UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ANDRÉ LUIZ FERREIRA LISSONGER

A COLINA SAGRADA:

POR UMA CRÍTICA PURO VISIBILISTA

Salvador
2002

Faculdade de Arquitetura da UFBA - Biblioteca

Lissonger, André Luiz Ferreira.
L772 A colina sagrada: por uma crítica puro visibilista. – 2002.
186 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. Odete Dourado.
Mestrado (dissertação) – Universidade Federal da Bahia, Fac. de Arquitetura, 2002.

1. Arquitetura religiosa. 2. Igrejas – Arquitetura - Salvador, BA. 3. Arquitetura barroca. I. Título.

CDU: 726.54(813.8)

ANDRÉ LUIZ FERREIRA LISSONGER

A COLINA SAGRADA:
POR UMA CRÍTICA PURO VISIBILISTA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof. Dra. Odete Dourado

Salvador
2002

A Irene

AGRADECIMENTOS

A Deus, por iluminar o caminho.

A André Xavier e a Rosita, meus pais, que de alguma forma, conseguiram vencer.

Agradeço a algumas cidades em especial: a Olinda barroca e ao Recife holandês pelos encontros puro visibilistas nas aquarelas entre o céu e o mar; à luz e ao barroco de Ouro Preto, Congonhas do Campo e Mariana; a *vechia puttana* Roma *barocca* e ao desconcertante *sfumatto* de Veneza.

À Arquitetura por me convocar. Às visitas dos “espíritos” do restauro, sobretudo quando me tomam muitas das preciosas horas de sono.

A Odete Dourado, minha orientadora, agradeço particularmente nesse momento, por uma dívida interminável diante a capacidade de transmitir, a quem tal graça é permitido perceber, a paixão, o amor, o rigor, a disciplina, a sensibilidade pelo trabalho do arquiteto em suas diversas formas: no projetar, no ensinar e no pesquisar. A Odete e a João sempre agradeço pela “régua e o compasso”.

Aos *lusco-fuscos*, *intermezzos*, *twinlights*, *intervalos*, e demais tapeçarias sonoras e visuais criadas com o grande amigo Joniel Franco.

Aos amigos, arquitetos e mestres Joaquim Viana Neto e Marcos Rodrigues. À revista TURBA, pela oportunidade dos artigos, e por sempre e sempre ser guiada pela crítica.

Aos alunos mais críticos e questionadores, porque assim provocam a necessidade de maior agudeza para o meu buscar, pensar, propor e ensinar.

A Anete Araújo, pelo formidável exemplo de vida acadêmica e pela oportunidade de exercer o meu tirocínio docente.

À Jandira, exímia profissional, exemplar na difícil mágica de equalizar as funções acadêmicas burocráticas, de assessoria, de informação, com as informais e quase que familiares, como aquelas do apoio, da tranqüilidade, da emoção e da partilha de um grato estado espírito.

Ao antigo Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, hoje Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, pela oportunidade em realizar mais um passo na minha carreira acadêmica: a maestria.

À Profa. Ângela Gordilho, pela solidariedade acadêmica, com a especial preocupação em sempre que possível indicar um ou outro artigo atualizado acerca do barroco, quando não ela mesma se dar ao trabalho de trazê-los.

Às bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e do Centro de Estudos Baianos, em especial às arquivistas da Fototeca do Arquivo Público Municipal, pela organização da memória, pela atenção, cordialidade e bons cafés adoçados com imagens de fotos e projetos.

À Larissa Paes Cardoso e Nívea Paes Cardoso, que ajudaram a arrematar os volumes finais deste trabalho.

À Bahia, Ao Abaluaê e a São Roque, a Yemanjá, à proteção de Oxossi e, sobretudo a Oxalá e a Nosso Senhor do Bonfim.

SUMÁRIO

RESUMO **8**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES **10**

APRESENTAÇÃO **11**

INTRODUÇÃO **16**

CAPÍTULO 1: A CRÍTICA PURO VISIBILISTA **26**

CAPÍTULO 2 ..... **48**

A ARQUITETURA DA COLINA SAGRADA **48**

CAPÍTULO 3 ..... **70**

A COLINA SAGRADA: POR UMA CRÍTICA PURO VISIBILISTA **70**

CAPÍTULO 4 ..... **89**

UM BREVE ESTADO DA ARTE DA ARQUITETURA BARROCA **89**

II. A ARQUITETURA BARROCA SEGUNDO A CRÍTICA PURO VISIBILISTA **132**

CONCLUSÃO: A COLINA SAGRADA BARROCA **140**

REFERÊNCIAS **150**

WEBSITES CONSULTADOS 157

ANEXOS **157**

ANEXO 1 - Do que trata das Escrituras Públicas que dizem respeito à legalização da ocupação das terras pela Igreja do Bonfim 158

ANEXO 2 - Do que trata dos mistérios do ritual de Lavagem da Igreja do Bonfim e da Colina Sagrada em Jorge Amado 164

ANEXO 3 - Relato de Defesa da Dissertação 167

RESUMO

O trabalho procura realizar uma crítica de matriz fenomenológica e método puro visibilista de uma parte da cidade de Salvador: a Colina Sagrada do Bonfim. Para tanto, parte do pressuposto que o objeto arquitetônico da Igreja do Bonfim, vai além da sua fisicidade; analisando-o sob uma matriz teórica rossiana, abrangendo no seu estudo: o *locus*, o *genius loci*, a sua espacialização, suas relações com a cidade, o ritual que o envolve, o percurso citadino, o traçado, suas permanências, etc.

Esta dissertação é iniciada introduzindo a compreensão da crítica de arte, sobretudo de arquitetura, nas suas diferentes formas e a eleição natural de uma delas, no caso, o puro visibilismo.

O primeiro capítulo procura dar conta do aprofundamento das possibilidades do puro visibilismo enquanto teoria e método visual, para sua posterior aplicação ao objeto selecionado.

Antes do encontro metodológico crítico puramente visibilista com o objeto, torna-se necessário conceituá-lo [o objeto] enquanto arquitetura, passo esse realizado no segundo capítulo, sob a matriz *rossiana*. É aí que se procura provar que a Colina Sagrada é arquitetura e assim, torna-se objeto passível de crítica.

O terceiro capítulo é justamente o encontro do método crítico puro visibilista com esse objeto de estudo já reconhecido enquanto arquitetura da cidade. Dá-se justamente através de exercícios figurativos que foram obrigados a serem realizados através da grande extensão de espacialização do objeto de estudo pela cidade. Tais exercícios sintetizam o supra-sumo da crítica em seu limite puramente visibilista e não apenas verbal ancorando uma poética estritamente pessoal na recriação do objeto. Então, sob a estética das aquarelas, temos o momento de reconhecimento metodológico da obra de arte.

No quarto capítulo será o chamado Estado da Arte ou Crítica da Crítica sobre a arquitetura barroca, onde, procura-se concluir com a contribuição da crítica visibilista para a atualização do tema. É um capítulo que fora realizado após a verificação da proximidade dos valores da obra com os valores visuais da arquitetura da cidade barroca.

O próximo passo, na busca de uma conclusão, procura-se verificar algumas coincidências entre a crítica puramente visibilista realizada no capítulo três e os valores visibilistas da arquitetura barroca. Pondo assim, em relevo, a possibilidade de vislumbrar alguns registros da arquitetura da Colina Sagrada, sob um olhar puro visibilista, coincidentes com a arquitetura barroca também vista sob esta matriz.

Palavras-chave: Arquitetura; Arte; Barroco; Crítica; Puro Visibilismo; Colina Sagrada – Salvador/Bahia.

ABSTRACT

The work search to accomplish a fenomenological critic and method pure visibilist of a part of the city of Salvador: the Sacred Hill of Bonfim. For so much, it leaves of the presupposition that the architectural object of the Church of Bonfim, is going besides her fisicidade; analyzing it under a head office theoretical rossiana, including in her study: the locus, the genius loci, their relationships with the city, the ritual that it involves it, the town course, the plan, their permanences, etc.

This dissertation is begun introducing the understanding of the art critic, architecture overcoat, in their different forms and the natural election of one of them, in the case, the pure visibilism.

The first chapter tries to give bill of the possibilities of the pure visibilism while theory and visual method, for his subsequent application to the selected object.

Before the critical methodological encounter visibilism with the object, becomes purely necessary to consider it [the object] while architecture, I pass that accomplished in the second chapter, under the Rossi's knowledge. It is there that she try to prove that the Sacred Hill is architecture and like this, it turns am objected susceptible to critic.

The third chapter is exactly the encounter of the method pure critical visibilist with that study object recognized already while architecture of the city. He feels exactly through figurative exercises that you/they were forced the they be accomplished through the great extension of espace of the study object by the city. Such exercises synthesize the top of the critic purely in her limit visibilist and not just verbal anchoring a poetic one strictly personal in the re-criation of the object. Then, under the aesthetics of the watercolors, we have the moment of methodological recognition of the work of art.

In the fourth chapter it will be the call State of the Art or Critic of the Critic on the Baroque architecture, where, it tries to end with the contribution of the critical visibilist for the updating of the theme. It is a chapter that out accomplished after the verification of the proximity of the values of the work with the visual values of the architecture of the Baroque city.

The next step, in the search of a conclusion, tries to verify some coincidences among the critic purely visibilist accomplished in the chapter three and the values visibilists of the Baroque architecture. Putting like this, in relief, the possibility to glimpse some registrations of the architecture of the Sacred Hill, under a glance pure visibilist, coincident with the Baroque architecture also view under this knowledge.

Keywords: Architecture; Art; Baroque; Critical; Pure Visibilism; Sacred Hill - Salvador/Bahia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Dia de Santa Maria da Neve, 5 de agosto de 1473. 28

APRESENTAÇÃO

No tempo em que estivemos finalizando os nossos Trabalhos Finais de Graduação no ano de 1997, uma série de questionamentos sobre arquitetura parecia ulular diante do que considerávamos lacunas na formação. É nesse tempo, quando surgiria uma ponta de esperança em supri-las - o mestrado em arquitetura e urbanismo [atual PPG-AU da FAUFBa]. Ingressamos neste ano de 1998, ao mesmo tempo em que se concluíra a Graduação em Arquitetura e Urbanismo, porém, posteriormente, no decorrer do curso, verificamos que nossas expectativas infelizmente não se fizeram completamente supridas, haja vista uma série de estranhas situações pessoais e acadêmicas em que nos deparemos.

Estas outras lacunas, que sobraram, ficarão naturalmente a serem cumpridas em uma situação vindoura. Se a nossa graduação fora realizada de forma bastante atípica, calcada em muito por aquilo que consideramos avanços autodidatas; o mestrado, ainda que com grandes e excelentes exceções, não conseguiria suprir algumas das nossas necessidades, o que por conseqüência, nos exige mais e assim o continuará pela vida acadêmica e profissional futura.

E eis que essa pesquisa é fruto de tudo isso. Traz as insatisfações, os desacertos, inquietações, mágoas, os desamores, as felicidades, os aprendizados, mas, sobretudo, um avanço no entendimento da arquitetura, que deixa satisfação e a vontade para prosseguir com um grande e novo desafio: o de propor, sempre através de uma preocupação teórica, o nosso próprio campo disciplinar.

Este trabalho decorre de uma primeira intuição de um mundo atual fortemente espetacularizado, esteticizado, e de qualidade arquitetônica duvidável. Essa crise da produção da arquitetura se encontra de forma muito intensa no Brasil e em Salvador não é diferente. Também decorre da necessidade de criação e aprofundamento de uma rotina particular de projetação e de crítica de arquitetura, também à da pesquisa de um campo das artes ainda não explorado por nós, como a exemplo da arquitetura

barroca, de uma formação que vislumbre sua aplicação no leque de possibilidades que nosso campo disciplinar oferece.

Nesse sentido, estudar a arquitetura da cidade é o grande aprendizado para rediscutir a retomada de consciência de uma arquitetura e cidade reveladoras do seu próprio lugar e comunidade de inserção. É disso que naturalmente esses estudos tratam: da Arquitetura da Cidade enquanto crítica.

Apresentamos aqui a forma final de alguns dos diversos caminhos percorridos metodologicamente, indicados, cobrados e orientados com o rigor da Professora Odete Dourado, cujo papel se faz fundamental na nossa formação.

Se num primeiro momento da pesquisa procuramos dar conta de um Estado das Artes acerca da arquitetura barroca, essa se tornou uma tarefa descomunal – mas essa tarefa veio a nos embasar num filão de conhecimento que seria duplamente proveitoso: de um lado, por nos esclarecer o tipo de crítica que mais se aproximava à nossa visão de mundo até então; e, por outro lado, o quanto esta visão possibilitada pela experiência crítica *in loco*, também se rebateria na nossa formação enquanto profissional atuante de arquitetura.

Abandonando a primeira hipótese, que tinha como premissa compreender um monumento ou mesmo um *locus* intuído *apriori* enquanto barroco, a descoberta do método crítico abordado [o puro visibilismo] colocava em cheque também a pesquisa histórica bibliográfica e também arquivista já em parte realizada, essa feita muito em função de um vício ou ranço de erudição, mas também com uma “intuição” seletiva que me seria posteriormente muito valiosa, sobretudo quando o passado emergia em função de uma atualização que vai ao encontro e reforça uma crítica realizada mediante o contato puro visibilista com a obra. Visto isso, de fato, uma nova estruturação deste trabalho se faria árdua, mas ao mesmo tempo extremamente necessária para um avanço potencial tanto do conhecimento abordado como também para nossa formação enquanto mestre.

Dito isso, a forma final dessa dissertação se realiza primeiramente através de uma compreensão do que seja a crítica de arte, sobretudo de arquitetura, nas suas

diferentes formas e a eleição natural de uma delas, no caso o puro visibilismo. Esta parte do trabalho se dá de forma sintética e introdutória.

O primeiro capítulo procura dar conta do aprofundamento das possibilidades do puro visibilismo enquanto teoria e método visual. Nas suas implicações teóricas as premissas de um contato direto e puramente visual com a obra de arte, permitindo mais do que descrever um objeto, recriá-lo criticamente sob uma base artística também visual e não restringida ao verbalizado, haja vista que o objeto da crítica não nos chega de forma verbal, mas sim visual; e para, além disso, perde-se em seu conteúdo, na sua restrita conceituação através da linguagem verbalizada.

Antes do encontro metodológico crítico puramente visibilista com o objeto, torna-se necessário conceituá-lo [o objeto] enquanto arquitetura, passo esse realizado no segundo capítulo, sob uma matriz *rossiana*, teoria essa que nos permite nesse exato momento reconhecer muito mais do que o mero objeto arquitetônico, mas ao *lócus*, à ambiência e as vicissitudes urbanas ao qual pertence, como pressupostos para o seu entendimento enquanto fato urbano de maior extensão territorial [geográfica] e patrimonial [inclusive imaterial, no sentido de sua conexão com fatores míticos e ritualísticos] que são de maior valia para a compreensão da cidade e sua coletividade como um todo.

O terceiro capítulo é justamente o encontro do método crítico puro visibilista com esse objeto de estudo já reconhecido enquanto arquitetura da cidade. Aí buscamos explorar o campo da crítica da arquitetura baseado na sua espacialização enquanto arte figurativa. Esse capítulo tem uma característica singular e pensamos que inclusive pouco comum no campo da crítica de arquitetura no Brasil. Isso se dá justamente pelos exercícios figurativos que tiveram que ser realizados através da grande extensão de espacialização do objeto de estudo pela cidade. Tais exercícios se fazem extremamente caros, pois, sintetizam o supra-sumo da crítica em seu limite puramente visibilista e não verbal ancorando uma poética estritamente pessoal na recriação do objeto. Então, sob a forma de aquarelas, o leitor terá o contato com o nosso reconhecimento metodológico da obra de arte em questão.

No quarto capítulo, partindo de uma intuição de coincidência entre os valores puro visibilistas obtidos na crítica do objeto de estudo com os valores apontados pela crítica puro visibilista do barroco em geral, procuramos dar conta de atualizar, no campo da história da arquitetura, questionamentos sobre a arquitetura barroca através de uma revisão bibliográfica sobre o tema. Será chamado Estado da Arte ou Crítica da Crítica sobre a arquitetura barroca, onde, procuramos concluir enfatizando a contribuição da crítica visibilista para a atualização do tema.

Na busca de uma conclusão, procuramos verificar a coincidência entre a crítica puramente visibilista realizada no capítulo três e os valores visibilistas da arquitetura barroca. Pondo assim, em relevo, a possibilidade de deduzir que muitos dos valores da arquitetura da Colina Sagrada observados pelo método puro visibilista se aproximavam de valores apontados pela crítica de mesma matriz em relação à arquitetura barroca. **Porém, é preciso que fique claro, não há uma preocupação apriorística de classificar ou categorizar esta obra como barroca; mas sim de ter em mente que determinados valores desta arquitetura coincidem com um determinado conceito de barroco; conceito esse [re] visitado por um estado da arte, pela pesquisa da sua consistência, como se transmite, é reconhecido e usufruído pela nossa contemporaneidade**.

Enfim, é um trabalho de crítica de arquitetura. Foi necessária a construção de dois Estados da Arte: o primeiro, que diz respeito à escolha e apresentação de um método de crítica; o segundo, que diz respeito à atualização do tema barroco em arquitetura. Esse duplo trabalho aponta para duas direções que confluirão em uma, que é o seu fio estruturante e a perseguida ao seu final. O puro visibilismo é um método de aplicação que se serve desde a crítica da arquitetura, como ao projeto de arquitetura, no que diz respeito à crítica ao lugar, à preexistência; por outro lado, a arquitetura barroca, já há muito exige estudos especializados de atualização do tema, e sobretudo, o seu rebatimento no entendimento dos lugares historicizados para além dos levantamentos gráficos bidimensionais dos objetos arquitetônicos, na gestão do patrimônio edificado, natural e imaterial e enfim, na compreensão das partes de cidade a eles inerentes e com suas implicações nos projetos de arquitetura contemporânea.

"E se em algo me excedi na regra que me foi prescrita, em seguida ouvi as reclamações, não obstante deve-me desculpar se não correspondem todas as partes ao que convinha [...]". "[...] e suplico recordar-se quando talvez lhes incomode, que eu me distanciei dos desenhos comuns, daquele, que chamavam Michelangelo Príncipe dos Arquitetos, pois os que seguem a outros não os progridem, e eu ao certo não haveria me dedicado a esta profissão com o fim de ser um copista".

Francesco Borromini, *in Opus Architectonicum*

INTRODUÇÃO

A construção de um conhecimento pressupõe crítica. Criticar é estabelecer um juízo qualitativo sobre algo.

A crítica não é algo arbitrário, mas fundamentado. É reflexo de uma matriz filosófica. Portanto, pressupõe estar estruturada numa teoria[1], numa articulação conceitual, um eixo estrutural metodológico, um sistema de pensamentos que dá coerência e sustentação ao discurso. Quando um dos conceitos é posto em causa, toda a teoria vem em causa.

Todo este fundamento estruturante da crítica é escolhido mediante a sua aproximação com a visão de mundo e a concepção de vida do crítico. O comportamento de quem faz crítica é fortemente consciente e seletivo. O olhar, o ângulo crítico, é essencialmente ideológico e parcial.

A crítica de arte é uma disciplina autônoma e especializada que tem a arte como objeto de estudo. Tem a que ver com uma cultura especificamente artística, que diz respeito ao próprio ofício. Seu objetivo é interpretar e avaliar as obras de arte; portanto, fazê-las objetos de juízos de valor. E nesse sentido, exerce importante função na atualidade da obra de arte, afirma e opera a sua autonomia.

A crítica é uma construção particular e fundamentada que acrescenta novas visões à obra; particular porque depende do olhar pessoal do crítico e, fundamentada porque

[1] A crítica está sempre apoiada em um arcabouço teórico. Por teoria [do grego *theoria*, **que significa contemplação**, na sua essência inseparável da noção de realidade] se pressupõe uma extrema articulação com a realidade prática; portanto, a teoria visa sempre dar sentido à ação. Uma ação sem um fundamento teórico é uma ação ao acaso, é onde se instaura o empirismo, com suas conseqüências problemáticas comumente caracterizadas pelo fundamento do bom senso e que no fundo nos leva à arbitrariedade. Por outro lado, também a teoria sem a finalidade da ação é mera abstração [assim como a crítica sem um objeto].

se baseia numa teoria do conhecimento. Portanto, criticar *"[...] é recriar a obra de arte sobre um determinado olhar baseado num arcabouço teórico"*[2].

Essa crítica enquanto recriação recai sobre os valores percebidos nas obras de arte, sobre as qualidades intrínsecas às mesmas. Nesse sentido, revalorar é um modo do recriar; pois *"[...] o conceito de valor é inseparável do conceito de criação"*[3].

Ainda que criticar seja reconhecer, apreciar e julgar a partir de determinada matriz, mudam as matrizes teóricas. E também, sob a mesma matriz, muda-se o olhar, que é pessoal. Portanto, há uma pluralidade na crítica.

A pluraridade da crítica e a contínua reproposição dos valores percebidos demonstram o seu caráter não eterno. Daí conclui-se que os procedimentos críticos e os valores artísticos não são únicos nem tão pouco obsoletos, nem mesmo uma verdade, mas inúmeras verdades que apontam uma cadeia histórica e a atualidade da obra de arte.

> *"[...] tanto é verdade que, na passagem de uma situação à outra diversa, procedimentos e endereços críticos que até mesmo no dia anterior estavam em condição de vanguarda podem assumir uma função retardatória, e o dever de esclarecer os novos valores, ao mesmo tempo que revelar sob uma nova luz a arte do passado, passa à outros procedimentos, à outros endereços, outros tipos de crítica, que na situação precedente não foram mencionados ou puramente operaram em senso retrógrado"*[4].

---

[2] Citado pela Profa. Dra. Odete Dourado, em aula realizada no Curso de Teoria e História da Conservação e do Restauro em 1998, no mestrado da FAUFBA, reivindicando que o crítico deve intervir ativamente, visto que suas reações parciais contribuem para a atualidade da arte. Tal conclusão é fruto de estudos e pesquisas tanto no campo da arquitetura como da conservação e do restauro.

[3] Cf. ARGAN, Giulio Carlo - **Arte e Crítica de Arte**. 2ª edição. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1993; p.102.

[4] Cf. **Enciclopédia Universal Dell'arte** – Vol. IV. Verbete *Crítica*, por Rosario Assunto. Venezia/Roma: Istituto per La Collaborazione Culturale, 1958; coluna 132. *"[...] tanto è vero che, nel passagio da una situazione ad altra diversa, procedimenti e indirizzi critici che sino al giorno prima erano stati all'avanguardia possono assumere uma funzione ritardatrice, e il compito di mettere in chiaro i valori nuovi, insieme riscoprendo sotto uma nuova lucel'arte del passato, passa ad altri procedimenti, ad altri indirizzi, ad altri tipi di critica, che nella situazione precedente avevano taciuto*

É essa abertura à recriação da obra, possível mediante variados tipos de crítica e diversos ângulos de visão, que a faz [obra] eterna, atualíssima. Portanto, o ato da crítica qualifica tanto a obra quanto o sujeito que realiza a crítica.

Se a crítica pressupõe sempre a atualização da obra no espaço e no tempo, ela é sempre um ato contextual. E teoricamente, não há distinção entre crítica e história, visto que fazer uma pressupõe a outra. A crítica é necessariamente fundamental para apontar a qualidade artística de uma obra e reconhecê-la num contexto geral de história da arte. Isto significa indicar, de um modo particular, as relações de uma obra do passado que se estendem até o nosso tempo e o superam. È assim que *"[...] o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte*"[5].

A construção histórica é, portanto, também crítica, pois se dá mediante um juízo qualitativo, seletivo, ideológico [o que vale também dizer, político] e parcial das fontes que opera.

Como conseqüência, de derivarem de diferentes matrizes do conhecimento, surgem os diversos tipos de crítica: idealista, positivista, marxista, fenomenológica, estruturalista, etc.

Portanto, não existe um tipo de crítica absoluta, única, verdadeira, mas diferentes críticas, que dependem de uma época e, sobretudo do novo olhar de quem a realiza, da sua visão de mundo, diferente de qualquer outro. O olhar é que conta; daí

---

oppure avevano operato in senso retrogrado". Tradução do autor da dissertação [TA]. Para maior conforto do leitor preferimos colocar os trechos originais em idiomas estrangeiros imediatamente em notas de pé de página e as nossas traduções em português ao longo do corpo do texto; assim, ao mesmo tempo incluímos a possibilidade de haver possíveis necessidades de comparações.

[5] Cf. ARGAN, **Arte e Crítica de Arte**, op.cit; p.142. Também Lionello Venturi busca a identificação entre história da arte com história da crítica de arte, este afirmará que a história da arte é função da crítica de arte. Cf. também VENTURI, Lionello - **História da Crítica de Arte**. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70.

existirem uma multiplicidade de críticas, inclusive sobre a mesma matriz filosófica. O olhar é que muda.

> *"Assim, o homem traz consigo visões, cujo poder faz o seu poder. Nelas relata a sua história. [...] Delas promanam aquelas decisões que assombram, aquelas perspectivas, aquelas adivinhações fulminantes, aquelas justezas de julgamento, aquelas iluminações, aquelas incompreensíveis inquietudes, e tolices"*[6].

Se o olhar é que muda, convém ao crítico eleger uma matriz filosófica coerente ao de tipo de crítica a ser realizada na concordância com o objeto da crítica, mas, sobretudo, com a sua visão de mundo. Tal visão vai ao encontro de interesses ideológicos e ao encontro dos propósitos do trabalho do crítico.

A crítica de arte tem a função de mediar a arte para com o público. De um modo geral, visto que os objetos artísticos não se encerram no seu criar e fazer, mas prescindem da sua fruição por parte de outros indivíduos, os modos de crítica de arte procuram mediar a arte e o público, visto que se manifesta uma crise de dificuldade de comunicação entre a arte e a sociedade. Nesse sentido, este papel mediador da crítica funciona até muito mais como orientador ou questionador dos interesses e escolhas de um público, norteando e até mesmo influenciando decisivamente na sua formação.

Tratando-se da obra de arte como objeto da crítica convém conhecer e apurar algumas das possibilidades que nos são oferecidas para a leitura desse campo do conhecimento.

Por exemplo, a crítica marxista, ou materialista histórica e dialética – grosso modo - procura explicar a arte enquanto reflexo dos fatos econômicos, políticos, da situação social, das evoluções e acontecimentos culturais, dos avanços tecnológicos, sendo modificada e fruto das instituições, dos protagonistas, das preferências, das ideologias, dos modos de vida de diversas épocas. Aí pesquisa sobre arte se estrutura na aplicação de procedimentos de análise semelhantes aos do estudo da

---

[6] VALÉRY, Paul – **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Edição bilíngüe. São Paulo: Ed.34, 1998. [Coleção Teoria]; p.23.

economia, indicando no consumo o fator determinante da produção. A dialética interna do sistema, presente na sua abertura tolerante e encorajadora a depender dos seus interesses, é a única e débil possibilidade de explicar as atitudes rebeldes, radicais e anticonformistas dos artistas ou do furor crítico de determinadas obras perante a sociedade em um tempo e lugar. Portanto, não há nenhum interesse em demonstrar, e nem tem parâmetros de juízo para tanto, a ação de interferência da obra de arte no decurso das situações nos processos históricos; e, até pelo contrário, na grande maioria das vezes, a arte é unicamente uma representação deste processo. Não adotaremos esta forma de crítica por entendermos que ela não se serve ao entendimento da arte, cujo problema da sua existência e do seu destino social não se esgotam evidentemente nas relações econômicas de produção e de consumo, de diferenças de classes.

A crítica iconológica respeito às obras de arte tem como premissa os seus conteúdos e os seus temas. Em suma, o objetivo não é o valor estético, o gosto ou espírito de época, mas tem como principal interesse a sua "mensagem". Para essa crítica as obras de arte enquanto imagens exprimem um significado particular no tempo e no lugar em que foram concebidas, e assim, uma vez criadas, possuem um poder magnético de atrair outras idéias para a sua própria esfera; idéias essas que podem se multiplicar e durar, ou serem esquecidas e depois re-convocadas após um tempo de esquecimento. Para tanto, necessita de uma análise que não quer se fazer colateral, mas que peca aos nossos interesses por visar a compreensão da obra estruturada no conhecimento do que ela representa para outrem e não da obra em si através do nosso próprio olhar. Essa pesquisa sobre o significado das imagens não pode se restringir unicamente aos juízos de valor, até porque devido à transmissão de um tema icônico através de outros veículos, como o imaginário popular e as tradições literárias, aos planos do inconsciente individual e coletivo[7], são exigidos outros campos disciplinares para a "compreensão" do que a obra propaga enquanto mensagem, a sua manifestação como transmissão externa e nas mudanças de seus significados.

[7] Pesquisas que possibilitaram a ligação de certas correntes da crítica às pesquisas de Freud e, especialmente, de Jung.

A crítica estruturalista resultou-se, em boa parte, do posterior alargamento das pesquisas inicialmente realizadas pela crítica iconológica. Baseada na psicologia do comportamento e, conseqüentemente, muito mais recentemente, ligando-se às pesquisas sobre os processos de informação e comunicação [sobretudo com o crescente aumento dos diversos *media* em um mundo globalizado pelas tecnologias da informação], a crítica estruturalista concentra a sua atenção no signo, pensando-o como elemento redutível e fundamental das manifestações artísticas. Afirma-se essa crítica como ciência dos signos, ou semiologia, deduzindo as suas metodologias no campo da lingüística [daí reside a nossa rejeição em adotá-la] e não numa filosofia estritamente da arte. O problema é justamente o da redução, ou melhor, o que entendemos como impossibilidade da redução da arte ao sistema da comunicação; onde a crítica não pode ter lugar quando parte de conceitos propriamente artísticos, mas somente quando as particularidades de várias artes são entendidas como campos semânticos.

A crítica filológica em relação às obras de arte, surge da necessidade natural dos historiadores da arte em se basearem nas fontes e documentações acerca das obras ou mesmo fazer das próprias obras documentos de uma época em si mesmas. Mais do que o esgotamento das possibilidades de qualquer juízo de valor sobre a obra de arte, a tendência geral é a classificação das mesmas: seja de forma temática, através de uma disciplina especial, a iconografia; através da técnica empregada; como também a sua agregação em estilos. Pensamos ser esta uma maneira ainda mais redutora, de conseqüências nefastas para o entendimento da arte. Enfim, a crítica filológica acaba contribuindo muito mais com o conhecimento da religião, dos usos e costumes, da vida intelectual, cultural e prática dos povos do que necessariamente dos problemas da arte, sobretudo daquelas obras que ainda coexistem na nossa contemporaneidade.

Para a crítica idealista a arte pode ser encarada como uma estrutura autônoma aos aspectos econômicos e sociais, embora precise estar ligada às outras atividades culturais e à sua história em particular: a história da arte. Está ligada ao gosto, ou ao espírito de uma época, justamente o que ele permite aproximar os artistas e agrupá-los em tendências; sendo o objeto da arte em si aquilo que possibilita distinguir as diferentes personalidades dos artistas. A crítica idealista concentra-se na cultura dos

artistas, nas suas idéias, preferências, intenções no campo da arte, naquilo de "crítico" que se reconhece no seu procedimento artístico ou mesmo acerca da própria arte. Portanto, uma crítica que não se concentra em si no objeto artístico, mas apela para os dados culturais que o permeiam, adjacentes ou colaterais, na busca da essência do pensar ou do "fazer em si" artísticos, muito mais vinculados à criação do artista na sua práxis do que a obra propriamente dita. Portanto, a atualização da obra pela crítica idealista está em identificar um "fazer" que contraditoriamente nos é extemporâneo, pois a obra de arte é atual não pelo como foi feita, mas naquilo que ela tem em si de feita. Voltar à gênese da sua criação não significa necessariamente atualizar a obra; mas apenas uma nova leitura, nova visão, acerca dos fatos históricos dos pensamentos e práticas atrelados à mesma, e não a visão da mesma enquanto nos é oferecida no momento, incorporadas as novas condicionantes, o novo contexto, a nova dinâmica na qual a mesma está inserida, questões essas extremamente relevantes diante das reflexões que envolvem a disciplina arquitetura.

A crítica fenomenológica procura entender a obra de arte como um fenômeno. Quer dizer, a obra "enquanto aquilo que se faz manifesto por si mesmo"[8]. A fenomenologia tende a rechaçar a lógica absoluta, única, e redutora do conhecimento do senso comum. Significa, portanto, a adoção de um método que busca a volta "às coisas mesmas", numa tentativa de reencontrar outras verdades nos dados obtidos através da experiência perceptiva da obra. É uma investigação que deve procurar coincidir o olhar atualizado com a própria obra, encarando esta na sua autonomia em relação a quaisquer aspectos externos a ela mesma [sejam eles documentais, sociais, econômicos, políticos, de autoria, de criação, de propagação do seu conteúdo, etc.]; procurando isolar a crítica de arte na sua autonomia irrestrita.

---

[8] *"**Fenômeno** é, segundo a definição de Heidegger, 'o que faz manifesto por si mesmo' [Sein und Zeit, 1927]. Isto concorda com a etimologia da palavra grega 'fainómenon', que se refere a tudo o que se manifesta, revela ou se apresenta sob a luz. 'A doutrina fenomenológica faz do homem um 'espectador desinteressado' de si mesmo, e este consegue assim descrever e isolar os diferentes mundos de realidade e de vida dos que é o centro".* In e ARGAN, Giulio Carlo - **El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros dias**. Trad. Liliana Rainis, Buenos Aires: Nueva Visión,1966; p.190, nota 65. Cf. Também, de forma semelhante, em ABBAGNANO, Nicola – **Storia della Filosofia**, 1953-54.

A crítica que entende a obra como fenômeno exige a sua vivência, deve se dar na medida de uma maior participação do seu fruidor com a mesma, na sua absoluta experiência mediante a percepção de quem realiza a critica.

Lembrando que se é o olhar que muda, mesmo dentro de qualquer matriz, esta é uma matriz que concorda com a excelência crítica que se instaura na subjetividade da visão de mundo de cada um acerca de uma obra de arte; ou seja, convém coroar esta conclusão indicando que a fenomenologia é simultaneamente um método e uma maneira de ver, ou melhor, *"[...] o método se constitui mediante uma maneira de ver e esta é possibilitada pelo método"*[9]. É a derradeira fusão do olhar enquanto método e visão de mundo ao mesmo tempo.

Seguindo essa compreensão e reivindicação da arte enquanto fenômeno, a mais próxima matriz teórica que se aproxima a um contato autônomo da obra de arte per si é a puro visibilista. A teoria da pura visibilidade está ligada particularmente à poética do fruidor e não à obra como reflexo de valores não artísticos, como propagadora de significados simbólicos ou enquanto a intencionalidade do artista. Tem a que ver com as relações psicológicas de percepção do fruidor, ou melhor, do crítico, perante o primeiro contato que se realiza nos aspectos pura e imediatamente visuais da obra. Ou seja, a crítica procura dar conta da expressão percebida da obra tendo a visão como dado e expressão. Dado que os fenômenos psicológicos da percepção já são estudados pela psicologia, os fenômenos da visão devem ser estudados por uma ciência da visão puramente artística. Portanto, a pura visibilidade é uma fenomenologia da visão, onde a crítica se realiza naquilo que está diante o olhar e mediante uma forma de expressão também puramente visual.

A forma de expressão da crítica puro visibilista, ao contrário do que se possa imaginar, não decorre nem de uma abstração conceitual do pensamento[10] realizada

---

[9] MORA, José Ferrater - **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998; p.291.

[10] Esse pensamento é muito comum na crítica de Argan, sobretudo quando ele mais tenta se livrar do seu idealismo ao entrar em contato e validar as leis da teoria da pura visibilidade. Porém, essa crítica não se realizará enquanto puro visibilista na sua inteireza. *"Nosso objetivo é reconhecer no fenômeno*

pela linguagem das palavras [verbalizada] e muito menos de uma mera descrição visual da obra de arte tal qual ela se apresenta. Pois por um lado, o dado visual se perde na sua inteireza quando perpassa o campo do intelecto e é conceituado, e, por outro lado, quando quer se tratar de uma representação o quanto mais fiel ao objeto, não passa na melhor das hipóteses de uma mera cópia ou imitação. O conteúdo crítico apresentado é um pensamento visual acerca da algo, pensamento este que, fundado numa base metodológica e na visão de mundo pessoal do fruidor, recria a obra de arte.

> *"[...] A crítica da 'pura visibilidade' [e é significativo que, embora sem uma relação comprovada, a sua afirmação coincida com o afirmar da pintura impressionista*[11]*, para a qual o valor se concentra no dado visual puro] reconhece, em suma, que a arte não é o reflexo ou a transposição em imagem de uma cultura superior e diversamente complexa, ou dos seus valores intelectuais ou morais, mas o processo mediante o qual se elabora uma cultura à parte, cujo fundamento é a percepção, cujos instrumentos são as técnicas, cuja função consiste*

---

um valor de 'totalidade'; sempre é possível remontar-se de fatos visuais a fatos conceituais; e esta é a função e o dever da crítica. O dever do artista é o de fenomenizar o estado da consciência atual, e o faz com valores visuais, que não tem nenhuma referência simbólica. Este fato formal que o artista determina existe em um mundo social. Mas o crítico não é o artista, é um 'especialista do público', da sociedade, e tem a função de traduzir os fatos da visão em termos que interessem a esse mundo social, ou seja que deve poder expressar esses fatos de maneira tal que sejam entendidos pela sociedade. Assim, o crítico deve interpretar socialmente a obra do artista, expressá-la através de conceitos, deve explicar que as formas [...] realizam visualmente pensamentos análogos, integradores e complementares daqueles que conhecemos através da filosofia, da ciência, etc. Somente este processo permite demonstrar que os fatos artísticos tem um valor real no mundo". Cf. ARGAN, **El concepto del espacio**, op.cit.; p.164.

[11] Os pintores impressionistas exploram o campo da percepção visual obrigando o fruidor da obra a concluir a imagem que não se apresenta necessariamente definida como numa fotografia. Para tanto, utilizam o recurso de estourar os "grãos de luzes" através de pinceladas por partes estruturando as imagens que não são concluídas por linhas fechadas. Excluem da pintura as linhas fechadas não existentes na natureza e, indicando a realidade das coisas por pontos de luzes e cores buscam e apresentam um conhecimento racional e explicável acerca de um mundo que é dado através de uma nova expressão. A pintura impressionista, portanto, concentra-se na materialização das sensações visuais na sua autenticidade e com isso, afirma a arte como pura visibilidade.

> *substancialmente em saldar a experiência que tem do mundo com um fazer que visa mudar-lhe os vários aspectos, recriá-lo"*[12].

Sendo que a crítica puro visibilista recria o objeto sob um novo olhar mediante aspectos que são oferecidos, captados, percebidos, selecionados e expressados em linguagem puramente visual, a obra de arte, seja a pintura, a escultura, a arquitetura, etc., é entendida e analisada nas suas atribuições exclusivamente figurativas.

Com isso, a opção de trabalho pela crítica puro visibilista já exige um aprofundamento desse método no que tange à sua aplicação ao objeto de estudo dessa dissertação. Passo esse que será realizado no capítulo que se segue.

[12] ARGAN, **Arte e Crítica de Arte**, op.cit; p.146-7.

CAPÍTULO 1: A CRÍTICA PURO VISIBILISTA

A pura visibilidade é uma teoria da arte. Esse método pode ser sintetizado ao assumir de uma forma ou de outra os valores visíveis como cânones exclusivos ou significativos da criação e da crítica das obras de arte.

Ainda que muitos autores contribuam de forma relevante com várias teorias das artes figurativas e com tendências críticas que se enquadram numa análise puro visibilista, todas essas construções aspiram à fraternidade comum de três campos diversos de atuação: a teoria da arte, a ciência da arte e a poética das artes figurativas.

Ainda que os primórdios dessa teoria se verifiquem no século XIX, os primeiros acenos de uma postura visibilista relacionada à obra de arte remontam a uma ou outra consciência crítica de tempos remotos. Antes de qualquer coisa, lembremos, a *theoria* dos gregos antigos se identifica com uma *contemplatio* nunca dissociada de uma produção prática.

Na sistematização teórica das novas idéias artísticas que deságuam no *Quatrocentto* italiano, encontra-se uma antítese polêmica nas artes [sobretudo a pintura] que decorre do processo intelectual que é a perspectiva. Afirma-se nesse momento, em *Alberti*, que a pintura deve se ocupar apenas daquilo que o pintor vê e não tanto de como o mundo é, ou seja, deve pressupor a ênfase em um “mundo-em-visão” – e não mais em um “mundo em si” - que, na perspectiva do sujeito exige parcialidade. Nesta compreensão a construção do olhar revela o mundo como fenômeno só enquanto aliado, legitimado, pela ciência da geometria, das cores, da ótica e da perspectiva; portanto, é uma arte intelectualizada que tem como objetivo humanizar

o real através de uma “visada”, que mais do que se identifica, nos obriga, mediante um ponto de vista de observador[13].

Após o período do Renascimento, inicia-se de alguma forma a distinção entre as visões de mundo que a ciência e a arte podem dar. Vinculado à idéia de que uma coisa é a ciência, e outra a arte, questiona-se a possibilidade de construção de um conhecimento objetivo da realidade através desta última.

