

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL –UFRGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA – PROPAR

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARQUITETURA, PODER & OPRESSÃO

O Barroco Francês e o caso de Versalhes

Maria Eduarda Alvares Kopper
Orientador: Elvan Silva, Arq., Dr.Soc.

ARQUITETURA, PODER & OPRESSÃO

O Barroco Francês e o caso de Versalhes

MARIA EDUARDA ALVARES KOPPER

ARQUITETURA, PODER & OPRESSÃO

O Barroco Francês e o caso de Versalhes

PORTO ALEGRE
2004

Dedico todas as páginas deste trabalho
à minha mãe, minha fonte de inspiração e
admiração.

Agradeço, pela contribuição ímpar e pela amizade,
à minha irmã.

Agradeço, pelo apoio e pela compreensão,
ao meu pai e ao meu irmão.

Agradeço, pelo carinho e pela paciência,
ao Juliano.

Sumário

INTRODUÇÃO	05
PARTE I: ARQUITETURA	12
Cap. 1. O Renascimento	14
Cap. 2. O Maneirismo	30
Cap. 3. O Barroco: da Itália à França	45
Quadro de Ilustrações	
PARTE II: PODER & OPRESSÃO	66
Cap. 4. Um breve conceito sobre Poder	68
Cap. 5. Luís XIV e o despotismo absoluto	75
Cap. 6. A Corte de Luís XIV	97
Quadro de Ilustrações	
PARTE III: ARQUITETURA, PODER & OPRESSÃO	120
Cap. 7. Arquitetura Barroca e o Poder na França	121
Cap. 8. Versalhes: barroco por imensidão	146
Quadro de Ilustrações	
CONCLUSÃO	164
Lista geral de ilustrações	169
Identificação dos nomes mais citados	173
Breve genealogia dos monarcas envolvidos	175
RESUMÉ	176
ABSTRACT	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

Introdução

“A história da arquitetura tal qual a conhecemos tem sido tergiversada no plano social. Equivale a pouco mais que um ‘quem-é-quem’ dos arquitetos que celebraram o poder e a riqueza; uma antologia de edifícios de, por e para os privilegiados— as casas dos verdadeiros e dos falsos deuses, de príncipes do comércio e de príncipes do sangue—, sem alusão alguma às casas do povo.”

RUDOFISKY, Bernard. **Arquitectura sin arquitectos**.

Se um inexperiente estudante de arquitetura perguntar a um veterano docente qual é o primeiro ingrediente para a realização de um expressivo projeto de arquitetura, este poderá responder: um cliente. À primeira vista, tal afirmação parecerá herética: não é o arquiteto o senhor absoluto da sua criação, não é a sua criação um reflexo da sua capacidade, da sua visão de mundo, etc? Em momento inspirado, Eugene Raskin escreveu que «quando a arquiteto coloca seu lápis sobre o papel, ele está fazendo mais que projetar um edifício. Ele está descrevendo sua sociedade para si mesmo e para o futuro».¹ Ora, como será tal descrição, quando esta sociedade e o cliente que, bem ou mal, a representa estiverem marcados pela desigualdade, pelo exercício do domínio e pela submissão da maioria pela minoria que a governa e explora?

Este trabalho, como o próprio título diz, amplia e aprofunda o estudo de um atributo imaterial que reconhecemos na arquitetura, ou seja, sua relação com o Poder e a Opressão. Mas, tendo em vista a observância dos escopos e, principalmente, limites estipulados para uma dissertação de mestrado, não trataremos de toda a Arquitetura, pois não temos a intenção de elaborar um inventário; veremos somente aquilo que, na nossa opinião, ilustra bem esta relação: a arquitetura do Barroco. Tampouco abordaremos todos os desdobramentos universais deste estilo, nosso enfoque será a exemplar manifestação do Barroco dentro da França e, especialmente, durante o reinado de Luís XIV. Pois, concordando com Heinrich Wölfflin: “é inegável que cada povo possui determinadas épocas em sua história da arte nas quais parecem manifestar-se, com maior propriedade do que em outras, as suas virtudes nacionais.”² Da mesma forma, delimitaremos o campo dos conceitos de Poder e de Opressão a explorar nesta relação.

¹ RASKIN, Eugene (1974). **Architecture and People**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, p.5.

² WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 328.

Nosso procedimento é bastante simples. Dividiremos a pesquisa em três partes distintas: a primeira chamaremos de *Arquitetura*, a segunda de *Poder e Opressão* e a terceira de *Arquitetura, Poder e Opressão*. Na primeira parte, analisaremos o arco histórico que nos leva ao Barroco francês. Para isso, iniciaremos com o Renascimento – com a elaboração das novas teorias, com a nova maneira de encarar o mundo –; em seguida passaremos ao Maneirismo – com a exploração do indivíduo atormentado e confuso com tantas descobertas, o estilo que nasce junto ao Barroco e que se destaca no século XVI em meio às classes intelectualmente dominantes –; enfim chegaremos ao Barroco, onde percorreremos da sua origem italiana até sua difusão pela Europa.

Embora Wölfflin diga que as “divisões estanques por períodos constituem exigências que não nos levam a grandes conclusões”, decidimos que estes três assuntos, serão divididos em capítulos distintos. Sem que isto represente a ignorância do fato de que, de alguma maneira, a forma antiga já contém a nova e de que muitas vezes a manifestação de um estilo aconteça ao lado das manifestações do anterior ou do ulterior. Mesmo assim, distinguiremos a situação histórica geral de cada época – Renascença, Maneirismo e Barroco –, o homem que nela viveu e a arquitetura que ele produziu, até chegarmos à sua manifestação em solo francês.

Em outras palavras, o que propomos no início de nossa pesquisa é estabelecermos a arquitetura como a lente através da qual poderemos ver a evolução dos estilos. A situação do homem dentro do contexto histórico, social e cultural em que vive seria a responsável por estas mudanças. Vittorio Gregotti nos coloca que:

“Esta tarefa na qual história e projeção se confundem poderia ser definida como a busca da essência da arquitetura, busca que nunca culmina na descoberta do em-si do objeto, mas na confirmação de seu estar (para nós) em transformação numa determinada direção. Em certo sentido, podemos descobrir esta essência, se concebemos a própria história como projeto”.³

Neste sentido, Elvan Silva afirma que o “conhecimento arquitetônico, isto é, o substrato científico intrínseco ao ofício do arquiteto, fornece sua própria perspectiva para a interpretação da realidade e, mesmo sendo imperfeito, é o mais adequado à manipulação da matéria prima de que são feitos os edifícios”⁴. Depois, ainda complementa dizendo que “a forma arquitetônica, qualquer que seja, mesmo não promovendo, participa da existência daqueles que por ela são afetados”⁵. Por esta razão é um instrumento fundamental, ou como prefere Victor Hugo “a arquitetura é o grande livro da humanidade, a expressão principal do homem em seus diversos estados de desenvolvimento, seja como força, seja como inteligência”.⁶ Para Gregotti:

³ GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 143-4.

⁴ SILVA, Elvan. **Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994. p. 181.

⁵ Op. cit. p. 181.

⁶ VICTOR, Hugo. A cidade é um livro. In. CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 324.

“Quer dizer, abre-se uma dimensão inexplorada, mas não por isso menos importante, da história da arquitetura para o estabelecimento de novas relações, ao nos pormos com momentânea emergência e converter-nos nós mesmos em matéria de experiência histórica, não do ponto de vista psicológico, mas como contínuo esclarecimento do modo como a estrutura do sujeito modifica e conhece o mundo, desejando-o”.⁷

Neste ponto, para que possamos prosseguir, é conveniente definir, mesmo que de forma breve, o conceito de “projeto arquitetônico”. Para isso, novamente, faremos uso das colocações de Elvan Silva. Ele inicia dizendo que:

“O pensamento arquitetônico convencional se caracteriza por examinar o fenômeno arquitetônico basicamente sob o ponto de vista morfológico e morfográfico, privilegiando os aspectos funcionais, construtivos e estéticos englobados no clássico trinômio vitruviano [...]: *utilitas, firmitas* e *venustas*.⁸ No entanto, embora esta análise possa ser precisa e correta, será sempre incompleta”.⁹

Por esta razão, prossegue complementando seu pensamento: “o projeto não é apenas uma decorrência do processo de racionalização ou aperfeiçoamento das atividades humanas, é, também, uma consequência da instituição da divisão social do trabalho e dos mecanismos de distribuição de responsabilidades como fenômeno histórico inseparável do processo evolutivo das sociedades.”¹⁰ Portanto, partindo deste pressuposto e reconhecendo na arquitetura traços da vida e do comportamento dos homens que a produziram e a habitaram, passaremos a analisá-los através de seu legado construtivo.

Assim, na segunda parte da presente pesquisa, trataremos do comportamento humano neste período que denominamos Barroco na França. Trata-se dos anos que vão do final do século XVI ao início do século XVIII, em que a França é regida pela dinastia dos Bourbons. Para isso, novamente subdividiremos o desenvolvimento desta etapa em três capítulos distintos. O primeiro será o que trata da conceituação e limitação do Poder a que nos referimos. Neste momento, estaremos fazendo referência principalmente às teorias conhecidas nos tempos que traçamos como cenário para a ilustração de nossa hipótese. Falaremos de Poder como instituição e como exercício do domínio político. O segundo usará, como exemplo ou personificação deste poder, Luís XIV, rei de França de 1643 à 1715, quando colocaremos todos os vieses desta personalidade tão determinante. Germain Bazin vem reforçar, no trecho que segue, a relevância de nossa escolha:

“Na França, no início do século XVII, Henrique IV é assassinado; em seguida sob Luís XIII e a minoridade de Luís XIV, a monarquia é contestada pelos poderosos. A reação será este Luís XIV que tanto por si mesmo quanto pelas obras verdadeiramente ‘reais’ que multiplica, fará do direito divino um exemplo tão perfeito que se imporá a todos os

⁷ GREGOTTI. Op. cit. p. 146.

⁸ Tradução do trinômio vitruviano: comodidade, firmeza e prazer.

⁹ SILVA, Elvan. **Uma introdução ao projeto arquitetônico**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998. p. 16.

¹⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

monarcas e príncipes da Europa, os quais, mais e mais, dedicarão as artes à celebração do culto.”¹¹

Então, como já dissemos, elegeremos Luís XIV, que não apenas personificou este poder, como o exerceu de forma opressora e arbitrária. Durante seu reinado, a propósito, houve um estreitamento nas relações entre a Arte e o Poder, que nos será absolutamente oportuno na comprovação de nossa hipótese central. Até este momento, a arte estava longe do alcance popular, poucos tinham acesso às manifestações artísticas e muito poucos conseguiam compreender sua importância. Mas a monarquia absolutista, seguindo o modelo da Igreja católica na Contra-Reforma, despertou para a força que a divulgação da arte como “propaganda” exerce sobre seus subordinados. Podemos dizer que: “Foi somente na corte do príncipe que as partes se uniram outra vez, para formar um novo todo para benefício exclusivo daqueles que detinham o poder.”¹² Muito mais tarde, com “o desenvolvimento da ciência moderna a palavra ‘arte’ foi progressivamente se limitando ao caso dos artefatos que não dependiam das leis gerais das ciências físicas, senão que continuavam baseando-se na tradição e no ideal da forma definitiva da obra como um ideal imutável.”¹³ Wölfflin complementa:

“Também aqui poder-se-ia objetar que se trata de um processo normal, uma vez que os recursos expressivos são conquistados apenas gradualmente. Mas o ponto ao qual queremos chegar é o seguinte: a arte se transforma, mesmo quando os meios de expressão se encontram plenamente desenvolvidos. Em outras palavras: aos olhos do espírito, o conteúdo do mundo não se cristaliza numa forma imutável. Ou, retomando-se a primeira imagem: a visão do mundo não é um espelho que nunca se modifica, mas uma capacidade de compreensão, cheia de vida, que possui a sua própria história interna e passou por diversas etapas de evolução.”¹⁴

Depois, partindo do pressuposto de que tirano é aquele que oprime, abordaremos a Corte deste mesmo monarca com a intenção de ilustrar o terceiro e último vértice do trinômio que propomos: a Opressão. Este será o tema do último capítulo desta parte, onde falaremos, também, do quanto importante foi o uso da persuasão como instrumento de garantia deste domínio: o domínio das monarquias sobre suas cortes. Trataremos da sociedade que viveu durante o absolutismo do Rei-Sol, onde o povo é oprimido pela burguesia, que por sua vez é oprimida pela corte, que é subordinada aos desmandos do monarca. Falaremos da chamada “civilização da conduta”, como instrumento de alienação e controle, bem como da disputa nos jogos de privilégios, na conquista de regalias e no reconhecimento de status sociais.

Na verdade, o que poderemos apreender desta sociedade é uma incrível rede de interdependências e subserviência para com os membros de clas-

¹¹ BAZIN, Germain. **O Barroco: um estado de consciência**. In. ÁVILA. Barroco: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 20.

¹² MUNFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 404.

¹³ COLQUHOUN, Alan. **Tipología y método de diseño**. In JENCKS, C. & AIRD, G. El significado en arquitectura. Madrid: H. Blume Ed., 1975. p. 123

¹⁴ WOLFFLIN. Op. cit. p. 313.

ses socialmente mais poderosas. Descartes, em seu *As paixões da alma*, faz uma colocação interessante a respeito desta “humildade viciosa”:

“Quanto ao rebaixamento ou humildade viciosa, ela consiste principalmente em que nos sentimos fracos ou pouco decididos que, como se não tivéssemos o uso total de nosso livre-arbítrio, não podemos deixar de fazer coisas de que sabemos que nos arrependemos posteriormente; e ainda também em que acreditamos não podermos sobreviver por nós mesmos nem nos privarmos de várias coisas cuja obtenção depende de outrem”.¹⁵

Finalmente, a terceira e última parte de nossa pesquisa, tratará justamente de observarmos, na produção dos arquitetos e urbanistas franceses do Barroco de Luís XIV, a intenção política intrínseca às suas obras. Por esta razão, dividiremos o final de nossa dissertação em dois capítulos que dirão respeito ao Barroco francês e ao caso de Versalhes, respectivamente. Estaremos voltando, portanto, à Arquitetura, que além de ser a protagonista principal de nossa pesquisa, funciona como um instrumento revelador das funções e relações sociais. Erwin Panofsky afirma, em respeito ao que acabamos de colocar, que:

“O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros para atrás de si, pois é o único animal cujos produtos ‘chamam à mente’ uma idéia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem ‘perceber a razão da significação’ e idéias estruturas sem perceber a relação da construção”.¹⁶

De fato, a arquitetura deste período foi completamente manipulada em favor dos interesses do Rei. Do geral ao particular, as cidades, os percursos, os espaços abertos de convívio e os edifícios foram projetados para funcionarem como um artefato de manipulação que, modificando o cenário, controla e ordena a vida dos súditos. Elvan Silva acrescenta que:

“O primeiro argumento favorável à classificação da arquitetura como fato cultural está na inserção do edifício tanto na categoria da intervenção no ambiente como na do aparato criado pelo homem. Na realidade, pode-se demonstrar que o *morbus aedificandi* também pertence ao âmbito do comportamento apreendido, do comportamento simbólico, da herança social e das manifestações do espírito; porém, a princípio, podemos dizer que a arquitetura é a manifestação cultural materializada na *modificação intencional do ambiente*”.¹⁷

Por acreditarmos que o Barroco francês exerceu um papel importantíssimo e decisivo na montagem da vida dos franceses na época do Rei-Sol, ele será o tema do penúltimo capítulo de nossa pesquisa. Bruno Zevi, em seu *Saber ver a arquitetura*, nos coloca que:

¹⁵ DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 139.

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 23.

¹⁷ SILVA. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*. p. 85.

“Ainda hoje, entender a arquitetura barroca não significa apenas libertar-se do conformismo classicista, aceitar a ousadia, a coragem, a fantasia, a mutabilidade, e intolerância dos cânones formalistas, a multiplicidade de efeitos cenográficos, a assimetria, o acordo orquestral da arquitetura, escultura, pintura, jardinagem, jogos de água, para criar uma expressão artística unitária – significa isso sem dúvida, ou seja, aceitar o gosto mas principalmente entender o espaço. [...] O movimento barroco não é conquista espacial, é um conquistar espacial na medida em que representa o espaço, volumetria e elementos decorativos em ação”.¹⁸

Não podemos discordar do fato de que *ler* imagens não é tão fácil quanto parece, pelo menos quando a distância cultural entre o autor e o espectador é tão grande quanto a que nos separa do século XVII. Para transpor este hiato a prudência exige, pelo menos, que se dê considerável atenção às descrições dessas imagens feitas na época de sua produção.¹⁹ Como prefere Sandra Jatahy Pesavento:

“... o distanciamento do olhar, se parece evidente, no caso da História, a pensar continuamente em traduzir para o presente um outro no tempo, o que faz do passado sempre uma alteridade reconstruída, é tarefa das mais difíceis. Ver como estrangeiro o que é nosso, ver como também nosso aquilo que é estranho é trazer para o plano da História uma espécie de olhar do viajante, a registrar e a traduzir uma alteridade”.²⁰

Por tudo isto, nos dois últimos capítulos de nossa pesquisa entremearmos os conceitos e as definições abordadas nos capítulos anteriores, para tornar mais verossímil aquilo que nos propomos comprovar. Assim, junto às descrições e análises das obras barrocas na França daquele século, apontaremos os acontecimentos sociais e as intenções políticas que as permearam.

Obviamente, a referência aos exemplos mais significativos deste período será inevitável. Mas, para compor, finalmente, numa única obra a relação de Arquitetura, de Poder e de Opressão, haverá ainda a necessidade de se dizer mais e com maior precisão. Por isso, nosso fim será o caso de Versalhes, pois em última análise, é nessa obra que nossa hipótese se delinea com maior nitidez. Finalmente, antecipando uma colocação, feita por Collin Jones, que reveremos mais tarde:

“Versailles seria largamente imitado por monarcas aspirantes do absolutismo por toda a Europa, de Potsdam a Hampton Court, e da Escandinava a Nápoles. Embora tijolos e cimento eram somente um dos aspectos da maneira com que o palácio agiria a favor do mecanismo ideológico do poder absolutista. Era o centro de uma espécie de “estado teatral” no qual o ator principal, o próprio monarca, interpretava uma série de rituais de poder. A maneira de

¹⁸ ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 115-6.

¹⁹ BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 30-1.

²⁰ PESAVENTO, Sandra J. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 116-7.

viver no palácio – a grande ostentação familiar, os rituais nos espaços públicos, o teatro do cotidiano, até às atividades mundanas de acordar, fazer as refeições e ir dormir – eram emuladas por nobres e monarcas rivais como afirmação do poder. A metáfora do sol – um motivo sempre presente nas artes de Versailles – era usada para fazer do 'Rei Sol' o ponto do qual era irradiado todo o poder e visão. Os ângulos retilíneos do classicismo convergiam aos olhos do rei. Tanto poder e prestígio agora reunido em torno da corte que até a mais alta nobreza sentia a obrigação de residir lá. Luís XIV havia construído uma prisão na qual os turbulentos guerreiros das Guerras Religiosas se tornavam os janotas da corte do Rei Sol.²¹

²¹ JONES, Collin. **The Cambridge illustrated history of France**. Cambridge: University Press, 1947. p.160.

PARTE I: ARQUITETURA

“A arquitetura começou como qualquer escrito. Em primeiro lugar, foi alfabeto. Colocase uma pedra, e isso era uma letra, e cada letra era um hieróglifo, e sobre cada hieróglifo repousa um grupo de idéias, como o capitel sobre a coluna. Assim fizeram as primeiras raças, por toda a parte, ao mesmo tempo, no mundo inteiro”.

Victor Hugo. **A cidade é um livro.**

“... uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo: sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações de totalidade. Deve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. Mais não é menos”.

Robert Venturi. **Complexidade e contradição em arquitetura.**

Trataremos, primordialmente, da questão da arquitetura envolvida nesta pesquisa. Tendo em mente, como nos diz Elvan Silva, que:

“o conceito de arquitetura, em si mesmo, é uma noção abstrata, genérica, exprimível numa definição verbal, em termos próprios do plano das idéias e das imagens mentais; mas, antes de tudo, [...] é um fenômeno do mundo concreto, e apresenta uma exteriorização visível, material e tangível, que é a coleção de edifícios que o gênero humano erigiu através dos tempos”.²²

Por ora nos restringiremos, apenas, a uma parcela deste fenômeno complexo. A parcela dos estilos que esboçam as relações sócio-culturais do meio onde se inserem. Para sermos mais específicos, traçaremos um arco arquitetônico, breve, mas inevitável, para chegarmos ao Barroco.

Cronologicamente, sabemos que, durante o século XVI, três sistemas artísticos coexistiram: a Alta Renascença, o Maneirismo e o Barroco. Por isso, torna-se necessário olhá-los um a um. Passaremos do contexto histórico, ao homem nascido dele e à arquitetura produzida por este homem. Contudo, pretendemos resumir aquilo que considerarmos relevante para sustentar nossa hipótese central.

Nossa intenção, não é, portanto, fazer um inventário das obras, dos artistas e dos acontecimentos desta época. Isto nos tomaria muito tempo e não conseguiríamos, com tanta delonga, desenvolver alguma novidade, de forma tão apaixonada. Queremos por ora situar nosso campo de pesquisa, de maneira a facilitar o entendimento das razões que nos fazem acreditar na relação estreita que o Barroco manteve com o Poder e, por consequência, com a Opressão.

²² SILVA, Elvan. **Uma introdução ao projeto arquitetônico.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998. p. 7.

Concordamos com Heinrich Wölfflin, quando diz que: “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”.²³ Mas, nossa opinião é de que temos que enxergar, também, nas atitudes e relações humanas estas causas e conseqüências. Por isso, nosso objetivo maior, será, afinal, dirigir o leitor ao Barroco de Luís XIV na França.

²³ WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 93.

O Renascimento

“A partir da descoberta da imprensa, a arquitetura vai secando pouco a pouco, atrofia-se e desnuda-se. É esta decadência que chamamos de renascimento. Decadência magnífica entretanto, pois o velho gênio gótico, este sol que se põe atrás da gigantesca imprensa de Mogúncia, penetra por ainda algum tempo com seus últimos raios todo esse amontoado híbrido de arcadas latinas e de colunatas coríntias”.

HUGO, Victor. **A cidade é um livro**.

“Quer se considere uma decadência que uma renovação de valores, a ligação entre o Renascimento e o Barroco continua sendo o problema fundamental.”

TAPIÉ, Victor-Lucien. **O Barroco**.

Começamos pela revisão resumida e esquemática das relações da arte renascentista com a cultura de seu tempo. Desde os tempos do gótico, desperta-se para uma sensibilidade realista pela natureza e pelas coisas mundanas nos temas sagrados; quando os temas sagrados se empregam também para fins profanos; quando o gosto dos particulares e o interesse do colecionador já fazem valer seus direitos, este elemento mitológico chega a se apresentar muitas vezes de modo claramente mundano e extradogmático. Esta secularização se acentua no Renascimento, e com freqüência os temas bíblicos e legendários se representam com um caráter essencialmente novelístico só para o gozo estético e para uma sociedade aficionada por arte.

Neste sentido, Christian Norberg-Schulz enfatiza a contribuição da catedral gótica dizendo que, para seu programa iconográfico, “o ponto de partida foi a fé e o final a plena compreensão do sentido de existência”. Segundo Santo Tomás, “a doutrina sagrada faz uso da razão humana, não para demonstrar a fé mas para deixar claro tudo o que se expõe em dita doutrina. Na filosofia escolástica a estrutura do cosmo se clareava mediante uma articulação sistemática”.²⁴

A expressão artística no Renascimento foi uma entrega sem reservas da parte dos artistas e com plena exaltação sensual às novas revelações. O clero, em relação aos artistas como cliente e como conselheiro, contribuiu para proteger o espírito do humanismo. O humanismo, por sua vez, acostumava o mundo a ver a Antigüidade como medida para todas as coisas.

Com isto chegamos ao conceito de heróico, que com o Renascimento havia recebido nova e própria valoração e sentido, e no qual havemos de nos

²⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 113.

deter um pouco por ser de especial importância para nossa consideração do mundo ideológico e da arte barroca.

O humanismo preconiza o heróico como valor vital e ideal estético e lhe outorga determinadas qualidades matizadas pelas idéias da antiguidade clássica, no lugar do ideal medieval e cristão, cortesão e cavaleiresco. Contém em si a apoteose do humano e do corporal, do corpo bem proporcionado como fenômeno estético, e considera o nu como seu mais puro e perfeito símbolo. O conceito do heróico no Renascimento tem uma conotação totalmente humanística, no sentido que é formalmente depurada e que mistura qualidades óticas e sentimentais.

Passemos, então, a compreender um pouco mais desse episódio histórico e artístico.

A Situação Geral e o Homem do período Renascentista

A percepção do distanciamento entre passado e presente não era absolutamente clara para o homem medieval. Por esta razão, ele apenas se preocupava com os valores eternos e absolutos, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso. Tudo o que pensava tinha base em teorias teológicas, que a Igreja fazia questão de pregar. Jacob Burckhardt, em seu *A cultura do Renascimento*, nos diz que:

“Na Idade Média, ambas as faces da consciência – aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem – jaziam, sonhando ou em estado de semi-vigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem reconhecia-se a si próprio, apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outras demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e o de todas as coisas deste mundo.”²⁵

Nos tempos medievais, o artesão era um subordinado de seu cliente e, de maneira mais ampla, de toda a cultura artística da sociedade da época. O humanismo, por sua vez, passa a ver o artista como um profissional emancipado, autônomo e apto pela virtude de dominar uma ciência. Neste período, pois, surge a necessidade latente de se criar uma nova sistematização das convenções, mais racionalizadas. Uma nova elite toma o poder e deseja legitimar, de uma vez, seu individualismo empreendedor. Assim, junto com essas mudanças políticas, aconteceu a formação de um novo código lingüístico classicista: porque acreditava-se ter sido a Antiguidade, a época ideal, onde os artistas desfrutavam de prestígio e posição.²⁶ Novamente, Burckhardt nos relata que:

²⁵ BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.111.

²⁶ SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença**. Porto Alegre: Sagra/Luzzato, 1991. p.153-177.

“Tal processo consiste no fato de que, paralelamente à Igreja, que até então mantivera o Ocidente coeso (e não lograria continuar a fazê-lo por muito tempo), surge uma nova força espiritual que, espraiando-se a partir da Itália, se torna atmosfera vital para todo europeu de maior instrução. A crítica mais severa que se pode externar a cerca deste processo é aquela referente a seu caráter não popular, ou seja, à fatal separação entre cultos e incultos que então se estabelece em toda a Europa.”²⁷

De fato, na arquitetura, superado o medievalismo cultural – com sua arte mais popularizada e acessível, de espírito comunitário –, a Renascença artística, valorizando a individualidade e servindo como celebração da aristocracia, vem para segregar seu público. Sem sombra de dúvidas, existe uma relação entre a afirmação solene da historicidade da arte e o progresso político e intelectual da “senhoria”. Segundo Elvan Silva, “era a arquitetura do poder; do poder do cliente e do poder do arquiteto.”²⁸

O Renascimento na Itália

O estilo gótico foi criado por franceses, para os franceses e estava estreitamente ligado à arquitetura religiosa. O estilo renascentista, ao contrário, nasce de uma próspera região ao sul da Itália, para servir aos comerciantes e banqueiros, estando fortemente ligado a uma situação social e intelectual muito particular. Esta florescente república de comerciantes optara por ideais mundanos, pela ação e pela clareza, o contrário do que parecia comum na idade medieval; ideais transcendentais, meditação e obscuridade. Foi ali que o pensamento lógico, claro e orgulhoso partiu em busca de novos conhecimentos, da pesquisa sobre o passado e do domínio das proporções da geometria. Tratava-se de uma região despreendida da opressão religiosa, que procurava o valor da verdadeira grandeza humana.

O fascínio pela Antiguidade torna-se quase universal. Os homens amavam a estética do passado. Tanto a arquitetura quanto a decoração lhes agradava. No entanto, era um conhecimento acessível apenas aos instruídos. Por isso, conhecer a Antiguidade, sua filosofia, suas construções, trazia status social, e poucos logravam atingi-lo.

O Renascimento foi uma época de forte valorização do intelecto, onde os filósofos eram recebidos com honras, assim como os poetas. Os artistas, em geral eram considerados sob um ângulo completamente diferente do percebido na idade medieval. O mesmo acontecia com as nomeações de arquitetos. Artistas eram nomeados arquitetos, embora, geralmente, não tivessem uma formação específica na área, mas por seu reconhecido talento eram chamados a coordenar as construções – os chamados mestres-de-obras.

Assim como aconteceu com a visão sobre as artes, a maneira de se encarar a religião, também, mudou. Para Nikolaus Pevsner, “A função principal de uma igreja da Idade Média era guiar o devoto até o altar. Numa construção de plano perfeitamente central [*como serão os planos renascentistas*”

²⁷ BURCKHARDT. Op. cit. p.140.

²⁸ SILVA. Op. cit. p. 155.

dentro das igrejas], esse movimento não é possível.”²⁹ Nesta nova arquitetura, existe um ponto focal onde o próprio homem se torna “a medida de todas as coisas”. Agora, “o significado religioso da igreja é substituído por um significado humano. Na igreja, o homem não mais se esforça para alcançar um objetivo transcendente: apenas desfruta da beleza que o cerca e da gloriosa sensação de ser o centro dessa beleza.”³⁰ O homem renascentista, construía igrejas como templos à sua própria glória. Desejava que a arquitetura eternizasse o presente, a juventude amada e a beleza do corpo e da alma.

Diante destas atitudes, perante a religião, o conhecimento e as artes, estava aberto, afinal, o campo para os humanistas e suas ciências. É o Renascimento. O homem assume sua força e, com sua capacidade de pensar, passa a dominar o mundo. Neste sentido, colocamos o seguinte pensamento de Nicolau Maquiavel, teórico político e teatrólogo na época:

“Dizia-me o cardeal de Ruão que os italianos não entendiam de guerra. Respondi-lhe que os franceses não entendiam de Estado, pois, se entendessem, não permitiriam à Igreja tanta grandeza. Por experiência viu-se que a grandeza da Igreja e da Espanha, na Itália, foi causada pela França e a sua ruína causada pelas primeiras. De onde se tira uma regra geral que nunca ou raramente falha: Quem é a causa de alguém, torna-se poderoso, mas será derrubado; pois este poder adveio dele, seja por engenho ou força, e os dois são malvistos por quem tornou-se poderoso.”³¹

Filippo Brunelleschi

Aceitamos, sem reservas a colocação de Norberg-Schulz, segundo a qual Filippo Brunelleschi, Massacio e Donatello são os pais do estilo renascentista. Já nas primeiras obras de Brunelleschi, na década de 1420, aparecem três características importantes para sustentar esta afirmação: “uma reintrodução intencional de membros antropomorfos clássicos, como as pilastras coríntias e as colunas jônicas, e uma arquitrave plenamente desenvolvida; o uso exclusivo de relações geométricas elementares e uma enérgica acentuação da centralização espacial”.³²

Assim, “no início de uma época que define a arte como invenção, Filippo Brunelleschi³³ surge como o grande inventor, aquele que abre à arte não apenas uma nova dimensão do espaço, a perspectiva, mas também uma nova dimensão do tempo, a história.”³⁴ Em grande parte, se pode considerar que Brunelleschi e a revolução lingüística que motivou, ao oferecer à arquitetura um sistema de convenções estável e cientificamente construído, inventa e perpetua a figura moderna do arquiteto. Racionalizando a técnica e os modos

²⁹ PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 182.

³⁰ Idem. *Ibidem*. p. 182-3.

³¹ MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 26-7.

³² NORBERG-SCHULZ. *Op. cit.* p. 117.

³³ Filippo Brunelleschi (1377-1446), Itália, ourives de profissão. É considerado um ídolo em seu tempo.

Algumas de suas obras são tidas como verdadeiras evoluções construtivas e surpreendem por suas ousadas estruturas. A ele se atribui também a invenção da perspectiva: este modo de ver à distância – cores, sombras e volumes – é parte da filosofia do período.

³⁴ ARGAN, G.C. **Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 81.

de produção edilícia, rompendo a continuidade da organização coletiva do trabalho tradicional e fazendo emergir impetuosamente o tema da moderna divisão social deste último: a institucionalização da figura do arquiteto.³⁵

A revolução levada a cabo no interior das relações de produção é a resposta mais conseqüente que a arquitetura poderia dar à ideologia humanística. O intelectual-arquiteto se separa da produção colegiada. Reivindicando a autonomia de seu próprio papel, se coloca na vanguarda das novas bases no poder. Brunelleschi garante à experiência arquitetônica a integração da racionalidade formal com a estrutural, resumindo em suas próprias obras todo o processo ideativo e todo o programa ideológico.³⁶ Percebe prematuramente a necessidade de se adotar novas formas, não por uma questão estética, mas por uma questão de visão. Por tudo isto, é um precursor do Renascimento. Este

“... é o homem para o qual a racionalidade do juízo é norma de ação, guia da vontade. Seu ideal é a técnica, mas uma técnica que já não é atividade manual, e sim método ou processo racional, que portanto se aplica tanto à resolução de problemas construtivos, como à pesquisa histórica e o conhecimento da realidade.”³⁷

Neste sentido, Panofsky coloca que: “A Idade Média manteve insepulta a Antiguidade. O Renascimento chorou sobre sua tumba e tratou de ressuscitar sua alma.”³⁸ É uma idade na qual a existência é sentida com tensão. O homem vive se questionando a respeito de suas aptidões e é seduzido pela lucidez da Antiguidade clássica. Mas, para Elvan Silva, “de qualquer forma, a nova concepção da arquitetura se afirmou, e trouxe conseqüências para a esfera da produção do edifício.”³⁹

Leonardo Da Vinci

O florentino Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi o mais célebre e antigo representante da nova arte, já por ele realizada nas duas últimas décadas do século XV, primeiro em Florença e depois em Milão. Segundo Jacob Bronowski e Bruce Mazlish, “o seu pai era um jovem advogado; não podemos ter certeza de quem era sua mãe, mas é provável que fosse uma aldeã chamada Catarina. O pai de Leonardo não a desposou; em vez disso casou numa boa família de Florença.”⁴⁰ No entanto, não teve outros filhos durante toda a infância e juventude de Leonardo. Este, foi criado como filho único na casa de seus avós. Sua mãe, provavelmente era uma das criadas da casa.

Para os que pensam que sua ilegitimidade pudesse incomodá-lo, a “ilegitimidade era um lugar comum do tempo. Os homens tinham orgulho de seguir seu próprio caminho.”⁴¹ De fato, muitos dos homens que se destacaram

³⁵ TAFURI, Manfredo. **La arquitectura del humanismo**. Madrid: Xarait, 1978. Cap. I.

³⁶ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³⁷ ARGAN. Op. cit. p. 85.

³⁸ Panofsky, Erwin. **Renacimiento y renacimientos en el Arte occidental**. Madrid: Alianza Ed., 1975. cap.II. Apud BRANDÃO, A. C. L.. **QUID TUM? O combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Humanitas, 2000. p.35.

³⁹ SILVA. Op. cit. p. 158.

⁴⁰ BRONOWSKI, J. & MAZLISH, Bruce. **A tradição intelectual do ocidente**. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 20.

⁴¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

naquele tempo, eram fruto de uniões ilegítimas, como era o caso de Leon Battista Alberti – que estudaremos mais adiante. Por isso, “estes homens exerciam freqüentemente um poder que era tão ilegítimo quanto seu nascimento. Na sua época, o poder era, muitas vezes, pessoal e havia usurpadores à frente de muitos Estados.”⁴²

Mas, suas atitudes revelavam resquícios de uma adolescência desorientada. Sua fisionomia, quase sempre distante e enigmática, e sua pouca masculinidade mostram um certo desconforto com a vida. Jacob Bronowski considera este artista um ícone de seu tempo, descrevendo isto da seguinte maneira:

“Obstinado, pródigo e perverso com as suas aptidões, frustrado, Leonardo viveu na mais rica e ameaçadora época da Europa. Tinha-se aberto subitamente aos homens dessa geração um manancial de opulência de poder no mundo, estando eles perplexos e embriagados demais para bem utilizarem. Para isso lutaram e correram os *condottieri*, os papas subornaram e os príncipes envenenaram, e para isso se portaram servilmente e se esbanjaram os artistas nas cortes dos seus desregrados amos. Também Leonardo ficou fascinado e dominado pelo poder dos outros; permanece debaixo do sortilégio que atara os homens durante 500 anos, e por causa do qual não são capazes de arrancar-se a imagem amada e brutal do gangster e do tirano.”⁴³

Dedicava-se à teoria da natureza ideal na arte, a busca pela estrutura. Para ele, tanto a pintura, como a arquitetura, eram artes liberais e não um ofício, como queriam os chefes das cidades-estado e o próprio papado. Durante sua vida, praticou a pintura, a arquitetura, a engenharia, a música, exatamente como deveria fazer um verdadeiro cortesão na época. Contudo, nunca mostrou qualquer preocupação com o cristianismo. Quanto à religião Católica, mostrava-se um silencioso crítico. Muitos de seus biógrafos, inclusive, o apontam como ateu. De qualquer forma, Bronowski relata que:

“Leonardo deixou menos de 20 quadros, nenhuma estátua, máquina ou livros acabados e 5000 páginas de notas e esboços que não serão lidos durante 250 anos. O seu modo de pintar tem uma influência duradoura, as suas dissecações têm alguma e as suas invenções nenhuma. Rafael e Dürer aprenderam com ele, era amigo de Maquiavel e Paccioli e contemporâneo de Martinho Lutero e Cristóvão Colombo. Nessa época impetuosa e de aparência moderna, foi o protótipo do explorador inveterado do desconhecido, o inspirado homem do gênio que fixou o olhar, de um modo novo, dentro do microcosmo e fora, no macrocosmo.”⁴⁴

Enfim, este homem é a personalização do espírito Renascentista; de toda a transformação idealística de uma época; da mudança do pensamento e das teorias tradicionais para a investigação na natureza.

⁴² Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴³ Idem. Ibidem. p. 30-31.

⁴⁴ Idem. Ibidem. p. 31.

Michelangelo Buonarroti

A maior herança em efeito e extensão nas artes desta época, foi o legado deixado por outro florentino: Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Pintor, escultor, arquiteto e, acima de tudo, um trabalhador fanático e obstinado. Desde muito jovem apegou-se à religião católica e fez dela o seu maior tema para compor nas artes que desenvolveu. Sua personalidade era muito marcante e suas atitudes um tanto excêntricas, “Michelangelo sempre fora exemplarmente sóbrio e contido. Treinou-se para dormir pouco e costumava dormir de botas. Às vezes, enquanto trabalhava, alimentava-se de pão seco, que comia sem abandonar seus instrumentos.”⁴⁵

De todas as suas atuações nas artes, onde mais se destacou foi na arquitetura. Soube aliar, como ninguém antes, a escultura, a pintura e a arquitetura. Por isso diz-se que ele aspira a “síntese das artes”. Mas sua produção não foi sempre homogênea. Suas manifestações transmitiram as diversas fases da vida de um homem devoto em tempos de humanismo. Esta é a razão pela qual podemos encontrar obras deste artista em estilos que se enquadram desde o florescimento da Renascença, passando pelo Maneirismo e até predizendo o Barroco.

Transgride, no entanto, em quase todo o seu exercício artístico, as regras tradicionais da construção formal, adicionando uma constante em suas obras: a exasperação das qualidades específicas da arquitetura, da escultura e da pintura. Se é difícil, para nós, com todo este distanciamento, entender suas razões, “Não podemos esquecer, todavia, que Michelangelo não é um filósofo nem um teórico, e que suas idéias sobre a arte são inseparáveis do drama de sua existência de artista.”⁴⁶

Para Giulio Carlo Argan, “Michelangelo é artista ‘divino’, não por hipérbole retórica, mas por que é um inspirado ou um iniciado que recebe e transmite mensagens sobre-humanas.”⁴⁷ De maneira original e independente, ele projeta para ilustrar sua própria realidade. Sua recusa aos antigos, explicitada em muitos de seus trabalhos, principalmente da sua fase mais madura, vem coincidir, mesmo que anos mais tarde, com a recusa de Leonardo, quando este rejeitou na arte e na ciência os princípios de autoridade e decidiu adotar uma “experiência da realidade sem preconceitos”. A diferença era que: “A recusa de Leonardo tinha uma razão intelectual; a de Michelangelo uma razão religiosa.”⁴⁸

Já com aproximadamente setenta anos de vida, sua religiosidade tomou conta de sua produção profissional, deixando um pouco de lado, com o tempo, a pintura e a escultura. Ainda assim, “A única coisa a que se entregara era a arquitetura, e recusava-se a aceitar um salário por seu trabalho em São Pedro.”⁴⁹

Por fim, percebemos que em sua arquitetura, já se anunciam atitudes barrocas. Contudo, “Ninguém atribui já a Michelangelo, pai incorrupto de filhos corrompidos’, a paternidade do barroco, mas o certo é que a arquitetura

⁴⁵ PEVSNER. Op. cit. p. 230.

⁴⁶ ARGAN. Op. cit. p. 320.

⁴⁷ Idem. Ibidem. p. 326.

⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 340.

⁴⁹ PEVSNER. Op. cit. p. 230.

de Michelangelo é uma das causas principais da crise do classicismo naturalista de Bramante e Rafael.”⁵⁰

Tratadística

Daqui para frente a arquitetura dá um passo muito importante: ela adquire uma identidade científica através do advento da tratadística. Esta nova apresentação da doutrina arquitetônica, confere à esta arte uma maneira renovada de se transmitir os conceitos da disciplina. Através da leitura, o arquiteto não só terá uma oportunidade de aprender fora de suas experiências práticas, como poderá, ao mesmo tempo, seguir uma teoria.

Achamos mais adequado colocar este assunto no âmbito do pensamento Renascentista. Apesar do fato de que a maioria dos tratados desta natureza foi escrita no século XVI, período onde se expressa o Maneirismo, seu conteúdo é baseado no repertório clássico da arquitetura, não obstante tenha atingido maior repercussão na produção de arquitetos maneiristas, especialmente na Inglaterra e na França, e de estilos posteriores.

Razão desta nossa atitude, também, é percebermos neste enunciado (Tratadística), uma ligação maior com a dogmática Renascentista do que com a subjetividade dos maneiristas. Assim como para Bruno Zevi, “saber ver a arquitetura significa, nos períodos de cultura espacial rígida, como a Renascença, surpreender o momento em que uma alma individual se move e supera com a linguagem poética o mecanismo das regras sintáticas e semânticas”. Contudo, mais uma vez, procuraremos sintetizar nossa idéia na breve explanação sobre aqueles que consideramos os mais influentes – o de Alberti, o de Serlio e o de Palladio – para o tratamento da nossa temática arquitetônica: a arquitetura francesa, produzida para o Poder centralizado em Luís XIV.

Leone Battista Alberti

Leone Battista Alberti (1404-1472) aristocrata florentino, foi o primeiro, por assim dizer, arquiteto diletante. Enquanto, neste contexto, Brunelleschi e Michelangelo eram escultores-arquitetos e Giotto e Da Vinci, pintores-arquitetos. Seu porte atlético era admirado, sua cultura e sapiência, famosas. Foi perito em leis, compôs músicas, estudou física e matemática, escreveu peças e livros sobre variados assuntos – economia doméstica, pintura e arquitetura. Enfim, sua erudição convivia com uma imensa capacidade criativa.

Começaremos, então, um breve percurso sobre os mais importantes tratados arquitetônicos deste tempo. O *De re aedificatoria*, escrito por Alberti, será o primeiro. Mas antes disso, temos que fazer alusão ao tradicional tratado de *Vitrúvio: De Architectura*. Composto de dez livros, é o único manuscrito sobre arquitetura romana que sobreviveu ao tempo, influenciando fortemente o classicismo do mundo moderno. Vitrúvio, que indubitavelmente era um homem conhecedor da prática no canteiro de obras, se dedica a ensinar como construir edifícios perenes. Para ele a arquitetura “nasce da prática e da teoria.”⁵¹ Onde a “Prática é o exercício constante e freqüente de experimentação, realizada com as mãos a partir de materiais de qualquer gênero, necessária á

⁵⁰ ARGAN, G. C. *La arquitectura barroca en Itália*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. p. 8.

⁵¹ VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999. Primeiro Livro.

consecução de um plano.”⁵² Enquanto a “Teoria, por outro lado, é o que permite explicar e demonstrar por meio de relação entre as partes, as coisas realizadas pelo engenho.”⁵³ Neste viés, Argan diria que:

“Para Vitruvius, a arquitetura enquadra-se no âmbito mais amplo das técnicas de construção, é propriamente a arte da construção, a construir com arte, o momento estético de uma construção civil e militar que, tendo já uma tradição técnica própria, não é problema. Para Alberti, a arquitetura enquadra-se no âmbito mais amplo da cidade, é a interpretação, a comunicação em formas visíveis do seu significado.”⁵⁴

Assim, o tratado de Alberti, datado de 1452, ainda que usando exaustivamente a teoria de Vitruvius, é uma obra original e importante. Sem dúvida influenciou toda a doutrina arquitetônica subsequente na Itália. Embora a cidade de que fala este autor, não seja ainda a “cidade-capital” barroca, também não é mais a cidade medieval. É o centro do poder, não mais um espaço fechado e protegido, uma pequena comunidade, mas um centro de relações com um papel histórico preciso. Este ponto, que fundamenta o urbanismo, será tratado mais adiante, quando falarmos de Roma e Paris, quando estas atingirem um estágio mais avançado em termos de civilização urbana, ou seja, no Barroco. Mas, adiantando nossa expectativa, Argan nos coloca que:

“O que Alberti quer definir e explicar em *De re aedificatoria* é a forma do espaço urbano em relação com a forma do espaço natural. É urbano o espaço em que vive uma sociedade organizada, em que as técnicas do trabalho humano têm dignidade de ciência, em que são tomadas decisões políticas e são executadas ações destinadas a terem efeito longínquos e duradouros. Numa palavra, o espaço da cidade é o espaço da história.”⁵⁵

Sebastiano Serlio

Por ordem cronológica, chegamos a Sebastiano Serlio (1475-1552). Este arquiteto suscita opiniões divergentes sobre a importância de sua contribuição. Ao longo de sua carreira, Serlio escreveu seis livros, os cinco primeiros foram publicados na forma de um tratado sobre: *Geometria* (1545); *Perspectiva* (1545); *Antiguidade* (1537); *As Ordens* (1540); *Igrejas* (1547). O sexto livro, chamado *Libro Estrordinario*, continha projetos para arcos e portas.