No caso da ciência, é do senso comum facilmente entendê-la ao mesmo tempo como criação e indagação; mas no que se refere à arte nem tanto. Porém, Leonardo da Vinci [1457-1519], artista e inventor que não tinha lá tanto apreço pelo antigo, e pior, desacreditado no dogmatismo da ideologia clássica, parte para uma intensa e polêmica pesquisa que interessa particularmente aos objetivos deste trabalho. Fruto dessa pesquisa de Leonardo há um desenho de sua autoria, intitulado *Dia de Santa Maria da Neve/5 de agosto de 1473* [Ilustração 1][14], que poderia estar situado em qualquer uma dessas duas categorias, ciência e arte.

---

[13] Cf. o artigo **Fra Angelico** em ARGAN, Giulio Carlo - **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; p.156-196.

[14] Comentado por Argan: cf. ARGAN, **Clássico Anticlássico**, op.cit.; pp.257-272. O artigo, de 1934, tem o título de **5 Daghossto 1473**, data que consta em escrita autógrafa [invertida] no desenho. **Paisagem Toscana** é o título conforme está nesta tradução, mas, na verdade, o desenho original, que se encontra no *Gabinete dos Desenhos e das Estampas* da *Galeria dos Uffizi* em Florença, chama-se **Paesaggio della Vallata dell’Arno**. Parece muito condicionante o título dado à obra nesta edição e óbvia a relação entre a Galleria Uffizi e a região da toscana onde a mesma se situa. A nossa preferência em manter o título indicado no próprio desenho de Leonardo nesta dissertação, é para reforçar mais do que a própria explanação de Argan, ou melhor, como veremos, para ressaltar também a relação entre o nome de uma entidade religiosa, de uma data e uma realidade fenomênica revelada no desenho. A palavra *paisagem* no título pouco acrescenta, por sua obviedade oficializada, ao tanto de significados do desenho.

Ilustração 1: Dia de Santa Maria da Neve, 5 de agosto de 1473.

Fonte: CHASTEL, André; GALLUZZI, Paolo & PEDRETTI, Carlo – **Leonardo**. Firenze: Giunti.

De forma geral, imediata, desinteressada, este desenho permite uma visão de conjunto, panorâmica, de uma típica cena rural. Após uma visada geral e concentrando-se primeiramente sem muito esforço nos detalhes, sobretudo em conjuntos de linhas específicas, percebe-se aos poucos uma série de movimentos e vibrações que ressaltam do desenho aos nossos olhos. Percebe-se aos poucos, por uma mágica sensibilidade de apelo visual, a revelação da experiência fenomênica dos elementos da natureza, sobretudo os que mais interessam a Leonardo tanto enquanto artista como cientista. De fato o desenho é uma sinfonia de alegorias do ciclo da água, contido seja, na transparência ou na dinâmica do fluxo e da queda da água com a superfície horizontal ou das gotículas que respingam arqueadas, da sua evaporação indicada pela vibração das árvores, até mesmo o caráter velado do vapor da atmosfera de uma típica paisagem toscana e os delineamentos das longínquas montanhas levemente desenhados com bico-de-pena à mão livre, que nos permite imaginar as leis da pintura e do *sffumato*, que se tornarão fundamentais para mais uma das invenções de Leonardo – a perspectiva aérea[15].

[15] Como afirma Argan: *"[...] a perspectiva aérea [...] depende da espessura, e portanto da umidade do ar, que muda segundo a densidade dos vapores suspensos, da neblina"*; idem p.260-1. E também em *"[...] Leornardo diz precisamente em seu Trattato della pittura que a perspectiva aérea resulta 'da diminuição das cores nas diferentes distâncias', onde 'as montanhas, pela grande quantidade de ar*

Não se tratando de uma representação de uma realidade tal qual ela é, mas uma expressão de como os fenômenos da natureza ali presentes são apreendidos mediante o seu olhar, a questão que surge diante desta imagem é saber tratar-se de um desenho como instrumento de investigação científica ou investigação artística. Esta pesquisa indica que há um meio - o desenho - e pode-se provar, também por vezes a pintura em Leonardo, pelo qual se questiona, se investiga e se adquire um conhecimento através de uma mesma experiência [a da visão] direta de uma determinada realidade que a ciência.

Avaliando qualitativamente o comentário de Argan a esta obra de Leonardo, é preciso salientar e ainda acrescentar que este procedimento puramente visual procede como espécie de crítica. É a revelação de algo que está além das aparências, um método e ao mesmo tempo um interpretar de uma realidade que por si só não nos é dada ainda enquanto fenômeno. É o ato de *"transformar em fenômeno aquilo que não é fenômeno ou que, pelo menos, não se oferece à consciência como fenômeno"*[16]. E é uma valoração da paisagem através de um pensamento estruturado acerca de algo que parte sempre da visão de mundo do seu autor.

Diferente da necessária perspectiva matemática renascentista, o desenho em Leonardo já nos traz um primoroso aceno da pura visibilidade enquanto método de apreensão visual de uma determinada realidade que nos é revelada também através de uma linguagem visível. É a arte enquanto coisa pensada e experimentada que permite, a Leonardo, a transposição de um evento visual pertencente à realidade em um fenômeno - numa nova expressão.

---

que se encontra entre o seu olho e elas, parecem azuis, quase da cor do ar'". Cf. ARGAN, idem; p.187.

[16] Cf. ARGAN, ibidem, op.cit; p.258. Cf. também VALÉRY, **Introdução ao Método de Leonardo**, op.cit; p.35; onde acrescenta: *"Uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos".*

Paul Valéry, no seu ensaio *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*[17], realiza uma precisa sutura entre a importância da visão pura e a redução intelectual do mundo dos fenômenos através de conceitos em Leonardo. *"A maioria das pessoas vê aí com muito mais freqüência com o intelecto do que com os olhos. Em vez de espaços coloridos, tomam conhecimentos de conceitos"*[18]*;* e sendo assim, reivindica que *"um artista moderno deve perder dois terços de seu tempo em tentar ver o que é visível, e sobretudo em tentar não ver o que é invisível"*[19]*,* concluindo que, no que diz respeito ao conhecimento artístico da realidade, é o dado perceptivo visual a matriz, ou a matéria prima, a ser verificado para a revelação de fenômenos que o conhecimento científico somente não dá conta; *"isto é: ver mais de coisas do que sabemos a respeito delas"*[20]*.* Nesse sentido, negando uma arbitrariedade, ou uma nova condição positivista em relação ao método, o que surge são novas leis, essas agora ligadas ao dado visual. *"[...] trata-se apenas da intuição ingênua, de objetos que fazem pensar em leis, das leis que falam aos olhos"*[21]*.*

Conhecedor das obras de Leonardo, sobretudo nas que carregam essa polêmica, Valéry atualiza a visão de Leonardo conquanto próxima à contribuição que a arte impressionista viria a dar quando do advento da fotografia.

> *"Os desenhos dessa espécie são muito numerosos nos mss. de Leonardo. Vê-se neles a sua imaginação precisa figurar o que a fotografia tornou sensível em nossos dias"*[22]*.*

Essa identificação entre arte e ciência em Leonardo se assemelha ao fundamento da filosofia da arte de Konrad Fiedler, pai da teoria da pura visibilidade: *"a arte como consciência das qualidades visíveis das coisas"*[23].

---

[17] VALÉRY [1894] – **Introdução ao Método**, op.cit.

[18] Idem, p.33-4.

[19] Ibidem, p.35.

[20] Ibidem, p.37.

[21] Ibidem, p.51.

[22] Ibidem, p.59.

[23] SALVINI, Roberto - **La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo**. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1977; p.10.

Para Fiedler, antes de qualquer coisa, é preciso distinguir nitidamente a estética enquanto teoria do belo e a ciência da arte. Este declara que o erro capital de todo o pensamento moderno sobre a arte é justamente a sua identificação com a beleza[24]. É precisamente este pensamento que justifica a necessidade de estruturação de uma teoria, no caso de Fiedler a busca das leis visuais, rechaçando a idéia de uma crítica do gosto que tem sua base no pensamento de Kant.

> *"Em Kant não se encontra ainda a conexão, que viria depois, da teoria do belo com a teoria da arte. Ele distingue a faculdade cognoscitiva e a prática, a atividade científica e a atividade artística, razão teórica e faculdade de juízo, enfim juízo teórico e juízo de gosto; da natureza deste último busca desenvolver a essência do belo; e não se preocupa também de estabelecer uma relação mais profunda entre beleza e atividade artística"*[25].

De matriz filosófica kantiana, que também compreende que a arte é preciso acrescentar e não imitar, Fiedler parte da premissa que as coisas do mundo externo não tem outra existência se não quando se colocam na nossa consciência no momento em delas se apropria, ou seja, quando as coisas do mundo dão entrada na nossa consciência cognoscitiva[26]. Assim é que a atividade artística se identifica com uma indagação, uma investigação, assim como a ciência. Como também enquanto criação, ainda que essa ação não se dê nem como imitação, nem como uma invenção arbitrária e tampouco como livre criação. Mas no sentido de criação de um mundo à própria consciência cognoscitiva, portanto, a criação de formas através e por cujas leis acrescentam ao mundo uma existência.

---

[24] Idem, p.14.

[25] Cf. FIEDLER, Konrad – **Aforism sull'arte**. Introduzione di Vera Segre Rutz, traduzione di Rossana Rossandra. Milano: TEA Arte, 1998; p.8. *"In Kant non si trova ancora la connesione, avvenuta più tardi, della teoria del bello con la teoria dell'arte. Egli distingue la facoltà conoscitiva e quella pratica, l'attività artistica, ragione teoretica e facoltà di giudizio, infine giudizio teoretico e giudizio di gusto; della natura di quest'ultimo cerca di sviluppare l'essenza del bello; e non si preoccupa ancora sdi stabilire una relazione più profonda fra bellezza e atività artistica".* [TA].

[26] Cf. FIEDLER, Konrad - **Del Giudizio sulle opere d'arte figurativa**, in SALVINI, **La critica d'arte della pura visibilità**, op.cit; p.63 e também, o próprio SALVINI na p.14.

Criar o mundo para e através da consciência artística vem da necessidade do artista em possuir o mundo como o mundo que se apresenta enquanto aparência visível, conduzindo forçosamente uma confusa massa de coisas visíveis passar a ter uma elevada existência complexa e formada.

A consciência artística é justamente a intensificação dessa consciência de mundo que é peculiar a cada um. É um mundo de formas e de figuras que se hospeda dentro do próprio cérebro com aquela primeira consciência individual que é e percepção das coisas nas suas aparências visíveis. Antes mesmo da designação daquilo que se vê através de palavras ou conceitos, antes mesmo de saber qualquer coisa a respeito de algo, surge primeiro a consciência daquilo que é naturalmente visível e só passa a existir na medida em que começa a fazer parte do espírito. A tentativa de possuir esse mundo através de um suposto esclarecimento através de conceitos requer a imediata perda da primeira e natural consciência visível do mesmo e assim, conseqüentemente, a perda daquele mundo ao invés de conquistá-lo. Ao invés dessa relação redutora dos conceitos na determinação da sua relação com o mundo, Fiedler indica a criação artística como construção análoga a essa relação do homem com o mundo[27].

O caráter reducionista dos conceitos é inversamente proporcional à infinitude do mundo. Assim, se faz necessário um processo ativo mais rico para revelá-lo - a consciência artística; consciência esta que, sob um impulso de transcendência o enriquece, através de formas e de imagens. Para que esta consciência obviamente não haja ao livre acaso arbitrário de um mundo caótico de imagens ela opera apoiada numa base de considerações que a precedem internamente: uma visão de mundo particular e o juízo de valor que, em senso objetivo reconhece os e produtos e os valores puramente artísticos em meio a outros tantos produtos e significados externos à obra.

[27] FIEDLER, **Aforism sull'arte**; op.cit; p.60. *"**Aforisma 77**: [...] La creazione artistica indica una relazione tra l'uomo e il mondo analoga a quella che l'uomo determina nei rapporti del mondo quando costruice concetti; anche l'opera d'arte può essere definita, in un certo senso, un'astrazione".*

Descartando a possibilidade de um conhecimento realista ingênuo de um mundo que é dado e é aceito sem reflexão, ou seja, um mundo que ainda não nos é revelado como figuras já prontas, a crítica se instaura justamente na oficina do espírito e do corpo, produzindo os valores de existência aos elementos das imagens do mundo. Esta fábrica interna de relações entre espírito e corpo é o lugar do contemplar. Mas é também o lugar de processos psicofísicos de diversas ordens, que emergem como expressão lingüística. À linguagem estão sempre ligados os objetos dos nossos pensamentos e da nossa consciência, sem a qual eles não tomam corpo. Porém ao mesmo tempo em que esta expressão lingüística necessita de apoiar-se em referências para sua própria existência, isso coincide com o problema da relativa capacidade da linguagem em designar e exprimir algo em toda sua riqueza e complexidade. A linguagem é justamente o momento em que o conteúdo de uma realidade é transformado na nossa consciência. A palavra, como forma mais comum de linguagem, é a conquista de um novo conteúdo; porém, no tanto de sua riqueza inovadora e diversa, a palavra também é um padrão redutor da realidade a ser possuída, ou melhor, no que diz respeito à completude da percepção de um mundo, a palavra enquanto linguagem é fugaz, incompleta e não define essa inteireza. A formação da linguagem exige a participação de toda a capacidade sensorial e psíquica, dos sentimentos, das percepções e das imagens que estruturam o conhecimento de um mundo na riqueza de seus fenômenos e na infinita complexidade de seus nexos; mas, paradoxalmente, no ato da sua gênese, quando a linguagem mesmo se forma, exige que todo o maravilhoso processo de conhecimento acerca de um mundo se cale.

> *"Quando dou nome a uma sensação, eu tenho duas coisas diversas na minha consciência: a designação que se insere na matéria do pensamento e do saber como coisa sólida e formada, e a sensação mesma que por si só não é tocada pelo fato de ter recebido uma designação"*[28].

[28] Cf. FIEDLER, **Del Giudizio sulle opere d'arte figurativa**, in SALVINI, **La critica d'arte della pura visibilità**, op.cit; p.63. Cf, também SALVINI, op.cit; p.82. *"Quando dò un nome ad una sensazione che si inserisce nella materia del pensiero e del sapere come cosa solida e formata, e la sensazione stessa che di per sé non è tocca dal fatto di aver ricevuto una designazione".* [TA].

Ainda reconhecendo na linguagem como linguagem em si, para surgir o valor de um novo elemento, de uma nova matéria, enquanto surpreendente possibilidade de construção da realidade, é necessária uma concessão, uma rendição da própria realidade no que faça justiça ao processo espiritual humano gerador da sua formação. Considerar o destaque dessa construção sensorial-psíquica de via fluída com outra forma autônoma. Nesse sentido, nem a visão por ela mesma, por ser apenas um sentido e não se concretizar em uma expressão, nem a palavra, pelos motivos já citados, conseguem dar conta de conduzir à realização das imagens visíveis. Isso se deve porque o material coletado onde opera o senso visível permanece no mesmo estado em que foi apreendido de uma dada realidade, ou seja, não encontra possibilidade de realizar-se na sua visibilidade em essência, não existe ainda, seja enquanto linguagem, como pensamento conceitual e nem consciência cognoscitiva.

Essa viabilidade de concretização da linguagem visível, tal forma desejada em sua pureza mesmo visível, dissociada do reducionismo conceitual do mundo do intelecto, exigirá uma expressão. A exigência desta expressão vem da necessidade de uma forma de comunicação. Tal comunicação, no entanto, logicamente se locupleta numa forma visual.

Esta concessão só pode se afirmar como reflexo de uma antiga doutrina científica segundo a qual o espírito tem a seu serviço os órgãos do corpo humano. "*Deste modo, assim como reconhecemos o lado físico dos assim ditos processos psicofísicos, rendemos também justiça aos valores espirituais de certos processos corpóreos*"[29], e esse *"[...] milagre consiste no fato de que o homem soma em uma determinada esfera da sua natureza sensível a capacidade de exprimir-se em matéria sensível"*[30]*.* Só assim se concilia a transmutação do dado visual, captado pelo espírito, através de um aparato corpóreo - numa expressão também corporeamente sensível e com exclusiva aliança à atividade autônoma da arte.

[29] Idem, p.77.

[30] Ibidem, p.87.

Assim, o método puro visibilista se ancora na espiritualização de um dado e nas suas formas corpóreas visíveis de representação.

> *"**É claro que se há possibilidade de realizar a existência de uma objetividade visível nos produtos de uma atividade consciente, isto não poderá verificar-se imediatamente como uma continuação daquele processo sensível ao qual se deve a existência mesma da visibilidade**. **Ora, uma atividade 'siffatta' se encontra efetivamente entre as múltiplas manifestações vitais das quais a natureza humana é capaz**. Percebemos em nós mesmos e nos outros, os gestos que se associam às representações que são visíveis ao olho, cedamos por outro lado que **o homem desenhando, pintando ou formando, produz em um modo mais ou menos perfeito qualquer coisa que é exclusivamente destinada a ser percebida através do sentido da visão**. Quais interpretações devemos dar a este fato tão peculiar?"*[31].

Onde inicialmente a sensação e a percepção das coisas existentes se dão justamente pela atividade produtiva do olho e só posteriormente, através do mecanismo externo da mão, se conclui em uma representação que nunca é a mera reprodução dos objetos preexistentes, mas sim uma forma de desenvolvimento dessa atividade visibilista. Nesse exato ponto em que o olho interrompe a sua atividade e a mão assume a atividade de complementação do processo, inicia-se o nascimento de algo novo. Eis a atividade figurativa que é gerada do impulso de apropriar-se de um mundo que não é capaz de se estabelecer enquanto pensamento e necessita de uma via para concretizar-se em outra matéria sensível.

> *"A atividade figurativa agarra um lado do mundo que o pensamento é incapaz de fixar e que só é capaz de ser colhido com os seus próprios meios: graças a essa penetra na consciência e se desenrola com clareza os aspectos da realidade visível, essa conquista à consciência o mundo enquanto visibilidade"*[32].

[31] Ibidem p.87.

[32] Cf. SALVINI, **La critica d'arte della pura visibilità**, op.cit; p.16.

Esta consciência figurativa não é uma padronização da realidade, nem tampouco uma restrita visibilidade que tomba a nossa consciência sobre essa realidade, portanto, não se funda na percepção imediata nem na contemplação inerte. Porém, é a possibilidade de fazer com o campo visível qualquer coisa que é negada pelos outros sentidos, é a realização pelo olho daquilo que o olho se oferece à consciência, configurando-se com a sua continuação no campo do fazer externo.

É um processo que começa com a percepção e uma série de sensações para se concluir em uma expressão. Tal expressão só é comunicante quando acrescenta justo aquilo que vai além da mera reprodução das aparências, ou seja, conclui-se com o desenvolvimento de imagens visíveis que devem acrescentar algo àquela realidade tomada *apriori*. Essas imagens são o campo mesmo da arte figurativa.

> *"Merecem o status de 'artísticas' só aquelas características de uma obra de arte que aspiram necessariamente ao sempre mais alto desenvolvimento da expressão da imagem natural, por acrescentar através dos meios da representação figurativa"*[33].

Portanto, a imagem visível que surge como expressão figurativa não deve ser o tanto quanto perfeita, porque é na tentativa da perfeição, do acabado, que se concentra a tentativa de reprodução, típico vício do intelecto, que nunca irá substituir a imagem original.

> *"[...] não se trata da relação entre um exemplar e a sua reprodução, porque se quiséssemos, para poder fazer o confronto, mostraríamos o exemplar"*[34].

A atividade figurativa, por outro lado, deve se concentrar justamente em trazer algo de novo, algo de ainda não dito sobre determinada realidade. Mesmo que a

---

[33] FIEDLER, **Aforism sull'arte**; op.cit; p.42. *"Aforisma 50: Meritano l'appellativo do 'artistiche' solo quelle caratteristiche di un'opera d'arte che derivano necessariamente dal tendere a sempre più alto svillupo dell'espressione dell'immagine naturale, da raggiungere attraverso i mezzi della rappresentazione figurativa".* [TA].

[34]Cf. FIEDLER, **Del Giudizio sulle opere d'arte figurativa**, in SALVINI, **La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo**, op.cit; p.90.

atividade da mão não coincida exatamente com aquela imagem idealmente perfeita típica e reivindicada pela memória visível. É por isso que se diz que o olho, órgão receptor, não é possível transmitir a imagem nem tampouco expressar aquilo de encantador que pode ser realizável pela mão.

> *"Isto que a mão produz poderá parecer-se defeituoso frente à maravilhosa criação do olho; por outro lado, quem refletir que o olho não tem a capacidade de transformar em posse durável as mágicas aparições que cada instante produz na mais dócil e mais hesitante matéria sensível, finalmente reconhecerá, mesmo na mais leviana tentativa de representação figurativa qualquer coisa que vai além da percepção do olho"*[35].

Esta atividade da mão depende necessária e exclusivamente da atividade do olho no sentido de ganhar o status de atividade figurativa. Quando a atividade figurativa se materializa em uma nova expressão visível concretiza-se o percurso almejado. É o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte.

> *"Se pode definir a atividade artística como aquela na qual a ação da mão parece depender exclusivamente do olho, do interesse da visão*[36]*. [...] Por quanto possa parecer paradoxal, a arte começa aonde cessa a visão"*[37].

Como devemos salientar, esta expressão não é arbitrária, mas sim guiada justamente pela atividade crítica seletiva, sintetizadora, daquilo que é relevante de ser transfigurado, ou mesmo revelado enquanto fenômeno que por si só não se oferece de maneira óbvia à qualquer um, haja vista a sua existência junto a todo um caos de imagens visíveis. E conquanto esta ação crítica visível e intelectual possa parecer simples, ela é justamente a passagem desta consciência perceptiva àquela

---

[35] Idem, p.91.

[36] FIEDLER, **Aforism sull'arte**; op.cit; p.44. *"Aforisma 55: Si può defunire l'attività artistica come quella nella quale l'azione della mano sembra dipendere esclusivamente dall'occhio, da'interesse della vista".*

[37] Idem, p.93.

expressão figurada que reside a complexidade imaginativa que revela um mundo enquanto arte; onde sem a mesma, não a concretização da crítica visibilista em sua pureza metodológica e produtora daquilo que se propõe enquanto crítica: o juízo de valor que acrescenta outras visões sobre a obra, aquilo que a recria.

Esse caminho põe em evidência aquela antiga discussão que envolve a separação entre a ciência e a arte, no que diz respeito ao conhecimento de uma realidade, onde a última [a arte], por um ponto de vista positivista, ficou relegada à margem da primeira [a ciência]. É precisamente este ponto, como já vimos também na polêmica de *Leonardo da Vinci*, que é reivindicado através do método da pura visibilidade.

> *"A própria realidade do artista começa precisamente onde cessa a validez dos meios do conhecimento científico"*[38].

Consequência do seu modo de entender a arte; para Fiedler, a presença da obra de arte está ligada á existência de uma consciência visível com a possibilidade de um alto grau de desenvolvimento.

Porém, esta visibilidade só é desenvolvida através da nossa intervenção ativa. A obra de arte é aquilo que se oferece à nossa visão e é o que se recria naquela ação pela qual nos expressamos, a atividade formadora de um algo novo visível. Assim, este resultado clama por uma revelação, sempre uma nova resposta àquelas questões que o sentido da visão põe ao mundo visível.

É a intuição da insuficiência da consciência puramente intelectual e de uma outra espécie de consciência, artística, onde a tarefa crítica está intimamente associada e se concentra na atividade de seleção, de eliminação mental daquilo que não responde a esta clareza ou coerência visíveis; no discernimento, na avaliação mensurável da concentração de energia artística aí presente. Para *Fiedler*, a atividade artística em si é a única crítica possível; e conclui:

[38]Idem; p.XIII.

> *"Arte é desenvolvimento de representações, como pensamento é desenvolvimento de conceitos"*[39].

Assim, o processo da atividade artística figurativa se funda no eterno trabalho de dar consciência ao mundo de aparências.

> *"A arte figurativa não nos oferece as coisas como são, mas como aparecem"*[40].

Metodologicamente, o puro visibilismo exige concentrar-se menos nas coisas do que nos efeitos delas. É um processo semelhante ao de *Leonardo*, e enfim, essa captura dos efeitos das coisas é em si pertinente ao método fenomenológico.

> *"As coisas são objeto de nossa percepção não em si, mas nos próprios efeitos"*[41].

Dar consciência a um efeito percebido é, portanto, revelá-lo, é como trazer à tona um fenômeno; e alguns visibilistas preferem dizer, é o mesmo que formá-lo. Assim, a forma, que geralmente é inexplicável pelo senso comum, construída na maioria das vezes pela mera arbitrariedade, se origina da revelação de um mundo não totalmente apreendido pelo intelecto, mas segundo as leis da nossa faculdade de representação visível.

> *"Na teoria da arte a palavra 'forma' tem assumido uma particular importância; a 'forma' de uma coisa é bem aquela que a arte tem que lançar luz. Porém isso se consiste em um mistério: pronuncia-se a palavra 'forma' com uma entonação particular, que deve significar assim como se trata qualquer coisa impossível de expressar-se mais claramente. Ao invés disso, é*

---

[39] Ibidem; p.42. *"Aforisma 49: Arte è sviluppo di rappresentazioni, come pensiero è svillupo do conceti".*

[40] Ibidem; p.81. *Aforisma 112: L'arte figurativa non ci offre le cose come sono, ma come appaiano".*

[41] Ibidem, p.81. *"Aforisma 111: Le cose sono oggeto di nostra percezione non in sé, ma nei propri effetti".*

> *necessário esclarecer que coisa é essa 'forma' da natureza que a arte leva da expressão à representação: a forma não é outra coisa senão o complexo da natureza representado segundo as leis da nossa faculdade de representação visibilista"*[42].

Eis o ponto de contato do puro visibilismo com o nascimento das formas. A mais recente teorização da arte enquanto forma deve-se a *Henry Focillon*. Este se aproxima do puro visibilismo de *Fiedler* quando afirma que as obras de arte são feitas antes de tudo para serem vistas. Tal afirmação é, sobretudo inspirada por uma base filosófica fenomenológica que reside no pensamento de Bergson, que diz: *são as imagens das formas que tomam a posse do espaço*[43].

Portanto, partindo de um ponto de vista da pura visibilidade o espaço é dado pela *vida das formas*, podemos dizer que estas se espacializam criando uma parte do ambiente que as circundam.

> *"[...] as formas tem vida no espaço e na matéria. O espaço da arte não é dado imutável da vida, mas é 'matéria plasmática e mutável'. [...] A arquitetura se desenvolve no espaço, mas longe de aceitá-lo como condição imutável, o plasma e o recria em uma infinidade de formas [...]"*[44].

---

[42] Ibidem, p.110. *"Aforisma 170: Nella teoria dell'arte la parola 'forma' ha assunto una particulare importanza; la 'forma' di una cosa è ben quella che l'arte ha da mettere in luce. Ma in che cosa consista è un mistero: si pronuncia la parola 'forma' con un'intonazione particulare, che dovrebbe significare come si tratti qualche cosa impossibile ad esprimirsi più chiaramente. E invece è proprio necessario mettere in chiaro che cosa sia questa 'forma' della natura che l'arte porta all'espressione alla rappresentazione: essa non è altro se non il complesso della natura rappresentato secondo le leggi della nostra facoltà di rappresentazione visiva".*

[43] SALVINI, **La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo**, op.cit; p.48.

[44] Idem, p.51. *"Ma le forme hanno vita nello spazio dato immutabile della vita, ma è 'materia plasmabile e mutevole'. [...] L'architettura si svolge nello spazio, ma lungi dall'accettarlo come condizione immutabile lo plasma e lo ricrea in una infinità di forme [...]".*

O problema da forma nas artes figurativas foi teorizado por *Adolf von Hildebrand*[45]. Em síntese, algumas das suas conclusões lançam mais algumas luzes sobre a construção e a aplicabilidade do método visibilista, mais particularmente sobre os temas do espaço, da forma, do movimento, da representação, etc.

A primeira dessas conclusões diz que a representação das formas deve ser produzida através de imagens distantes, visto que os pontos de vistas mais próximos ao objeto exigem muitos deslocamentos da visão. A imagem totalizadora produzida pela visão de um ponto distante gera conseqüentemente sobre a retina uma determinada impressão de imagens planas, portanto, essa visada distante pressupõe uma representação através de planos uniformes que se justapõem.

Outra importante conclusão vem das reflexões sobre as relações entre a forma e o efeito. A premissa dessa relação é que a aparência da forma é indissociável da noção do objeto em si, para tanto, *Hildebrand* conceitua esta de *forma existencial*[46]: que é derivada da necessidade de movimentar-se pelo objeto para apreendê-lo e ainda abstrair a sua aparência. A expressão dessa forma existencial é um produto de vários fatores: mais do que o objeto em si, também as variações de iluminação, do ambiente e das variações de pontos de vista; é na representação desta expressão que reside a *forma do efeito*. A equalização entre as *formas existenciais* e suas representações enquanto *forma de efeito* se dá através dos valores relativos [valores de relações] inerentes aos dados de grandeza como luz, sombra, cor, ou princípios estruturais das formas como a verticalidade, horizontalidade, ângulos, curvas, etc.

As representações de movimento produzem efeitos de espaço, o aumento dessas representações age proporcionalmente sob a possibilidade de expressão de uma forma existencial, e conseqüentemente também a sua aparência como expressão da sua natureza plástica e espacial.

---

[45] HILDEBRAND, Adolf von – **Il Problema della Forma nelle Arti Figurative**. In SALVINI, **La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo**, op.cit. p.126-157.

[46] Idem, p.131.

Não interessa aqui, como já afirmara *Fiedler*, as medidas reais das coisas, mas sim os valores de relações, aqueles que servem de instrumento de captura dos efeitos, ou melhor, aqueles que servem para revelar os fenômenos aos olhos.

> *"A realização artística não consiste, portanto em imitar uma percepção mecânica e pseudopositiva de uma aparência qualquer mas em compreender as condições que realizam positivamente estes valores de efeito para a nossa representação"*[47].

Assim, o mundo das coisas naturais é modificado no ato da sua representação por um outro mundo de formas caracterizadas pelos seus valores de efeitos espaciais; *Hildebrand* diz a isso colocar um mundo em obra[48]. E nesse sentido, a obra de arte se contrapõe a esse mundo por ser uma entidade que tem uma existência autônoma.

Outra das suas reflexões importantes diz respeito à representação do espaço e da sua aparência. Para *Hildebrand* a essência do espaço é a continuidade, e esse atributo é realizado precisamente na representação do movimento através do mesmo. Esse atributo, esse valor espacial enquanto aparência será representado pelo claro-escuro. Para tanto, a aparência espacial, como é esperado, será um produto de uma gama variada de variáveis, um nó estruturante de diversos valores do objeto, dos movimentos, dos pontos de vista, dos diversos humores da atmosfera e do seu entorno.

> *"A aparência espacial é o produto de elementos da natureza em ação simultânea. Entre outras, se nós designamos o objeto segundo a sua forma de existência, a sua cor local, o surgimento da luz considerada na sua direção e na sua qualidade, o ponto de vista aprisionado pelo observador de*

---

[47] Ibidem, p.135. *"La realizzazione artistica non consiste dunque nell'imitare una percezione meccanica e pseudo-positiva di un'apparenza qualsiasi ma nel comprendere le condizioni che realizzano positivamente questo valore d'effetto per la nostra rappresentazione".*

[48] Ibidem, p.135.

> *frente ao objeto, e assim, eis que os valores espaciais na aparência serão os dos pontos de interseção ou dos nós mais ou menos ricos de efeitos em respeito ao natural"*[49]*.*

E nisso se produz a orientação da representação do espaço, a compressão das condições espaciais das coisas.

Decorre dessas reflexões a contraposição entre a representação dos objetos, ou das formas, e a representação do espaço [a profundidade]. Daí se origina uma combinação de planos de superfície vinculados à representação das formas e representações de profundidade, donde o olho é que realiza o ajustamento tal qual numa pintura impressionista. A essa representação combinada que é "fechada" pelo olho do fruidor é chamada por *Hildebrand* de representação em relevo.

> *"Esta representação em relevo coloca em evidência a relação que subsiste entre o movimento em superfície e o movimento em profundidade, entre as duas primeiras dimensões e a terceira"*[50]*.*

Tendo procurado até esse momento dar conta de um método visibilista para nossa abordagem crítica nos resta enfim concluir que o puro visibilismo

> *"[...] afirma a arte como contemplação expressiva ou produtiva, ou seja, como uma ordem ou um equilíbrio da percepção [...] a forma visual é plenamente reveladora do seu 'próprio' conteúdo ou significado, que afinal não é senão a sua própria ordem ou*

---

[49] Ibidem, p.139. *"L'apparenza spaziale è il prodotto di elementi della natura in azione simultanea. Fra l'altro, se noi designiamo l'oggetto secondo la sua forma d'esistenza, il suo colore locale, la sorgente della luce considerata nella sua direzione e nella sua qualità, il punto de vista preso dall'osservatore di fronte all'oggetto, e così via, ecco che i valori spaziali nell'aparenza saranno dei punti di intersezione o dei nodi più o meno ricchi di effetto rispetto alla natura".*

[50] Ibidem, p.142. *"Questa rappresentazione a rilievo mette in evidenza il rapporto che sussiste fra il ovimento in superficie e il movimento in superficie e il movimento in profundità, fra le due dimensioni e la terza".*

> *equilíbrio, a sua estrutura. Os críticos da 'pura visibilidade' propõem-se, portanto, isolar no contexto das obras aqueles que consideram ser os princípios estruturais das formas [verticais, horizontais, diagonais, ângulos, curvas, espirais, etc.], separando assim os conteúdos significativos das formas dos das coisas representadas"*[51]. Portanto, *"[...] cada obra vale apenas pela pura evidência das suas formas e da ordem da consciência que se reflecte na visão"*[52].

A arte como contemplação expressiva ou produtiva vai ao encontro da essência do termo teoria já mencionada anteriormente, contemplação enquanto com um "fim em", objetivando uma ação, a criação. Os conteúdos ou significados são sempre intrínsecos à obra em si, revelados pela sua forma visível; a contemplação dos conteúdos e significados se dá mesmo na obra que é a expressão de materialização de determinados valores intrínsecos unicamente à ela na sua situação de existência e de propagação dos mesmos, não tendo nada a ver com valores de representação simbólica. O ato de contemplação expressiva ou produtiva reivindicada vai além do simples sentido da visão do senso comum, mas o quanto este sentido provoca na percepção, na consciência do fruidor; enfim, é uma questão de formação do olhar.

Por outro lado, a experiência visual remete sempre a experiências históricas, mas o problema da historiografia sempre foi o de colocar em ordem hierárquica de evolução, perfeição ou progresso determinados valores da história da arte e, conseqüentemente, um ou outro período artístico em detrimento de outros[53]. O problema da aceitação de se fazer juízo crítico de um dado visual como símbolo dissociado da sua compreensão enquanto valor intrinsecamente artístico, portanto único, está no preconceito de valorar uma ou mais obras de arte mediante valores não necessariamente artísticos e, portanto, constituindo juízos de avaliação com

---

[51] ARGAN, **Arte e Crítica de Arte**, op.cit.; p.145. [os grifos são nossos].

[52] Idem.

[53] Um dos maiores preconceitos da historiografia tradicional está na distinção entre os períodos clássicos considerados como de apogeu e os períodos românticos como decadentes, como a exemplo da Antiguidade Tardia, a Alta Idade Média ou mesmo o Barroco.

valores externos ao campo das artes. Não há uma arte melhor do que a outra, cada obra de arte encontra sua perfeição naquilo que é.

Alöis Riegl é que vem a refletir no sentido da aplicação da pura visibilidade à História da Arte. Para *Riegl*, a teoria da pura visibilidade deve renunciar a um caráter normativo, categórico, haja vista a relatividade dos modos de ver. É isso parece ser o que permite o conhecimento do caráter, dos modos de ver e sentir a arte daqueles períodos da história da arte considerados decadentes; considerando-os diversos daqueles que os antecederam ou os sucederam, não os hierarquizando e até vinculando-os às estruturas sociais. Esse fato, parece ter agradado às proposições de *Argan* no que se refere à busca dos significados, ao reconhecimento de uma *epoché* em ato "entre parêntesis" fora do mundo objetivo, e enfim, da explicação da sua gênese para o presente.

Ora, objetivar um trabalho de busca de autonomia da arte é ter a consciência desta cultura à parte que se constrói através da cultura particular de cada olhar sobre a obra e não das explicações da obra enquanto reflexo de um determinado contexto. É a reivindicação da individualidade e autonomia tanto da obra como do olhar sobre ela, onde a percepção é a ponte estruturante para a estruturação de uma visão de mundo e a conformação de uma concepção de vida.

Nesse sentido, é preciso lembrar que um outro caminho caminhos para se chegar à pura visibilidade está na descoberta psicológica da *Einfühlung* conceituada por *Robert Vischer*:

> *"Vischer considera o sentimento como a actividade espiritual que assume as formas vindas do exterior como símbolos da própria vida, por causa da simpatia que sente por elas, da* ***analogia entre os próprios sentimentos íntimos e as relações com o exterior e do impulso panteísta de união com o mundo****. [...] Por isso* ***a análise da obra de arte é feita segundo os símbolos do sentimento****. [...] Ora* ***é precisamente devido à identificação do nosso eu com os***

> ***objetos, que se podem estudar os objetos de arte em si"*** [54], e ampliado por Worringer dizendo que *"[...]* ***Esta conduz*** *ao panteísmo; a abstração,* ***à concepção transcedental do mundo"***[55].

Assim, é da semelhança na relação dos próprios sentimentos com o mundo que se situa o patamar de trabalho desta crítica. O mundo, e conseqüentemente a obra de arte está para o crítico conforme ele o sente, o vê. Diz respeito à sua própria existência e à da obra, mútua dependência de fruição e objeto fruído.

Dito isso, percebe-se que do ponto de vista da pura visibilidade, entender a crítica enquanto recriação da obra pressupõe a compreensão da psicologia da percepção.

E de fato,

> *"[...]* ***a crítica da pura visibilidade apurou as suas metodologias pondo-se em contacto com as pesquisas da psicologia da percepção ou da forma*** *e afirmando a arte já não como produto da apreensão e da emoção sensorial,* ***mas como autêntico 'pensamento visual'"***[56].

É este pensamento visual, estruturante neste tipo de crítica, que se reivindica aqui enquanto teoria e conseqüentemente como crítica.

A teoria da pura visibilidade se concentra no estudo da obra de arte tal qual ela é percebida, não se preocupa com valores marginais à sua autonomia. Se a obra de arte é a expressão de determinados valores intrínsecos à mesma, o que interessa à crítica de arte é como apreender determinado valor através da própria obra de arte em si; e parece não haver outro caminho do que aquele de equilibrar a reflexão da materialização dos valores em conceitos inerentes à obra em um discurso racional e a sensibilidade do crítico através de um discurso poético.

---

[54] Cf. VISCHER, Robert – **Sobre o sentido da forma visual**, 1872; in VENTURI, **História da Crítica de Arte**, op.cit.; p.228. [os grifos são nossos].

[55] Cf. WORRINGER, W. – **Abstraktion und Einfühlung**. Berlin: 1908. [os grifos são nossos].

[56] ARGAN, **Arte e Crítica de Arte**, op.cit.; p.156. [os grifos são nossos].

E sendo a obra de arte contemporânea à nossa presença no mundo, tais valores serão necessariamente fundamentais a uma equalização entre os valores históricos intrínsecos à própria obra; o que pressupõe uma crítica atualizada dos entendimentos destes valores, e as exigências artísticas do nosso tempo.

CAPÍTULO 2
A ARQUITETURA DA COLINA SAGRADA

A crítica de arte deve se valer de métodos adequados e coerentes com os tipos de disciplinas que envolvem as obras a serem criticadas. Especificamente esta é uma dissertação sobre arquitetura e esta se realiza enquanto arte por ser uma construção material que possui atributos que transcendem o seu caráter meramente funcional, atributos estes artísticos. Por ser arte, a arquitetura está sujeita à crítica. E o objetivo fundamental desse trabalho é a crítica de arquitetura.

Condição *sine qua* da crítica de arquitetura é estabelecer um conceito de arquitetura. Através desse conceito precisamos eleger e entender o objeto de estudo como arquitetura segundo uma teoria coerente com os nossos propósitos de uma crítica figurativa. Sendo um objeto artístico inserido em um determinado ambiente que o circunda, criticar a arquitetura também pressupõe criticar o objeto além dele próprio, pois a sua imagem se estende além dos seus limites físicos, se espacializa, portanto é preciso dar conta também das suas relações com o seu entorno: a cidade.

Nesse sentido, a tese de Aldo Rossi, no *A Arquitetura da Cidade*, se estrutura na análise da cidade enquanto arquitetura e, portanto, enquanto obra de arte; fruto de uma construção coletiva no tempo. O conceito de arquitetura é abstraído e ao mesmo tempo se estende ao conceito de cidade enquanto grande artefato humano coletivo no tempo. Esta tese precisamente não permite jamais desvincular arquitetura e cidade enquanto conceitos complementares; no sentido rossiano, pensar arquitetura é pensar cidade e vice-versa.

> *"[...] A cidade, objeto deste livro, é nele entendida como uma arquitetura. Ao falar de arquitetura não pretendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquiteturas, mas antes à arquitetura como construção. Refiro-me à construção da cidade no tempo. Considero que este ponto*

> *de vista, independentemente de meus conhecimentos específicos, pode constituir o tipo de análise mais abrangente da cidade; ela remete ao dado último e definitivo da vida da coletividade: a criação do ambiente em que esta vive. Entendo a arquitetura em sentido positivo [...]; ela é, por natureza, coletiva.* [57] *[...]" Podemos estudar a cidade de muitos pontos de vista, mas ela emerge de modo autônomo quando a consideramos como dado último, como construção, como arquitetura [...]."* [58]

A arquitetura é um artefato urbano, "uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta" e sendo assim, o conceito rossiano nos trás uma série de grandes temas ligados à vida de uma coletividade.