Na verdade, como pudemos constatar, estas publicações são ao mesmo tempo um manual e uma imensa coleção de projetos. Mas, enquanto que para alguns críticos este material o torna uma “autoridade-padrão”⁵⁶ para a arquitetura e uma gramática completa sobre o Renascimento, para outros, seu valor está apenas na riqueza do material documentado. No entanto, com a publicação de seu sexto livro, fica explícita a forte ligação que este arquiteto terá com a produção arquitetônica francesa. De fato, ele influenciou muito mais aos franceses do que aos italianos, seus contemporâneos – que logo passam

⁵² Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁵³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁵⁴ ARGAN, G.C. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Laila, 1984. p.107.

⁵⁵ Idem. Ibidem. p.113.

⁵⁶ SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 142.

a usar as doutrinas descritas no tratado de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573)⁵⁷ e Palladio, como veremos a seguir.

Sendo assim, Argan descreve o seguinte:

“O ‘Livro extraordinário’ é sobretudo uma tentativa de resolver separadamente, fora do nexos teórico do tratado, o problema que nasce no pensamento de Serlio do contraste entre seus resultados teóricos e as formas arquitetônicas francesas do século XVI. O contraste é complexo: de fato, Serlio, aplicando um motivo crítico às formas clássicas, determinadas dogmáticamente, chegara a conferir àquelas formas uma liberdade que o classicismo negava. Partira do classicismo e chegara ao anticlassicismo; o gosto francês, ao contrário, partia de formas góticas e tentava reduzi-las ao clássico. Para Serlio, o anticlassicismo era um ponto de chegada, para o gosto francês era um ponto de partida. Finalmente, tanto Serlio como os franceses inseriam seus motivos de rebelião contra o classicismo num vago amor pela forma clássica, que embora às vezes chegasse até o pedantismo, permanecia extrínseco a toda possibilidade de realização artística completa.”⁵⁸

Contudo, não nos aprofundaremos, por ora, nesta ligação com a arquitetura francesa. Mais adiante trataremos deste assunto com mais vagar, da maneira como esta pesquisa nos demanda.

Andrea Palladio

Agora, passaremos para Andrea Palladio (1508-1580) e seus *Quatro Livros de Arquitetura*. Diferentemente dos outros arquitetos do Renascimento, este artista não havia se dedicado nem à pintura e tampouco à escultura, sua vida inteira foi aplicada à arquitetura. Elvan Silva não oculta seu reconhecimento por Palladio e, para falar dele, inicia dizendo que:

“Entre os arquitetos italianos do século XVI, um se destaca, por ter realizado uma obra onde os mais puros conceitos renascentistas, como o refinamento das proporções, o rigor geométrico do esquema compositivo, a noção de simetria e unidade, e a sobriedade expressiva, se cristalizam num modo que os estudiosos exaltam. Este arquiteto é Andréa Palladio”⁵⁹

Além disso, não tinha escrúpulos devocionais, era, no sentido mais amplo do termo, um arquiteto civil. Pois pensava que o dever do construtor era exatamente o de resolver as dificuldades para satisfazer o cliente. Sua arquitetura se enquadrava, obviamente, nas mudanças substanciais no quadro cultural da época. Na transformação do ambiente na cidade e no campo, cabia ao edifício demonstrar a nova concepção da estrutura do espaço. Por este motivo, em matéria de encomendas não recusava nenhuma.⁶⁰

⁵⁷ *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, 1562. Mais refinado e, definitivamente, mais erudito que Serlio, este arquiteto publica um conjunto de excelentes gravuras de versões das cinco ordens romanas, com forte influência de Vitruvio.

⁵⁸ ARGAN, G. C. **Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 351.

⁵⁹ SILVA. Op. cit. p. 248.

⁶⁰ ARGAN, G. C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laila, 1984. p. 157-167.

Desta forma foi adquirindo uma larga experiência construtiva e perto do final de sua carreira, decidiu reunir a essência de seu ensinamento em uma obra escrita e ilustrada. Escreveu, não apenas um tratado, mas um verdadeiro relato da sua experiência profissional. Seus *Quatro Livros de Arquitetura*, tratavam sobre: 1. *As Ordens*; 2. *Edifícios domésticos*; 3. *Edifícios Públicos*; 4. *Templos*. Enfim, esta publicação resultou no seu reconhecimento em toda a Europa, divulgando o chamado “palladianismo” arquitetônico, uma vez que era repleta de projetos de sua autoria.

Parafraseando Elvan Silva, “Não obstante, parece-me mais defensável qualificar Palladio como último expoente do genuíno Classicismo renascentista, e não como expoente do maneirismo.”⁶¹ Como quer Argan, quando coloca que “se conceber o clássico como a imagem de algo para sempre perdido, a ser no máximo reanimado por uma imaginação que o evoque e, ao mesmo tempo, o afaste, não é, por ventura, a razão pela qual o classicismo de Palladio constitui um só todo com seu anticlassicismo.”⁶² Porque acredita que o antigo, propriamente dito, não possa renascer, apenas ser evocado como uma “sombra”, portanto, de forma não original, mas adaptada.

Arquitetura do Renascimento na França

A França foi o país onde nasceu a linguagem gótica – e note-se que com precisas implicações ideológicas conectadas com o laicismo cultural e com a política anti-feudal dos reis franceses – e foi também um dos primeiros a pôr em crise a tradição gótica; ou pelo menos, a preparar o terreno para sua radical subversão. Mas, à unificação política iniciada por Luís XI e perseguida pelos reis que o sucederam, ao desenvolvimento de Paris, aos contínuos intercâmbios com a Itália, particularmente no setor das artes figurativas, não correspondem uma efetiva mutação dos tradicionais ordenamentos corporativos até a segunda metade de 1400. Por volta de 1430, a única arte permitida aos franceses ainda era o gótico florido.⁶³

Por esta razão, Victor Hugo nos diz que “No século XV, Paris não era apenas uma bela cidade; era uma cidade homogênea, um produto arquitetônico e histórico da Idade Média”.⁶⁴

Assim, o Renascimento na França, não exerceu, a priori, grandes transformações na arquitetura local. O que vemos aqui é a adição de detalhes formais clássicos ao gótico vigente. O Renascimento não teve, propriamente falando, uma arquitetura religiosa, nem monástica, nem militar. Nestes tipos de edificações, por exemplo, ele não fez outra coisa senão continuar a aplicar as técnicas ogivais.⁶⁵

O contragolpe ao gótico, por assim dizer, apareceu no país quando os laços da família da casa de Anjou com a Itália e as campanhas de Carlos VIII e Luís XII, mostraram os encantos do Renascimento italiano – quase secular. Mais importante ainda, foi o lançamento das publicações traduzidas de livros de arte acompanhados de gravuras de obras italianas. Através deles, os fran-

⁶¹ SILVA. Op. cit. p. 261.

⁶² ARGAN. Op. cit. p. 167.

⁶³ CHOISY, Auguste. **Historia de la Arquitectura**. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1951. p. 678.

⁶⁴ HUGO, Victor. **A cidade é um livro**. In: CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 326-7.

⁶⁵ CHOISY. Op. cit. p. 678.

ceses puderam iniciar uma atualização no seu repertório de estilos artísticos – em arquitetura, escultura e pintura – e conheceram a realidade deste outro país, passando a imitá-lo principalmente nas decorações internas.⁶⁶ Esta influência italiana na decoração foi aplicada pelos franceses de maneira mais contida e calma. Mas logo depois os arquitetos utilizaram na França, como elemento novo, as ordens – interpretadas com surpreendente liberdade e independência: a aparência exterior se modificou, mas o conceito seguiu sendo francês.⁶⁷

Nas plantas francesas se observou a distinção do uso dos ambientes. Cada aposento possuiu uma função distinta, portanto, teve seus próprios acessos. Não houve a menor preocupação com a simetria. Não se obedeceu outra regra, senão as exigências do uso a satisfazer. Toda esta articulação se refletiu nas fachadas, cada corpo do edifício mostrou sua própria estrutura. Em regra, os telhados eram muito similares aos da Idade Média, pois se adequavam ao clima e às neves.⁶⁸ Como resultado, a aparência destas obras, na nossa opinião, sugeria uma certa irracionalidade formal, assimétrica e descompassada.

Contudo, entre os reinados de Luís XI e Carlos VIII, de 1483 a 1498, muito pouco se construiu no estilo renascentista. Na verdade, a renascença francesa se manifestou de maneira isolada, em mais trabalhos de escultores do que de arquitetos. Algumas obras do italiano Laurana, por exemplo, em edifícios religiosos parecem ser as únicas sobreviventes, ao nosso tempo, em solo francês.⁶⁹

Finalmente, no início do reinado de Francisco I, entre 1498 e 1515, começou a aparecer, nas construções, a aplicação das ordens clássicas, mas não com as proporções empregadas na antiguidade ou na Itália. Os arcos ogivais também começavam a desaparecer das fachadas, e em seu lugar foi usado o arco rebaixado, mais discreto.⁷⁰

Desde sua subida ao trono, este rei realizou grandes trabalhos. Sua atividade foi fecunda, provocando novas pesquisas, suscitando novas fórmulas. Cada uma das construções que ergueu, marcou uma nova etapa na evolução da arquitetura.

De 1515 a 1524, transformou o castelo medieval de Blois em castelo Renascentista, iluminando a fachada com galerias, trocando a decoração floral indígena por decorações murais cobertas de vestígios da Roma antiga e substituindo o arco em ogiva pelo arco-rebaixado. Em Fontainebleau, fez inúmeros embelezamentos e melhorias. A grande inovação foi a “Galeria de Francisco I”, de concepção francesa e de decoração italiana – pela primeira vez um rei na França dispunha de tamanho salão para suas recepções.⁷¹ Como veremos mais adiante, esta idéia foi amplamente copiada por todos seus sucessores, de Fontainebleau, ao Louvre e, até, Versalhes – a Galeria dos Espelhos de Luís XIV.

⁶⁶ BLUNT, Anthony. **Art and Architecture in France: 1500-1700**. London: Penguin Books, 1953 p. 3.

⁶⁷ CHOISY. Op. cit. p. 678 et seq.

⁶⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁶⁹ BLUNT. Op. cit. p. 3.

⁷⁰ Idem. Ibidem. p. 9.

⁷¹ Idem. Ibidem. p. 10-2.

Chambord foi o próximo a sofrer reformas. Tinha a estrutura de um castelo medieval, no entanto, era aberto em todos os lados. No lugar da torre-mestra se elevava um pavilhão quadrado, flanqueado por quatro torres. O eixo central foi destacado pela célebre escada de dupla espiral, organizada de tal forma que aqueles que sobem não encontram aqueles que descem, e inversamente. Uma alta lanterna coroa, ainda hoje, esta escada, colocada no cruzamento das duas galerias, cada uma com duas chaminés.⁷²

Em 1539, mandou demolir o castelo medieval de Saint-Germain, para fazê-lo reconstruir sobre a mesma planta baixa, mas mediante as normas do novo estilo. Foi, por isso, reconstruído em pedras brancas, com cordões de tijolos vermelhos. As janelas e os ornamentos que o decoravam – pilastras e frontões – eram italianos, assim com os terraços que cobriam o conjunto de obras e que, pela primeira vez, substituíram os grandes telhados de ardósia – que haviam sido amplamente usados em função da adequação ao clima.⁷³

A urbanização das cidades atendeu as necessidades do rei e dos senhores. O século XVI foi o propulsor da construção de numerosos edifícios municipais, como Prefeituras e Palácios de Justiça. Os Palácios de Justiça são de suma importância representativa da época, porque foi quando o poder civil, finalmente, começou a se dissociar do poder religioso, e por consequência a Catedral passou a não ser mais que a casa de Deus.⁷⁴

As casas particulares submeteram-se às mesmas transformações que os castelos. A grande moradia, situada dentro da cidade, transformou-se na obra do senhor ou do grande burguês. Mais ou menos vasta, mais ou menos suntuosa, onde a disposição em planta baixa não variou muito durante todo este século.⁷⁵

Podemos concluir que com Francisco I desapareceu o espírito medieval, não somente porque a influência italiana tornou-se preponderante, mas também porque os arquitetos franceses – Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant – procuraram retomar diretamente a antiguidade clássica.

Neste sentido, um pouco mais tarde, encarregado de refazer o principal corpo do prédio do Louvre, Pierre Lescot deu o mais belo exemplo das ordens adaptadas às fachadas, indicando cada pavimento por uma ordenação distinta; variando a forma das janelas: no estágio rente ao solo, elas são inscritas dentro de uma curvatura e no primeiro pavimento, elas são retangulares ou sobrepostas por um frontão de origem italiana. Além disso, entre cada janela, colunas engajadas deram ritmo à fachada.⁷⁶

A partir de Pierre Lescot e do Louvre, o renascimento francês se desenvolveu a passos largos, paralelamente ao italiano, mas sem copiá-lo. Philibert Delorme, por sua vez, seguiu estes passos, colocando em suas obras arcadas esbeltas, colunas com tambores e telhados dispostos pitorescamente.⁷⁷ Enfim, tudo emanava de uma audácia livre, de um estilo menos puro,

⁷² Idem. Ibidem. p. 12.

⁷³ Idem. Ibidem. p. 27.

⁷⁴ JONES, Collin. **The Cambridge illustrated history of France**. Cambridge: university Press, 1947. p. 56.

⁷⁵ BLUNT. Op. cit. p. 28.

⁷⁶ Idem. Ibidem. p. 51.

⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 54.

mas vibrante e autenticamente francês.

Já na segunda metade do século XVI, começaram a aparecer casas de um único pavimento, compostas de um plano ao nível do solo, elevado e coberto por um alto telhado – cheio de aberturas. Mas o movimento não se limitava aos edifícios das altas classes. Se a nobreza fez, no primeiro momento do Renascimento, construir ou transformar numerosos castelos, não se mostrou muito ativa mais tarde. Foi a vez da burguesia adotar as idéias novas e fazer edificar inúmeras casas e moradas onde os elementos antigos estavam em destaque. Podemos encontrar, desta fase, célebres exemplos não apenas em Paris, como em Tour, em Toulouse, em Orléans, em Caen.⁷⁸ Contudo, as diferenças denotadas entre as diversas escolas das províncias, não eram muito claras e por isso podemos dizer que, ao mesmo tempo que o reino da França se afastou do regime feudal e se unificou sob a autoridade do rei, uniformizou-se, também, em todo o reino, a arquitetura.

Livrando-se da unidade medieval, o Renascimento produziu obras de extrema diversidade. O aporte italiano externo foi muito menor do que se acreditava de início. Basta vermos o rol de nomes dos arquitetos promotores deste movimento, para se ter uma idéia exata disso. Os italianos exerceram sobretudo uma influência teórica. Os escritos de Serlio, de Alberti, de Palladio, de Vignola, as traduções de Vitruvio, como vimos anteriormente, foram mais utilizados para propor as idéias novas, que para impor a presença dos decoradores trazidos da Itália.

Diz-se que o Renascimento é um movimento italiano. É justo, no entanto, reconhecer a peculiaridade da arquitetura renascentista na França. Em planta, os projetos franceses diferem muito dos italianos; a silhuetas das edificações surgiram sem a preocupação com a simetria, tão importante na Itália; a disposição dos ambientes não respeitou as convenções clássicas e sim as necessidades de distribuição para o funcionamento dos mesmos.

Contudo, não podemos negar que, ao analisarmos os detalhes da decoração, as ordens, as molduras e os ornamentos esculpidos, reconhecemos uma relação manifesta. Os arquitetos que trabalharam na França nasceram lá mesmo, mas sabemos que todos eles foram beber de fontes italianas para conseguir harmonizar com aqueles acessórios renascentistas. Dadas as dificuldades de comunicação internacional da época, este aprendizado, esta influência, só puderam acontecer com o intercâmbio de profissionais entre um país e outro. Assim, arquitetos italianos foram chamados à França e lá repasaram suas experiências: Primaticcio e Serlio trouxeram as novidades dos tratados publicados em seu país natal. Enquanto isso, Jean Goujon e Philibert Delorme foram para a Itália em busca de erudição.

Mas um acontecimento importante diminuirá muito o ritmo da vida da arquitetura na França: as guerras de religião, de 1572 em diante.

Aportes Finais

Como nos diz Panofsky, “historicamente, a palavra *humanitas* tem tido dois significados claramente distinguíveis, o primeiro oriundo do contraste entre o homem e o que é menos que este; o segundo, entre o homem e o

⁷⁸ Idem. Ibidem. p. 55-6.

que é mais que ele".⁷⁹ Desta maneira o renascimento concebe, desde o início, o duplo sentido de humanidade: o valor e o limite. Como este mesmo autor nos fala:

"É dessa concepção ambivalente de *humanitas* que o humanismo nasceu. Não é tanto um movimento como uma atitude, que pode ser definida com a convicção da dignidade do homem, baseada, ao mesmo tempo, na insistência sobre os valores humanos (racionalidade e liberdade) e na aceitação das limitações humanas (falibilidade e fragilidade); daí resultam dois postulados: responsabilidade e tolerância".⁸⁰

A arte e a literatura desenvolvem e aperfeiçoam os efeitos geométricos da simetria, de forma que a produção das obras resulta em puras figuras de geometria ou de retórica. O objetivo mais óbvio é o de uma "harmonia que faz a ordem reinar sobre o caos, não pela imposição de uma autoridade, mas pela harmonização ou concordância de redes de analogias, que fazem do mundo uma música, da história uma sinfonia, do homem um maestro"⁸¹, como o diria Rabelais.

Citando Robert Nisbet, Elvan Silva coloca que:

"A Renascença reencontrou, na literatura antiga, noções e métodos esquecidos; porém, mais especialmente, o meio de colocar a sua própria cultura em perspectiva, confrontando as concepções contemporâneas com as de outras épocas e lugares. [...] Sua teoria da história é simples: os gregos inventaram a civilização; os romanos a fizeram prosperar".⁸²

A esta situação específica, se sobrepõe o novo interesse que tal questão desperta nos intelectuais italianos. Significa dizer que a cultura renascentista está obrigada a tomar consciência do fato de que sua pretensa universalidade é muito mais um dogma ideológico que uma realidade operante. Através de sua batalha européia o Classicismo descobre, com inquietude, a necessidade de uma verificação que implica na introdução do contexto dos problemas artísticos de uma ciência nova: a história.

Ao mesmo tempo, o florescimento de uma vasta produção teórica nos séculos XV e XVI está relacionado com as próprias bases sobre as quais se apóiam as hipóteses classicistas. Assumir o papel de intelectual significa na realidade, não só reivindicar uma nova dignidade pessoal, mas também reconhecer na arte um valor propulsor e ativo no seio das perspectivas oferecidas pelas novas classes no poder, traduzindo em programas ideológicos as mais progressivas instâncias civis.⁸³

A tratadística tem, portanto, várias tarefas para desenvolver. Sobre o plano ideal é a principal via de colóquio com a história e a antiguidade e assegura a transmissão e o aprimoramento das experiências. Sobre o plano lingüístico define um código capaz de responder às incumbências universais e

⁷⁹ PANOFKY. , Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 20.

⁸⁰ Idem. Ibidem. p. 21.

⁸¹ RABELAIS, Apud DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Brasília: Ed. Univers. Brasília, 1995. p. 237.

⁸² NISBET, Aspud SILVA, Elvan. **Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994. p. 177.

⁸³ TAFURI. Op. cit. cap. 12

cosmopolitas da nova linguagem artística. Sobre o plano das relações de produção sanciona a nova divisão social do trabalho, dado que à racionalização dos métodos projetuais – surgida com a necessidade do detalhamento construtivo – corresponde uma profunda revolução na execução, na organização de suas corporações, nos ritmos e na extensão da atividade edificatória. Até mesmo a elaboração de biografias dos artistas, coloca o arquiteto em um patamar mais elevado de importância.⁸⁴

Os arquitetos do Renascimento estavam, ao mesmo tempo, mais perto e mais longe da obra a ser construída. Eles desenhavam o projeto, controlavam os gastos, supervisionavam os trabalhos, mas deles não faziam parte dentro do canteiro. Desta época data o divórcio entre o desenhista e o construtor, entre a arte, a técnica e a prática, que na Idade Média eram executadas todas por uma só pessoa. Doravante, a construção não será mais coletiva nem anônima. Cada arquiteto cumprirá sua obra individualmente, manifestando assim sua personalidade, seus gostos, afirmando sua estética da maneira como ele a compreende.

Mas, afinal, vale a pena tentar um resumo dos traços predominantes da Renascença? Esta tarefa seria difícil. Seria arriscada demais e despropositada para nossa hipótese central. O que dissemos até aqui, foi colocado apenas para nos abrir o caminho rumo ao Barroco. No entanto, parafrasearemos Dubois quando diz que:

“Há um fato que se pode afirmar sem esquematização excessiva: a Renascença estabelece-se imaginariamente na hora dos inícios. Ela indica os nascimentos, as auroras, a primavera, a infância e a juventude; as manhãs, as crianças, as rosas em botão. Se a Renascença é solar, é preciso compreender que se trata de um sol nascente. Não é o momento em que reinam de forma absoluta meio-dia, o justo, em suas composições de fogo. Um outro período vai escolher como símbolo o Rei-sol e as luzes. Na Renascença, as luzes são raios que introduzem o dia no meio das sombras.

[...] O que se pode afirmar é que, na sua ambigüidade, a Renascença não pode ser comparada a um crepúsculo ou ao outono.

Há, sem dúvida, um ‘outono da Renascença’, que no entanto não é mais a Renascença. É o maneirismo que apela para a noite, buscando reencontrar a unidade quebrada pelas luzes da razão”.⁸⁵

⁸⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁸⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁸⁵ DUBOIS. Op. cit. p. 236.

O Maneirismo

“O Maneirismo é, em substância, a busca de uma dignidade intelectual da prática artística para compensar a crise das teoria, ou seja, do caráter cognoscitivo ou teórico da arte. Entende-se que a acentuação da prática e, portanto, da técnica comporta a acentuação da especificidade de cada arte e a renúncia àquela unidade superior que se baseava na dependência comum em relação à arte ideal, ou ao antigo.”

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.**

No arco histórico-estilístico que pretendemos traçar, existe, entre o Renascimento e o Barroco, uma manifestação distinta, que nem se enquadra totalmente dentro de um, nem do outro. O fato é que o século XVI nos apresenta peculiaridades que acabam por nos obrigar a lhe outorgar um novo título, exclusivo: Maneirismo.

Parece uma contradição dizer que um mesmo estilo, ao mesmo tempo, pôde ser classicista e anticlasicista. A verdade é que não podemos ver o Maneirismo, como qualquer outro estilo, independentemente de seu passado mais próximo. Na arquitetura, por exemplo, tivemos artistas que atuaram tanto dentro de um estilo, como de outro, sem sentirem-se comprometidos com uma maneira ou com outra e, muito menos, sem sentirem-se errados em mesclá-las. Eles apenas refletiram este novo espírito. Um espírito muito mais atormentado.

Não surpreende que depois de um Renascimento de tanto otimismo, tanta confiança, tanta firmeza e tanta entrega, viesse o reverso. Além disso, “Inevitável era também que de sua investigação e arte surgisse um generalizado espírito de dúvida e questionamento.”⁸⁶ Depois do afã do conhecimento vem a incerteza sobre o sentido da existência, o drama do inconsciente invade a consciência e toma conta do ser humano. A questão agora é descobrir qual é o papel do homem, de Deus e do infinito. Quem bem descreve esta tumultuosa posição do indivíduo perante o mundo, é Giordano Bruno (1548-1600), que viveu a transição deste tormento para a Idade Barroca. Nesta passagem, percebemos a flagrante instabilidade do pensamento perante o universo:

“Demétrio e Epicuro compreendem melhor, ao pretenderam que tudo se renova e se recompõe infinitamente, do que aqueles que se esforçavam por salvar a eterna constância do universo, a fim de que o

⁸⁶ BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 390.

mesmo número suceda sempre ao mesmo número e as mesmas partes da matéria sempre se transformem nas mesmas partes.”⁸⁷

Por volta de 1520, os amantes das artes haviam chegado a um estágio artístico que atingia o “ápice da perfeição”. Parecia que toda a evolução artística já havia chegado ao fim, o melhor que poderia se imaginar sobre arte já era produzido. Para um jovem que ambicionava tornar-se artista, restava estudar com muita dedicação as obras e idéias dos mestres da época e imitá-los tantas vezes quantas fossem necessárias para então ser chamado de artista. Esta época de imitações, de “imitar a maneira” dos mestres, foi mais recentemente chamada pelos críticos de arte do “maneirismo”.⁸⁸ O termo “maneira” identifica, entretanto, na nomenclatura do século XVI, o procedimento artístico de ser consciente e explicitamente reelaborado.⁸⁹ Mas, entrar no mérito da adequação do termo à época, não nos competirá neste estudo. Nosso objetivo é, através deste estilo, chegar finalmente ao Barroco.

Voltando à questão do “ápice da perfeição”, com sorte nem todos os jovens artistas pensavam assim. Muitos não acreditavam neste “ponto limite” da arte, nesta insuperabilidade dos grandes mestres. Estes tentaram inovar de variadas formas, alguns buscando inspiração numa erudição profunda, criando obras cheias de sabedoria e significado; outros buscavam criar obras menos óbvias, menos naturais e previsíveis, menos harmoniosas. De um jeito ou de outro, queria, transmitir a idéia de que a perfeição não é sempre interessante e que efeitos surpreendentes podiam ser obtidos. Neste viés, dizia Leonardo: “é um mísero discípulo quem não for capaz de superar seu mestre”.⁹⁰

A Situação Geral e o Homem do período Maneirista

A problemática deste estilo implica no exame da questão sociológica que ele tem com as mudanças na postura religiosa durante aquele século. Por isso, devemos concordar e nos servir das palavras de Ernst Gombrich, quando nos diz que:

“A historiografia da arte das últimas décadas concentrou grande parte das suas buscas no Maneirismo e, inevitavelmente, passou da investigação psicológica à sociológica, dando-se conta de que o problema da arte jamais pode ser enfrentado em si, mas sempre e somente por relação: Maneirismo e Reforma, Maneirismo e Contra-Reforma, Maneirismo e crise da autoridade, Maneirismo e formação de uma burguesia de profissionais liberais ou intelectuais.”⁹¹

Depois de descoberta a dimensão da força do conhecimento racional no Renascimento, o Maneirismo vem explorar a dimensão psicológica do homem, com toda a irracional natural de cada indivíduo. Assim, a vida se desenrola dentro de um contexto de objetividade e subjetividade, razão e *desrazão*.⁹² Jacob Burckhardt coloca sabiamente esta situação:

⁸⁷ BRUNO, Apud BRANDÃO, C. A. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Humanitas, 2001 p. 126.

⁸⁸ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: L.T.C., 1999. Cap. 18.

⁸⁹ SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença**. Porto Alegre: Sagra/Luzzato, 1991. p. 277.

⁹⁰ Leonardo Da Vinci, Apud GOMBRICH. Op. cit. Cap. 18.

⁹¹ ARGAN, G. C. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Laila, 1984. p. 49.

⁹² BRANDÃO. Op. cit. p. 110.

“Na Idade Média, ambas as faces da consciência – aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem – jaziam, sonhando ou em estado de semi-vigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem reconhecia-se a si próprio, apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outras demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e o de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o subjetivo: o homem torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece enquanto tal.”⁹³

Assim, como diria Heinrich Wölfflin, e baseado na teoria de que o estilo é a expressão de uma época e de que ele muda quando muda a sensibilidade: “A Renascença devia morrer, pois já não produzia a pulsação da época, já não exprimia aquilo que a preocupava, o que era sentido como essencial.”⁹⁴

O século XVI é o período histórico da Reforma e da Contra Reforma. Uma época de pleito religioso, de perigo, de desconfiança e descrença. Burckhardt, mais uma vez, coloca muito bem esta situação:

“Sobre a Igreja decadente recaiu a mais pesada responsabilidade que a história jamais viu: a de, com o auxílio de toda sorte de violência e a serviço de sua própria onipotência, ter imposto como a pura verdade uma doutrina nebulosa e desfigurada; e a de, sentindo-se inatingível, se ter entregue à mais escandalosa imoralidade. Para se afirmar diante de uma tal situação, ela desferiu golpes mortais no espírito e na consciência dos povos, lançando ainda nos braços da incredulidade da amargura muitos daqueles espíritos privilegiados que, interiormente, a repudiavam.”⁹⁵

Deus não é encontrado da mesma maneira que acontecia no passado. Agora, o homem quer encontrá-lo em si para poder, também, se encontrar. Neste sentido, católicos e protestantes desenfreadam sua busca. Todos desejavam reatar os laços entre Deus e homem. Para Christian Norberg-Schulz, “o fenômeno principal do século XVI é a desintegração da ordem cósmica.”⁹⁶

Os protestantes, por sua vez, não vêem na arquitetura alguma saída para este martírio. Acreditam no “encontro”, através da pesquisa individual e da livre interpretação da palavra de Deus. Exatamente por não necessitarem de alguma intervenção institucionalizada, não têm por objetivo usar qualquer recurso plástico – arquitetura ou escultura – e, por assim dizer, não se costumam destacar a arte da Reforma, no que diz respeito à arquitetura.

Os católicos romanos tentam recuperar a simpatia dos fiéis a um alto preço: proibindo o livre arbítrio, impondo a autoridade eclesiástica e manipulando, em grande parte, o exercício artístico. Por isso “as igrejas do *cinquecento* recuperam a longitudinalidade, o espaço da nave e a ênfase plástica no

⁹³ BURCKHARDT. Op. cit. p. 111.

⁹⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 88.

⁹⁵ BURCKHARDT. Op. cit. p. 330.

⁹⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 132.

centro da fachada.”⁹⁷ A igreja de Il Gesú, de Vignola (Roma, 1568), realiza estes ideais e confirma o desejo do Concílio de Trento: através de quadros e de outras representações, instruir e fortalecer os fiéis, repetindo incessantemente os artigos da fé.⁹⁸ Enfim, a arte da Contra-Reforma terá uma porção de apelo, de persuasão e de opressão, como veremos melhor a seguir, no período Barroco.

Neste sentido, os jesuítas exerceram um papel definitivo. Eles sustentavam que a religião deveria apelar aos sentimentos humanos. Queriam formar, por assim dizer, um tipo de religião popular, anti-intelectual. Isto aconteceu, de fato, e o catolicismo pode ser *redifundido* pelo mundo durante o século XVII e XVIII. Mantinha-se visualmente mediante a enorme difusão de elementos religiosos: crucifixos, capelas e santuários. A peregrinação voltou a ser uma prática muito difundida na vida da igreja. Os conventos recuperaram parte da importância cultural que haviam sustentado na Idade Média.⁹⁹

Como podemos ver, os maneiristas encontraram um apoio muito débil na doutrina religiosa e por isso foram sucumbidos pelos barrocos. Apesar de estar cronologicamente mais próximo da Contra-Reforma, o programa artístico deste novo fanatismo católico é muito melhor expresso na teatralidade do barroco. O objetivo que guiava o Clero não se restringia ao público exíguo dos intelectuais maneiristas, mas ao povo em geral. Por isso, o “fato de que teve de ceder lugar ao barroco explica-se, acima de tudo, por sua incapacidade de dominar as tarefas eclesiásticas confiadas à arte pela Contra-Reforma”.¹⁰⁰

Finalmente, a crise existencial do homem maneirista é superada pela renúncia da idéia da liberdade humana, conquistada no Renascimento, perdida no Barroco.

O Teatro Shakespeariano

Segundo Arnold Hauser, nesses círculos da sociedade polida dos maneiristas, um poeta lírico ou épico era mais apreciado e respeitado que um dramaturgo, por isso encontrava patrocinadores mais generosos. No entanto, os dramaturgos que escreviam para os teatros públicos viviam com maior estabilidade financeira do que outros escritores profissionais. William Shakespeare, por sua vez, adquiriu sua fortuna não como dramaturgo, mas como acionista de uma casa de teatro popular. Para Hauser,¹⁰¹

“... no caso de Shakespeare, o verdadeiro problema consiste não no fato de que ele, o maior escritor de seu tempo, foi também o mais popular dramaturgo, e de que as peças de que mais gostamos foram também as que tiveram maior êxito com seus contemporâneos, mas no fato de que, nessa época, o julgamento das grandes massas de público foi mais correto do que os das classes cultas e dos *connoisseurs*”^{102, 103}.

⁹⁷ BRANDÃO. Op. cit. p. 128.

⁹⁸ Idem. Ibidem. p. 129.

⁹⁹ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 149.

¹⁰⁰ HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins fontes, 2003. p. 395.

¹⁰¹ Idem. Ibidem. p. 427.

¹⁰² Em francês no original.

¹⁰³ Idem. Ibidem. p. 430.

O público shakespeariano, de fato, era heterogêneo, tanto do ponto de vista econômico, quanto cultural ou social. A platéia reunia frequentadores de tavernas, representantes da classe alta culta e membros da classe média, não tão cultos mas “civilizados”.¹⁰⁴ Em parte, devemos admitir que este fenômeno da união de membros de diferentes classes sociais em um mesmo recinto, com um mesmo propósito – o de apreciar a prazerosa peça teatral –, aconteceu principalmente na Inglaterra elisabetana, e que não foi tão comum em outros países da Europa. De qualquer forma, a relevância da menção a este artista está, principalmente, no conteúdo de suas obras. Ou seja,

“Não só o conteúdo e a tendência, mas a forma do teatro shakespeariano é determinada pela estrutura política e social do período. Resulta da experiência básica de realismo político, a saber, a experiência de que a idéia pura, não-adulterada e intransigente não pode ser concretizada aqui na Terra, e de que ou a pureza da idéia deve ser sacrificada à realidade ou a realidade deve permanecer imune à idéia”.¹⁰⁵

Hamlet, aparentemente um personagem original e complexo, é o tipo comum, o “melancólico”, característico desta época. Uma obra clássica que trata dos problemas da condição humana que, misturando vingança e desespero, atinge uma impressionante dimensão trágica. Gustav Hocke afirma que “...com justeza se pode ver em Hamlet a figura mais expressiva do ‘maneirismo’ europeu daquela época, bem como o protótipo da introversão hesitante e sexualmente ambivalente, e que sempre age em sentido contrário ao que lhe inspiram a Lógica, as convenções sociais e o dever...”¹⁰⁶ Seu personagem nos aproxima, diversas vezes, da taciturnidade do homem que vive neste tempo, como no seguinte trecho:

“Ultimamente – e por que, não sei – perdi toda a alegria, abandonei até meus exercícios, e tudo pesa de tal forma em meu espírito, que a Terra, essa estrutura admirável, me parece um promontório estéril; esse maravilhosos dossel que nos envolve, ora, olhem só, o esplêndido firmamento sobre nós, majestoso teto incrustado com chispas de fogo dourado, ah, para mim é apenas uma aglomeração de vapores fétidos, pestilentos. Que obra prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo. Contudo, para mim, é apenas a quintessência do pó. O homem não me satisfaz; não, nem a mulher também, se sorri por causa disso”.¹⁰⁷

Outra de suas peças, pode, afinal, ser colocada em evidência neste trecho de nosso estudo: Macbeth. Shakespeare nos coloca nesta obra a condição humana diante do poder. O protagonista e sua esposa, ou seja, Macbeth, general do rei da Escócia e sua Lady, desafiam a moral e ignoram qualquer remorso no exercício da tirania – “uma intemperança desencadeada na natureza”¹⁰⁸. Uma das mais célebres afirmativas da obra é pronunciada por

¹⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 433.

¹⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 434.

¹⁰⁶ HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva 1974. p. 37

¹⁰⁷ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1997. Ato II, cena II.

¹⁰⁸ SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Ato IV, cena III.

ele, durante um delírio: “Ousarei tudo que um homem pode ousar” e, depois continua, “... meus nervos firmes não tremerão jamais”.¹⁰⁹

Ser homem pode significar, na mesma peça, “realizar completamente seus desejos”. É o que Macbeth quis dizer na frase acima e é o que Lady Macbeth insinua quando, em outro momento, responde ao marido: “Serás um homem quando ousares executar esse ato [o regicídio: assassinato do rei], e serás mais homem ainda por seres mais dos que és”.¹¹⁰ Esta atitude revela, para finalizarmos, uma “concepção extensa e conquistadora de ‘humanidade’, que consiste em um esforço sobre-humano para realizar voluntariamente os desejos humanos”¹¹¹. Ou seja, “O homem humano, excessivamente humano, é um dos riscos dessa escolha, uma das suas perversões”¹¹².

O Maneirismo na Arquitetura

Carlos Brandão afirma que o homem do século XVI traz de volta, no Maneirismo, a tragédia e o conflito humano. Usando a atitude de Michelangelo perante o seu projeto para a Basílica de São Pedro, diz-nos que:

“O artista não se contenta em copiar a história ou a geometria invisível do universo para compor o espaço. Ele retira de si próprio os valores expressivos e transforma plasticamente o que lhe foi dado até obrigá-lo a dizer algo contrário àquilo que originalmente estava destinado: ele compõe o espaço a partir de sua subjetividade conflituosa, a qual não mais se contenta com a racionalidade do Renascimento. O artista descobre o drama da existência, o conflito, a dimensão psicológica e a dimensão infinita da alma.”¹¹³

Mas, alguns traços da composição espacial permanecem os mesmos do período anterior. Como dissemos antes, não é possível conceber que o século XVI tenha tomado um rumo totalmente diverso do século anterior. Apesar de ser um estilo autônomo, não ultrapassa todas as características renascentistas: a utilização do repertório clássico, a apreensão dos espaços a partir de um único ponto de vista, a idéia de uma continuidade espacial homogênea, por exemplo, permanecem.¹¹⁴ A diferença é que estes traços do passado, são re-interpretados ao gosto do artista. Este, por sua vez, muitas vezes o faz para demonstrar seu nítido descontentamento.

Alguns pontos, todavia, são opostos ao que se produziu com renascimento ou, pelo menos, são encobertos. Era natural, em vista de que o novo espírito conduz à uma maior inquietude e insegurança. Assim, como no caso da já citada Basílica de São Pedro, a planta em cruz grega é distorcida ou dissimulada, até conformar o aspecto de um quadrado enviesado. Da mesma forma, a luz do período do antropocentrismo, é anulada, volta-se ao confinamento escurecido medieval. A importância dada ao volume da construção se acentua, demonstra o peso da estrutura e sublinha a diferença do interior para o exterior. Os níveis passam a ser tratados com tumultuosa tensão e uma certa tendência à verticalização é retomada.

¹⁰⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹¹⁰ Idem. Ibidem. Ato I, cena VII.

¹¹¹ DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Brasília: Ed. Univers. Brasília, 1995. p. 195-6.

¹¹² Idem. Ibidem. p. 198.

¹¹³ BRANDÃO. Op. cit. p. 107-8.

¹¹⁴ Idem. Ibidem. p. 109.

Ora, também a tratadística não impunha um único e absoluto código de proporções e medidas. Ao contrário, as discrepâncias entre os diversos tratados eram muitas. Tanto no que dizem respeito às ordens, quanto no que se referem aos sistemas métricos. Muito menos os artistas desta fase desejavam uma unidade lingüística às suas obras. A liberdade de interpretação era uma ferramenta importante nestas composições. Daí uma vantagem de já termos discorrido, no presente estudo, sobre o mérito de tais tratados. A qualidade da obra maneirista é reconhecida, não por sua beleza, mas pela habilidade do autor em interpretar o passado e aplicá-lo à sua maneira, passando, através da matéria, uma idéia particular. Por esta razão, podemos dizer que:

“Tal processo consiste no fato de que, paralelamente à Igreja, que até então mantivera o Ocidente coeso (e não lograria continuar a fazê-lo por muito tempo), surge uma nova força espiritual que, espraiando-se a partir da Itália, se torna atmosfera vital para todo europeu de maior instrução. A crítica mais severa que se pode externar a cerca deste processo é aquela referente a seu caráter não popular, ou seja, à fatal separação entre cultos e incultos que então se estabelece em toda a Europa.”¹¹⁵

Embora expressiva, esta arte era, afinal, elitista. Seu espectador deveria conhecer a história e a teoria da arte para compreendê-la como “violação”. Caso contrário, seria mais um homem dentro de um espaço elaborado. Ousaríamos dizer, ainda, que para realmente, percebê-la, seria necessário uma porção de sensibilidade ou conhecimento da metafísica.

Pois, o ambiente que resulta destes conflitos é o ambiente tenso, onde a emoção é expressada acima da razão. A incoerência disto tudo é uma consequência da confusão interna do indivíduo, que luta para fugir do real e tenta esconder-se no imaginário. Aqui a dogmática renascentista perde a vez para a razão intrincada deste novo homem. Um homem que tenta se reencontrar dentro de si próprio, longe da natureza, confinado entre as paredes de sua arquitetura ou solto nas ruas da sua cidade.

De fato, este é um período onde se coloca, pela primeira vez, depois do Gótico e do Renascimento, uma problematização entre a relação do homem com a natureza. Agora, esta relação não é tão cômoda como no passado, o indivíduo não aceita mais a imitação da ordenação natural como um ideal a ser aplicado na sua arquitetura.

Então, tudo aquilo que separa o homem da natureza, torna-se essencial para expressar sua nova vontade. A construção da parede será a melhor forma de demonstrar isto. Ela servirá para articular os dois mundos: interior e exterior, fazendo parte de ambos, ao mesmo tempo. Soma-se a esta nova atitude perante a estrutura, o desejo de demarcar o meio urbano através da acentuação da importância do edifício, enquanto seu abrigo, num sentido pontual e enquanto célula estruturadora da cidade, no sentido mais amplo da questão. Neste viés, tanto a cúpula da mencionada basílica, quanto os obeliscos, introduzirão a verticalidade necessária para pontuar a articulação urbanística. Estes elementos insinuam um propósito maior aos percursos, dão mais dinâmica ao movimento urbano.

¹¹⁵ BURCKHARDT. Op. cit. p. 140.

Com o mesmo propósito, o de reconfigurar a atividade humana dentro da cidade, os limites desta são sobrepostos. O espaço será conquistado pela ação, mais do que pela razão. O ideal estático centralizador do passado será superado. A longitudinalidade trará mais espaço ao cidadão, proporcionando, ao mesmo tempo, a idéia de domínio e afastamento sobre a natureza.

Uma obra marcante desta fase, é a Villa Madama (Roma, 1517), de Rafael Santi, discípulo de Donato Bramante. Este projeto introduz três conceitos revolucionários na arquitetura: o desenvolvimento deliberado de um novo tipo de edifício – a vila suburbana; uma nova relação ativada entre o entorno natural e o entorno criado pelo homem; uma nova organização dinâmica dos espaços internos.¹¹⁶ Esta vila suburbana foi implantada sobre o Monte Mario, nos subúrbio de Roma. A composição se baseia em dois eixos ortogonais que definem as direções principais do terreno. Aqui é perpetuada uma nova articulação plástica em termos de conjunto arquitetônico, provocando diferentes contatos entre homem e natureza.

Desta obra, devemos extrair, também, a importância da mudança de enfoque em relação ao tipo para o Maneirismo. Sobre esta questão, Argan sentencia que:

“O objetivo específico da tipificação é o projeto. Num procedimento de projeto, a escolha de um tipo substitui a fase de invenção, ou, então, ocorre depois dela. O empenho criativo começa logo que se trata de traduzir o inevitável abstracionismo do tipo na realidade concreta do edifício. É daí que parte a corrente de *dificuldades* que, na cultura artística do Maneirismo, constitui a essência e, ao mesmo tempo, o processo da arte. A passagem ao concreto não ocorrerá, de fato, de maneira arbitrária, mas com a adequação do tipo à irregularidade do solo, ao caráter do ambiente, às exigências dos contratantes, aos limites do orçamento e, é claro, ao talento do arquiteto.”¹¹⁷

Diferentemente de como se via no Renascimento, agora era preciso contextualizar e adequar a construção ao terreno e à destinação.

O maneirismo se apresenta para problematizar, justamente, a certeza que estruturava o período anterior: a imitação da natureza. Ele vem, finalmente, mostrar as profundezas do subjetivo humano, até agora ofuscado pela luz da razão do século anterior. Medida e forma, simplicidade e nobreza de linha, serenidade da alma e emoção suave, as palavras do “evangelho” do período clássico da Renascença.¹¹⁸ Basta colocar o antônimo de cada uma delas para encontrarmos a “natureza” dos estilos que vem opô-la: Maneirismo e Barroco. Podemos dizer que:

“A arte do século XVI reclama outro tipo de participação humana. Mais que uma imagem ideal, a arte passa a ser o objeto de uma experiência psicológica e é utilizada para expressar a situação existencial do homem. Neste sentido, o *Cinquecento* iniciou o enfoque moderno da vida

¹¹⁶ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 132.

¹¹⁷ ARGAN. Op. cit. p. 136.

¹¹⁸ WÖLFFLIN. Op. cit. p. 102. Note-se que, ao final do pensamento, a autora inclui o Maneirismo, antes do Barroco. Wölfflin, não o faz. Em sua obra não há referências claras sobre o conceito de Maneirismo.

e da arte, e não é difícil captar o profundo conteúdo humano das melhores obras deste período.”¹¹⁹

Em suma, a arquitetura maneirista é baseada no conceito renascentista de espaço homogêneo, mas em certo ponto o contradiz. O século XVI desenvolve a possibilidade de sucessão espacial dinâmica, diferenciada. Em outras palavras, se experimentou conceber o espaço como um meio de expressão direta e passou a ser um objeto de experiência emocional.¹²⁰

Para concluir, podemos dizer que a dogmática excessiva no Renascimento, causa uma inquietação formal no Maneirismo, que por sua vez, é transformada em dinamismo persuasivo no Barroco.

O Maneirismo em Michelangelo

Por volta do final do século XVI, Michelangelo recebe o convite para executar o projeto de Bramante para a Basílica de São Pedro. No entanto, não se deteve apenas em executar esta construção, introduziu alterações que, desde já, deixavam clara sua intenção assumida de se afastar do formalismo da renascença.

Com esta atitude, o arquiteto mescla o espírito antropocêntrico e a racionalidade inspirada na forma ideal – geométrica e perfeita – pretendida por seu antecessor com sua expressão particular de subjetividade e drama. Isto pode ser verificado ao examinarmos as modificações feitas no projeto e ao admirarmos o resultado da materialização desta mistura. Neste viés, nos convida Carlos Brandão:

“Observemos, primeiramente, que Michelangelo não renuncia à cruz grega do projeto de 1506. No entanto, sem adotar ainda a longitudinalidade, ele a dissimula ao tornar continuas as paredes laterais na diagonal de cada quadrante definido pelos braços da cruz. Os volumes independentes do projeto de Bramante são amarrados por essa parede, dando à construção um fechamento volumétrico vigoroso, e um caráter pesado, maciço e material que anula o jogo de cheios e vazados do projeto anterior. Esse expressivo limite volumétrico não só transforma visualmente a cruz grega em um quadrado disposto em diagonal, como marca nitidamente o limite entre os espaços interno e externo do edifício. Tal limite, representado pelas paredes externas, isola a basílica do seu meio ambiente e altera a sua expressividade urbana. Além disso, o considerável reforço da ossatura de Michelangelo destaca, na composição, as massas estáticas encarregadas de sustentar o peso de toda a construção. Ao contrário do projeto de Bramante, em que a estrutura dá um ritmo ao vazio e as linhas são proeminentes, o novo projeto enfatiza a parte material do edifício e o torna mais escultórico e plástico.”¹²¹

Assim, o homem fica isolado do ambiente externo e confinado dentro do edifício, mas ainda assim não está perto de Deus. É uma arquitetura que se distancia da natureza para mostrar que o homem quer mergulhar em si

¹¹⁹ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 133.

¹²⁰ Idem. Ibidem. p. 147-8.

¹²¹ BRANDÃO. Op. cit. p. 105.

mesmo, quer resolver seus conflitos mais íntimos e, por isso, precisa se aliar do resto.

Este brilhante arquiteto continua, por muito tempo, sua busca por alguma fonte de inspiração que amenize o drama da vida nesta época. A segunda e última obra, das que nos propomos a mencionar aqui, demonstra esta atitude:

“Esta fonte é indicada na Biblioteca Laurenziana. Partindo-se da insuportável ante-sala só se conquista a calma e a harmonia dentro da divina sabedoria, representada na estabilidade última unidade triangular a que todo o espaço tende: a religião e a fé ressurgem para amparar o drama da existência. Ao final do século XVI, a subjetividade e o drama religioso substituem o racionalismo do Renascimento e canalizam a busca dilacerante em que o homem se envolvera.”¹²²

Os edifícios de Michelangelo, na opinião de Hauser, atingem um alto grau de sofrimento. Transcendem a esfera do conflito e convertem-se, realmente, em um cenário dramático. Para ele, o “desenvolvimento religioso por que passou era inteiramente típico do período de transição que levou da Renascença à Contra-Reforma, mas o fato extraordinário a tal respeito foi a veemência de sua transformação íntima e a profundidade de expressão que alcançou em suas obras”.¹²³

Arquitetura do Maneirismo na França

No século XVI, o maneirismo foi o estilo palaciano por excelência. Pode-se dizer que “Em todas as cortes influentes da Europa, é a tendência predileta em detrimento de quaisquer outras. [...] A corte dos Valois [por exemplo] já é muito grande e pretensiosa, e exhibe características que lembram as da ulterior corte de Versalhes”.¹²⁴ Na nossa opinião, foi o primeiro grande estilo internacional depois do gótico, pois, no que diz respeito à expressão cortesã desta arte, foi um movimento uniforme e universalmente europeu: “a fonte de sua influência universal é o absolutismo que se propaga a toda a Europa ocidental e a voga das cortes intelectualmente interessadas e artisticamente ambiciosas”.¹²⁵ Finalmente,

“Liberto da ordem antiga, o homem procura o seu próprio caminho. Nem sempre ele se afasta das linhas ‘harmônicas’. E isto acontece especialmente no início da época do Maneirismo. As cortes, principalmente, que na época representavam o ponto mais alto da vida social, esforçavam-se imensamente para salvaguardar a ordem antiga. Mas não existia a imparcialidade. Certas ‘maneiras’ convencionais encobriam a insegurança e reaparecem como aos tempos da cultura provençal, as máscaras, as fórmulas enigmáticas e uma linguagem obscura. Mas tudo quanto se refere aos conhecimentos dos ‘fidalgos’ torna-se mais consciente e sistemático.”¹²⁶

¹²² Idem. Ibidem. p. 129.

¹²³ HAUSER. Op. cit. p. 385.

¹²⁴ Idem. Ibidem. p. 375.

¹²⁵ Idem. Ibidem. p. 376.

¹²⁶ HOCKE. Op. cit. p. 31-2.

Na França, antes dos 'arquitetos', assim chamados, trabalhavam nos projetos e construções os 'maître maçons'¹²⁷. É em 1528, com a mudança do rei para Paris, no Louvre, que se fará necessária a contratação dos arquitetos intelectuais para a estruturação urbana da capital. Para isso a tratadística é chamada a desenvolver seu papel nesta direção. Já em 1512 o texto de Alberti é publicado no idioma local. Mas será o tratado (1554) de Serlio que mais influenciará a arquitetura francesa. Du Cerceau e de l'Orme, dois protagonistas do Maneirismo francês, publicam uma série de antologias ilustradas sobre a arquitetura clássica do país àquele tempo e em 1567-8 publicam o fundamental 'Premier tome d'architecture'. Então da homogeneidade das experiências arquitetônicas e suas evoluções, de agora em diante, seguem as chamadas 'correntes'.¹²⁸

Sebastiano Serlio e Pierre Lescot

O genial mediador das tendências opostas na França é Serlio. Mas do que sua concreta obra de arquiteto na França, sua importância está na vasta tipologia que é capaz, em seus projetos, de implantar em seus volumes. O funcionalismo da tradição local e o gosto pela imagem irreal ou fantástica é capaz, em seus projetos, de compor como lição do método do Classicismo, com o herético naturalismo de Giulio Romano, com os estímulos inventivos de Peruzzi, com a inquieta tensão do Maneirismo. Com Serlio a linguagem clássica classicista perde toda a conotação estática e celebrativa e se faz método flexível, capaz de adequar-se e de relacionar as mais diversas exigências estilísticas e funcionais: com ele, em essência, o classicismo já está disponível para uma interpretação anti áurea e burguesa. Argan coloca que:

"A tipologia arquitetônica do século XVI nascera com Serlio a partir da não muito dissimulada intenção de generalizar um vocabulário clássico da arquitetura onde não era possível a experiência direta dos monumentos antigos. O tipo é uma espécie de 'média' deduzida do confronto de todos os monumentos antigos que têm entre si uma clara analogia formal ou funcional."¹²⁹

Mas com isto, por esta conotação burguesa da arquitetura, seu fracasso profissional em 1541 como arquiteto real é nítido apesar de não ter grandes conseqüências.

É Pierre Lescot (1510-83) o artista que personifica a alternativa literária e intelectualista ao experimentalismo empírico serliano. O 'jubé' de St. Germain l'Auxerrois, por ele iniciado em 1544 com a colaboração do escultor Jean Goujon, é o primeiro exemplo, na Renascença, de adoção integral e ortodoxa das ordens clássicas com todo seu valor canônico. Lescot é, quem sabe, o primeiro arquiteto culto do séc XIV na França: não se sabe ao certo se conheceu ou não a antiguidade romana, mas o que é certo é o caráter reflexivo e intelectual de sua arquitetura. Ele é encarregado por Francisco I para reformular o Louvre.¹³⁰

¹²⁷ Em francês no original.

¹²⁸ BLUNT, Anthony. **Art and Architecture in France: 1500-1700**. London: Penguin Books, 1953 p. 61 et seq.

¹²⁹ ARGAN. Op. cit. p. 135.

¹³⁰ TAFURI, Manfredo. **La arquitectura del humanismo**. Madri: Xarait, 1978. Cap. 12.

Com Lescot, o Louvre oferece uma decisiva contribuição para a afirmação da nova linguagem: por sua implantação dentro da cidade, por sua função, pela coerência de seus espaços interiores, o Louvre assume em seguida a dignidade de um modelo alternativo para os italianos.¹³¹

Quem procede o caminho de Lescot, é Philibert de l'Orme (1510-70). Com ele atua Du Cerceau (1520-85).

A experiências da vanguarda destes arquitetos, a liberdade inventiva das escolas provinciais, as heresias e os academicismos que se alternam do ano de 1550 em diante, têm agora necessidade de novas tarefas para superar o impasse eminente. Será o novo aparato político posto em movimento por Henrique IV (1589-1610) e por Sully o que, ao abrir as portas à afirmação do absolutismo monárquico, oferecerá os novos temas e as novas estruturas – urbanísticas e administrativas – através das quais se poderá absorver os aportes do séc. XVI francês.¹³² Mas será também a geração que encaminhará a arquitetura às experiências que caracterizam as etapas da absoluta integração do arquiteto e do intelectual no aparato do poder do grande século absolutista.

Aportes Finais

Às portas do século XVII, calculou-se que a Europa não conheceu mais do que sete anos de paz. Guerra e fome eram fatos cotidianos. Ainda antes de 1600, seis grandes mudanças políticas pareciam prestes a acontecer: o declínio do poderio espanhol; a desintegração da Alemanha; a ascensão da França; o declínio das potências bálticas, bem como da Suécia, da Polônia e da Dinamarca; a identificação dos problemas bálticos e ocidentais; o crescente interesse pela Ásia, pela África e pela América. Além disto, houve mudanças políticas na Itália; fracassaram as idéias universalistas do Imperador e do Papa; o feudalismo se esvaiu; formou-se uma comunidade de estados europeus; novas estruturas sociais e econômicas nasceram; por fim, acumulou-se um grande número de capitais pelas descobertas dos novos continentes.¹³³ Por todas estas razões,

“O Maneirismo não é apenas a manifestação de uma crise espiritual. Ele é também a tomada de consciência de um mundo ‘saído da confusão’ e de uma crise que durou por longo tempo (muito embora esta crise não tenha sido acompanhada por uma crítica da sociedade). Os acontecimentos políticos que se desenvolveram durante o Renascimento não revelam um caráter idílico; mas as mudanças que se pressentiam eram conservadas no fundo da consciência, compensadas por uma enorme vontade de obter a harmonia, que, por vezes parece sobrenatural. É justamente esta tensão que forma a brilhante e sensual harmonia do Renascimento. Contudo, em 1520, ano em que Lutero queima a Bula Papal, ano em que os jovens maneiristas toscanos começam a manifestar-se, anuncia-se e inicia-se uma mudanças nas consciências.”¹³⁴

¹³¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹³² Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹³³ HOCKE. Op. cit. p. 89 et. seq.

¹³⁴ Idem. Ibidem. p. 88.

Enfim, podemos definir como tônicas essenciais ao maneirismo, a capacidade humana de engenho e de criação em meio a uma onda de insegurança espiritual. Hocke nos fala que:

“O homem, ao mesmo tempo em que se reconhece capaz de decifrar as ‘idéias’ e os hieróglifos cósmicos, reconhece também a sua situação concreta em meio à hierarquia das coisas, isto é, ele reconhece que há nele mesmo algo de extraordinário e de incomum. Esta consciência mística de ser a única criatura que chega a compreender o ‘mundo sideral’ e os sinais do absoluto, outorga-lhe um sentimento de grandiosidade. Ao mesmo tempo, porém, esta consciência faz com que o homem se torne desconfiado e inseguro diante da realidade do mundo material que contém um sem-número de coisas que poderiam ser facilmente compreendidas.”¹³⁵

Para Arnold Hauser,

“É impossível entender o maneirismo se não se percebe o fato de que sua imitação dos modelos clássicos é uma fuga diante do caos ameaçador, e que a subjetiva e exagerada distorção de suas formas é a expressão do medo de que a forma possa fracassar na luta com a vida e a arte esvair-se numa beleza sem alma”.¹³⁶

Na opinião deste autor, o maneirismo é um estilo completamente autoconsciente, que não objetiva tanto suas formas no objeto, mas na arte da Renascença clássica. A consciência do artista se dirige para a definição do propósito artístico e não apenas para a escolha dos meios que representarão este propósito. Em outras palavras, a programação da forma artística envolve muito mais que a elaboração de métodos construtivos e representativos, envolve o objetivo de solucionar um problema cultural, pelo fato de saber encarar a relação entre tradição e inovação como “um problema a ser solucionado por meios racionais”.¹³⁷

Com todas estas características peculiares, pode-se dizer que representou o principal estilo da metade ao final do século XVI, mas que não aconteceu sozinho, sofreu oposição. Esteve em diversos momentos e de diversas formas misturado com tendências barrocas. Na verdade, estes dois estilos “pós-clássicos”, para usar a expressão de Hauser, surgem quase ao mesmo tempo como uma reação à crise intelectual do início daquele século. Surge, segundo a afirmação do mesmo autor: “o maneirismo como a expressão do antagonismo entre as tendências espiritualistas e sensualistas da época, e o barroco como a solução temporária do conflito na base do sentimento espontâneo”.

Contudo, o conflito entre estes dois estilos, como veremos, é muito mais sociológico que puramente histórico. O início do maneirismo é comandado por uma classe aristocrática – culta e internacional –, enquanto o barroco inicia em meio a expressões de tendência popular – emocional e nacionalista. Muito embora, com o correr do tempo, “o barroco maduro triunfa sobre o estilo mais refinado do maneirismo à medida que a propaganda eclesiástica da contra-Reforma se difunde e o catolicismo volta a ser uma religião do po-

¹³⁵ Idem. Ibidem. p. 63.

¹³⁶ HAUSER. Op. cit. p. 371.

¹³⁷ Idem. Ibidem. p. 370-1.

vo”¹³⁸. Desta maneira, este estilo mais emocional passa a servir ao poder da Igreja e, logo depois, ao poder das monarquias européias, tomando tanta força que domina e perdura por mais de dois séculos.

¹³⁸ Idem. Ibidem. p. 374.

O Barroco da Itália à França

“A arte e a arquitetura tinham uma nova regra. Eram, muitas vezes, executadas para popularizar o que se acreditava serem verdades incontestáveis sobre a Igreja e sobre o Estado. A arte do século dezessete e dezoito era em grande escala uma arte ortodoxa e persuasiva que algumas vezes se tornava uma poderosa propaganda.”

MILLON, Henry A. **Baroque and Rococo Architecture**.

O final do século XVI e o século XVII, no caso desta pesquisa, trata-se exatamente do período em que se desenrolam os acontecimentos que escolhemos para sustentar nossa hipótese central – a relação entre Arquitetura, Poder e opressão. Não é por acaso que muitos críticos a denominem de “A idade dos gigantes”: uma época povoada por personalidades brilhantes, com incrível capacidade de dominação de massa, de erudição e de iniciativa.

Como toda grande transformação histórica, esta não poderia deixar de produzir um estilo próprio. Aliás, o estilo pode ser, na opinião de vários historiadores, a chave mais importante para a interpretação de um período, pelo simples motivo de demonstrar os mais profundos impulsos criativos de uma época. Pascal reforça tal idéia: “Quando nós vemos um estilo natural, nós ficamos surpresos e maravilhados; pois esperávamos ver um autor, e encontramos um homem.”¹³⁹ Com isso, vem demonstrar que atrás de um artista, nós achamos um ser humano; e que através de sua produção artística, encontramos resquícios de sua experiência como homem no mundo.

De fato – agora usando uma idéia de Carl Friedrich –, “estilo é uma misteriosa qualidade, verdadeira somente quando espontânea e espontânea somente se projeção de sentimentos genuínos e de experiências verdadeiras.”¹⁴⁰ O estilo Barroco, sob este aspecto, foi originalmente europeu, mas transcendeu as fronteiras e os oceanos levando às mais diversas partes do planeta suas tendências. E por esta mesma razão, apresentou suas variantes nacionais, demonstrando em cada lugar – em diferentes países da Europa e fora dela – a maneira como este tempo foi marcante. No entanto,

“A expressão ‘barroco’, como se usa hoje, e que os italianos igualmente adotaram, é de origem francesa. A etimologia é incerta. Alguns su-

¹³⁹ PASCAL, Aspud FRIEDRICH, Carl J. **The age of barroque**. New York: Harper & Brothers, 1952. p. XIV.

¹⁴⁰ “Style is a mysterious quality, true only if spontaneous and spontaneous only if a projection of genuine feeling and true experience. Style convinces by its unique individuality. It cannot be proved.” Em ingles no original. (Idem. Ibidem. p. XIII.)

gerem a figura lógica *baroco*, que resulta em algo absurdo; outros sugerem um tipo de pérola 'não totalmente redonda', que é designada com esse nome. A *Grande Encyclopédie* já conhece a palavra com sentido semelhante ao que lhe atribuímos: 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 de barroco acarreta a do ridículo levado ao excesso."¹⁴¹

Segundo Elvan Silva, no plano teórico e prático:

"O Renascimento e o Classicismo pretendiam encarnar a lógica, a racionalidade, o equilíbrio, a sobriedade e a medida justa; O Barroco representava o movimento, a ânsia pela novidade, o amor pelo exuberante, pelo dramático e até, em certa medida, pelo frívolo, pelo contraste. Pois a época era de contrastes: um enorme progresso no pensamento racional e no conhecimento da natureza convivendo com primitivas superstições, como a astrologia, a alquimia e a crença na feitiçaria; tolerância ao lado do fanatismo religioso; o ceticismo cínico em relação ao mundo ao lado da crença em milagre."¹⁴²

Passemos, então, a entendê-lo melhor. Vamos procurar mostrar porque no Barroco é tão significativa e flagrante a relação da arquitetura com o Poder; e não será mero acaso se nosso alvo final for a chegada deste estilo à França.

A Situação Geral e o Homem do período Barroco

Para iniciarmos este percurso, é interessante podermos ponderar a respeito de aspectos sociais, econômicos e políticos pertinentes à Europa, nestes tempos. Embora, em termos demográficos, os números sejam imprecisos, acredita-se que os franceses somassem dezesseis milhões de habitantes, os italianos treze milhões, espanhóis e portugueses dez milhões, os ingleses e gauleses quatro milhões e meio. Todos números significativamente altos para aquele século. Justificados, porém, pelo desenvolvimento econômico que se estendeu por estes países.

O comércio se desenvolveu muito com a exploração das rotas marítimas. Os produtos variaram, aumentando a demanda e, assim também, induzindo à procura. Além disto, certamente contribuíram para o aumento das reservas européias a prata encontrada no México e no Peru e o ouro descoberto no Brasil. Com efeito, o comércio de produtos produzidos em diferentes regiões dentro da Europa, igualmente, movimentava quantias razoáveis – até por terem sido artigos de boa qualidade, se levadas em conta as precárias condições de produção.

As importações e exportações eram variadas, pois de acordo com cada fisiologia geográfica, era cultivado o produto. Do Mediterrâneo, vinham óleos, vinho e frutas; da Inglaterra e Espanha, a lã; da França, de Portugal e outros, o sal; da Suécia e da Espanha, o ferro e outros minerais; da Alemanha e Países Baixos, os tecidos. O mercado de grãos, por sua vez, era bastante considerável. Contudo, vivia-se o apogeu das companhias mercadoras e, por esta

¹⁴¹ WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 106.

¹⁴² SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença**. Porto Alegre: Sagra/Luzzato, 1991. p. 285.

razão, nada batia as riquezas produzidas pelo comércio de metais preciosos e de pimenta, trazidos das Américas e da Índia respectivamente.

Parece estranho, hoje em dia, mesmo desde a Revolução Industrial, colocar a indústria e a agricultura lado a lado. Mas, no período em questão, elas realmente andavam juntas, como a base produtiva dos países. Devemos lembrar, de qualquer forma, que, quando nesta pesquisa falarmos em “indústria”, não estaremos nos referindo ao modelo industrial contemporâneo – com todo o desenvolvimento tecnológico que ele envolve. Estaremos falando de produtos manufaturados e de incremento para a distribuição da agricultura; indústrias têxteis, de imprensa, de refinamento de açúcar, de cerveja, de destilados, de serraria, de sabão, de velas, de curtume, de produtos químicos e corantes; da mesma forma, da extração mineral da mais variada espécie.

Os avanços tecnológicos na indústria – saliente-se que nada aqui é comparável a uma “Revolução Industrial”- eram espantosos para a época. As melhorias nos instrumentos de produção que otimizavam o trabalho. As ciências também desempenharam papel decisivo: mesmo sendo o número de cientistas ainda muito pequeno e seus métodos extremamente filosóficos e abstratos, suas descobertas, ao seu tempo, foram consideráveis.

Richelieu, neste sentido, estimulou a indústria com recursos da coroa francesa, monopolizando sua produção. E é claro que esta condição não agradava aos demais produtores, pois tornava impossível competir com os produtos da coroa. Para piorar a situação não havia ainda regulamentação legal dos deveres e dos direitos dos trabalhadores, que muitas vezes eram hostilizados, agredidos e explorados, sem comedimento e que, por esta razão, frequentemente se revoltavam e encabeçavam verdadeiras rebeliões.

O mercantilismo foi, portanto, na época, a maneira encontrada para assegurar a prosperidade econômica. Na verdade, era tanto teoria política como econômica. Da mesma forma que o mercantilismo contribuiu para o crescimento das nações, ele contribuiu ainda, ou principalmente, para promover as guerras. Uma frase conhecida de Colbert, diz: “O comércio é a base das finanças públicas, e as finanças públicas são o nervo central da guerra.”¹⁴³ Todos os grandes líderes de estado, aplicavam a política do mercantilismo. E o que apimentava esta política, nas palavras de Bacon, era o fato de que o ganho de um significava a perda de outro.

O natural é que os mestres de Estado, como na França, quisessem se libertar da interdependência estrangeira e dos financiamentos bancários. Para isso, não obstante, era preciso incrementar o mercado interno e a indústria – para passar a trabalhar com recursos capitais próprios. Assim o crescimento da indústria e do comércio foi acompanhado pelo desenvolvimento dos bancos nacionais. Os Monarcas preferiam pedir o auxílio destes bancos a ir buscar recursos no exterior.

Mas a condição das guerras obrigava os Monarcas a se armarem contra o inimigo. Neste tempo, já existia alguma variedade de armas e sua confecção demandava não só conhecimento e técnica, como estrutura de produção. Para isso, investiam em recursos para a indústria bélica interna ou realizavam alianças com países subjugados que possuíssem tais indústrias. Desta

¹⁴³ “*Trade is the source of public finance, and public finance is the vital nerve of war.*” Em ingles no original. (COLBERT, Apud FRIEDRICH. Op. cit. p. 13.)

forma, as guerras se tornavam extremamente lucrativas para alguns Estados. E isto se acentuará, particularmente, na Guerra dos Trinta Anos.

Sob este aspecto, alguns historiadores criticam Richelieu por ter conquistado a política externa à força. Dizem que teria feito tudo pela ganância sobre as novas realizações bélicas. Dizem que sua administração causou o aumento das dívidas na França, mas não há que se duvidar que tivesse plena consciência da capacidade de crédito de um Estado. Mazarino, seu sucessor não soube conduzir suas jogadas financeiras e levou o país à bancarrota em 1648 – um dos motivos que resultaram na Fronde, como veremos mais tarde.

A Criação do Estado Moderno

Tanto Thomas Hobbes, quanto Baruch Spinoza concordavam que o poder deveria ser personificado, portanto soberano e absoluto. Um homem deveria, segundo suas teorias, centralizar todo o poder em suas mãos, dividindo-o, no máximo, com seu primeiro ministro. O pensamento evoluído era o pensamento do absolutismo, e o pensamento do absolutismo era o pensamento do mercantilismo.¹⁴⁴

Restava uma questão: como construir este Estado? Homens envolvidos com o campo da política discutiam, desde muito cedo, as razões para o Estado. Esta questão fora estabelecida primeiro na Itália, de onde saíram as mais interessantes teorias, algumas genuinamente barrocas em espírito e estrutura, como as de Maquiavel. O Poder foi e continuou sendo, desde então, a sua dinâmica essência: “justiça, liberdade, cultura são produtos acidentais, muitas vezes pervertidos, em teoria e prática, usados como instrumento para esta ‘incansável busca por poder e mais poder até a morte’.”¹⁴⁵

O Estado representava a ação e o pensamento que revolucionaram política e economicamente as organizações européias na época. A crescente força do capitalismo, tendo os grandes Estados como incentivadores, expandia seu domínio.¹⁴⁶

Todavia, quando falamos na criação do Estado Moderno, a grande mudança não acontece com data definida. Foi o resultado de uma longa preparação e de uma série de mudanças menores, até que se assumisse definitivamente um novo perfil. Este “perfil”, em determinado momento, é traçado, de maneira que todos possam perceber seus contornos. Por isso, “quando dizemos que o Estado ‘emergiu’, estamos nos referindo que em 1660, ele estava lá para todos verem e para ninguém duvidar, enquanto que em 1610, velhos modelos institucionais como o império, o papado, as cidades-estado ainda estavam vivas e eram ativos rivais.”¹⁴⁷ Na opinião de Carl Friedrich, isto acontece entre 1610 e 1660.

A França, por exemplo, pôde ser considerada definitivamente um Estado Nacional Moderno, quando Luís XIV assume o trono em 1661. O foco de liderança econômica se concentrava, então, entre Inglaterra, Holanda e França, três nações modernas organizadas como Estados – que ainda podiam contar com seus exércitos, sua burocracia e muitos milhares de servos fiéis ao rei.

¹⁴⁴ FRIEDRICH. Op. cit. p. 15.

¹⁴⁵ Thomas Hobbes, Apud FRIEDRICH. Op. cit. p. XIII.

¹⁴⁶ FRIEDRICH. Op. cit. p. 16.

¹⁴⁷ Idem. Ibidem. p. XIII.

A Influência Religiosa

O sentido otimista do mundo e a consciência da liberdade da personalidade autônoma, que tanto pesaram na vida espiritual e cultural no Renascimento, receberam um duro golpe com o destino que se abateu sobre a Europa na primeira metade do século XVI. A vontade humana e a vontade da igreja se batiam de frente e se anulavam em sangrentas guerras religiosas, nas quais o catolicismo via, de fato, o contraponto de sua pretensão de universalidade. Além disto, as lutas dinásticas dos soberanos, que passavam de um país a outro, também contribuíram para uma comoção geral no mundo católico; a estabilidade dos valores essenciais e tradicionais estava em jogo. Em função desta instabilidade emocional, o homem volta a buscar dentro da sua intimidade, apoio e proteção. Muitos ainda buscavam esta proteção na religião. Uma corrente de pessimismo então se propagava.¹⁴⁸

A Europa do século XVI era marcada por uma série destes movimentos de reforma religiosa. Na França, foi Calvino quem difundiu as idéias de Lutero e ali introduziu os ideais protestantes. Todo o resto do continente se dividia entre católicos e protestantes. O sul europeu, como a Itália, permaneceu católico, sempre apoiado na força do clero e do papado - poder dominante desta região. Podemos dizer que:

“A ruptura da unidade espiritual, como resultado da Reforma, teve grande repercussão na França, onde no curso de uma geração (1569-1598) desenvolveu-se uma guerra civil dividida em oito períodos. Uma minoria de calvinistas, ativa e inteligente, converteu-se em partido político disposto a apoderar-se do governo do país. A oposição católica a esse projeto manteve a chama da guerra. (...) Após o Editto de Nantes, os protestantes dominaram política e militarmente uma série de áreas.”¹⁴⁹

Para percorrermos, em poucas linhas, a situação em que a Itália se encontrava na época, basta lembrarmos a influência que o papado sempre exerceu sobre este país, mesmo tendo sofrido sucessivas invasões e domínios estrangeiros, pontuais e temporários, da França e da Espanha. Era o Papa quem manipulava pessoalmente todas as principais estratégias políticas e econômicas do país. Na época da Reforma, para a surpresa dos protestantes, sua influência aumentou ainda mais e, com a Inquisição estabelecida em Roma, por volta de 1542, toda e qualquer política contra os papas era brutalmente sufocada. Ainda assim, livre de grandes guerras, mas ameaçada por contrastes religiosos, a Itália gozou um período de prosperidade, com o florescimento das artes e a aproximação de outros Estados, em nome de interesses comuns.

É claro que todo este florescimento teve muita razão de acontecer por parte da própria Igreja Católica. Temerosa de uma evasão de fiéis, tratou de criar artifícios para mantê-los dentro da “Casa de Deus”. Com este objetivo, foi fundada a chamada “Companhia de Jesus”, que, apoiada no Concílio de Trento, tentava restaurar o poder da Igreja Romana. Inúmeras igrejas foram reformadas e outras novas projetadas e construídas, todas em função do propósito de atrair seus fiéis de volta, ou de pelo menos não afastá-los.

¹⁴⁸ WEISBACH, Werner. **El barroco, arte de la contrarreforma**. Madri: Espasa-Calpe, 1948. Cap. I

¹⁴⁹ **ATLAS HISTÓRICO**. São Paulo: Enciclopédia Britânica do Brasil Publicações LTDA, 1992. p. 98.

Os sentimentos de resignação e amargura foram o terreno no qual brotou a semente da reforma católica. Seu objetivo foi abrir caminho aos crentes para algo mais elevado, para sentimentos de proteção e consolo. Ao pessimismo negativo devia opor um fim positivo que satisfizesse as necessidades espirituais. E o fez, voltando a vivificar o catolicismo medieval romano, retomando a tradição dogmática escolástica, reforçando os elementos tradicionais dos ensinamentos da Igreja, e se esforçando para amenizar os abusos que haviam surgido com o transcurso do tempo. Mas não podia se tratar simplesmente de uma restauração do catolicismo medieval: a evolução se realizou, atendendo as necessidades psicológicas do presente.¹⁵⁰

A contra-reforma é um dos vários aspectos da agitação cultural de meados do século XVI a meados do século XVII. Mas é aquele do qual surgiram mais efeitos. Em 1610, quase duas gerações depois do Concílio de Trento, a força da Contra Reforma estava espalhada pela Europa. O Protestantismo parece ter perdido seu fervor, como nos descrevem Ariès e Duby :

“Ante os ataques dos protestantes e na linha das posições doutrinárias e das decisões do concílio, a Igreja pós-tridentina tende a revalorizar determinadas formas de devoção coletiva. De fato estas aparecem como a realidade da Igreja universal, desde que estritamente enquadradas pelo clero. Ao mesmo tempo, contudo, sob a influência dos grandes místicos espanhóis do século XVI e depois dos místicos da escola francesa do século XVII, a ênfase recai na devoção pessoal suscetível de desabrochar nos diversos estados de união com Deus. Assim, a maioria das grandes práticas obrigatórias e das práticas facultativas de devoção são percorridas, nos séculos XVII e XVIII, por essa dupla corrente, contraditória na aparência, complementar na realidade.”¹⁵¹

Deste modo, a arte da contra-reforma enriqueceu seu acervo de imagens e assuntos, adaptados aos seus especiais deveres, realizou seu caminho triunfal e adotou o caráter cosmopolita, que corresponde à direção universal e à significação da igreja.¹⁵² Mas, vale lembrar que as contradições não são exclusividade das práticas religiosas. Como veremos mais tarde, o Barroco é a idade das contradições, em praticamente todos os campos da participação humana.

A contra-reforma religiosa, que havia bebido nas fontes da cultura de seu tempo, depois de receber sua formação para a esfera espiritual e estética, teve sua ação alargada por vários caminhos e em diversos graus, influenciando, ao seu modo, o perfil de uma sociedade. A arte foi utilizada para propagar, através da imagem, as idéias religiosas, revitalizadas e concebidas segundo um novo espírito. Também para transmitir visualmente, sentimentos e estados de ânimo das massas devotas.¹⁵³

Podemos observar um certo paralelismo entre um movimento espiritual e uma evolução correlativa de formas. Assim, a arte religiosa medieval marchou paralela à tendência religiosa cristã da Idade Média, o estilo do Renascimento foi, por assim dizer, o humanismo manifesto plasticamente e o catoli-

¹⁵⁰ WEISBACH. Op. cit. Cap. I.

¹⁵¹ ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 73.

¹⁵² WEISBACH. Op. cit. Cap. I.

¹⁵³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

cismo da contra-reforma foi o fenômeno cultural ao qual o estilo barroco – em particular medida e extensão – se adaptou maravilhosamente.

Na opinião de Elvan Silva, “o Barroco apelava para os sentidos e para a fantasia. E para a opulência. Enquanto arte da Contra-Reforma, o Barroco justifica esta opulência a partir dos seus objetivos de afirmação do Catolicismo romano”.¹⁵⁴ Dito isto, mais tarde ainda faz referência a Harald Busch e Bernd Lohse, quando estes afirmam:

“A arquitetura religiosa soube influir particularmente na massa de crentes, pois não em vão havia sido removida pelas sacudidas religiosas da Reforma e da Contra-Reforma do século XVI, disposta a entregar-se agora com novo fervor religioso aos poderes metafísicos. Tanto na arquitetura religiosa quanto na civil se manifesta a representação de um novo poder.”¹⁵⁵

O barroco, como dissemos anteriormente, foi uma época dos mais fortes contrastes: um enorme progresso no pensamento racional e no conhecimento da natureza, junto a superstições em astrologia, alquimia, quiromancias, encantamentos e bruxarias. Critérios de tolerância recém nascidos, ao lado de fanatismos religiosos. Não queremos dizer que em outras épocas não existiram contrastes parecidos, mas que tantos contrastes nunca definiram um conjunto semelhante. O que confere ao barroco este caráter dualístico, complexo e variado.¹⁵⁶

Alguns autores já conferiram ao Barroco o título de “arte da Contra Reforma”. No entanto, nós não podemos concordar com isto, pelo fato de que há muitas contradições envolvidas nesta comparação. A reforma católica, trouxe do passado a religiosidade medieval. Os Papas deste período, junto com seus cleros, foram tão longe, a ponto de proibir a nudez, impuseram regras para a composição de melodias e decretaram um índice de leituras proibidas. A arte barroca, por outro lado, era mergulhada no naturalismo, de sensualidade gritante. O barroco apareceu na Itália por volta de 1550 – período da Contra Reforma –, mas quando seu apogeu estava sendo vivido, o espírito desta mudança religiosa já era parte do passado. Além do mais, algumas das inspirações barrocas, como as flores na pintura, eram criação de protestantes. Portanto, o estilo barroco, contraditório e ambivalente, era em parte movido por idéias e sentimentos trazidos tanto por protestantes, quanto por contra-reformistas.¹⁵⁷

Como não haveria de ser contraditório, um estilo que nasceu no berço de tantas e tão violentas discordâncias políticas e religiosas? Os conflitos e as tensões, acabavam com qualquer ponta de segurança. Em um estado cultural avançado e integrado de múltiplas tendências, é possível que um estilo temporal emanado de seus precedentes estéticos se adapte a complexos de idéias de diversas condições. Assim acontece no barroco: não há, em princípio, nenhuma diferença formal essencial que consiga distinguir entre a arte católica e

¹⁵⁴ SILVA. Op. cit. p. 286.

¹⁵⁵ BUSCH e LOHSE, Apud SILVA. Op. cit. p. 286.

¹⁵⁶ WEISBACH. Op. cit. Cap. I.

¹⁵⁷ FRIEDRICH. Op. cit. p. II.

a arte protestante. A linguagem formal na ornamentação e na arquitetura, os meios representativos na escultura e na pintura, são em geral os mesmos.¹⁵⁸

A Influência das Monarquias

Na verdade, o Barroco, como outros estilos, é menos estabelecido em tempo, forma e espaço, do que nós gostaríamos. Sua origem é atribuída a diferentes acontecimentos, nas suas diferentes formas de expressão. Assim, além da teoria da influência religiosa, em relação ao aparecimento desta nova manifestação nas artes, existe outra, tão forte quanto aquela, mas igualmente restritiva e simplificada. Lewis Mumford, neste sentido, afirma o seguinte:

“O velho truísmo segundo o qual a pólvora trouxe a ruína do feudalismo está longe de ser verdadeiro. Embora a independência feudal não pudesse resistir à centralização do poder em monarquias nacionais, a pólvora teve o efeito de dar aos aristocratas feudais uma nova posição privilegiada na vida, socorrendo-os da pressão das cidades muradas; pois a pólvora aumentou o alcance, o poder e a mobilidade dos soldados profissionais – e a profissão das armas era a antiqüíssima profissão do chefe feudal.”¹⁵⁹

Esta corrente de pensamento, atribui o estilo barroco à vida na corte dos monarcas absolutistas. Sua teoria se baseia no fato de que alguns artistas recebiam o patrocínio de príncipes, no século XVII. De fato, muitos príncipes tiveram uma ligação direta com este estilo e muitos, ainda, tiraram proveito dele. Não há dúvidas que existe uma forte relação entre este estilo e o gosto cortesão pelo luxo, pelo requinte, pelo glamour. Então, para abrigar toda esta vitalidade, suntuosos castelos foram construídos, vastos parques e jardins foram cuidadosamente projetados. Neste ponto, temos que admitir que “para o artista, as formas de remuneração da corte tornavam pela primeira vez possível a experiência de não precisar mais trabalhar ‘pelo pão’, mas sim, ‘apenas pelo prazer de trabalhar’.”¹⁶⁰

Certamente, o Barroco contribuiu para deixar a rotina da Corte muito mais faustosa. Além da arquitetura e da decoração, datam desta época suntuosas festas e banquetes, com shows pirotécnicos e representações teatrais. As monarquias absolutas não dispensavam proporcionar grandes festas para fazer com que fosse visível a ‘glória’ de sua majestade. Incorpora-se a ópera às festividades na corte – como no casamento de Henrique IV com Maria de Médicis, em 1604. O autor Martin Warnke coloca que:

“O principal resultado da organização das atividades de construção na corte foi a instituição de uma autoridade governamental centralizada, responsável pelas questões de construção. Se, na Idade Média, essa autoridade estava incorporada às instâncias locais nas cidades, condados ou dioceses, na época moderna, ela possuía uma dinâmica supra-regional, que era exercida a partir das cortes e que colocava sob a autoridade do príncipe a esfera cada vez mais ampla da infra-estrutura da construção. O posto de construtor da corte era o instrumento dessa

¹⁵⁸ WEISBACH. Op. cit. Cap. II.

¹⁵⁹ MUNFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins fontes, 1998. p. 388.

¹⁶⁰ WARNKE, Martin. **O Artista da Corte: os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001. p. 208.

expansão da autoridade do soberano sobre a construção, e o mestre-construtor da corte ou o intendente de arte era a personagem por meio da qual ela se munia da competência de um especialista.”¹⁶¹

O Barroco procurou dar expressão literal e artística para uma época intoxicada pelo poder do homem: de algumas maneiras isto explicaria sua fascinação pelo impossível. No auge do barroco, arquitetos, escultores, pintores, poetas e músicos empenharam-se em realizar o impossível. Desta forma, o materialismo se encontrou com o espiritualismo, o naturalismo com o formalismo e o mais terrível realismo com o mais preciosos ilusionismo. Neste viés, Willi Hausenstein disse: “Barroco quer dizer o impensável: um rio com duas nascentes.”¹⁶²

Mas, mais uma vez, atribuir o barroco apenas à arte da monarquia absolutista é ir longe demais. Pois existem elementos suficientes para apontarmos em outras direções. Muitos outros teóricos se posicionaram de diversas maneiras diante deste estilo. Alguns dão maior ou menor relevância aos acontecimentos artísticos deste período, mas todos concordam com a mesma premissa: “O barroco é quase sempre retórico, no sentido de ser uma oratória grandilouquente, planejada, persuasiva.”¹⁶³

E é exatamente abstraindo a palavra “Persuasão”, que daremos ênfase ao presente estudo. Pois, na nossa opinião, é ela quem define parte da relação que estaremos abordando: arquitetura-poder-opressão.

O Barroco na Itália

Na Itália a transformação estilística para o barroco, acontece de forma diferente do resto da Europa. Em primeiro lugar, porque o próprio Renascimento tomou dimensões, neste país, diversas das dos demais, produzindo uma arte rigorosamente pura. Por esta razão, este processo acontece de forma interessante: é a mudança de uma arte severa para uma arte mais livre; do formal para o informal.

No entanto, não existe um estilo barroco italiano homogêneo. As manifestações aconteceram de formas variadas nas regiões italianas. Só podemos, de fato, “tipificar” – se é que cabe este termo – o que apareceu em Roma. Nesta cidade, conforme Wölfflin, “se deu a decantação suprema da Renascença”, “em nenhuma parte o Barroco surge tão cedo” e, “finalmente, o barroco romano é a transformação mais completa e radical da Renascença.”¹⁶⁴

Como já foi dito, Michelangelo tem uma porção de responsabilidade por esta mudança. Seus projetos para a Basílica de São Pedro demonstravam claramente que não aceitava mais a austeridade formal do século XVI. Mas, estilística e cronologicamente falando, da forma que concebemos os estilos artísticos hoje, a produção arquitetônica deste mestre, vai se adequar mais amplamente ao Maneirismo. Basta dizermos que ele viveu intensamente os conflitos do homem o século XVI, e que a intenção de sua arte era transmitir

¹⁶¹ Idem. Ibidem. p. 251.

¹⁶² “Baroque means the unthinkable: the river with two mouths.” Em inglês no original (HAUSENSTEIN, Apud FRIEDRICH. Op. cit. p. 44)

¹⁶³ SUMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.64-9

¹⁶⁴ WÖLFFLIN. Op. cit. p. 26 et seq.

estes conflitos, não persuadir o espectador de forma opressiva – como fizeram outros, mais tarde.

Expressando a origem do movimento, Eric Gombrich diz o seguinte: “quando erigiram em Roma, em 1575, o primeiro edifício nesse estilo, sua construção tinha aspectos verdadeiramente revolucionários. Não se tratava apenas de uma igreja em Roma, onde são tantas. Era a igreja da recém-fundada Companhia de Jesus, uma Ordem na qual se depositavam grandes esperanças para se combater a Reforma na Europa.”¹⁶⁵

II Gesú

Sua origem é fixada, portanto, à Roma. Provavelmente a primeira obra a receber esta conotação foi a Igreja // *Gesú* (1568-1575), projetada e construída pelo mestre Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573)¹⁶⁶. Nesta igreja, Vignola criou um novo tipo: a nave longa, o qual se opunha ao ideal centralizador do Renascimento: a construção central com uma cúpula, a demonstração da unidade perfeita e da homogeneidade; o círculo inserido no quadrado.

Aproveitamos a referência para fazer uma observação interessante sobre esse novo conceito de implantação de igreja. O fato é que na planta cruciforme alongada, as naves laterais agora abrigavam de um lado a outro uma série de capelas, cada uma com seu altar próprio, que satisfaziam as exigências das diferentes devoções dos fiéis e a adoração de diferentes santos. Esta era ainda mais uma estratégia para não afastar a multidão católica, para recuperar os hereges e também cultivar a fé dos crentes. Por isso, podemos dizer que “A arquitetura barroca tem aspectos aparentemente contraditórios: de despreocupação e de conformismo, de ampla compreensão da natureza e dos homens ou de estrito rigor religioso, de historicismo vivo ou de fantasia e caprichosa arbitrariedade.”¹⁶⁷

Voltando a // *Gesú*, uma série de outras novidades podem e devem ser apontadas, uma vez que fora considerada, por muitos críticos, o modelo para toda a arquitetura eclesiástica barroca. Nosso arquiteto e idealizador não sobreviveu até o final da obra, deixando o projeto da fachada conservado em gravura. Mas seu sucessor Giacomo della Porta (1541-1603) cuidou para conservar o espírito decididamente barroco na construção da fachada. Norberg-Schulz a descreve dizendo que:

“o plano mostra uma disposição longitudinal com uma pronunciada integração espacial. A fachada de Della Porta enfatiza o eixo central e aparece como um grande pórtico de acesso. O edifício, por essa razão, se torna parte do entorno do espaço externo; participa como um elemento ativo do meio urbano. O domus não é mais o símbolo de uma harmonia cósmica abstrata, seu eixo vertical forma um expressivo e persuasivo contraste com o movimento horizontal. // *Gesú* portanto dá

¹⁶⁵ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: L.T.C., 1999. p.387.

¹⁶⁶ Vignola nasceu na região de Módena em 1507. Na opinião de alguns críticos é considerado o protótipo homem das regras, acadêmico e teórico, mas deixou registrado em seu *Tratado das Cinco Ordens*, o uso de grande liberdade para em suas criações arquitetônicas.

¹⁶⁷ ARGAN, G. C. **La arquitectura barroca en Itália**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. p. 9.

uma nova interpretação ativa aos dois motivos tradicionais: o caminho da redenção e o domus celestial.”¹⁶⁸

Apesar de todas estas afirmativas, sabemos que para Pevsner, este não é um edifício barroco, como ele mesmo sentencia: “o edifício é, repetindo, maneirista, não tendo nem a equanimidade da Alta Renascença, nem o vigor expansivo do Barroco.”¹⁶⁹ Segundo ele, ainda, “há um elemento no projeto de Vignola que teria sido possível encontrar, com o mesmo sentido, em qualquer igreja medieval: a luz.”

Mas, de novo, em Gombrich, encontramos esta afirmativa, compostas por premissas que realmente não deixam dúvidas quanto ao pronunciamento do Barroco nesta obra. Dizia ele que:

“... o modo pelo qual os elementos clássicos se fundem num padrão mostra que as regras gregas e romanas, e mesmo as renascentistas, tinham ficado para trás. A característica mais impressionante da fachada de Il Gesù é a duplicação de cada coluna ou pilastra, como para inserir em todo o edifício maior riqueza, variação e solenidade. O segundo traço que destacamos é o cuidado que o artista teve em evitar repetição e monotonia, organizando as várias partes de maneira a formar um clímax no centro, onde a entrada principal é realçada por uma dupla moldura. (...) Na fachada de Della Porta para a primeira igreja jesuíta, tudo depende do efeito proporcionado pelo conjunto, tudo se funde num vasto e complexo padrão. Talvez o traço mais característico a esse respeito seja o cuidado que o arquiteto dedicou à conexão entre os andares inferior e superior. Ele empregou a forma de voluta, a qual não tem lugar na arquitetura clássica. (...) essas curvas e espirais acabaram sendo as responsáveis por grande parte das censuras que choveram sobre os construtores barrocos, lançadas pelos defensores da pura tradição clássica.”¹⁷⁰

Ainda no enfoque das igrejas, gostaríamos de colocar que toda esta inovação colaborou para despertar o interesse e a curiosidade do público, ao mesmo tempo que o pasmava e estonteava. Mais uma vez, nos servirão as palavras de Gombrich para ilustrarmos o pensamento da época:

“Para quem está habituado aos interiores de igrejas dos países setentrionais, essa deslumbrante opulência poderá parecer demasiado mundana e de mau gosto. Mas a Igreja Católica pensava diferente. Quanto mais os protestantes pregavam contra a ostentação nas igrejas, mais se empenhava a Igreja Romana em recuperar o poder do artista. Assim a Reforma e toda a molesta questão das imagens e seu culto, que tinham influenciado tão frequentemente o curso da arte no passado, também tiveram um efeito indireto sobre o desenvolvimento do barroco. O mundo descobrira que a arte podia servir à religião de um modo que superava a simples tarefa que lhes fora atribuída nos começos da Idade Média – a de ensinar a Doutrina a pessoas que não sabiam ler. Agora poderia ajudar a persuadir e converter aqueles que talvez tivessem lido demais. Arquitetos, pintores e escultores foram convocados

¹⁶⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura barroca**. Milano: Electa, 2003. p. 13. (Tradução da autora.)