> *"A arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de fatos novos e antigos"*[59].

O objetivo da nossa aceitação da tese rossiana é alicerçar-se numa proposta teórica que nos garanta uma ancoragem no ofício da disciplina, um recolhimento à autonomia da arquitetura. Para Aldo Rossi a identificação da cidade enquanto artefato pressupõe a elaboração de um arcabouço teórico que tem como consequência a elaboração de um método de análise baseada na Teoria dos Fatos Urbanos. Este arcabouço deve permitir tanto a crítica da cidade como também de alguns dos seus entornos particulares limitados como arquitetura.

> *"Ora, por arquitetura da cidade podem se entender dois aspectos diferentes: no primeiro caso, é possível assimilar a cidade a um grande artefato, uma obra de engenharia e arquitetura, mais ou menos grande, mais ou menos complexa, que cresce no tempo; no segundo caso, podemos nos referir a*

[57] ROSSI, Aldo - **A Arquitetura da Cidade**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. [Coleção *a*]; p.1.

[58] Idem, p.4.

[59] Ibidem, p.3.

> *entornos mais limitados da cidade inteira, a fatos urbanos caracterizados por uma arquitetura própria, portanto por uma forma própria*[60] *[...] admitimos que na natureza dos fatos urbanos há algo que os torna muito semelhantes, e não metaforicamente, à obra de arte [...]"*[61].

Portanto, a caracterização de uma arquitetura própria de uma área pressupõe a crítica dessa área enquanto obra de arte construída coletivamente no tempo. Este dado é estruturante, e se faz premissa nesta dissertação, que deve resultar na aplicação de um arcabouço teórico enquanto base crítica a um determinado objeto empírico que se aproxima a uma parte de cidade ou Área Estudo. Porém o entendimento de uma parte de cidade nunca é dissociado de uma compreensão mais ou menos geral da cidade na qual pertence. Essa compreensão geral nunca é totalizadora e extremista, mas sempre conceitual e, portanto, responde a atributos que atraem a maior parte de princípios estruturantes da sua existência enquanto cidade. Nesse sentido, a crítica de arquitetura é por consequência, a crítica da cidade.

A parte de cidade eleita como objeto empírico para este exercício de crítica é o locus conhecido como A Colina Sagrada. Nesse capítulo trataremos de entendê-la enquanto uma estrutura espacial e, portanto, sob um ponto de vista que pertence muito mais à arquitetura e à geografia[62].

O sítio conhecido como Colina Sagrada situa-se na cidade de salvador, mais precisamente em meio à Península Itapagipana. Esta península, por sua vez, adentra-se às águas da Baía de Todos os Santos configurando-se como um destaque geo-morfológico da paisagem do território urbano e regional do Recôncavo Baiano.

---

[60] Ibidem, p.13.

[61] Ibidem, p.18.

[62] Ibidem, p.6.

Primeiramente, de um ponto de vista geográfico, a importância do sítio, remonta à memória do acesso à cidade de Salvador pela Baía de Todos os Santos, chegada essa secularmente conhecida. Essa chegada ideal corresponde mesmo analogamente, ao primeiro momento de encontro com o sítio histórico e geográfico de defesa das terras brasileiras, a Baía de Todos os Santos e, sendo assim, a um retorno ao rito de fundação daquela que seria a primeira capital do Brasil: Salvador.

> *"Dobrada a Ponta do Padrão, depara-se a Baía de Todos os Santos em toda sua vastidão. [...] Dahi, ao relancear os olhos para o horizonte em torno, a impressão que se experimenta ante a vastidão da bacia, o relevo dos montes vizinhos, a vestimenta verde da matta que tudo cobre, o pitoresco das ilhas numerosas, grandes e pequenas, dos promontórios que entram mar a dentro, balisando successivas e formosas praias, tudo o que aqui impressiona a retina, no ambiente e no relevo do solo, denuncia uma estancia da terra, feliz, fadada para grandes cousas da história humana [...]"*[63]*."[...] desta altura proeminente, no eixo da chanfradura do continente, que é esta mesma bahia de Todos os Santos, observar-lhe no conjuncto harmonioso dos contornos, terras, aguas, enseadas, ilhas grandes e pequenas, as maiores como que a repartirem-lhe a vastidão das águas [...] as extensas, arenosas praias a que se interpôem lombadas que terminam em promontório [...] ante a belleza e magnitude desse panorama, sob o céu azul abundantemente illuminado [...]. A Geographia aqui denuncia a Historia, vaticina o futuro"*[64].

O entendimento deste locus em sua fisicidade e espacialidade remete a uma compreensão da gênese histórica da descoberta da Baía de Todos os Santos e da fundação da fundação da cidade de Salvador, perpassa a sua constituição através

[63] SAMPAIO, Teodoro - **História da Fundação da Cidade do Salvador**. Obras Póstumas. Bahia: Typografia Beneditina Ltda, 1949; pp.9-10.

[64] Idem, p.10.

do decorrer dos tempos da dinâmica urbana através dos séculos, desaguando na idéia que se tem hoje dessa parte de cidade.

> *"A cidade e a região [...] são um imenso depósito de fadigas, são obras das nossas mãos, sendo assim, são testemunhos de valores, são permanências e memória. A cidade é na sua história"* [65].

Nos relatos dos viajantes estrangeiros que aqui estiveram estão algumas das informações mais importantes que coincidem com a importância geográfica do lugar escolhido e, além disso, apontam a estrutura do locus com uma particular sensibilidade crítica que coincidiam com os claros interesses da metrópole. Conhecedores da Baía de Todos os Santos desde o início do século XVI, devido ao reconhecimento e mapeamento de toda a costa das *terras brasilis*, chegara a hora da escolha de um sítio favorável para locupletar o plano de fundar a sede de um sistema de governo central que substituiria o primeiro sistema de capitanias hereditárias. Razoavelmente eqüidistante dos extremos norte e sul das terras da colônia, a Baía de Todos os Santos, se mostrou o locus privilegiado para exercer a função de locus irradiador da então nova estratégia de controle portuguesa em meados do século XVI.

> *"Informado pois o Sr. Rei D. João III da capitania da Bahia, a revocou a si; e no ano de 1549 enviou [...] Tomé de Souza [...] para a qual lhe foi dado o plano; [...] de fundar uma cidade na baía de Todos os santos. E [...] esta [...] sua barra é espaçosa, e admirável com duas léguas e meia para três de bôca [...] formando-se a sua enseada desde Santo Antônio da Barra até a praia de Itapagipe, fica um golfo dos melhores"*[66].

---

[65] ROSSI, Aldo – **A arquitetura da Cidade**, op.cit; p.22.

[66] VILHENA, Luís dos Santos - **A Bahia do século XVIII**. Salvador: Ed. Itapuã, 1969. 3 vols; Vol. I, p.40.

O relato é enfático no que diz respeito ao trecho que mais interessa aos propósitos da Coroa Portuguesa, respeito à demanda de uma extensão territorial defensável. Uma fisicidade com a magnitude fundamental para fundação de uma cidade-porto e grande extensão navegável ainda que sob controle visível. Em si, topograficamente, em sítio que confere a possibilidade de uma arquibancada com grade capacidade de vigília, ampliando-se por sobre o mar até a entrada pela Baía de Todos os Santos. Um sítio que seria palco dos acontecimentos da história secular dessa cidade.

> *"[...] a terra bahiana é como um immenso amphitheatro, erguido em face do Atlântico [...]"*[67].

Eis que este espaço, caracterizado analogamente a um anfiteatro, se realiza, se afirma, sobretudo pelos marcos geográficos referencias na entrada e em meio à baía, respectivamente a Ponta do Padrão e a Península Itapagipana. Entre ambos essa espécie de arquibancada se materializa numa escarpa de altura média de sessenta metros, a íngreme falha geológica de São Salvador.

Já o episódio geográfico da Península Itapagipana se materializa numa condição de inversão, ou melhor, de contraposição, à Baía de Todos os Santos. Este avanço topográfico que adentra a baía reforça significativamente a condição de um "pequeno golfo", revelando a sensação de entrada da água do mar no território e uma tentativa de revanche por parte do continente, que invade as águas do mar conformando um abraço aconchegante análogo a esse imenso anfiteatro imaginário.

> *"A palavra 'península' significa 'quase ilha', a linguagem assim comunica as características da estrutura espacial. Porém o golfo [ou baía] é um lugar pronunciadamente arquetípico, definível como o inverso de uma península"*[68].

---

[67] SAMPAIO, **História da Fundação da Cidade do Salvador**, op.cit; p.19.

[68] La parola 'penisola' significa 'quasi isola', il linguaggio quindi comunica le caratteristiche della atruttura spaziale. Pure il golfo [o baia] è un luogo pronunciatamente archetipo, definible come l'inverso di una penisola". Cf. NORBERG-SCHULZ, Christian - **Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura**. 5ª edição. Milano: Electa, 2000; p.39.

Fundamental nesse sentido de inversão é a topografia elevada em meio à península, justamente o nosso objeto de estudo, a Colina Sagrada. Sem essa elevação em meio à península, imaginamos que um promontório plano ao nível de referência do mar não provocaria a contraposição geográfica, estruturante e existente, à extensa falha geográfica de São Salvador. Como também, sem essa elevação, o resultado seria a perda de um fechamento físico fundamental para conduzir o aspecto de anfiteatro tão insistentemente relatado verbal e graficamente pelos viajantes estrangeiros que aqui estiveram.

Os primórdios do [re] conhecimento da Baía de Todos os Santos enquanto sítio fundamental para o estabelecimento da sede do governo geral que substitui o antigo sistema de capitanias hereditárias, aponta a importância geográfica da Península Itapagipana enquanto sítio relevante para o soerguimento de uma nova cidade no ano de 1549. Ainda que o sítio escolhido para a nova cidade não tenha sido na península, falta de cogitação não houve, perdendo apenas para o real sítio de fundação, que oferecia a condição de inserção de uma cidade tipo acrópole, por questões primordialmente necessárias de defesa e das trocas portuárias. A rediscussão urbana atual em torno dessa área se faz oportuna, como foco de interesses particulares de sua requalificação, visto que se trata de um sítio riquíssimo em valores ambientais e de paisagem.

> *"Na ponta de Itapagipe, segundo Gabriel Soares, 'quando se fundou a cidade, houve pareceres que ela se edificasse, por ficar mais segura e melhor assentada e muito forte, a qual está norte e sul com a ponta do Padrão'. Esses pareceres, como se sabe, foram vencidos*[69]*. [...] O sítio de Itapagipe, oferecia pontos favoráveis, sobretudo sob os ângulos de belezas naturais, paisagens, clima aprazível e facilidade, mas, por outro lado, era igualmente muito vulnerável a ataques"*[70].

[69] SIMAS, Américo [Coord.] - **Evolução Física de Salvador**. Estudos Baianos, Vol. I e II. Salvador: Editora da UFBA, 1980. Cf. também SOARES, Gabriel – **Notícias do Brasil**. Parte II, cap. III, p.62.

[70] SIMAS, **Evolução Física de Salvador**, op.cit; p.26.

A rejeição desse locus privilegiado logo traria problemas de defesa para a cidade ainda nos tempos coloniais. E não que o sítio da Península Itapagipana estivesse a partir de então relegado ao esquecimento, ou melhor, havendo a escolha do sítio de fundação em meio ao "anfiteatro", a medida de detrimento da preocupação com a defesa do sítio da península logo acabaria por agir em função negativa para a cidade.

Até então, em finais do século XVI, apenas se iniciara a construção dos fortes de Santo Antonio e São Felipe, respectivamente na Ponta do Padrão e Monte Serrat [ponta da Península Itapagipana], ou seja, nas duas extremidades do "pequeno golfo" em meio ao qual se situava a cidade de Salvador. Neste momento, o sistema de defesa da cidade, uma então precária rede de fortificações, não teria forças suficientes para conter tantos ataques inimigos sem exigir um plano maior de defesa para a cidade, fato esse que só viria a se concretizar no início do século XVIII.

Nesse ínterim, na primeira metade do século XVII, os holandeses estando em guerra contra os espanhóis e por consequência, contra as nações amigas destes, a exemplo de Portugal, decidem massificar os ataques às suas colônias, sendo uma delas o Brasil. Salvador, mais particularmente, devido à extensão da cidade-porto que avançava afora as muralhas e cumeadas iniciais, se encontrava com um débil sistema de defesa, tornando-se alvo imediato, tanto por terra como por mar, dos holandeses. Como estes não conseguem de imediato a sua tomada, por muitas vezes se dirigem para os indefesos engenhos de açúcar do Recôncavo afim de saqueá-los. Esta situação permanece assim até que a conquista se concretize, o que veio a se dar no ano de 1624, permanecendo, a cidade e seu porto, sob o poder do inimigo até 1625[71].

Em 1638, há uma nova tentativa de tomada da cidade pelo holandês Maurício de Nassau. Após velejar pela Baía de Todos os Santos e instalar-se na localidade da Ponta do São Braz [em Escada], a estratégia de Nassau estruturou-se na ocupação

[71] O Relato da Conquista da Cidade de Salvador pode ser conferido em: ALDENBURGK, Johann Gregor - **Relação da conquista e perda da Cidade do Salvador pelos Holandeses**: **1624-1625.** Salvador: Typ. Beneditina, s.d.

da Península Itapagipana, e o seu golpe não logrou êxito só após encontrar forte resistência na altura de Água de Meninos e na Colina do Santo Antônio Além do Carmo.

Após cessar o período de lutas, em Salvador, contra as nações inimigas da metrópole dominadora da cidade capital da colônia, inicia-se um período de crescimento urbano que testemunha a arrancada colonial proporcionada pela riqueza criada com a produção de açúcar e fumo: o que a historiografia baiana denomina a *Idade de Ouro da Salvador Colonial*[72].

Portanto, Salvador, a *Cidade-Capital*, é fundada em 1549, num sítio extremamente privilegiado continental e regionalmente, impondo-se enquanto símbolo administrativo, religioso, militar e comercial da colônia. Inicialmente no trecho entre as atuais Barroquinha e Misericórdia, expande-se linearmente em direção sul ao ponto fixado pelos beneditinos e à Vila do Pereira [na entrada da Baía de Todos os Santos] e em direção norte aos pontos fixados pelos franciscanos e carmelitas, conformando a franja da encosta vista do mar. Já em 1650, na direção leste, conquista a segunda linha de colinas em direção à Palma, Desterro e Saúde. E só nos séculos XVIII e XIX, completa uma dinâmica citadina na extensa área que se estenderá até a Península Itapagipana.

Esta cidade, nesse momento, se estrutura num poderoso sistema de fortificações, em novos bairros, solares nobres e disseminação de igrejas; com seu traçado particular articulando uma série de espaços de rico valor artístico como a exemplo: Terreiro de Jesus, Praça Municipal, Baixa dos Sapateiros, Barroquinha, Pelourinho, Carmo/Sto. Antonio, Passo, Saúde, Sodré, Sto. Antonio da Barra, São Francisco, Desterro e outros. É nesse período de crescimento áureo da cidade que começa a ser realmente ocupada a Península Itapagipana, funda-se o santuário do Bonfim e com ele, a gênese da concepção mítica da Colina Sagrada.

A Península Itapagipana fora povoada originalmente por índios e no decorrer desse tempo, passa pela inserção de fortificações [atreladas ao importante sistema

[72] Cf. SIMAS, Américo – **Evolução Física de Salvador**, op.cit.

defensivo da cidade como a exemplo do Forte de Monte Serrat], e posteriormente vem a abrigar algumas casas de pescadores e templos. Estes templos são primeiramente condicionados pela fé e missão católica e, aos poucos, agregariam o forte sincretismo religioso [católico/yorubá] que se estabeleceria na cultura baiana. Esse caráter mítico, como veremos, que se conserva por uma série de ritos, nos dá a possibilidade de uma crítica da parte de cidade atual subsidiada pelo [re] conhecimento da sua fisicidade através da sua memória mais significativa: os seus monumentos, elementos primários da arquitetura da cidade.

Como queremos provar - e iniciamos através de um breve relato histórico e geográfico da constituição do locus enquanto sua relação entre a cidade e a região – acrescenta-se agora um dado que se soma e o particulariza ainda mais segundo a noção estruturante do seu entendimento enquanto arquitetura da cidade. Após analisar alguns valores do locus estudado, segundo primeiramente um ponto de vista geográfico, da-se continuidade à análise deste lugar segundo a premissa rossiana, porém, agora, no que diz respeito especificamente ao valor de permanência da área estudo ao qual nos referimos. Para tanto desejamos conceituar a Colina Sagrada enquanto um elemento primário e, mais particularmente a sua arquitetura enquanto monumento.

Assim, reafirmaremos juntamente com Rossi que os monumentos são

> *"[...] sinais da vontade coletiva, expressos através dos princípios da arquitetura, sendo pontos de referência da dinâmica urbana"*[73].

Supostamente enquanto *locus*, esboçamos essa característica de foco estruturante da dinâmica urbana e, sobretudo, no que diz respeito às suas várias etapas históricas, concentrando assim, vários tempos de cidade e agregando mudanças de funções e destinos ao qual se refere. E de fato,

[73] ROSSI, Aldo – **A Arquitetura da Cidade**, op.cit.

> *"A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade"*[74].

Porém, além disso, essa parte de cidade abarca uma memória de transformações nos tempos de existência da cidade e, ainda assim, permanecer em certo sentido essencial a sua forma. Tal permanência é teoricamente um fato urbano que concentra a maioria dos valores significativos perante a um estudo da forma em si. Mais especificamente, nesse sentido, são os monumentos que congregam a memória coletiva, uma estreita relação com o locus, com o traçado, com o desenho ou plano de cidade e, conforme veremos, que se identifica com um ser cidade.

> *"Os fatos urbanos permanentes se identificam com os monumentos, pois estes são persistentes na cidade, inclusive do ponto de vista físico. Essa persistência ou permanência é dada por seu valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória"*[75].

Portanto, passemos às outras premissas que teoricamente devem reforçar esta área estudo, ou ainda que seja, parte dela, entendida enquanto monumento.

Em essência, de um ponto de vista da dinâmica urbana:

> *"São os monumentos, elementos primários em seu aspecto espacial e, em seu aspecto, se identificam com a sua presença na cidade. Têm um valor "em si", mas também têm um valor posicional. Nesse sentido, um edifício histórico pode ser entendido como um fato urbano primário; ele se mostra desligado da sua função original ou apresenta no tempo várias funções*[76]*, no sentido do uso a que é destinado, enquanto não*

[74] Idem; p57.

[75] ROSSI, Aldo – **A Arquitetura da Cidade**, op.cit; p.56.

[76] As funções, os usos, as atividades, os programas mudam na medida em que o tempo passa; mas as formas dos monumentos persistem.

> *modifica sua qualidade de fato urbano gerador de uma forma na cidade [agindo como catalisador]"*[77]*.*

Em princípio, o *locus* da *Colina Sagrada* é marcado, sobretudo com um monumento chave: o santuário do Nosso Senhor do Bonfim. Primeiramente, procuraremos ver as relações de interdependência histórica entre a gênese deste santuário e a estruturação e permanência de um traçado em função desta arquitetura; ainda que não possamos dissociar esta função catalisadora do tecido urbano da sua função mítica, que procuraremos explorar com mais ênfase logo adiante, à guisa de conclusão.

A escolha do *locus* que receberia a inserção do santuário do Bonfim, só se daria em meados do século XVIII. O culto ao Senhor do Bonfim iniciara-se na Península Itapagipana antes mesmo da construção de uma primeira edificação que abrigasse a imagem venerada pelos devotos, inicialmente, na sua maioria, os pescadores e romeiros [**Confira o anexo 1**][78].

---

[77] ROSSI, Aldo – **A Arquitetura da Cidade**, op.cit; p.116.

[78] O **ANEXO 1*:* Do que trata das Escrituras Públicas que dizem respeito à legalização da ocupação das terras pela Igreja do Bonfim**, trás uma análise sintética das discussões tornadas oficiais segundo fontes primárias, acerca do local escolhido e, sobretudo, da importância desse sítio nos momentos primeiros de sua povoação, onde a ferrenha discussão sobre a solicitação de renegação de doação do local e entorno da igreja demonstra o quanto este sítio se tornaria objeto estruturante da configuração do tecido e da malha urbana local. A preferência pelo anexo ao final da dissertação se deve em função de procurar concentrar o discurso do capítulo entorno à necessidade de provar que a área-estudo, sobretudo o locus da Colina Sagrada, é arquitetura; e o conteúdo das Escrituras Públicas, no caso de aqui presente no corpo do capítulo, apenas contribuiria para uma erudição histórica que soaria muito mais como um enorme enxerto, ou grande tentáculo, que não necessariamente contribui para os nossos objetivos teóricos e muito menos, da crítica do lugar enquanto arquitetura. De toda forma, devido ao caráter acadêmico deste trabalho, e ainda, reforçando histórica e metodologicamente o objetivo buscado, selecionamos e incluímos os trechos que consideramos fundamentais para tanto.

> *"[...] sabemos que a escolha definitiva do lugar, onde ía ser construído o templo do Senhor do Bonfim, só foi feita por volta de 1750 [...]"*[79].

Porém, o templo do Bonfim parece ter sido construído com a finalidade de servir de matriz para a catequização da aldeia de índios de Itapagipe ou para contatos com as vilas mais próximas do sertão. Típica das igrejas catequizadoras, a praça ampla em si, rodeada ou parcialmente rodeada de casas, já lembra a planta primitiva de povoamentos indígenas, onde a igreja seria posteriormente inserida; e ainda hoje é possível compreender tal espaço como uma memória conservada desta espacialidade primeira.

Na época em que o culto ao Senhor do Bonfim se inicia, o acesso àquela Península não se dava por estrada, haja vista a ausência de ligações[80], mas apenas por embarcações. Essa nota histórica ainda reforça o caráter etimológico do termo geomorfológico península [quase ilha], já citado anteriormente, como também, reafirma o já anteriormente dito segundo o atributo estruturante deste *locus* diante a dinâmica urbana nos seus diversos tempos.

> *"Com decorrer dos tempos, os romeiros vinham da Cidade do salvador, embora ainda não existisse estrada pela Jequitaia, mas gente pobre sempre encontra uma vereda em qualquer lugar, e os ricos podiam vir pela barca. Igualmente não demoraram de vir moradores do Recôncavo, pois muita gente*

---

[79]Cf. OTT, Carlos – **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**. Salvador/BA: UFBa/CEAB, 1979. [Coleção Frederico Edelweiss – 2]; p.79.

[80] Com a afirmação da igreja do Bonfim, esta área tenderia cada vez mais a perder um caráter de sítio afastado, despovoado, mas, pelo contrário, agregaria com o tempo algo familiar, ou melhor dizendo, um valor existencial para a vida citadina, que permaneceria até o séc. XIX: então isso significava mais um lugar que se constitui por si próprio do que o aspecto rarefeito do restante dos arredores da cidade. Era a "vila" do Bonfim. *"O bairro do Bonfim, até o fim do século XIX, tinha mais o aspecto de uma vila do interior baiano do que o de um arrabalde da cidade"*. OTT, **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**.; op.cit; p.84. Como é possível verificar, mesmo depois do período da industrialização, ou numa condição metropolitana de cidade, esse caráter familiar ainda é um atributo marcante dessa área.

> *vivia de transporte de mercadorias para a cidade [...]"*[81]*."[...] o aprazível bairro do Bonfim [...] considerado naquele tempo, subúrbio da Cidade e a esta ligada apenas por um serviço de lanchas – já existiam, contudo, numerosas casas de pescadores no porto do Bonfim, localizado na descida atrás da igreja, dando acesso à grande parte do peixe fresco consumido pelos habitantes da cidade do Salvador"*[82].

Parece ter sido também a necessidade de se materializar um acesso mais simples à peregrinação ao santuário do Bonfim que rendeu o trabalho de ligação da península Itapagipana à cidade por terra. Pode-se notar ainda hoje o ponto de conexão em linha reta que liga visualmente enquadradas as torres do Bonfim e a do Santo Antônio Além do Carmo. Eis um exemplo de uma nítida permanência de traçado urbano mediante a força catalisadora e de espacialização de um monumento para a cidade.

> *"O fato de, por volta de 1790, já se ter acesso ao santuário da Igreja do Bonfim leva-nos a crer que este templo, nessa época, já estivesse, em suas linhas gerais, pronto. A prefeitura da Cidade do Salvador, ou a Casa da Câmara, como se dizia então, nem tinha dinheiro para calçar direito todas as ruas dentro do perímetro urbano, quanto mais dos arrebaldes afastados, onde só moravam pessoas humildes, de nenhuma influência política. Assim, a própria Irmandade do Bonfim teve que gastar, entre 1792-1793, [...] com a fatura da nova estrada, quer dizer, com a ladeira do Bonfim que, porém, mais tarde ainda devia estender-se até a Boa Viagem, pois o caminho direto pela rua posterior dos Dendezeiros ainda era um pântano intransitável e assim ficou até os tempos mais recentes, quando finalmente se fez esta rua em linha reta. E devem ter sido os romeiros mais pobres que, já no século XVIII,*

[81]Cf. OTT, **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**; op.cit p.75-6.

[82] Idem; p.3.

> *traçaram este caminho direto, sem o desvio pela Boa Viagem, pulando poços d'água e atravessando canais, numa ponte improvisada"*[83].

Veremos aí como a gênese e a existência do monumento arquitetônico em si [a igreja do Bonfim] e o *locus* da Colina Sagrada se confundem, e aí afirmamos, seja tratando da sua fisicidade como também pelo seu atributo mítico. Assim, o *locus* da *Colina Sagrada* parecia estar fadado a uma concretização do espírito do lugar de forma semelhante àquela da escolha do lugar pelos antigos.

> *"Locus é aquela relação singular mas universal que existe entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar. A escolha do lugar tanto para a construção como para uma cidade tinha um valor preeminente no mundo clássico: a situação, ou o sítio, era governada pelo "genius loci", pela divindade local, uma divindade de tipo intermediário que presidia tudo o que ocorria naquele lugar"*[84].

Como podemos notar, uma série de observações vão ao encontro da compreensão da importância geográfica da área-estudo, somando-se a isso uma particular variável ao objeto que já denota mais do que a pura análise positivista poderia supor: essa relação particular e universal que só a relação entre a fundação de um lugar e uma divindade mítica pode dar. È assim que a inserção de qualquer que fosse a arquitetura nesse *locus*, estaria fadada a uma espacialização sem limites nos confins da região da Baía de Todos os Santos e para a própria cidade de Salvador.

> *"Se na localização do Santuário do Bonfim contribuiu deliberadamente o costume dos gregos e romanos de fundar tais templos em lugares afastados das cidades e dos povoamentos, não se pode afirmar. Fato é que, no século XVIII, a colina [...] ainda não era um bairro da Cidade do Salvador, e*

[83] Ibidem, p.39.

[84] ROSSI, Aldo – **A arquitetura da Cidade**, op.cit; p.147.

> *antes indicado para a localização de um farol do que de uma igreja. Mas já que para a mentalidade primitiva dos pescadores e marinheiros que trabalhavam dia e noite nas águas, nem sempre tranquilas, do Recôncavo baiano, um Santuário inspirava mais confiança mágica do que as luzes orientadoras de um farol, creio que esta gente humilde concordava mais com a edificação de um Santuário do que de um farol e se o segundo tivesse que ser construído com a contribuição dos interessados, creio que até hoje estaria para ser edificado"*[85].

Santuário ou farol, a verdade é que a arquitetura que hoje está lá se afirma e reafirma a paisagem soberana.

Para entender esta conjunção de edifício arquitetônico e lugar enquanto monumento será fundamental compreender o significado mitológico ao qual é associada esta parte de cidade, haja vista que

> *"Uma chave para a compreensão do valor dos monumentos e, do valor da fundação da cidade e da transmissão das idéias na realidade urbana, reside na importância do rito e sua natureza coletiva, seu caráter essencial de elemento conservador do mito. Os mitos vão e vem, passando um pouco de cada vez de um lugar a outro. Cada geração conta-os de maneira diferente e acrescenta novos elementos ao patrimônio recebido do passado. Mas, por trás dessa realidade que muda de uma época para outra, há uma realidade permanente que, de algum modo, consegue furtar-se à ação do tempo. Devemos reconhecer nela o verdadeiro elemento portador da tradição religiosa"*[86].

[85] OTT, **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**, op.cit.; p.78.

[86] ROSSI, **A Arquitetura da idade**, op.cit; p.7.

É bem verdade que a fundação do santuário do Bonfim tenha sido realizada com intuito cristão. O seu fundador, o capitão-de-mar-e-guerra Teodózio Rodrigues de Faria, realizou a sua vontade nascida de uma promessa feita ao tempo de angústia, passado em tempestades quando comandava uma nau da Índia. Parece que este, sendo Capitão da Nau de licença Nossa Senhora da Penha e Senhor do Bonfim em 1742[87], traz a imagem do Senhor do Bonfim em 1745, imagem esta que seria guardada antes da construção do seu templo, na Igreja da Penha; sendo que a Igreja do Bonfim seria construída entre os anos de 1750 e 1759.

A localização do santuário do Bonfim na Colina Sagrada se revelaria um marco de convite à reflexão [contemplação]. Aí idéia dos *Sacros Montes* como simulacros do calvário de Cristo para os peregrinos que não podem ir a terra santa é significativa simbólica e misticamente, e além disso, se revela estruturante no tecido urbano.

A concretização dessa arquitetura enquanto *Sacro Monte* se revelaria ainda mais como uma condição de exigência do próprio *locus*.

> *"O locus, assim concebido, acaba pondo em relevo, no interior do espaço indiferenciado, condições, qualidades que nos são necessárias para a compreensão de um fato urbano determinado. Halbwachs se ocupa também acerca de uma topografia legendária, afirmando que os lugares santos apresentam, durante as diversas épocas, várias fisionomias, nas quais confrontam imagens dos grupos cristãos que as construíram e situaram de acordo com suas aspirações e suas necessidades"*[88].

É assim que se verifica uma aspiração da Colina Sagrada a um outro fator mitológico que se agregaria na medida do amálgama cultural, e conseqüentemente religioso,

[87] OTT, **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**, op.cit. Carta de 20 de setembro de 1742, escrito pelo Escrivão da Santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador ao Procurador da Santa Casa de Lisboa. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Cartas 1702-1749, vol.53, fo. 202r.

[88] ROSSI, **A Arquitetura da Cidade**, op.cit., p.148.

do imaginário baiano. Se o ritual ligado à fé cristã envolvia muito mais um culto à imagem do senhor crucificado no interior do templo, uma outra fé que viria a se somar à primeira, de origem africana, arremataria a força do lugar com uma compreensão do *locus* muito próxima ao conceito de *genius loci* muito caro aos antigos gregos.

Para a religião yorubá, a colina é apontada enquanto elemento geográfico extremamente importante, donde se extrai a causa da fé, o locus tem um significado muito mais forte que na religião católica transplantada. O locus é muito mais o *leitmotiv* de uma determinada dinâmica, significa muito mais que a imagem penosa de um homem crucificado dentro de um templo; é o culto à fertilidade sugerido por um dado geográfico: o monte, símbolo fálico dessa fé de origem africana. Portanto, a um mesmo monumento teremos duas fés, dois cultos, dois ritos, um deles transferido e o outro, espontâneo. A seguinte citação de Carlos Ott, comentada logo após, é bastante reveladora dos interesses de uma história de base positivista que procura adaptar-se a uma cultura que foge à compreensão absoluta, única e racista:

> *"A Igreja do Bonfim, desde o início, foi projetada como Santuário. Estranhamos que isto se desse. Santuários geralmente nascem espontaneamente, em vista dos milagres atribuídos pelo povo ao Santo venerado num templo. No Bonfim não se deu este caso. Transferiu-se da cidade portuguesa de Setúbal para a Bahia o culto do Senhor do Bonfim, lá já arraigado havia mais tempo, pelo simples toque da imagem trazida de Portugal. A planta tenra criou imediatamente raízes na Bahia e aumentou tão rapidamente a sua fama, que deixou na sombra o santuário. [...] Que o Santuário do Senhor do Bonfim da Cidade do Salvador, no decorrer dos anos, aceitasse ao menos parcialmente, caráter de santuário de candomblezeiros, foi devido à sua situação numa colina, num* <u>*monte*</u> *símbolo fálico dos africanos. A formação deste santuário fetichista foi espontânea e não deliberada, como a formação de santuário cristão. Entretanto, tal deformação deu-se apenas na mentalidade dos filhos e netos de africanos, ao passo que para*

> *os baianos continuava a ser o santuário cristão do Senhor do Bonfim"*[89].

Ora, inicialmente o autor coloca que o santuário foi projetado, quando na verdade foi erguido e não necessariamente objeto de um projeto; no nosso campo disciplinar as palavras intenção e projeto são bastante caras e de significado bem conhecido. A Igreja do Bonfim, teria realizada, portanto, a primeira construção que objetivava o culto ao Senhor do Bonfim, e, como é fácil perceber, por uma simples leitura do Inventário do IPAC, e no próprio livro de Ott, esta receberá uma série de modificações onde não será constatada na verdade nenhuma traça correspondente a um projeto arquitetônico de fato mas, pelo que parece, apenas meros esboços esquemáticos que serão desenvolvidos diretamente na obra.

Outra observação relevante é entender que a noção de santuário já corresponde a uma idéia de peregrinação, o que reforça a tese da importância mais do que urbana do templo e, no caso, constatada até mesmo a sua fama internacional. E de fato,

> *"[...] O Santuário do senhor do Bonfim, dentro de um século, tornou-se de tal maneira conhecido, que recebia doações da África e da Europa [...]"*[90].

Nesse sentido, as doações da África provavelmente vêm com o tempo da identificação do culto do Senhor do Bonfim com o culto da entidade religiosa africana *Oxalá*, sincretismo religioso que culmina em um novo culto no mesmo santuário, e, conforme veremos, consolidará o ritual sincrético ao qual está ligado o templo.

A exposição metafórica naturalista [*a sombra da planta tenra ao qual foi deixado o santuário pela fé negra*] é típica de uma preocupação em adaptar o dado histórico em um dado científico, onde a verdade é comprovável e explicável segundo as leis "naturalistas" que estão à disposição e servem enquanto parâmetro.

---

[89] OTT, **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**, op.cit; p.23-4.

[90] Idem, p.23.

Também não podemos deixar de comentar o equívoco de *Ott* acerca da sua posição perante a formação do santuário do senhor do Bonfim em relação ao que compete à religião negra. Para tanto, não concordamos que a formação do santuário "fetichista" seja uma deformação do santuário cristão; mas na realidade, o santuário em questão é no mínimo, um uno sincrético de duas religiões, e não seria o mesmo apenas com o culto ao cristo crucificado exclusivo apenas dos "baianos".

O termo "baiano" no sentido em que é empregado aí no trás outra discordância, agora trazendo um duplo absurdo se aceita nos dias de hoje, que não pode ser deixada passar. Primeiro, é ver que ser "baiano" é excluir os de sangue negro e segundo, que o culto ligado a este monumento, tão caro à verdadeira baianidade, se resume à imagem do cristo crucificado. Percebemos que muito além da imagem portuguesa importada depositada no interior do templo, o que está em jogo é o *locus*, o monte, a situação e conforme podemos perceber posteriormente, até a própria verticalidade do templo caiado do Bonfim reforçava a idéia do culto à fertilidade do verdadeiro povo baiano de maioria descendência negra, ao contrário do que afirma ao colocado por *Ott*, dando vazão até a um racismo de tendência iluminista europeizada. Portanto, soa até irônico, mas criticamente usando suas próprias palavras:

> *"[...] religião perseguida, religião aumentada! [...] feito o sincretismo religioso, culminando em o novo culto do Senhor do Bonfim"*[91]*.*

Este aspecto é reforçado em muitas das seculares igrejas baianas. Traz aspectos misteriosos, esotéricos, místicos, mágicos não só da fé católica, mas também de uma fé que permeia os mistérios da Igreja do Bonfim e da Colina Sagrada, incorporando a memória e o imaginário coletivo com tons e matizes ainda mais significativos para o lugar. O grande ritual e procissão perpetuador dos mitos agregados a esta arquitetura da cidade pode ser sensivelmente verificado também na literatura, sobretudo obra de Jorge Amado, guia exemplar de alguns dos mistérios

[91] Ibidem; pp.24-5.

da cidade de Salvador. No **Anexo 2**[92], realizamos uma especial seleção de trechos desse autor, que com sua vivência, nos oferece uma análise do ritual da lavagem do Senhor do Bonfim, numa tendência particularmente puro visibilista, num conteúdo enriquecido de detalhes que mesclam tanto a fisicidade quanto esta valiosa tradição imaterial de um, quiçá o maior, dos ritos dessa cidade.

Como podemos notar, sem condições natas de compreensão, a história positivista peca ainda, e talvez aí o pior dos seus equívocos, pelo fato de estar dissociada de um dos maiores patrimônios populares, aquele ligado à religião, à fé, ao inconsciente, à familiaridade, à existência de um povo e cidade. Bem sabe este autor que *"[...] o povo sempre prefere a lenda e o mito à verdade histórica"*[93], e sendo assim, perde o grande fio estrutural que liga o objeto arquitetônico, e ainda, a cidade, aos fatos e vicissitudes inerentes e indissociáveis à mesma.

> *"O santuário do Bonfim agora já era procurado por visitantes ilustres, sem dúvida nem sempre levados pela fé religiosa, mas apenas pela curiosidade folclórica ou artística, pois em ambos os campos aí se encontravam coisas bem curiosas. O divórcio entre o interesse religioso e o artístico, agora se propagava cada vez mais entre os intelectuais, o que, aliás, remontava ao século XVI, quando o Renascimento separou a arte da religião, antes intimamente ligadas"*[94].

Aquilo que a verdade científica, da história positivista não consegue abarcar, se torna a força motriz do nosso objeto de estudo, a *Colina Sagrada*, enquanto arquitetura. Ela é a concreta síntese da gênese e significado do lugar: é a coisa que concretiza um mundo, um monumento ao *Genius Loci*. É assim que, o monumento, a arquitetura, o locus e a cidade se tornam obras de arte por excelência.

---

[92] Confira o **ANEXO 2: Do que trata dos mistérios do ritual de lavagem da Igreja do Bonfim e da Colina Sagrada**; ao final da dissertação.

[93] OTT, **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**, op.cit; p.56.

[94] Idem, pp.73-4.

> *"Os monumentos tornam-se obras de arte excelentes e caracterizam-se, sobretudo por esse aspecto. Constituem um valor que é mais forte do que a memória"*[95]*. Assim, o fato urbano e sua arquitetura, que são uma só coisa, constituem uma obra de arte"*[96]*.*

E nesse sentido, entendendo a Colina Sagrada enquanto monumento e conseqüentemente, como obra de arte, ela se presta à crítica puro visibilista; conteúdo do próximo capítulo.

[95] ROSSI, **A Arquitetura da Cidade**; op.cit; p.124.

[96] Idem, p.117.

CAPÍTULO 3

A COLINA SAGRADA: por uma crítica puro visibilista

Ao entrar na *Baía de Todos os Santos*, o viajante percebe com clareza uma região que se difere por um a extensão bastante natural e uma outra, sede de uma vida urbana intensa: a cidade. Esta visada da cidade, no mar, nos demonstra o seu acompanhamento por toda a extensão do plano da encosta, seja no seu pé, seja na sua franja. E assim, na altura da *Península Itapagipana*, ocorre um evento de fechamento da configuração de algo que se aproxima aparentemente a uma superfície arqueada, anteriormente citada como uma espécie de pequeno golfo ou mesmo um anfiteatro.

A extensão mesma que se oferece em direção à *Península Itapagipana*, através de um sítio delimitado pelo plano da encosta, se realiza como um percurso. Esse plano de percurso, remarcado pelo coroamento ou *sky line* superior da *Cidade Alta*, se configura por um ritmo de edificações que se contrapõem em extensões longitudinais contrapostas por elementos específicos, as igrejas, com sua plasticidade particular, que acabam funcionando como referenciais no entendimento da cidade em sua morfologia.

Pela manhã, tal conjunto se oferece em sombra ou em silhueta, em contraste ora com o plano azul do céu; ou, com suas linearidades marcadas sobre um plano acinzentado e/ou esbranquiçado de um dia chuvoso ou mesmo nublado. Pela tarde esta extensão ganha uma luz intensa e particular, quando banhada pela intensa luminosidade solar; dando um aspecto dramático na medida em que o sol vai se pondo e doura a magnitude da sua dimensão. Por outro lado, ao imperar o branco ou cinzento de uma tarde nebulosa, repete-se o mesmo já dito quando de manhã: a luz difusa do dia nublado torna a paisagem bastante linear. Assim, o espetáculo magnânimo de revelação pictórica desta paisagem se realiza no efeito intenso da luz

do pôr-do-sol diretamente sobre a morfologia imperante; preciosa exposição de uma cidade dourada.