¹⁶⁹ PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 238.

¹⁷⁰ GOMBRICH. Op. cit. p.388-9.

para transformar igrejas em exposições grandiosas cujo esplendor e glória quase nos cortam a respiração.”¹⁷¹

Bem, se a finalidade era realmente tornar a igreja mais atraente, “fabulosa” por sua própria majestade, o ar “teatral” desta arquitetura só viria acrescentar pompa e glamour ao edifício. Assim sendo, este rótulo de “arquitetura teatral” a que se referem os críticos em relação à produção do período, na nossa opinião cai muito mais como uma virtude do que propriamente um vício. Afinal, o que se buscava era a visão de um mundo fantástico, mítico, extraordinário. Daí a fama de Bernini: “se admitirmos que uma obra de arte religiosa, como o altar de Bernini, pode ser legitimamente usada para suscitar aqueles sentimentos de fervorosa exultação e místico enlevo que eram o objetivo visado pelos artistas do barroco, teremos que reconhecer que ele atingiu essa meta de um modo magistral.”¹⁷²

Até o final do século XVII, quase todas as inovações importantes em termos de arquitetura, estavam sendo realizadas pelas mãos de arquitetos italianos. Neste período, o Mundo Católico como um todo estava sendo reestruturado; seus dogmas revistos; seus ideais renovados. Por tudo isso, importava ao Poder, tanto religioso, quanto político, achar novas formas de domínio. Estas formas deveriam, obviamente, transcender o plano do edifício. Tinha que atuar, efetivamente, inclusive no plano urbanístico, para se fazer presente a maior parte do tempo possível. Por esta razão, novas propostas de estrutura urbana iam surgindo e, assim que aprovadas – pela igreja ou pelo monarca –, iam sendo construídas. Ou seja, “A base da nova arquitetura, pois, é a transformação urbanista de Roma, que determina um conceito novo e concreto de espaço, que já não se fundamenta em enunciados teóricos ou em sistemas geométricos, e sim na experiência direta da vida e das necessidades urbanas.”¹⁷³

Neste viés, apontamos Domenico Fontana (1543-1607). Um excelente urbanista para a época, pois concebia o espaço de acordo com as necessidades e as funções de uma sociedade. Não era propriamente um grande criador, mas soube formular mudanças nos conceitos de estética e nos procedimentos técnicos.

A reforma profunda da estrutura urbana de Roma dependeu da vontade de Sixto V e foi levada a cabo por Domenico Fontana. O projeto de reforma respondia a uma necessidade político-religiosa: voltar a conferir importância às grandes basílicas romanas e enlaçá-las entre si por meio de amplas avenidas que facilitem as visuais dos peregrinos. Mas, como observa acertadamente S. Giedion, este projeto também respondia a razões econômicas e sociais: a população estava esmagada dentro das antigas muralhas aurelianas e a vida econômica estava praticamente paralisada.

O traçado sixtino corta em várias direções o perímetro urbano; abre grandes vias de trânsito que se povoam rapidamente, ampliando quase ilimitadamente o perímetro urbano e criando novos centros. Enfim, transforma uma cidade medieval murada em uma cidade moderna, concebida com uma rede de trânsito, comunicações e intercâmbio. O centro crucial urbano já não

¹⁷¹ Idem. Ibidem. p.436-7.

¹⁷² Idem. Ibidem. p.438.

¹⁷³ ARGAN. Op. cit. p. 10.

é mais o monumento ou o obelisco, com sua imutável densidade plástica. Agora, com seu caráter de canais e centros de separação de trânsito, a arquitetura determina suas próprias formas, de acordo com as perspectivas das ruas e com os amplos espaços das praças. Contudo, passada uma idéia genérica do fato urbano, mais tarde, nos concentraremos com mais rigor nesta questão da urbanização, do barroco.

Podemos, pois, entender melhor como nasceu e desenvolveu-se o estilo “Barroco” na Roma dos Papas. Na verdade mais do que estilo – já que não era apenas um conjunto coerente de formas - o Barroco foi um modo de vida. Como veremos mais adiante: “O resultado já não é mais beleza – como representação suprema da natureza – e sim a ‘decência’, quer dizer, a nobreza e a severidade do conjunto, a adequação dos edifícios a uma função nobremente representativa, mas por isso mesmo, encaminhada em essência para a finalidade prática de impor-se, de persuadir, de maravilhar.”¹⁷⁴

Piazza San Pietro

Embora a idéia de “praça”, como elemento estruturador do tecido urbano, da maneira que vemos até hoje, tenha surgido na França de Henrique IV – quando da remodelagem e melhoramento da cidade de Paris –, foi em Roma, com o projeto de Bernini, que o protótipo maior foi idealizado e construído.

Nenhum outro exemplo italiano, na nossa opinião, pode ilustrar melhor a grandiosa concatenação barroca de formas, como a Piazza San Pietro em Roma. Segundo Fritz Baumgart “Antes da ampliação da construção central de Michelangelo através da seção longitudinal e fachada por Carlo Maderna, já havia sido criado um ponto de cristalização para a organização da praça com os obeliscos erguidos em 1586 por Domenico Fontana a leste da igreja, sendo-lhe acrescentado um segundo com a fonte de Maderna, construída ao norte.”¹⁷⁵ Assim estava a praça quando Bernini é chamado para assumir o aperfeiçoamento da mesma. Este último autor descreve o processo de transformação feito por este arquiteto, da seguinte maneira:

“Para modificar o efeito pesado da fachada de Maderna, construiu a piazza reta de 90 m de comprimento, ascendente e trapezoidal, cujos lados de 19 m de altura convergem até 27 m para a frente. Involuntariamente transferem-se as proporções deste lado mais estreito para a fachada, que através disso parece sobressair menos. A praça ascendente provoca, por outro lado, uma elevação mais forte, de modo que a relação entre altura e largura é óticamente modificada. A dinâmica contida neste complexo, que ainda possui muito da riqueza de tensões de Michelangelo, encontra saída no impulso livre da piazza oblíqua em forma elíptica, cujos eixos possuem 142 m e 196 m de comprimento. Os braços de 19 m de altura formados por quatro fileiras de colunas abrem-se para a cidade, não apenas recebendo solenemente o visitante, mas praticamente atraindo-o e conduzindo-o à igreja.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ Idem. Ibidem. p. 9.

¹⁷⁵ BAUNGART, Fritz. **Breve História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 251

¹⁷⁶ Idem. Ibidem. p. 251-2

Pode-se fazer uma série de analogias sobre os elementos usados nesta construção e os significados que querem transmitir através de sua implantação e composição. Norberg-Schulz coloca, nas palavras do próprio Bernini, que: “sendo a Igreja de São Pedro quase a matriz de todas as outras, deveria conter um pórtico que, de pronto, demonstrasse receber maternalmente e de braços abertos os católicos para confirmá-los na crença, os heréticos para reuni-los na Igreja e os infiéis para iluminar-lhes com a verdadeira fé.”¹⁷⁷ Daí, podemos apreender o sentido persuasivo do conjunto – busca incessante no Barroco –, contrário ao rigor racional e ajuizado dos projetos Renascentistas.

Neste caso, Bernini tomou a lei em suas mãos e projetou aquilo que acreditava que causaria um impacto extraordinário. De fato, passando entre as colunatas, temos que concordar com John Summerson quando diz que ao percorrer o caminho das grandes procissões e passar através delas, tem-se a sensação de que “esses cilindros ascendentes parecem se comprimir como árvores em uma floresta”, o filtro da vida, onde o oxigênio se purifica. Continua dizendo: “Estamos diante de uma realização esplêndida, possibilitada por uma oportunidade esplêndida e única...”¹⁷⁸ É praticamente impossível resistir à tentação de chegar até a basílica, mas mais improvável é não nos sentirmos envolvidos pela sensação de estarmos convidados e protegidos dentro da grande praça.

Para Norberg-Schulz, Bernini realizou seu programa de tal maneira que, ainda hoje, é uma das praças mais grandiosas do mundo. O espaço oval principal pode ser considerado tanto fechado, quanto aberto. Ao invés de uma forma acabada e estática, ele cria uma integração com a realidade exterior “transparente”. O espaço se converte, realmente, no ponto de encontro com toda a humanidade e sua mensagem se irradia ao mundo todo.¹⁷⁹

Carlos Brandão conclui que:

“Nos braços abertos de sua elipse, toda a humanidade é acolhida pelo sistema e encontra a segurança existencial dentro dele. Dessa forma o valor monumental sai do edifício e invade a cidade, dando também a esta o caráter monumental que ela deve ter enquanto capital que irradiava sua mensagem a todo o mundo.”¹⁸⁰

A Piazza San Pietro é um extraordinário exemplo de composição espacial, digno de sua função de centro do mundo católico. Ao mesmo tempo, Bernini conseguiu concentrar com singular sensibilidade a essência da época barroca. Com mais eficácia que qualquer outro exemplo, a Piazza San Pietro demonstra que o fundamento da arte barroca reside nos princípios gerais e não na riqueza dos detalhes.¹⁸¹

Gian Lorenzo Bernini

¹⁷⁷ BERNINI, Apud NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 151-2.

¹⁷⁸ SUMMERSON. Op. cit. p. 69.

¹⁷⁹ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 152.

¹⁸⁰ BRANDÃO, C. A. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Humanitas, 2001. p. 151.

¹⁸¹ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 152.

Os italianos tiveram a sorte e o privilégio de conhecer um artista que, por assim dizer, soube incorporar o espírito daquele tempo à sua obra. Nasceu em 1598, na cidade de Nápoles, Bernini teve como palco principal para sua atuação a cidade de Roma. Pode-se dizer que foi o arquiteto mais importante do Barroco romano, servindo a ele com muito talento. Assim como “a tarefa à qual ele se dedicou era evidentemente a mesma: determinar a figura de Roma enquanto lugar ecumênico e imagem autêntica do poder divino.”¹⁸²

Seu maior destaque estava na escultura, mas sua capacidade se estendia para os campos da arquitetura, pintura, poesia, música e teatro. Neste sentido, Elvan Silva cita em um de seus livros,¹⁸³ a singular experiência do inglês John Evelyn, ensaísta e contemporâneo do arquiteto, de ter assistido em 1644, na cidade de Roma, uma ópera, onde Bernini “pintara os cenários, esculpira as estátuas, inventara as máquinas, escrevera o libreto e construíra o teatro”.¹⁸⁴

A capacidade deste arquiteto é, por muitos críticos, comparada à de Michelangelo. Novamente, “ambos se iniciaram na escultura, ambos foram extremamente versáteis e criativos, ambos alcançaram grande reputação depois dos cinquenta anos, ambos viveram oito décadas.”¹⁸⁵ Nesta interessante comparação, podemos apontar, contudo, uma diferença: “O empenho religioso de Michelangelo era doutrinal, o de Bernini era político; Michelangelo era o *divino* Michelangelo, Bernini, o *cavaliere* Bernini.”¹⁸⁶

Ele se destaca também com suas esculturas. *O Êxtase de Santa Teresa*, por exemplo, pode ser considerada uma obra irrepreensível, porque, na nossa opinião, provoca no espectador verdadeira comoção e louvor, não só naquele contexto, como até hoje. Porém, muitos críticos consideram esta escultura excessivamente emocional, como um conjunto de efeitos cênicos. Mas em se tratando do espírito barroco da época, não é este, justamente, o objetivo? Acreditamos que sim. A arquitetura barroca anda de mãos dadas com a escultura. A procura por efeitos dinâmicos clama por possibilidades decorativas que podem ser encontradas no emprego da escultura. O apelo pelo *mise en scène*, nos espaços fez dessa união uma condição vital para a dramaticidade desta arte.

O interesse do artista “pela arquitetura data de 1624, quando o papa Urbano VIII assumiu o pontificado. Cinco anos mais tarde foi designado arquiteto da Basílica de São Pedro; sua reputação como arquiteto, no entanto, foi conquistada já na idade madura, durante o pontificado de Alexandre VII (1655-67). Nesta época, sua fama era mundial”¹⁸⁷, sua arquitetura seguia um estilo próprio e Argan o descreve da seguinte maneira:

“A técnica deveria estar em condições de simular o milagre; aliás, era o meio humano com o qual se revelava milagrosamente o divino: a extraordinária técnica de Bernini, escultor e arquiteto, repetia os movimentos da retórica aristotélica, ora demonstrativa, ora insinuante, ora vibrante. Era uma técnica vigorosamente persuasiva, mas aquilo a que

¹⁸² ARGAN, G. C. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Laila, 1984. p. 171.

¹⁸³ SILVA. Op. cit. p. 288.

¹⁸⁴ NUTTGENS, Apud SILVA. Op. cit. p. 288.

¹⁸⁵ Idem. Ibidem. p. 288.

¹⁸⁶ ARGAN. Op. cit. p. 171.

¹⁸⁷ SILVA. Op. cit. p. 288.

persuadia não era, decerto, o conteúdo doutrinal da representação, mas o complexo movimento da alma, com sua alternativa de evidências palmares e de subentendidos, de trepidação e de arrojo. Todas as técnicas berninianas podem ser explicadas em termos de recitação, o que explica a centralidade do teatro no âmbito de sua complexa poética, que decididamente, é toda uma dramaturgia.”¹⁸⁸

Outro arquiteto importante nesta época para a Itália, foi Borromini. Nem tão famoso e requisitado, nem, em nossa sincera opinião, tão talentoso. Francesco Borromini (1599-1667), nasceu ao norte, na região dos lagos italiana. Suas participações nas obras de outros arquitetos, muitas vezes, se restringia ao canteiro de obras, quando jovem, e à decoração, quando um pouco mais maduro. Sua primeira obra importante foi a Igreja de S. Carlo alle Quattro Fontane, iniciada em 1633.¹⁸⁹

O contraste das tendências entre Bernini e Borromini é imenso. No entanto, no que tange ao planejamento urbano, ambos compartilham da mesma idéia: não é um mero problema de prestígio e decência (como era para Fontana), mas um problema artístico que implica uma profunda exigência ideológica – a definição do caráter e do significado ideal da cidade. Para Bernini a universalidade de Roma reside em seu historicismo e, por isso, em sua função política. Para Borromini, reside em sua religiosidade e, desta forma, em sua função de ardorosa propaganda, com uma tendência à salvação última.

Por estas razões, Bernini é o arquiteto da Cúria, das grandes famílias patrícias e até (mesmo que sem muito êxito) do rei da França, enquanto Borromini trabalha sobretudo para as ordens religiosas. O contraste entre os trabalhos destes arquitetos se originava da maneira como cada um interpretava o valor da história. Para Bernini toda a história – assim como a natureza – existe para demonstrar quão vasto e harmônico é o designo da Providência, e deve ser revivida, portanto, com toda esta plenitude característica do Classicismo, que testemunha sua contínua repetição, sua contínua renovação, sua eternidade. Para Borromini a história é experiência humana – sempre dolorosa e trágica – que não nos proporciona um patrimônio seguro de conceitos e de valores, senão estímulo ou impulso para esta tendência que constitui, em todo o momento, a aspiração suprema da alma humana.¹⁹⁰

Bernini se opõe decididamente a este ‘fazer pela prática’ – que constituía a maneira típica da prosa edilícia maneirista – e tenta restaurar o valor do desenho, como princípio de toda a criação formal e raiz comum de todas as artes, as quais, por sua vez, não seriam mais que sua aplicação ou sua determinação prática. Borromini, por outro lado, exalta o valor da ‘praxis’, a sublima com furor poético, purificando todo o trabalho manual de artesanato.¹⁹¹

Bernini foi, quem sabe, o maior expoente da restauração aristotélica do séc. XVI, desta estética da ‘persuasão’ que tem suas raízes na Poética e na Retórica. No planejamento de Sant’Andrea, por exemplo, o organismo plástico do edifício já não é entendido como uma forma fechada que se insere em uma espaço em perspectiva, sim como uma forma que, ao expandir-se orga-

¹⁸⁸ ARGAN. Op. cit. p. 172.

¹⁸⁹ PEVSNER. Op. cit. p. 246.

¹⁹⁰ ARGAN, G. C. **La arquitectura barroca en Itália**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. p. 27-39.

¹⁹¹ Idem. Ibidem. p. 27-39.

nicamente, tende a incluir e a definir o espaço que a circunda, criando sua própria condição urbanística. Ele confere à obra arquitetônica o poder de gerar o espaço urbano.¹⁹²

Uma de suas obras mais impressionantes, sua última grande obra, foi a famosa Scala Regia. Este projeto, assim como o Baldaquino de São Pedro, representa a síntese do chamado sistema barroco. Datado entre 1663 e 1666, tratava-se da remodelação de uma escadaria de acesso ao Palácio do Vaticano. O espaço, então destinado, era estreito e não oferecia muita alternativa. Mas, genialmente, nosso arquiteto soube articular a verdadeira dimensão do espaço com truques de iluminação e perspectiva. Para passar a sensação de grandiosidade, desejada neste contexto, o percurso foi articulado com duas colunatas paralelas onde foi empregado o artifício de diminuição progressiva de alturas, para sugerir maior distância. Bem como, a altura dos degraus foi reduzida para aumentar o tempo de subida. Mais uma vez, este artista consegue através da materialidade de sua obra, passar sensações de eminência e poder.¹⁹³

Em 1665, Bernini é chamado à França, a pedido de Luís XIV, para estudar o projeto do Louvre. Foi recebido com muita honra e pompa, mas seu projeto não foi executado. Não há razão para vasculharmos muito os motivos deste fracasso. Certamente, o gosto francês, de um classicismo barroco mais rigoroso e literário, cheio de significações morais, não estava de acordo com a 'visão ampla', própria de Bernini. Além disso, como veremos mais adiante, questões políticas e de apadrinhamento estavam envolvidas no caso.

A profunda nostalgia que toma conta dos romanos enquanto seu arquiteto preferido está na França é o sinal de que toda a sua obra estava voltada para dar forma à Roma. Seus projetos necessitavam do ar e da luz daquela cidade para serem compreendidos. Seu conceito de forma estava unido à uma cultura especificamente romana, um classicismo que não podia desligar-se dos monumentos, da paisagem, da natureza e da história de Roma.¹⁹⁴

Arquitetura do Barroco na França

Durante muito tempo não se havia dado a denominação de Barroco para nenhum período da arquitetura francesa. Esta sempre havia sido tachada como classicista, mas hoje se atribui a uma boa parte da produção arquitetônica francesa, após o gótico, o nome Barroco francês.

Assim, como qualquer outra manifestação artística, quem sabe, desta vez mais evidente, o barroco apresentava suas variantes. O estilo se irradiou por toda Europa, tomando formas um pouco mais específicas ou peculiares em cada lugar que penetrava. Por esta mesma razão, Hauser nos coloca que:

“O barroco dos círculos cortesãos e católicos não é só totalmente diferente do da classe média e das comunidades protestantes, a arte de Bernini e de um Rubens não só descreve um mundo interior e exterior do de um Rembrandt e de um van Goyen, como, até mesmo, dentro dessas duas grandes tendências de estilo, novas e decisivas diferenciações se fazem sentir. A mais importante dessas subdivisões secundá-

¹⁹² Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁹³ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 175.

¹⁹⁴ ARGAN. Op. cit. p. 27-39.

rias é a do barroco cortesão-católico numa tendência sensualista, monumental-decorativa, na acepção tradicional de 'barroco', e num estilo 'classicista' mais estrito, formalmente mais rigoroso. É verdade que a corrente classicista está presente no barroco desde o início e é determinável como uma tendência subjacente em todas as formas nacionais especiais de arte barroca, mas só se tornou predominante por volta de 1600, sob as condições sociais e políticas vigentes ao tempo da França."¹⁹⁵

Tendo a Itália como seu berço, o barroco tomou a França por sua excelência. É verdade que Roma concentrou durante séculos o título de "capital das artes", mas é também verdade que no final do século XVII e início do século XVIII, o país entrou em crise. Os governantes tentavam remediar a miséria da população, a riqueza excessiva do clero e os abusos do privilégio senhorial.

Para justificar nossa preferência por apresentar, no presente estudo, referência apenas às arquiteturas barrocas da Itália e depois da França, Norberg-Schulz nos ajuda, dizendo que:

"Essencialmente a arquitetura barroca é uma manifestação dos grandes sistemas do século XVII e XVIII, em especial a Igreja Católica Romana e o sistema político do estado francês centralizado. O propósito da arte barroca era simbolizar ao mesmo tempo a rígida organização do sistema e seu poder de persuasão e, em consequência, a arquitetura se apresenta como uma síntese singular de dinamismo e sistematização."¹⁹⁶

Para Brandão, "A semelhança entre Paris e Roma se assentaram na mesma necessidade de concretizar o espírito barroco, tornando visível o sistema dominante que regia a sociedade. Para isso ambas as cidades trataram de criar centros significativos do poder que dominassem toda a cidade."¹⁹⁷ Assim, era de se imaginar que as principais encomendas fossem para Palácios e para Igrejas, nestas duas capitais, respectivamente. Por esta razão, Elvan Silva afirma que:

"Não é incompreensível, portanto, que os arquitetos da Idade Barroca tenham se voltado para a aquisição de um alto grau de virtuosismo profissional, sem se preocuparem com a outorga de significados transcendentais às suas realizações. A arquitetura palaciana era concebida na sua natureza de cenário para uma existência rica nos seus aspectos tangíveis, e também para servir de símbolo ostensivo do poder daqueles que governavam."¹⁹⁸

A França, por sua vez, com a ascensão de Luís XIV, em meados do séc. XVII, era o país mais temido de toda a Europa, e a trajetória deste monarca é a trajetória da exploração destes temores. A concentração do poder administrativo de todo país nas mãos do Rei e de seus ministros permitiu que os franceses se organizassem para guerras e para um comércio de forma ra-

¹⁹⁵ HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins fontes, 2003. p. 442-3.

¹⁹⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 151.

¹⁹⁷ BRANDÃO. Op. cit. p. 157.

¹⁹⁸ SILVA. Op. cit. p. 287.

cional. Os primeiros resultados deste sistema, tanto no sentido político como militar, foi obviamente apontar para um sucesso contínuo e progressivo.

Isto tudo causou mudanças nas mais variadas áreas da sociedade e a arquitetura, em especial, sofreu uma total revolução. A História da arquitetura francesa deste século é primeiramente devida aos projetos realizados pela coroa, pelos príncipes de sangue, pelos ministros da corte e pela crescente burguesia.

Nenhum estilo, nem o gótico, nem a renascença, deixou uma marca tão forte na Europa. Durante estas gerações de artistas, os mais belos trabalhos foram construídos em contraste às devastações deixadas pelas violentas guerras religiosas. Mas, por ironia, muitos destes edifícios foram financiados, justamente, pelas recompensas que encheram os cofres de homens, como Richelieu e Mazarino, nestas guerras. Como já dissemos, a guerra também servia como fonte de enriquecimento para os países que produziam ou financiavam a produção de armas – como é o caso da França.¹⁹⁹

Foi neste período, portanto, que se viu nascer o ‘Clássico Barroco Francês’. Da mesma forma na ciência, na filosofia, na religião, no teatro, na pintura e na arquitetura, este ‘barroco clássico’ é racional, reservado como uma típica manifestação à francesa. Mas nada disso vem por mero acaso. Nunca em outro tempo a França pôde contar com tantos nomes como René Descartes, Jean Racine, Jean Baptiste Molière, Françoise Mansart, Louis Le Vau, Charles Le Brun, André Le Nôtre. E é desta forma, como nos relata o professor Elvan, que se passa o título de “capital das artes” para Paris:

“O barroco marca o período da transferência da liderança doutrinária da arquitetura da Itália para a França, processo que se completou até o começo do século XVIII, época do advento do Neoclassicismo. Já na época de Luís XIV eram os franceses os árbitros do gosto em matéria de arquitetura, o que não surpreende, pois a França se convertera no centro da irradiação de todas as modalidades da cultura erudita.”²⁰⁰

Sabemos, a este respeito, que, do final do século XVII em diante, os italianos voltam, sob muitos aspectos, a produzir sua arte da maneira classicista tradicional, em grande parte, a exemplo dos franceses. Pois, de fato, “a Paris de Richelieu, Colbert e Luís XIV tinha se tornado o centro da arte européia, uma posição que, indiscutivelmente, havia pertencido a Roma durante mais de um século e meio”.²⁰¹ Agora, os artistas franceses eram admirados e até imitados em toda a Europa. Os castelos erigidos nesta época, na França, eram cobiçados e largamente imitados fora dela. Aliás, muitos críticos afirmam que existiram mais obras, nestes moldes, fora do território francês, que dentro de seus limites.

Tendo chegado, afinal, ao Barroco francês, não nos alongaremos mais por ora. Sendo este o cenário que mais nos importará para o desenvolvimento que segue, dedicaremos muito mais fôlego a este estilo logo adiante.

¹⁹⁹ FRIEDRICH. Op. cit. p. 71

²⁰⁰ SILVA. Op. cit. 287-8.

²⁰¹ PEVSNER. Op. cit. p. 242.

Aportes Finais

Como já foi dito, a designação “barroco” é dada muito tempo depois dos acontecimentos que suscitaram esta denominação. Para descrevermos este estilo, foi preciso conhecer o homem que habitou a mesma época. Vimos, então, as inseguranças causadas pelas Reformas religiosas que assombraram a sociedade, o clero e as monarquias. Depois, chegamos a concluir a interferência disto tudo nas artes. No ponto de vista de Rosario Villari:

“Estranheza e novidade, contradição, revolta, prodígio, extravagância, grandeza: são designações que remetem, simultaneamente, para um conceito um tanto aproximado de estilo e para a tentativa de dar uma visão geral de uma época histórica, do Estado, da política, de toda a realidade coletiva e individual de um período especial da história europeia.”²⁰²

De fato, nada na Idade Barroca era perfeitamente claro e ordenado. Tudo parecia muito dramático e quimérico. Era difícil distinguir a vida do teatro. Principalmente no que diz respeito ao comportamento da Igreja Católica Romana e ao estado absolutista francês. Por isso, nas palavras de Giorgio Vasari, veremos que:

“Os europeus do séc. XVII tiveram também uma idéia particularmente dramática do período em que viveram e conseguiram transmiti-la aos seus sucessores: século de ferro, *mundus furiosus*, época de tumultos e agitações, opressões e intrigas, em que ‘os homens transformados em lobos se comem uns aos outros’, tempo de desordem, de destruição, de subversão de hierarquia, de fantasias; época de grandes tensões, em suma, muitas vezes consideradas mais como negativas do que como etapas necessárias para se atingir um maior equilíbrio social e político e uma mais profunda e abrangente capacidade criativa.”²⁰³

Argan, em seu *História da arte como história da cidade*, nos descreve, como muita erudição, a questão do uso da manipulação de imagens para persuadir os súditos aos interesses do Poder. Para ele, o problema deve ser visto em seu vértice: a relação entre arte e religião ou arte e política, “sendo o divino a nascente do poder”. “Para conseguir que à sua autoridade corresponda a obediência dos subordinados, deve comunicá-las, mas de forma que sejam acessíveis para quem, não estando iluminado pela graça, não conhece a não ser o que é captável pelos sentidos.”²⁰⁴ O Poder apela ao artista, sem permitir que este se expresse livremente, mas aprisionando sua criação aos interesses da classe dominante. Nosso autor continua, relatando que: “Conhecemos obras cujo conteúdo ideológico, expresso de forma alegórica, está em relação direta com o poder político oficial. [...] O recurso à alegoria implica uma dupla intencionalidade, demonstrativa e celebrativa”.²⁰⁵

Para Carlos Brandão,

“O Barroco é a expressão de um homem que busca a segurança perdida, e parte para a criação de um novo sistema, uma nova ordem

²⁰² VILLARI, Rosario. **O homem barroco**. Lisboa: Editoria Presença, 1995. p. 8.

²⁰³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²⁰⁴ ARGAN, G. C. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Laila, 1984. p. 39.

²⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 41.

segura e absoluta que lhe sirva como fonte de certezas, e substitua o cosmo perdido. Esses sistemas absolutos, no campo social e político, foram basicamente, dois: a renovada Igreja Romana criada pela Contra-Reforma, predominante na Itália, e a monarquia absoluta do Estado francês. O edifício barroco, em particular a igreja na Itália e o palácio e as praças na França, deveria converter-se em centro que representasse as peculiaridades fundamentais e os dogmas básicos do sistema ao qual o indivíduo deveria pertencer e no qual deveria se referenciar.”²⁰⁶

Na arquitetura, o estabelecimento de um novo estilo passa pela investigação da segurança que o homem atribui à Antiguidade. Para farseando Munford: “O desenterramento e a avaliação dos monumentos clássicos, a descoberta de Platão e de Vitruvio, o culto das Cinco Ordens, na arquitetura, o deleite sensual por ornamentos antigos e por estátuas recentemente desenterradas – tudo isso lançava uma veste de decência estética sobre as tiranias e deboches dos poderes reinantes.”²⁰⁷

Villari, por sua vez, comenta que:

“Todavia, o discurso deve também desenvolver-se num outro plano. De fato, o aspecto peculiar da conflitualidade barroca reside menos no contraste entre indivíduos diferentes do que na existência de comportamentos aparentemente incompatíveis ou nitidamente contraditórios no seio do mesmo indivíduo. A convivência entre tradicionalismo e busca da novidade, de conservadorismo e rebelião, de amor à verdade e culto da dissimulação, de prudência e loucura, de sensualidade e misticismo, de superstição e racionalidade, de austeridade e ‘consumismo’, de afirmação do direito natural e de exaltação do poder absoluto, é um fenômeno de que se podem encontrar inúmeros exemplos na cultura e na realidade do mundo barroco.”²⁰⁸

O papado, na Itália, vai aproveitar-se da insegurança de seus fiéis e da capacidade criativa de seus artistas para construir ao seu favor, uma cidade centralizada na pregação e na divulgação dos dogmas da religião católica. Tornando-os legíveis e levando-os para um maior número de fiéis, estes dogmas refortaleceram a Igreja e a própria Roma. Argan afirma ainda que:

“Além disso, em um período de atividade edilícia intensa, até o ponto de transformar por completo o aspecto tradicional da cidade, é impossível prescindir das exigências práticas: todos os pontífices, desde meados do séc. XVI até bastante avançada metade do séc. XVII, parecem presas da mania de construir, e não é possível crer que o fizeram por amor desinteressado à bela arquitetura. O Fato é que, uma vez superado o momento mais perigoso da crise religiosa do séc. XVI, a Igreja Romana começa a ocupar uma posição cada vez mais importante, não só como lugar santo, mas também como centro vital de todo o sistema dos interesses políticos europeus.”²⁰⁹

²⁰⁶ BRANDÃO. Op. cit. p. 137.

²⁰⁷ MUNFORD. Op. cit. p. 378.

²⁰⁸ VILLARI. Op. cit. p. 9.

²⁰⁹ ARGAN, G. C. **La arquitectura barroca en Itália**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. p. 9.

Na França as coisas acontecem de maneira diversa. Novamente apelamos para o pensamento de Villari quando diz que:

“Contradição e conflitualidade foram durante muito tempo consideradas como sinal da obstrução e da estagnação das forças propulsoras. É típica, por exemplo, e foi dominante, a idéia de um Estado que progride apenas pela vontade do soberano perante uma sociedade que protesta e morde o freio sem conseguir adaptar-se ao dinamismo centralizador da monarquia nem sacudir dos ombros o jugo da opressão. Como pano de fundo, algumas personalidades de exceção foram consideradas mais como precursoras do que como autênticas expressões de sua época: Bruno, Galileu, Bodin, Bacon, Descartes, Harvey, Sarpi, Espinosa...”²¹⁰

O chamado Rei-Sol, primeiro com seu cardeal, depois com seu ministro e mais tarde sozinho e absoluto, fez da França a maior potência da Europa, naquela época. Para isso teve, como instrumento de persuasão, toda uma produção artística genuinamente barroca na maneira de iludir.

Podemos, ainda, dizer que, como quer Villari, “ao fenômeno do Barroco assim concebido, que emerge e se divulga tumultuosamente ao longo de quase um século, contrapõem-se, como tendências contrastantes e que, em certo momento, acabam por triunfar, o absolutismo no plano político e o classicismo no plano do pensamento, da arte e da vida espiritual.”²¹¹ Brandão afirma por fim complementando:

“Ambos os sistemas dominantes na França e na Itália seiscentista – monarquia absoluta e catolicismo reformista – caracterizam-se pelo absolutismo com o qual se equaciona a arte barroca. Para comprová-lo, podemos enumerar uma série de identidades entre as formas política e artística expressivas do século XVII, ambas inspiradas no ideal do poder ilimitado do papa ou do monarca. Assim, à aspiração ao infinito das formas barrocas corresponderia aos meios de *ilimitação* do mando soberano; ao esplendor formal, a expansão do sistema na existência humana criando uma beleza persuasiva, dominante e monumental; ao antinaturalismo, em que a matéria se submete ao virtuosismo do artista, o espírito de onipotência cujo gesto criador é sempre um poder de dominação, violação e sobrenaturalidade.”²¹²

Então, “da universalidade medieval à uniformidade barroca; do localismo medieval ao centralismo barroco; do absolutismo de Deus e da Santa Igreja Católica ao absolutismo do soberano temporal e do Estado nacional, como fontes de autoridades tanto quanto objeto de culto coletivo.”²¹³ Exatamente como o Poder queria, o que vemos acontecer no Barroco é “um autêntico *boom* da crônica e das obras dedicadas aos acontecimentos da época, através da grande difusão da pregação religiosa popular e do início da propaganda política de massa, o jornalismo, os panfletos, as folhas volantes, os manifestos”²¹⁴

²¹⁰ VILLARI. Op. cit. p. 9.

²¹¹ Idem. Ibidem. p. 8.

²¹² BRANDÃO. Op. cit. p. 137.

²¹³ MUNFORD. Op. cit. p. 378.

²¹⁴ VILLARI. Op. cit. p. 9.

RENASCIMENTO

CASTELO DE BLOIS

De 1515 a 1524, foi transformado por Francisco I em Castelo Renascentista.



Figura 2 – Castelo de Blois - Escadaria.



Figura 3 – Castelo de Blois – Fachada.

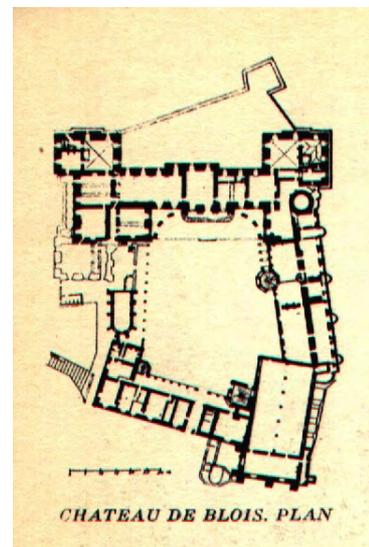


Figura 4 – Castelo de Blois – Planta Baixa.

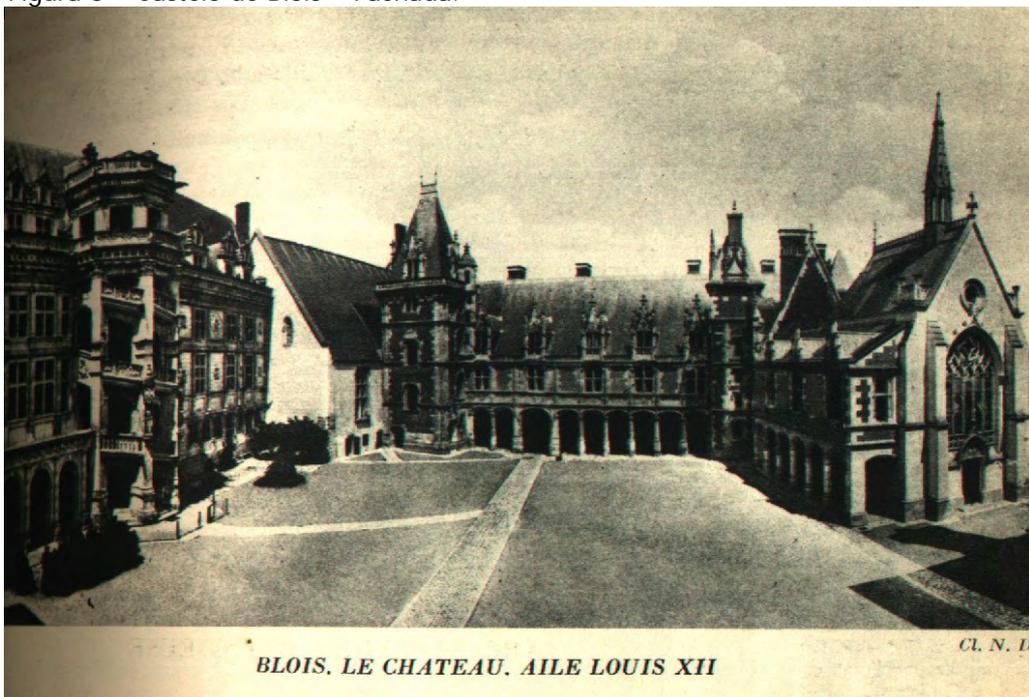


Figura 5 – Castelo de Blois – Elevações Principais.

RENASCIMENTO

CASTELO DE FONTAINEBLEAU

Reformado e ampliado por Francisco I, com a grande novidade da "Galeria do Rei", de concepção francesa e decoração italiana, serviu de modelo para muitos outros castelos.

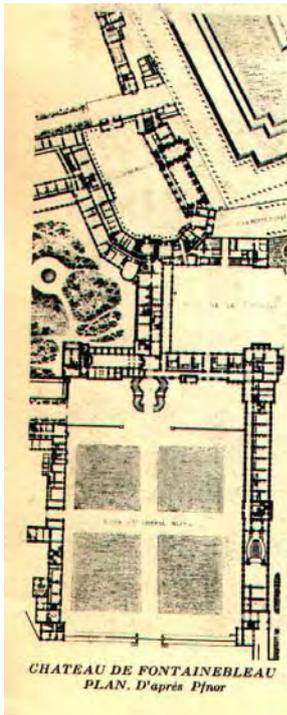


Figura 6 – Castelo de Fontainebleau – Planta Baixa



Figura 7 – Castelo de Fontainebleau – Interior
Figura 8 – Castelo de Fontainebleau – Fachada

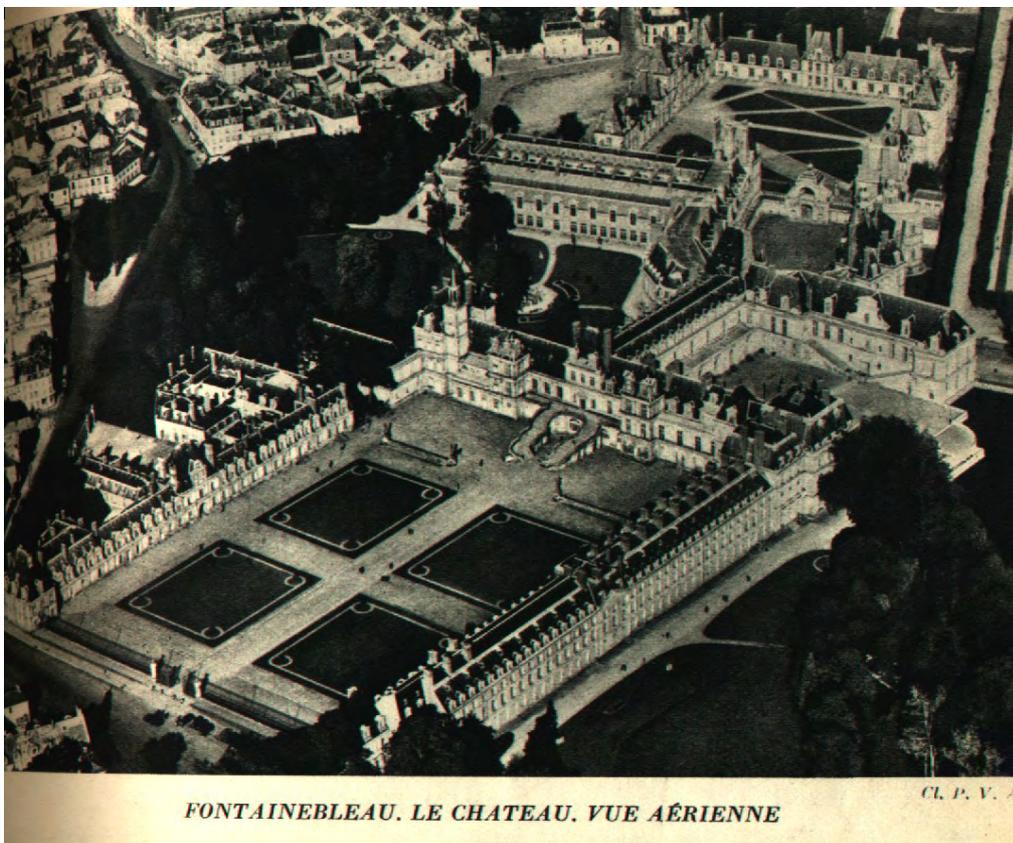


Figura 9 – Castelo de Fontainebleau – Vista aérea

RENASCIMENTO

CASTELO DE CHAMBOURD

Passou a apresentar características de castelo renascentista, ao perder a estrutura fechada de castelo medieval.

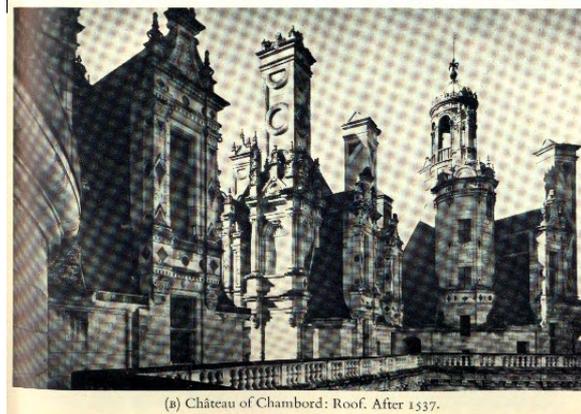


Figura 10 – Castelo de Chambord – Cobertura

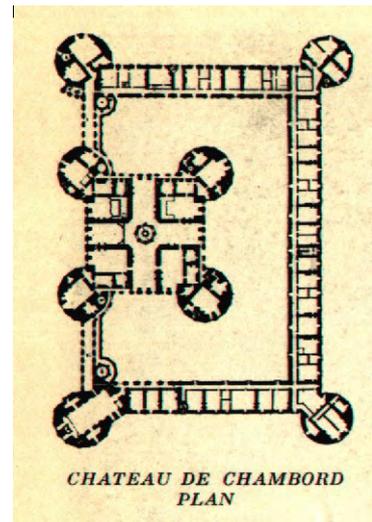


Figura 11 – Castelo de Chambord – Planta Baixa

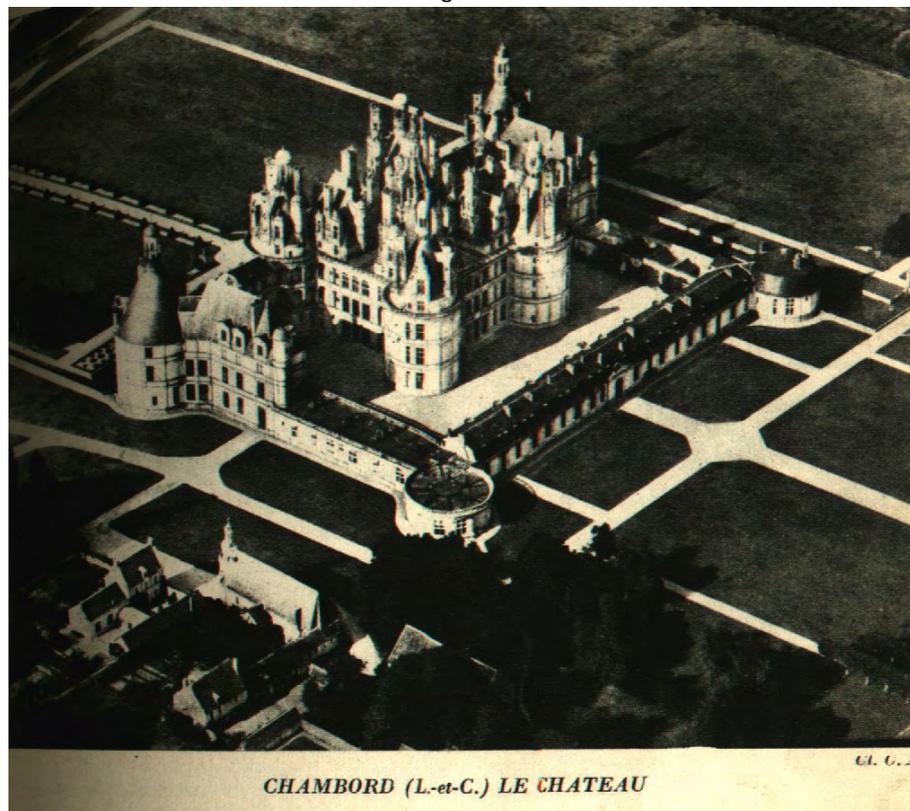


Figura 12 – Castelo de Chambord – Vista aérea

MANEIRISMO

VILA MADAMA

Obra marcante desta época, Roma
1517, por Rafael, discípulo de
Bramante.