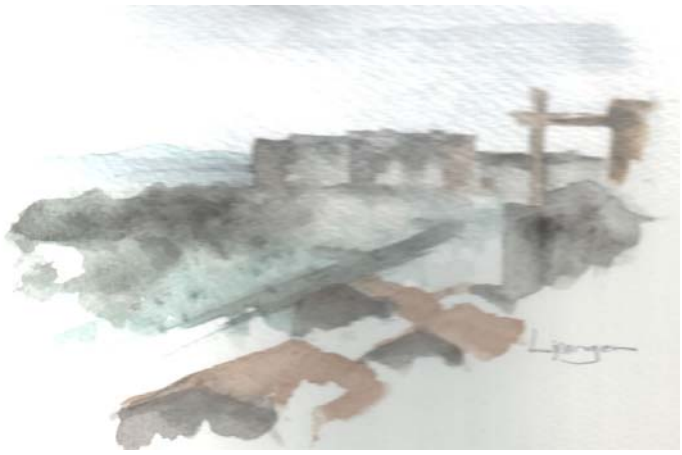
A chegada à cidade propriamente dita exige a perda da visão dos pontos extremos que a abraçam, a *Ponta de Santo Antonio na Barra* e a *Península Itapagipana* que, naturalmente nesse instante passam a habitar apenas na memória dos citadinos.

O acesso ao plano mais alto da cidade só oferecerá a península em raras situações, tal como que em relances de surpresas que surgem como visadas em perspectivas ou de pouquíssimos campos de visão abertos. Daí de cima da cidade não há alcance, só surge, quando não raramente, enquanto paisagem distante que se oferece com seus mistérios; uma nítida topografia ondulada em contraposição à racionalidade do tecido ao qual momentaneamente pertencemos. Essas várias visadas se dão em algumas poucas situações do contexto de frestas ou ladeiras de acesso do plano mais alto da cidade - abertas vez ou outra para o mar.

Daí dessas raras vistas, a imagem sinuosa da topografia da península e, também seus marcos, oferece-se com mais ênfase, geograficamente, quando dos dias iluminados; tendo um dos seus edifícios, a *Igreja do Bonfim* enquanto forma branca em meio a uma colina, intensamente projetada no espaço pela sua maior capacidade de captação e reflexão de luz em meio a um conjunto amorfo de edificações que acompanham a topografia sem alterá-la. O mesmo já aconteceria quando da sua visada pelo mar, mas particularmente, devido a perda de magnitude da imagem do soberano frontispício da cidade, esse mistério da edificação cintilante marcando uma sinuosidade que se realiza como pano de fundo, concorre para aumentar o seu poder de atração nos raros momentos em que somos arrebatados de surpresa pelo tecido da cidade. Estas mesmas visadas, quando particularmente se dão em um dia com luz difusa, contribuem com uma marcante jogo de linearidades, só se desmanchando, quando dos piores “humores” atmosféricos, que trazem vez ou outra a ira dos céus, através de densas nuvens ou tempestades. Nesses momentos a densa atmosfera grafite de vapor d’água age como um grande véu, provocando a sensação de um maior isolamento da “quase ilha”, com a aparência de um mágico *sffumatto* que esconde o seu antigo e conhecido pano de fundo; é a impressão mesma de que ali acaba a cidade, ou a sua forma existencial

pelo menos, mostrando-se tal qual uma espécie de reino místico de *Avalon*, onde é necessário ganhar as brumas para se ter o seu acesso, imagem essa que se sacraliza devido ao marco referencial felizmente situado numa colina. Volta assim a qualidade pictórica reforçada por uma notável perda das suas linearidades, desmanchadas em uma soberba e mítica paisagem de sonhos ou contos de fada.

Os percursos de acesso à *Colina Sagrada* exigem o retorno ao plano mais baixo da cidade, o mesmo de referencial de nível próximo ao do mar. Quaisquer das escolhas de acesso coincidem com o percurso da procissão *lavagem do Bonfim* a. Percorremos o mais longo e que coincide com o do ritual ligado ao monumento arquitetônico e paisagístico escolhido.



A saída realizada no adro da *Igreja da Conceição da Praia* é realizada em uma espacialidade ampla, onde a linguagem sinuosa da escadaria do monumento se contrapõe à paisagem cartesiana do lugar. Essa será uma das últimas possibilidades de encontro visual mais amplo com o mar. O limite da espacialização desta igreja é dado pela grande massa de edificações da área do *Comércio* e pelo plano perpendicular a esse, a encosta, revelada pela forma de contraposição que coincide com o *Elevador Lacerda*.

A partir de agora, seguindo pelas ruas do *Comércio*, começa um jogo de planos cartesianos que coincidem com o seu traçado urbano e a inserção dos seus edifícios modernos. O ritmo cadenciado de luz e sombra é delimitado pelos planos dos quarteirões e o vazio do seu traçado, a profundidade da perspectiva oferece um infinito que parece interminável.

Uma primeira surpresa do percurso surge logo no ponto em que a "*Vitória da Associação Comercial*" aprisiona o eixo das vias e do espaço ao qual se insere, centro das atenções do mesmo, o obelisco convida e orienta o olhar para os céus, nos leva à transcendência daquela realidade conturbada. Ainda que em meio à uma movimentada avenida, este monumento se realiza enquanto marco da memória coletiva desta parte de cidade. O pano de fundo da perspectiva coincide com a espacialidade libertária que é sugerida pela verticalidade e plasticidade deste foco do traçado urbano.

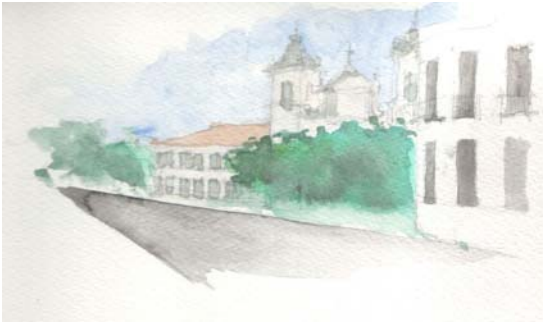
Após esse episódio, abre-se amplamente a espacialidade trazendo novamente o oferecimento da encosta e o coroamento em *sky line* da *Cidade Alta* como sendo o guia paralelo do nosso percurso. Temos uma perspectiva fechada que se oferece com planos mais baixos [como os formados pelos trapiches] paralelos a um só plano de fundo muito mais alto e marcante. Estando em apenas um dos lados da perspectiva, tal qual um *canyon* que teve um dos seus planos tombado; esta imagem nos trás uma sensação de percurso guiado, porém ao mesmo tempo em que por um caminho que é assimétrico. É um desequilíbrio que nos obriga a seguir e conhecer.

No momento em que nos encontramos mais presos à perspectiva em direção à área de *São Joaquim*, somos novamente arrebatados por uma nova superposição de planos devido à mudança abrupta do tecido [agora encurvado] e a inserção de uma arquitetura singular que demarca esta espécie de dobras tal é a gama de planos que se superpõem.

Aí a *Santíssima Trindade* se oferece como um novo mistério a ser desvendado, nos provocando uma série de inversões que multiplicam aquele desequilíbrio dinâmico de planos e profundidades já citados. Este monumento se oferece em meio a um avanço do plano da escarpa reforçando a contraposição da ampla espacialidade do largo adiante e marginal ao percurso perspectivado. Este cheio e vazio mantém uma correlação única de dependência marcante, que desequilibra ainda mais a perspectiva que tende a continuar. O episódio da Igreja da *Santíssima Trindade* possui uma plasticidade tal que exige o movimento de fruição que desmancha uma possível repetição funcional do obelisco da "*Vitória do Comércio*", desmanchando-se e convidando com um ponto de abrigo que funciona como um novo parêntesis no texto contado que tem como fio condutor o percurso da peregrinação. Este convite é realizado pelo transbordamento plástico da sua escadaria, retalhada em planos sobrepostos e suspensos que variam os pontos de vista até a chegada ao seu adro. Justamente aí, pasmem, repete-se assim, como no adro da *Conceição da Praia*, o oferecimento do mar em sua amplitude por mais uma vez. Tal qual fosse uma condição *sine qua* dos abrigos desses monumentos, aquele de salvaguardar a vista do mar mediante um contato com o anteparo de entrada e saída, espaço de transição, entre aquilo que é sagrado e o que é profano. Também a incidência solar no branco e na plasticidade dinâmica desta arquitetura, reforça ainda mais a força de atração e arrebatamento da espacialização do objeto.

Somente a encosta terá força suficiente para um [re] direcionamento ao percurso que ora seguíamos.

E sendo assim, novamente ao nos afastarmos desse evento, voltamos àquela condição de desequilíbrio guiado já citado anteriormente. Isso se dá até que um outro epi´sodio se ofereça para nos tomar de assalto e provocar novas sensações. É o *Convento dos Órfãos de São Joaquim*: primeiramente surge distante, espacializando-se como um marco, tendo sua fachada como plano meta desta perspectiva e, logo após, na dobra do tecido em curva, some em meio à planos de edificações que se sobrepõem, para só depois surgir dominando e estruturando em si mesmo uma nova espacialidade. Nessa nova e ampla abertura do tecido, pela primeira vez, parecemos perder o percurso, tal a amplidão do espaço; caso não fosse o seu conseqüente estrangulamento pelas vias de tráfego que confluem para a região da *Calçada*. Agora não mais o plano da escarpa conseguirá guiar o nosso percurso, haja vista o seu distanciamento isolado mediante o espaço impedido da malha ferroviária desta parte de cidade.



O primeiro monumento que nos orienta, como um novo marco referencial, é uma espécie de “agulha”, ou melhor, é a torre da *Igreja dos Mares*, que surge em uma das perspectivas que desemboca neste largo. Tendo várias vias de acesso ao mesmo, eis um espaço onde a fuga se torna fácil e qualquer descuido provoca a perda de orientação. O cognoscitivo, agindo sob a forma de qualquer reminiscência, trás a memória do mar, velado aí pelo tecido urbano e, nesse instante parece ser a única opção de salvação de reintegração diante a grande e mais enérgica perspectiva que surge quase que interminável à nossa frente.

Assim, segue-se em longa perspectiva em direção ao *Largo de Roma*, donde esta profundidade sem fim é ora por vez ou outra, entrecortada pelas fenestrações do tecido que se abrem sensivelmente e capturam um pequeno trecho de mar da *Baía de Todos os Santos*. Esses relances, esses enquadramentos de paisagem fugidia, são os únicos eventos marcantes desta parte do percurso, conferindo um alto grau

de paisagem contida que, ao surgirem, tendem a provocar novas sensações de surpresa, diversas aos monumentos já citados.

Essa nova perspectiva desequilibrada pelas “oferendas” de mar termina no amplo espaço aberto que é o *Largo de Roma*. Aí o tecido se subdivide em três grandes vias perspectivadas. A indecisão do percurso será resolvida justamente por aquela via na qual um marco se oferece soberano como convite de chegada. A *Avenida Luís Tarquínio* e o *Caminho de Areia* passam a estar momentaneamente à margem do nosso interesse focal.

Avistado o monumento do Bonfim, este se insere como ponto demarcador do final da profundidade perspectivada numa situação que devassa o seu plano de fachada ao mesmo nível da visada. Porém, e pela condição primeira, muito contrariamente do que se pensa e muito mais como uma surpresa inesperada, ao nos movimentarmos

em direção a esse sítio, nos deparamos com um incrível fenômeno de ascensão, de suspensão, de transcendência desse plano na medida proporcional à nossa aproximação. Ir ao seu encontro é fazer parte de um evento que nos ilude oticamente devido à sua inserção no topo da Colina Sagrada.

Menos esperada ainda é a chegada a uma espacialidade tal que se revela numa riqueza de planos, cheios e vazios, claros e escuros, níveis e desníveis que conferem um alto grau de plasticidade e condição pictórica ao lugar.

Essa ascensão aos céus, ou mesmo, esse levante de planos ao infinito, é ainda reforçada pelo declive da colina que surge quando da nossa chegada ao entorno imediato deste monumento, o pé da Colina Sagrada.

É uma confluência singular de planos naturais e edificados que somados uns aos outros reforçam sempre duplamente o que poderia ser proposto apenas por um. Essas dobras de alta valor de plasticidade são dadas por uma série de fatores: o abraço do plano encurvado da ladeira a uma encosta afundada, aumentando assim o porte e a dignidade do monumento; no jogo de cheios e vazios ou claros e escuros, das cores da balaustrada e da igreja em contraposição ao verde e às sombras das árvores na extensão do plano da colina; pela massa de palmeiras imperiais que, quiçá por alguma obra do divino espírito santo ou mesmo da natureza, coincide o conjunto das suas formas com o mesmo perfil da própria igreja e, assim, desafiando qualquer tentativa de explicação científica de controle da paisagem á sua frente.

Em respeito ao percurso, o plano inclinado da Ladeira do Bonfim é o motivo redentor da chegada, cuja praça limitada pela igreja e casas dos romeiros já se oferece à vista desde a base da colina. Arrebatado já pelo plano da igreja, com sua plasticidade funcionando como atrativo, chega o momento da inserção no templo, donde a sua espacialidade se oferece dinâmica, de uma leve sinuosidade vibratória provocada pelos motivos dos balcões e capelas laterais, simetricamente localizados em função do percurso que tem como meta o altar: célula plástica de alto valor vibratório se espacializando por toda a extensão do espaço interno.

O retorno ao adro, ou mesmo à praça como extensão do próprio adro, trás uma grata surpresa, que já poderia ser notada antes mesmo do ingresso ao interior do templo: a condição de visibilidade da cidade. Desde o primeiro ponto de fechamento do plano de cidade, a Ponta do Santo Antonio na entrada da Barra, e a visada de toda a cidade que se estende por todo o plano da falha geomorfológica de São Salvador.

É o momento da grata reanimação daquilo que permanecia no cognoscitivo, na memória, e que só pelo advento da Colina Sagrada se torna possível de ser realizado.

Esse oferecimento é magnânimo diante a massa amorfa de edificações contraditória à sinuosidade plástica das formas artísticas da *Ladeira do Bonfim*; é uma paisagem quase romântica que remete a outras visões de viajantes estrangeiros muito mais preocupados com a posse do território, quando mesmo essa mesma paisagem se mostrava tão selvagem em relação ao crescimento da cidade de Salvador em sua condição de colônia.

Por outro lado, voltando às duas vias esquecidas naquele momento de escolha de percurso no *Largo de Roma* levam a outras localidades da *Península Itapagipana* que terão diversos e particulares pontos de contato com a *Colina Sagrada*.

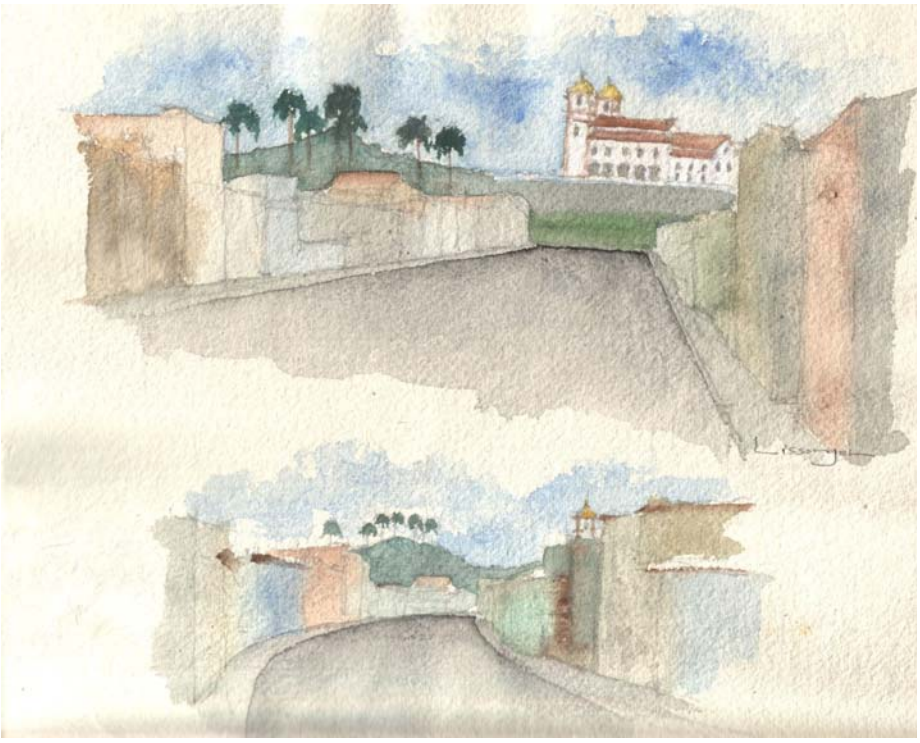
Assim, a *Igreja* e a *Colina do Bonfim* se espacializam por uma série de visadas sobre o território da *Península Itapagipana*.

Percorrendo o entorno deste sítio vemos que se oferecem diversas visadas através de perspectivas que enquadram ora a fugacidade do mar ora outros eventos que reforçam a particularidade deste locus em sua fisicidade. Um desses episódios é o espaço da entrada do *Hospital da Sagrada Família*.

Este espaço se oferece numa perspectiva que tem uma visada frontal à aresta lateral da *Igreja do Bonfim*, mas a impressão mesmo espacial é um efeito de plano de fachada quase que voltado para a entrada do hospital; aí mesmo, neste espaço de confluência, a perspectiva é arrematada por uma estratégia de planos que abraçam um espaço com nítido controle da paisagem. Esse conjunto se realiza com

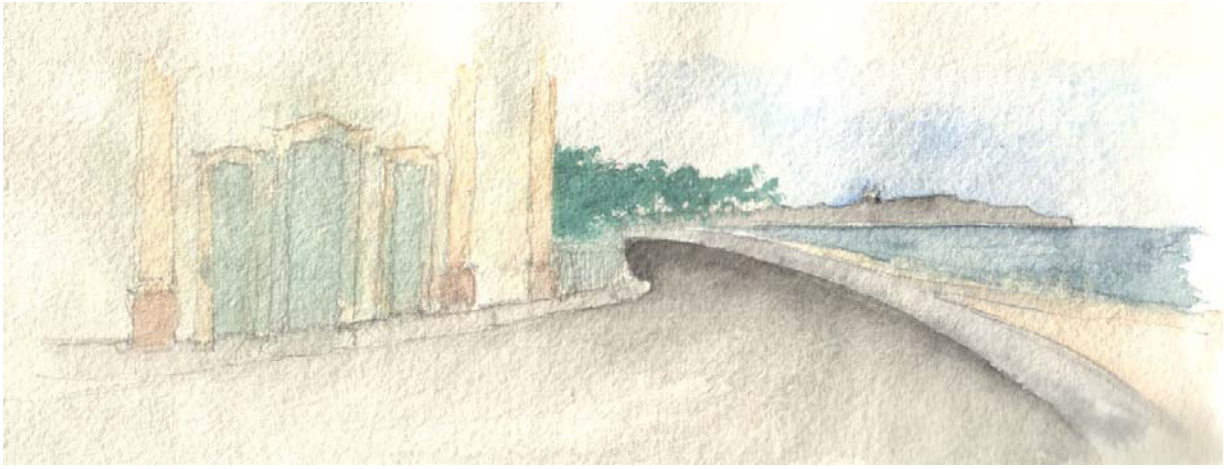
um forte sentido de profundidade e fugacidade, justamente na sobra do tecido urbano. A nítida relação de comunicação entre esse espaço e o da igreja confere uma relação de interdependente dinâmica de grande riqueza plástica e pictórica; espacialmente, é como se cada uma das espacialidades desses monumentos se realizasse na próxima.

As ruas mais próximas, sobretudo as que se dirigem aos fundos ou à lateral da *Igreja do Bonfim*, fazem parte daquele mesmo conjunto de perspectivas fechadas que em determinado instante recebem o impacto da imagem da igreja em um plano que está geralmente superposto pelos planos feitos pelas edificações mais próximas ao longo dessas vias.



E, só no momento mesmo de sua aproximação nos arrebatar com força semelhante ao já comentado devido ao seu surgimento de forma tão inesperada.

A curva do tecido urbano na altura da *Igreja da Penha* também é atingida por uma particular espacialização da Igreja e da *Colina do Bonfim*. Esse momento de dupla atenção entre a curvatura com o mar, o momento da Igreja da Penha banhado em luz e, o corpo de parte da Península que avança sobre o mar, configura-se numa série de planos curvos que enfim são arrematados pelo referencial que é a igreja.



É uma imagem que se assemelha a uma série de dobraduras, ou rugosidades, de um tecido, muito semelhante à chegada ao pé da *Colina Sagrada* e a sua consequente subida, tal qual um extenso vestido verde que desce desde a base da igreja até o seu contato sensível com a sua parte mais baixa.

Essas dobras e desdobras conferem a esses lugares uma estrutura complexa de imagens côncavas e convexas que tendem a dar fluidez caótica à composição, caso não tenha um ponto de referência ao qual estão hierarquicamente vinculadas; essas dobras precisam estar amarradas segundo um ponto de referência: o *Santuário do Bonfim*.

É intensa esta espacialização provocada pela imagem da Colina Sagrada mediante a entrada na Baía de Todos os Santos, do alto da cidade, pelo percurso por toda a Cidade Baixa, o seu entorno próximo labiríntico e a sua chegada, realizada segundo uma catarse de sentidos diferentes mediante a espacialização de uma obra arquitetônica e de uma condição topográfica, um sítio-monumento.

Toda esta espacialização é reforçada também mediante a sua visada tomada desde a direção dos chamados Subúrbios Ferroviários, onde os cones visuais são reforçados pela condição topográfica surpreendente e dinâmica. Observa-se mais uma vez e agora, tendo a Colina e Igreja na península em primeiro plano, um plano que esta sobrepõe que é a própria cidade moderna ao fundo com a sua imagem diluída pela distância e pela atmosfera.

Valendo-se conforme vimos, como objeto de crítica visibilista, passamos no próximo capítulo, a investigar a que tipo de obra de arte mais se aproxima e podem ser entendidos os valores artísticos da *Colina Sagrada.*

CAPÍTULO 4

UM BREVE ESTADO DA ARTE DA ARQUITETURA BARROCA

A Igreja do Bonfim é um monumento que a historiografia brasileira estilisticamente classifica como barroco. Partindo do pressuposto de que essa arquitetura está indissociada do seu locus, conforme visto anteriormente, nos interessa aqui, em particular, verificar se não só o objeto arquitetônico, mas também a sua espacialidade mediante a sua inserção na Colina Sagrada como também o transbordamento da sua imagem em relação ao território podem ser entendidos como barroco.

Antes mesmo de aceitar esta hipótese como uma verdade aceita *a priori*, concorre a exigência de um maior rigor perante a um tema tão caro à arquitetura, e, sobretudo, particularmente em estado lacunar numa série de convenções acadêmicas e seminários internacionais sobre o patrimônio mundial: a atualização da compreensão da arquitetura e da cidade barrocas.

Nesse sentido, contribuir para a cultura e especificamente para o nosso campo disciplinar não é meramente aceitar os conhecimentos que nos apresentam. Uma pesquisa deve ir além dos limites antes impostos ao tema abordado; mais do que se deter às investigações anteriores, esta deve orientá-las e estendê-las. Portanto, atualizá-las. Assim, é tarefa da crítica postular sobre outras tantas visões sobre determinado conhecimento a fim de tecer uma nova visão coerente com o seu tempo, a sua reavaliação. Eis o que contemporaneamente chamamos Estado das Artes ou Crítica da Crítica[97].

[97] Entenda-se como Estado da Arte, expressão que chega para substituir, a então cada vez mais em desuso, o que academicamente se chama Revisão Bibliográfica. A "crítica da crítica' é esclarecida com a **Storia della critica d'arte** de Lionello Venturi em 1938, como uma nova perspectiva metodológica. *"[...] O aperfeiçoamento das idéias críticas, isto é, a crítica das idéias precedentes, é*

Essa tarefa de crítica sobre tantas visões, essa tessitura de considerações em relação às várias críticas acerca da arte barroca, se realiza no esforço de testar e enfatizar a matriz teórica escolhida e, além disso, verificar o método puro visibilista em relação às obras de arte barrocas e o nosso objeto de estudo.

Hoje que volta e meia retornam as discussões em torno ao barroco, invocado tanto ainda pejorativamente como arte de decadência, quanto como expressão artística histórica da liberdade subjetiva do artista, como arte de contraposição ao Renascimento, de uma arte enquanto reflexo do poder religioso ou real e, até mais especificamente enquanto primeira forma de arte brasileira, etc; é necessário refletir sobre um significado de barroco não afetado por categorias historiográficas, mas coerente com a nossa contemporaneidade. Portanto, se faz necessária uma crítica historiográfica acerca do tema.

...

O entendimento do barroco como não sendo uma forma de arte perdurou por muito tempo, e ainda hoje, se fala errônea e inadmissivelmente sobre um sentido pejorativo que habita o senso comum acerca da acepção da palavra e da coisa [as obras de arte]. A compreensão do barroco enquanto forma de expressão grotesca, feia, extravagante, esquisita, etc; tem a sua gênese desde o período hoje entendido como de seu surgimento enquanto arte.

O barroco surge, ao seu tempo, no início do século XVII, como uma ameaça ao estabelecido estado da cultura clássica, portanto, é natural que tenha existido uma crítica conservadora em sentido contrário a este movimento.

O abade romano *Gian Pietro Bellori* [1615-1696] no seu *Vite dei pittori scultori et architetti moderni* [1672] já indica uma condenação ao barroco que inclusive, é compartilhada por parte dos críticos naquela ocasião. Estes dividem um ponto de vista embaçado, estático e dogmático; de um classicismo que então começara a dar

---

uma condição essencial". Cf. VENTURI, Lionello - **História da Crítica de Arte**. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, s/data; p.38.

sinais de cansaço. A negação da validez de grande parte da produção artística de sua época resultará em uma violenta polêmica de desprezo contra a liberdade barroca. O barroco será encarado como uma forma de expressão que não teria condições de conviver com a arte clássica tradicional sem que a destrua.

Ora, são conhecidas, da arte da Renascença, as suas premissas teóricas artísticas. A essência do discurso está na problemática de se aperfeiçoar a natureza, e a idéia de tal perfeição tem como parâmetro mestre justamente a herança da antiguidade clássica greco-romana; e esta posição está explicitamente contida no enunciado abaixo, em que *Bellori* nega grande parte da produção barroca que começara a se propagar enquanto linguagem.

> *"Quanto à Arquitetura [...] dizíamos que* ***o Arquiteto deve conceber uma nobre Idéia e estabelecer um pensamento, que lhe sirva de lei, e de razão, consistindo as suas invenções na ordem, na disposição, e na medida e euritmia do todo e das partes****. Mas respeito à decoração e ornamento das ordens, é certo encontrar a Idéia estabelecida e confirmada* ***sobre os exemplos dos Antigos****, que com sucesso de longo estudo deram modo a esta arte; quando os Gregos lhe constituíram termos e proporções lhe melhoraram, os quais confirmados pelos mais cultos séculos e pelo consenso e sucessão dos Sapientes,* ***tornando-se leis de uma maravilhosa Idéia e beleza última, que, sendo uma só em cada espécie, não se pode alterá-la sem destruí-la****. Onde* ***infelizmente a deformação daqueles, que com a novidade a transmutam****,* ***instante em que a beleza se avizinha à brutalidade, assim como os vícios tocam as virtudes.***
> *[...] hoje, ao invés de dar graças a tais homens de elevada sapiência, vem esses que ingratamente* ***desprezam os Antigos****,* ***quase sem mérito de engenho e sem invenção de um pois do outro copiou.*** *Cada um porém imagina-se estar a levar a cabo uma nova Idéia e trabalho de Arquitetura ao seu modo, expondo-a em praças e sobre as fachadas:* ***homens***

> ***certamente vazios de qualquer ciência, que não se dão conta do que seja um Arquiteto, cujo nome possuem em vão.*** *Tanto que deformam os edifícios e as cidades e as memórias, freneticando ângulos, rupturas e distorções de linhas, desconstruindo bases, capiteis e colunas, com mentiras de estuque, "tritumi" e desproporções: e todavia Vitrúvio condena semelhantes novidades e ótimos exemplos nos propõe"*[98].

Está claro que se existe uma antítese entre a arte clássica e a barroca, isso poderia ter surgido já desde essa época; e não como geralmente se pensa, por imposição geográfica, no período do neoclassicismo. Mas isso se o barroco fosse encarado enquanto arte, tal antítese só seria inaugurada por um ideário neoclassicista rançoso e infelizmente muito mal sustentada pelo discurso do senso comum ainda nos dias de hoje.

O tom grave e severo de *Bellori* aponta claramente o ponto chave do debate em torno ao barroco por muitos séculos: o neoplatonismo como crítica a uma arte que

---

[98] Gian Pietro BELLORI – **Le vite dei pittori, scultori ed architetti**. Roma: 1672. In PORTOGHESI, Paolo – **Roma Barocca**. 8ª edição. Roma/Bari: Editori Laterza, 1998; p.71. *"Quanto all'Architettura – scrive il Bellori nel suo discorso – diciamo che l'Architetto deve concepire uma nobile Idea e stabilirsi uma mente, che gli serva di legge, e di ragione, consistendo le sue invenzioni lell'ordine, nella disposizione, e nella misura ed euritmia del tutto e delle parti. Ma rispetto la decorazione e ornamento de gli ordini, sai certo trovarsi l'Idea stabilita e confermata su gli esempi degli Antichi, che com succeso di lungo studio diedero modo a questa arte; quando li Greci le costituirono termini e proporzioni le migliori, le quali confermate daí più dotti secoli e dal consenso e successione de' Sapiente, divennero leggi di uma meravigliosa Idea e bellezza ultima, che essendo uma sola in ciascuna specie,* ***non si può alterare senza distruggerla****. Onde purtroppo la deformano quelli, che com la novità la trasmutano, mentre alla bellezza sta vicina la bruttezza, come li vizi toccano le virtù. [...] Ma oggi, inveci di rendersi gratie a tali uomini sapientissimi, vengono essi com gli Antichi ingratamente vilipesi, quase senza lode d'ingegno e senza invenzione l'uno dall'altro abbia copiato. Ciascuno però si lavora di Architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: uomini certamente vuoti di ogni scienza, che si appartiene all'Architetto, di cui vanamente tengono il nome. Tanto che deformando gli edifici e le città e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, com frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni: e pure Vitruvio condanna simili novità e gli ottimi esempi ci propone".*

se imagina concentrar-se apenas na operação, no fazer, e não no pensar [o que vale dizer, que peca pela falta de teoria[99]], como imaginam os classicistas [renascentistas]. E estes crentes sabedores da inexistência de uma arte que não se concentre em um pensar, abdicam erroneamente de encarar o barroco enquanto arte. Portanto, é o *status* teórico da arte clássica como pressuposto para se rechaçar o barroco diante da sentida falta de teorização pelos artistas da época.

Esta arte, a arte moderna dos renascentistas, é vista como superior à sua origem - a natureza -como também à arte dos antigos, justamente porque é uma arte que vem do pensar. Esta superação da arte antiga confere à arte renascentista a noção de progresso; para tanto se serve do intelecto como faculdade mental capaz de realizar a concepção de uma idéia baseada na melhoria, na evolução, de tudo aquilo proposto pelos antigos, idéia estruturante na invenção e realização da arte deste período.

> *"[...] Idéia que originada pela natureza, supera a origem e faz com que seja original a arte misturada à medida do intelecto, transformando-se em medida da mão"*[100];

Se a idéia transforma-se em medida da mão, ou melhor, a guia: o transcurso significativo que a idéia faz do intelecto à obra propriamente dita se modifica em cada artista, se individualiza.

Não é à toa que no Renascimento surgem os primeiros registros autorais na história da arte. O *status* da Idéia passa a apresentar um valor de autoria, e com isso advém a separação entre projeto e execução. Isto se verifica com muito mais intensidade e facilmente comprovável diante das inúmeras "*vidas e obras de artistas da época...".*

É seguindo esta lógica que, por si só, as várias *"Vidas e Obras"* já se estruturam num tipo de análise que vai se concentrar no modo de pensar do autor e não na crítica da obra. Dito isso, visto que o barroco não é considerado arte [até porque são

[99] Os críticos do século XVII, encarando a produção barroca como uma produção realizada sem um pensar, o que vale dizer, um teorizar, vedam a essência crítica da arte barroca que então começara a ofuscar a arte clássica.

[100] BELLORI in VENTURI - **História da Crítica de Arte**, op.cit.; p.104.

obras que "não são pensadas"], fica clara a presença excessiva de adjetivos pejorativos[101]; expressões essas que recheiam as páginas que tratam dos então "insensíveis artistas" barrocos.

Sendo assim, perguntaríamos como é possível admitir imaginar, por exemplo, a construção da *Piazza San Pietro* [1656-57] por *Gian Lorenzo Bernini* [1598-1680] ou o *Sacro Monte* de *Congonhas do Campo* em *Minas Gerais* sem um modo de pensar? E ademais, em relação aos objetivos deste trabalho, como já comentado, pouco interessa a intenção ou o modo de pensar do autor, mas a obra em si, ou melhor, o seu entendimento sem recorrer às abstrações exteriores à mesma.

Observemos que é interessante também notar que *Bellori*, ao realizar a sua crítica, deixa bem claro qual é a sua noção de uma obra barroca. Estão aí presentes de forma nítida algumas daquelas que ele considera como características da nova "anti-arte": a deformação da arquitetura, da cidade e da memória [soma-se o desprezo aos antigos, já comentado em nota]; a transmutação como novidade; a beleza que se avizinha à brutalidade; quase sem mérito de engenho e sem invenção, pois impera a prática da cópia; a freneticação de ângulos; rupturas e distorções de linhas; desconstrução das bases, capitéis e colunas; "mentiras de estuque", etc.

Visto isso, é interessante notar que pode ser dialeticamente necessário contra atacar ou reforçar a posição de *Bellori*. Atacar, sobretudo na medida do que é necessariamente conveniente para a sua rechaça; e, reforçar a sua posição, na medida em que *Bellori*, de forma alguma inocente, gratamente nos conceitua a arte barroca.

---

[101] Nesse sentido, mais particularmente, creio que uma das maiores injustiças cometidas por *Bellori* tenha sido contra *Borromini*, provavelmente alvo dos maiores ataques na época, inclusive por alguns dos próprios artistas barrocos como a exemplo de *Bernini*. Tal injustiça que se baseia em indicar o seu "desprezo aos antigos" ou comumente a sua "falta de teorização", nesse sentido, rebatemos mencionando o fato de *Borromini* ser um dos maiores conhecedores da história da arquitetura dos antigos e do seu tempo, tendo uma vastíssima biblioteca pessoal de arquitetura. Enfim, sendo *Bernini* ou *Borromini* e tantos outros artistas, o barroco surge enquanto uma revisão de regras estabelecidas, portanto, enquanto função crítica.

Ora, se os arquitetos barrocos não merecem ser chamados de arquitetos, é porque já existe um incômodo que já os diferenciava radicalmente daquilo que os antecedia. Se há uma teoria barroca velada, se torna fundamental a partir de agora, revelá-la!

Nesse sentido, por exemplo, notamos que para um grande mestre do barroco como *Gian Lorenzo Bernini* [1598-1680], por si só, a arte exige um olhar crítico baseado na idéia da contraposição, e, sobretudo, ao mundo ao qual pertence e faz parte [no que diz respeito ao seu entorno, as coisas ao seu redor].

> *"[...] um dos pontos mais importantes é o de se possuir um bom olhar para se bem julgar pelos contrapostos, porque as coisas não aparecem tanto como são, mas também em relação a que lhe é vizinho, relação essa que troca as suas aparências"*[102].

Se o barroco age por contraposição, é porque a arte, a arquitetura e a cidade têm a necessidade de revelar, mudar, comunicar algo; algo que a arte, a perspectiva, o monumento e a cidade renascentista de alguma forma não realiza com tal intensidade. No caso da arquitetura, a nova síntese é uma determinante conexão com a cena urbana. A condição local é a condição *sine qua*, onde se faz prevalecer a poética barroca.

Também uma outra questão possível de ser detectada no comentário de *Bellori* é o problema da interpretação da história. Estando a noção de história sempre atrelada à noção de teoria, para *Bellori* o barroco está equivocado nos assuntos da memória, ou seja, contradiz um dos pressupostos da arte ideal: aprender com os antigos e imitá-los [mimese], sempre com o objetivo de melhorá-los.

---

[102] *"[...] uno dei punti più importanti è di possedere un buon occhio per ben giudicare dei contrapposti, perché le cose non appariscono soltanto come sono ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza".* BERNINI, Gian Lorenzo; in PORTOGHESI, Paolo – **Roma Barocca**. 8a. Edição. Bari: Editori Laterza, 1998; p.8. E como Portoghesi ainda afirma, relação esta que seria complementada pela relação *figura* e *fundo*, desenvolvida pela *Gestaltpsychologie*.

Portanto, no seu pensamento, se já não há teoria e tão pouco história, não há criação; portanto, não há arte. É claro que nunca a crítica classicista admitiria entendê-lo, o barroco, enquanto uma interpretação criativa do passado.

Porém, se o barroco é um fenômeno artístico, isso exige uma presença crítica. E só dessa maneira poderíamos entender, por exemplo, as diferentes posições dos artistas barrocos perante aos valores da história.

Esta crítica obviamente tomaria vários partidos nesta época: aceitando ou apresentando uma continuidade dialética com um passado, respeitando ao mesmo que evitando o perigo de sempre cristalizar a herança do antigo. Nem que para tanto, é preciso dizer, com a consciência de uma história [uma tradição] que é re-inventada às necessidades de uma situação ou mesmo de uma época: uma cultura que, para tanto se reforçaria mediante o estabelecimento e propagação de uma nova linguagem.

Nesta pluralidade de objetivos, seria impossível entender hoje tal fenômeno artístico sem as noções de continuidade, progresso, conservação, razão, crítica; e mais, aceitar uma univocidade historiográfica do barroco como pólo oposto ao classicismo.

Outro grande mestre do barroco romano, *Francesco Borromini* [1599-1667], por outro lado, assinala uma clara cisão em relação à produção precedente. Essa contestação, baseada num profundo conhecer para criticar, desemboca justamente numa poética da variação, da inversão, da deformação, submetendo a linguagem tradicional a novos significados. Assim ele se manifesta:

> *"E se em algo me excedi na regra que me foi prescrita, em seguida ouvi as reclamações, não obstante deve-me desculpar se não correspondem todas as partes ao que convinha [...]"*[103]. *"[...] e suplico recordar-se quando tal vez lhes [paja], que eu me*

[103] *"Y si en algo me excedí en la regla que me fue prescrita, en seguida oí las murmuraciones, y no obstante se me debe* ***excusar*** *si no corresponden todas las partes a lo que convendría".* Francesco Borromini, **Opus Architectonucum Equitis Francisci Borromini**, redigida em 1648, publicada em 1725. Cf. PORTOGHESI,**El Angel de la História**, op.cit; p.114.

> *distanciei dos desenhos comuns, daquele, que chamavam Michelangelo Príncipe dos Arquitetos, pois os que seguem a outros não os progridem, e eu ao certo não haveria me dedicado a esta profissão com o fim de ser um copista"*[104].

Sendo assim, fica claro o quanto Borromini está consciente em extrapolar as regras até então estabelecidas pela cultura clássica, fato esse que será notavelmente também assimilado e desenvolvido tanto prática como teoricamente por *Guarino Guarini*[105].

> *"A arquitetura pode corrigir as regras antigas e inventar as novas [...] porque não há ciência, ainda que seja evidente, que não tenha somente várias senão muitas opiniões contrárias"* [106].

E com o passar do tempo, com a força que o fenômeno acaba sugerindo, ocorre da natural absorção de uma linguagem realizada com maestria que, formando um léxico coletivo, apresenta novas interpretações dinâmicas nas múltiplas realidades ao qual era aplicada.

...

---

[104] *"[...] e prego ricordarsi quando tal volta gli paja, che io m'allontani da i communi disegni, di quello, che diceva Michel Angelo Prencipe degl'Architetti, che chi segue altri non gli va mai innanzi,* ***ed io al certo non mi sarei posto a quella professione, col fine d'esser solo copista,*** *benché sappia, che nell'inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi". Apud* Francesco Borromini, *in* **Opus Architectonicum** [prefácio]; Cf. PORTOGHESI, **Roma Barocca**, op.cit; p.94.

[105] Além do tratado **Architectura Civile**, do teórico Guarini Guarini, são abordados ainda por Portoghesi, os livros **Pità Trionfante**, **Placita Philosophica**, **Euclides Adauctus**, **Mathematicaque Universalies**, o **di Fortificazione** e o **Matematica Celeste**; ambos teóricos. Cf. PORTOGHESI, **El Angel de la Historia**; op.cit.

[106] *"La arquitectura puede corregir las reglas antiguas e inventar las nuevas [...] Porque não hay ciencia, aunque sea evidente, que no tenga solamente varias sino muchas opiniones contrarias". Apud* Guarino Guarini, *in* **Architectura Civile** [no primeiro tratado]. *Cf.* PORTOGHESI, **El Angel de la Historia**; op.cit; p. 140.

A emergência e instabilidade da arte do século XVIII, sobretudo com as novas descobertas arqueológicas, provocam um processo de reavaliação mais precisa da Antiguidade. Nasce nesse momento um grande impulso de revisão dos princípios da arte antiga cotejando os tratados e suas novas traduções [sobretudo o *Da Arquitetura* de *Vitrúvio*[107]] comparadas às ruínas recém descobertas de diferentes culturas mediterrâneas. Esse movimento, em comum no entusiasmo, não deixaria de apresentar suas antinomias nos diversos países em que a arte barroca se apresentava em seu auge.