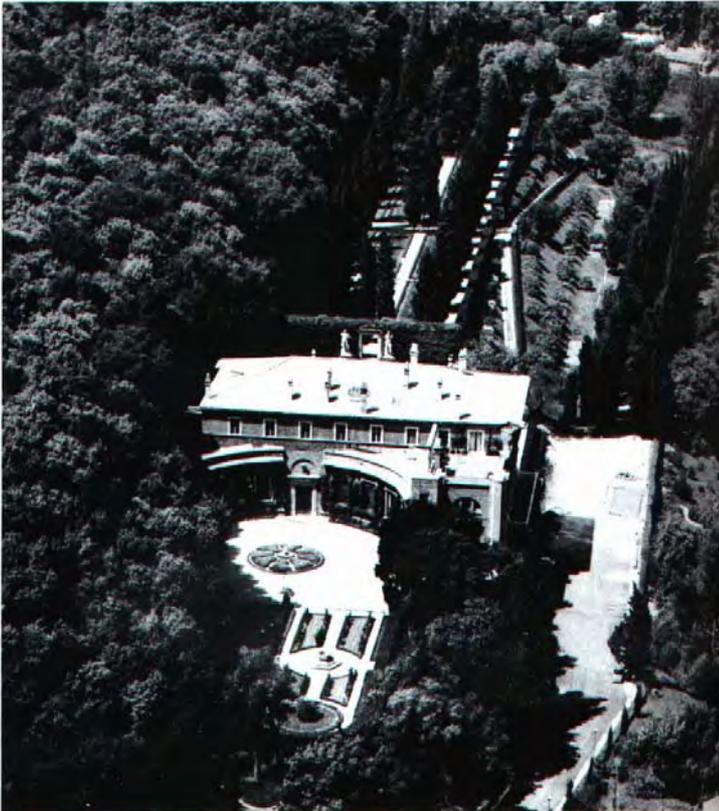


Figura 13 – Vila Madama – Vista aérea

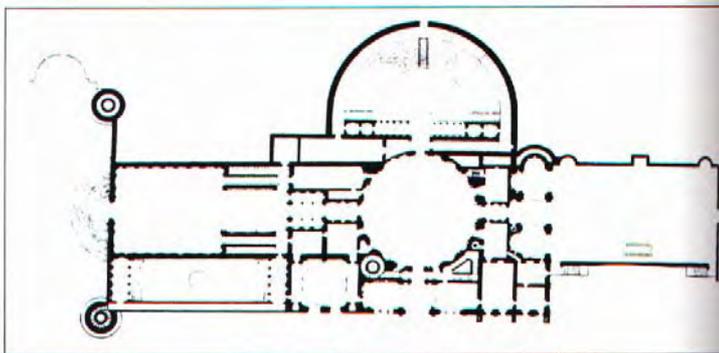


Figura 14 – Vila Madama – Planta Baixa



Figura 15 – Vila Madama – Fachadas

MANEIRISMO

BIBLIOTECA LAURENZIANA

Obra de Michelangelo, representa o cenário do espírito dramático vivido na época

Figura 16 – Biblioteca Laurenziana – Paredes Internas



Figura 17 – Biblioteca Laurenziana – Interior

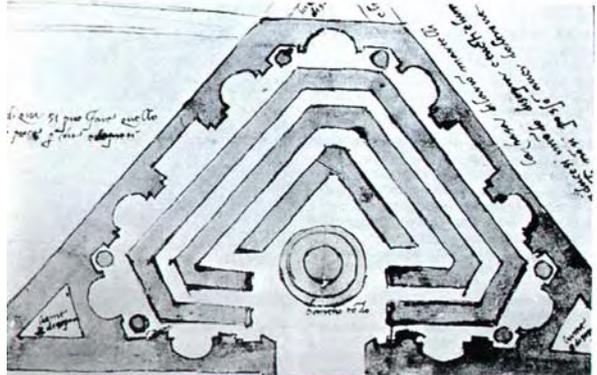


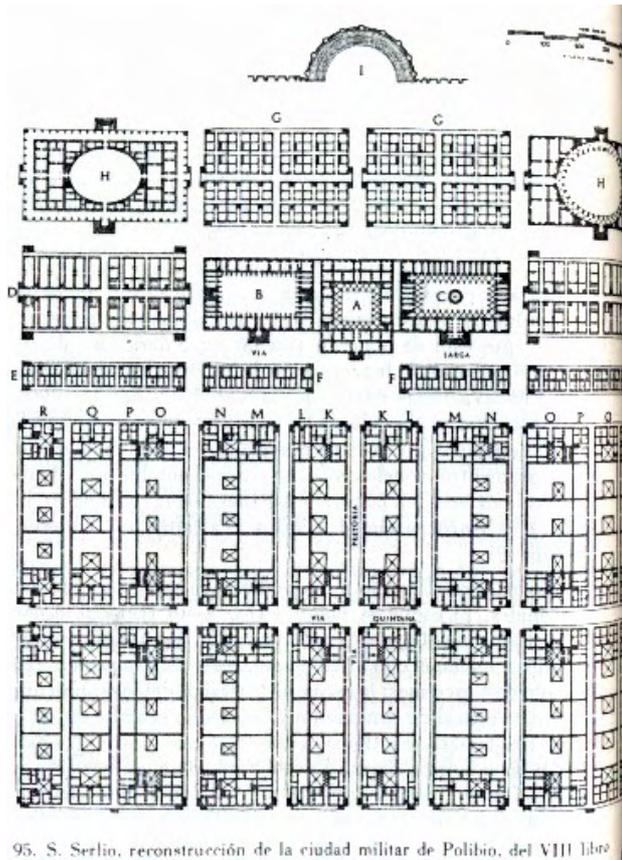
Figura 18 – Biblioteca Laurenziana – Escadas

Figura 19– Biblioteca Laurenziana – Esquema de planta

MANEIRISMO

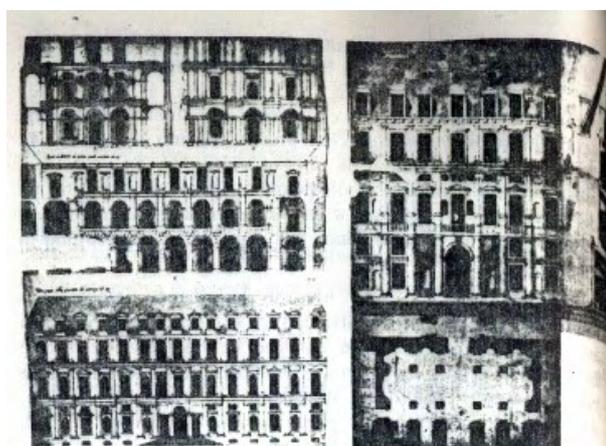
SEBASTIANO SERLIO

A obra escrita deste arquiteto influencia toda uma geração francesa, ele foi considerado o mediador das tendências opostas neste país.



95. S. Serlio, reconstrucción de la ciudad militar de Polibio, del VIII libro

Figura 20 – Tratado de Serlio –Projeto para cidade Militar



94. S. Serlio, proyecto para la renovación del Louvre (Columbia Ms.H. 71 v. 72)

Figura 21 – Tratado de Serlio –Projeto para o Louvre

BARROCO

IL GESÚ

Considerada a primeira obra em estilo Barroco na Itália.

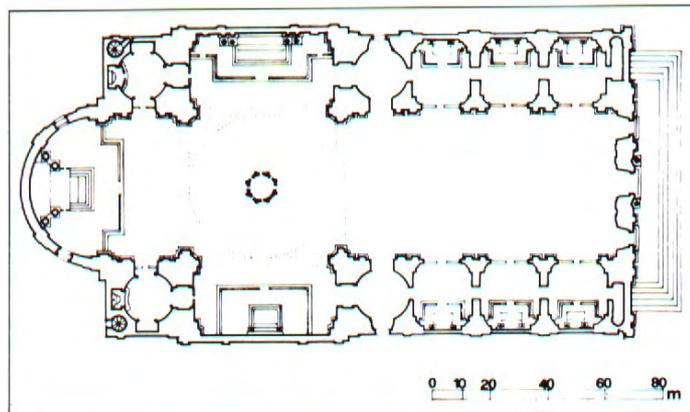
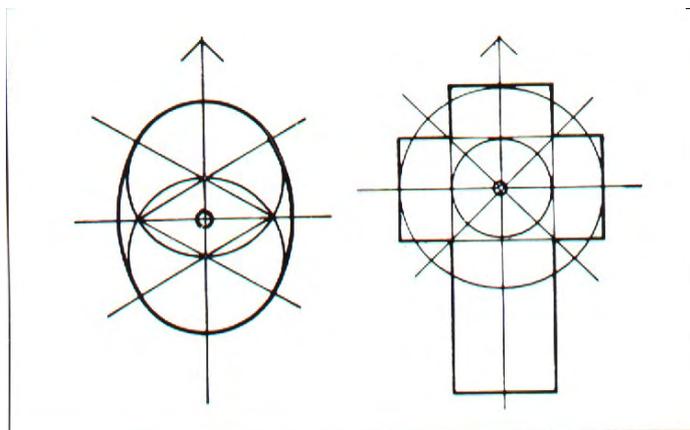


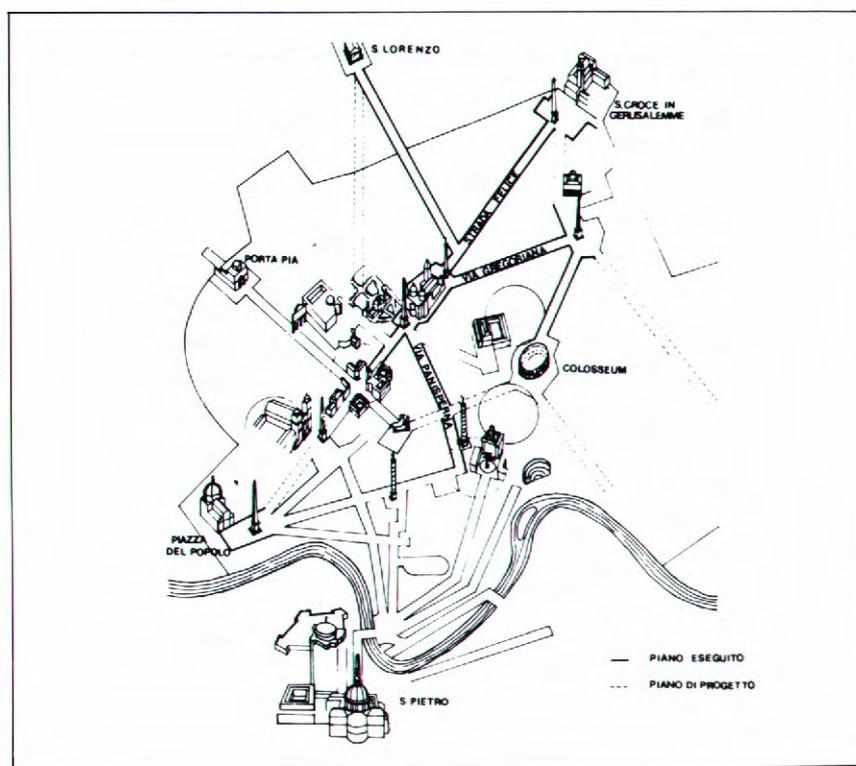
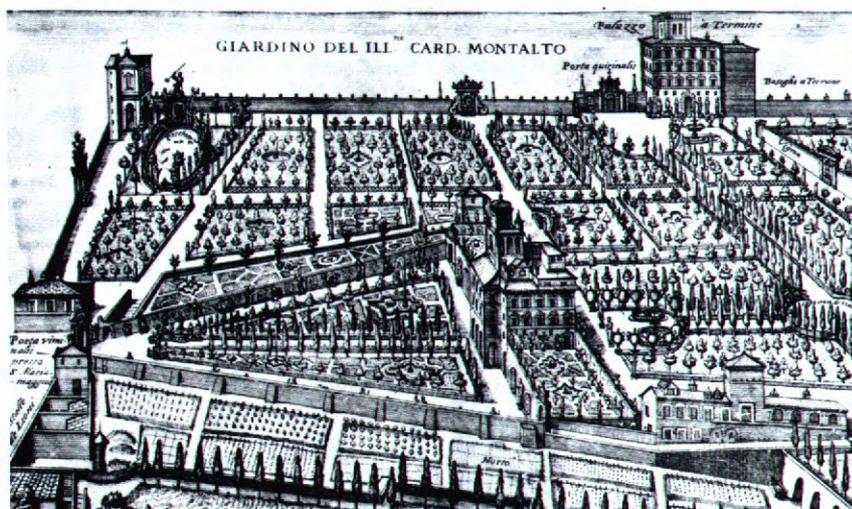
Figura 22 – Il Gesú –
Esquema, planta e fachada

BARROCO

PLANO DE SIXTO V PARA ROMA

Projeto do urbanista Domenico Fontana, valorizava os percursos e as visuais dos fiéis da Igreja Católica.

Figura 23 – Plano Urbano de Domênico Fontana –Isométrica e esquema



BARROCO

BASÍLICA DE SAN PIETRO

Obra original de Bramante, transformada em barroca por Michelangelo.

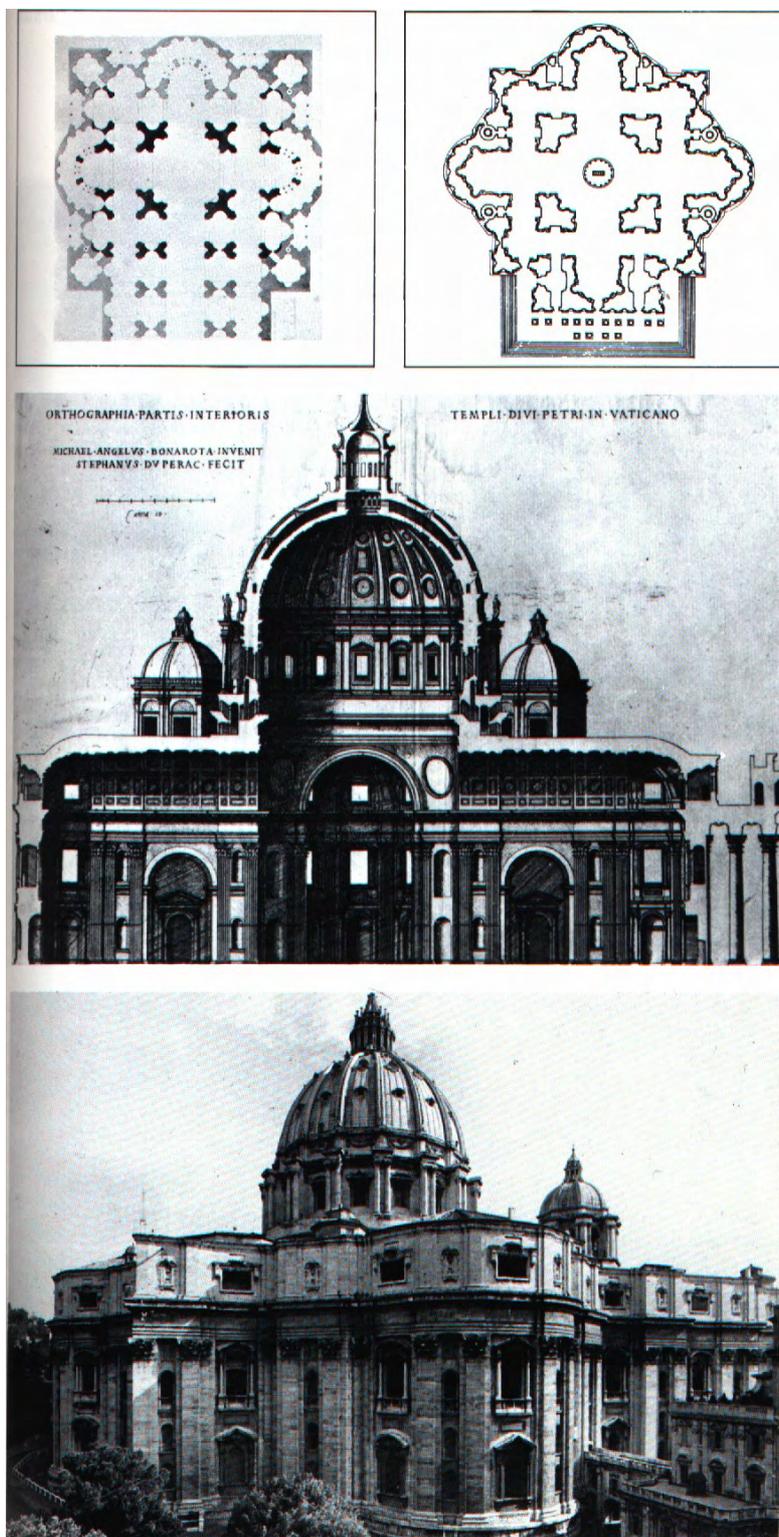


Figura 24 – Basílica de San Pietro –Planta, corte e fachada

BARROCO

PIAZZA SAN PIETRO

O aperfeiçoamento foi feito por Bernini. Esta talvez seja sua obra prima.

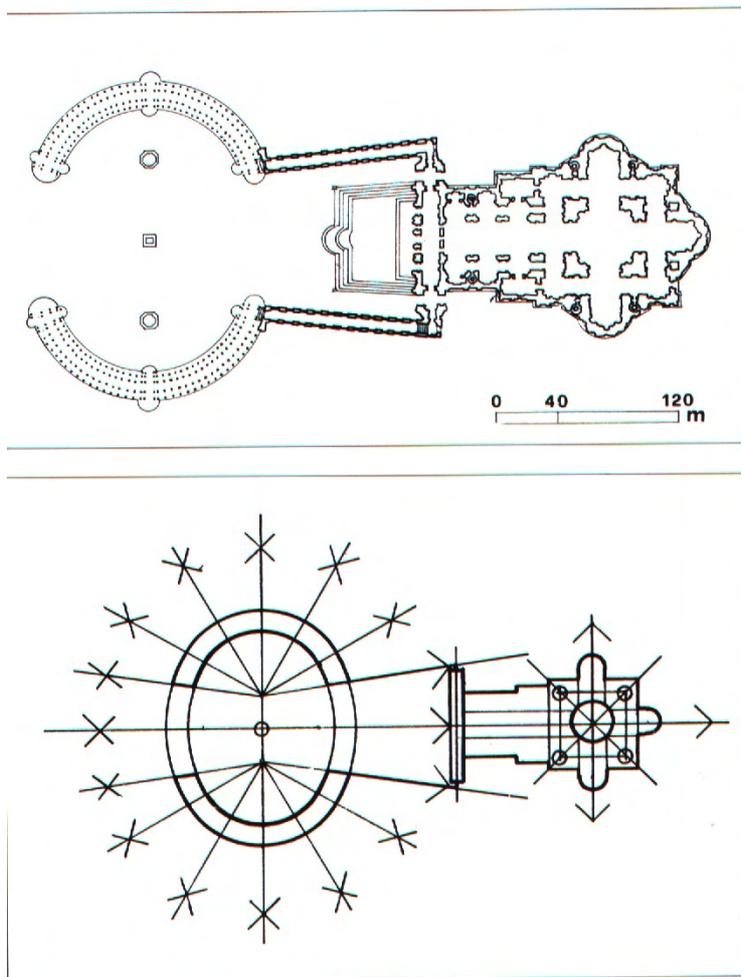


Figura 25 – Piazza San Pietro –Esquema e planta



Figura 26 – Basilica de San Pietro –Perspectiva

PIAZZA SAN PIETRO

Vista panorâmica atualizada.

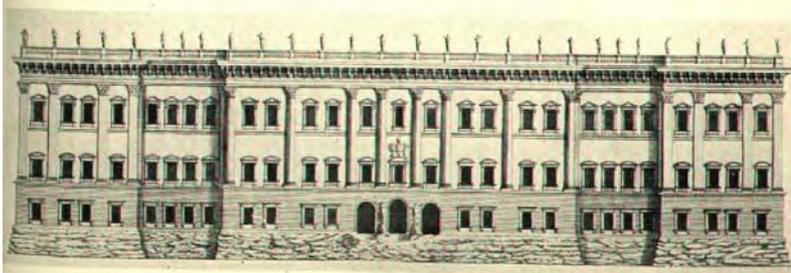
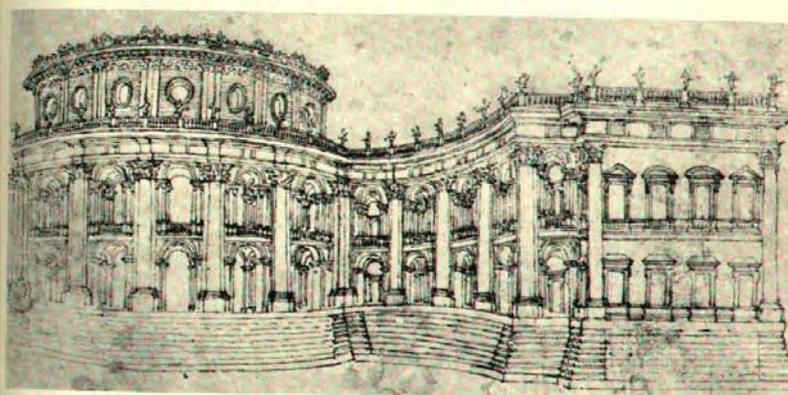
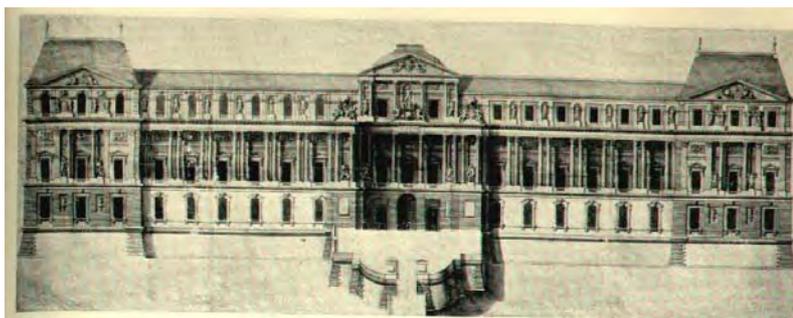
Figura 27 – Basílica de San Pietro –Vista aérea



BARROCO

PALÁCIO DO LOUVRE

Projeto onde concorreram os melhores arquitetos da época, inclusive Bernini.



Designs for the East Front of the Louvre.
(A) Le Vau's project. 1664. Drawing. National Museum, Stockholm
(B) Bernini's first project. 1664. Drawing. Dr. M. D. Whitney, London
(C) His final scheme. 1665. Engraving by Marot

Figura 28 – Palácio do Louvre –Propostas para ampliação



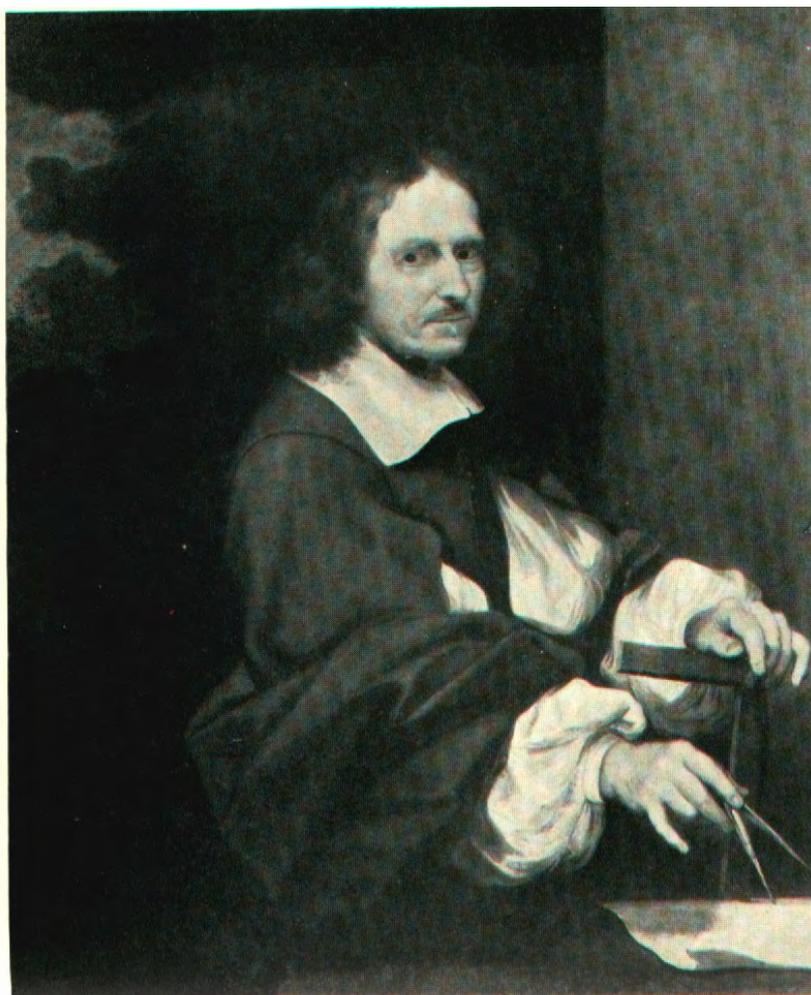
Louis Le Vau, Perrault, and Lebrun: The East Front of the Louvre. 1667-70. Paris

Figura 29 – Palácio do Louvre –Fachada

BARROCO

FRANÇA, 1657, IMAGEM DE UM ARQUITETO.

Figura 30 – Imagem de um arquiteto –França, 1657.



(A) Bourdon: An Architect. 1657. *The Duke of Buccleuch, Boughton, Northamptonshire*

PARTE II: PODER E OPRESSÃO

“A elite está no poder, acredita-se, não só porque detém a propriedade dos meios de produção e o aparelho do Estado, mas porque tem competência para detê-los, isto é, porque detém o saber. Se, enquanto ‘maior’, o dominante é representado como um senhor, enquanto detentor do saber tende a ser representado como ‘melhor’. Nessa medida, a expressão autoritarismo das elites, embora em si mesma seja redundante e evasiva, contudo nos ensina alguma coisa: deixa mais nítido o lugar por onde passa a representação da diferença entre cultura do povo e a do não-povo”.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.**

Estabelecido o arco histórico a que nos referiremos, devemos, agora, definir o significado de *Poder* e de *Opressão*. Para esclarecer ao leitor os princípios que nos guiarão neste momento, gostaríamos de colocar desde já que nossa intenção é dar acesso fácil a estes dois conceitos muito complexos. Tentaremos responder esta exigência de forma dupla e conseqüente: definição seguida de exemplificação.

Assim, por preocupação de ordem pedagógica, reproduziremos tais definições, e seus exemplos, sem nos aprofundar nas informações científicas demasiado especializadas. Talvez, possamos ouvir de alguém que, desta forma, corremos o risco de não trazer ao nosso leitor os textos de extensão habitual sobre estes assuntos. Mas preferimos assumir este perigo para não tornarmos muito maçante esta leitura e para evitarmos penetrar em campos que não dominamos – as transcrições dos pormenores das ciências social e política. Pois, nosso enfoque final será sempre a (i)materialidade da arquitetura.

Não seremos, contudo, tão reduzidos a ponto de não expressarmos alguns princípios gerais. Nem permitiremos a ignorância dos contornos destes conceitos, dentro do contexto que pretendemos tratá-los. Nossa análise assumirá, portanto, uma realidade um tanto “adocicada”, para facilitar sua digestão. Não obstante, estaremos atribuindo juízos de valor e o desenvolvimento se dará de forma progressiva: do poder, à sua personificação, à sua conseqüente opressão vivificada.

Em outras palavras, partiremos sempre do conceito, depois colocaremos seu exemplo e lhes atribuiremos a ambos uma interpretação particular. A estrutura será simples. Antecipando nossa conclusão, definiremos o Poder, usaremos Luís XIV para incorporá-lo e chegaremos à definição de seu, inerente, instinto de Opressão frente à Corte e aos outros. A ordem aqui adotada pretenderá dar conta deste duplo caráter sócio-político do século XVII

na França: dominador e opressivo. Como nos diz Gaston Bachelard, em seu *A Epistemologia*, "aos cientistas reclamaremos o direito de desviar por um instante a ciência do seu trabalho positivo, da sua vontade de objetividade para descobrir o que resta de subjetivo nos métodos mais severos".²¹⁵

²¹⁵ BACHELARD, Gaston. **Epistemologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 28.

Um breve conceito de Poder

"Para bem dirigir a própria razão e procurar a verdade nas ciências".
DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**.

As páginas que seguem pretendem limitar um pouco o cosmo de uma palavra de significação complicada: *poder*. Nas dimensões desta pesquisa não caberia exaurir conceitos sobre "filosofia política", nem tampouco descrever o histórico desta questão. Mas é essencial que conceituemos o termo "Poder" da maneira como nós o encaramos para dar continuidade à nossa dissertação. Assim, refletindo sobre o assunto, faremos algumas considerações importantes.

Em primeiro lugar devemos ter consciência da complexidade deste conceito e analisá-lo sob as formas que ele pode assumir, na relação que pretendemos estipular entre "Poder" e "Arquitetura". Desta maneira, tomamos a liberdade de reunir alguns conceitos e de, através deles, convidar o leitor a dirimir confusões ou equívocos quanto ao emprego que aqui daremos ao termo.

Se buscarmos a definição desta palavra em um dicionário da língua portuguesa, encontraremos diversas explicações, e entre as que nos servem estão: "dispor de força ou autoridade"; "ter grande influência sobre alguém, alguma coisa ou algum lugar"; "o direito de deliberar, agir e mandar"; e finalmente "o governo de um Estado".²¹⁶ Todas estas apontam para o foco que buscamos: o sentido "institucional" da palavra. Estamos usando a palavra "Poder" para identificar o ato de reger, de governar uma nação.

Não queremos o "poder", propriamente, da maneira como Martin Heidegger o coloca em sua *Carta sobre o humanismo*, onde nos fala no seguinte contexto:

"Encarregar-se de uma 'coisa' ou de uma 'pessoa' na sua essência significa: amá-las, ou querê-las. Este querer significa, quando pensado mais originariamente: dom da essência. Tal querer é a essência pró-

²¹⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986. p. 1351. (*Poder*).

pria do poder, o qual não é capaz de produzir isto ou aquilo, mas é capaz de deixar que algo desdobre o seu ser em sua pro-veniência, isto significa, que é capaz de fazer-ser. O poder do querer é a graça pela qual alguma coisa é propriamente capaz de ser. Este poder é propriamente o possível; aquele possível, cuja essência repousa no querer. É a partir deste querer, que o ser é capaz de pensar. Aquele possibilita este. O ser, como o que pode e quer, é o 'possível'. [...] Poder algo significa, aqui: guardá-lo na sua essência, conservá-lo no seu elemento".²¹⁷

Partindo deste ponto, vasculhando dicionários de filosofia e sociologia, encontramos algumas colocações, direcionadas ao nosso enfoque, mais aprofundadas e interessantes. Pois, "uma das principais preocupações da teoria política é determinar quando o exercício do poder é legítimo, o que é frequentemente colocado em termos do problema da distinção entre autoridade e poder."²¹⁸ Assim, *autoridade* "trata-se de uma forma de poder definida socialmente como legítima, o que significa que tende a ser apoiada pelos que a ele estão sujeitos."²¹⁹ Enquanto, "o conceito de poder é controvertido não só porque pode assumir diferentes formas, mas porque a maneira como encaramos afeta profundamente o modo como pensamos em sistemas sociais e a forma como eles funcionam." *O poder de coerção*, por exemplo, carece de legitimidade social e se baseia, em vez disso, no medo e no uso da força.²²⁰

Incitaremos, então, o pensamento de Thomas Hobbes²²¹ em 1651, que mostra no estatismo totalitário uma Lei de Natureza, essencial e suprema²²²:

"O PODER *de um homem* (Universalmente considerado) consiste nos meios de que dispõe para alcançar, no futuro, algum Bem evidente, que pode ser tanto *Original (Natural)* como *Instrumental*.

Poder Natural é a eminência das Faculdades do Corpo ou da Mente tais como: Força, Aparência, Prudência, Habilidade, Eloquência, Liberdade e Nobreza. *Instrumental* são os poderes que se adquirem através dessas Faculdades ou pela sorte e servem como meios ou instrumentos para alcançar Reputação, Riquezas, Amigos e os segretos designios de Deus, a que os homens chamam de Boa Sorte."²²³

Em Hobbes temos a afirmativa de que um Estado necessita da autoridade de um líder, no caso um rei, absoluta e não sujeita ao poder eclesiástico — ou seja, ele defende a doutrina dos direitos divinos do soberano poder.²²⁴ Por isso, por estar tão integrado ao universo de nossa análise, uma vez que mais adiante trataremos especialmente de Luís XIV e da monarquia absolutista francesa, ele se torna essencial nesta busca pela averiguação do termo tratado.

²¹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Lisboa: Guimarães, 1987. p. 35.

²¹⁸ BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p. 301.

²¹⁹ JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p. 177.

²²⁰ Idem. *Ibidem*. Loc. cit.

²²¹ Thomas Hobbes (1588-1679), grande pensador inglês, publicou em 1651 a maior e, por muitos considerada, mais polêmica obra de sua vida: *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*.

²²² Nota da autora.

²²³ HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, A matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Ícone, 2000. p. 70 et seq.

²²⁴ Nota da autora.

Contudo, Hobbes foi algumas vezes criticado por racionalistas como Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant ou Georg Hegel. As críticas decaíam sobre sua doutrina de um sistema estatal despótico, extremamente rígido e sem garantias de liberdade aos súditos. Dizia ele que: “O fim último, fim ou desígnio dos homens, ao introduzir aquela restrição sobre si para viver nos Estados, é a preocupação com sua própria conservação e a garantia de uma vida mais feliz.”²²⁵ Ou seja, em seu entendimento, e no entendimento de milhares de seus contemporâneos, a melhor saída para um homem era a submissão absoluta à legislação, por mais dominadora que fosse, para garantir sua paz e segurança. É importante ressaltar que este “espírito” subserviente característico do século XVII depende antes de tudo da maneira como se constitui, em doutrina e em poder, a autoridade pública e, em primeira instância, aquela reivindicada e exercida pelo Estado.²²⁶ No entanto, Como afirma Gérard Lebrun:

“será muito apressado concluirmos que a coerção não seja essencial para a obediência política. No horizonte desta, sempre está presente, se não o temor, pelo menos a consciência da possível coação – mesmo para aqueles (e são inúmeros) que nunca pensaram sequer em contestar a legitimidade do poder.”²²⁷

A verdade era que quando a autoridade não era apresentada com a força da obrigação legal, as pessoas de condição média ou humilde não conseguiam defender a própria privacidade, nem fazer reconhecer seus limites. Desta forma o Estado cometia, legitimamente, as maiores arbitrariedades contra seus subordinados, com ingerências sobre seus ofícios, sobre seus momentos de lazer, sobre seus bens e sobre o próprio corpo do indivíduo.²²⁸ Ou seja, como afirma Martin Warnke:

“Fazia parte do exercício da soberania dos príncipes, inclusive sobre o círculo mais próximo de súditos, a prerrogativa de suprimir, por meio de atos de benevolência, as estruturas hierárquicas tidas como naturais. O mecanismo da corte era de certa forma mantido em funcionamento na medida em que as intervenções arbitrárias dos príncipes podiam suprir e atender as expectativas de ganho e de prestígio desses servidores. Apesar do pleno poder dos príncipes de promover ou rebaixar ao seu bel-prazer, existia não apenas um dever recíproco de fidelidade que conferia uma segurança, mas também princípios que davam uma certa sistematicidade às possibilidades de concessão de privilégios.”²²⁹

Entretanto, existia certa ordem política, muito tolhida e censurada, mas que atuava através de uma distribuição precisa de cargos e poderes, competências responsabilidades e honras, onde cada um dispõe daquilo que necessita para responder ao dever que lhe cabe. Acontece que, para que alguém tenha Poder, é necessário que outro ou outros não o detenham — teo-

²²⁵ HOBBS. Op. cit. p. 123.

²²⁶ CHARTIER In: ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 22 et seq.

²²⁷ LEBRUN, Gérard. **O que é poder**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 17-8.

²²⁸ CHARTIER. Op. cit. p. 43 et seq.

²²⁹ WARNKE, Martin. **O Artista da Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001. p. 169.

ria da “soma zero”²³⁰. Assim, no século XVII a administração estatal se expande em todas as partes, por sobre os restos dos poderes locais.²³¹

Rousseau²³², por sua vez, descreveu à luz do Iluminismo, no seu *Contrato Social* que:

“Esta pessoa jurídica pública que se forma assim através da união de todas as outras tinha outrora o nome de *Cidade*, e hoje o de *República* ou de *corpo político*, que seus membros chamam de *Estado* quando passivo, *Soberano* quando ativo, *Poder*, se comparado a seus semelhantes. Em relação aos associados, eles adotam coletivamente o nome de *povo*, e chamam-se particularmente *cidadãos*, como participantes da autoridade soberana e *Súditos* como submissos às leis do Estado.”²³³

Mesmo enfrentando inúmeras críticas, Rousseau apresenta uma ruptura na coerência do pensamento iluminista da época. Na verdade ele tenta compreender os fatos constitutivos que explicam o porquê de uma personalidade, tirando a “máscara”, descartando a mentira.²³⁴ Descreveu, desta maneira, a conduta do monarca, déspota e absolutista:

“Haverá sempre, de fato, uma grande diferença entre submeter uma multidão e governar uma sociedade. Mesmo que homens espalhados sejam sucessivamente submetidos a um único déspota, por mais numerosos que sejam, não vejo aí senão um senhor e escravos, não vejo aí um povo e seu chefe, pode-se falar de certa forma em agregação, mas não em uma associação. Aí não existe, nem bem comum nem corpo político. Este homem, mesmo que tenha submetido a metade do mundo, continua sendo apenas um particular; seu interesse, separado do dos outro, não passa de um interesse privado. Se este mesmo homem vier a morrer, depois dele, seu império ficará espalhado e sem ligação, como um carvalho se desmancha e cai simples monte de cinzas, consumido pelo fogo.”²³⁵

Tal leitura se adapta ao sentido *tirano* que queremos dar ao Poder. Não obstante, qualquer que seja a definição citada, o objetivo se mantém: fazer entender, em sua complexidade, esta esfera de *potência* e sua capacidade de exercer-se a qualquer momento no domínio das relações políticas dentro dos Estados absolutistas europeus do século XVII. Para firmar esta idéia, é preciso compreender ainda a *força* que esta potência tem, reconhecer os meios que permitem que ela influencie o comportamento de outras pessoas e saber que nem sempre estes meios são violentos e de coerção, mas altamente sutis e subjetivos.²³⁶

²³⁰ “Se X tem poder, é preciso que em algum lugar haja um ou vários Y que sejam desprovidos de tal poder. É o que a sociologia norte-americana chama de teoria do “poder de soma zero”: o poder é uma soma fixa, tal que o poder de A implica o não poder de B.” (LEBRUN. Op. cit. p. 18.)

²³¹ Observa Tocqueville: “A realeza nada mais tem em comum com a realeza da Idade Média e assume outras prerrogativas, ocupa outro lugar, afeiçoa-se a outro espírito, inspira outros sentimentos.” (Idem. Ibidem. p. 29)

²³² Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), escritor genebrino, publicou o *Contrato Social* em 1762.

²³³ ROUSSEAU, Jean-Jackes. **El contrato social**. Buenos Aires: Aguilar, 1962. p. 66 et seq.

²³⁴ CHARTIER. Op. cit. p. 398 et seq.

²³⁵ ROUSSEAU. Op. cit. p. 62.

²³⁶ Nota da autora.

Neste sentido, Max Weber dizia que “potência significa toda a oportunidade de impor a sua própria vontade, no interior de uma relação social, até mesmo contra resistências, pouco importando em que repouse tal finalidade.” E, complementando, Hegel faz uma diferenciação, dizendo que “O déspota é aquele cuja vontade particular e caprichosa vale como lei, enquanto o poder de Estado persegue fins que são os de coletividade.”²³⁷ Tomando estas afirmações ao pé da letra, poderia se dizer que, comandando irrestritamente o comportamento da corte e dos civis, um monarca absolutista, ao invés de buscar o bem comum, manifesta a centralização espetacular do poder soberano em seu próprio benefício.

Novamente, com referência ao pensamento da época, Thomas Hobbes diz que:

“...qualquer qualidade que faz um homem ser amado ou temido pelos seus semelhantes, ou a reputação de tal qualidade, denomina-se Poder, pois se constitui em meio de receber serviços ou assistência.

Êxito também é Poder, porque a reputação da Sabedoria ou da boa fortuna faz com que os outros homens temam ou confiem.”²³⁸

Pascal nos disserta sobre a *Arte de persuadir*, onde começa por falar-nos que ela “tem uma relação necessária com a maneira pela qual os homens consentem naquilo que lhes é proposto, e com as condições das coisas que se quer fazer acreditar”.²³⁹ Nos parece essencial debater um pouco este assunto, quando pretendemos, ao final, esclarecer uma forma pela qual o Poder seduz o homem. Para este filósofo francês,

“Ninguém ignora que há duas entradas por onde as opiniões são recebidas na alma, que são as duas principais potências: o entendimento e a vontade. A mais natural é a do entendimento, pois jamais se deveria consentir senão às verdades demonstradas; mas a mais comum, embora contrária à natureza, é a da vontade; pois quase todos os homens são inclinados a crer não pela prova, mas pelo gosto. Esta via é baixa, indigna e estranha: tanto assim que todos a desaprovam. Cada qual faz profissão de não acreditar e mesmo não amar senão quando sabe merecê-lo”.²⁴⁰

Embora, não concordemos com esta última colocação sobre a “desaprovação” do gosto, da vontade, temos que admitir que esta constatação é um tanto reveladora para a época. Talvez haja nela uma porção de ingenuidade ou, muito pelo contrário, de demasiada devoção ao raciocínio. Pois, é certo que nossa alma recebe muito mais verdades do que nosso raciocínio possa impedir. Contudo, no que diz respeito à persuasão dos súditos, para um efeito mais seguro, é aconselhável que as sentenças proferidas com intenções políticas, garantam tanto a aceitação pela razão, como pela emoção. De maneira que “a arte de persuadir consiste tanto na arte de agradar quanto na de convencer, visto que os homens se conduzem mais pelo capricho do que pela razão!”²⁴¹

²³⁷ LEBRUN. Op. cit. p. 12 et seq.

²³⁸ HOBBS. Op. cit. p. 70 et seq.

²³⁹ PASCAL, Blaise. **A arte de persuadir**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 101.

²⁴⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²⁴¹ Idem. Ibidem. p. 106.

A magnificência da monarquia e sua retórica pretendem, por exemplo, ser não apenas demonstração, mas persuasão: manifestando a supremacia do príncipe através da ostentação, das festas, das cerimônias, visa convencer todo e qualquer espectador e, mais além, todos os súditos. O fausto das realzas absolutas manipula como imagens do poder público os rituais que ordena e os monumentos que edifica. São, assim, os “escrúpulos infinitos de vigiância que a arquitetura transmite por mil dispositivos sem honra”²⁴² que auxiliam no manejo deste sistema. Contudo, é justamente onde produz suas formas mais rigorosas e acabadas — na França da segunda metade do século XVII — que inicia a dissolução deste sistema simbólico. É com a emancipação da sociedade civil e da burguesia que se afirmam novas aspirações.²⁴³ Warnke ressalta que,

“As cortes se apropriam do antigo argumento de que os sentidos são mais eficazes do que o intelecto, na defesa e adoção de convicções.(...) A laicização do trabalho de *persuasão visual*, que teve início na cidade, alcançou nas cortes uma dimensão estatal, que contrapôs à aspiração de universalidade da Igreja, um sistema de valores leigos. Após a Igreja da Contra-Reforma, inclusive por meio dos jesuítas, voltar a mobilizar amplamente os meios de impressão sensível, surgiu para as instituições monárquicas uma correspondente necessidade de exercer uma atividade política de arte, por meio da qual elas buscavam se representar e atrair para si a lealdade, a atenção e o reconhecimento dos súditos.”²⁴⁴

Assim, “A ostentação da riqueza era uma parte do mecanismo do poder. O luxo era menos uma recompensa do que uma expressão do sucesso; e a ânsia de luxo como marca de condição social era um dos móveis do Renascimento.”²⁴⁵ Com isso, o luxo que define o modo de alguns viverem e que lhes confere tanta reputação, sublinha e agrava a distância que separa a plebe vulgar da corte. Rousseau afirma, no entanto, que:

“para enxergar o objetivo de tantas preocupações, seria preciso que estas palavras, *poder e reputação*, tivessem um sentido para seu espírito, que ele soubesse que existe um tipo de ‘homens que consideram como algo importante os olhares do resto do universo, para os quais só o testemunho alheio, e não o próprio, leva à própria felicidade e ao contentamento.’”²⁴⁶

Dito tudo isto, ainda é importante ressaltar que a difusão da cultura artística nas cortes possibilitou o uso das artes como instrumento de sedução. Houve uma espécie de “despertar” para a opulência influente das artes no mundo. Alguns artistas, perplexos e “embriagados” demais com toda esta explosão e reverência, serviram ao bel-prazer de seus desregrados amos. Toda uma problemática se desenvolve então: a da arte que não é feita apenas para ser vista e admirada, mas a da arte que também é produzida como um aparelho disciplinar.

²⁴² FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 145.

²⁴³ Nota da autora.

²⁴⁴ WARNKE. Op. cit. p. 318.

²⁴⁵ BRONOWSKI, Jacob & MAZLICH, Bruce. *A tradição intelectual do ocidente*. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 38.

²⁴⁶ ROUSSEAU, Jean-Jackes. *Textos filosóficos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 49.

De qualquer forma, este será um assunto tratado mais profundamente em outro capítulo. Esta colocação ficará mais clara quando vista dentro do contexto da vida na corte francesa na época de Luís XIV. Não nos cabe agora polemizar a questão do uso da arte. No momento, estamos ainda preocupados com a questão do homem e do Poder.

Aproximando-nos do desfecho desta questão, devemos assinalar a necessidade da *representação* que define esse modo de ser, essa necessidade do homem do século XVII e no contexto em que ela surgiu.²⁴⁷ Para isso faremos mais uma vez uso das palavras de Rousseau, quando diz que:

“Não pretendo agora mostrar como nasce tanta indiferença pelo bem e o mal de tal disposição, com tão belos discursos de moral; como, já que tudo se reduz às aparências, tudo se torna fictício e fingido: honra, amizade, virtude e muitas vezes até os próprios vícios, cujo segredo de se vangloriar finalmente é encontrado, como, em uma palavra, sempre perguntando aos outros quem somos, e nunca ousando nos interrogar pessoalmente a este respeito, no meio de tanta filosofia, humanidade, polidez e máximas sublimes, só temos um exterior enganador e frívolo, honra sem virtude, razão sem sabedoria, prazer sem felicidade. Basta-me ter provado que este não é o estado original do homem, e que só o espírito da sociedade e a desigualdade, criada por ela, mudam e alteram assim todas as nossas inclinações naturais.”²⁴⁸

Não é nosso objetivo fazer o leitor amar ou odiar este tal Poder a que nos referimos nestas últimas páginas. Nosso desígnio é muito mais modesto. Partimos de alguns conceitos tradicionais e oportunos ao período que estamos estudando, para esclarecer um dos vértices do título de nossa pesquisa. Ao nosso ver, este era um problema capital, cabendo examinar sua emergência e extensão.