Sendo assim, a crítica ao barroco no século XVIII tomaria diferentes caminhos. Ainda que nos países colonizados pelas maiores potências absolutistas da época, o barroco e o rococó venham a florescer por todo este século e o vindouro, a crítica de arte na Europa apresentaria grandes controvérsias. Estes percursos variam em desde a continuar aquela tradição que remonta a *Bellori* e tantos outros, acrescentando-a de novos dados; seja apontando para alguns avanços nos estudos da história da arte baseada na crítica exclusiva da obra; seja através da intensa busca de um sistema racional de construção, que emerge, sobretudo no final do século. Para resolver os novos e crescentes programas da Revolução Industrial sabemos o quanto este processo desencadeará um intenso debate em todo o século XIX, desembocando finalmente na arte moderna do século XX.

Nestas variações em processos culturais diversos a partir do século XVIII, a crítica ao barroco no seu percurso até a arte moderna, tenderá a ofuscar qualquer re-interpretação dos valores da arte barroca retaliando cada vez mais qualquer tentativa de produção cultural que fosse contrária ao projeto iluminista.

Ainda que o panorama de mudanças dos principais países mostre um contexto geral de uma inversão artística, alguns personagens em particular, interessam especificamente aos objetivos desse capítulo, sobretudo pelas suas críticas à tradição mais recente da arquitetura até então: a barroca.

---

[107] Cf. POLIÃO, Marco Vitrúvio – **Da Arquitetura**. Tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec, Fundação para a Pesquisa Ambiental, 1999. Tradução de **Vitruvii De Archictetura Libri Decem**. [Estudos Urbanos, Série Arte e Vida Urbana].

A ligação da arte neoclássica européia com a coletânea dos *Quatro Livros da Arquitetura*[108] [1570] de *Andrea Palladio*, considerada para os ingleses, sobretudo, como a obra supra-sumo do classicismo, terá uma intenção específica, iluminista, de oposição ao barroco. Essa interpretação de oposição, infelizmente incompleta e redutora, se dá através de apenas, na maioria das vezes, um dos aspectos da obra de *Palladio*: o fato de ser uma compilação restrita de exemplos de arquitetura civil, conseqüentemente resultando na condenação da ênfase religiosa da arte barroca em nome do "bom gosto" civil de uma classe burguesa cada vez mais em franca ascensão.

Os *Quatro Livros de Arquitetura* apresentam-se como uma espécie de auto-relato de experiências na extensão da obra de *Palladio*. A releitura setecentista, como um grande exercício de seleção, revisão e correção da própria obra que, tem como objetivo evidente a divulgação de um repertório de formas singulares [sintaxe] e grupos formais [morfologia] definindo-os em tipologias; impulso este que acaba resultando no *palladianismo*, justamente a retomada desses modelos pelos arquitetos neoclássicos.

Na Inglaterra, por exemplo, mais até do que redimir os excessos do barroco, haverá um forte encontro com o *palladianismo*, revisitado em novas teorias[109]. O *palladianismo* aí servirá como *"[...] barreira contra as infiltrações barrocas, condenadas como 'falso ideológico', mais do que como excesso ou licença contra a regra clássica"*[110].

O período barroco, por sua vez, não eclipsou a experiência de *Palladio*[111]*.* Na pior das hipóteses impediu o desenvolvimento de uma tradição, e conseqüentemente a

[108] Cf. PALLADIO, Andrea – **The Four Books of Architecture**.

[109] A exemplo das teorias neopaladianas da proporção propostas por Robert Morris.

[110] ARGAN, Giulio Carlo – **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**, op.cit; p.426.

[111] De alguma forma é possível entender a obra de Bernini, Borromini e Pietro da Cortona enquanto crítica à tradição *palladiana*. Cf. a obra PORTOGHESI, Paolo – **Borromini***.* e o ensaio **A Fortuna**

aparição repentina e deselegante de um *palladianismo* de importação nos países que transplantaram a experiência do *palladianismo* inglês.

Por outro lado, a Inglaterra também apresentava um *revival* pró-grego, onde se destacam as figuras de *Le Roy* [promoção da arquitetura grega como "estilo autêntico"], *James Stuart* [empregando colunas de ordem grega em 1758] e, sobretudo, de *Winckelmann*.

Mais especificamente, o "progresso" da crítica de *Winckelmann* [1717-1767] está em renunciar às ironias inerentes às tradicionais "vidas de artistas", concentrando-se muito mais no estudo das obras do que nos escritos dos artistas. Porém, o problema da sua crítica está em eleger o que seja uma obra de arte em detrimento de outras formas de expressão e em decretar uma periodização hierárquica e involutiva da arte:

> *"As artes que têm ligação com o desenho começaram, tal como todas as outras invenções humanas, por aquilo que era pura necessidade;* ***aspiraram, portanto ao belo e depois passaram ao excessivo e ao caricato. São estes os três principais períodos*** *[...]"*[112].

Essa classificação pressupõe a distinção entre a noção de beleza inata e ornamento gratuito [sobretudo aquele insensatamente atribuído ao barroco]. Tal radicalização apaixonada e pró-helênica levaria à crítica esclarecida e aguda de *Hegel*, como bem aponta *Lionello Venturi*:

> *"A contemplação do ideal clássico conduzira* ***Winckelmann****, como uma espécie de inspiração, a revelar um novo significado dos estudos sobre a arte, que* ***subtraiu aos juízos banais e ao preconceito da imitação****.* [todavia] ***Sublinhou com vigor a necessidade de procurar o verdadeiro conceito de arte na***

Crítica de Palladio na Idade Barroca [1970] de Giulio Carlo Argan, *in* ARGAN, **Clássico Anticlássico: do Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**; op.cit.

[112] Apud WINCKELMANN, **Storia dell'arte nell'antichità**, Turim, 1961. A primeira edição é de 1764, Dresden. Cf. VENTURI, **História da Crítica de Arte**, op.cit., p.125.

> ***sua história e nas suas obras-primas****. Não se sabe o que admirar mais: a fé na beleza absoluta do Apolo de Belvedere*[113] *ou a fé na inspiração de Winckelmann"*[114].

Não obstante, ao decretar o regresso ao antigo clássico, grego no caso, maldiz aquilo que de mais vivo apresentava a arte contemporânea. A agressão polêmica sempre sustentada no mito da perfeição única da beleza grega comete um equívoco histórico e estético que invalida até o neoclassicismo que é naturalmente reduzido à cópia.

Mediante os equívocos de *Winckelmann*, não interessa aqui o modo de decisão sobre o que seja ou não arte; esta é já um pressuposto pelo qual a crítica deve se debruçar. Como também é perfeitamente inadmissível um conceito de arte que estrutura uma história que coloca em detrimento outros tipos de arte.

Porém, realmente a mais severa e polêmica crítica ao barroco, tanto racionalista como neoclássica, que é iniciada já a partir do início do século XVIII, tem a sua gênese no crescente estudo teórico das proporções na arquitetura; estudo esse voltado para a busca de um "estilo" que sirva à aplicação rigorosa e facilmente visível das proporções canônicas de um sistema arquitetônico racional, isto é clássico.

O desenvolvimento teórico que acompanha o florescimento do neoclassicismo na França, fora precocemente já preconizado por *Claude Perraut*. Em fins do século XVII, este já começa a questionar a validade das proporções *vitruvianas* no que concerne ao seu recebimento e apuro enquanto teoria clássica. Estava elaborada a tese que diferenciava a *beleza positiva* [de papel normativo de padronização e

---

[113] Também conhecido como *O Dorso do Belvedere*.

[114] Apud HEGEL, G. F. – **Vorlesungen über die Aesthetik**, 1836-183. Tradução it.: **Estetica**, organização de N. Merker, Milão, 1963. Cf. VENTURI, **História da Crítica de Arte**, op.cit, p.126.

perfeição] e a *beleza arbitrária* [de função expressiva e somente utilizável em circunstâncias especiais][115].

Também depois em finais do século XVII, o teórico e acadêmico *Jacques-François Blondel* condena os mestres italianos do barroco e os mestres franceses do rococó, no seu *Cours d'architecture* [1675]. Aí procura conciliar a antinomia entre uma crítica de tendência racionalista que rechaçava o formalismo exagerado e outra que atacava os modelos hierárquicos do sistema clássico e barroco. Para tanto, *Blondel* tenta resolver esta aporia, doutrinando que *"a unidade consiste na arte de conciliar no seu projeto a solidez, a comodidade, a ordem, sem que qualquer uma dessas três partes se destrua"*[116], pondo assim em xeque a fórmula *vitruviana* do *utilitas-firmitas-venustas*, visão essa criada pelo próprio século XVIII.

O *Nouveau Traitè de toute l'architecture* [1706] de *De Cordemoy* [1651-1722], também reivindicando esta contestação da ortodoxia vitruviana, reclama por uma maior clareza numa arquitetura fundamentada nos princípios da verdade, da conveniência e simplicidade, requisitos intelectuais necessários para intuir um conceito racional de uma arquitetura funcional de tendência fortemente anti-barroca. Com isso, começa a se fundar tanto um racionalismo arquitetônico quanto historiográfico; onde os atributos arquitetônicos vitruvianos da *utilitas* [utilidade], *firmitas* [solidez, firmeza] e *venustas* [beleza], são agora substituídos por uma nova trindade: *ordonnance* [ordem], *distribution* [distribuição] e *bienséance* [conveniência].

Portanto, além de ser crítico ao barroco, *Cordemoy* é também crítico ao clássico. Crítico ao barroco através da reação contra os seus dispositivos irregulares,

---

[115] Cf. PERRAULT, Claude – **Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens**. Paris: 1683. E tb. **Les Dix Livres d'architectute de Vitruve**. Ed. e trad. por Claude Perraut, Paris: 1673.

[116] *"L'unité consiste dans l'art de concilier dans son projet la solidité, la commodité, l'ordonnance, sans qu'aucune de ces trois parties se détruisent"* de BLONDEL, François – **Cours d'architecture**. Paris: 1675, I, 398 e simultaneamente III, 394; compartilhando e, de certa forma, também ressaltando na obra de Perrault: *"Perrault, en grande Maître, a crû devoir sacrifier la commodité à la beaté de l'ordonnance".* In KAUFMANN, Emil – **La Arquitectura de la Ilustracion: barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia**. Versión castellana de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1974; pp.252-253.

quebrados ou torcidos, a favor da pureza geométrica; e, contra o clássico, através da submissão da sua ornamentação à adequação funcional ou mesmo à sua não utilização.

Estas novas idéias fincariam também raízes nos discursos do *Abade Laugier*. E, ainda que não haja por este, um ataque direto ao barroco, esta recente tradição, também toda a arquitetura a antiga sofre de imediato a influência das idéias críticas contidas no seu *Essai sur L'architecture* [1753].

A sua descrição da cabana primitiva é gerada por uma idéia de arquitetura que condena energicamente as adições devidas ao capricho. Tendo os componentes essenciais da arquitetura reduzidos à coluna, o entablamento e o frontão, ele nega, inclusive, o status da beleza à quaisquer acréscimos como arcos, arcadas, pedestais, áticos, portas e janelas.

A autoridade da cabana primitiva de *Laugier*[117] está conectada à uma suposta e superficial descrição da origem da arquitetura e seus princípios. É uma cabana conceitualmente primitiva no que demonstra um raciocínio formulado enquanto crítica e preceito, que podem estar situados dentro de um espectro cultural enciclopedista que prevalece em meados do século XVIII na França.

Na Itália*, Carlo Lodoli* [1690-1761] é outro representante de um protofuncionalismo que apenas aparentemente parece antecipar a arquitetura moderna. Aparentemente porque, ainda que uma nova doutrina oposta às teorias formalistas precedentes aposta em abandonar antigas convenções, não oferece até então as respostas de como seria a aparência da nova arquitetura, que formas seriam utilizadas, qual o seu repertório e seus problemas de composição[118].

---

[117] A representação da cabana primitiva de *Laugier* está presente na re-edição, agora ilustrada, do **Essai sur L'architecture** [1755].

[118] Para Kauffmann, estudando a arquitetura da Ilustração, *"[...] en su doctrina falta cualquier sugerencia de cómo visualizar sus nuevos principios [...] Lodoli no revolucionó la arquitectura y su teoría misma no condujo a la arquitectura del futura".* KAUFMANN, Emil – **La Arquitectura de la Ilustracion: barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia**. Versión castellana de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavi Gili, 1974.

Porém, a idéia de beleza como realização da função em *Lodoli* é perfeitamente ajustável à possibilidade de uma nova crítica ao barroco na cultura italiana.

> *"[...] Carlo Lodoli [...] foi o primeiro a considerar* ***a beleza de um edifício como a representação de sua função****, idéia retomada, como se sabe, nos nossos dias [...]"*[119]*.*

Onde as previsões das novas demandas vindouras de um mundo de progresso tendiam a rechaçar a idéia de ornamentação, a suposta idéia de falta de clareza, de fugacidade, etc. É claro que seria quase impossível perceber até então que este mesmo mundo de progresso que estava por vir desembocaria numa contemporaneidade onde a esteticidade e a virtualidade se encontra cada vez mais exacerbada.

Mais do que pode parecer, a influência de *Lodoli* nos arquitetos neoclássicos foi seguramente muito mais ampla e nefasta, sobretudo no que diz respeito à rechaça da cultura barroca. É onde, por exemplo, muito se apoiará a autoridade da crítica de *Francesco Milizia* [1725-1798].

A polêmica de *Milizia* será declaradamente contra o pitoresco na arquitetura em nome da organização lógica que o clássico permitia; os artistas e a arquitetura barroca, tradição mais recente da época, foram como se sabe seus principais alvos. Mais uma vez e conforme vimos, com *Milizia* também existe a insistência na tradicional crítica autoral como conteúdo típico das diversas *"Vidas e Obras de Artistas da época"*. Vejamos um exemplo particular de uma das suas críticas particulares a um artista barroco:

> *"Borromini foi um dos homens mais notáveis de sua época pelo alcance de seu talento e um dos últimos pelo* ***uso ridículo*** *que o fez deste. [...] No princípio,* ***quando copiava, fazia bem****;*

[119] VENTURI, **História da Crítica de Arte***,* op.cit.; p.130. A expressão *"nossos dias"* refere-se obviamente à tendência funcionalista da arquitetura modernista do século XX.

> *quando mais tarde, impulsionado* ***por uma sede desenfreada de glória****, se dedicou a trabalhar em forma independente de forma que fosse melhor ou mais conhecido que Bernini,* ***caiu****, por assim dizer,* ***em heresias.*** *E* ***se propôs chegar a excelência mediante a novidade****.* ***Não compreendeu a essência da arquitetura****. Apareceu então* ***sua maneira*** *ondulante e em zig-zag; sua grande ânsia em adornar****, tão ausente de sensibilidade****, que é a base da beleza, e* ***deu livre curso à sua fantasia*** *para usar volutas, colunas com nichos, frontões curvos e* ***qualquer outra nova extravagância****. Mas por ora, ainda em suas maiores extravagâncias se descobre algo grande, harmonioso, selecionado,* ***que não se sabe a ciência certa o que*** *é, mas que revela seu talento sublime"*[120]*.*

Crítica essa que não concentra seu discurso na obra, mas no autor, e muito mais preocupada na falta de regras estabelecidas por um claro discurso teórico fundado no classicismo. É perceptível a intensidade pejorativa direcionada tanto ao arquiteto como à sua produção [ainda que agora fique evidente a usa maestria] em um discurso onde a crítica de arte é reduzida à rejeição de uma linguagem que não mais satisfaz aos interesses de uma época.

---

[120] Milizia, In ARGAN, Giulio Carlo – **Arquitetura barroca en Italia**. Tradução de Víctor Magno Boyé. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960; p.81-82. O original, **L'architettura barocca in Italia**, é de 1957. *"Borromini fue uno de los hombres más notables de su época por el alcance de su talento y uno de los últimos por el uso ridículo que hizo de él. [...] Al principio, cuando copiaba, lo hacía bien; cuando más tarde, impulsado por uma sed desenfrenada de gloria, se didicó a trabajar em forma independiente para sobrepasar a Bernini, cayó, por así decir, en herejías. Y se propuso llegar a la excelencia mediante la novedad. No comprendió la esencia de la arquitectura. Apareció entonces su manera ondulante y em zigzag; su gran ansia de adornar, tan alejada de la sencillez, que es la base de la belleza, y dio libre curso a su fantasía para usar volutas, columnas com nichos, frontones rotos y cualquier outra extravagancia nueva. Sin embargo, aún em sus mayores extravagancias se descubre algo grande, armonioso, selecto, que no se sabe a ciencia cierta qué es, pero que revela su talento sublime".*

É comum encontrar esta severa visão em *Milizia*: *"Barroco é o superlativo do bizarro, o excesso do ridículo"*[121] e também na afirmação *"O legislador não há de permitir que as belas artes venham a cair na extravagância, no burlesco, no balocco* [...]"*[122].

Porém, de forma semelhante ao que realizamos com as idéias de *Bellori*, é possível no discurso de *Milizia*, encontrar justamente aquilo que mais fortemente caracteriza a arte barroca para esta época, ao menos naquele incômodo que acaba por nos oferecer a possibilidade de desvendar dialeticamente algo que está velado. Neste caso específico, são os atributos ou adjetivos que correspondem à heresia, novidade, maneira ondulante e em zig-zag, ânsia de adorno, ausência de sensibilidade [base da beleza], liberdade, fantasia, extravagância, gramática decontruída, e, porfim, o excesso, o bizarro e o ridículo.

Com tudo isso, na esteira de todo o pensamento do século XVIII, a arte barroca estaria condenada por pelo menos 100 anos por um esquema ideológico inclusive arquitetônico racional que refletia o programa iluminista das grandes *Enciclopédias*. Ao mesmo tempo em que podemos demonstrar a noção errônea ao qual foi vinculado o barroco:

> *"**Barroco**, adjetivo **em arquitetura**, **é uma nuance do extravagante**. É, se quisermos, o refinamento ou, se assim se pode dizer, o abuso dele...o superlativo. **A idéia** do barroco acarreta a **do ridículo levado ao excesso**, Borromini forneceu*

[121] *"Barocco é il superlativo del bizarro, l'eccesso del ridicolo"*. Apud Milizia, **Dicionário de Belas-Artes**, 1ª edição, 1797; 2ª edição, 1804. Cf. TAPIÉ, Victor Lucien – **Barroco e Classicismo**. 1ª edição. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1972; p.21. A primeira edição em francês é de 1957.

[122] *"Il legislatore non permettera che le belle arti vadano alla stravaganza, al buffonesco, al balocco [...]".* Apud Milizia, **Dell'arte di vedere**, Veneza, 1798. Cf. TAPIÉ, **Barroco e Classicismo**, op.cit., p.21.

[*] Tapié refere-se a *balocco* como uma expressão que desde o fim do século XIII traz um valor semelhante a estúpido ou patético.

> *os mais importantes modelos de extravagância e Guarini pode ser considerado o mestre do barroco"*[123].

Vários são os motivos da dificuldade de transmissão dos valores da cultura barroca. A falta de uma maior responsabilidade crítica, a insensibilidade respeito à cultura barroca por parte dos arquitetos que aí trabalham nesta época e nos séculos seguintes, a ausência de uma explícita teoria que congregue os valores do debate cultural que envolve o barroco nesta época, contribuem para a dificuldade de transmissão desta riquíssima herança artística.

Ainda que o legado barroco estivesse velado aos modernos pelos neoclássicos e racionalistas mediante o projeto iluminista. Ainda que a crise da arte barroca, a falta de contribuições originais e a crítica classicista ferrenha, sobretudo a polêmica de *Milizia*, faça parte da incompreensão e desprezo pela arte barroca; antes que ela se instalasse totalmente, *Paolo Portoghesi* aponta um lampejo de leitura criativa vinda das leituras [gravuras] de *Piranesi* sobre Roma, indicando uma notável ponte para com a modernidade, que transcende a quase absoluta hegemonia clássica e eclética [*revivals]* do séc. XIX e início do séc. XX.

> *"Antes que um véu de incompreensão e de desprezo calasse a imagem da Roma Barroca, um último testemunho destilava num comentário saturado de valores poéticos, a este admirável texto penosamente completo, embora friamente descrito e julgado, [...] pelos teóricos da 'Enciclopedia'. Mais do que*

[123] Em francês no original de Wölfflin. Apud **Grande Encyclopedie**. Tradução da editora. Cf. WÖLFFLIN, Heinrich – **Renascença e Barroco: Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua imagem na Italia**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989; p.34. [Coleção Stylos]. *"Baroque, adjectif em architecture, est une nuance du bizarre. Il em est, si on veut, le raffinement, oi s'il était possible de le dire, l'abus...il em est le superlatif. L'idée du baroque entraine avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maitre du baroque".* Os grifos são nossos. Victor Tapiè faz a mesma citação e o crédito é dado à **Encyclopèdie mèthodique**, *"[...] obra dedicada à arquitectura e confiada ao jovem Quatremère de Quincy [...] em 1788 [...] e reproduzido literalmente pelo Dictionnaire historique d'architecture, publicado por Quatremère de Quincy em 1832 [...]"*. Cf. TAPIÉ, **Barroco e Classicismo**, op.cit., p.21.

> *qualquer outro arquiteto ou artista do seu tempo, Gian Battista Piranesi, se presta a concluir o nosso itinerário, porque a sua imagem da cidade na qual os temas heróicos e aqueles da modesta via cotidiana se justapõe em modo paradoxal, no qual o potente claroescuro se torna um único magma da qual emerge a luminosidade da pedra em episódios continuamente variados, constituem a iconografia mais congenial dos espaços barrocos".*[124]

Tal contribuição altamente valorizada pelo crítico está obviamente presente nas inúmeras gravuras em técnica de agua-forte com a temática de Roma: as *Carceri d'invenzione* [1761]; *Le Antichità romane* [1756]; *Opere varie di architettura, prospettive, groteschi, antichità* [1750]; *Gruppo di scale di magnifica architettura* [1743]; *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* [1762] e as belíssimas aquarelas da série *Escenografía fantástica* [1744]; onde a crítica de *Portoghesi* aponta que *Piranesi* desencadeia um potencial de força artística que se conjuga em um novo sistema de valores, de continuidade criativa do barroco, crítica ao classicismo vigente e adiantamento [em tons proféticos] de valores implícitos a uma modernidade que chegaria então avassaladora.

...

A partir de finais do século XIX, *Heinrich Wölfflin* será um dos maiores responsáveis pelo resgate do barroco enquanto arte, ainda que seu discurso tenha se estruturado na frágil noção de estilo. O barroco enquanto estilo, compreendido como reflexo do mundo no qual se insere, seria uma evolução contraposta à arte do Renascimento[125].

---

[124] Cf. PORTOGHESI, Paolo - **Roma Barocca**. Roma-Bari: Universale Laterza, 1973; p.874.

[125] Nesse sentido *Wölfflin* atesta também uma reconhecida dívida às obras de *J. Burckhardt*, que iniciam maiores discussões em torno ao barroco ainda que o considerasse inferior à Renascença. *"A arquitectura barroca fala a língua da Renascença, mas num dialeto selvagem". "Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwideltern Dialekt davon [...]"*. Apud Burckhardt, *Der Cicerone*, p.329. Cf. TAPIÉ, **Barroco e Classicismo**, op.cit.; p.23.

> *"[...] o estilo é a expressão de uma época, ele muda quando muda a sensibilidade*[126]*. [...]* ***Explicar um estilo é integrá-lo na história geral da época****, segundo seu modo de expressão,* ***é mostrar que em sua linguagem ele apenas expressa o mesmo que as outras manifestações da época***[127]*. [...]* ***Não são os produtos isolados que contam, mas o todo, a atmosfera básica da época que dá origem a esses produtos****"*[128].

A crítica de *Wölfflin*, portanto, não será a crítica da obra de arte, mas a caracterização do estilo barroco como reflexo de uma época diversa da que lhe antecede. Tanto é verdade que seus estudos se concentram basicamente naquelas obras que a historiografia data de como sendo do período maneirista e da primeira fase do barroco; portanto, está mais interessado em compreender a gênese desta arte em função do declínio da que lhe antecede.

Por outro lado, paralelo a essa reflexão condicionada a uma época, a crítica artística contemporânea a *Wölfflin* já começa a entender a obra de arte procurando fundamentar-se sua visão em categorias de análises abstraídas de um contato puramente visual com a própria obra; e em alguns casos, até a busca de uma teoria que dê conta de uma crítica de arte que se debruça sobre a própria obra, como será o caso de *Konrad Fiedler*. Tal motivação se dá mediante a compreensão da obra de arte da época que alarga suas fronteiras com os estudos da visibilidade, o advento da fotografia e a divulgação da arte impressionista [como visto em capítulo anterior].

Esse estado das artes, atual a *Wölfflin*, o leva a uma investigação mais propriamente concentrada nas mudanças estéticas intrínsecas ao mundo das formas, em busca da realização autônoma do barroco enquanto estilo. De fato, a história dos estilos será uma crítica à específica historiografia tradicional da vida dos autores,

---

[126] Cf. WÖLFFLIN, **Renascença e Barroco**, op.cit.; p.88.

[127] Idem, p.93. Os grifos são nossos.

[128] Ibidem, p.90.

> *"A tarefa da história dos artistas é inventariar toda a riqueza das forças criativas e seguir cada individualidade em particular;* ***a história do estilo se ocupa somente com os grandes gênios, aqueles que criam realmente um estilo. Ela pode dispensar tudo o que é pessoal, remetendo para a literatura especializada****"*[129].

onde um discurso calcado na busca da gênese das formas barrocas coincidirá com o que ele entende por "evolução" do estilo, mediante a evasão das regras clássicas de composição [os ideais de proporção, equilíbrio, estaticidade, simetria, centralidade, racionalidade, etc].

Conseqüência disso, relevando a sua reabilitação do barroco sobre os limites da historiografia artística tradicional [a história dos artistas], apresenta uma nova limitação calcada na compreensão da história da arte enquanto processos de ascensão e decadência em relação aos períodos considerados "clássicos"; o que vale dizer, a criação de uma história dos estilos fundada na divisão antitética entre "clássico" e "não-clássico"; enfim, fundamentos de uma outra historiografia, essa, a dos estilos.

> *"O processo da dissolução da Renascença é o tema deste estudo. Ele pretende ser uma contribuição para a história do estilo e não para a história dos artistas.* ***Era minha intenção observar as sintomas da decadência****, para descobrir, possivelmente, no "desandamento e na arbitrariedade",* a lei que tornasse possível um olhar para a vida interior da arte. ***Confesso que vejo nisso a verdadeira finalidade da história da arte****"*[130].

---

[129] E aí insere nota de pé de página: *"VASARI, Vite etc., 2ª ed. 1568.[...] BAGLIONI, Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti etc. Dal 1572 fino al 1642, [...] MILIZIA, Memorie degli Architetti Antichi e Moderni [...] 1784 [...]".* Ibidem, p.28, nota 4. Os grifos são nossos.

[130] Ibidem, p.23. Início do prefácio da obra citada.

E essa sua posição ficará ainda mais clara, pela necessidade quase óbvia de ter que atacar aqueles [os pró-helênicos], tal qual *Winckelmann*, que estruturam sua visão na involução da arte em respeito à arte clássica.

> *"[...] como característico do sentimento artístico de Winckelmann, considerado uma natureza clássica: medida e forma, simplicidade e nobreza de linha, serenidade da alma e emoção suave, eram estas as grandes palavras do seu evangelho da arte. Água de clareza cristalina era seu símbolo predileto.* ***Basta opor a cada um desses conceitos seu contrário para se caracterizar a natureza do novo estilo"***[131]*.*

Embora esta idéia da dicotomia involutivo/evolutivo da arte já tenha sido levantada por *Worringer* no *Abstraktion und Einfühlung* [1906], *Wölfflin* é que irá tentar fixar efetivamente uma teoria estruturada em categorias evolutivas formuladas em símbolos da pura visibilidade, sempre numa relação antitética conforme vimos manifesto no texto crítico acima [clássico X não clássico]. Mas a motivação dada pela própria arte do final do século XIX e início do XX, mais especificamente a divulgação da visibilidade e, sobretudo da arte impressionista, serão os fundamentos da compreensão de que o barroco, para *Wölfflin*, seria o similar da arte impressionista no passado.

Em síntese, são cinco as categorias visibilistas de evolução da arte barroca para *Wölfflin*: a evolução do linear [clássico] para o pictórico[132] [típico do barroco, conferindo-lhe desmaterialização]; a evolução da visão de superfície [o plano clássico] para uma visão de profundidade [conseqüência da desvalorização do contorno linear, a superposição de planos e a captura do infinito]; evolução da forma fechada [que se não for limitada é imperfeita, portanto, não clássica] para a forma aberta [revelando a forma barroc como mais dinâmica, livre, solta e flexível]; a evolução da multiplicidade [harmonia clássica das partes livres] para a unidade

[131] Ibidem, p.102.

[132] Portanto, contrário à idéia racionalista de *Milizia*, pois aqui o pictórico é reivindicado enquanto símbolo de evolução da arte.

[subordinação das partes ao elemento principal] e por fim a evolução de uma clareza absoluta clássica para uma clareza relativa[133].

Ainda que tais categorias façam parte do método de análise onde a pura visibilidade se apresenta enquanto teoria que dá suporte às leis de investigação e identificação, avançando os estudos da arte no que diz respeito à sua autonomia nunca a dissociando do seu campo disciplinar, algumas críticas devem ser feitas aos objetivos e conclusões extraídos por *Wölfflin*.

A distinção da arte barroca como contraposição da arte clássica para *Wölfflin* não resistirá, sobretudo pelo ataque de algumas críticas do século XX: por um lado, pela impossibilidade de se imaginar uma hierarquização das artes, onde as noções pejorativas de ascensão/evolução e decadência/involução embaçam os verdadeiros valores de cada arte na sua essência e, por outro lado, pelo próprio teor absoluto de verdade imposto à dicotomias propostas, que não se sustentam devido à existência de obras de arte com características que poderiam ser apontadas como contrárias aos períodos nas quais pertencem; portanto, a história dos estilos de *Wölfflin* se torna débil, fragilizando assim as suas próprias categorias visibilistas.

Assim, também não há um avanço no que diz respeito à tradicional visão histórica do movimentar-se segundo um ritmo pendular fixo desde um período clássico para o não clássico [como também dirá *Eugenio Dor´s*], mas nunca inversamente. Nesse sentido embora a crítica visibilista de *Wölfflin* avance em um caminho, ela não se realiza porque está concentrada numa questão de estilo.

Na verdade *Dor's* está mesmo propenso a elevar o barroco ao plano das categorias [constantes] universais. Enquanto arte, o barroco será uma expressão desorganizada, desordenada, desequilibrada que é reflexo de uma consciência individual ou coletiva desagregada.

[133] Cf. WÖLFFLIN, **Renascença e Barroco**, op.cit. A exposição das categorias se estende por toda a obra.

> *"Sempre que* ***encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco****. O espírito barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, não sabe o que quer. Quer ao mesmo tempo o pró e o contra"*[134].

Quando esta universalidade do termo permite à *Dor's* considerar algumas obras pré-históricas como barrocas, e realmente este realiza tal análise, o conceito da coisa se apresenta como reencarnação que se apresenta em ciclos históricos, reflexos de fluxos e refluxos cíclicos de incertezas, contradições e paradoxos de uma ou mais épocas. A universalidade do conceito torna impraticável a leitura da obra enquanto única, o olhar ainda que seja encantador está transbordado de preconceitos redutores: sendo o principal deles, uma constante ou "*éon*", noção que estrutura a universalidade da sua crítica.

Outras correntes interpretativas também procurarão superar as visões redutoras do barroco enquanto arte, enquanto estilo, etc.; conquanto a sua explicação como expressão reflexo de uma época. É a tentativa de re-ligação da arte com um espaço-tempo não mais existente, condição circunstancial temporariamente descontextualizada [diacrônica, portanto], sem vislumbrar a possibilidade de proposições através de uma arte que possa contrapor ou modificar o mundo em que vivemos. São exemplos disto as críticas de *Raymond*, *Dvorak*, *Balet*, *Victor Tapiè* e parte da crítica de *Wittkower*; embora tais críticas se diferenciem a partir de matrizes e olhares particulares que se situam desde a opção pelo materialismo [condições econômicas, sociais, políticas, etc.] e até pelo espírito coletivo da época.

Marcel Raymond já em 1812 iniciara a discussão[135] sobre o barroco enquanto uma arte de reação à Renascença que nunca fora profundamente religiosa. Encarando-o como expressão de um destino artístico do pensamento cristão, estendendo-se pela Itália e pelo Mundo, distingue desde essa época a arte severa ligada à Contra-

---

[134] Apud E. Dor's, *O Barroco*. Lisboa: Veja, s/d. Cf. **O Universo Mágico Do Barroco Brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998; p.382.

[135] REYMOND, Marcel – **De Michel Angel a Tiepolo**. 1812.

Reforma [primeira metade do século XVI] da arte deslumbrante do século XVII, a considerada barroca. O barroco, no seu ponto de vista, é quase uma fase da civilização, que é claro, não coincidirá ao mesmo tempo com a arte barroca produzida, por exemplo, nos trópicos.

Max Dvorak[136] [1875-1923], por sua vez, recusa a tese do materialismo enquanto premissa e opta por um conceito de barroco que se estrutura na espiritualidade universal face à religião e fé, mas lhe escapam as diferentes formas locais que se perdem através de uma análise que fica debilitada pela sua amplitude conceitual. Dessa forma, ele *"[...] considera as obras de arte como documentos de filosofia e de religião e atribui-lhes com tal insistência valores intelectuais e religiosos, que perde de vista a autonomia da arte"*[137]*.*

A história da arte coincide assim com a história da religião ou mesmo história da filosofia. Para este autor a arte é *"[...] a expressão das idéias que dominam a humanidade"*[138]*.* Este idealismo universalizante nos impede de verificar a validade dos valores da obra na sua unicidade de si própria e, portanto, da apreensão da riqueza múltipla e aberta dos fenômenos artísticos em suas particularidades.

Por outro lado, a crítica materialista recusará as hipóteses idealistas, as hipóteses existencialistas [que buscam atrelar a arte a uma dimensão espiritual do homem no mundo] e negará, sobretudo a possibilidade de uma arte que pode contrapor e modificar este mundo, portanto, retira da arte a sua condição de ser por si própria, ser fenômeno; portanto, é uma expressão renegada a um mero papel coadjuvante.

A tese de *Werner Weisbach*[139] será a de demonstrar o barroco enquanto expressão dos valores, contradições e dinamismos da civilização católica e, explicar a

---

[136] Cf. também *Ueber kunstbetrachtung*. *In*: *Kunstgeschte als geistegeschichte*, 1924 e *Gerschichte der italienninschen kunst*, 1927.

[137] VENTURI, **História da Crítica de Arte**, op.cit.; p.191.

[138] Apud Dvorak, Cf. ETZEL, Eduardo – **O Barroco no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1974; p.36.

[139] Apud W. Weisbach, **Der Barock als Kunst der Gegenreformation**, **1921. Die Kunst des Barocks in Italien**, Frankreich, Deutschland und Spanien. Propyläen Kunstgeschichte, t.XI, 1924. Cf.

aceitação, por exemplo, do barroco francês pela presença dos exageros das festas da corte. Como veremos, essa visão será amplamente aprofundada, por alguns críticos do século XX, através dos conceitos de cidade-capital, *caput-mundi*, etc[140].

A tese de *Balet*[141] por exemplo, semelhante embora mais aprofundada, é a de que o absolutismo seria o bastante para explicar o barroco.

> *"**Segundo Balet, a característica essencial do absolutismo**, que dominou toda a vida social, cultural, política etc., do século XVII e da primeira metade do século XVIII **é o exibicionismo do poder absoluto. É esse exibicionismo que determina, antes de tudo, o caráter geral da arte barroca e explica também os múltiplos aspectos desse estilo**"*[142].

A tese de *Balet*, ainda povoada do positivismo estilístico, busca a compreensão de uma arte pela via genético-social, indica o caráter universal e pretensioso de uma proposta dissociada do estudo dos valores artísticos em si.

Essa hipótese será largamente sustentada pelos estudiosos da arte barroca no Brasil. Nesse sentido, é preciso afirmar que ao contrário do observado por *Etzel*[143], e pela própria *Levy* à qual se refere por aceitar a hipótese de *Balet*[144] como a mais fértil possibilidade para a compreensão da "arte brasileira", esta tese, típica de uma contribuição à historiografia oficial materialista, sacrifica sim a multiplicidade rica e particular dos fenômenos artísticos, ou melhor, não a contempla. É estranho que a análise destes autores desconheça ou ignore os estudos sobre o barroco realizados

---

TAPIÉ, **Barroco e Classicismo**, op.cit.; p.26. e também WEISBACH, Werner – **El barroco, arte da Contra-Reforma**, 1942.

[140] É o caso, por exemplo, da crítica apoiada nos primeiros estudos sobre a arquitetura e a cidade barroca realizados por Giulio Carlo Argan.

[141] Cf. BALET – **Die Verbuergerlichung der Deuttschen Kunst**, **Literatur und Musik** *in 19*, 1936.

[142] Apud Levy, Hannah - **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeito. 5:259-284, 1941. Cf. ETZEL, **O Barroco no Brasil**, op.cit.; p.36.

[143] Cf. ETZEL, **O Barroco no Brasil**, op.cit.; análise de Etzel sobre LEVY, Hannah – **A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco**, op.cit.

[144] Idem, no que diz respeito à LEVY, **A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco**.

pela crítica internacional [sobretudo italiana] da década de 60 do século XX; o que de fato, acontecerá na maioria dos estudos sobre arte, arquitetura, conservação e restauro no Brasil durante esta época.

Victor Lucien Tapiè [1900-1974] tenta explicar o fenômeno do barroco como contraposição [ainda que evolução] ao Renascimento: *"[...] a tendência barroca afirma-se [...] em contraste com a serenidade e a imobilidade do Renascimento"*[145], porém, sob uma matriz materialista.

É o barroco enquanto processo histórico e contextual da Europa das grandes capitais e pela transplantação de condicionantes ideológicas, econômicas e políticas às diversas localidades do mundo cristão e colonizado pelos grandes Estados totalizadores. Aí o barroco é um fenômeno da Igreja na Itália e é justificável enquanto arte cristã; como também enquanto as pompas das cortes locais e estrangeiras, e a preparação das cidades e territórios colonizáveis da época absolutista para a persuasão do poder das metrópoles.

> *"[...]* ***o barroco*** *[...]* ***está talvez demasiado ligado a uma certa maneira de entender a Igreja e a religião****, para inspirar a todos os crentes essa admiração sem reserva,* ***onde se vê o sinal da obra prima****. [...] testemunha uma intensidade religiosa que não se pode subestimar sem cegueira e oferece ao magistério da Igreja a homenagem mais ortodoxa, que jamais lhe deu um artista cristão"*[146]*.*

Sendo a arte barroca um reflexo do dogma da Igreja, portanto um instrumento de persuasão, a criatividade é avaliada segundo a intensidade dos valores de propaganda da religião materializados na obra; e em outros casos, como veremos adiante, a arte como reflexo do Estado Absolutista, ou mesmo das forças de domínio político, social e econômico sobre o território, tais como os nobres ou mesmo os

[145] TAPIÉ, **Barroco e Classicismo I**, op.cit; p.123.

[146] Idem, p.121.

burgueses enobrecidos, levando em conta ou não os valores de fé, imaginação e esperança dos povos oprimidos.

A hipótese de *Tapié* é complexa e se aprofunda em explicar o barroco se apoiando nas infinitas possibilidades das contradições dos processos de época. A contradição enquanto condição de explicação da arte barroca revela-se neste autor numa trama intrincada de esmiuçamento de um amplo processo histórico civilizatório, onde o gosto imposto e retransmitido [transplantado] se dissolve e vai tomando características próprias em cada lugar, a arte agora enquanto fruto de condicionantes locais, mas com raízes genéticas em um profundo espírito de época. No fundo, esta tese não explica a arte, procura-se compreender uma época, e seu gosto.

> *"**No século XVII eram já tão grandes as diferenças no estado de espírito e nos modos de viver** entre citadinos e rurais que parecia que o que agradava a uns não poderia corresponder ao gosto dos outros. Mas se os camponeses e nobres se interessavam por **valores de imaginação, que exigiam expressões barrocas**, a atitude mental dos meios burgueses deveria ser muito diferente.*[147] *[...]* Mas*[...] Não havia [...] qualquer antinomia irredutível entre as condições da vida burguesa e o carácter luxuoso da arte barroca"*[148]*.*

Portanto, um discurso historicista [dos fatos e sucessões que condicionam a expressão barroca como reflexo] que procura dar conta das contradições da sociedade. É daí que surgem as oportunidades para a crítica do gosto, onde a arte constitui apenas um aspecto. É a tese materialista, onde a arte é um mero reflexo das condições sociais, econômicas, políticas, de lutas de classes, da opressão, etc.

> *"Não está nas massas camponesas a fonte que deu origem ao barroco mas, vindo de fora, conseguiu despertar nelas ecos*

[147] Ibidem, p.156.

[148] Ibidem, p.159.

> *duradoiros. Onde as condições de vida rural se mantiveram durante várias gerações, em regiões católicas [...], permaneceu também* ***o espírito e o gosto barroco****. [...] Cometer-se-ia entretanto um grande erro se não se pensasse nos esforços por atingir e evangelizar as massas rurais, na maleabilidade dos meios, muito simples e em pequena quantidade: atrair ao culto, tornar agradáveis as cerimônias através de cânticos, velas, alimentar a devoção a um calvário ou a uma imagem, favorecer as peregrinações, ligar a vida local à proteção dum santo particular. [...] exemplos concretos de [...] iconografia rústica"*[149].