Finalmente, como diria Antoine de Saint-Exupéry “... terei sido infiel ao meu fim se vos levei em primeiro lugar a admirar os homens. O que antes de tudo é admirável é o terreno em que eles se desenvolveram.”²⁴⁹ Assim queremos, acima de qualquer outra coisa, alertar para a interessante demonstração de Poder que existe na Arquitetura que ele produz, e que para ele serve como cenário.

²⁴⁷ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985. p. 426.

²⁴⁸ ROUSSEAU. Op. cit. p. 50.

²⁴⁹ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **Terra dos Homens**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 132.

Luís XIV e o despotismo absoluto

"O culto à autoridade monárquica se reflete na grandiosidade dos cenários construídos, e exige da arquitetura construções físicas, fixas e provisórias, em consonância com o tom hiperbólico da literatura da corte e, portanto, não apenas magníficas mas também surpreendentes e dramáticas".

Leonardo Benevolo, **La captura del infinito**.

"L'État c'est moi. (O Estado sou eu.)"
Célebre frase de Luís XIV, síntese do absolutismo.

Tendo definido o sentido que o termo "Poder" tem para esta pesquisa, desejamos, agora, investigar um campo fértil para a comprovação de nossa hipótese. Buscaremos para a instância máxima deste exercício, alguém que não só personificou o significado de poder, como o exerceu de forma opressora e arbitrária.

Depois da arquitetura, portanto, o protagonista de nosso estudo será Luís XIV, a quem apresentaremos logo a seguir. Sua personalidade e sua participação na história vêm ilustrar, na nossa opinião, parte da hipótese que sustentamos neste estudo. Pois, este é o exemplo de um homem que soube "como vender suas palavras, seus sorrisos, até seus olhares"²⁵⁰, ao longo dos 72 anos em que reinou na França, durante os quais, como nunca antes, pensamos que as relações entre a Arte e o Poder se estreitaram.

Em seu reinado, tal relação tem os dois lados bem definidos: o da daqueles que, com habilidade, transmitem, manipulam e incentivam a opinião pública: os políticos e alguns artistas, escritores, historiadores ou poetas; e o dos que são ingenuamente manipulados, persuadidos e encorajados: os espectadores, o povo. Mas não pensemos nós que o conceito de *persuasão* era desconhecido naquele século. Pelo contrário, muitos críticos afirmam que a ênfase dada à retórica na educação das elites daquele tempo, passava mais noções desta técnica de manipulação do que, provavelmente, temos hoje. Diversas obras escritas datadas dessa época são referências ainda usadas. Em capítulos anteriores, por exemplo, entre outros, citamos Nicolau Maquiavel e Thomas Hobbes, cujas teorias trataram do assunto e já eram conhecidas nos séculos XVI e XVII, respectivamente.

Na verdade – voltando para Luís XIV – a arte aqui está a serviço de um poder opressor e absolutista. E é sob esta ótica, que passaremos a discorrer sobre a vida e a personalidade deste homem tão "glorioso". *Glória*, aliás, é

²⁵⁰ Duque de Saint-Simon, Apud BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 16.

uma palavra chave para a época. Razão pela qual, inclusive, foi construída, nos jardins de Versalhes, uma Fonte da Glória. Por definição, distinguia-se o termo da palavra “louvor”, porque este alguns indivíduos prestavam a outrem, enquanto “glória” era proclamada por todos.²⁵¹ Da mesma forma, se encaixam ao perfil da monarquia do século XVII as palavras *magnificência* e *esplendor*. A propósito, Charles Montesquieu, teórico social que cresceu durante o reinado de Luís XIV, fez o seguinte comentário: “O fausto e o esplendor que cercam os reis são uma parte de seu poder”.²⁵²

Passemos, então, às premissas que nos fazem acreditar no que acabamos de colocar. O leitor notará, no entanto, que nossa pesquisa assume, neste momento, um tom mais narrativo. Natural, afinal estaremos relatando uma trajetória.

Absolutismo Monárquico

Primeiramente, nos cabe localizar Luís XIV na situação política-social característica do período em que lhe coube o reinado.

Em vários países da Europa, a formação dos Estados se deu através da monarquia absoluta: França, Inglaterra, Portugal, Espanha. Estamos – na opinião de muitos historiadores – na Era Moderna, quando este marcante acontecimento surge em consequência das crises econômicas dos séculos XIV e XV. Estas crises vão, pouco a pouco, enfraquecendo as estruturas políticas, econômicas e sociais dentro da autonomia dos senhores feudais e das cidades. Nas ciências, é a Renascença que vem inspirar os estudos sobre as teorias de poder, baseadas, invariavelmente, no egocentrismo. O homem, consciente de sua força e de sua capacidade de raciocínio lógico, vai revolucionar, então, o pensamento político.

O “absolutismo”, na forma de agir politicamente, não implica diretamente em um regime no qual o monarca governa sozinho, detendo a força política total e plena. O rei, ao contrário, deveria ouvir seus conselheiros, os membros do parlamento nacional, o clero, a nobreza e a burguesia. Os representantes destas organizações, por sua vez, deveriam ter o poder de produzir leis ou revogar as estabelecidas pela Coroa, de aceitar ou não o aumento de impostos e taxas especiais. Mas é sabido que nem sempre foi assim. Por isso, aquele termo refere-se à centralização do poder, em diversas esferas da vida pública e privada, característica da época.²⁵³

O primeiro passo de um monarca era unificar o território por onde se faria cumprir sua autoridade real.²⁵⁴

O segundo era combater progressivamente a autonomia dos senhores feudais e das cidades. O que, aliás, foi uma providência perseguida ao longo de alguns séculos, pois a dificuldade de comunicação e transporte acabou por prolongar esta conquista. As autoridades locais, distantes da Corte, desconheciam as vontades do suserano e seguiam exercendo, pela mesma razão, o poder de antes. Então, através de guerras, se obtinha gradualmente a centralização do poder e se fazia reconhecer a autoridade real.

²⁵¹ Idem. Ibidem. p. 17.

²⁵² Montesquieu, Apud BURKE. Ibidem. p. 17.

²⁵³ GRESPAN, Jorge. **Revolução Francesa e Iluminismo**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 22 et seq.

²⁵⁴ FRIEDRICH, Carl J. **The age of barroque**. New York: Harper & Brothers, 1952. p. 25 et seq.

O terceiro, tentar controlar a aristocracia através de estratégias para cercá-la e enfraquecê-la. Assim, fragilizada aquela alta classe social, o rei tratava de fazer-se acompanhar de homens e mulheres a ela pertencentes, para manipulá-los e persuadi-los com as ofertas da vida ao seu lado na Corte.

Antecipando um pouco nosso objetivo, colocamos o seguinte pensamento, do professor Grespan, a respeito da época:

“O exemplo mais brilhante desse movimento é a construção do palácio de Versalhes por Luís XIV em 1682, para onde levou os nobres, que passaram a gravitar alegremente em torno do ‘rei-sol’. [...] Ao processo de monopolização do enobrecimento pelo monarca, segue-se então o de monopolização da violência, isto é, direito exclusivo do uso da força pelo Estado.”²⁵⁵

Da mesma forma que a aristocracia é domada, da burguesia é retirada a autonomia para a fabricação de suas manufaturas, e dos mestres e artesãos é tolhido o arbítrio de sua produção. O poder centralizado passa, também, a determinar e controlar a qualidade e a quantidade dos bens produzidos e comercializados. Daí o início do chamado “mercantilismo”, o exercício de regulamentação governamental da economia, realizado tanto na esfera privada quanto na pública. O resultado disto, apesar de aborrecer o relacionamento com os patriciados urbanos, é o fortalecimento do mercado nacional interno como um todo. Não obstante,

“deve-se observar que o poder central não extingue simplesmente as fronteiras e barreiras existentes; antes ele as domina e mantém, passando a controlá-las e coordená-las em seu próprio benefício. É este o sentido dos ‘Regulamentos’ das manufaturas francesas, por exemplo, instituídos em 1663 por Colbert, superministro da economia de Luís XIV. Mantidos por mais de um século, tais regulamentos conservaram as limitações típicas das antigas corporações de ofício e de comércio, estabelecendo a forma da produção, o número de mestres, aprendizes e assalariados de cada manufatura, bem como o tipo e a quantidade de cada produto e a esfera de sua comercialização”.²⁵⁶

No entanto, sem a retomada do Direito Romano, do Direito Público – baseado na concentração do poder na figura de um príncipe – em especial, e sem a monopolização das forças militar e administrativa, a centralização do poder político e econômico não teria sido possível. O desenvolvimento jurídico é um dos instrumentos mais eficazes para o controle da “soberania”. Jean Bodin (1530 – 1596) em seu *Da República*, de 1576, já exhibe, no núcleo da obra, uma teoria que vai legitimar neste sentido, principalmente na França, a mais alta instância de poder. Para este francês, o “soberano” não é necessariamente o monarca, mas o poder centralizado e absoluto, que se coloca *super omnia*, sobre tudo e todos.²⁵⁷

Desde o século XIII, não obstante, se voltava a discutir a questão da “justiça natural”. Esta conferiria ao homem, desde o seu nascimento, um conjunto de leis cujo cumprimento definiria a dimensão fundamental de

²⁵⁵ GRESPAN. Op. cit. p. 24.

²⁵⁶ Idem. Ibidem. p. 25.

²⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 26.

existência. Para Montesquieu, esta é uma condição verdadeira. Em seu *Espírito das Leis* ele nos descreve que:

“As leis são relações necessárias derivadas da natureza das coisas; e neste sentido todos os seres têm as suas leis: a divindade tem as suas leis, o mundo material as suas [...] e o homem as suas. Os que disseram que uma fatalidade cega produziu todos os efeitos que vemos no mundo proferiram uma grande absurdidade, pois que absurdo maior que uma fatalidade cega que tenha produzido seres inteligentes. Por isso, há uma razão originadora, as leis são as relações fundadas entre ela e os diferentes seres, bem como as relações desses seres entre si”.²⁵⁸

Dito isto, fica clara a identificação que este homem tem com René Descartes, que propõe a reformulação total dos processos de conhecimento. É preciso partir da suposição de que se ignora tudo, e indagar das fontes de conhecimento as verdades primitivas que nos foram transmitidas distorcidas pelos interesses humanos. Descartes principia a análise de todas as proposições filosóficas e científicas, para testar a realidade daquilo que aprendeu e, possivelmente, descobrir verdades novas. O seu princípio “penso logo existo”²⁵⁹ tornou-se a súpula de sua filosofia e o ponto de partida para a formação espiritual de muitas gerações, até o fundamento da filosofia francesa do século XVIII, como veremos nos aportes finais.

Da mesma forma, fica nítida a contraposição a Hobbes, para quem as leis são uma instituição humana, como vimos no capítulo anterior. Ele afirmava o grande absurdo acerca da fatalidade cega ao longo do desenvolvimento da, na sua opinião, metafísica “materialista” de Montesquieu.²⁶⁰

A política, naquela primeira concepção, deveria se conformar com tal justiça natural. A Igreja, por sua vez, fazendo acreditar que a natureza e suas leis são criações de Deus, adota oportunamente essa filosofia. Mas, com a Reforma, a divergência e a vacilação fazem com que tudo isto seja posto em dúvida. O poder institucionalizado se emancipa, neste mesmo ínterim e, sob vários aspectos, sucumbe a religião à sua política.

Coincide, também, com aquelas movimentações religiosas a elaboração teórica da soberania. Bodin, novamente, descreve que a tarefa de criar leis parte do trabalho do soberano; sendo este, um monarca, o povo, ou ambos. Sua vontade e suas necessidades estariam acima das leis naturais e assim deveria ser. Por princípio, se o Estado central é soberano, não haveria instância acima dele; nem para avaliá-lo, tampouco para julgá-lo. Contudo, o direito divino, que reconhece no rei um representante de Deus na terra, resolve, mesmo que a força, a questão por algum tempo.

A revolução da ação e do pensamento político e econômico, assim como da sua interpretação, está simbolizada, afinal, na palavra e no conceito de “Estado”. Para o século XVII, a formação deste é um verdadeiro triunfo. É

²⁵⁸ MONTESQUIEU, Apud BRONOWSKI, Jacob & MAZLICH, Bruce. **A tradição intelectual do ocidente**. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 263.

²⁵⁹ DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d. Sexta Parte.

²⁶⁰ BRONOWSKI; MAZLISCH. Op. cit. p. 264.

um novo senso de poder; o poder do homem de moldar sua sociedade, de moldar seu destino. Era o emergir de duas grandes forças: o monarca absoluto, provido deste senso de poder e com capacidade de liderar, e o Estado em si.

Na França, esta força aparece definida na construção do absolutismo moderno estruturada por Armand du Plessis, conhecido como Cardeal Richelieu. Mas é com Luís XIV que os franceses conhecem a apoteose deste regime político.

A Preparação do Rei

Luís XIV nasceu em 1639 em Saint-Germain. Seu nascimento foi comemorado com badalos de sinos, tiros de canhão, cantos, sermões, poemas, discursos, fogos de artifício e fogueiras por toda a França. O filósofo italiano, Tommaso Campanella, falava do bebê como uma espécie de Messias, que veio para resgatar a idade de ouro francesa.²⁶¹ Seus pais Ana da Áustria e Luís XIII, este em idade avançada, tiveram muitas dificuldades em gerar um filho. Por isso, ainda no útero da mãe, a criança já era celebrada. Gélis, historiador francês, relata que:

*“Desde o seu nascimento, a criança da realeza é uma criança pública, apresentada como modelo a seus futuros súditos.[...] A criança da realeza nada tem de provar: já de início é uma criança pública. Ainda mais se é o delfim. Nasce em público e na primeira infância não tem realmente vida privada; vive sob constante vigilância, o menor de seus gestos é observado e até registrado, [...]. O menino vive sob os olhares da corte. No entanto, futuro pai de seus súditos, não tem contato com eles. Mais que a gravura, é a moeda que o torna conhecido, pelo menos a uma parte dos súditos”.*²⁶²

Quando tinha apenas quatro anos de idade, o pequeno *dauphin*²⁶³, perde seu pai. Assim, muito jovem foi nomeado Rei. Então, uma enorme produção é elaborada em torno da imagem do garoto. Aquele que até este momento era visto envolto por cueiros e camisolas, se tornaria a criança mais bem produzida de toda Europa. Com seis anos, já era apresentado sentado em seu trono, com cetro na mão e manto real nas costas. Em outras ocasiões, mostrava-se vestindo, inclusive, armaduras.²⁶⁴

O ano de 1643 é o início da regência de Ana da Áustria e de seu Cardeal Giulio Mazarino. Esta passagem é marcada por um ritual solene que convoca a Suprema Corte e o Parlamento de Paris para assistirem a alteração do testamento de Luís XIII. Este mesmo Parlamento, que supervisiona esta concessão ao trono, vai unir-se à nobreza e aos civis em uma guerra política e civil, a Fronda – à qual nos referimos no capítulo anterior –, até 1652, quando são derrotados.

Esta Guerra vai marcar definitivamente a vida do rei. Profundamente humilhado e contrariado, ele voltará a Paris para iniciar a reconstrução de sua

²⁶¹ BURKE. Op. cit. p. 51.

²⁶² GÉLIS, In: ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 326.

²⁶³ *Dauphin*, ou delfim, título dado aos antigos soberanos do Delfinado, e que, com a cessão desse feudo à coroa francesa, passou para os herdeiros do rei da França.

²⁶⁴ BURKE. Op. cit. p. 51.

imagem. Já, em 1654, uma estátua do monarca, agora com 15 anos, é construída mostrando Luís pisando em um guerreiro prostrado. No mesmo ano, um balé é composto para a mesma finalidade. A partir daqui, a imagem do soberano será exaustivamente explorada no sentido de transformá-lo em um Deus. Inclusive,

“Afirmações semelhantes foram feitas durante a coroação do rei em 1654, e na entrada solene que faz em Paris em 1660. Os rituais eram tradicionais, mas, por isso mesmo, variações relativamente pequenas eram perceptíveis – pelo menos por uma parcela do público – como portadoras e um imagem política”.²⁶⁵

Sua coroação teve que ser adiada para o ano de 1654, em virtude das movimentações da Fronda. O ritual aconteceu como mandava a tradição francesa, na catedral de Reims. “As cerimônia incluía um juramento prestado pelo rei, entre os quais a chamada ‘espada de Carlo Magno’, esporas e o anel, que o historiador Denis Godefroy descreveu como ‘a aliança com que o dito senhor desposa o reino’”.²⁶⁶ O bispo entregou na mão direita do rei o cetro, na esquerda pôs a chamada “mão da justiça” e na cabeça a coroa real – dita de Carlos Magno. Depois vieram as homenagens e uma bela revoada de pássaros pela capital.

A cerimônia foi assistida pela nobreza de todos os cantos da Europa, além de uma multidão de súditos. Para aqueles que perderam o evento, uma série de panfletos foi publicada e distribuída, onde podia-se conferir gravuras dos momentos marcantes. Le Brun, o pintor oficial do rei – como veremos melhor mais adiante – desenhou uma tapeçaria da cena da coroação.

O historiador Peter Burke aponta algumas questões a respeito desta data. A primeira seria o estranho fato de o governo ter patrocinado tamanha comemoração num momento em que ainda não haviam fechado as feridas da Fronda. O segundo é o detalhe no juramento do rei: ele teria prestado este juramento sentado, ao contrário da tradição de seus predecessores²⁶⁷. Como explicar tais controvérsias? A julgar por seu temperamento, talvez, Luís XIV se considerasse melhor do que os outros reis, e estivesse convicto de seu reconhecido poder. Suas escrituras para o delfim, mais tarde, confirmarão esta hipótese, relatando que sua sagração não o fizera rei, mas simplesmente o declarava como tal.

Seguiram inúmeras visitas reais foram realizadas à capital, todas festejadas com pompas. Mas a mais citada na historiografia é, como vimos, a chegada do rei e da rainha em comemoração às núpcias, em 26 de agosto de 1660. A diferença desta celebração é que ela foi patrocinada pela cidade, por seu prefeito e magistrados municipais. Ao que consta nos escritos, o governo participou supervisionando a decoração e a cerimônia. Nesta ocasião o rei recebeu solenemente “as chaves de Paris”.

O casamento de Luís com Maria Tereza, filha do rei Filipe IV da Espanha, era a confirmação da Paz dos Pirineus.²⁶⁸ A entrada do casal em

²⁶⁵ Idem. Ibidem. p. 53.

²⁶⁶ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²⁶⁷ Idem. Ibidem. 54.

²⁶⁸ A Paz dos Pirineus foi o tratado assinado, em 1659, entre Espanha e França que selava a paz entre estes dois países.

Paris foi comemorada com a mesma ostentação; a decoração prestava homenagens também à nova rainha, Ana da Áustria, e ao Cardeal Mazarino. Mas, após a morte do cardeal, estes cortejos não são mais cogitados e o monarca decide governar sozinho, sendo assim representado e aclamado.

Tendo casado com uma espanhola, sendo filho de outra, seu comportamento circunspeto tenderá a se agravar. Os espanhóis tinham esta fama e Luís, desde pequeno fora incentivado para “atuar” com seriedade. Ao que parece, as únicas vezes que o rei podia ser visto com um comportamento mais descontraído, era quando apresentava-se como dançarino – dizem que era excelente nesta arte. Seu interesse pelos palcos, seu amor pelas artes, contribuíram muito para sua formação de rei e, principalmente, para sua imagem. Se, como diziam, sua vida era um palco, interpretar, simular e dissimular, era seu dever.

Entre as décadas de 1650 e 1660, existe, praticamente, um hiato na divulgação da imagem do rei. Os relatos disponíveis sobre estes dez anos estão registrados em memórias e diários escritos por acompanhantes da família real. Segundo uma aceção corrente no século XVII, aliás, as memórias eram um produto individual de personalidades públicas sobre a repercussão de seus atos, ou seja, o brilho da própria glória.²⁶⁹ Alguns historiadores atribuem esta lacuna a uma doença que atingira o rei no início da idade adulta, que o deixara quase careca. Verdade ou não, o que podemos afirmar é que as primeiras gravuras do rei adulto já o mostram de peruca.

A falsa cabeleira foi um dos símbolos barrocos. Sua origem é atribuída à Luís XIII, que desejava esconder sua careca. Era uma vontade de expressar as coisas aos extremos e de cultivar esta realidade exageradamente teatral. Da mesma forma, a paixão pela moda mostra esta necessidade de representação. A preocupação do homem em relação à sua honra era imensa, mas, ao mesmo tempo, os exageros com a sensualidade despertavam a busca pela boa aparência estética. No caso de Luís XIV, além de ocultar sua escassez de cabelos, aumentava sua altura.²⁷⁰

Em sua *A escritura do foro privado*, Madeleine Foisil descreve os sofrimentos causados pelas doenças que Luís apresentou:

“As imagens do corpo enfermo e do corpo sofredor são as que nos fornecem os médicos de Luís XIV no *Journal* que elaboraram e que chegou até nós em sua forma manuscrita e original. Neste texto não há brilho, e sim a miséria do corpo doente [...]. As grandes doenças que acometeram o rei ao longo de sua vida são descritas: a varíola em 1647, a *maladie de Calais* em 1658 [que o fez perder os cabelos], o sarampo em 1663, os problemas com os dentes em 1684, a grande operação (da fístula) em 1686. A repercussão é pública, mas há também todas as indisposições menos espetaculares que se sucedem: vapores, fluxo de ventre, resfriados, dores de estômago etc.”²⁷¹

Estas são imagens que nunca chegavam ao público, sendo compartilhadas apenas com seus médicos e lacaios mais próximos. Chegar ao centro da intimidade física do ser, enxergá-lo como tal, não era algo permitido

²⁶⁹ FOISIL, In: ARIÈS; DUBY. Op. cit. p. 332.

²⁷⁰ FRIEDRICH. Op. cit. Cap. II.

²⁷¹ ARIÈS; DUBY. Op. cit. p. 364-5.

em relação a um soberano. Por isso, os diários produzidos por acompanhantes do rei, sobre a vida de sua alteza, são tão interessantes. Neste sentido, Madeleine prossegue:

“Mais ainda que os elementos da vida privada material e afetiva, é portanto a consciência desta, o lugar que ela ocupa na sensibilidade da época que nossa pesquisa permitiu abordar. O privado constitutivo da vida cotidiana, o íntimo constitutivo da vida privada, nos sentidos que hoje lhes damos (‘a que o público não tem acesso, não é admitido’), não constituem tema de escritos antes da segunda metade do século XVII”.²⁷²

Para o povo, a imagem que chegava era a transmitida pelas pinturas, pelos monumentos, pelas estátuas, todas peças encomendadas. Da mesma forma o alfaiate, o cabeleireiro (peruqueiro), o maquiador, os poetas, os atores, os músicos e os escritores da corte, contribuíam para passar uma impressão impecável, soberana. Eles realizavam a “produção” do teatro que era a vida Real.

A propósito, Peter Burke faz novamente uma interrogação: “Quem escreveu o roteiro da encenação real? Num certo sentido foi mais a “tradição” que qualquer indivíduo isolado. [...] É aceitável supor, no entanto, que a produção teve um diretor, o cardeal Mazarin”.²⁷³

O cardeal Mazarino, na ausência de Luís XIII, foi quem passou os ensinamentos políticos ao futuro monarca. Fazia isto com incansável dedicação e, ao que consta nas memórias da época, parecia desfrutar dos momentos que passava com o príncipe. Boatos chegaram a suscitar a verdadeira paternidade do herdeiro. Suspeitava-se de que Ana da Áustria fosse amante do cardeal e de que mantivesse relações com ele, mesmo enquanto seu marido era vivo. As estórias não param por aqui, mas discorreremos sobre elas em um trecho mais adiante.

De 1643 a 1661, ano de sua morte, Mazarino controlou as decisões do reino. Nesta época, incentivou a cultura das artes, trouxe para a França o gosto da arte pela arte, mas também soube bem usá-la para a política, embora, administrativamente falando, não tenha desempenhado um papel tão marcante quanto o de Richelieu. Para muitos biógrafos, Luís deve sua prodigiosa educação a ele e esta, então, seria sua maior herança legada aos franceses.

Depois da morte do cardeal, o rei declarou sua intenção de governar sem um primeiro-ministro. Neste momento se definia o destino da nobreza. A desigualdade das chances que cabiam, nesse campo social, à realeza e à nobreza tinha tornado possível excluir esta última de todas as posições de poder autônomas; a energia e a competência dos representantes do rei, consumaram tal exclusão. O mais importante deles seria Jean-Baptiste Colbert, que estudaremos mais cuidadosamente no próximo capítulo.

Luís se sentia de tal modo ameaçado pela nobreza, principalmente pela mais alta nobreza, mais próxima a ele, que essa sensação, nascida das experiências de sua juventude, havia se tornado uma segunda natureza sua.

²⁷² Idem. Ibidem. p. 367.

²⁷³ BURKE. Op. cit. p. 58.

Mesmo com a debilidade da, então, posição dos nobres, sua vigilância em relação a eles era incansável. A indiferença que ele diversas vezes mostrou sobre as questões econômicas – por não encontrar na esfera destes problemas qualquer raiz para afirmar sua existência social – desaparecia por completo quando se tratava de questões de dominação, de nível, de prestígio e de superioridade pessoal. Nessa últimas esferas, Luís podia ser qualquer coisa, menos indiferente, era implacável e totalmente alerta.²⁷⁴

O Soberano

O anúncio da intenção de governar sozinho, Luís XIV fez primeiro em caráter privado: para ministros e secretários. As memórias escritas, supostamente pelo rei, traziam o relato desta decisão e justificavam que não haveria mais ministro, por se ver, o soberano, plenamente auto-suficiente na gestão da França:

“Informado de tudo; dando ouvidos ao mais humilde de meus súditos; consciente a todo momento do número e da qualidade de minhas tropas, e das condições de minhas fortalezas; dando ordens incessantemente com relação a todas as duas necessidades; recebendo e lendo despachos; respondendo eu próprio alguns deles, e dizendo a meus secretários como responder aos outros; fixando o nível das receitas e das despesas de meu Estado”.²⁷⁵

A imagem passada ao povo era a de um rei dedicado e preocupado com o bem-estar de seus súditos. Publicações divulgavam exatamente a idéia de um rei assíduo e trabalhador. O próprio porta-voz da Igreja que, com a morte de Mazarino, resolveu visitar o rei em sinal de pêsames, deixou o palácio, levando consigo a figura de um monarca ocupado com operações militares, negociações do reino e atividades oficiais.

À sua maneira, devemos admitir que Luís XIV está entre os grandes homens da história ocidental, principalmente se considerarmos aqueles que tiveram e exerceram uma influência extraordinariamente abrangente dentro de uma nação. Ele não só esteve, realmente, à altura da tarefa específica que o esperava, como fora feito para ela. Certa vez, o próprio rei escreveu em suas *Memórias* as tarefas a que se considerava encarregado, em consonância direta com suas verdadeiras necessidades e inclinações:

“Você não deve imaginar [dirigindo isto ao seu filho], que os assuntos de Estado são algo como esses problemas espinhosos e obscuros das ciências, que talvez o tenham entediado. A tarefa do rei consiste principalmente em deixar agir o bom senso, que sempre pode ser manejado sem esforço e naturalmente... Tudo o que é necessário para essa tarefa é, ao mesmo tempo, agradável; pois ela consiste, meu filho, em suma, em manter os olhos abertos sobre toda a Terra, em se informar, incessantemente, das novidades provenientes de todas as províncias e de todas as nações, do segredo de todas as cortes, em conhecer os caprichos e as fraquezas de todos os príncipes e de todos os ministros estrangeiros, em obter informações sobre uma quantidade interminável de acontecimentos a respeito dos quais acham que não

²⁷⁴ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 201 et seq.

²⁷⁵ BURKE. Op. cit. p. 74.

sabemos nada, e em ver em torno de nós aquilo que se esforçam por ocultar com todo cuidado, descobrindo as opiniões e os pontos de vista de nossos próprios cortesãos”.²⁷⁶

Enquanto cumpria esta tarefa com perfeição, agia em favor de todos os que, de uma forma ou de outra, e mesmo que pressionados, participavam do esplendor de seu poder. De fato, sabe-se que o rei quis conhecer a vida de cada um de seus súditos, até as intrigas mais íntimas, que, por sinal, o divertiam muito. Existiam vigilantes suíços a seu serviço, contratados para secretamente perambular por Versalhes controlando e observando as pessoas para depois relatarem tudo com exatidão.²⁷⁷ Sobre isto, Saint-Simon nos informa a respeito de Pontchartrain, um tenente de polícia:

“Ele só permanecia junto ao rei pelo divertimento malicioso [de Luís XIV] provocado pelas delações de Paris, que era de seu departamento e lhe causava muitas brigas com Argenson [outro tenente de polícia], a quem desejava manter sob controle, o que Argenson sabia mais do que ele mesmo; servira-se habilmente da confiança do rei e, através dela, do segredo da Bastilha e das coisas importantes de Paris; ele as arrancava a Pontchartrain, a quem, como homem astucioso, não deixara senão as delações das tolices das mulheres e das loucuras dos jovens [...] Foi visto diversas vezes nestas *Memórias* que o falecido rei fizera do tenente de polícia de Paris uma espécie de ministro secreto e confidente, uma espécie de inquisidor. [E mais adiante.] A abertura das cartas: isto é o que deu crédito aos Rouillés e aos Pajots, que detinham esta licença... O rei via o extrato de todas as cartas em que havia artigos que os chefes do correio, depois o ministro que os dirigia, julgavam dever chegar até ele”.²⁷⁸

O que devemos concluir disso? Estaria o rei sempre bem informado sobre o que se passava com seus súditos? La Palatine acreditava que as más notícias nunca chegavam até ele: “Não que o rei não fosse sensível à miséria; em primeiro lugar ele não soube a respeito dela e, segundo, fizeram-no acreditar que se tratavam de falsas histórias e que nada daquilo era verdade”.²⁷⁹ Talvez estas notícias fossem filtradas cuidadosamente por Colbert, mas também nos parece razoável concordar com Robert Challes, escritor do reino e conhecedor do caráter de nosso monarca: “Luís tinha conhecimento de uma parte das desgraças públicas, mas fingia nada saber”.

Esta atitude não deveria ser exclusividade do rei. E parece-nos claro que a maior parte da corte encarasse da mesma forma. Para eles, os burgueses já não contavam. O povo, então, nem existia. Com que desprezo estes cortesãos tratavam os menos abastados, os que não tinham sua “entrada” permitida em Versalhes...Veremos isto no próximo capítulo.

A esta altura, contudo, os franceses já não seriam obstáculo para o novo passo do monarca. Com tanta “propaganda” coordenada em torno da eficiência de Luís, não haveria porque impedi-lo de continuar sozinho. Sobre estas propagandas, Peter Burke, mais uma vez, coloca uma constatação.

²⁷⁶ ELIAS. Op. cit.. p. 142.

²⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 143.

²⁷⁸ *Memórias*, de Saint-Simon, Apud WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei-Sol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 16.

²⁷⁹ La Palatine, Apud WILHELM. Ibidem. p. 16.

Trata-se da repetição dos mesmos elogios ao rei. Tanto em publicações, quanto em medalhas e pinturas, os adjetivos se repetem, declarando que estas saudações partiam sempre de uma mesma organização. Eram todas encomendadas, possivelmente por Colbert.

Gostaríamos de acrescentar, aqui, novamente,²⁸⁰ a importância do domínio da arte de persuadir. Na nossa opinião, parece ter feito parte do rol das virtudes de Colbert. Para esclarecer a propriedade do uso desta arte, no entanto, farei minhas as palavras de Pascal:

“Essa arte que chamo de arte de persuadir, e que não é propriamente senão a condução das provas metódicas perfeitas, consiste em três partes essenciais: definir os termos dos quais devemos nos servir por definições claras; propor princípios ou axiomas evidentes para provar a coisa em questão; e sempre substituir mentalmente, na demonstração, o definido pela definição”.

Já no início da década de 1660, os acontecimentos anunciam as intenções do Grande Rei: ele estava disposto a causar impacto sobre seus súditos e sobre os estrangeiros. A diplomacia e os festivais garantiam a propagação deste impacto. Os dois primeiros anos foram marcados por dois acontecimentos consecutivos, um envolvendo a Espanha, o outro o Papado romano. Ambos relacionavam a falta de diplomacia para com embaixadores franceses nestes países estrangeiros. Ambos, de novo, forçaram o pedido de desculpas do rei Filipe IV e do Papa, respectivamente, ao rei da França. Fatos que contribuíram para a divulgação do prestígio internacional de Luís XIV e que foram perpetuados em tapeçarias de Lebrun.

A propósito: “Tanto o ritual como a arte e a arquitetura podem ser vistos como instrumentos de auto-afirmação, como a continuação da guerra e da diplomacia por outros meios. A imagem do rei como patrocinador magnífico e munífico das artes recebeu grande ênfase durante o reinado”.²⁸¹ Neste viés, os projetos mais importantes foram a reforma do Louvre e, muito mais, a construção de Versalhes. Este último, na época era apenas um pavilhão de caça que Luís XIII mandara construir em 1624, local onde seu filho adorava ficar.

O incêndio de 1661 no Louvre, colocou a reforma deste palácio em primeiro lugar na agenda das obras reais. Este, que havia sido readaptado por Francisco I, durante o renascimento, era, originalmente, um castelo medieval. Não havia, no entanto, por parte de Luís XIV, intenção de mudar-se para lá, mas ele sabia que, como símbolo nacional, deveria ser restaurado e reestruturado. Colbert, no entanto, nutria grandes expectativas sobre a possibilidade de o rei agradar-se com o resultado das melhorias e resolver fazer ali a sede da corte. Por isto a sua conhecida frase: “Sua alteza sabe que, na ausência de ações extraordinárias de guerras, nada marca melhor a excelência e o espírito de magnificência do que os edifícios”.²⁸²

²⁸⁰ PASCAL, Blaise. **A arte de Persuadir**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 109.

²⁸¹ BURKE. Op. cit. p. 44.

²⁸² “Your Majesty knows that, in the absence of striking actions of war, nothing more marks the greatness and the spirit of princes than buildings”. (GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: L.T.C., 1999. p. 159.)

Foi decidido, então, que um novo palácio seria construído no lugar daquele. O projeto deveria ser feito por algum arquiteto renomado, italiano ou francês. As propostas vieram de homens como: Louis Le Vau, François Mansart, Claude Perrault, Carlo Rinaldi e Gian Lorenzo Bernini. Este último, o mais celebrado da época, foi convidado para ir à França, em 1665, e lá foi tratado com deferência pelo rei. Seus projetos agradavam ao monarca, mas, sua presença desagradava Colbert. O ministro, sem esconder sua preferência por Perrault, escreveu um memorando ao rei, apontando todas as desvantagens do projeto daquele italiano. Dizia que a proposta não era digna da majestade do Grande Rei.

Bernini decidiu, contudo, esculpir em mármore uma estátua do Rei Sol. Mas, para um italiano, como era de se esperar, o semblante do rei esculpido sugere um sorriso. Por esta razão o monarca reprovou solenemente a obra. Tudo indica que o semblante alegre era uma atitude considerada inadequada para um monumento de um rei da França. Sua fisionomia deveria ser sempre impassível e imóvel, para transmitir o desejado “ar” de grandeza e majestade. Assim, para que o mármore não fosse desperdiçado, a estátua foi reciclada num herói de Roma antiga.²⁸³

E quanto ao Louvre, Perrault acabou sendo agraciado com a aprovação de seu projeto. A condição que Luís impôs foi que ele trabalhasse em conjunto com Le Vau e Lebrun – dois artistas que sempre souberam agradar o monarca. “A obra foi executada e comemorada com diversas medalhas. O rei, no entanto, passou relativamente pouco tempo neste palácio, que se tornou sobretudo o quartel-general dos fabricantes de sua imagem”.²⁸⁴ Segundo escrituras, alguns artistas da corte, inclusive receberam alojamentos e estúdios no palácio. A arquitetura do prédio, com a reforma de Colbert, tem um espaço reservado em outro capítulo mais além.

As atenções de Luís voltavam-se cada vez mais para o velho castelo de caças de seu pai. A idéia de morar em Paris trazia consigo as lembranças do episódio da Fronde. Ele desejava afastar-se e construir uma nova realidade, ou, quem sabe, um cenário para o seu ideal de vida, suas festas, sua corte, sua família e suas amantes.²⁸⁵ Estes planos, no entanto, eram condenados por Colbert. Desde o início do governo pessoal do monarca, o superintendente foi contrário à contratação de Le Vau e Le Nôtre para realizar melhoramentos e projetar os jardins de Versalhes. Dizia que eram um desperdício os gastos “*nesta casa*” [*cette maison*], porque o Louvre contemplaria, na sua opinião, muitos mais a glória de sua Majestade.²⁸⁶

Hoje, ligamos mais a glória de Luís XIV a Versalhes do que a qualquer outro lugar, contrariando o pensamento de Colbert. Isto representou, contudo, o primeiro grande embate entre o monarca e seu superintendente.

²⁸³ BURKE. Op. cit. p. 44.

²⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 79.

²⁸⁵ Sabe-se que Luís XIV teve várias amantes, duas, em especial, influenciaram definitivamente sua conduta: Mlle de La Vallière e Madame de Maintenon. Sobre este assunto, Nicole Castan, nos diz que “*Ali* [nos gabinetes de seu castelo] *o rei vive com seus familiares e com seus invejados lacaios; recebe os filhos e os arquitetos, cujos planos estuda apaixonadamente. Por certo, os jogos do poder não cessam, nem mesmo no apartamento de madame de Maintenon, onde há anos Luís XIV leva uma vida conjugal, para a fúria de Saint-Simon, de resto já irritado com esse privilégio de entrada nos gabinetes particulares; quando o rei ali trabalha com um ou dois ministros ou concede audiência, ela está presente, confidente atenta, a “solidez” do monarca, como declara Luís XIV.*” (CASTAN, In: ARIÈS; DUBY. Op. cit. p. 427)

²⁸⁶ BURKE. Op. cit. p. 79 et seq.

Afinal, quem tomava as decisões? No caso do Louvre, parecia ser Colbert, mas no que diz respeito a Versalhes, Luís acompanhou com desvelo cada detalhe.

Esta construção, a mais grandiosa e ambiciosa da Europa, na opinião de Burke, entre outros, tornou-se um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua auto-apresentação. Estamos chegando, enfim, à materialização de nossa hipótese.

Devemos lembrar, antes, que este monarca, como era de se esperar, adotou, ainda, uma estratégia régia tradicional para reforçar sua glória: a guerra. De fato, saiu vitorioso em duas primeiras investidas: na Guerra da Devolução (1667-8), quando tratou de exigir o domínio do território dos Países Baixos espanhóis, depois da morte de Filipe IV, seu sogro; e na Guerra Holandesa (1672-8), quando abandonou o conforto da corte e enfrentou junto ao exército o inimigo, que tentava reduzir os direitos de posse econômica da França na Europa.

Nesta última oportunidade, Racine demonstra a imagem que o Rei Sol adquire como um herói conquistador:

“Reverenciado por seus súditos, temido por seus inimigos, admirado pelo mundo inteiro, parecia nada mais ter a fazer senão desfrutar pacificamente da reputação tão solidamente firmada, quando a Holanda lhe ofereceu outras novas oportunidades de se distinguir e abriu caminho para ações cuja memória jamais perecerá”.²⁸⁷

Apesar de serem uma forma de opressão e poder, não serão as guerras nosso campo de discussão. Deixaremos seus pormenores de lado e trataremos mais diretamente do comportamento do monarca em seu palácio. A vida na corte, enquanto desfrutada em Versalhes ou Paris, é mais ajustada ao nosso objetivo. O período de paz que sucedeu estas movimentações, serviu melhor aos investimentos nas artes.

Foi em 1683 que a corte se transferiu para Versalhes. Nesta altura, Jules-Hardoin Mansart já alterara, como seu sucessor, o projeto de Lebrun. O palácio, afinal, adotara a função de abrigar toda a aristocracia, além de toda a administração central do país. Este mesmo ano, porém, foi marcado pela morte da rainha e de Colbert. Com o último, a máquina de glorificação de Luís XIV perdia seu maior operador. De qualquer forma,

“Luís XIV se instala com magnificência em Versalhes em 1683; a corte jovem acabou-se; começam os anos difíceis e a crise da consciência européia; a visão do mundo, a concepção da vida, se transformaram. Duas tendências se afirmam: a do Estado de ampliar seu domínio através dos aparelhos de justiça, polícia e finanças; e o desejo dos cidadãos esclarecidos de participarem da coisa pública.”²⁸⁸

Hoje, o nome do palácio evoca, na nossa opinião, não somente uma construção, mas um mundo social, o da corte, e em particular a ritualização da vida cotidiana do rei. Os franceses do reino de Luís XIV eram induzidos ao fascínio do *lever* e do *coucher* [do levantar – pela manhã – e do deitar – à noite] real. Toda a rotina do rei envolve um ritual que é mecanicamente cumprido. Desde o seu despertar, passando por sua higiene e produção,

²⁸⁷ RACINE, Apud BURKE. Ibidem. p. 87 et seq.

²⁸⁸ CASTAN, Apud BURKE. Ibidem. p. 427.

depois pelas refeições e passeios, até ir para cama de noite; tudo era planejado e acontecia no tempo determinado. Dizem os franceses, a este respeito, que se podia “ajustar o relógio pelo rei”.²⁸⁹

Estes rituais, como lembra Norbert Elias, não devem ser ignorados.²⁹⁰ Devem ser analisados pelo que nos trazem da cultura circundante, sobre a monarquia absoluta, a hierarquia social e as razões de opressão. Peter Burke afirma que “A vida diária do rei compunha-se de ações que não eram simplesmente recorrentes, mas carregadas de sentido simbólico, porque eram desempenhadas em público por um ator cuja pessoa era sagrada”.²⁹¹

Castan ironiza: “Quem melhor do que Luís XIV pode encarnar uma existência totalmente dominada e dedicada à ocupação real (nobre e deliciosa)?”²⁹² Luís esteve no palco durante quase toda a sua vida vigil. Os seus objetos materiais, associados ao seu cotidiano, também eram considerados sagrados, pois o representavam. Existiam normas para a participação nesse espetáculo. Não poderia haver qualquer surpresa por parte de algum coadjuvante – os horários, os lugares eram determinados e as pessoas que desejassem fazer parte, deveriam se adequar. Novamente, Castan afirma que:

“A vida cotidiana do rei já era ritualizada em grau considerável antes do início de seu governo pessoal, mas a partir dali os rituais tornaram-se mais elaborados, por uma adaptação do modelo espanhol às circunstâncias francesas. O interesse do rei pela dança e pelo espetáculo e o papel de protagonista que tomou nesses rituais tornam provável que as mudanças feitas em suas coreografias tenham sido de autoria do próprio Luís, ou pelo menos supervisionadas de perto por ele. O cenário cada vez mais elaborado para a vida cotidiana construído em Versalhes tornou esses rituais mais fascinantes e também mais rígidos, ajudando a dar a impressão de uma engrenagem de relógio”.²⁹³

Eis, logo a seguir, o sentido de etiqueta para o próprio Luís, em suas *Memórias*:

“Estão grandemente enganados aqueles que imaginam tratar-se aí apenas de questões de cerimônia. Os povos sobre os quais reinamos, não podendo penetrar o fundo das coisas, pautam em geral seu julgamento pelo que vêem exteriormente, e o mais freqüentemente é pelas primazias e posições que medem seu respeito e sua obediência. Como é importante para o público ser governado apenas por um único, também é importante para ele que este que exerce essa função seja elevado de tal maneira acima dos outros que não haja ninguém que possa confundir ou comparar-se com ele, e podemos, sem sermos injustos para com o corpo do Estado, retirar-lhe as menores marcas de superioridade que o distingue dos membros”.²⁹⁴

²⁸⁹ Idem. Ibidem. p. 101.

²⁹⁰ ELIAS. Op. cit. p. 27et seq.

²⁹¹ BURKE. Op. cit. p.101.

²⁹² CASTAN, Apud BURKE. Ibidem. p. 413 et seq.

²⁹³ Idem. Ibidem. p.103.

²⁹⁴ LUÍS XIV, Apud ELIAS. Op. cit. p. 132-3.

Acreditava-se na época que quanto mais um soberano se mantivesse distante, maior seria o respeito que o povo lhe conferiria. Ao mesmo tempo, o povo não acreditaria em um poder que, embora existindo de fato, não parecesse explicitamente na figura de seu possuidor. Por isso, os rituais não se tratavam de mera cerimônia. Eram, de fato, um instrumento de dominação dos súditos. No caso de Luís XIV, os interesses e as necessidades do Estado tornam-se os interesses do rei, as necessidades do rei. Pois o rei toma o lugar do Estado, ele será o ídolo a quem se oferecem tudo e todos. Para ele próprio, sua existência é um fim em si. Enfim, “A manifestação visível dessa integração total da dominação à pessoa do rei, com sua elevação e distinção, é a etiqueta”.²⁹⁵

Em 1688, nosso monarca está com 50 anos. Nesta idade, nos padrões do século XVII, o homem é considerado velho. O próprio fato de o rei ter vivido e governado por mais 25 anos, já o tornava um privilegiado. Mas sua forma física não acompanhou paralelamente à mental. No final da década de 1680, o rei já não tinha quase nenhum dente em sua boca. O problema da “gota” assombrava o monarca com dores terríveis. Em um de seus diários, encontramos a seguinte frase: “A gota no pé direito impediu-o um pouco de dormir.”²⁹⁶ Quanto mais estas dores o atingiam, mais imóvel ele ia ficando. Nos seus últimos anos de vida era, inclusive, visto em uma cadeira de rodas, sendo levado para passeios pelo palácio ou pelos jardins. Contudo, suas aparições públicas foram sendo extinguidas. O corpo debilitado do rei foi sendo preservado nas imediações de seus aposentos. Sua última imagem famosa, pintada em 1701 por Rigaud, já o mostra sem dentes. Da mesma forma, em 1702 por Benoist, sua imagem de cera em perfil.

A derradeira doença sofrida pelo rei foi teatralmente reproduzida. As cenas do rei em seu leito de morte, despedindo-se do seu povo e aconselhando o delfim, eram reproduzidas no mais alto grau. Em uma frase, atribuída a este monarca, ele dizia ao futuro Luís XV: “Amei a guerra em excesso: não me imite nisso, e tampouco nos gastos excessivos que fiz”.²⁹⁷ É difícil, no entanto saber como interpretar esta frase. Em se tratando da pessoa que a proferiu, é mais fácil acreditar que seja um apelo para causar boa impressão para a posteridade do que, de fato, a confissão dos erros de seu reinado.

Segundo Burke, os relatos oficiais do funeral descrevem uma cerimônia com tanta magnificência quanto as realizadas por aquele homem em vida. Ainda mais se considerarmos que a França não realizava uma celebração fúnebre desde 1643.²⁹⁸ Ao que parece, o clima era menos de tristeza e mais de comemoração ao fim daquele teatro. Para encerrar, fazemos nossas as palavras de Castan: “O rei devorou o homem, despojado de sua vida privada até a morte e também na morte: é fácil morrer em público!”²⁹⁹

Fouquet e Vaux-Le-Vicomte

²⁹⁵ ELIAS. Op. cit. p. 133.

²⁹⁶ ARIÈS; DUBY. Op. cit. p. 365.

²⁹⁷ BURKE. Op. cit. p. 131.

²⁹⁸ Idem. Ibidem. p. 134.

²⁹⁹ CASTAN, Apud BURKE. Ibidem. p. 413.

Nicolas Fouquet, superintendente das finanças do reino, um entusiasta das artes em geral, plásticas em especial, convidou o arquiteto Le Vau, em ascensão na época, para projetar seu castelo. Era o ano de 1657, quando este artista teria sua maior oportunidade de adquirir prestígio entre a nobreza. A recomendação era que fossem construídos o mais esplêndido castelo e jardim da França.

As obras andaram com uma velocidade incomum para a época, tanto que ao final de 1658, um ano após o início, o telhado já estava sendo colocado. A decoração interna ficou pronta em finais de 1661.

O projeto previa um bloco edificado no centro do terreno. O arquiteto estudou adaptações de projetos que já havia executado, mudou a configuração em planta e adaptou as fachadas. A grande novidade era um salão oval, de onde se tinha uma bela vista dos jardins e para onde todos os ambientes sociais convergiam. Para acessá-lo, passava-se primeiro por um vestibulo retangular que comportava as escadas em espaços reservados nas laterais deste. A composição formava o eixo principal de simetria do edifício, fortemente marcado por três arcos: da entrada para o vestibulo, do vestibulo para o salão e do salão para os jardins. Cada ala, à direita e à esquerda do salão principal, correspondia a um magnífico apartamento: um lado para o rei, e outro para o dono do Castelo. De fato, era uma ousadia de Fouquet imaginar que os aposentos reservados ao monarca, em seu castelo, pudessem receber o mesmo destaque daqueles do próprio soberano.

Internamente, a decoração dos salões segue o estilo dórico, manifestamente masculino. Nos aposentos, aparece aquela que seria a primeira manifestação de decoração em estilo barroco na França. Le Vau e Lebrun trouxeram esta inspiração, embora moderada, do Palácio Pitti, de Pietro da Cortona, estudado pelo segundo artista, em viagem à Itália. O rei viria a gostar tanto deste estilo que o aplicaria, mais tarde, em Versalhes. Os artistas não deixariam que a pintura e a escultura se misturassem da forma que acontecia no barroco italiano, lhe imprimiriam o espírito clássico francês.

Para Anthony Blunt, Le Vau acertou na decoração, mas se perdeu no design das fachadas. Ele critica a mistura que o arquiteto faz com o emprego das ordens clássicas e o acusa de ter-se perdido na composição dos volumes. Suas palavras são duras: “Pode ser dito em defesa à Le Vau que ele deva ter trabalhado sob pressão contra o tempo e não pôde solucionar detalhes com o cuidado que gostaria; mas o fato é que sua consciência artística não o preveniu de produzir estes traços de mau gosto”.³⁰⁰

Na nossa opinião, Blunt exagera. O resultado da obra é impressionante, e Fouquet, quem realmente deveria apreciar, parece ter ficado muito satisfeito. Le Vau conquistou a fama que queria e recebeu outras encomendas do tipo. Muito embora, o que o deixou mais lisonjeado foi o convite para trabalhar nos projetos de Versalhes. De fato, dali em diante sua carreira foi afirmada.

Graças ao talento de Le Nôtre, a conexão do castelo com os jardins é esplêndida, como queria Fouquet. Para seu primeiro trabalho como paisagista, a estréia foi triunfal. Fontes, canais, canteiros, gramados, enfim, tudo aquilo

³⁰⁰ BLUNT, Anthony. **Art and Architecture in France: 1500-1700**. London: Penguin Books, 1953p. 161.

que um autêntico jardim francês pedia. E, novamente, tudo o que rei encomendaria para Versalhes estava ali.

Mas, o que realmente nos surpreende é que toda esta produção teria um final marcante. Marcante tanto para o monarca, quanto para Fouquet. Como diria Blunt, o “último capítulo de Vaux é bem conhecido”.³⁰¹

Em agosto de 1661, quando o castelo estava recém terminado, seu proprietário decide receber o rei, a rainha, a família real e a corte para um dia e uma noite de intensa festividade. O motivo era óbvio. Colbert desconfiava que o superintendente das finanças desviara dinheiro para a construção de seu magnífico Vaux. Fouquet, por sua vez, muito endividado com as custas da obra, resolve amenizar a situação convidando Luís XIV para, em seu castelo, ser festejado.

Os empregados do Palácio trabalharam por dias e noites na preparação dos banquetes, dos espetáculos, da música, dos figurinos, da decoração, enfim, de tudo o que aquele evento pediu. Vatel, banqueteiro de Fouquet, cuidou dos detalhes: encomendou a apresentação de um balé de Molière, a decoração de Lebrun e a música de Lully. La Fontaine, que estava presente, descreveu o magnífico espetáculo de fogos de artifícios, preparado em homenagem ao monarca.

Tudo saiu bem, os convidados ficaram muito impressionados com o luxo, o conforto, com a beleza e com a organização minuciosa dos detalhes. No entanto, Luís XIV sentiu-se profundamente lesado. Para ele, aquilo lhe pertencia. Colbert concordava e reforçava este pensamento. Fouquet deveria ser preso, seus bens confiscados para a coroa e seus artistas levados para Versalhes. A reação de Colbert era perversa demais diante de um possível traidor e ele não pouparia aquele homem de nenhuma forma.

Esta é a razão pela qual se atribui à Vaux-le-Vicomte a preparação para Versalhes.³⁰² Não restou naquele castelo nem uma espécie no jardim nem uma escultura nos salões. Tudo foi confiscado para a nova sede da corte.

O Homem da Máscara de Ferro

A estória que narraremos aqui é toda baseada na obra de Alexandre Davy de la Pailletterie, ou como era conhecido Alexandre Dumas. Trata-se de uma novela escrita em 1844, que mistura realidade e ficção. Alexandre interessava-se pela vida de Luís XIV e, constantemente, estudava na Biblioteca Nacional os documentos, manuscritos, cartas e diários sobre o rei.

Não podemos afirmar o quanto de ficção existe em *O homem da máscara de ferro*.³⁰³ O filósofo Voltaire afirma ter conhecido um homem que serviu a outro, que usava uma máscara de ferro desde 1661, enquanto esteve preso na Bastilha. O jornalista Frederic-Melchior Grimm chegou a publicar em 1789 que Luís XIV teria tido um irmão gêmeo e que Luís XIII teria aberto mão de um dos garotos para que não houvesse problemas com a sucessão da coroa. O menino teria sido entregue a um casal que nunca lhe revelou a

³⁰¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³⁰² Idem. Ibidem. p. 162.

³⁰³ DUMAS, Alexander. **O homem da máscara de ferro**. São Paulo: Scipione, 2002.

verdadeira identidade. No entanto, na adolescência, deparou-se com um retrato do rei e, pela semelhança, compreendeu o que havia acontecido.

Se é lenda ou realidade, só a ciência poderia responder. O fato é que este autor aproveitou o boato, uniu-o aos seus relatos e criou a seguinte história que tratamos de resumir...

Fouquet – figura já apresentada – resolve convidar o rei para um banquete em seu novo Palácio – Vaux-le-Vicomte. A corte seria recebida para uma homenagem ao monarca naquele castelo, como já dissemos, com honras e pompas, no dia 17 de agosto de 1661. Fato provável.

Nesta mesma época é reaceso o rumor de que Luís XIV fosse filho de Ana da Áustria com seu amante, o Cardeal Mazarino. Aramis, ex-mosqueteiro, descobre que está preso na Bastilha, vestindo uma terrível máscara de ferro, um homem jovem, com a idade aproximada do rei. Nos registros da prisão, o rapaz estava identificado por Seldon e sua procedência era confidencial. Pede para ver o rapaz e, então, relaciona-o à estória que guardara consigo durante anos. Sabe que tratava-se de Filipe, o filho que fora tirado da rainha, há quase 23 anos, pelas mãos de Richelieu e a mando do rei. Fato ou lenda?

Enfim, é a chance que Aramis precisava para salvar o país dos caprichos do monarca. Com a ajuda dos outros dois famosos ex-mosqueteiros, Athos e Porthos, liberta o pobre mascarado da prisão. O plano estava armado. Aproveitariam a ocasião da festa de Vaux para, durante a noite, enquanto o rei dormisse, trocar os gêmeos. Mas antes precisariam de um figurino adequado para a ocasião, assim como precisariam copiar o traje festivo de Luís para vestir Filipe. Neste momento, quem os auxilia é Lebrun, o pintor da Academia Real. Com o suposto propósito de pintar uma bela tela para presentear o rei, convence o alfaiate da corte a mostrar-lhe os modelos das roupas que ele vestiria. (Afinal, para realmente agradar sua majestade com uma tela, o mais aconselhável seria que ele próprio fosse o tema central.) Fato provável e lenda.

O traje foi copiado e agora, restava descobrir uma maneira de entrar na festa. Então, resolveram pedir para D'Artagnan³⁰⁴ — então chefe dos mosqueteiros e confidente do rei — facilitar sua entrada no palácio. Imaginando que seus ex-companheiros estavam em busca de diversão, ele prontamente liberou seu acesso. Lenda.

Depois da chegada triunfal de Luís, Fouquet, resolve apresentar as instalações ao rei. Este, profundamente contrariado, pensa: “Enquanto Fouquet vive neste castelo maravilhoso, é servido em baixelas de ouro, possui quadros pintados por artistas renomados, bebe vinhos dos quais nem sei o nome, eu, o rei da França, sou obrigado a viver no Louvre, onde as pratarias antigas de outros reis não passam de velharias.”³⁰⁵ Fato provável.

A festa foi magnífica. “Os criados fizeram de tudo para impressionar Luís XIV: lustraram a prataria, lavaram as louças, assaram quitutes variados, prepararam manjares, lavaram frutas de todas as espécies, muitas das quais

³⁰⁴ D'Artagnan existiu de fato. Consta em manuscritos na Biblioteca Nacional, as aventuras de um jovem que, ao chegar à Paris, envolveu-se nas intrigas da corte de Luís XIII, em assuntos internacionais e políticos e em questões amorosas. Dumas aproveitou este personagem e criou três novos amigos para ele: Porthos, Athos e Aramis. D'Artagnan e os três mosqueteiros ficaram famosos nos livros deste autor.

³⁰⁵ DUMAS. Op. cit. p. 36.

nem sabiam o nome, cobriram o leito do Rei com lençóis do linho mais fino e da renda mais delicada.”³⁰⁶Fato provável.

Enfim, é chegada a hora de o rei se dirigir aos seus aposentos, diga-se de passagem, invejáveis instalações. Colbert o acompanhava e, no caminho, ia declarando sua indignação quanto à ostentação daquele superintendente. Minava Luís com a possibilidade de tudo aquilo ter sido conquistado às custas do Tesouro Real. O monarca, meio embriagado, pede que ele se retire para que seus lacaios o preparem para dormir. Fato provável.

Durante a noite, a troca é feita sem que ninguém a percebesse. No dia seguinte, os franceses têm Filipe como seu monarca. Parecia tudo maravilhoso, se a diferença do comportamento deste não tivesse despertado a curiosidade de Colbert e, por outro lado, de Fouquet. Ana da Áustria, também percebeu que havia algo de estranho nas atitudes de seu filho. Mas dias se passaram sem que ninguém tomasse uma atitude. Lenda.

Enquanto isto, os ex-mosqueteiros levam Luís para a Bastilha. “A imponente fortaleza, construída em 1370 na cidade de Paris, havia sido transformada num presídio político, encarcerando nobres, letrados e todos aqueles que se opunham ao governo ou mesmo à religião oficial.”³⁰⁷ Não seria tão fácil calar este homem que gritava aos quatro ventos ser o rei! Baisemeaux, governador da prisão, acha tudo muito estranho e, depois de dias, resolve chamar Colbert. Lenda.

Mas é Fouquet quem primeiro chega a Paris, acompanhado por Aramis, que lhe havia confidenciado toda a estória. O superintendente, com a esperança de reconquistar a confiança do Luís verdadeiro, manda que liberem o prisioneiro. Este é levado ao Palácio Real. Em frente a Ana da Áustria, os irmãos são colocados cara-a-cara. Lenda.

Cumprindo as ordens de Luís, D’Artagnan leva Filipe para ser preso na ilha de Saint-Marguerite. Uma máscara é, novamente, colocada em seu rosto. Lá, o príncipe ficaria para o resto de sua vida, sem que ninguém mais soubesse sua verdadeira identidade. Lenda.

Assim, em síntese, termina a estória contada por Dumas. Muitos detalhes não foram colocados aqui, nossa intenção era repassar o essencial. Inúmeras outras versões deste caso foram mais tarde remontadas, inclusive no cinema, mas sempre a título de ficção. Nenhum grande biógrafo de Luís XIV considerou seriamente esta possibilidade. Não encontramos, de fato, em outras fontes, indícios de Filipe ter existido ou, muito menos, de ter sido preso e condenado à máscara. Mas é interessante considerarmos o fato de aquele rei ser encarado, apesar de toda a propaganda feita em torno de sua imagem, como um tirano, prepotente, egoísta e maldoso.

Aportes Finais

Segue-se ao reinado de Luís XIV, uma Regência que preenche uma lacuna até a maioridade de seu neto. Mas, para além dos problemas de sucessão, está uma certa revolução no pensamento, surgida, em parte, dentro da própria corte do Rei Sol. Esta revolução instaura a crítica como seu princípio e, mais adiante, vai culminar com o Iluminismo. Neste sentido, dois

³⁰⁶ Idem. Ibidem. p. 39.

³⁰⁷ Idem. Ibidem. p. 9.

homens serão os protagonistas das mudanças: Montesquieu e Voltaire. Ambos franceses, nascidos no reinado daquele déspota, saem a viajar, cada um com um rumo, pelo mundo. A Inglaterra, e sua capital, Londres, serão o destino final das duas viagens.³⁰⁸

Montesquieu mostra, desde sua primeira obra, uma preocupação com a virtude e a liberdade. O autor insistirá que a virtude é o princípio dominante em uma forma republicana de governo e que, onde falta a virtude, a liberdade desaparece entre as mãos de um monarca ou de um déspota. Seu principal interesse, trazido das viagens realizadas, era a constituição política inglesa. Ele ficou muito mais interessado com a posição da aristocracia inglesa do que com o estatuto dos cientistas e homens de negócios, como, ao contrário, ficará Voltaire.³⁰⁹

Vindo de seu destino final, Londres, chegou de volta à França em 1731. Desta época, datam suas considerações para as questões mais vastas das causas do declínio e da queda de qualquer nação – embora se sinta que pensava especialmente na França. Ele baseava-se no estudo do caso de Roma para tentar elaborar as leis da sua desejada mudança histórica, como podemos ver nesta passagem do seu *Considerações*: “A história moderna oferece-nos um exemplo do que aconteceu nessa altura em Roma e que é muito digno de nota: pois como os homens tiveram sempre as mesmas paixões em todos os tempos, embora as ocasiões que produzem as grandes mudanças sejam diferentes, as causas são sempre as mesmas”.³¹⁰

Estas referências ao passado, comparando a vida de César à conduta de Luís XIV, causava certo desconforto nos Salões. As causas apontadas por ele para justificar a queda de Roma, se pareciam muito com as vividas sob a regência do Rei-Sol. Negava insistentemente que o problema fosse a guerra entre as classes sociais, ao contrário, apontava-as como um meio de equilíbrio entre as principais forças de um reino. Dizia que a perda de virtude do soberano era o ponto de partida para a decadência. Porque tentou estender em demasia o seu território; porque introduziu o império a um exército de mercenários; porque consentiu em deixar partir o seu dinheiro para o Oriente; porque não soube investir nas províncias que conquistara; finalmente, porque aqueles que assim enriqueceram o corromperam.³¹¹

Mas ele não foi o único a zombar de nosso monarca. Vindo de uma França que emergia apenas da sombra de Luís XIV, Voltaire se conscientiza, frente à realidade inglesa contemporânea, do fato de a distinção intelectual não assegurar a aceitação ou mesmo o reconhecimento na sociedade francesa. Preso na Bastilha, por razão de um duelo travado contra outro nobre francês, sua única alternativa de liberdade era aceitar o exílio no exterior. Na Inglaterra, lugar para onde foi, então, levado, este homem se espantou com o tratamento dado à Isaac Newton, que gozava de tão espalhada popularidade e respeito. Voltaire passou a admirar, por isso, o método newtoniano na ciência e no pensamento.³¹²

³⁰⁸ BRONOWSKI; MAZLISCH. Op. cit. p. 243 et seq.

³⁰⁹ Idem. Ibidem. p. 260 et seq.

³¹⁰ Idem. Ibidem. p. 261 et seq.

³¹¹ Idem. Ibidem. p. 263.

³¹² Idem. Ibidem. p. 243 et seq.

A reação da obra de Voltaire foi mudar substancialmente a direção do pensamento francês. “Os franceses, após Voltaire, pretendiam tratar de assuntos ‘práticos’. Problemas como o livre arbítrio e a natureza da graça foram abandonados como insignificantes. O desejo de largas camadas da população francesa de reformar o antigo regime recebeu um alicerce sólido e filosófico”.³¹³ Este desejo de reforma se juntava à reação ao absolutismo de Luís XIV, que deixara o país enfraquecido moral e fisicamente.

Neste mesmo sentido, Fénelon escreveu em seu *Exame de consciência para um rei*, declaradamente dirigido a Luís XIV, de 1691, sobre os abusos do reinado absolutista: “Os vossos povos morrem de fome. A agricultura está num marasmo completo, as indústrias enfraquecem, o comércio está completamente destruído. A França é um grande hospital. Os magistrados estão degradados e gastos. Fosteis vós que causásteis tudo isso”.³¹⁴

Pensadores como estes fixaram as raízes internas do desejo de mudanças de uma França, que era esplendorosa apenas na aparência externa. Deram o suporte intelectual e metafísico para o desejo de reforma econômica e política inspirado por homens de espírito prático da classe média e da burguesia. Do primeiro, as publicações dos *Cartas Persas*, *Considerações e Espírito das Leis*. Do segundo, as publicações dos *Cartas filosóficas*, *Século de Luís XIV* e *Cândido ou o Otimismo*. Entre outros, era o início da exploração do método da sátira: forma de desafiar idéias velhas fazendo-as parecer ridículas. O verbo “reformar” explica a intenção de Montesquieu e Voltaire, que, certamente, teriam ficado horrorizados com a idéia de “revolução”.³¹⁵

Tocqueville resume as intenções destes filósofos, da seguinte maneira:

“... queriam usar o poder da autoridade central para destruir todas as instituições existentes e reconstruí-las segundo um novo projeto da sua própria autoria; nenhum outro poder lhes parecia capaz de realizar tarefa semelhante. O poder do Estado devia ser, diziam, tão ilimitado como os seus direitos; apenas se exigia obrigá-lo a fazer de ambos um uso conveniente [referindo-se, aqui, à razão ou à *iluminação*]”.³¹⁶

Enfim, o modo como nosso monarca fez questão de ser retratado – São Luís, Hércules, Apolo, Sol – como um soberano de poderes sagrados, era objeto de zombaria para filósofos como estes. A revolução intelectual, como podemos ver, não pode ser evitada mesmo em círculos, razoavelmente próximos ao rei. Nem mesmo a tentativa de banir os estudos sobre as teorias de Descartes e outros pensadores amenizou esta crescente tendência. Os próprios estrategistas reais tentaram novas técnicas de propaganda, baseadas não mais na mitologia, mas nas estatísticas políticas do reinado. Mas esta, também, era uma reação às várias crises que decorreram do final da carreira deste Luís. Não havia muito mais o que fazer. Nas palavras de Harold Lasswell, um renomado analista da comunicação política de nossos dias: “Uma ideologia bem-estabelecida... perpetua-se com pouca propaganda planejada...”

³¹³ Idem. Ibidem. p. 245 et seq.

³¹⁴ FÉNELON, Apud BRONOWSKI; MAZLISCH. Op. cit. p. 246.

³¹⁵ Idem. Ibidem. p. 243-4.

³¹⁶ TOCQUEVILLE, Apud BRONOWSKI; MAZLISCH. Ibidem. p. 255.

Quando se começa a pensar sobre maneiras e meios de disseminar a convicção, é que esta já definiu”.³¹⁷

Para concluir, se levarmos a cabo a análise das biografias deste homem, encontraremos, com a mesma frequência que encontramos alusões à sua magnificência, críticas ferrenhas à sua conduta. É aquilo que podemos chamar de “o outro lado da moeda”. Toda pesquisa sobre uma atuação política apresenta este revés. Os críticos de Luís XIV, com frequência, apontaram seu apetite ambicioso. Sua ousada vontade de tornar-se “Senhor da Europa” os incomodava, tanto pelo fim, como pelos meios adotados para alcançá-lo. Sua pouca religiosidade era considerada um grande defeito. Maior ainda era seu declarado egocentrismo. Outros atacavam sua falta de escrúpulos morais e deliberada tirania. Todo o crescimento de seu poder era cotejado ao sacrifício de milhares de pessoas, causa da opressão, que veremos a seguir.

³¹⁷ LASSWELL, Apud BURKE. Op. cit. p. 145.

A Corte de Luís XIV

“O povo se deleita com o espetáculo. Por esse meio prendemos seu espírito e seu coração, algumas vezes mais firmemente do que com recompensas e favores.”

Luís XIV, em *Instructions au dauphin*.

A Corte real do Antigo Regime francês, somada às informações sociais relativas a ela, apresenta as características necessárias para nossa investigação científica, no ponto em que evidencia as relações humanas desta época. Da mesma forma, esta Corte nos intriga. O fato de ter permitido que o poder permanecesse concentrado nas mãos de um soberano por mais de um século nos remete a uma idéia, inevitável, de subserviência.

Sem dúvida, a ascensão da sociedade da corte está diretamente relacionada à formação dos Estados. A centralização do poder, com a sua monopolização extraordinária de decisões, parece estar ligada a uma rede muito específica de interdependências: não haveria um rei se não houvesse vassallos. Mesmo Luís XIV, apontado, freqüentemente, assim como nós o fizemos, como o exemplo máximo do soberano absolutista, onipotente, é, também para Norbert Elias, mais um indivíduo que fazia parte desta interdependência. Elias afirma que “Ele só podia manter o espaço de atuação de seu poder com o auxílio de uma estratégia muito bem articulada, prescrita pela figuração particular da sociedade de corte, em sentido estrito, e da sociedade francesa como um todo, em sentido mais amplo”.³¹⁸

O que queremos deixar claro aqui é que nos referimos à Luís XIV para justificar nosso conceito de Poder e agora nos reportaremos à sua Corte e à sociedade francesa, para fundamentar nossa idéia de Opressão. Desde sempre, este último termo esteve ligado ao Poder (ou ao poder). Difícilmente, não conceberíamos o sentimento de oprimir-se sem ele. No “Novo dicionário da Língua Portuguesa”, o significado desta palavra está conectado, ainda, ao de Tirania, onde tirano é aquele que oprime.³¹⁹

³¹⁸ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 29.

³¹⁹ **opressão**. [Do lat. *opressione*] *S.f.* 1. Ato ou efeito de oprimir. 2. Estado de quem se acha oprimido. 3. Abatimento de forças; prostração. 4. Vexame; humilhação. 5. Tirania. 6. Dificuldade de respirar; sufocação (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986. p. 1228.)

A Relevância da Corte

As investigações que colocaremos a partir deste ponto tratam apenas da sociedade de corte de uma época, em um lugar determinado: a corte francesa de Luís XIV. É mister lembrar que em diversos países Europeus, modelos de sociedade de corte se impõem e se distinguem uns dos outros no mesmo século XVII. Mas, a nossa escolha não só ilustra a nossa hipótese, como representa um paradigma sobre este conceito. De fato, esta agremiação serviu de exemplo, em larga escala, para a estruturação de outras cortes europeias.³²⁰ Se há uma “história da corte”, certamente a formação de uma corte moderna francesa tornou-se o padrão incontestável em todos os assuntos que diziam respeito à vida de um cortesão.³²¹

Estudar uma estrutura como a que escolhemos, suscita, contudo, sentimentos e ânimos exaltados. Não só pela atitude de soberba dos cortesãos e pela opressão que exalava de suas ações, como pela conseqüente ressonância da oposição que a burguesia exerceu sobre este grupo de privilegiados. Neste sentido, Franz Oppenheimer faz uma interessante colocação, demonstrando tais sentimentos:

“As cortes pré-capitalistas, muito suntuosas e extravagantes, sobretudo a dos Stuart na Inglaterra e a dos Bourbon na França, mas também as dinastias alemãs e eslavas, numa escala mais reduzida, dispunham em abundância de todos os meios de conforto rudimentar, graças à extensão de suas propriedades e dos tributos naturais dos agricultores da coroa, provenientes daquelas terras. Mas tais cortes cobijavam as satisfações do gosto refinado e do luxo pervertido, por isso tinham interesse antes de tudo em fomentar uma produção artesanal forte no próprio campo e, além disso, em obter dinheiro em espécie. Essa riqueza era usada para manter a corte e sua pompa de refinamento, para sustentar os nobres parasitas que não tinham nenhuma outra fonte de subsistência a não ser suas pensões, e para levar adiante as guerras intermináveis em que se envolviam os reinos, misturando a necessidade de glórias, os interesses familiares das dinastias e as superstições confessionais”.³²²

No que se refere à França, não nos parece que haja absurdos nesta colocação, mas temos que entender que, sob a perspectiva do século XVII, o “luxo” era mais um meio de auto-afirmação. Não chegava a suscitar, exatamente, o juízo e a avaliação que fazemos disso hoje. Contudo, notamos que o mesmo “luxo” é a atual base para as pesquisas dos sociólogos que se dedicam às Cortes. Enquanto, acreditamos que deveriam explorar a estrutura social da corte como um todo, onde o luxo apareceria inevitavelmente. Esta seria, também na opinião de Elias, uma das diferenças evidenciadas na comparação da vida dos cortesãos com a vida socialmente aceita em nosso tempo.³²³

A estrutura geral francesa desta época é diversa da atual: a economia era baseada no mercantilismo, o Estado era conduzido pelo absolutismo e a administração era fundamentada pelo patrimonialismo. Por isso, se quiséssemos estabelecer um quadro comparativo, teríamos de analisar cada detalhe

³²⁰ ELIAS. Op. cit. p. 61.

³²¹ SOMBART, Apud ELIAS. Ibidem. p. 65.

³²² OPPENHEIMER, Apud ELIAS. Ibidem. p. 62-3.

³²³ Idem. Ibidem. p. 64.

desta estrutura antes de estabelecermos qualquer juízo de valor. Mas, não nos cabe aqui fazê-lo. Precisamos, sim, entendê-los como tal, da forma como pensavam dentro desta França de Luís XIV.

Situação Geral

A linguagem do absolutismo certamente não era novidade. Mas ganhou força como a única alternativa para acabar com a anarquia. A formação de um Estado unificado, como saída para as guerras religiosas e os problemas de intolerância popular, era a idéia que Richelieu e Mazarino procuravam passar aos franceses. A estratégia era fundamentada nas teorias do direito divino. Na época, o Bispo de Bossuet dizia: "A autoridade real é sagrada... Deus escolheu reis como seus ministros e reina através deles toda a nação... O trono real não é o trono de um homem mas o trono do próprio Deus".³²⁴

A nova forma de absolutismo incorporada em Luís XIV, contudo, não foi fácil de ser conquistada. Após o assassinato de Henrique IV, o país ficou sob a regência de Maria de Médicis. A monarquia sempre enfraquecia com as regências, desta vez não foi diferente. Mas, sob o reinado de Luís XIII, homens do calibre do Cardeal Richelieu, ajudaram a reerguer o prestígio da família real. Com seu auxílio, a coroa conseguiu se restabelecer e ainda progredir. O Cardeal Mazarino, seu sucessor, fez o mesmo, porém com menos talento, quando da minoridade de Luís XIV. Estes cardeais lançaram a base para a centralização do poder.

Mas uma guerra civil – a Fronde - entre 1648 e 1652, vem abalar esta estrutura. Richelieu já havia sido substituído por Mazarino que, junto à rainha mãe, Ana da Áustria, não conseguiu evitar o pior. O Parlamento se unira aos demais civis e à nobreza nesta batalha, enfraquecendo ainda mais o poder da realeza. Protestava-se contra a destruição da antiga constituição francesa. Um lado defendia a teoria da monarquia limitada, o outro pretendia a teoria da monarquia absoluta. Na primeira concepção, o poder do rei limitava-se pelas chamadas leis fundamentais, guardadas pelo Parlamento de Paris. Na segunda, a que prevalecia na corte, o rei tinha poder absoluto, sob a alegação do direito divino.

A Fronde fizera eclodir os desejos de independência e outros particularismos de gêneros variados. Este clima tornava difícil segurar as rédeas de um país como a França. A primeira providência deveria ser estabelecer a ordem e, na medida do possível, unificar o país. Pouco tempo depois, Mazarino morre e Luís XIV decide seguir sozinho. Desde então, trata de escolher homens para quem delegar cargos de confiança.

Ninguém mais indicado para isto do que Jean-Baptista Colbert. Fora recomendado ao rei por Mazarino, a quem prestava serviços. A partir de 1661, então, passa a servir ao monarca como membro do *Conseil Royal des Finances* [Conselho Real das Finanças] e logo após, em 1664, acumula o cargo de *Surintendant des Bâtiments* [Superintendente das Edificações]. Nestes cargos, teve a oportunidade de controlar de perto a economia da Coroa e os rendimentos do Tesouro. Podendo, ainda, supervisionar o patrocínio das artes. Sua reputação, até hoje, é a de um homem austero, trabalhador, que não supor-

³²⁴ Palavras do Bispo Bossuet, Apud JONES, Collin. **The Cambridge illustrated history of France.** Cambridge: university Press, 1947. p.151.

tava desperdícios de gastos em qualquer coisa que não considerasse útil para seu propósito como administrador do Estado.³²⁵

Por iniciativa deste homem, as leis foram simplificadas e aperfeiçoadas. A Justiça foi institucionalizada para controlá-las. A polícia para fiscalizá-las. O comércio, o artesanato e a indústria foram taxados. Os direitos e privilégios da Igreja foram suprimidos e sucumbidos às ordens reais. A liberdade de expressão e o livre arbítrio foram intensamente vigiados e, assim, oprimidos. Da mesma forma acontecia com a imprensa e o teatro, fortemente direcionados aos interesses reais.

Todas estas medidas serviram ao contento de Luís XIV. As províncias perdiam progressivamente seu poder de atuação, sem no entanto desaparecerem. Todas passaram a ser controladas por um oficial do rei. Mas, por outro lado, começaram a receber incentivos fiscais para impulsionarem suas indústrias e exercerem novas atividades. Embora fossem obrigadas a prestar contas e dividir receitas com o Tesouro.

Enfim, todos os poderes emanavam de Paris, sob o manejo de Luís XIV. De lá “afluíam todos os talentos e todas as riquezas”.³²⁶ A população aumentava a passos largos. A corte que cercava o rei, as suntuosas festas, os grandes palacetes e as incalculáveis fortunas estimulavam a produção artística e intelectual e ainda sustentavam estas experiências. Nas províncias acontecia o inverso. Os artistas e estudiosos se dirigiam à capital em busca de patrocínios e, em pouco tempo, a decadência cultural destes lugares se encaminhava.

Todos os grandes teatrólogos, poetas, pintores, atores – os melhores artistas – estavam em Paris e, de lá, ofuscavam toda a Europa com seu brilho. Assim, a capital progredia rapidamente. Segurança, salubridade e circulação eram as principais preocupações em reformas. Contudo, a miséria periférica continuava em estado latente, diminuía muito lentamente.³²⁷

A exemplo de Henrique IV e Luís XIII, o rei, para recuperar os recursos perdidos nas guerras, vendeu, como veremos, cargos e títulos de nobreza a altos preços. Criou, com a intenção de aumentar estes postos, novos ofícios e superintendências. O clima de descontentamento, não obstante, crescia. Eram inúmeras as contestações: a universidade contra os jesuítas; os mestres pintores e escultores contra a Academia Real; as paróquias contra as ordens regulares; os ofícios, uns contra os outros; a Ópera contra os comediantes; comerciantes contra os saltimbancos das feiras. Por fim, incentivados pelo Parlamento, todos contra o rei.³²⁸ Em Paris, no entanto, não se permitia fazer sentir tais desconfortos. Nunca eclodiam grandes manifestações, pois eram imediatamente abafadas.

Dos testemunhos contemporâneos da época, restaram apenas os das classes privilegiadas. O povo em geral não sabia escrever, por isso não há relatos de sua vida. Hoje, só podemos falar dele através das escrituras paroquiais e dos documentos da justiça. Embora muitas vezes contraditórios e difíceis de interpretar, estes documentos permitiram que algumas estatísticas

³²⁵ BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 61.

³²⁶ WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei-Sol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9.

³²⁷ JONES. Op. cit. p. 158 et seq.

³²⁸ WILHELM. Op. cit. p. 11.

fossem elaboradas. Mesmo assim, para podermos falar, propriamente, sobre o pensamento popular, ainda é pouco. Não temos como dizer se o povo era feliz e satisfeito com o seu rei ou não. Nossa sensação é de que, aqueles que habitavam Paris eram melhores amparados do que os que moravam nas províncias. Nos tempos de escassez, nos parece que sofreram menos do que os que estavam distantes do rei.

Atingir toda a grandeza do reinado e da França, fatos indiscutíveis, nos faz acreditar ter custado caro aos pertencentes das classes menos privilegiadas. Muitas das guerras, às vezes somente fundamentadas na busca pela glória do rei-herói, colocavam milhares de miseráveis inocentes no fronte de batalha. A maioria não sabia nem as causas pelas quais estava matando ou morrendo. Quantias incalculáveis de recursos eram gastos para sustentar estes combates. A maior parte do Tesouro era usada principalmente para sustentar os caprichos da corte e do monarca. Ignorava-se qualquer expectativa de alimentar e abrigar os inúmeros marginalizados, mas seguia-se realizando obras de embelezamento na capital e nos palácios. Tentamos ficar menos (ou ainda mais) indignados ao ver que esta barbárie de injustiças, de arbitrariedade, de intolerância e de opressões, apesar de relatadas alguma sorte de melhorias, acontecia por toda parte na Europa.

A Vida em Paris

Hoje podemos imaginar a configuração da cidade de Paris do século XVII, graças ao fato de que na época se produziu um grande número de perspectivas e plantas da cidade. Realmente, o florescer deste grande centro despertava a curiosidade de diversos estudiosos, artistas e viajantes. E é justamente dos relatos deles que obtemos as maiores informações sobre o aspecto geral do grau de urbanização e das relações de convívio que seus habitantes desfrutavam. Talvez “desfrute” não caiba, perfeitamente, a toda população. Mas, certamente, houve o designio de uma melhor condição de estrutura e saneamento urbanos, se comparados à maioria dos grandes centros naquela época.

Não podemos colocar em dúvida, também, que a produção manufatureira e artesanal durante este reinado tenha prosperado muito. Esta é uma das unanimidades dos relatos da época. Sob a vigilância das corporações administradas por Colbert, este trabalho nos parece ter sido rigorosamente controlado. Não apenas pela sua preocupação pessoal com a boa qualidade e com o aprimoramento, como pelo simples gosto que tinha pelo “dirigismo”.³²⁹ Em Paris, este mesmo controle era feito também na área da indústria, que igualmente produzia um enorme montante de mercadorias. Inclusive, para aumentar a qualidade dos produtos da capital, mandou-se chamar especialistas em diversos assuntos: flamengos para as tapeçarias, italianos para a seda, fios de ouro e objetos de vidro, holandeses para as telhas envernizadas, suecos e alemães para os metais.³³⁰

O objetivo primeiro de tantos investimentos era evitar as importações e a evasão de divisas. Oferecendo-se produtos nacionais de qualidade, aquecia-se, ainda, a economia interna. Esta mesma política econômica e produtiva,

³²⁹ Idem. Ibidem. p. 67.

³³⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

originária do século XVII, ao que nos parece, é a semente para os frutos que a indústria francesa colhe até hoje.

A influência do Poder sobre o trabalho deixava o Estado cada vez mais fortalecido. Isto culminou em 1673 com a publicação de um édito que obrigava a todos os trabalhos e ofícios do reino a se organizarem em corporações. Seria formulado o estatuto dos ofícios – Regulamentos –, fixando o número de mestres, de serventes, de horas de trabalho, de horários de refeições, etc. Aqui, o autoritarismo de Colbert aumentava suas dimensões. Por outro lado, isto gerava uma produção de qualidade e protegia o país da concorrência.³³¹

Todo este esforço se perdeu com o tempo, quando as atitudes do rei fizeram desacreditar tais corporações. Na iminência da guerra, o rei, em busca de recursos, usurpa parte da finanças destas corporações e passa a vender cargos de mestria – sem exigir a qualificação adequada. Embora tendo engordado os cofres do Estado, o país pagaria um alto preço por isso: perderia em qualidade de produção. Por fim, estes éditos formaram o maior amontoado de hipocrisia escrito na época. Aquilo que havia sido formulado para o avanço da produtividade do país, se esvazia com a ambição real. A este respeito, Henri Sée diz-nos que: “a realeza vende o direito ao trabalho”.³³²

Um fato interessante desta época, é a ligação entre a religião e o trabalho. Depois do Édito de Nantes de 1685, as tais corporações só aceitavam candidatos católico, apostólico, romano. Isto, porque as academias de ofício que citamos foram construídas aos moldes da Academia Romana – São Lucas. A perseguição aos protestantes, por sua vez, se fazia presente no país. Por isso, as confrarias, obviamente, não poderiam permitir este tipo de interferência.³³³

A prática religiosa destas organizações também estava ligada à caridade. Dentro das corporações, seus membros eram fiéis companheiros e costumavam assistir àqueles que por algum motivo ficavam desamparados. Todos compareciam às missas, aos batizados, aos casamentos e aos enterros de seus irmãos. Quando algum deles vinha a falecer, o peregrino do grupo saía às ruas, vestindo uma túnica com motivos de seu padroeiro, agitando um sino em sinal da morte.

Uma vez assumido, através do mencionado Édito, que a religião oficial na França seria a católica, bravas perseguições foram feitas aos crentes de outras ordens. Assim, é claro, que sempre submetida às vontades do rei, a Igreja retoma boa parte de sua influência dentro do país. Muito embora, por ordens do monarca, tendo sido reduzido o número de membros do clero. São suas próprias as palavras: “Eu julguei também, que cabia à polícia geral de meu reino reduzir o grande número de religiosos, pois a maioria, sendo inútil à Igreja, era onerosa ao Estado”.³³⁴

Colbert, por sua vez, também não nutria profundas simpatias pelo clero, apenas o suportava por saber que era ele quem cuidava da saúde da população mais carente. Além disto, sabia que seus mosteiros eram grandes

³³¹ Idem. Ibidem. p. 68.

³³² Henri Sée, Apud Idem. Ibidem. p. 69.

³³³ Idem. Ibidem. p. 91 et seq.

³³⁴ Idem. Ibidem. p. 92.

centros culturais. Suas bibliotecas as mais sortidas. Dentro delas, uma parte dos jovens franceses sem acesso à escola recebeu educação e erudição.

Assim como também era o clero quem cuidava da administração dos hospitais municipais e distritais. Nada mais reconfortante para este ministro saber que era a Igreja que reconfortava as quarenta mil almas vitimadas pela Fronda com doenças, orfandade, falta de trabalho e moradia. O governo havia tentado resguardar, em 1656, no recém construídos Hospital Geral, as quatro mil mais afetadas, mas, como disse Michael Foucault, a este respeito, o "grande confinamento"³³⁵ não resistiria à coerção do Estado. Certamente a postura do clero perante esta miséria foi diferente.

Os padres prestavam visitas aos presos e reconfortavam sua vida com misericórdia. Esta era uma tarefa das mais louváveis, que eles realizavam junto às Senhoras da Caridade – grupo de senhoras da aristocracia e da alta burguesia togada. Estas visitas rendiam alimentos e roupas aos condenados.

A música era uma das artes que a igreja louvava. Todas as paróquias dispunham de um organista e de um coro. Os músicos eram remunerados modestamente, mas acabavam prestando o serviço em vista de outras contratações que pudessem surgir com o prestígio que isto dava. É claro que o interesse nestas apresentações não se prendia somente em tornar mais agradável o ambiente aos fiéis e suas preces. No dias de musical, cobrava-se para assistir a missa. O preço era estipulado pela qualidade da apresentação, pelo prestígio dos músicos e pelo lugar da acomodação do fiel, como hoje fazemos de forma semelhante nos teatros. Além disso, nestas oportunidades eram também vendidos livros e livretos dos concertos, o que rendia mais lucros ao chefe paroquial.

No entanto, estas apresentações não agradavam a todos. La Bruyère critica, dizendo:

"Declarei, portanto, o que penso do que se chama, no mundo, um bonito ofício, com decoração quase sempre profana, lugares reservados, e pagos, livros distribuídos como no teatro, as entrevistas e os murmúrios freqüentes [...] até que um orquestra, diria eu, e vozes que concertam há muito tempo se façam ouvir? Quê? Por que ainda não se dança nos teatinos, serei forçado a chamar este espetáculo de ofício religioso?"³³⁶

Mas, de uma maneira geral, o povo adorava. Aqueles que não podiam pagar, ouviam da rua, maravilhados. Na verdade, as únicas oportunidades que a multidão tinha para este tipo de espetáculo eram as oferecidas nas casas religiosas. Lá, também se apresentavam grandes oradores. A tribuna política e os tribunais públicos não existiam. As discussões parlamentares eram fechadas e para poucos. Assim, somente dentro das Igrejas é que a massa pública podia ouvir algum discurso mais erudito. "Foi no reinado de Luís XIV que o público conheceu os triunfos mais gloriosos, com os sermões de quaresma, as grandes festas e os elogios fúnebres."³³⁷

³³⁵ Idem. Ibidem. p. 103, cita Michael Foucault.

³³⁶ Idem. Ibidem. p.117, cita La Bruyère.

³³⁷ Idem. Ibidem. p. 118.

Os oradores mais eloqüentes eram os da Companhia de Jesus. Em geral estes homens eram impostos às paróquias pela razão de que os rei franceses do século XVII tiveram professores jesuítas. O orador era um ator que conhecia todos os segredos da profissão. Ele discorria sobre assuntos com a perfeição da boa língua, durante cinco ou seis horas. Estes discursos, por vezes, pareciam pueris, mas fascinavam os ouvintes que nestas ocasiões se deixavam convencer por qualquer coisa. Este era o indispensável apelo de que alguns precisavam para deixar transcórrer as tragédias da vida – incluímos aqui a própria miséria e a submissão.³³⁸

O mesmo fascínio, exerciam sobre os mais pobres, as procissões. Nestas oportunidades, a Igreja ganhava fortunas com a venda de relíquias, terços, crucifixos e santos. Imaginemos o quanto estas crenças rendiam naquele século, sendo que ainda hoje movem multidões.

Festas, Espetáculos e Divertimentos

Diferente do que acontecia na Itália, na França não existiram casas de teatro. Pelo menos até Luís XIV não se tem registro de um lugar apropriado para estes espetáculos. O rei, em sua juventude, alimentou um profundo gosto pela comédia, pelos balés e pela música. Por isso, mandou construir, nas Tulheiras, a chamada “Sala das Máquinas”. Ampla, magnificamente bem decorada e iluminada, foi inaugurada em 1662, com a apresentação de uma ópera italiana: *Hércules enamorado*.³³⁹

Mais tarde, esta mesma sala, serviria de palco para peças de Molière, Corneille e Lully. Era a sala mais bonita e mais bem equipada de Paris, contando com cenários móveis e cortinas elevadíssas. No entanto, a transferência da capital a condena ao fechamento e abandono, até a morte do rei. Não poderíamos chamá-la de pública, nem esperar que fosse reutilizada por qualquer auditório, pois seus dois mil lugares eram reservados à corte que, agora, estava em Versalhes.³⁴⁰

As companhias de artistas eram patrocinadas pela coroa, mas a um alto preço. O rei limitava o número de apresentações dentro e fora do Palácio. Escolhia os temas a serem representados e proibia a divulgação de assuntos que pudessem colocar sua reputação em risco. A população reclamava a falta de oportunidade para assistir tais apresentações. Muitos diziam que era necessário construir mais casas de espetáculos na cidade.³⁴¹ A verdade é que, na nossa opinião, a coroa temia estas performances por dois motivos: o primeiro era que a popularização delas pudesse travar uma concorrência tão forte, que mataria o teatro; o outro era, simplesmente, o fato de elas que poderiam alardear uma influência na opinião pública, não desejada pela corte. Esta última hipótese ainda nos convence mais.

Parece-nos que isto tudo, obviamente, contrariava os artistas. Não porque pudessem passar dificuldades financeiras, mas por ficarem impedidos de difundir sua arte. Por outro lado, estimulava-se uma reação: a curiosidade imensa da população mais culta sobre o assunto. Muitos sabiam o que era uma ópera, só que não tinham a oportunidade de assisti-la. Todavia,

³³⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³³⁹ Idem. Ibidem. p. 135 et seq.

³⁴⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³⁴¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

“... a posição social dos atores evoluía de maneira contraditória. Durante muito tempo tratados como saltimbancos, histrões, eles viram crescer pouco a pouco a estima que lhes dedicavam as pessoas mais circunspectas, inclusive os magistrados e uma parte de alto clero, não só em razão dos bons costumes a eles atribuídos por seu biógrafo Chapuzeau, que em 1674 enfeita-os com todas as virtudes, mas graças sobretudo a consideração do rei. Eles alcançavam a dignidade de artistas, e, por outro lado, o ofício de ator não era motivo de indignidade”.³⁴²

A Igreja, é claro, desaprovava completamente estas manifestações. Não gostava do comportamento dos artistas e alimentava especial desprezo por Molière. Acusava-o de incesto, por ter casado com sua própria filha³⁴³. Desejava queimá-lo, por isso, em praça pública. O rei, que nutria muito apreço pelo teatrólogo, acabou por intermediar a situação. Calou os padres, aceitando, em 1664, ser padrinho do primeiro filho do casal.