E na verdade isso é arte? É um gosto atrelado à signos de fé ou mesmo à transplantação cultural imposta pela opressão absolutista; explicar o barroco enquanto um espírito de época que se propaga enquanto esperança e fé de um determinado coletivo não é entendê-lo enquanto arte[150]. A hipótese de *Tapié* procura desde então dar conta das condicionantes locais, portanto, assemelha-se nesse sentido, à hipótese de *Balet*; e ao mesmo tempo paradoxalmente se contrapõe conquanto à tentativa de equalização do espírito universal com as particularidades circunstanciais. Pois, como não é possível definir clara e historicamente um gosto universal, busca-se um discurso que dê conta das diversas nacionalidades e até localidades que apreciariam e amariam o cunho ora popular, ora nobre, dados pelos artistas que procuravam materializar os gostos diferenciados de cada uma destas particularidades.

> *"A variedade é grande porque os interesses entrecruzam-se e contradizem-se. Como seria possível que uma só forma, uma só expressão cultural dominasse? [...] Ora o barroco espalha-se, pelo contrário, nos países empobrecidos e de população*

[149] Ibidem, p.149.

[150] A conclusão de *Tapié* é incisiva quanto a isso: *"Não é possível denunciar de modo mais absoluto o prazer da arte como deleite culpável, nem condenar com mais vigor a ajuda que ela propõe à vida religiosa".* Ibidem, p.162.

> *deficitária, que* ***o acolhem e propagam porque são sensíveis*** *ao seu brilho e à sua forma maravilhosa"*[151]*.*

Assim, com a sua tese materialista histórica, *Tapié* expõe enfim, porém sem que a sua dialética se dê conta, sem que a dialética dê conta, uma arte explicada por um processo histórico de dominação, uma arte [o barroco], aprisionada por condicionantes alheias aos problemas factualmente artísticos, e aos aspectos influenciadores deste mesmo processo histórico. Essa incompreensão, típica das críticas de matriz materialista, será muito comum em críticos de arte e arquitetura do século XX; onde a arte - e isso não nos interessa especificamente nesse trabalho - fica a reboque de tudo que lhe é externo.

Ainda ao fim da década de 50 do século XX, a crítica contraditória de *Rudolf Wittkower* [1906-1971] está, assim como a crítica de *Wöfflin*, condicionada e não resolvida pelo uso insuficiente e pouco elucidativo do termo "estilo". O que não o deixa satisfeito. Para determinar um tipo de expressão artística este autor nada mais fará que apresentar uma história da arte analítica de determinadas obras enquanto grupo de objetos de acordo com uma determinada época, sua cultura e modo de fabricação, não conceituando de fato a arte barroca.

O barroco para *Wittkower* está condenado à periodização de um conjunto de obras que ele considera "de mérito intrínseco ou importância histórica", ato típico da crítica histórica dos estilos; obras essas inerentes às variadas tendências entre os anos de 1600 e 1750. É tipicamente historiográfico o sentido dado pela sua análise baseada no espírito de época, uma crítica de arte datada que não vislumbra a possibilidade de propagar os valores das obras para a nossa contemporaneidade. Nesse caso, a arte barroca é entendida como reflexo da Contra-Reforma, iniciando-se enquanto expressão artística, de fato, com o pontificado do papa Sixto V, enquanto testemunha de um novo espírito, o espírito da restauração católica.

> *"[...] a Igreja quer glorificar a coragem dos mártires e inflamar a alma dos seus filhos*[152] *[...] impondo [...]* [aos artistas] *[...] um*

[151] Ibidem, p.163.

> *dever assustador. [..] sobretudo criar uma nova tradição iconográfica [...] advertendo da necessidade de se transformar a tradição, no sentido de acentuar seus heroísmos [...], seus exemplos de arrependimento, redenção [...] sobre a glória do martírio [...] e suas visões de êxtase místico [...]. E estas considerações estão a indicar como se pode verdadeiramente falar de uma iconografia da contrareforma*[153] *[...]. Semelhantes representações atribuem-se ao barroco [...] instaurando um nova expressão artística".*[154]

Ponto de vista esse que não conecta a obra de arte à nossa atualidade, donde se vive outro "espírito de época", mas a enclausura num contexto apenas histórico diverso aos valores artísticos da nossa contemporaneidade. Explicar o barroco condicionado por uma época não contribui para a sua atualidade, é necessária uma leitura da obra segundo valores inerentes à mesma, que a dignifiquem enquanto atemporal, pois a obra de arte assim o exige.

A crítica de arte deve operar sobre a obra, não interessando os dados externos a ela e, neste caso, valores estritamente vinculados a um processo histórico nos soam diacrônicos. Enfim, tentar atrelar a arte barroca a uma iconografia apenas confinada temporariamente retira dela a sua atualidade.

Também os valores de espírito de época a ela atrelados não necessariamente indicam atributos de uma obra exclusivamente barroca; quero dizer, por exemplo, os

---

[152] Cf. WITTKOWER, Rudolf – **Arte e Architettura in Italia: 1600-1750**. Traduzione di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano. Torino: Giulio Einaudi editore, 1993; p.12. O Original **Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750**, é de 1958. *"[...] la Chiesa vuole glorificare il coraggio dei martiri e infiammare le anime dei suoi figli".*

[153] Idem, p.23. *"[...] imponevano [...] um compito immane [...] soprattutto creare uma nuova tradizione iconografica [...] fu avvertita la necessità di um cambiamento nella tradizione, per porre l'accento su soggetti eroici [..] su esempi di pentimento [...] sulla gloria del martirio e su visioni ed estasi mistiche [...] E queste considerazioni stanno ad indicare come si possa veramente parlare di uma iconografia della controriforma [...]".*

[154] Ibidem, p.24. *"Simili raffigurazioni appartengono all'alto barroco [...] instaurano uma nuova espressione artistica".*

temas do arrependimento, da redenção, do martírio e do êxtase místico também se encontram em obras não barrocas [do medievo, por exemplo]. Visto isso, e conforme vimos na crítica à *Tapié*, também é preciso diferenciar relações simbólicas [como as que se perpetuam com a obra, sobretudo no nosso país, onde o fortíssimo vínculo de fé se conecta com aquilo que o "objeto-monumento-lugar" representa ao imaginário coletivo religioso] daqueles atributos que lhe dizem respeito enquanto restritamente artísticos.

Wittkower será também um dos autores a vincular o barroco à uma *praxis*[155] particular de cada artista ou mesmo um grupo [de um ateliê, de uma escola acadêmica, de uma cidade, região, etc], a procedimentos próprios e enfim, também à sua caracterização enquanto um estilo retórico; mas sempre vinculado às exigências da Igreja.

> *"[...]* ***A técnica destes artistas*** *é aquela da persuasão a qualquer custo. [...] Com a sua técnica de persuasão o* ***artista se dirige*** *a um público que quer ser persuadido. [...]* ***o artista barroco respondia à conduta afetiva do público e desenvolvia uma técnica retórica que assegura uma comunicação fácil****. Assim os artistas deste período faziam uso das convenções narrativas e de uma linguagem retórica de gestos e expressões que incomodam ao observador moderno, dando a impressão de algo vulgar, insincero, desonesto ou mesmo hipócrita"*[156].

---

[155] Nesse sentido Wittkower se apoia num breve ensaio de Argan [citado em nota e referência bibliográfica] que antecede seu livro. E de fato, como veremos adiante, Argan também estrutura o seu discurso acerca da arte barroca enquanto vinculada ao *modus operandi* de cada artista, portanto autoral, crítica essa idealista conforme veremos. Cf. ARGAN, Giulio Carlo – **La arquitectura barroca em Italia**. 1ª edição castelhana. Tradução de Víctor Magno Boyé. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960. A primeira edição é **L'architettura barocca in Italia**, de 1957.

[156] WITTKOWER, **Arte e Architettura in Italia: 1600-1750**, op.cit; p.122-123. *"[...] La tecnica di questi artisti è quella della persuasione a ogni costo [...] Com la sua tecnica della persuasione l'artista si rivolge a um pubblico che vuole essere persuaso [...] l'artista barocco rispondeva alla condotta affettiva del pubblico e sviluppava uma tecnica retorica che assicurava uma facile comunicativa. Cosí gli artisti di questo periodo facevano uso delle convenzioni narrative e di um linguaggio retorico di*

É típico da crítica idealista transferir atributos autorais, no caso a metodologia ou procedimentos de trabalho dos artistas, para a obra. No caso das obras coletivas, tal análise se torna inviável, pois a arte é sempre um bem coletivo mesmo quando não realizado por muitas "mãos". Para tanto, este trabalho reivindica a crítica da obra por aquilo que ela nos apresenta, independente do pensamento autoral, para aquilo que nela é relevante para a nossa contemporaneidade.

Como fica evidente, o próprio autor nos dá a conclusão de que estes valores "externos" à obra não são atuais, são datados, não validando contemporaneamente a análise da obra de arte, que deve ser sempre atual.

...

Giulio Carlo Argan será um pioneiro em colocar em cheque as diversas denominações estilísticas e também a desconstruir toda uma evolução das hipóteses de conteúdo genético-formal acerca do barroco. Vide a falta de clareza em explicar uma arte como evolução, contraposição ou negação do clássico; este crítico põe em questionamento tanto o conceito de clássico quanto o de barroco. A cruzada de termos estilísticos se perde, ou melhor, se alimenta muito mais densamente com a sua proposição do termo anticlássico: o exagero do clássico em contraposição e convivendo ao mesmo tempo em que o ideal clássico de equilíbrio.

A sua posição, no que se refere à este espírito anticlássico [enquanto um outro Renascimento deixado às margens pela historiografia] procura garantir ao barroco raízes genético-formais[157] bem mais profundas que dantes aceitas, portanto, uma

---

gesti ed espressioni che spesso all'osservatore moderno fanno l'impressione di essere volgare, non sincero, disonesto o ipocrita".

[157]*"De que problema histórico real surge aquela arquitetura que chamamos barroca? Hoje não acreditamos mais no desenvolvimento natural ou lógico das formas, quero dizer, que estas cresçam e se modifiquem seguindo uma ordem preestabelecida; acreditamos que as formas arquitetônicas se transformam pela necessidade de responder sucessivamente a problemas históricos concretos que o artista vive como homem de seu tempo, e como homem com uma especialização técnica que o*

dependência a uma nova visão crítica do contexto histórico artístico e até particular de cada artista enquanto um panorama cultural indissociável dos seus conteúdos religiosos e ideológicos.

> *"**Na arte barroca, como sucede com qualquer fato histórico** que se quer considerar em toda sua complexidade, **não tem sentido investigar suas origens nem fixar mecanicamente sua dependência de outros fatos históricos; mas** é possível, por outro lado, **indicar suas motivações e seu desenvolvimento em um panorama cultural que por certo não são alheios aos interesses ideológicos e religiosos**"*[158].

Então será explicável a arte como um fato histórico? Na tese do historicismo idealista de Argan, há uma busca de entender a arte como estrutura autônoma embora ligada às outras atividades culturais e à sua história; espécie de meio termo entre a tese materialista e a independência da arte enquanto reflexo de fatores estranhos a ela. Portanto, a arte é explicável enquanto contexto, sua crítica busca enquadrar fenômenos artísticos num contexto civilizatório.

> *"[...] **o julgamento crítico não estabelece a 'qualidade' artística de uma obra a não** ser na medida em que reconhece que ela se situa, através de um conjunto de relações, **numa determinada situação histórica** e, em última análise, no contexto da história da arte em geral"*[159].

---

obriga a encarar os problemas desde o ponto de vista da arte". ARGAN, **El concepto del espacio arquitectônico: desde el barroco a nuestros días**, op.cit; p.49.

[158] ARGAN, Giulio Carlo - **La Arquitectura Barroca em Italia**. Tradução de Víctor Magno Boyé. Buenos Aires: Nueva Visíon, 1960; p.7. Título original em italiano: *L'architettura barocca in Italia*, Milão: Aldo Garzanti; 1957.

[159] ARGAN, Giulio Carlo – **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Coleção *a*; p.15. O título original é *Storia dell'arte come Storia della città*, São Paulo: Riuniti, 1984.

Esse conjunto de relações é o meio a que dispõe a sua crítica para situar a arte em valores que advém de influências de uma época, ainda enquanto valores culturais, ainda que valores que são influenciadores de um panorama cultural; um pensar a arte através da materialização de conceitos atrelados a uma explicação contextual do seu surgimento. No caso do período barroco, a arte tem:

> *"[...]* ***uma função nobremente representativa*** *[...] por isso mesmo, encaminhada em essência* ***até a finalidade prática de impor-se, de persuadir, de maravilhar****"*[160].

A arte barroca nasce então em função de um programa e é reconhecida em função do entendimento deste. Eis uma visão que busca as fontes provocadoras da obra, uma origem que é externa à própria arte enquanto arte; ou seja, o discurso se concentra nas suas suas causas religiosas, sejam ideológicas, autorais, ou mesmo as quais a arte representa ou mesmo simboliza:

> *"Ao fundar seu prestígio religioso em sua prioridade histórica,* ***a Igreja chega naturalmente a uma ampla revaloração dessa cultura clássica que a Reforma atacava por considerá-la pagã****; e, portanto, o* ***caput mundi*** *não é mais somente a Cátedra de Pedro, senão* ***a cidade íntegra, como centro de um poderio político crescente****.* ***A base da nova arquitetura****, pois,* ***é a transformação urbanística de Roma****, que determina* ***um conceito novo e concreto do espaço****, que já* ***não se funda em enunciados teóricos ou em sistemas geométricos****, senão na* ***experiência direta da vida e das necessidades urbanas****"*[161].

A arte aí então é a intenção de revaloração, transformação, modernização, etc. E sendo assim, a compreensão do programa de autoria da Igreja, da sua metodologia, do processo, do envolvimento, das conjunturas políticas, ideológicas, culturais e

[160] ARGAN, **La Arquitectura barroca em Italia**, op.cit.; p.9.

[161] Idem, p.11.

econômicas, compõem um universo de seleção que varia na medida do fato histórico considerado imprescindível.

Podemos observar que, por exemplo, na citação abaixo há a busca de uma explicação que permite um pensar sobre a Arquitetura da Cidade barroca, mas que se explica por um fato histórico e local [o traçado sixtino em Roma] e não apenas pela sua apreensão em contato com a própria obra que é a cidade barroca, e, o que tentamos experimentar com esse trabalho, é a possibilidade de uma leitura desta cidade enquanto arquitetura, portanto, enquanto arte, mais especificamente barroca, através de um contato com ela própria. Essa mescla entre dado histórico e análise visibilista, fica explícita, por exemplo, em:

> *"**O traçado sixtino** corta **em várias direções** [...] **abre grandes vias de trânsito** que se povoam rapidamente dilatando o tecido urbano, **amplia** quase ilimitadamente **o perímetro da cidade**, **cria novos centros**; **transforma**, enfim, **a cidade medieval**, amurada, **em uma cidade moderna**, **concebida como uma rede de trânsito**, **de comunicações**, **de intercâmbio**. **E posto que o centro crucial da trama urbana já não é o monumento, com sua imutável densidade plástica, senão as ruas e as praças, com seu caráter de canais e centros de separação do trânsito, a arquitetura determina suas próprias formas de acordo com as perspectivas das ruas e com os amplos espaços das praças.** O espaço já não é a imagem 'ne varietur' da natureza, senão o lugar no qual se desenvolve a vida social; já não tem uma estrutura geométrica fixa, sem direções e dimensões múltiplas"*[162].

A estrutura desse discurso não seria possível, sem conceitos ideais articuladores das duas matrizes [a exemplo de *caput mundi, forma urbis, imago urbis, Cidade*

[162] Ibidem, p.11.

Capital, etc.[163]]. É o bastante para agregar valores históricos numa hipótese que reivindica esclarecer o senso comum de que a arte não pode ser entendida, ainda que de alguma forma visibilista, independente do seu contexto histórico.

Também é preciso salientar, e até repetir, que qualquer visão histórica é sempre atual, não tem a possibilidade de nos recolocar numa invenção atual de uma época anterior e que, a compreensão da arte deve ser sempre em função dos nossos valores artísticos atuais, até porque é isso que nos faz declarar que alguma coisa seja arte independente dos fatos que concorreram verdadeiros ou não, para o seu surgimento.

Além da leitura historicista é possível detectar nesta última citação, nos seus traços de uma sensibilidade visibilista, a conclusão que nos leva a acreditar que a cidade barroca se particulariza na trama das ruas, praças, canais, centros de separação de trânsito onde a arquitetura se realiza formal e espacialmente de acordo com as perspectivas, visadas e espaços abertos de praças e largos; eis um dado que deixa mais evidente a possibilidade de construção de um conceito de arte barroca independente de condicionantes externas à própria obra de arte.

Admitir como *Argan*, uma evolução das formas enquanto reflexo de um ideal religioso e político e da vida das sociedades locais, assim como já havia feito por um lado *Wölfflin* baseando-se na teoria puro visibilista e também por outro lado, como *Dor's*, *Raymond*, *Dvorak*, *Balet* e *Tapiè* que pensaram o barroco enquanto reflexo do contexto cada um à sua maneira, é colocar-se numa situação de meio termo e obviamente de um discurso conflitante entre uma explicação idealista que abraça

[163] Além de algumas citações acima fica evidente também nas seguintes passagens: *"[...] a criação histórica mais importante dos 600 como consequência da nova concepção espacial é a idéia da 'cidade capital', ou seja a idéia da cidade como organismo político funcional em relação com Estado que já é um Estado moderno. Através da crítica desta posição veremos como se chega à concepção de identidade entre arquitetura e urbanismo [...]";* In ARGAN, **El concepto del espacio arquitectônico: desde el barroco a nuestros días**, op.cit.; p.24. *"A cidade monumental é a cidade capital, e a grande criação histórica do barroco é a cidade capital do Estado Moderno. Não esqueçamos que as grandes capitais se transformam todas no curso dos 600 e o fazem em relação com a função ideológica que se atribui ao monumento".* Idem, p.58.

uma leitura visibilista. Por um lado há todo o esquema conceitual de entender a história da arte barroca enquanto história da cidade barroca onde os valores da arte não são extraídos exclusivamente da sua análise, mas dos fatos que ocorreram, ainda que mediante uma crítica da historiografia, etc; e por outro lado, embora aceite o fato da importância contemporânea da visão [enquanto teoria na arte] enquanto fenomenização da realidade, *Argan* não se permite expressar o conceito de arte em termos de valores puramente visuais. Sua crítica não avança tanto nesse sentido, e soa estranho a defesa - e de uma corrente de críticos contemporâneos] em favor a uma fenomenologia da arte fundamentada em *Husserl*, *Bergson* e *Heidegger*; quando, por exemplo, força em fazer deste historicismo a base de um "evolução" artística.

> *"[...]* ***é evidente a evolução histórica da arquitetura barroca: nasce*** *em Roma* ***de um ideal*** *grandioso. Ao mesmo tempo* ***religioso e político****, e para exaltar o valor de uma autoridade quase sobrehumana ou que bem deriva diretamente de Deus para a salvação dos homens, acentua cada vez mais seu caráter prático, sua capacidade de* ***aderir a exigências de 'representação' das grandes idéias e das grandes forças que regulam a vida da sociedade****. Por esse motivo a* ***declinação*** *das formas barrocas é profundamente distinta em cada país [...]"*[164]*;*

É também contraditória esta posição diante da tentativa de explicação sempre idealista de busca autoral, intencional, para explicar o barroco em arquitetura enquanto busca de um espaço que se fenomeniza. O idealismo historicista de *Argan* se baseia na crença do conceito de história "intencional" dos autores, portanto uma crítica das intenções, baseada na liberdade particular, no *modus operandi* de cada um, etc. A crítica aí não se concentra na obra, nem que seja na busca da poética dos seus autores, o que há é uma tendência de se explicar o barroco pela vida,

[164] ARGAN, **La Arquitectura Barroca em Italia**, op.cit.; p.69.

posição social, pensamento e intenção prática artística dos seus artistas[165]; discurso que vai além das poéticas e gravita em torno mesmo dos conceitos históricos propostos pelo autor.

---

[165] Está presente e, sobretudo trabalhada, na antinomia criada entre as personalidades de Bernini e Borromini. *"Advirta-se, não obstante, que* ***a exigência urbanista*** *– o tema da* ***'forma urbis'*** *–* ***é a base*** *sobre a* ***que se fundamenta*** *não só* ***a arte de Bernini****, senão também a* ***de Borromini****. O que varia, e varia substancialmente, é o conceito do significado ou do valor da cidade. [...] tanto Bernini como Borromini estão persuadidos de que o problema da 'forma urbis' não é um mero problema de decoro e de prestígio, senão* ***um problema artístico que implica uma profunda exigência ideológica: a definição do caráter ou do significado ideal da cidade****, mas* ***para Bernini a 'universalidade'*** *de Roma* ***reside no seu historicismo*** *e, por tanto,* ***em sua função política****, e por outro lado* ***para Borromini reside em sua religiosidade*** *e, por tanto,* ***em*** *sua função de ardorosa* ***propaganda*** *[...]". "****O contraste ideológico entre Bernini e Borromini se originava na interpretação do valor da história****.* ***Para Bernini toda a história****, semelhante à natureza, existe para demonstrar o quão vasto e harmônico é o desígnio da Providência, e* ***deve ser revivida****, por tanto,* ***com essa totalidade e plenitude próprias do classicismo****, caracteres esses que testemunham seu contínuo repetir-se, seu contínuo renovar-se, sua eternidade;* ***para Borromini****, por outro lado,* ***a história é a experiência humana*** *– sempre dolorosa e em síntese trágica -,* ***que nos proporciona um patrimônio seguro de conceitos e de valores****, senão que* ***é estímulo ou impulso até essa transcendência*** *que constitui, em todo momento, a aspiração suprema* ***da alma humana****". "[...]* ***na arquitetura a rebelião antimaneirista significa a revalorização da poesia em contraposição à prosa****, pese a que* ***tanto Bernini como Borrromini concebem a 'poesia' da arquitetura de maneira absolutamente diversa e até contraditória****. [...] no que diz respeito ao tema da polêmica antimaneirista,* ***Bernini*** *vai muito além que Borromini:* ***se opõe*** *decididamente* ***a esse 'fazer pela prática'*** *– que constituía a maneira típica da 'prosa' edificante maneirista –* ***sua intenção é restaurar o valor do 'desenho'****, como principio de toda criação formal e raiz comum de todas as artes, as quais, a sua vez, não seriam mais que sua aplicação ou sua determinação prática.* ***Borromini****, por outro lado,* ***exalta o valor da 'praxis'****,* ***a sublima em 'furor' poético****,* ***purifica o ato manual artesão em uma 'poesia'*** *que evita todo o compromisso com a literatura fundando-se como expressão direta do impulso interior até a transcendência. [...]* ***Bernini é de alguma forma o maior expoente da restauração aristotétila do Seicento*** *[...]* ***em Borromini****, por outro lado,* ***voltam a aflorar****, talvez inconscientemente,* ***os motivos do*** *tardio* ***neoplatonismo do Cinquecento****".* ARGAN, **La Arquitectura Barroca en Italia**, op.cit.; pp.27-29. Ora, há uma série de valores não explícitos que conectam as obras de ambos a um conceito de barroco, *apriori* apenas entendido enquanto uma arte que traduz as exigências [um programa] de época. A antinomia do modo de operação de cada um dos opositores parece querer conduzir cada vez mais o conceito desta arte a um sentido contraditório, como já dito, muito primariamente por críticas anteriores, mas nunca verdadeiramente dessecado em suas minúcias. Dessa atitude questionamos uma maior elucidação para a compreensão de uma obra barroca.

A crítica de Argan só se apóia no método fenomenológico [apoiando-se nas teorias filosóficas de *Husserl*, *Bergson* e *Heidegger*, como também na pura visibilidade] mediante a análise da obra autoral, ou quando a obra explicada historicamente, ou mesmo quando da sua compreensão iconológica [dos seus significados simbólicos, etc]. Esse simulado retorno à gênese da obra, ao processo que lhe deu forma, aos fatos, às condicionantes históricas, não tem a sua base na crítica fenomenológica da arte; esta considera a vivência com a obra e a sua atualidade como pressupostos da própria obra tal qual esta nos possibilita e se apresenta no momento do encontro com a mesma, isso sim um estudo desta enquanto fenômeno capaz de contribuir com os valores da cultura contemporânea. Portanto, isso exige uma posição contrária à apresentação de *Liliana Raínis* do *Conceito do Espaço Arquitetônico: desde o barroco até nossos dias*, de *Argan*.

> *"Colocando-se não como um espectador contemplativo, senão reconstruíndo profundamente o processo da criação, mantendo constatemente um diálogo intelectual com o artista, que chega por vezes a darnos a impressão de que ele mesmo houvesse estado presente durante a gestação da obra, logo 'recria' a obra mesma, determinando sua vivência e atualidade para nossa cultura"*[166].

Conforme se pode notar, e não podemos deixar passar, o idealismo revelado por esta crítica não recria a obra, mas o fato histórico da sua criação. Segundo a matriz escolhida, somos forçados a buscar a recriação também segundo critérios artísticos atuais, portanto não diacrônicos, e assim, precisamos ir além das proposições de Argan.

Christian Norberg-Schulz é outro crítico que tenta construir o seu discurso através do caráter fenomenológico da arquitetura, sobretudo no que diz respeito á arquitetura barroca; mas as suas idéias acabam verdadeiramente se estruturando no conceito

[166] Apresentação de *Liliana Rainis. In* ARGAN, **El concepto del espacio arquitectônico: desde el barroco a nuestros días**, op.cit.; pp.10-11.

de espírito de sistema. A sua abordagem sobre o barroco não é desenvolvida apenas a partir da concepção *heideggeriana* da obra de arte como imaginam alguns autores, mas em um historicismo idealista muito próximo ao de *Argan*.

O único ponto de contato entre a sua história idealista e a fenomenologia na arquitetura é o conceito de espaço existencial enquanto processo de presentificação do mundo por parte do homem que vive [habita] em determinado espaço em uma determinada época. O sentido de espírito de sistema não nos interessa na análise intrínseca da obra por ela própria, mas apenas enquanto sua contextualização na história; e o processo de vivência do homem da época não explica por si só a arte barroca haja vista que os olhares sobre a mesma são variados, e ainda, aqui nos interessa o olhar contemporâneo.

Esta leitura interpretativa dos significados existencial do espaço acrescenta dados de "fruição coletiva" captados para se investigar aspectos histórico-simbólicos, místicos, de um sistema de crenças, de familiaridade do habitante com o lugar, etc; tudo aquilo que se supõe justificar a presença do homem e suas relações [vivência] com o mundo das formas.

Ainda que perpasse por um sentido heideggeriano esta crítica também se concentra num idealismo histórico que se estrutura no conceito de espírito de sistema como condicionador da arte barroca.

Infelizmente, a crítica brasileira que segue a esteira de *Argan* e *Norberg-Schulz* não avança nos estudos do barroco brasileiro; sequer consegue aprofundar questões e apontar direções para tanto, se resumindo em tentar compreender outras questões eruditas de cunho mais geral e, temas que, sobretudo, já são bastante aprofundadas por estas mesmas personalidades. É o caso de *Brandão*:

> *"[...] tratada como mero reflexo de condições empíricas e circunstanciais, a Arte perde sua dimensão espiritual e existencial e deixa de ser expressão do homem diante de um mundo, ao qual, inclusive, pode contrapor-se e modificá-lo. Procurando recuperar tais dimensões e ancorar a Arte*

> *existencialmente, e não empiricamente, em sua época, uma terceira linha interpretativa aborda o Barroco como expressão da relação com o Mundo, com o Absoluto e consigo mesmo, calcada na ilimitada subjetividade moderna [...] Sobre o caráter fenomenológico da arquitetura barroca, ver Argan [...] e Norberg-Schulz [...]* [onde o autor cita as obras principais] *[...]. Desenvolvendo-a a partir da concepção heideggeriana da obra de arte [...], a qual tem sua 'origem' na 'revelação da terra' ou na 'presentificação do mundo', é que abordamos o Gótico, o Renascimento, o Maneirismo e, sobretudo, o Barroco"*[167].

Portanto, essa recondução da obra a um estado de espiritualidade e existência, está apenas atrelado a um passado, e, haja vista que o homem contemporâneo tem outras visões sobre a mesma obra, visões estas distintas das antigas, estas obras necessitam de uma ampla investigação através de valores atuais, ato este que verdadeiramente conduz à uma verdadeira e coerente atualização da obra de arte no nosso tempo.

Recriar a obra, criticamente, é uma tarefa de equalização de valores. A ancoragem da arte unicamente através de valores históricos não é o mesmo que atualizá-la, haja vista que para tanto é necessária uma crítica que dê conta dos valores contemporâneos artísticos que tais obras nos trazem, não mais coincidentes com qualquer passado.

[167] BRANDÃO, Carlos Antônio Leite – **QUID TUM?: o combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. [Humanitas]; pp.274,336 e 343. Além disso confira também a obra citada pelo e do mesmo autor: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite – **A Formação do Homem Moderno vista através da Arquitetura**. 2ª edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. [Humanitas].

II. A ARQUITETURA BARROCA SEGUNDO A CRÍTICA PURO VISIBILISTA

Esta parte da dissertação busca exercício de crítica a uma crítica que realiza a leitura de uma obra barroca mediante a teoria pura visibilista, ou melhor, como o puro visibilismo enquanto mediação dos valores artísticos atuais e, subjetivos do próprio crítico, apresentam uma obra enquanto barroca.

A Crítica fenomenológica e, puro visibilista, do próprio Argan, já citada anteriormente, nos leva sempre à busca da significação e, portanto, sua exposição não é expressa em termos de valores puramente visuais, haja vista que sua preocupação também é o entendimento histórico de fundação da própria obra. Enfim, sta crítica se vale do método visibilista para uma análise idealista, iconológica e historicista. Mas a aproximação ao puro visibilismo, sugerida por este autor, já é um bom início de tentativa de exploração das possibilidades do estudo das obras barrocas e a projeção dos valores a ela inerentes para o nosso presente.

A consciência visual em Argan acabou por se tornar estruturante na sua crítica de qualquer arte, seja de qualquer tempo. Essa consciência fica muito clara pelo exposto no trecho abaixo, onde a sua compreensão do método visibilista fica exposta e, sobretudo, reforça ainda mais a sua aplicabilidade a uma obra barroca.

"Mira o espaço; não é que exista um espaço com sua estrutura, com suas leis interiores; este espaço é um dado de visão, é uma imagem; o que interessa é que vós estudeis qual é a estrutura desta imagem, quais são as leis interiores desta visão; o que importa não é saber como estão realizadas objetivamente as coisas que vemos, o que importa é conhecer as leis segundo as quais vemos as coisas.

O importante é então conhecer os 'modos de visão'. Esta é a verdadeira relação de toda a arte barroca com o mundo moderno. *Já não devemos mais buscar 'como' está constituindo realmente o espaço – como se o espaço fosse uma realidade objetiva -, senão que devemos investigar, cada vez, como se constitui em nós mesmos uma visão e uma imagem do espaço na qual atuam todos os componentes de nosso ser psicofísico, trasladando-se assim o problema do mundo objetivo ao mundo subjetivo. A idéia que nasce aqui e que se desenvolve ininterruptamente até hoje é a seguinte: na concepção do espaço intervém, sem dúvida, nossos 'modos' de ver, nossas maneiras de elaborar o dado da visão. [...] De que maneira nossa mente elabora esse dado? Através das experiências que formam o tecido de nossa mente, porque em nossa concepção do espaço entram todos os elementos que compõem nosso ser, nossos interesses práticos, nossos interesses de ação, nossa situação psicológica, nossa situação social; todos estes interesses, todos os elementos que compõem meu ser concorrem na concepção da imagem do espaço. E esta imagem do espaço variará com a transformação histórica de nossa condição de ser, desta nossa condição que chamamos 'subjetiva', mas que é errôneo chamar subjetiva, como se devesse contrapor-se a uma realidade objetiva, posto*

> *que nossa condição é em realidade a condição de nossa existência a única que podemos conhecer"*[168].

Então é assim que *Argan* se entrega em discurso à fenomenologia da visibilidade, ainda que diante disso a sua crítica conserve sempre um teor historicista, que no fundo é onde parece querer chegar este autor com a sua expressão *"leis"* que regem a imagem do espaço; querendo dizer, nos modos de visão de cada artista ou mesmo de uma época. Portanto o dado visual é sempre um suporte para o entendimento dos significados da obra que na maioria das vezes são externos à mesma.

Serão realmente muitas poucas as passagens em que *Argan* se detém de forma visibilista diante do barroco. Sendo esta uma delas, consideremos esta noção do barroco como algo realmente provocador, catalisador mesmo de visões, noção esta que acaba conferindo um menor grau de falibilidade ao método da pura visibilidade. Assim, esta necessária atualização do barroco solicita o apuro visual com mais ênfase, resultando em que o método visibilista tende a se realizar na mais solicitante eficácia.

Um excelente exemplo desse encontro, método e tema, visibilismo e barroco, está presente no belíssimo trecho seguinte, uma crítica de *Paolo Portoghesi* à Igreja de *Santa Maria della Pace* em Roma.

> *"[...] Santa Maria della Pace emerge-se no espaço da cidade envolvendo com a sua presença todo o espaço circundante, é um fato arquitetônico que não cessa de surpreender ainda que tenha com esta imagem uma tradição cotidiana. Este é de fato um dos pontos de Roma em que o programa barroco se revela mais diretamente comunicante e, condicionado pela multiplicidade e irregularidade do tecido urbano medieval, se põe explicitamente como vontade de adesão à realidade, sentida em toda a sua contraditória vitalidade. O anteparo*

[168] ARGAN, **El concepto del espacio arquitectônico: desde el barroco a nuestros días**, op.cit. p.79.

vibrante, que se insere ao fundo do canal perspectivado da Via di Parione e da Via della Pace age sobre o espectador como um convite a participar de um drama do qual já se anuncia a intensidade e a suavidade. E quando passo a passo se avizinha, em lugar da desilusão de um mecanismo cenográfico e ilusionístico, se permanece sempre mais preso à concretização da imagem de uma matéria modelada com sutil sabedoria e pelo evento espacial que gradualmente se esclarece na experiência de quem se move naquela espécie de respeitável leque que se desenvolve na medida em torno ao pórtico. A relação entre o monumento e o ambiente circundante, modificado pelo mesmo arquiteto, está assim sintetizada, assim evidente na relação de recíproca necessidade. [...] A impostação axial [...] está em conflito com a orientação da rua de acesso que não coincide com aquela da igreja. Só pelos compromissos graduais poderá se resolver dialeticamente esta oposição. [...] E eis o controle dos valores de luminosidade [...] um resultado que é ao mesmo tempo dramático e lírico e que reanima-se do hedonismo cromático, solar da sua pintura e de um mais profundo e solene recurso contemplativo. Nos encontramos diante de uma série de indicações perspectivadas continuamente mutáveis e sem uma precisa coincidência bilateral, a uma simetria de implantação que se desvenda em um ponto de vista modificado, dobrado, privado de qualquer rigidez. [...] O resultado é o oposto do equilíbrio tradicional [...]"[169].

Seguindo a nossa intenção da busca de uma leitura puro visibilista de uma obra barroca, vale a pena refletir sobre a sugestiva "visão" portoghesiana da *Santa Maria della Pace*[170]:

---

[169] PORTOGHESI, Paolo – **Roma Barocca**. Roma-Bari: Universale Laterza, 1973, p.393-405.

[170] Refere-se à sua crítica diante à nova fachada com pórtico, a nova sistematização da praça e o restauro interno da Igreja de *Santa Maria della Pace*, cujos trabalhos são realizados pelo arquiteto PIETRO Berrettini DA CORTONA [1596-1669] nos anos de 1656-7 na cidade de Roma. É um

O sentimento de arrebatamento pelo qual se dá o início do discurso, racional-emotivo, nos evoca a sensação de um espectador diante de uma "visão": a arquitetura de *Santa Maria della Pace.*

A "santa" emerge no espaço da cidade e envolve o espaço circundante com a sua presença, eis uma experiência que traz à tona uma série de sensações surpreendentes. De fato, por si só a visão é já uma graça. E somente alguns a que tal graça se concede é dado vê-la. A obra é inesperada ao espectador, surge e toma o espaço à sua volta, se oferece como que surgisse de um encantamento.

Ao mesmo tempo a santa-arquitetura é "visão" e é matéria, portanto, matéria que surpreende. E certamente, esta igreja é um fato arquitetônico que não cessa de surpreender. Enquanto fato esta arquitetura é coletiva, permanente, universal e necessária[171]; enquanto surpreendente ela dá ao cotidiano, à uma tradição, uma possibilidade de transcendência. Feliz de quem penetre o seu mistério!

Dito isso, no texto, já estão colocadas as sentenças que sacralizam a obra enquanto barroca, e mais do que isso, que afirma ser esse um dos pontos mais barrocos daquela cidade tão barroca que é Roma. Ora, isto se dá pela condição de multiplicidade e irregularidade do seu entorno, o tecido urbano medieval, e a frenética adesão de uma dita vitalidade contraditória da obra a esta realidade, realmente qualquer coisa de comovente.

Começa a ser conceituado o barroco através de adjetivos necessários à leitura crítica da obra mediada através de valores inerentes à mesma, tais como:

---

episódio da arquitetura barroca que será comentado por alguns críticos sobretudo pela sua capacidade de sintetizar uma miríade de valores barrocos. Diferente do conjunto de *San Pietro*, das *piazze*, e das *fontane* barrocas, esta é uma obra que não se situa no lugar-comum enquanto exploração dessa temática. E, *"[...] De fato [...] Santa Maria della Pace é muito pequena, mas [...] sobretudo é uma das criações de mais exito da arquitetura barroca".* Cf. NORBERG-SCHULZ, Christian – **Architettura Barocca**. Milano: Electa, 1979; p.25.

[171] Cf. ROSSI, **A Arquitetura da Cidade**, op.cit. Características atribuídas por Rossi àquelas arquiteturas que por si só são fatos urbanos, portanto, resumindo um algo representativo de cidade.

surpreendente; *inesperado*; *surpresa arrebatadora*; *sedutora*; *misteriosa; comunicante* e *contraditória*; adjetivos esses que estão vinculados a um *cotidiano conhecido, particular, tradicional, pitoresco, de singularidade local.*

E a partir de então, o autor da crítica começa a tecer uma espécie de guia desses mistérios. Um guia especial, que apresenta valores inerentes a uma obra barroca.

No princípio veio o espaço[172], arrebatado pela matéria enquanto visão. No que esta *"emerge-se no espaço da cidade envolvendo com a sua presença todo o espaço circundante"*. A este transbordamento da matéria enquanto imagem chamamos espacialização. Toda arquitetura enquanto imagem transcende a si mesmo enquanto objeto, se espacializa; mas a arquitetura barroca em particular manifesta esta propriedade de forma contundente, por isso, comove. A sua ação no espaço da presença humana é um parâmetro chave e, conforme concluímos, triunfa numa poética da ocasião.

Esta fenomenização do espaço que reforça os aspectos psicológicos da percepção é autenticamente barroca; e como veremos, para além das condicionantes de multiplicidade e irregularidade do tecido urbano, outras tantas manifestações do objeto para com o *locus* concorrem para a vitalidade da obra barroca.

Há uma propriedade energética implícita na espacialização barroca que se estabelece mais clara no contexto de *"[...] O anteparo vibrante [...]"*. Se há um anteparo, há ainda algo a se revelar, e o anteparo é a estrutura de conexão a um mistério, é um portal.

Estando também o anteparo enquanto objeto que se localiza *ao fundo do canal*, há um percurso e há uma meta. O eixo longitudinal domina o movimento externo em direção à igreja. A meta não está explícita, há ainda um diafragma, constituído pela fachada, elemento fundamental na relação entre espaço interno e externo.

---

[172] Cf. o conceito de espaço de Francesco Patrizi in PORTOGHESI, **Roma Barocca**, op.cit; p.58-9. Também citado no próximo capítulo.

O fenômeno vibratório do anteparo se deve à vários fatores: à luz que se incide na fachada, contrapondo-se às sombras do percurso; à sua própria dinamicidade plástica às sutis cores e relevos da sua superfície em contraposição interdependente com o entorno. É o anteparo que nos convida forçosamente e aos poucos a ser conduzido pelo percurso, a desvelar cada vez mais tal mistério que se oferece e nos arrebata.

O percurso é perspectivado, encenado, e o acontecimento é intenso e suave; acontece aos poucos, é um evento. Capturado, o espectador participa de um espetáculo, é envolvido gradualmente através da abertura filigranada do tecido [a fresta]. A fruição é realizada, desconcertantemente, de algo que não se mostra numa primeira visada, mas que vai se resguardando para ser mostrado aos poucos, sem a necessidade de uma devassidão; objeto que "explode" no momento certo em toda uma magnitude plástica quando não mais o transeunte tem a chance de desgarrar-se dele, já completamente sob a sensação de vertigem.

A expressão *[...] e quando passo a passo se avizinha [...]* nos dá idéia de uma necessária aproximação gradual e sucessiva, processional, teatral, onde a cada posição do movimento um acontecimento é enquadrado. Esses sucessivos "quadros emoldurados" pelo tecido são percorridos em sua estrutura processional com base em um enredo. A perspectiva oferece espécies de "panos de boca" da cena.

A chegada é uma recepção que celebra a manifestação da matéria modelada, cuja concepção em forma multidirecional metaforizada no *leque* exige o movimento para sua completa fruição. A obra barroca, portanto, pressupõe a quarta dimensão, o tempo. A suposta desilusão tipicamente teatral dá lugar a uma trama de imagens que, ao mesmo tempo em que nos prende por um instante, obriga-nos a mover-se. É um momento mesmo de êxtase.

O evento espacial barroco aí

> *"[...] dá ao visitante a sensação de estar dentro da igreja não apenas ao entrar na praça; o profundo pórtico é no meio do espaço, mas ao mesmo tempo é parte orgânica da igreja [...]*

> *isso resulta na mais estimulante e convidativa entrada de todas as igrejas barrocas"*[173].

A síntese entre arquitetura barroca e cidade é clara e de uma incrível dependência. Os objetos existem e enfatizam as suas relações com o entorno. Não há distinção, e nem como dissociar o discurso da arquitetura e o da cidade; são uma coisa só.

> *"[...] Isto demonstra que a arquitetura barroca [...] é caracterizada por uma contínua interação entre os dois níveis. Os espaços urbanos são uma preparação às igrejas, as quais por sua vez dão significado ao ambiente circundante. Ambos fazem parte do mesmo âmbito público. Santa Maria della Pace demonstra ainda como o espaço barroco não seja uma qualidade geral e isotrópica dada apriori. Ao invés disso, troca continuamente segundo as diversas situações; em outras palavras, o espaço se fenomeniza"*[174].

Todos os valores atribuídos pela crítica de *Portoghesi* estão presentes no sentido de dar conta da avaliação do grau de autonomia do trabalho artístico. O que permite *Portoghesi* transitar por tantas obras é o seu interesse por valores que transcendem os fatos isolados, generalizando, particularmente pelo seu olhar [dado puramente visual], o conhecimento desta arte numa proposição teórica, o que o leva a uma filosofia da arte barroca. Portanto, não há uma preocupação apriorística de classificar, procurar, identificar, categorizar; mas sim de ter em mente determinados valores que estruturam o seu conceito de barroco, pela pesquisa da sua essência, da sua consistência, como se transmite, é reconhecido e usufruído pela nossa contemporaneidade. É precisamente isso que nos interessa identificar num objeto empírico dado em questão.

---

[173] NORBERG-SCHULZ – **Architettura Barocca**, op.cit.; p.28.

[174] Idem, p.29.

Sendo assim, retornando ao nosso objeto de estudo, perguntamos: *A Colina Sagrada* é uma arquitetura barroca? Essa é a questão conclusiva pela qual dedicaremos o próximo e último capítulo deste trabalho.

CONCLUSÃO: A COLINA SAGRADA BARROCA

Esta conclusão, com a constatação de que a crítica puro visibilista em relação ao objeto de estudo realizada nos capítulos precedentes, aponta para uma série de valores que coincidem com aspectos comuns à recente crítica visibilista barroca. De certa maneira, e aí desejamos comprovar, algumas observações de críticos como *Giulio Carlo Argan* e *Christian Norberg-Schulz* se assemelham a algumas das meias conclusões que por ora chegamos anteriormente, mas, sobretudo, a crítica visibilista do barroco por *Paolo Portoghesi* é a que mais se aproxima ao que intuitivamente observamos à primeira mão no ato da crítica *in loco* do objeto em questão.

De fato, é um conceito de barroco que se extrai da própria obra em si, mas tendo sempre implícitos conceitos que permeiam a estrutura da obra arquitetônica em si, valores gerais que constituem um conceito de arquitetura já apresentados na introdução deste trabalho, pelo fato da obra ser uma Arquitetura.

No princípio veio o espaço, o encontro do continente e da *Baía de Todos os Santos*: a península, que arrebata a chegada pela baía. Depois veio a marcante entidade da arquitetura da Igreja do Bonfim e a *Colina Sagrada*, nos arrebatando enquanto visão.

Esta visão *"emerge-se no espaço da cidade envolvendo com a sua presença todo o espaço circundante"*[175].

A este transbordamento da matéria enquanto imagem, como havíamos dito, denomina-se espacialização. Toda arquitetura enquanto imagem transcende a si mesmo enquanto objeto, se espacializa; mas a arquitetura barroca, em particular, manifesta esta propriedade de forma contundente, por isso comove. Esta fenomenização do espaço que reforça os aspectos psicológicos da percepção é autenticamente barroca. A sua ação no espaço da presença humana é um parâmetro chave e triunfa numa poética da ocasião.

> *"O espaço [...] é uma extensão [...] sustentável em si. [...] Subsiste de fato por si e não há necessidade de apoiar-se a algo para poder existir [...] o espaço é substância para além de qualquer coisa [...] Que coisa é portanto, corpo ou substância incorpórea? Nem um nem outro, mas aquilo que está no meio entre os dois [...]. É corpo incorpóreo e um não corpo corpóreo. [...] A intuição desse corpo incorpóreo que não é quantidade discreta senão um continuun, permeia em si as expressões autênticas da arte barroca"* [176].

---

[175] Ainda que em situações completamente distintas, mas da mesma forma como Paolo Portoghesi faz a critica da *Santa Mria della Pace*, de *Pietro da Cortona*: *"[...] s'immerge nello spazio della città, coinvolgendo con la sua presenza tutto lo spazio circostante [...]".* Idem, p.228.

[176] Essa afirmação com tal frescor poético já aponta para uma ontologia e fenomenologia do espaço enquanto crítica da arquitetura. Para tanto, consideramos a seguinte intuição da noção de espaço: *"Lo spazio [...] è un'stensione [...] sussistente en sé. [...] Sussiste infatti di per sé e non ha bisogno di appoggiarsi ad alcuna cosa per esistite; [...] lo spazio è sostanza più di ogni altra cosa [...] Che cosa è dunque, corpo o sostanza incorporea? Né l'uno né l'altro, ma ciò che sta in mezzo tra le due [...]. È corpo incorporeo e un non corpo corporeo [...] L'intuizione di questo corpo incorporeo che non è quantità discreta ma un continuun, permea di sé le espressioni autentiche dell'arte barocca".* Cf.

Residindo de tal forma cativante no espaço a obra agora exige a sua fruição. A percepção desta arquitetura exige uma abrangência multidirecional, haja vista o leque da sua espacialização que se realiza através das perspectivas e das amplas visadas do tecido urbano. Para tanto, isso exige o nosso movimento para sua completa fruição.

De fato, é um sítio monumental [177], dá sentido ao cotidiano, a uma tradição, um mito e um rito, nos dando, com a sua presença, a possibilidade de consolar a existência nesse espaço.

O entendimento desta arquitetura enquanto monumento, mediante a perpetuação da fé no *Nosso Senhor do Bonfim/Oxalá* [sincretismo religioso católico/candomblé], se refunda a todos os anos num ritual barroco de peregrinação que culmina com a lavagem do templo. Esse ritual envolve encenação, fé, misticismo, com um claro percurso pela cidade e uma meta: a *Colina Sagrada*.

Esse percurso[178] de peregrinação, iniciando-se na *Conceição da Praia*, revê no coroamento da *Cidade Alta* e nos monumentos da *Cidade Baixa* a espacialização da arquitetura barroca na cidade. Surpresas após surpresas, de frestas em frestas, a cidade revela um mistério particular e sensível. É o cenário de um teatro raro, marcante, intenso, que marca o percurso, um concerto de alegorias.

Eis o itinerário ao *locus* sagrado que, embora tenha que ser deixado cada vez mais para trás, começa a fazer parte de uma memória que será abrandada no momento

---

Francesco Patrizi in PORTOGHESI, Paolo - **Roma Barocca**. Ottava edizione. Roma/Bari: Laterza, 1998; p.20.

[177] Cf. Teoria das Permências em ROSSI, **A Arquitetura da Cidade**, op.cit.

[178] Não nos interessa aqui tanto a representação simbólica dos percursos e da meta, das suas alegorias e suas relações com a tradição imaterial, fato esse que exigiriam uma outra abordagem; mas como estes percursos configuram/estruturam a própria cidade, a parte de cidade, o entorno próximo à arquitetura e a conexão imediata e surpreendente com a sua arquitetura interna, relação essa que é reivindicada pelo barroco em sua concepção crítica mais atual.

de contato com a toda a arquitetura da *Colina Sagrada*, o final do drama desta peregrinação.

É um percurso perspectivado, encenado, e o acontecimento é intenso ao mesmo tempo em que suave; acontece aos poucos, é um evento. Capturado, o espectador participa de um espetáculo e é envolvido gradualmente também através das aberturas filigranadas do tecido [suas frestas]. A fruição é realizada, desconcertantemente, de algo que não se mostra numa primeira visada, mas que vai se resguardando para ser mostrado aos poucos, sem a necessidade de uma devassidão; objeto que "explode" no momento certo em toda uma magnitude plástica quando não mais o transeunte tem a chance de desgarrar-se dele, já completamente sob a sensação de vertigem.

Nessa aproximação gradual e sucessiva, processional, teatral, cada posição do movimento um acontecimento é enquadrado. Esses sucessivos "quadros emoldurados" pelo tecido são percorridos com base em um enredo. As perspectivas oferecem espécies de "panos de boca" das cenas por vir. Este jogo de esconder-se e revelar-se é um parâmetro tipicamente teatral, um acontecimento que se realiza mediante a trama de imagens que, ao mesmo tempo em que nos prende por instantes, obriga-nos a mover-se. É típico, da obra barroca, pressupor a quarta dimensão, o tempo.

A chegada é uma recepção que celebra a manifestação da matéria modelada, presente no fenômeno vibratório da incidência de luz na brancura, escultura e nos painéis azulejados das fachadas, na plástica do conjunto, no paisagismo, e no espaço interior da igreja.

É um momento mesmo de êxtase e arrebatamento; onde o sítio da mesma forma como convida, também re-estabelece a condição de rever a cidade após a sua chegada. Um marco de convite à reflexão [contemplação]. É aí que se reforça a idéia do *Sacro Monte* como simulacros do calvário de Cristo.

Esta relação intensa, provocada pela imagem da *Colina Sagrada* mediante a entrada na *Baía de Todos os Santos*, ou do alto da cidade, ou pelo percurso por toda a

Cidade Baixa, o seu entorno próximo labiríntico e a sua chegada, realiza uma catarse de sentidos diferentes provocados pela espacialização de uma obra arquitetônica, proporcionada pelo traçado, pela condição topográfica, pela ambiência e a atmosfera.

Enfim, estamos diante de uma "visão". É como se a própria entidade, o *Oxalá*, sincretizada na imagem católica do *Senhor do Bonfim*, emergisse em meio à cidade e à Baía de Todos os Santos; envolvendo o espaço circundante com a sua presença.

Nesse sentido, nota-se que a síntese entre a arquitetura barroca e a cidade é de uma incrível dependência. Os objetos existem e enfatizam as suas relações com o entorno. Não há distinção, e nem como dissociar o discurso da arquitetura e o contexto da cidade; tudo é uma coisa só.

> *"[...] Isto demonstra que a arquitetura barroca [...] é caracterizada por uma contínua interação entre os dois níveis. Os espaços urbanos são uma preparação às igrejas, as quais por sua vez dão significado ao ambiente circundante. Ambos fazem parte do mesmo âmbito público. Ao invés disso, trocam continuamente segundo as diversas situações; em outras palavras, o espaço se fenomeniza"*[179].

A arquitetura barroca enquanto expressão de acentuada relação com a cidade, responde como a prefiguração ideológica fundamentada na influência sobre as massas. Esse fenômeno se dá pela tendência que a arte tem em se relacionar com o entorno, atributo este muito explorado pela arte barroca. É nesse sentido que se diz e se pode verificar que a pintura barroca ultrapassa a moldura e se realiza na escultura; essa que por sua vez se realiza na arquitetura; e a arquitetura por fim, se realiza na cidade.

Esta arquitetura se revela numa contínua transformação dos valores espaciais e arquitetônicos que se "descortinam" em surpresas. Cada um desses espaços

[179] NORBERG-SCHULZ, Christian – **Architettura barocca***.* Milano: Electa, 1979; p.29.

interconecta-se, e assim, se materializam em focos irradiadores graças a formas que fenomenizam variações ambientais como as de traçado, de ritmo, de luminosidade, de texturas, de paisagem; e reagem ao espectador persuadido, arrebatado e seduzido pela imaginação e apelo místico. Isso particularmente se dá na fruição da variação perspectivada do traçado versus a sinuosidade topográfica, nas interrupções bruscas do tecido urbano em fenestrações, visadas, em sistemas de contrapontos, de flagrantes, se constituindo numa espécie de caleidoscópio urbano [anamorfose] que revela lentamente o *locus* na condição *sine qua* de movimento do seu fruidor. Eis que a experiência se dá mediante a ancoragem da arquitetura da cidade barroca no mundo que lhe é dado.

A composição e o entendimento crítico destes vestígios físicos barrocos e os traços de cidade por eles delineados ou conectados fenomenicamente, tem uma reminiscência histórica de um pensar a cidade com a propaganda de um sistema absoluto onde o que interessa é “persuadir o cidadão, seduzi-lo através do impacto visual, da imaginação, do arrebatamento místico”. O edifício como foco irradiador. A arquitetura que se abre, que se estende. A arte barroca enquanto lugar que providencia um imaginário [*imago urbis*] que apela para a sensibilidade do fruidor.

Em suma, o trabalho arquitetônico é elaborado a partir do plano de promover o edifício como parte do espaço externo e participar como elemento ativo numa totalidade urbana maior. A partir da percepção das condições existentes encontramos focos hierárquicos do tecido: os fatos urbanos. Tanto a verticalidade como a massa edificada, se concentram e vêm-se articuladas com os caminhos/percursos onde predominam ângulos de visadas permeadas de surpresas. As perspectivas infinitas são quebradas ou por curvas do traçado, por curvas devido aos diferentes referenciais de nível [topográficos], ou mesmo pela ancoragem do objeto arquitetônico que induz o olhar aos céus via si próprio, capturando-se assim o infinito. A intenção de mostrar um edifício acaba sendo mais uma das razões de ser/existir de muitas ruas do traçado original, onde geralmente as edificações são implantadas tirando partido do sítio, contribuindo para isso numa configuração do sítio urbano devido ao aproveitamento desse potencial.

Uma série de interrupções provocadas na paisagem da cidade, suas fenestrações, age como uma espécie de palimpsesto onde se encontram vestígios físicos do traçado e dos objetos arquitetônicos, que é puro reflexo do tempo que os criou. O que se concentra nessa particular situação são relações de potencial fenomênico, intrínsecas ao entendimento dessas arquiteturas, conquanto suas espacializações, sua imagem; e a estruturação de uma imagem de cidade que se caracteriza pela surpresa, pela teatralidade, pelo mistério, pelo encantamento, ambiência e ao senso de vertigem e arrebatamento do fruidor.

Eis que a *Colina Sagrada do Bonfim* se apresenta como uma parte de cidade estruturante para atualização do conceito de barroco mediante um viés de fruição visibilista in loco. Tal método é que torna possível entender o barroco por uma leitura crítica da obra através de valores inerentes à mesma, tais como: *surpreendente*; *inesperado*; *surpresa arrebatadora*; *sedutora*; *misteriosa; comunicante* e *contraditória*; adjetivos esses que estão vinculados a um *cotidiano conhecido, particular, tradicional, pitoresco, de singularidade local.*

Não há uma preocupação apriorística de classificar ou categorizar esta obra como barroca; mas sim de ter em mente determinados valores desta arquitetura que coincidem com um conceito de barroco revisto por um estado da arte, pela pesquisa da sua essência, da sua consistência, como se transmite, é reconhecido e usufruído pela nossa contemporaneidade.

É precisamente isso que nos interessou em identificar no objeto empírico dado em questão.

Assim, esta crítica à *Colina Sagrada*, por rebatimento, verifica que esta é uma parte de cidade que contém em si os mesmos valores barrocos que permitem, ou o mesmo conjunto de enunciados que possibilitam o estudo da cidade *in totto,* haja vista a sua completa interdependência. Portanto, a crítica aqui realizada para essa arquitetura vai ao encontro de uma crítica da cidade.

> *"[...] o conjunto da arte do período barroco mostra-se cheio desse horror [do juiz do universo], cheio do eco dos espaços*

> *infinitos e da inter-relação de todos os seres. A obra de arte em sua totalidade torna-se um símbolo do universo, como um conjunto uniforme e vivo em todas as suas partes. Cada uma dessas partes aponta, como os corpos celestes, para uma continuidade infinita, ininterrupta; cada parte contém a lei que governa o todo, em cada uma trabalha o mesmo poder, o mesmo espírito"*[180].

Sendo uma das peças estruturantes desta constelação, percebemos que o sítio da *Colina Sagrada* e *Igreja do Bonfim* é um fato arquitetônico que não cessa de surpreender. O evento espacial barroco aí é um fato arquitetônico mestiço. É uma obra de arte que necessitou ser investigada na atualidade enquanto arte e contemporaneidade de uma acepção barroca.

...

No Brasil, mais particularmente o estado da Bahia ainda conserva o privilégio de ser a sede do arcebisbapo e de numerosas ordens religiosas. Neste estado a densidade de construções religiosas antigas é a mais forte do país. A cidade de Salvador concentra a maior parte dessa arquitetura, em grande parte classificada historiograficamente barroca, de forma razoavelmente concentrada. Portanto, há um enorme interesse coletivo na qualidade de conservação desse patrimônio histórico artístico.

Por outro lado, gostaríamos de instigar reflexões que tomam a memória como instrumento do pensamento crítico acerca das intervenções contemporâneas, se particularizando e se diferenciando dos estudos então realizados sobre o barroco no Brasil.

Nesse sentido, devemos alertar que os problemas da Conservação e Restauro dos monumentos e sítios históricos não passam simplesmente por questões técnicas,

[180] MACHADO, Lourival Gomes – **Barroco Mineiro**. 2a. edição. São Paulo/SP: Editora Perspectiva, 1973. [Coleção Debates, 11]; p.71.

mas antes mesmo disso e evidentemente, como balizador de tais práticas, por uma construção teórica. Portanto, uma elaboração constituída de valores que levam em conta questões como: a memória, a espacialização, o traçado, a percepção dos monumentos, do sítio natural e construído, suas relações com o entorno, suas visuais, sua ambiência, sua atmosfera, luz, textura, cor, etc.

Nesse sentido, devido aos evidentes problemas e conseqüências de gestão do patrimônio histórico artístico da cidade de Salvador, mais do que critérios empíricos e de bom senso, torna-se emergente a necessidade de se estruturar um corpo teórico, poético e de práxis norteando ações de conservação e restauro. E isso vem a se estabelecer como um novo e amplo campo de estudo.

Tratando-se de uma dissertação nas linhas de pesquisa de Crítica de Arquitetura e História e Teoria da Conservação do Restauro, este trabalho se baliza na visão contemporânea que vê o restauro numa perspectiva de crítica, onde se pressupõe uma equalização [crítica] entre os valores históricos e contemporâneos da arquitetura e, portanto, da obra de arte. Fundamental nesse sentido é a contribuição dada por *Cesari Brandi*.

A conservação e o restauro da *Colina Sagrada* e Igreja do Bonfim, enquanto conjunto barroco, inserem-se nessa posição. Tomá-los enquanto objeto empírico dessa dissertação é realizar em si o seu restauro na concepção *brandiana* do termo.

> *"O Restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, em ordem à sua transmissão ao futuro"*[181].

Nesse sentido de reconhecer, atualizar e conduzir criticamente essa obra de arte, é que se trata do seu próprio restauro.

[181] BRANDI, Cesari - **Teoria de la Restauracíon**. Madri: Alianza Forma, 1988; p.15.

A *Colina Sagrada* é então, entendida e demonstrada como um locus com atributos barrocos, enquanto elemento de transmissão de valores históricos e artísticos que incidem [ou deveriam incidir] diretamente sobre a cidade contemporânea. Valores históricos vistos no conjunto de permanências de um fenômeno de construção arquitetônica do espaço no tempo devido a circunstâncias específicas de exaltação emocional por condições tanto do mundo Ocidental [Europa], como de contingências locais. Valores artísticos de um determinado fenômeno urbano necessariamente compreendido pelas condições e qualidades de uma arte barroca como lugar, ainda experimentado, caracterizado por uma arquitetura própria, construído por um lado, pelo ideal de expressão [barroco] de um valor ideológico e hierárquico de estruturação da cidade e da sociedade e por outro, pelas particularidades da natureza, da paisagem [irregularidade do sítio], da topografia [fisionomia que se oferece monumental e barroca], os costumes e modos de vida, a cultura, os ritos e mitos; e, sobretudo, na sua espacialização, na extensão de seu *continuun*, pela cidade.

Quando se coloca em duvida se tais valores incidem na produção arquitetônica atual, tem-se em vista uma crítica à produção contemporânea de arquitetura nessa cidade, sem perder de vista a crise da produção arquitetônica mesmo mundial na atualidade.

Mais particularmente, por um lado, os dados da preexistência reforçam o quanto o objeto se presta a ser criticado enquanto arquitetura da cidade; por outro, o aprofundamento metodológico puramente visual da relação forma arquitetônica-cidade verifica a espacialização desta arquitetura atribuindo-lhe valores; e, além disso, o conhecimento em arte verifica o quanto esses valores são coincidentes com uma expressão barroca no seu entendimento atual. Temos assim os fios condutores de uma trama crítica que se estrutura tanto na memória como na contemporaneidade.

E isso diz respeito diretamente à arquitetura e ao restauro enquanto disciplinas que se fundam na crítica.

REFERÊNCIAS

ALDENBURGK, Johann Gregor. **Relação da conquista e perda da Cidade do Salvador pelos Holandeses**. *1624-1625*. Salvador: Typ. Beneditina, s.d.

ALVES, Marieta – **Igreja do Bonfim**. Salvador: Prefeitura de Salvador, 1951. [Pequeno Guia das Igrejas da Bahia X].

ALVES, Marieta - **Mont-Serrat, O Forte e a Igreja**. Salvador: Prefeitura de Salvador, 1950. [Pequeno Guia das Igrejas da Bahia VIII].

AMADO, Jorge – **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. 40ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996; pp.132-6.

ARGAN, Giulio Carlo - **Arte e Crítica de Arte**. 2ª edição. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.102.

ARGAN, Giulio Carlo – **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo - **Borromini**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo - **Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo - **El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros dias**. Trad. Liliana Rainis, Buenos Aires: Nueva Visión,1966.

ARGAN, Giulio Carlo - **História da Arte como História da Cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995. [Coleção a].

ARGAN, Giulio Carlo - **La Arquitectura Barroca em Italia**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.

BARROCO 12. Revista do Congresso do Barroco no Brasil. 1982-1983.

BAZIN, German – **A Arquitetura Religiosa Barroca No Brasil**. Tradução Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 vols.

BENEVOLO, Leonardo – **La cattura dell'infinito**. Roma-Bari: Laterza, 1991.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite - **A Formação do Homem Moderno vista através da Arquitetura**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite - **Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2000.

BRANDI, Cesari - **Teoria de la Restauracíon**. Madri: Alianza Forma, 1988.

CARIBÉ – **Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. 2a. ed. Salvador: Bigraf, 1993.

CHASTEL, André; GALLUZZI, Paolo & PEDRETTI, Carlo – **Leonardo**. Firenze: Giunti, s/ data. [Art Dossier 12].

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. – **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. 1ª edição. São Paulo: EDART/São Paulo, 1972.

DEBRET, Jean Baptiste - **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo, Ed. Martins, 1975. 3 Vol.,Vol. III.

DELEUZE, Gilles – **A dobra: Leibnitz e o barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

Enciclopédia Universal Dell'arte – Vol. IV. Verbete **Crítica**, por Rosario Assunto. Venezia/Roma: Istituto per La Collaborazione Culturale, 1958; coluna 132.

ETZEL, Eduardo – **O Barroco no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1974; p.36.

FERREZ, Gilberto - **BAHIA Velhas Fotografias [1858-1900]**. Salvador: Livraria Kosmos Editora, 1989.

FIEDLER, Konrad – **Aforism sull'arte**. Introduzione di Vera Segre Rutz, traduzione di Rossana Rossandra. Milano: TEA Arte, 1998.

Giovanni Battista PIRANESI: select etchings. Taschen: Köln.

GULLAR, Ferreira – **Barroco: Olhar e Vertigem**. In **O Olhar**. Adauto Novais... [et alli]. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 1998; pp.217-224.

HEIDEGGER, Martin - **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70. Biblioteca de Filosofia Contemporânea.

Inventário de Proteção do Acervo Cultural: Bahia. Coordenado por Paulo Ormindo D. de Azevedo. 6 vols. Salvador: 1975.

KANT, Immanuel – **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. [Coleção Os Pensadores].

KAUFMANN, Emil – **La Arquitectura de la Ilustracion: barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia**. Versión castellana de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavi Gili, 1974.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira – **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos e EDUSP,1979.

LE GOFF, Jacques – **História & Memória**. 4ª edição. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1996. Coleção Repertórios.

MACHADO, Lourival Gomes - **Barroco Mineiro**. Coleção Debates, 11, 2ª Edição. São Paulo-SP: Editora Perspectiva, 1973.

MARDER, Tod A. – **Il Teatro del potere: La Roma di Alessandro VII [1655-1667]**. In Revista Casabella, n.667. Milão: Ed. Mondadori, maio de 1999; pp.52-61.

MORENO, Diogo de Campos – **Livro que dá razão do Estado do Brasil**. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

MORA, José Ferrater – **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASCIMENTO, Ana Amélia Vieira – **Dez Freguesias da Cidade do Salvador: aspectos sociais e urbanos do século XIX**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

NORBERG-SCHULZ, Christian – **Architettura barocca**. Milano: Eleta, 1979.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Arquitectura Occidental: La arquitectura como historia de formas significativas**. 2ª edição. Barcelona: Gustavo Gilli, 1983.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Existencia, Espacio y Arquitectura**. Barcelona: Editorial Blume, 1975.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura**. 5ª edição. Milano: Electa, 2000.

Novo Dicionário Da Língua Portuguesa [Aurélio]. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. Eduardo Carreira [organizador]. Brasília: Ed. Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

OTT, Carlos – **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**. Salvador/BA: UFBa/CEAB, 1979. [Coleção Frederico Edelweiss – 2].

PALLADIO, Andrea – **The Four Books of Architecture**. London.

PEDRETTI, Carlo – **Leonardo: il disegno**. Firenze: Giunte, s/data. [Dossier Art no. 67].

PEIXOTO, Nelson Brissac – **Paisagens Urbanas**. 2a. Edição. São Paulo/SP: SENAC/Marca D'água, 1998.

Piranesi. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997. [Catálogo da exposição].

PORTOGHESI, Paolo – **El angel de la historia: teorías y lenguajes de la Arquitectura**. Traducción Jorge Sainz Avia. Madrid: Hermann Blume, 1985.

PORTOGHESI, Paolo - **Roma Barocca**. Roma-Bari: Universale Laterza, 1973.

REIS, João José – **A Morte é uma Festa: ritos funebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, Nestor Goulart – **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, Fapesp, 2000. [Uspiana – Brasil 500 anos].

RIEGL, Alois - **El culto moderno a los monumentos**. Tradução Ana Perez Lopez. Madrid: Visor Distribuciones S.ª, 1987.

ROSSI, Aldo - **L'architecttura della Cittá**. Biblioteca di Architettura e di Urbanistica - 8. Padova/Vicenza: Marsilio Editori, 1966. **A Arquitetura da Cidade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSSI, Aldo - **Autobiografia Scientifica**. Parma: Pratiche Editriche, 1990.

RYKWERT, Joseph – **La Casa de Adán en El Paraíso**. 2a. ed. Versión castellana de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gilli, 1999. [Coleção Arquitectura y Crítica/GG Reprints].

Salvador Da Bahia De Todos Os Santos No Século Xix. Pintura Documental de Diógenes Rebouças e Notícias e Notas de Godofredo Filho. Volume IV. Salvador: Fundação Odebrecht, 1985.

SALVINI, Roberto [a cura di] – **La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo**. Milano: Garzanti, 1977.

SAMPAIO, Teodoro - **História da Fundação da Cidade do Salvador**. Obras Póstumas. Bahia: Typografia Beneditina Ltda, 1949.

SANT'ANNA, Affonso Romano de – **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SIMAS, Américo [Coord.] - **Evolução Física de Salvador**. Estudos Baianos, Vol. I e II. Salvador: Editora da UFBA, 1980.

SOUZA, Gabriel Soares de – **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. São Paulo: 1938. Cf. tb. *Notícias do Brasil.* São Paulo: Brasiliensia Documenta, 1979.

VALÉRY, Paul – **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci [1894].** Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Edição bilíngüe francês/português. São Paulo: Ed. 34, 1998. [Coleção Teoria].

VALLADARES, Clarival do Prado – **Nordeste Histórico e Geográfico**. Volume IV. Fundação Odebrecht, s.d.

VENTURI, Lionello - **História da Crítica de Arte**. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, s/data.

VERGER, Pierre - **Retratos da Bahia [1946-1952]**. 2ª edição. Salvador-BA: Corrupio, 1990.

VERGER, Pierre - **Notícias da Bahia [1850]**. Salvador: Corrupio, 1981.

VILHENA, Luís dos Santos - **A Bahia do século XVIII***.* Salvador: Ed. Itapuã, 1969. 3 vols.

WITTKOWER, Rudolf – **Arte e Architettura in Italia: 1600-1750**. Traduzione di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano. Torino: Giulio Einaudi editore, 1993.

WOFFLIN, Heinrich - **Renascença e Barroco***.* São Paulo-SP: Editora Perspectiva, 1989.

WEBSITES CONSULTADOS

http://bresilbaroque.free.fr/it/normal/bresbar/

http://www.ci.uc.pt/fimc/p_barroco.htm

http://www.dolcevita.com/events/bernini/bernini3.htm

http://www.esec-s-bras-alportel.rcts.pt/ouro_preto/barroco.htm

http://www.malhatlantica.pt/mediateca/barroco.htm

http://www.revistaturba.cjb.net

- LISSONGER, André - **Traços e Lógicas Barrocas na Salvador Contemporânea.**

- LISSONGER, André - **O Teatro Do Poder: Alessandro Spechi e o Porto di Ripetta em Roma, Fernando Peixoto e a Marina da Contorno em Salvador**.

http://www.valdiscalve.bg.it/Chiesa07_99/glossa~1/VOCIGL~1/B/BAROCCO.html

http://www.vitruvio.ch/arc/baroque/baroque.htm

ANEXOS

ANEXO 1 - Do que trata das Escrituras Públicas que dizem respeito à legalização da ocupação das terras pela Igreja do Bonfim

As Escrituras Públicas que dizem respeito à legalização da ocupação das terras pela igreja do Bonfim contém alguns preciosos vestígios da memória da escolha e da importância do lugar eleito para inserção do santuário do Bonfim. A primeira dessas Escrituras, que o tempo registra como não válida em virtude da ilegalidade da assinatura do tutor da menor possuidora daquelas terras; aos 14 de fevereiro de 1752, registrou-se da seguinte forma:

> *"[...]* ***escritura de doação e arredondamento*** *que faz o Reverendo Licenciado Joseph de Oliveira Serpa como tutor da menor huma sobrinha Donna Joanna Theodora de Oliveira, o testamenteiro de Donna Thereza Maria de Freytas, May dita menor e instituidos da capella* ***que em Itapagipe no porto dos pescadores instituiu Donna Catarina Quaresma à Irmandade do Sr. Do Bonfim das terras para a sua nova Igreja*** *[...]*

[...] apareceram prezentes como doador, e arrendador o Reverendo Licenciado Joseph de Oliveira Serpa como tutor da menor sua sobrinha Donna Joanna Teodora de Oliveira, testamenteiro de Donna Maria de Freytas, may da dita menor [...]

[...] o administrador da capella que em Itapagipe de baixo, no Porto dos Pescadores, instituiu Donna Thereza Quaresma, e da outra como doados, e rendeiros o Juiz da Irmandade de Senhor Bom Jesus do Bonfim, Antonio Correa Seixas e o Escrivão della Jeronimo de Araujo Pimenta e o Thesouteiro Joseph Ferreira Bandeira e os mais irmãos da Meza abaixo assinados, todos moradores nesta Cidade [...]

[...] e logo pelo dito Reverendo Doador foi dito [...]

[...] que ***querendo os doados fazerem de novo Igreja para colocar o Senhor Bom Jesus do Bonfim que se acha na Igreja de Nossa Senhora da Penha de França, e não tendo terras para isso, rogaram*** *a elle doador e instituidor que he da* ***Capella*** *que instituiu Donna Catharina Quaresma* ***em Itapagipe no Porto dos Pescadores de Itapagipe de baixo, no alto da ladeyra em sima lhe dessem casa para fazerem a dita Igreja, cazas de Capellam e cazas de romeyros****, no que conveyo elle Reverendo Doador em razão disso [...]*

[...] e por esta razam fdisso que muyto de sua boa e livre vontade motu proprio [...]

[...] ***dava e doava a dita Irmandade do Sr. Bom Jesus do Bonfim que hora sam e ao diante forem na ladeyra que fica no alto do Porto dos Pescadores de Itapagipe de baixo toda a terra para se fundar a dita Igreja para collocar seu dito Senhor como também a que for preciso para a caza do***

Reverendo Capelam da dita Igreja e para as cazas dos romeyros *com a condiçam somente de se dar huma sepultura a elle doador abaixo dos degraos da Capella mor para elle doador e seus consanguineos e assim [...]*

[...] Irmandade da seventia dos dous sitios que [...] por arrendamento de nove mil reis [...] com sua fonte coberta de abobada [...] a manda dizer. E logo pelo dito Juiz, Escrivam, Thezoureiro e mais Irmãos da ..... abaixo assinados foi dito que elles aseitavam esta escritura da duassam e arrendamento a elles feita como nellas se conthem e declara e que se obrigavam pellos bens e rendas da dita Irmandade [...] a darem a sepultura ao doador no lugar em que pede para elle e seus sucessores, senam tambem se obrigão da mesma forma mandarem dizer a referida Capella de Missas na forma que assima se declara ou alias ser a dita Irmandade obrigada a dar todos os anos os doze mil reis ao dito doador para elle as manda dizer, para segurança do que disseram obrigaram os bens e rendas da dita Irmandade [...] na Ordem 3ª de Nossa Senhora de Monte do Carmo ou serem obrigados a lhe darem doze mil reis em dinheiro em cada hum anno para ele administrador mandar dizer a dita Capella de Missas [...]

Assinados: Joseph de Oliveira Serpa – Antonio Correa Seixas, Hieronimo de Araujo Pimenta, Joseph Ferreira Bandeira, Jeronimo Ferrera, Jacomo José de Seixas, Mauricio Carvalho da Cunha, Manoel José Pereira, Manoel José Pereira Coelho, Martins Alvares Santos, Luis Diniz da Costa"[182].

[182] Cf. OTT, Carlos – op.cit. Apud Arquivo Público da Bahia, Notas de Tabeliões 1751-1753, vol.91, fos 118r-119v.

A segunda, que procura reconhecer a posse destas terras para a Irmandade do Bonfim, agora com a doadora enquanto maior de idade e já casada; onde aos 15 de novembro de 1788, foi registrada assim:

> *"Escriptura de ratificação, doação, e arrendamento que fazem o Capitão João Soares Nogueira e sua mulher, Dona Joana Theodora de Oliveira Serpa ao irmão Juiz e officiais, que este prezente ano servem ao Senhor do Bonfim, e ao diante servirem da sorte de terras em que se acha a Igreja do mesmo Senhor, e seu Adro, e toda a mais terra que se acha fronteira a mesma Igreja que vem a ser todo o sitio que occupou o Capitão Antônio Gonsalves Villaça [...] e de que se achão de posse pela escriptura de doação e arrendamento que lhes faz o reverendo Licenciado José de Oliveira Serpa, tio e tutor da doante e arrendante Dona Joana Theodora de oliveira Serpa, então menor, em quatorze de Fevereiro do anno de mil setecentos e cinquenta e dous na Notta do Tabelião Antonio de Souza Coelho a folhas dezoito, que ella e o dito marido terão por ratificada e confirmada com o onus tão somente de lhe permitirem huma sepultura na Capella mor e pagarem annualmente oito mil reis de renda pelo dito sitio, o qual extrema-se demarca na forma seguinte: pela parte do sul com outro sitio pequeno do que prezentemente fazem deixação elles doador, rendeiros, e della pagavão quatro mil reis, rumo direiro pegando na baixa do caminho que vai da Cidade, sete braças por detraz das casas grandes dos Romeiros the o alto, e caminho que vai para o Mont Serrat ficando os coqueiros, que ahi se achão livres e dentro do referido sitio grande de que se tracta; e pelo leste com casas e sercas do Capitão Antonio Borges e pela parte do norte com a calçada e casa que tem a Irmandade por detrás da Capella nmor, e pela do este parte do norte com a calçada e casa que tem a Irmandade por detrás da Capella mor, e pela do este com a serca e casa dos sitios que há entre o lado direito da Igreja, e segue pelo caminho já dito*

> *que vai para o Mont Serrat no qual sitio acima demarcado tem já elles rendeiros varias casas, e poderão fazer outras mais que lhe parecer em utilidade do rendimento da dita Igreja cujo arrendamento foi, e fica sendo perpétuo para sempre por ser logradouro da mesma Igreja, de cujas terras são elles doadores e arrendantes legitimos senhores por herança de seu pai e sogro Luiz de Souza Guimarães, e por isso muito de sua livre vontade, motu proprio e sem constrangimento de pessoa alguma fazem a dita doação e arrendamento [...]"*[183].

A terceira Escritura Pública sobre este mesmo assunto, que trata na anulação das duas anteriores, já é realizada pela dona das terras em condição de viúva; portanto datada 18 de abril de 1807, encontra-se na íntegra e selecionamos os seguintes trechos:

> *"Ilmos. Senhores Juiz e Mesários da Irmandade do Sr. Bom Jessus do Bonfim.* ***A proprietária das terras do Monte Serrat e Bonfim****, estando bem certificada da nulidade da escriptura de doação e arrendamento feita, sendo ella menor, por seu tio e tutor o Ver. José de Oliveira Serpa a esta Irmandade no anno de 1752, do terreno nella declarado, assim como tambem a outra ratificação da sobredita, que fez seu marido o defunto sargento mor João Soares Nogueira no anno de 1788 [...]* ***deseja concordar-se urbanamente, se propõe que a Irmandade, ficando de posse para sempre dos terrenos em que estão fundadas a igreja, a grande casa da Mesa, e as casas dos romeiros, tais quais se achão de presente, pagando daqui por diante os mesmos oito mil reais, abrão mão da terra desocupada que fica em ribanceira do lado esquerdo da Igreja e faz frente para o Caminho que vai para Itapagipe debaixo*** *[...]"*[184].

[183] Idem, fos. 1r-4r-5r-6r-7v.

[184] Ibidem, fos. 5r-6r.

E com menos de dois meses depois [2 de junho de 1807] viria a resposta da Irmandade, atenta à importância das ditas terras:

> *"Illma Sra. D. Joana Theodora Soares Serpa. Vamos responder* ***ao que Vossa Senhora nos propõe relativo as terras do Senhor do Bonfim****. Bem sabe Vossa Senhoria que nós* ***não podemos desfazer o que achamos feito desde o principio da construção desta Igreja****, não só pelo contracto celebrado com o Sr. José de Oliveira Serpa, mas também, e muito principalmente pela Escriptura feita por Vossa Senhora juntamente com o Senhor Sargento mor João Soares Nogueira que Deus haja ratificado aquelle primeiro tracto* ***porque nós não somos senhores absolutos, mas sim conservadores do que se acha actualmente pertencendo a Confraria que representamos, principalmente em mateira que servio de fundamento a criação da Igreja****. [...]* ***Como podemos nós largar o terreno próprio da parte da estrada que vai para Itapagipe debaixo se delle sempre estivemos de posse, elle entrou na comprehensão das terras arrendadas, e se faz totalmente presioso para huma obra projetada de Capellinhas que hão se servir para excitar a devoção e fazer mais recomendável a situação e a ramagem annual, que costuma sempre haver ou para qualquer outro ministerio, que contribua ao mesmo fim****"*[185].

[185] Ibidem, fos. 6r-7v.

ANEXO 2 - Do que trata dos mistérios do ritual de Lavagem da Igreja do Bonfim e da Colina Sagrada em Jorge Amado

"A popular Igreja do Bonfim, na qual se realiza um espetáculo fetichista imponente no mês de janeiro, fica na península de Itapagipe sobre uma linda colina"[186].

"Na manhã da terceira quinta-feira de janeiro todo o povo da Bahia se encaminha para a colina do Bonfim, onde ***está a Igreja do santo mais popular da cidade****, santo que [...]* ***está por cima de todas as divergências religiosas e políticas****. Eis uma verdade: Senhor do Bonfim não é exclusivo de nenhuma religião.* ***Sua festa****, que dura oito dias [sendo que os três últimos parecem* ***um carnaval****], tem muito de fetichista: mestre Édison Carneiro a considera* ***a*** *"****maior festa fetichista do Brasil****". Para os negros o Senhor do Bonfim é Oxalufã, ou seja Oxalá-velho, Oxalá na sua maior dignidade.*

[186] AMADO, Jorge – **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. 40ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996; p.114.

A Igreja do Bonfim possui uma sala cheia de ex-votos. Há muitos anos que esse santo faz milagres espantosos. Salva náufragos, cura leprosos, tísicos e loucos, fecha ferida de bala e afasta no último instante lâminas de punhais assassinos. Retratos às dezenas, pernas, mãos, braços e cabeças de cera,lembranças de acontecimentos terríveis, enchem essa sala enlouquecedora que é o mais estranho museu que se possa imaginar. [...]

As festas do Bonfim duram oito dias, mas seu maior momento é sem dúvida a quinta-feira da lavagem. Apesar do sábado e do domingo com seus ranchos na colina, mistura de festa de reisado e de carnaval [...]. Ainda assim o maior espetáculo é a lavagem da igreja com a procissão que a precede.

A procissão da lavagem sai da Igreja da Conceição da Praia. A multidão se aglomera em frente ao Elevador Lacerda e ao Mercado Modelo. Quem nunca viu esta procissão da lavagem do Bonfim não sabe os segredos da poesia. Talvez por um milagre a mais do Senhor do Bonfim, talvez porque não haja mesmo hábito de chover no verão baiano, a verdade é que a manhã desta quinta-feira é sempre esplêndida de luz. No cais próximo os pequenos e líricos saveiros bordejam os grandes navios, cargueiros e transatlânticos. Há um ar de festa nas ruas comerciais e os rostos dos homens se abrem em sorrisos. Sim, porque quem não a viu, jamais poderá imaginar a surpreendente beleza desta procissão [...] é tudo em louvor ao santo e nesta quinta-feira o pecado não existe nas ruas da cidade da Bahia.

Vêm as filhas-de-santo dos diversos candomblés, com suas saias engomadas de muita roda, suas anáguas e seus turbantes, carregadas de flores. Sobre as cabeças, num equilíbrio quase milagroso, os cântaros, as bilhas, os potes e os moringues [...] Em fila, carregando galhos sagrados de

pitangueiras, seguem-se os baleiros, os vendedores de queimados, doces e chocolates. Conduzem ramos de folhas, formam com as baianas a guarda de honra do Senhor do Bonfim.

E vêm os aguadeiros, em jumentos e carroças. Dizer jumentos e carroças é dar uma triste e falsa idéia do que é esse espetáculo. Os jumentos desaparecem sob papel de seda recortado – coisa lírica nunca se viu! – as carroças desaparecem sob as flores, tão variadas e tão numerosas. Não são carroças, são carros florais de primavera, não são jumentos, são animais simbólicos e lendários. Nunca se reuniu no mundo tanto colorido, tanta graça e tanta alegria. [...]

Eis um povo irredutível, impondo sua festa! A massa popular, muita gente de pés descalços pagando promessas, serpenteia pelas ruas comerciais da cidade baixa, em direção à colina do Bonfim. [...]

Distante fica esta colina do Bonfim para onde vai a multidão lavar a igreja. [...]

Parece o delírio, mas é apenas a festa da lavagem do Bonfim, a procissão em busca da colina. [...] no alto da colina [...] a lavagem da igreja. Vão correr as águas de Oxalá, na lavagem de sua igreja católica. [...] Senhor do Bonfim e Oxalá são um único deus do povo baiano.

A multidão enche a igreja invade as vassouras se elevam e onde as bilhas e os potes são lindos sobre os turbantes das negras e mulatas. [...] A água é derramada na igreja e as baianas começam a lavar o mármore sagrado. [...]

Os torsos das baianas movem-se ritmicamente no trabalho de lavar a igreja.

Parece um bailado e logo os cânticos negros se elevam. É uma imensa macumba, festa fetichista na igreja católica!"[187].

ANEXO 3 - Relato de Defesa da Dissertação

Salvador, 31 de julho de 2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO- MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURO
ORIENTADORA: Profa. Dra. Arq. Odete Dourado
ALUNO: Prof. arq. André Lissonger

A Colina Sagrada: por uma crítica puro visibilista

RELATO DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Bom dia, gostaria de agradecer a presença de todos nessa sala. Elegi a escrita como guia da minha defesa porque não desejaria deixar de dizer aquilo que não posso deixar de dizer, e ainda, segui o conselho intuitivo de um grande amigo, que diz que a minha emoção reside melhor na escritura do que na fala. Porém, discordo!

Começo em 1998, com duas inquietações básicas. A primeira, a necessidade de entender a arquitetura da cidade que me foi presenteada para viver: Salvador. A

[187] Idem; pp.132-6.

segunda vem da Prof. Odete Dourado, ao criticar o meu trabalho final de graduação por um viés puro visibilista. O encontro dessas duas inquietações é decisivo.

PERCURSO

Iniciamos compreendendo o que é a crítica, de arte, de arquitetura, nas suas diferentes formas. E a eleição natural de uma delas, no caso, o puro visibilismo.

O primeiro capítulo procura dar conta do aprofundamento das possibilidades do puro visibilismo enquanto teoria e método visual.

No segundo capítulo, antes do encontro metodológico crítico com o objeto, o conceituamos enquanto arquitetura, passo esse realizado mediante a matriz teórica *rossiana*, nos permitindo reconhecer muito mais do que o mero objeto arquitetônico, mas o locus, ambientação e as vicissitudes urbanas a ele intrínsecas.

O terceiro capítulo é justamente o encontro do método crítico puro visibilista com esse objeto de estudo já reconhecido enquanto arquitetura da cidade. Esse capítulo tem uma característica singular e pouco comum no campo da crítica de arquitetura. Isso se dá justamente pelos exercícios figurativos que fui deliciosamente obrigado a realizar através da grande extensão de espacialização do objeto de estudo. Sintetizam o supra-sumo da crítica em seu limite puramente visibilista, ancorando uma poética estritamente pessoal na recriação do objeto.

No quarto capítulo, partindo de uma intuição *apriori* da coincidência historiográfica e visual do objeto de estudo enquanto obra barroca, realizamos o Estado da Arte ou a Crítica da Crítica sobre a arquitetura barroca, onde, procuramos concluir com a contribuição da crítica visibilista para a atualização do tema.

Na conclusão, procuramos verificar a coincidência entre a crítica puramente visibilista realizada no capítulo três e os valores visibilistas da arquitetura barroca.

Em síntese, é um trabalho de crítica de arquitetura.

CRÍTICA

Criticar é estabelecer um juízo qualitativo sobre algo.

A crítica não é algo arbitrário, pressupõe estar estruturada numa teoria, em um eixo metodológico, um sistema de pensamentos que dá coerência e sustentação ao discurso. É reflexo de uma matriz filosófica. É escolhida mediante a sua aproximação com a visão de mundo e a concepção de vida do crítico. Sob uma mesma matriz, mudam-se os olhares, que é pessoal. Assim, o comportamento é fortemente consciente e seletivo, essencialmente ideológico e parcial. Portanto, há pluralidade na crítica.

A crítica de arte tem a arte como objeto de juízo de valor. A contínua reproposição dos valores da obra são os modos do recriar a própria obra acrescentando-a de novas visões.

Criticar é ***"[...] é recriar a obra de arte sobre um determinado olhar baseado num arcabouço teórico"***[188].

A crítica pressupõe sempre a atualização da obra no espaço e no tempo, ela é sempre um ato contextual. A crítica é necessariamente fundamental para apontar a qualidade artística de uma obra e reconhecê-la num contexto geral de história da arte. Portanto, ***"[...] o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte"***[189].

Tratando-se da obra de arte como objeto da crítica convém conhecer e apurar os diversos tipos de crítica que nos são oferecidas para a leitura estritamente desse campo do conhecimento [sinteticamente realizada no capítulo introdutório desta dissertação, ao qual devo me reportar literalmente quando questões forem possivelmente levantadas no sentido de extrapolar a matriz escolhida].

---

[188] Citado pela Profa. Dra. Odete Dourado.

[189] ARGAN, **Arte e Crítica de Arte**, op.cit; p.142.

FENÔMENO

A crítica fenomenológica procura entender a obra de arte como fenômeno. Quer dizer, a obra "enquanto aquilo que se faz manifesto em si mesmo". Se dá mediante um método que busca a volta "às coisas mesmas", no contato, na experiência com a própria obra. Portanto, exige a sua vivência.

A fenomenologia é simultaneamente um método e uma maneira de ver, ou melhor, ***"[...] o método se constitui mediante uma maneira de ver e esta é possibilitada pelo método"***[190]. É a derradeira fusão do olhar enquanto método e visão de mundo ao mesmo tempo.

PURO VISIBILISMO

O puro visibilismo é uma fenomenologia da visão. A teoria da pura visibilidade está ligada particularmente à poética do crítico, mediante o contato com os aspectos pura e imediatamente visuais da obra. Este tipo de crítica procura dar conta da expressão percebida da obra tendo a visão como dado e expressão.

A forma de expressão da crítica puro visibilista, ao contrário do que se possa imaginar, não decorre nem de uma abstração conceitual do pensamento[191] realizada pela linguagem das palavras [verbalizada] e muito menos de uma mera descrição visual da obra de arte tal qual ela se apresenta. Pois o dado visual se perde na sua inteireza quando perpassa o campo do intelecto e é conceituado. O conteúdo crítico apresentado é um pensamento visual acerca de algo, pensamento este que recria a obra de arte.

Os primeiros acenos de uma postura visibilista remontam a uma ou outra consciência crítica de tempos remotos.

---

[190] **Dicionário de Filosofia** – José Ferrater Mora.

[191] Cf. ARGAN, **El concepto del espacio arquitectônico: desde el barroco a nuestros días**, op.cit.; p.164.

Na sistematização teórica das novas idéias artísticas do *Quatrocentto*, *Alberti* entende que a construção do olhar revela o mundo como fenômeno só quando legitimada, pela ciência da perspectiva. É uma arte intelectualizada que tem como objetivo humanizar o real mediante um ponto de vista de observador[192].

Por outro lado, um desenho de *Leonardo da Vinci*, intitulado *Dia de Santa Maria da Neve/5 de agosto de 1473*, nos permite uma outra postura. Trata-se de uma visão panorâmica de uma cena de área rural. Percebe-se aos poucos uma série de movimentos e vibrações que ressaltam do desenho aos nossos olhos. Uma mágica sensibilidade de apelo visual, a revelação da experiência fenomênica dos elementos da natureza, sobretudo os que mais interessam a *Leonardo* tanto enquanto artista e como inventor. Uma sinfonia de alegorias do ciclo da água, contido seja, na transparência ou na dinâmica do fluxo e da queda da água com a superfície horizontal ou das gotículas que respingam arqueadas, da sua evaporação indicada pela vibração das árvores, até mesmo o caráter velado do vapor da atmosfera de uma típica paisagem toscana.

Trata-se de um desenho como instrumento de investigação científica ou artística? Pois aí temos a revelação de algo que está além das aparências, um método e ao mesmo tempo a interpretação de uma realidade que por si só não nos é dada.

É o ato de *"transformar em fenômeno aquilo que não é fenômeno ou que, pelo menos, não se oferece à consciência como fenômeno"*.

Ou como diz Paul Valèry, na obra Introdução ao Método de Leonardo da Vinci: *"Uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos"* [193].

Essa identificação entre arte e ciência em *Leonardo* se assemelha ao fundamento da filosofia da arte para *Konrad Fiedler*, o pai da teoria da pura visibilidade. Para

---

[192] Cf. o artigo **Fra Angelico** em ARGAN, Giulio Carlo - **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**.

[193] ARGAN, **Clássico Anticlássico**, op.cit; p.258. Cf. também VALÉRY, **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**, op.cit; p.35;

este, a atividade artística se identifica com uma indagação, assim como a ciência; mas também enquanto criação.

A Teoria da Pura Visibilidade nos diz que:

1. Antes mesmo da designação daquilo que se vê através de palavras ou conceitos, surge a primeira consciência daquilo que é naturalmente visível.

2. possuir o mundo através de conceitos requer a imediata perda da primeira e natural consciência visível do mesmo e conseqüentemente, a perda daquele mundo visível ao invés de conquistá-lo.

3. Ao invés da relação redutora dos conceitos na determinação da sua relação com o mundo, aponta a criação artística como construção análoga a essa relação do homem com o mundo[194].

4. A viabilidade de concretização da linguagem visível, exige uma forma de expressão, de comunicação; que logicamente só se locupleta também numa forma visual. Assim, o método puro visibilista se ancora na espiritualização de um dado e nas suas formas corpóreas visíveis de representação.

"[...] o homem desenhando, pintando ou formando, produz em um modo mais ou menos perfeito qualquer coisa que é exclusivamente destinada a ser percebida através do sentido da visão.[195].

5. Tal expressão só é comunicante quando acrescenta justo aquilo que vai além da mera reprodução das aparências. É a concretização da crítica visibilista em sua pureza metodológica e produtora daquilo que se propõe enquanto crítica: o juízo de valor que acrescenta outras visões sobre a obra, aquilo que a recria.

[194] FIEDLER, **Aforism sull'arte**; op.cit; p.60. *Aforisma 77.*

[195] Ibidem p.87.

6. A imagem visível que surge como expressão figurativa não deve ser o tanto quanto perfeita, porque é na tentativa da perfeição, do acabado, que se concentra a tentativa de reprodução, um típico vício do intelecto, que nunca irá substituir a imagem original.

7. Exige concentrar-se menos nas coisas do que nos efeitos delas. Pois *"As coisas são objeto de nossa percepção não em si, mas nos próprios efeitos"*[196]*.* Processo semelhante ao de *Leonardo*.

8. Dar consciência a um efeito percebido é, portanto, revelá-lo, é como trazer à tona um fenômeno; e alguns visibilistas preferem dizer, é o mesmo que formá-lo.

Hildebrand diz a isso colocar um mundo em obra[197].

A ARQUITETURA DA COLINA SAGRADA

Condição *sine qua* desta crítica é estabelecer um conceito de arquitetura que entenda o objeto de estudo como arquitetura segundo uma teoria coerente com os nossos propósitos de uma crítica visibilista. Estando a arquitetura inserida em um determinado ambiente que a circunda, criticá-la também pressupõe ir além dela própria, pois a sua imagem se estende além dos seus limites físicos, se espacializa, portanto é preciso dar conta também das suas relações com o seu entorno: a cidade. Justamente a tese *rossiana* se estrutura na análise da cidade enquanto arquitetura e, portanto, enquanto obra de arte; fruto de uma construção coletiva no tempo.

A parte de cidade eleita como objeto empírico para este exercício de crítica é o locus conhecido como A Colina Sagrada.

O entendimento deste locus em sua fisicidade e espacialidade remete a uma compreensão da gênese histórica da descoberta da Baía de Todos os Santos e da

[196] Ibidem, p.81. *Aforisma 111.*

[197] Ibidem, p.135.

fundação da fundação da cidade de Salvador, perpassa a sua constituição através do decorrer dos tempos da dinâmica urbana através dos séculos, desaguando na idéia que se tem hoje dessa parte de cidade. Um sítio que é palco dos acontecimentos da história secular dessa cidade.

Este espaço da baía, caracterizado analogamente a um anfiteatro, se realiza, se afirma, sobretudo pelos marcos geográficos referencias na entrada e em meio à baía, respectivamente a Ponta do Padrão e a Península Itapagipana.

Já o episódio geográfico da Península Itapagipana se materializa numa condição de inversão, ou melhor, de contraposição, à Baía de Todos os Santos. Este avanço topográfico que adentra a baía reforça significativamente a condição de um "pequeno golfo", revelando a sensação de entrada da água do mar no território e uma tentativa de revanche por parte do continente, que invade as águas do mar conformando um abraço aconchegante análogo a esse imenso anfiteatro imaginário.

Fundamental nesse sentido de inversão é a topografia elevada em meio à península, justamente o nosso objeto de estudo, a Colina Sagrada. Sem essa elevação em meio à península, imaginamos que um promontório plano ao nível de referência do mar não provocaria a contraposição geográfica, estruturante e existente, à extensa falha geográfica de São Salvador. Como também, sem essa elevação, o resultado seria a perda de um fechamento físico fundamental para conduzir o aspecto de anfiteatro tão insistentemente relatado de forma verbal e visibilista pelos viajantes estrangeiros que aqui estiveram.

Em princípio, o *locus* da *Colina Sagrada* é marcado, sobretudo com um monumento chave: o santuário do Nosso Senhor do Bonfim.

Depois se verifica uma aspiração da Colina Sagrada a um outro fator mitológico que se agregaria na medida do amálgama cultural, e conseqüentemente religioso, do imaginário baiano. Se o ritual ligado à fé cristã envolvia muito mais um culto à imagem do senhor crucificado no interior do templo; uma outra fé que viria a se somar à primeira, de origem africana, arremataria a força do lugar com uma

compreensão do *locus* muito próxima ao conceito de *genius loci*, muito caro aos antigos gregos.

Para a religião yorubá, a Colina é apontada enquanto elemento geográfico extremamente importante, donde se extrai a causa da fé, o locus tem um significado muito mais forte que na religião católica transplantada.

A *Colina Sagrada* enquanto arquitetura. Sede de vicissitudes de uma coletividade. Ela é a concreta síntese da gênese e significado do lugar: é a coisa que concretiza um mundo. É assim que, o monumento, a arquitetura, o locus e a cidade se tornam obras de arte por excelência, e se prestam como objeto de crítica.

A COLINA SAGRADA: por uma crítica puro visibilista

Ao entrar na *Baía de Todos os Santos*, o viajante percebe com clareza uma região que se difere por um a extensão bastante natural e uma outra, sede de uma vida urbana intensa: a cidade.

A extensão mesma que se oferece em direção à *Península Itapagipana*, através de um sítio delimitado pelo plano da encosta, se realiza como um percurso.

Saltando a análise deste locus na sua espacialidade e nas diversas mudanças atmósfericas ao longo dos dias, a revelação pictórica desta paisagem se realiza no efeito intenso da luz do pôr-do-sol diretamente sobre a morfologia imperante; preciosa exposição de uma cidade dourada.

A chegada à cidade propriamente dita exige a perda da visão dos pontos extremos que a abraçam, a *Ponta de Santo Antonio na Barra* e a *Península Itapagipana* que, naturalmente nesse instante passam a habitar apenas na memória.

O acesso ao plano mais alto da cidade só oferecerá a península em raras situações, tal como que em relances de surpresas que surgem como visadas em perspectivas ou de pouquíssimos campos de visão abertos.

Daí dessas raras vistas, surge a imagem sinuosa da topografia da península e, a *Igreja do Bonfim,* enquanto forma branca em meio a uma colina, intensamente projetada no espaço pela sua maior capacidade de captação e reflexão de luz em meio a um conjunto amorfo de edificações que acompanham a topografia sem alterá-la.

Quando dos piores "humores" atmosféricos, que trazem vez ou outra a ira dos céus, através de densas nuvens ou tempestades a densa atmosfera grafite de vapor d'água age como um grande véu, provocando a sensação de um mágico *sffumatto* que esconde a "quase ilha"; nos dando a impressão de que ali acaba a cidade, ou a sua forma existencial pelo menos, mostrando-se tal qual uma espécie de reino místico de *Avalon*.

Os percursos de acesso à *Colina Sagrada* exigem o retorno ao plano mais baixo da cidade, e coincidem com o percurso da procissão da *lavagem do Bonfim*.

A saída realizada no adro da *Igreja da Conceição da Praia* é realizada em uma espacialidade ampla, onde a linguagem sinuosa da escadaria do monumento se contrapõe à paisagem cartesiana do lugar... uma das últimas possibilidades de encontro visual mais amplo com o mar.

Seguindo pelas ruas do *Comércio*, começa um jogo de planos cartesianos que coincidem com o seu traçado urbano e a inserção dos seus edifícios modernos. O ritmo cadenciado de luz e sombra é delimitado pelos planos dos quarteirões e o vazio do seu traçado, a profundidade da perspectiva oferece um infinito que parece interminável.

Até o ponto em que a "*Vitória da Associação Comercial*" aprisiona o eixo das vias e do espaço ao qual se insere, o obelisco convida e orienta o olhar para os céus, nos leva à transcendência daquela realidade conturbada.

Após esse episódio, abre-se amplamente a espacialidade trazendo novamente o oferecimento da encosta e o coroamento da *Cidade Alta* como sendo o guia paralelo ao nosso percurso. Temos uma perspectiva fechada que se oferece com planos

mais baixos [como os formados pelos trapiches] paralelos a um só plano de fundo muito mais alto e marcante. Tal qual um *canyon* que teve um dos seus planos tombado, temos um desequilíbrio que nos obriga a seguir e conhecer.

A *Santíssima Trindade* se oferece como um novo mistério a ser desvendado, nos provocando uma série de inversões que multiplicam aquele desequilíbrio dinâmico de planos e profundidades já citados. Este monumento se oferece em meio a um avanço do plano da escarpa reforçando a contraposição da ampla espacialidade do largo adiante e marginal ao percurso perspectivado. Este cheio e vazio mantém uma correlação única de dependência marcante, que desequilibra ainda mais a perspectiva que tende a continuar.

Ao nos afastarmos desse evento, voltamos àquela condição de desequilíbrio já citado anteriormente, até que um outro episódio se ofereça para nos tomar de assalto e provocar novas sensações.

É o *Convento dos Órfãos de São Joaquim*: primeiramente surge distante, espacializando-se como um marco, e, logo após, na dobra do tecido em curva, some em meio à planos de edificações que se sobrepõem, para só depois surgir dominando e estruturando em si mesmo uma nova espacialidade.

Agora não mais o plano da escarpa conseguirá guiar o nosso percurso, haja vista o seu distanciamento isolado mediante o espaço impedido da malha ferroviária desta parte de cidade.

A “agulha” da *Igreja dos Mares*, surge em uma das perspectivas que desemboca neste largo. Tendo várias vias de acesso ao mesmo, eis um espaço onde a fuga se torna fácil e qualquer descuido provoca a perda de orientação. O cognitivo, trás a memória do mar, velado aí pelo tecido urbano e, nesse instante parece ser a única opção de salvação de reintegração a enérgica perspectiva que surge quase que interminável à nossa frente.

Em direção ao *Largo de Roma*, esta profundidade é ora vez ou outra, entrecortada pelas fenestrações do tecido que se abrem sensivelmente e capturam pequenos

trechos de mar da *Baía de Todos os Santos*. Eventos marcantes desta parte do percurso, um grau de paisagem contida provocando novas sensações de surpresa.

No *Largo de Roma* o tecido se subdivide em três grandes vias perspectivadas. A indecisão do percurso será resolvida justamente por aquela via na qual um marco se oferece soberano como convite de chegada.

Avistado o monumento do Bonfim, este se insere como ponto demarcador do final da profundidade perspectivada numa situação que devassa o seu plano de fachada ao mesmo nível da visada. Porém, e pela condição primeira, muito contrariamente do que se pensa e muito mais como uma surpresa inesperada, ao nos movimentarmos em direção a esse sítio, nos deparamos com um incrível fenômeno de ascensão, de suspensão, de transcendência desse plano na medida proporcional à nossa aproximação.

Essa ascensão aos céus, ou mesmo, esse levante de planos ao infinito, é ainda reforçada pelo declive da colina que surge quando da nossa chegada ao entorno imediato deste monumento, o pé da Colina Sagrada.

Surge uma confluência singular de planos naturais e edificados. Essas dobras de alto valor de plasticidade, são dadas por uma série de fatores: o abraço do plano encurvado da ladeira a uma encosta afundada, aumentando assim o porte e a dignidade do monumento; no jogo de cheios e vazios ou claros e escuros, das cores da balaustrada e da igreja em contraposição ao verde e às sombras das árvores na extensão do plano da colina.

Em respeito ao percurso, o plano inclinado da Ladeira do Bonfim é o motivo redentor da chegada, cuja praça limitada pela igreja e casas dos romeiros já se oferece à vista desde a base da colina. Arrebatado já pelo plano da igreja, com sua plasticidade funcionando como atrativo, chega o momento da inserção no templo, donde a sua espacialidade se oferece dinâmica, de uma leve sinuosidade vibratória provocada pelos motivos dos balcões e capelas laterais, simetricamente localizados em função do percurso que tem como meta o altar: célula plástica de alto valor vibratório se espacializando por toda a extensão do espaço interno.

O retorno ao adro, ou mesmo à praça como extensão do próprio adro, trás uma grata surpresa, que já poderia ser notada antes mesmo do ingresso ao interior do templo: a condição de visibilidade da cidade. Desde o primeiro ponto de fechamento do plano de cidade, a Ponta do Santo Antonio na entrada da Barra, e a visada de toda a cidade que se estende pelo plano da falha geomorfológica de São Salvador.

Percorrendo o entorno deste sítio vemos que se oferecem diversas visadas através de perspectivas que enquadram ora a fugacidade do mar ora outros eventos que reforçam a particularidade deste locus em sua fisicidade. Um desses episódios é o espaço da entrada do *Hospital da Sagrada Família*.

Este espaço se oferece numa perspectiva que tem uma visada frontal à aresta lateral da *Igreja do Bonfim*, mas a impressão mesmo espacial é um efeito de plano de fachada quase que voltado para a entrada do hospital; aí mesmo, neste espaço de confluência, a perspectiva é arrematada por uma estratégia de planos que abraçam o espaço com nítido controle da paisagem. Esse conjunto se realiza com um forte sentido de profundidade e fugacidade. A nítida relação de comunicação entre esse espaço e o da igreja confere uma relação de interdependente dinâmica de grande riqueza plástica e pictórica; espacialmente, é como se cada uma das espacialidades desses monumentos fossem dependentes.

As ruas mais próximas, sobretudo as que se dirigem aos fundos ou à lateral da *Igreja do Bonfim*, fazem parte daquele mesmo conjunto de perspectivas fechadas que em determinado instante recebem o impacto da imagem da igreja em um plano que está geralmente superposto pelos planos feitos pelas edificações mais próximas ao longo dessas vias e, só no momento mesmo de sua aproximação nos arrebata de forma tão inesperada.

A curva do tecido urbano na altura da *Igreja da Penha* também é atingida por uma particular espacialização da Igreja e da *Colina do Bonfim*. Esse momento de dupla atenção entre a curvatura com o mar, o momento da Igreja da Penha banhado em luz e, o corpo de parte da Península que avança sobre o mar, configura-se numa série de planos curvos que enfim são arrematados pelo referencial que é a igreja.

Essas dobras e desdobras conferem a esses lugares uma estrutura complexa de imagens côncavas e convexas que tendem a dar fluidez caótica à composição, caso não tenha um ponto de referência ao qual estão hierarquicamente vinculadas; essas dobras precisam estar amarradas segundo um ponto de referência: o *Santuário do Bonfim*.

É intensa esta espacialização provocada pela imagem da Colina Sagrada mediante a entrada na Baía de Todos os Santos, do alto da cidade, pelo percurso por toda a Cidade Baixa, o seu entorno próximo labiríntico e a sua chegada, realizada segundo uma catarse de sentidos diferentes mediante a espacialização de uma obra arquitetônica e de uma condição topográfica, um sítio-monumento.

Até a massa de palmeiras imperiais que, quiçá por alguma obra do divino espírito santo ou mesmo da natureza, coincide o conjunto das suas formas com o mesmo perfil da própria igreja.

ARQUITETURA BARROCA: O ESTADO DA ARTE

A Igreja do Bonfim é um monumento que a historiografia brasileira estilisticamente classifica como barroco.

Antes mesmo de aceitar esta hipótese como uma verdade aceita *a priori*, concorre a exigência de um maior rigor perante a um tema tão caro à arquitetura, e, sobretudo, particularmente a atualização da compreensão da arquitetura e da cidade barrocas.

É necessário refletir sobre um significado de barroco não afetado por categorias historiográficas, mas coerente com a nossa contemporaneidade.

Bellori [1615-1696] rechaça o barroco diante da sentida falta de teorização pelos artistas da época. Porém como aponta Portoghesi, o que dizer dos tratados teóricos de Borromini e Guarino Guarini.

Bernini [1598-1680] tem um olhar crítico baseado na idéia da contraposição em relação ao mundo ao qual pertence e faz parte [no que diz respeito ao seu entorno]. O que chama a arte de julgar pelas contraposições.

Francesco Borromini [1599-1667], por outro lado, assinala uma contestação, baseada num profundo conhecer para criticar, desemboca justamente numa poética da variação, da inversão, da deformação, submetendo a linguagem tradicional clássica a novos significados.

Porém, a crítica ao barroco no seu percurso até a arte moderna, tenderá a ofuscar qualquer re-interpretação desses valores, retaliando cada vez mais qualquer tentativa de produção cultural que fosse contrária ao projeto iluminista.

O palladianismo inglês terá uma intenção específica, iluminista, de oposição ao barroco, resultando na condenação da ênfase religiosa da arte barroca em nome do "bom gosto" civil de uma classe burguesa cada vez mais em franca ascensão.

Winckelmann [1717-1767] elege um período da arte em detrimento de outras formas de expressão, decretando uma periodização hierárquica e involutiva da arte. Não obstante, ao decretar o regresso ao antigo clássico, grego no caso, maldiz aquilo que de mais vivo apresentava a arte contemporânea [barroca].

Porém, realmente a mais severa e polêmica crítica ao barroco, tanto racionalista como neoclássica, que é iniciada já a partir do início do século XVIII, tem a sua gênese no crescente estudo teórico das proporções na arquitetura; estudo esse voltado para a busca de um "estilo" que sirva à aplicação rigorosa e facilmente visível das proporções canônicas de um sistema arquitetônico racional, isto é clássico. É desenvolvimento teórico que acompanha o florescimento do neoclassicismo; por nomes como Perraut, Blondel, Carlo Lodoli, até chegarmos a Milizia.

Com tudo isso, na esteira de todo o pensamento do século XVIII, a arte barroca estaria condenada por pelo menos 100 anos por um esquema ideológico inclusive arquitetônico racional que refletia o programa iluminista das grandes *Enciclopédias*.

"Barroco, adjetivo em arquitetura, é uma nuance do extravagante. A idéia do barroco acarreta a do ridículo levado ao excesso"[198].

Apenas *Piranesi* conseguirá desenvolver um potencial de força artística que se conjuga em um novo sistema de valores, de continuidade criativa do barroco, enquanto crítica ao classicismo vigente.

A partir de finais do século XIX, *Heinrich Wölfflin* será um dos maiores responsáveis pelo resgate do barroco enquanto arte, ainda que seu discurso tenha se estruturado na frágil noção de estilo. Seria uma evolução contraposta à arte do Renascimento[199]. Mas, motivado pelos estudos da visibilidade, o advento da fotografia e a divulgação da arte impressionista; o barroco, para *Wölfflin*, seria o similar da arte impressionista no passado. Porém, a história estilística de *Wölfflin* debilita as suas próprias categorias visibilistas.

Dor's está propenso a elevar o barroco ao plano das categorias [constantes] universais. A universalidade do conceito torna impraticável a leitura da obra enquanto única, e o seu olhar, ainda que encantador, está transbordado de preconceitos redutores. Enquanto arte, o barroco será uma expressão desorganizada, desordenada, desequilibrada que é reflexo de uma consciência individual ou coletiva desagregada.

Marcel Raymond já em 1812, no seu ponto de vista, diz que o barroco [europeu] é quase uma fase da civilização, que é claro, não coincidirá com o mesmo tempo com a arte barroca produzida, por exemplo, nos trópicos. É a crítica do espaço-tempo [lugar/período].

Max Dvorak [1875-1923], por sua vez, recusa a tese materialista e opta por um conceito de barroco que se estrutura na espiritualidade universal face à religião e fé,

---

[198] Em francês no original de Wölfflin. Apud **Grande Encyclopedie**. Tradução da editora. Cf. WÖLFFLIN, Heinrich – **Renascença e Barroco.** Cf. TAPIÉ, **Barroco e Classicismo**, op.cit., p.21.

[199] Cf. TAPIÉ, **Barroco e Classicismo**, op.cit.; p.23.

mas lhe escapam as diferentes formas locais que se perdem através de uma análise que fica debilitada pela sua amplitude conceitual. Este idealismo universalizante nos impede de verificar a validade dos valores da obra na sua unicidade de si própria e, portanto, da apreensão da riqueza múltipla e aberta dos fenômenos artísticos em suas particularidades.

A tese de *Balet* é a de que o absolutismo seria o bastante para explicar o barroco. Ainda povoado pelo positivismo estilístico, busca a compreensão de uma arte pela via genético-social, dissociada do estudo dos valores artísticos em si.

Essa hipótese será largamente sustentada pelos estudiosos da arte barroca no Brasil, típica de uma contribuição à historiografia oficial materialista, sacrifica assim a multiplicidade rica e particular dos fenômenos artísticos, ou melhor, não a contempla.

Victor Lucien Tapiè [1900-1974] tenta explicar o fenômeno do barroco como contraposição [ainda que evolução] ao Renascimento, porém, sob uma matriz materialista. A hipótese é complexa e se aprofunda em explicar o barroco se apoiando nas infinitas possibilidades das dialéticas dos processos de época. No fundo, esta tese não explica a arte, procura compreender uma época e seu gosto; onde a arte é um mero reflexo das condições sociais, econômicas, políticas, de lutas de classes, da opressão, etc; e isso não nos interessa especificamente nesse trabalho.

O barroco para *Wittkower* [1906-1971] está condenado à periodização de um conjunto de obras que ele considera “de mérito intrínseco ou importância histórica”, ato típico da crítica histórica dos estilos; obras essas inerentes às variadas tendências entre os anos de 1600 e 1750. Não conseguindo o conceituar.

A crítica historicista *Giulio Carlo Argan* coloca em cheque as diversas denominações estilísticas e também desconstrói toda uma evolução das hipóteses de conteúdo genético-formal acerca do barroco.

A crítica de Argan só se apóia na fenomenologia de *Husserl*, *Bergson* e *Heidegger*, como também na pura visibilidade] mediante a análise da obra autoral, a obra

explicada historicamente, ou mesmo quando da sua compreensão iconológica [dos seus significados simbólicos, etc], mas para além disso é possível distinguir traços de uma sensibilidade visibilista.

Christian Norberg-Schulz é outro crítico que tenta construir o seu discurso através do caráter fenomenológico da arquitetura [concepção *heideggeriana*], sobretudo no que diz respeito á arquitetura barroca; mas as suas idéias acabam verdadeiramente se estruturando no conceito de espírito de sistema.

Infelizmente, a crítica brasileira que segue a esteira de *Argan* e *Norberg-Schulz* não avança nos estudos do barroco brasileiro; é o caso de *Carlos Antônio Leite Brandão*. Quiçá Rodrigo consiga.

A CRÍTICA PURO VISIBILISTA DA ARQUITETURA BARROCA

Um excelente exemplo desse encontro, método e tema, visibilismo e barroco, está presente na belíssima crítica de *Paolo Portoghesi* à Igreja de *Santa Maria della Pace* em Roma.

O sentimento de arrebatamento pelo qual se dá o início do discurso, racional-emotivo, nos evoca a sensação de um espectador diante de uma “visão”: De fato, por si só a visão é já uma graça. E somente alguns a que tal graça se concede é dado vê-la. Feliz de quem penetre o seu mistério! A crítica é um guia desses mistérios. Um guia especial, que apresenta valores inerentes a uma obra barroca.

Coloca o crítico, as sentenças que sacralizam a obra enquanto barroca, e mais do que isso, que afirma ser esse um dos pontos mais barrocos daquela cidade tão barroca que é Roma. Ora, isto se dá pela condição de multiplicidade e irregularidade do seu entorno, o tecido urbano medieval, e a frenética adesão da vitalidade da obra a esta realidade, qualquer coisa que comove.

Portoghesi transita pelas obras sem se preocupar em classificar, categorizar; mas sim de ter em mente determinados valores que estruturam o seu conceito de barroco, pela pesquisa da sua essência, da sua consistência, como se transmite, é

reconhecido e usufruído pela nossa contemporaneidade. É precisamente isso que nos interessa identificar no objeto empírico dado em questão.

A COLINA SAGRADA BARROCA

No princípio veio o espaço, o encontro do continente e da *Baía de Todos os Santos*: a península, que arrebata a chegada pela baía. Depois veio a marcante entidade da arquitetura da Igreja do Bonfim e a *Colina Sagrada*, nos arrebatando enquanto visão.

Esta visão *"emerge-se no espaço da cidade envolvendo com a sua presença todo o espaço circundante"*[200].

Residindo de tal forma cativante no espaço a obra agora exige a sua fruição. A percepção desta arquitetura exige uma abrangência multidirecional, haja vista o leque da sua espacialização que se realiza através das perspectivas e das amplas visadas do tecido urbano. Para tanto, isso exige o nosso movimento para sua completa fruição.

De fato, é um sítio monumental [201], dá sentido ao cotidiano, a uma tradição, um mito e um rito, nos dando, com a sua presença, a possibilidade de consolar a nossa existência nesse espaço.

O entendimento desta arquitetura enquanto monumento, mediante a perpetuação da fé no *Nosso Senhor do Bonfim/Oxalá* [sincretismo religioso católico/candomblé], se refunda todos os anos num ritual barroco de peregrinação que culmina com a lavagem do templo. Esse ritual envolve encenação, fé, misticismo, com um claro percurso pela cidade e uma meta: a *Colina Sagrada*.

Esse percurso[202] de peregrinação, iniciando-se na *Conceição da Praia*, revê no coroamento da *Cidade Alta* e nos monumentos da *Cidade Baixa* a espacialização da

[200] Ainda que em situações completamente distintas, mas da mesma forma como Paolo Portoghesi.

[201] Cf. Teoria das Permências em ROSSI, **A Arquitetura da Cidade**, op.cit.

[202] Não nos interessa aqui tanto a representação simbólica dos percursos e da meta, das suas alegorias e suas relações com a tradição imaterial, fato esse que exigiriam uma outra abordagem;

arquitetura barroca na cidade. Surpresas após surpresas, de frestas em frestas, a cidade revela um mistério particular e sensível. É o cenário de um teatro raro, marcante, intenso, que marca o percurso, um concerto de alegorias.

É um percurso perspectivado, encenado, e o acontecimento é intenso ao mesmo tempo que suave; acontece aos poucos, é um evento. Capturado, o espectador participa de um espetáculo e é envolvido gradualmente também através das aberturas filigranadas do tecido [suas frestas].

Nessa aproximação gradual e sucessiva, processional, teatral, cada posição do movimento um acontecimento é enquadrado. Esses sucessivos "quadros emoldurados" pelo tecido são percorridos com base em um enredo. As perspectivas oferecem espécies de "panos de boca" das cenas por vir. Este jogo de esconder-se e revelar-se é um parâmetro tipicamente teatral, um acontecimento que se realiza mediante a trama de imagens que, ao mesmo tempo em que nos prende instantes, obriga-nos a mover-se. É típico da obra barroca pressupor a quarta dimensão, o tempo.

A chegada é uma recepção que celebra a manifestação da matéria modelada, presente no fenômeno vibratório da incidência de luz na brancura, escultura e nos painéis azulejados das fachadas, na plástica do conjunto, no paisagismo, e no espaço interior da igreja.

É um momento mesmo de êxtase e arrebatamento; onde o sítio da mesma forma como convida, também re-estabelece a condição de rever a cidade após a sua chegada. Um marco de convite à reflexão [contemplação].

Esta relação intensa, provocada pela imagem da *Colina Sagrada* mediante a entrada na *Baía de Todos os Santos*, ou do alto da cidade, ou pelo percurso por toda a Cidade Baixa, o seu entorno próximo labiríntico e a sua chegada, realiza uma

---

mas como estes percursos configuram/estruturam a própria cidade, a parte de cidade, o entorno próximo à arquitetura e a conexão imediata e surpreendente com a sua arquitetura interna, relação essa que é reivindicada pelo barroco em sua concepção crítica mais atual.

catarse de sentidos provocados pela espacialização de uma obra arquitetônica, proporcionada pelo traçado, pela condição topográfica, pela ambiência e a atmosfera.

Esta arquitetura se revela numa contínua transformação dos valores espaciais e arquitetônicos que se “descortinam” em surpresas. Cada um desses espaços interconecta-se, e assim, materializam-se em focos irradiadores graças a formas que fenomenizam variações ambientais como as de traçado, de ritmo, de luminosidade, de texturas, de paisagem; e reagem ao espectador persuadido, arrebatado e seduzido pela imaginação e apelo místico. Isso particularmente se dá na fruição da variação perspectivada do traçado versus a sinuosidade topográfica, nas interrupções bruscas do tecido urbano em fenestrações, visadas, em sistemas de contrapontos, de flagrantes, se constituindo numa espécie de caleidoscópio urbano [anamorfoses] que revela lentamente o *locus* na condição *sine qua* de movimento do seu fruidor.

Enfim, não há uma preocupação apriorística de classificar ou categorizar esta obra como barroca; mas sim de ter em mente determinados valores desta arquitetura que coincidem com um conceito de barroco revisto por um estado da arte, pela pesquisa da sua essência, da sua consistência, como se transmite, é reconhecido e usufruído pela nossa contemporaneidade.

É precisamente isso que nos interessou em identificar no objeto empírico dado em questão.

Assim, esta crítica à *Colina Sagrada*, por rebatimento, verifica que esta é uma parte de cidade que contém em si os mesmos valores barrocos que permitem, ou o mesmo conjunto de enunciados que possibilitam, o estudo da cidade barroca, haja vista a sua completa interdependência. A crítica aqui realizada para essa arquitetura vai ao encontro de uma crítica da cidade. Pois a arquitetura se realiza na cidade e vice-versa.

A Colina Sagrada, sendo uma das peças estruturantes desta constelação que é a cidade; realizar a sua crítica é como investigar uma pequena semente, uma flor ou um fruto, em meio ao grande campo fértil que é a cidade.