Finalmente, com a estréia de *Tartufo*, de Molière, em 1667, a querela reacendeu. Isto, no entanto, não impediu que a corte continuasse a frequentar os espetáculos. La Bruyère mais uma vez interferiu: “O que pode ser mais estranho? Uma multidão de cristãos se reúne para aplaudir uma multidão de excomungados, que os são justamente pelo prazer que dão aos primeiros. Parece-me que seria necessário fechar os teatros ou pronunciar-se menos severamente sobre a condição dos comediantes.”³⁴⁴

Assim como o teatro, a ópera chega à França, vinda da Itália. Richelieu foi quem primeiro se manifestou a respeito. “Esse espetáculo em que, pela primeira vez em Paris, a magia das máquinas juntava-se à música, ao canto e à dança, fora privilégio somente dos convidados do cardeal à sala de teatro de seu palácio, inaugurado em 1641”.³⁴⁵ Corneille tornou-se o maior diretor destas peças e fazia grande sucesso com os efeitos de vôos e troca de cenários. Mais tarde, com o incentivo de Colbert, seria criada a Academia de Ópera francesa, no Palais-Royal. Graças a isso,

“Pouco a pouco o público parisiense se interessou pela ópera, cujo sucesso tornou-se extraordinário. [...] Em 1677, a multidão era tão grande, que foi preciso vender às pessoas de alta posição social os camarotes de terceira, até então deixados aos lacaios. O preço dos lugares na verdade era o dobro do de outros teatros, em virtude das grandes despesas exigidas por tais espetáculos”.³⁴⁶

La Fontaine nos descreve que inclusive as pessoas mais modestas tomaram o hábito de assistir às apresentações:

“O francês, contrariando sua própria natureza,

Só pela ópera tem uma paixão durável.

Nos dias da ópera, de um extremo a outro

³⁴² Idem. Ibidem. p. 137.

³⁴³ Não encontramos mais nenhum relato que comprove esta afirmação. Os escritos deixados, contam que Molière casou-se com a filha de sua amante, uma menina muito mais nova do que ele, mas nada pode comprovar sua paternidade.

³⁴⁴ La Bruyère, Apud WILHELM. Op. cit. p. 138.

³⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 141.

³⁴⁶ Idem. Ibidem. p. 143.

*Saint-Honoré, repleto de carruagens por toda parte,
Vê, apesar da miséria comum a todas as profissões,
Que só a ópera lhes traz felicidade,
Ela tem o ouro do padre, do valente, do pequeno funcionário.
A coquete, acompanha por seus amigos,
O oficial, o vendedor fatia todo o seu assado
Para no domingo ali levar todo o seu lucro...*³⁴⁷

As festividades em torno do rei também eram um espetáculo por si só. Luís XIV pode ser considerado o maior festeiro dos reis da França. Festejou sempre a si próprio e exigia que os outros também o fizessem. No dia seguinte ao seu casamento com a infanta Maria Teresa, mandou providenciar, ao longo de todo o percurso entre o Vincennes e o Louvre, um verdadeiro desfile, que durou da manhã à noite e mostrou a magnificência desejada pelo rei. A comemoração parece ter deixado a multidão tão estupefata pelo seu esplendor, que, naquele mesmo tempo, foram escritas mais de 60 brochuras contando o acontecimento. Lebrun, por sua vez, pintou uma tela imensa, mostrando o rei em seu traje de brocado.³⁴⁸

A população parisiense foi agraciada inúmeras vezes por espetáculos deste tipo. O século XVII usou muitos fogos de artifícios em todas as grandes festividades. Mas, ao contar pelo número de habitantes de Paris, provavelmente, cada um apenas deva ter assistido a uma destas comemorações.

Muitas pessoas com boas condições financeiras abriam seus palacetes em festas menores. Eram nestas ocasiões que aconteciam os famosos Bailes de Máscaras. Poucos tinham a coragem de oferecer uma festa ao monarca. Mas Fouquet a teve e o episódio ficou marcado na história da França, como veremos mais tarde.

Outras oportunidades eram também amplamente festejadas na França de Luís XIV, como a chegada de embaixadores de países vizinhos. Todos eram recebidos com muita pompa e passavam por um ritual de festividades e apresentações que durava três dias, até que, enfim, conhecessem o Rei. A maioria dos países europeus tinha o cuidado de manter embaixadores residindo junto ao rei da França. Era uma medida prudente e aconselhável, dada a dimensão do domínio que aquele reino atingira. Seu poder dentro do continente era forte e inegável.³⁴⁹

Os Artistas e Seus Clientes

Paris no reinado do Luís XIV era uma imensa exposição de arquitetura, escultura, pintura e paisagismo. Basta olharmos para as gravuras da época, para notarmos que o campo fecundo para as artes transformava, nitidamente, o cenário de destruição deixado pelas guerras religiosas e pela Fronda. Somava-se a isto uma mudança de estilo. Como vimos, este reinado foi marcado

³⁴⁷ La Fontaine, Apud Idem. Ibidem. p. 143.

³⁴⁸ BURKE. Op. cit. p. 73 et seq.

³⁴⁹ Idem. Ibidem. p. 135 et seq.

pela chegada do Barroco à França, onde adotou peculiaridades relacionadas à concepção de beleza do povo francês.

A partir de então, o barroco francês, contido em suas formas externas, rebuscado nos interiores, tomou conta dos círculos de bom gosto. Foi como o sol, cobriu tudo de ouro e luz. Uma arte a favor do entusiasmo de um rei emergente e de uma multidão de cortesãos bajuladores. Foi a sinalização do poder e do belo.³⁵⁰

Sabemos que Colbert, a quem cabia a Superintendência das Belas-Artes, tratou de incentivar os artistas a propagandear e exaltar a imagem do monarca. E assim, confiou a Le Brun a fundação da Academia Real, para a formação e doutrina dos interessados em pintura e escultura. Muitos ateliês familiares foram abertos e receberam alunos, o mesmo acontecendo em algumas comunidades, o que tirou da Academia Real e, assim, diminuiu a renda junto aos cofres da coroa. Esta foi a razão pela qual o rei mandou fechar todos estes ateliês, ficando como única alternativa a Academia. Mais tarde, com a necessidade de caixa para o Tesouro, resolveu-se vender os direitos para que fossem reabertos aqueles estabelecimentos.³⁵¹

Ainda que bem remunerados pelo rei, os artistas deviam satisfações constantes a ele. Não era permitido que deixassem a França sem sua permissão, nem que aceitassem encomendas de outros clientes enquanto realizavam algum trabalho para o rei. Mas não podemos negar que seu prestígio aumentara muito. Os mais destacados podiam conviver com o rei, que fazia até certo gosto disso. A exemplo da Itália, os artistas gozavam de grande estima na corte. E na ocasião da estada de Bernini em Paris, receberam-no com honras. Alguns membros da corte, em contrapartida, talvez por falta de lucidez ou cultura, ainda faziam questão de tratá-los como simples artesãos.³⁵²

Seria impossível percebermos hoje a dimensão desta produção. Muitos dos edifícios foram destruídos mais tarde com a Revolução Francesa de 1789. No século XVII, eram poucos os museus e pequeno o interesse em construí-los, pois as igrejas, as praças e alguns palacetes, estavam sempre abertos para aqueles que desejassem apreciar a arte dentro e fora deles. De fato, era comum a idéia de que os ricos colecionadores deveriam permitir o acesso dos curiosos para a apreciação de sua peças.³⁵³

Se antes a aristocracia e a corte ergueram grandes palácios, veremos mais adiante que esta foi a oportunidade de a crescente burguesia construir suas mansões. A nobreza perdeu poder social com a expansão do setor monetário da economia, enquanto que, pelo mesmo motivo, as classes burguesas aumentavam o seu poder.³⁵⁴ Os ateliês e as construtoras trabalhavam incessantemente para suprir a demanda de projetos. Versalhes continuava sendo o maior cliente. Mas os melhoramentos e embelezamentos em áreas públicas da capital movimentaram vários artistas e técnicos.

Sem dúvida aqueles que realizaram o projeto Versalhes gozariam de privilégios por muito tempo. Como dissemos antes, tratava-se da materializa-

³⁵⁰ Nota da autora.

³⁵¹ WILHELM. Op. cit. p. 193.

³⁵² Idem. Ibidem. p. 195.

³⁵³ BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 69 et seq.

³⁵⁴ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Vol. 2**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 22.

ção e perpetuação da glória de Luís XIV. Por isso, os principais artistas envolvidos puderam inclusive - pelo que podemos apreender nas escrituras da época- adquirir residências próprias, o que fizeram com profundo bom gosto.

O rei, com toda a sua estreita ligação com as artes, iniciou uma tradição até então desconhecida nos círculos franceses: os salões de arte. Eram exposições luxuosíssimas de pinturas e pequenas peças de escultura. Ali os acadêmicos tinham a oportunidade de mostrar seus trabalhos a clientes em potencial. Isto aumentava o comércio das obras de arte e difundia o gosto pela pintura. Participavam delas os chamados mercadores de arte. Eram homens que comercializavam peças antigas, pinturas, esculturas, baixelas e mobiliário. Realizavam viagens, encomendadas por colecionadores a procura de novidades, mas acabavam por fazer uma certa divulgação deste evento pela Europa.³⁵⁵

Além dos salões de arte, aconteciam os Salões de Conversação, outra tradição que foi cultivada na época, embora tenha aparecido sob o reinado de Luís XIII. Eram encontros de letrados, ministros, escritores, poetas, artistas, membros da nobreza e dos ministérios. Lá, discutiam variados assuntos, falavam na economia do país, trocavam idéias e contavam novidades. Era a oportunidade que os mais cultos tinham para dividir seus conhecimentos, aprender e ensinar coisas novas. As mulheres, pela primeira, vez tinham a permissão de participar, mas o papel que desempenhavam era tão somente o de organizadoras da decoração e dos aperitivos oferecidos.³⁵⁶

Este salão vai se propagar ao longo de todo o século seguinte, dando, gradualmente, muito mais importância às participações de mulheres cultas. Aliás, elas ainda tornar-se-ão as grandes organizadoras destes encontros. Kenneth Clark nos fala a este respeito:

“Como conseguiram elas formar esses centros? Através da simpatia e do tato, deixando as pessoas à vontade. Sabe-se que a solidão é necessária ao poeta e ao filósofo. Contudo, certos pensamentos inspiradores só brotam da conversa e esta só floresce em grupos pequenos, onde ninguém se pavoneia. Não podendo existir tal condição numa corte, o sucesso dos salões parisienses se deve, em grande parte, ao fato de a corte francesa não estar em Paris – mas em Versalhes”.³⁵⁷

Paris, enfim, tornara-se uma grande cidade, atraía estrangeiros, turistas, mercadores, estudiosos e artistas em geral. Era uma fonte de cultura, um paradigma de beleza urbana. Datam desta época os primeiros “guias para estrangeiros”, verdadeiras brochuras ilustradas que difundiam os atrativos da capital. O primeiro destes chamava-se *Descrição de Paris*, por Germain Brice, em 1684. Outro, muito famoso, *O livro de conveniências dos endereços de Paris*, por Nicolas de Blegny, em 1692. Estes guias traziam informações práticas sobre a negociação com os cocheiros, sobre restaurantes, sobre a localização de ruas, etc; outra função primordial era, contudo, reforçar a propagação do sucesso administrativo da monarquia. Existiam seções inteiras trazendo

³⁵⁵ Idem. Ibidem. p. 206-7.

³⁵⁶ Idem. Ibidem. p.209 et seq.

³⁵⁷ CLARK, Kenneth. **Civilização**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 272.

as datas comemorativas do reino, os locais de celebração de festas ao monarca, a cronologia de suas conquistas, entre outros.³⁵⁸ Peter Burke afirma que:

“O processamento do conhecimento desse modo era uma atividade coletiva em que os estudiosos participavam ao lado de burocratas, artistas e impressores. Esse tipo de colaboração só era possível em cidades suficientemente grandes para reunir grande variedades de ocupações especializadas. Cidades diferentes contribuía de modos diferentes na divisão internacional do trabalho”.³⁵⁹

Dando prosseguimento, passemos, então, à nova sede da corte: Versalhes.

A Vida em Versalhes

Infelizmente, do brilho da Corte do Rei Sol, fascinante aos interessados no assunto como nós, só restou o cenário incompleto desta vida que de lá se retirou.

No início de seu reinado, Luís XIV pensou em reformular o Louvre e terminar as construções do Cour Carrée. Por isso, logo foi morar nas Tulhérias, para evitar as obras, em 1666. Mas terminadas as fachadas, ordenou que parassem as obras e mudou-se para Vincennes e Saint-Germain, em 1676. Finalmente entre 1682 e 1683, fez de Versalhes a residência real e a capital do reino.

Versalhes, sob o reinado de Luís XIV, permaneceu sendo a grande vitrine da vida na França, invejada e cobiçada pelos chefes dos outros Estados. Seria difícil estipular o número da população que para lá se mudou, mas, entre cortesãos, artistas, ministros e suas equipes e a família real, não eram muitas pessoas se comparadas ao número que rodeou o Louvre em Paris. Entre soldados, operários, criados e empregados do castelo, que foram habitar os arredores do Palácio, o número variou muito conforme as atividades estipuladas pelo rei.³⁶⁰ Evidentemente que existe muito mais relatos da vida cotidiana da corte do que da vida destes funcionários. Pelas razões óbvias, como já dissemos antes, de que a primeira tinha acesso às letras, tinha recursos para bancar artistas, escritores e retratistas e os outros não.

A capital continuou sendo Paris – apesar de Versalhes agora ostentar este título oficialmente –, pelo grande número populacional, e porque era a eleita de Colbert para a sede do Reino. O que suscita a censura do Rei em uma famosa carta, datada de 1663, onde declara solenemente que Versalhes seria para sempre seu lar – e foi. Sobre esta questão, o duque de Saint-Simon, escreveu em seu “Diário do Delfim”: “As guerras de Paris de sua juventude, ele nunca as esqueceu, e ainda adotou a máxima de jamais morar na cidade e de só vir aqui, sem nunca pernoitar, apenas por ocasiões muito raras e como uma espécie de graça.”³⁶¹ Muitos dos que acompanharam Luís XIV, não se estabeleceram definitivamente na nova sede da Corte. Lá passavam temporadas para serem vistos pelo rei e, assim, garantir seus privilégios. Mas não há, dentro de Versalhes, vida econômica, talvez um modesto comércio nos arredores e um pouco de manufaturas.

³⁵⁸ BURKE. Op. cit. p. 69 et seq.

³⁵⁹ Idem. Ibidem. p. 73.

³⁶⁰ WILHELM. Op. cit. p. 13 et seq.

³⁶¹ Saint-Simon, Apud WILHELM. Op. cit. p. 14

Magistrados, financistas e burgueses não arredaram o pé de Paris. Aliás todas as instituições supremas lá permaneceram: justiça, polícia, prisão, Parlamento, academias. Mas nem por isso as decisões desviavam do rei. Viviam-se num vai-e-vem de Versalhes para cumprir as ordens governamentais.

Embora não gostasse de Paris, o rei não deixou que a cidade sofresse sua ausência. Os investimentos em melhorias continuaram e Colbert os coordenava. Sob seu ministério, com sua equipe, Paris foi sendo continuamente embelezada por esplêndidos monumentos, conjuntos urbanos, praças, sempre preservando o centro antigo e tradicional da grande cidade. A quantidade de obras foi considerável: bulevares arborizados, os arcos de triunfo que marcavam as principais avenidas, a *Place Vendôme*, a *Place des Victoires*, os *Invalides*, o Observatório, entre inúmeras outras que podemos, ainda hoje, admirar.³⁶²

Por esta razão, não é surpresa que os arquitetos de Versalhes trabalhem e morem em Paris: Le Brun morava nos Gobelins, Le Nôtre nas Tulheras. Mas o rei, seu melhor cliente, impõe-lhes o estilo. É em Paris e nos *fau-bourgs* que estão instaladas as manufaturas dos Gobelains, os tapetes de Savonnerie, Glaces e muitas outras. As grandes esculturas do Parque de Versalhes, os lambris, as tapeçarias, as sedas, os móveis e os objetos de arte são feitos em Paris e transportados para o castelo.³⁶³

Desta forma, “Versalhes isola o rei do povo. Não que o rei não se preocupe com isso. Não, certamente, ainda que os interesses privados não contem muito aos seus olhos, em face do objetivo a alcançar.”³⁶⁴ Os cortesãos se referiam à vida em Versalhes, segundo Clark, dizendo que: “Este era um mundo à parte. Aliás, os cortesãos chamavam Versalhes *ce-pays-ci* – esse país”.³⁶⁵

Hoje, Versalhes evoca não somente uma construção, mas um mundo social, o da corte, e em particular a ritualização da vida cotidiana do rei e dos cortesãos. Da análise destes rituais, podemos apreender a hierarquia social. Tudo é mais formal que na corte de Luis XIV. Os cortesãos franceses demonstram, agora, terem assumido a função política de suas encenações.

Voltaire se refere a este novo comportamento como um mérito do monarca francês Luís XIV: “O rei conseguiu transformar uma nação até então turbulenta em um povo pacífico, perigoso apenas para seus inimigos... As maneiras forma suavizadas...”³⁶⁶ Na verdade, essa suavização nas maneiras, da qual nos fala o filósofo, é um grande passo para a pacificação interna do processo civilizador. “A sociedade, deste ponto de vista, atingira uma fase particular na rota para a civilização [...] Este conceito há muito permeava a sociedade de corte. Encontrara sua expressão aristocrática de corte em termos como *politesse* e *civilité*”.³⁶⁷ Mas, sabemos que a civilização é mais do que um estado de espírito, é um processo. Por esta razão, Elias nos coloca o seguinte:

³⁶² Idem. Ibidem. p. 15.

³⁶³ Idem. Ibidem. p. 15.

³⁶⁴ Idem. Ibidem. p. 15.

³⁶⁵ CLARK. Op. cit. p. 272.

³⁶⁶ VOLTAIRE, Apud ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Vol. 1.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 62.

³⁶⁷ Idem. Ibidem. p. 62.

“Nas mãos da classe média em ascensão, na boca dos membros do movimento reformista, é ampliada a idéia sobre o que é necessário para tornar civilizada uma sociedade. O processo de civilização do Estado, a Constituição, a educação e, por conseguinte, os seguimentos mais numerosos da população, a eliminação de tudo o que era ainda bárbaro ou irracional nas condições vigentes, fossem as penalidades legais, as restrições da classe à burguesia ou as barreiras que impediam o desenvolvimento do comércio – este processo civilizador devia seguir-se ao refinamento de maneiras e à pacificação interna do país pelos reis”.³⁶⁸

Existem relatos detalhados da rotina de uma cortesã francesa. Podemos imaginá-la em ações banais: vestindo meias em frente à lareira, alimentando crianças com guloseimas, visitando uma amiga, falando demais entre outras cortesãs, recebendo um bilhete de amor, maravilhosamente vestida para um espetáculo e, por fim, caindo de sono em sua cama. Uma rotina comum a quase todas as mulheres da corte, muito agradável e tranqüila.³⁶⁹ Mas, são as regras de etiqueta, que esta e outras rotinas exigem, que demonstram melhor o rigor de cada conduta. Antoine Courtin nos conta em seu *Novo tratado de civilidade*,³⁷⁰ de 1672, detalhes sobre o comportamento que os cortesãos devem ter no convívio social. Uma passagem nos chamou especial atenção, por tratar-se das maneiras que se deve ter à mesa. Diz ele:

“Se tiver a infelicidade de queimar a boca, deve suportar isto pacientemente, se puder, sem demonstrar, mas se a queimadura for insuportável, como às vezes acontece [...] A civilidade requer que você seja polido, mas não espera que cometa suicídio. É muito indelicado tocar qualquer coisa gordurosa, molho ou xarope, etc., com os dedos, à parte o fato de que o obriga a cometer mais dois ou três atos indelicados. Um deles seria freqüentemente limpar a mão no guardanapo e sujá-lo como se fosse um trapo de cozinha, de modo que as pessoas que o vissem enxugar a boca com ele se sentissem nauseadas. Outro seria limpar os dedos no pão, o que mais uma vez é sumamente grosseiro. O terceiro seria lambê-los, o que constitui o auge da indecência”.³⁷¹

Também é interessante conhecermos o que este último autor fala em seu prefácio, nesta mesma obra. Nas entrelinhas fica expresso que o autor

“apreendeu este trabalho apenas para o conhecimento de gentes bem-nascidas; apenas a elas é dirigido; e particularmente à juventude, que poderá encontrar alguma utilidade nestes pequenos conselhos, já que nem todos têm a oportunidade nem dispõem de meios para virem à corte [...] aprender os refinamentos da polidez”.³⁷²

No entanto, a burguesia, também, interessada em conhecer os bons costumes, ou o que é de bom tom, passa a ler este tipo de instrução. As modas da corte se espalhavam rapidamente entre os membros das classes menos abastadas. Estas “imitações”, para muitos nobres, desvalorizam sua conduta. Então, a corte é obrigada a mais e mais refinamentos, para garantir o

³⁶⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³⁶⁹ WILHELM. Op. cit. p. 200 et seq.

³⁷⁰ Nouveau traité de civilité, 1672, por Antoine Courtin.

³⁷¹ COURTIN, Apud ELIAS. Op. cit. p. 102-3.

³⁷² Idem. Ibidem. p. 110.

distanciamento dos seus inferiores. “Um dinamismo social específico desencadeia outro de natureza psicológica, que manifesta suas próprias lealdades”.³⁷³

Neste viés, Voltaire volta para acompanhar nosso pensamento e complementar nossa teoria: “Desde a regência de Ana d’Áustria, os franceses têm sido o povo mais sociável e mais polido do mundo... e esta polidez não é em absoluto uma questão arbitrária, tal como essa que é chamada de civilidade, mas uma lei da natureza que eles felizmente cultivaram mais do que os outros povos”.³⁷⁴

Dentro desta observação, acreditamos estar incluindo o problema da fala. A língua é uma das manifestações mais acessíveis do que consideramos como caráter cortês. Aqui podemos ver como esse caráter peculiar e típico é refinado. O idioma francês foi decisivamente marcado pela corte de Versalhes. Os critérios para solucionar quais expressões estavam corretas, quais estavam incorretas eram simples: se a corte a emprega, está correta; se um inferior social a emprega, está incorreta.³⁷⁵ Madame Thibault, membro desta corte, defende-se, a este respeito, dizendo:

“Nós, a elite, falamos assim e só nós temos sensibilidade para a língua. [...] Quanto a erros cometidos contra o bom uso, desde que não há regras claras, eles dependem apenas do consentimento de certo número de pessoas educadas, cujos ouvidos estão acostumados a certas maneiras de falar e as preferem a outras”.³⁷⁶

A aristocracia absolutista de corte dos demais países inspirou-se na nação mais rica, mais poderosa e mais centralizada do século XVII: a França. Adotou aquilo que se adequava às suas próprias necessidades sociais: maneiras e linguagem refinadas, que a distinguiam das camadas inferiores da sociedade. Nietzsche, nos fala em seu *Para além do bem e do mal* (Aforismo 101), sobre esta última peculiaridade da vida na corte: a comunicação. Norbert Elias, referindo-se a esta obra cita a seguinte passagem:

“Em todos os lugares onde havia uma corte havia uma lei da fala certa e, por conseguinte, também uma lei de estilo para todos os que escreviam. A linguagem da corte, além disso, é a linguagem do cortês que não tem um tema especial e que mesmo em conversas sobre assuntos eruditos proíbe todas as expressões técnicas porque elas têm um ressaibo de especialização; este o motivo por que, em países que possuem uma cultura de corte, o termo técnico e tudo o que atrai o especialista é uma mácula estilística. Agora em todas as cortes se transformam em caricaturas... ficamos surpreendidos ao descobrir que mesmo Voltaire era muito exigente neste particular. O fato é que todos estamos emancipados do gosto da corte, enquanto que Voltaire era a sua consumação”.³⁷⁷

Como podemos ver nestes primeiros exemplos, esta era uma formação social extraordinariamente rígida, que tentava, assim, ser coerente com seu posto determinante da sociedade. Na corte de Luís XIV o que mais salta aos

³⁷³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³⁷⁴ VOLTAIRE, Apud ELIAS. Ibidem. p. 112.

³⁷⁵ Idem. Ibidem. p. 120.

³⁷⁶ THIBAULT, Apud ELIAS. Ibidem. p. 120.

³⁷⁷ NIETZSCHE, Apud ELIAS. Ibidem. p. 52.

olhos é, definitivamente, a meticulosa exatidão de todos os movimentos dos indivíduos. O conhecimento da maneira correta de encenar cada atitude, revela um sinal de prestígio, simbolizando a divisão de poder da época. O rei, por sua vez, aproveitava suas atividades mais particulares para marcar as diferenças de nível, distribuindo suas distinções, provas de favorecimento ou de desagrado. Ou seja, para exemplificar, ter a honra de poder vestir uma manga da camisa do rei, durante sua rotina do *lever*, era para poucos: seus filhos tinham a preferência sobre os demais familiares, que tinham preferência sobre os cardeais, que tinham preferência sobre os ministros e assim por diante.³⁷⁸

Vale a pena examinar um pouco mais esta estrutura, pois é justamente nesse contexto que nos deparamos com as particularidades das coerções exercidas, uns sobre os outros, o rei sobre todos. É um sistema que se move a partir da competição dos homens envolvidos em busca de status e poder, e da necessidade individual da conquista de prestígio. Finalmente,

“essa coerção da luta por poder, status e prestígio continuamente ameaçados era, sem dúvida, o fator determinante que obrigava todos os participantes dessa estrutura, articulada em sua escala hierárquica, a continuar realizando um cerimonial que se tornara um fardo. [...] Violar ou abolir tais condições de poder era uma espécie de tabu na camada dominante dessa sociedade.[...] tocar em qualquer detalhe da ordem estabelecida pudesse resultar na ameaça ou destruição da estrutura de dominação que lhes concedia privilégios”.³⁷⁹

A pressão dos que pertenciam a um nível inferior, obrigava os privilegiados a conservar seus direitos. Pelo outro lado, a pressão que os mais favorecidos exerciam sobre os de nível inferior, forçava estes sujeitos a empenharem-se para escapar de sua própria inferioridade. Em outras palavras, todos eram impelidos pela conquista ou pela manutenção de status. Como dissemos antes, dentro de outro exemplo, o príncipe não cedia seu lugar ao duque, que não cedia seu lugar ao marquês, que não cedia seu lugar àqueles que não eram nobres e assim por diante. Assim, como veremos em Montesquieu, a engrenagem social se equilibrava entre pressão e contrapressão.³⁸⁰

Certamente, não foi Luís XIV o inventor do cerimonial, mas soube muito bem tirar proveito dele. Segundo as informações que se tira da documentação deixada por Colbert, o rei participava de absolutamente tudo. Aliás, o rei queria saber inclusive da vida de todos os seus súditos. Para isso, utilizava a psicologia que correspondia à estrutura hierárquica e aristocrática da sociedade: oferecia privilégios aos que lhe mantinham bem informado. Segundo Norbert Elias:

“Ele utilizava a competição dos cortesãos por prestígio e por favorecimento para alterar a posição e o prestígio de um indivíduo dentro da sociedade, por meio do grau exato o favor concedido, de acordo com seus objetivos, deslocando segundo sua necessidade as tensões e, portanto, o equilíbrio social. O mecanismo da etiqueta ainda não está

³⁷⁸ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 100 et seq.

³⁷⁹ Idem. Ibidem. p. 104.

³⁸⁰ Idem. Ibidem. p. 105.

petrificado, constituindo, ao contrário, um instrumento de dominação altamente flexível nas mãos do rei”.³⁸¹

No que tocava a miséria, o rei e sua corte, do pouco que chegava aos seus ouvidos, fingiam não saber. Para grande parte dos cortesãos, o povo nem existia, muito menos a burguesia. Quando em contato com um destes ou um súdito, tratavam de oprimi-los ao máximo.

Somente aqueles, de espírito dilapidado, eram sensíveis aos menos abastados, mas estes são os que não quiseram se mudar com a corte. Dentro desta mesma casta social estavam grandes gênios, os maiores filósofos e cientistas da época. Aqueles que desejavam publicar suas idéias revolucionárias sobre a religião e sobre o Poder.³⁸² São os cortesãos letrados, inteligentes, eruditos, que protegem os escritores e os artistas. Muitos daqueles *Bon vivants*³⁸³, realmente, se importavam e queriam mudar a sociedade.

O final deste reino será, enfim, marcado por revezes militares, pela revolta das classes menos privilegiadas, pela influência crescente e embaraçosa de Madame de Maintenon, e verá, nas palavras de Robert Mandrou, “a revanche da cidade em face da corte”.³⁸⁴

A Teoria de Montesquieu

Importa-nos, agora, apreender um pouco mais sobre o modelo social da corte do Rei-Sol enquanto tal. Sabemos que é inegável que o poder do rei sobrepunha, de longe, o de todos os outros nobres, do alto clero e dos altos funcionários. Na pirâmide social, estavam abaixo do rei, primeiro a sua família, depois os três quadros de elite – a alta nobreza, o alto clero e o corpo da magistratura e administração. Por último é que vinham os camponeses, os pequenos proprietários, os artesãos, os trabalhadores, os lacaios e os outros criados. A burguesia se encaixava neste último estágio, que é chamado de “terceiro estado”. Membros deste, quando ascendiam socialmente, tornavam-se parte da *noblesse d'épée* – negociantes, fabricantes, advogados, procuradores, médicos, atores, professores, padres, pequenos funcionários, empregados e caixeiros.³⁸⁵

Já neste tempo, Montesquieu escrevia, em seu “Espírito das leis”, sobre a falência e a ascensão de algumas famílias nobres. Ele já distinguia as diferenças entre as duas formações nobres da sociedade francesa – a nobreza de toga e a nobreza de ascendentes – e da massa popular. Partia do ponto de que as barreiras legais, por si só, e, desde muito intocadas, proibiam os nobres de exercerem qualquer atividade ou empreendimento comercial. Para Montesquieu, tal proibição era útil dentro de uma monarquia absolutista. Se olharmos pelo prisma da estrutura montada em torno do monarca, parece-nos claro que ele fazia questão de manter os laços de dependência de seus cortesãos. Dependentes do rei, tornam-se seus aliados. Um nobre perdia seu título se aumentasse seus rendimentos, pois representaria, assim, uma ameaça ao soberano. Mas, se um burguês, por ventura, atingisse um determinado patamar de poder aquisitivo, poderia comprar um título de nobreza. Tornando-se

³⁸¹ Idem. Ibidem. p. 107.

³⁸² CLARK. Op. cit. p. 277.

³⁸³ Em francês, no original.

³⁸⁴ Robert Mandrou, Apud WILHELM. Op. cit. p. 18.

³⁸⁵ ELIAS. Op. cit. p. 81.

um nobre, estaria abdicando, no entanto, de voltar a se remunerar fora dos limites da corte. Mais um aliado para Luís XIV.³⁸⁶

O argumento mais forte daquele filósofo, para convencer sobre a oportunidade nesta limitação, era, como transcreveremos a seguir, a vantagem que cada grupo de elite levava sobre os outros. Ou seja:

“A recompensa dos *fermiers généraux* é a riqueza, e a riqueza compensa por si mesma. A glória e a honra são a recompensa daqueles nobres que não conhecem, não vêem, não sentem nada mais do que fama e riqueza. A consideração e o respeito são a recompensa dos altos funcionários de tribunais e da administração, que não encontram em seu caminho nada além de trabalho atrás de trabalho e que velam dia e noite pelo bem-estar do reino”.³⁸⁷

Esta teoria reconhece as vantagens que o rei pode, e deve, levar das discórdias entre as classes da elite. O próprio Luís XIV sentiu na pele os efeitos causados pela superação destes antagonismos. As elites, reunidas contra o rei, podem derrubá-lo. A Fronda, como vimos, foi um exemplo disto. Em todo o caso, como nos diz Norbert Elias, fazia parte das máximas mais rigorosas das estratégia reais de dominação o fortalecimento e a estabilização das diferenças existentes, das contraposições e rivalidades entre as ordens, especialmente entre as elites de cada uma e, dentro delas, entre os diversos níveis e patamares de sua hierarquia de prestígio e de status.³⁸⁸

Para entendermos melhor a teoria de Montesquieu, basta olharmos para ela como um círculo vicioso. A nobreza *d'épée*³⁸⁹, consegue este título ao ascender do terceiro estado. Mas só ascende de lá quando ganha muito dinheiro. Em sabendo como ganhar este dinheiro, é difícil imaginar contentar-se com a quantia que o mantinha um nobre. Cometendo algum deslize em relação a sua receita, perde o título e volta a condição de “povo”.³⁹⁰

No entanto, “As implicações da existência social de uma camada ociosa não são menos opressivas e inevitáveis do que as implicações que levam à ruína uma camada trabalhadora”.³⁹¹ A burguesia lutava com unhas e dentes para manter sua receita. Estas famílias tinham uma estratégia econômica muito similar a que temos na atual classe média. Os gastos não deveriam superar os ganhos, e, uma parcela destes últimos, deveria ser poupada, para um possível reinvestimento, nutrindo, sempre, a expectativa de aumentar a receita no futuro. A aristocracia cortesã consumia, ao contrário, por prestígio. Aquele que não poderia mostrar-se de acordo com o seu nível social, perdia o prestígio e a sua posição na casta. O termo “economia”, aliás, não era pronunciado na corte, a menos que fosse para apontar uma virtude de um ser menos privilegiado.³⁹²

Para finalizar, devemos deixar claro que:

³⁸⁶ BRONOWSKI, Jacob & MAZLICH, Bruce. **A tradição intelectual do ocidente**. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 259 et seq.

³⁸⁷ MONTESQUIEU, onde, *fermiers généraux*, refere-se à condição de burguês ascendente. Apud ELIAS. Op. cit. p. 87-8.

³⁸⁸ Idem. Ibidem. p. 89.

³⁸⁹ Leia-se em nobreza *d'épée*: os nobres por títulos comprados.

³⁹⁰ ELIAS. Op. cit. p. 88.

³⁹¹ Idem. Ibidem. p. 85.

³⁹² Idem. Ibidem. p. 86.

“O fato de a atitude da aristocracia de corte ser diferente da atitude burguesa, em relação ao ganho e ao gasto de dinheiro, não se explica simplesmente pela suposição de um acúmulo de erros e falhas pessoais de homens singulares. Não se trata aqui de uma epidemia da arbitrariedade, nem do enfraquecimento da capacidade de previsão e de autocontrole por parte dos indivíduos envolvidos. Aqui encontramos um outro sistema social de ordens e valores, cujos mandamentos são obrigatórios para os indivíduos, a não ser quando eles renunciam à convivência em seu círculo de sociedade, à participação em um grupo social”.³⁹³

Aportes Finais

A melhor maneira de se reconhecer as características intrínsecas a uma determinada situação é vê-la de fora e, de preferência, depois de superada. Tende-se, em geral, a ignorar as limitações e as coerções a que ficamos submetidos enquanto partes de um contexto. Esta tendência explica, parcialmente, a alienação das elites cortesãs, do século XVII, perante a opressão imposta pelo monarca. Embora tenhamos que admitir que, também parcialmente, tenha sido útil alienar-se para continuar desfrutando das benemerências daquela vida. Algumas teorias sociológicas e filosóficas explicam esta vontade que os indivíduos têm de decidir para si quais valores e juízos de valor vão adotar, sem que façam uma reflexão eficaz sobre as razões que os levam a tais escolhas.

Tudo o que dissemos aqui, sobre esta sociedade de corte, permite uma melhor compreensão entre as relações humanas e o Poder; entre as estruturas de dominação e as estruturas sociais (dominadas). Acima de tudo, procuramos deixar claro os valores da época. Trata-se de uma sociedade que valoriza mais a posse de um título do que a posse de uma riqueza conquistada e acumulada. Aqui, pertencer à corte de Luís XIV, poder desfrutar do privilégio de seu convívio, mesmo que esporádico, é algo extraordinariamente precioso na escala de valores sociais.

Neste caso, a maior conquista de um homem era atingir, através do berço ou do esforço, o direito a um título de nobreza. O que se considerava um objetivo digno do empenho perseverante, nunca era determinado apenas pelo acréscimo de satisfação pessoal, mas também pelo acréscimo de reconhecimento de importância perante os outros. Não podia-se admitir, a um homem normal, discrepâncias entre a imagem que ele fazia de suas virtudes e a imagem que os outros faziam delas. Em outras palavras, a interdependência dos juízos entre os indivíduos chegava ao ponto de impedir que alguém tivesse a chance de crescer sem que estes valores fizessem parte do seu próprio ser.

O filósofo francês Pascal, neste viés, nos fala da força dos axiomas entre a necessidade e a vontade do homem:

“... essa alma imperiosa, que se gloriava de não agir senão pela razão, segue por uma escolha vergonhosa e temerária o que uma vontade corrompida deseja, por mais resistência que o espírito muito esclarecido possa opor a isso.

³⁹³ Idem. Ibidem. p. 85.

É então que se dá uma oscilação duvidosa entre a verdade e a volúpia, e que o conhecimento de uma e o sentimento da outra travam um combate cujo sucesso é bem incerto, pois que seria preciso, para julgar a respeito, conhecer tudo aquilo que se passa no âmago do homem, que o próprio homem quase nunca conhece”.³⁹⁴

Guy Debord, filósofo francês, agitador social e diretor de cinema, dedica aquela que consideramos sua melhor obra, *Sociedade do Espetáculo*. Aqui, o autor vai nos falar da gênese desta formação, seu crescimento e suas consequências. Para ele, esta é, desde o século XVII e ainda, a sociedade em que a humanidade se permitiu civilizar.³⁹⁵ Sua visão é totalmente marxista, como veremos:

“A aparência fetichista de objetividade nas relações espetaculares esconde seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma Segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos. [...] A cisão generalizada do espetáculo é inseparável do Estado moderno, isto é, da forma geral da cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe”.³⁹⁶

Debord ainda sentencia que “À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário.”³⁹⁷ [...] É então que se constitui a política, como ciência dominante e como ciência da dominação.”³⁹⁸ O próprio monarca dizia que “o povo se deleita com o espetáculo”, e, através deste, acreditava que prendia o espírito e o coração dos homens. Sem dúvida, o rei soube julgar os homens, mas podemos nos perguntar se o “povo” a que ele se referia não era, aos seus olhos, apenas os cortesãos e os burgueses.³⁹⁹ De qualquer forma, o fascínio e a persuasão se fazem instrumentos da maneira deste monarca de governar, e dela em diante o continuarão sendo.

Neste viés, complementamos que:

“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação.⁴⁰⁰ [...] O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. [...] Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante”.⁴⁰¹

Na nossa opinião, está nitidamente impressa, neste meio, a opressão que assolava a mente dos franceses: a busca pelo reconhecimento de alguma distinção social. A competição pelo posto ficava evidente. Não é preciso compartilhar, de fato, da vida do reino para perceber que faz parte das coerções de sua existência social participar desta competição pelas valiosas oportunidades de ascensão. Aliás, é até mais fácil percebê-lo fora dela.

³⁹⁴ PASCAL, Blaise. *A arte de Persuadir*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 106.

³⁹⁵ Nota da autora.

³⁹⁶ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. parte 24.

³⁹⁷ Idem. Ibidem. parte 21.

³⁹⁸ Idem. Ibidem. parte 41.

³⁹⁹ WILHELM. Op. cit. p. 155.

⁴⁰⁰ DEBORD. Op. cit. parte 1.

⁴⁰¹ Idem. Ibidem. parte 6.

Este espírito acometia os homens a tal ponto que a simples perda de algum privilégio podia esvaziar, completamente, a essência do seu viver. Por isso, todo o sistema era carregado de tensões e impregnado de rivalidades. Debord, novamente, nos fala sobre esta sociedade:

“A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social pelos resultados acumulados da economia conduz a um deslizar generalizado do ter em parecer, de que todo o ‘ter’ efetivo deve tirar o seu prestígio imediato e a sua função última”.⁴⁰²

Os membros das sociedades de corte na Europa, como um todo, passam a falar a mesma língua, inicialmente o italiano e, agora, o francês. Eles lêem os mesmos livros, têm o mesmo gosto, têm as mesmas maneiras e tentam manter o mesmo estilo de vida. Apesar de suas divergências políticas, que não são poucas, orientam-se com quase unanimidade, pois rumam, todos, a um mesmo centro: Paris (conseqüentemente Versalhes). Ao adotarem a etiqueta francesa e o cerimonial parisiense, os governantes obtiveram os instrumentos que precisavam para tornarem manifesta sua dignidade, bem como visível a hierarquia social. Acima de tudo e para todos, inclusive nobreza e corte, ficava clara a consciência de seu estado de subordinação e dependência.⁴⁰³

Para Argan, “A idéia abstrata do poder concretiza-se em figuras de carne e osso, vestidas com extrema elegância e luxo, expostas aos raios da luz natural. Não é uma idéia expressa em imagens evanescentes, mas sim materializadas em figuras fisicamente agradáveis e com certo prestígio social.”⁴⁰⁴ Era grande o afã por demarcar a distância entre um indivíduo e outro, socialmente inferior. Da mesma forma, por tentar encurtar esta distância com aqueles socialmente superiores. Neste sentido, faremos das seguintes palavras de Norbert Elias, uma confirmação para nossas colocações:

“... apesar de grupos de intelectuais da corte terem começado a questionar o próprio sistema de privilégios, a massa dos privilegiados havia ficado firmemente atada [...] à sua própria engrenagem. Enquanto havia infundáveis tensões e conflitos em torno de determinadas regalias, a ameaça às regalias como tais significava, para a maioria dos privilegiados, uma ameaça genérica àquilo que dava sentido e valor às suas vidas”.⁴⁰⁵

Não obstante, temos que admitir que, como em outras sociedades, na sociedade absolutista da França, também havia lugar para homens que buscavam a realização pessoal desviando-se do campo central de oportunidades e valores, das lutas e competições a que nos referimos acima. Normalmente, procuravam nos mosteiros o retiro para meditações e estudos – como já foi dito anteriormente, as bibliotecas destes eram muito completas. À vezes, entre eles também havia um espírito competitivo, mas, temos que admitir que a competição é inerente ao homem de todas as idades da história. O gosto da conquista faz parte de nossa vaidade. Assim sendo,

⁴⁰² Idem. *Ibidem.* parte 17.

⁴⁰³ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 17 et seq.

⁴⁰⁴ ARGAN, G. C. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Laila, 1984. p. 41.

⁴⁰⁵ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 95.

“O que empresta ao processo civilizador no Ocidente seu caráter especial e excepcional é o fato de que, aqui, a divisão de funções atingiu um nível, os monopólios da força e tributação uma solidez, e a interdependência e a competição uma extensão, tanto em termos de espaço físico quanto do número de pessoas envolvidas, que não tiveram iguais na história mundial”.⁴⁰⁶

Para concluir, a civilização da conduta, bem como a transformação da consciência humana e da composição da libido que lhe correspondem, não podem ser compreendidas sem um estudo do processo de transformação do Estado e, no seu interior, do processo crescente de centralização da sociedade, que encontrou sua primeira expressão visível na forma absolutista de governo, nas suas diversas manifestações de opressão para controle da subordinação.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Vol. 2.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 207.

⁴⁰⁷ Idem. *Ibidem.* p. 19.

LUÍS XIV

CARDEAIS

Richelieu e Mazarino



(B) Coysevox: Tomb of Mazarin. 1689–93. Louvre, Paris

Figura 31 – Túmulo de Mazarino



(A) Champaigne: Richelieu. 1635–40. National Gallery, London

Figura 32 – Imagem de Richelieu



(B) Jean Warin: Richelieu. c. 1640. Bibliothèque Mazarine, Paris

Figura 33 – Busto de Richelieu

LUÍS XIV

O JOVEM REI

Retratado na infância e na juventude.

Figura 34 – Imagem de Luís XIV quando criança



Figura 35 – Imagem de Luís XIV quando adolescente



Pierre Mignard: Louis XIV, 1673. Gallery, Turin

Figura 36 – Retrato de Luís XIV à cavalo em 1673



Nanteuil. Louis XIV, 1664. Engraving. British Museum

Figura 37 – Imagem de Luís XIV em 1664

LUÍS XIV

O REI AMADURECIDO

retratado até muito envelhecido.



5. Luís entronizado. Retrato de Luís XIV como protetor da Academia de Pintura e Escultura, d Henri Testelin, óleo sobre tela, 1666-8. Chateau de Versailles

Figura 38 – Retrato de Luís XIV: protetor da Academia de Pintura e Escultura



(B) Hyacinthe Rigaud: Louis XIV. 1701. Louvre, Paris

Figura 39 – Imagem de Luís XIV em 1701



Coysevox: Louis XIV. c. 1680. Versailles

Figura 40 – Busto de Luís XIV



Figura 41 – Imagem de Luís XIV reproduzida em cera

LUÍS XIV

O REI-SOL

O monarca e seus poderes divinos



Figura 42 – Luis XIV: o rei retratado com poderes divinos I

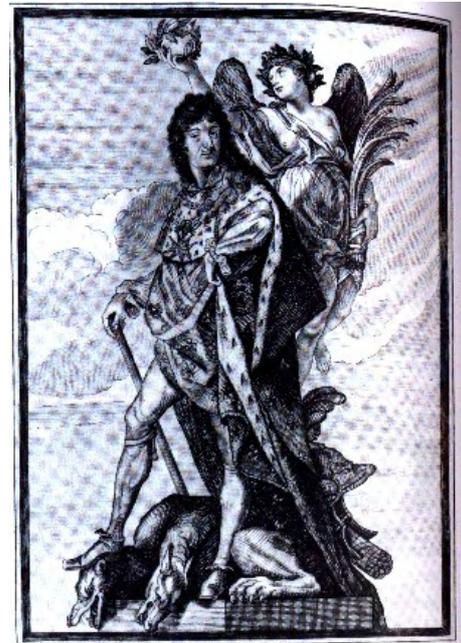


Figura 43 – Luis XIV: o rei retratado com poderes divinos II



Lebrun: Louis XIV adoring the Risen Christ. 1674. *Museum, Lyons*
162

Figura 44 – Luis XIV: o rei retratado com poderes divinos III



Figura 45 – Luis XIV: o rei retratado com poderes divinos IV

LUÍS XIV A FAMÍLIA REAL



Figura 46 – Luis XIV: o rei retratado em família I



Figura 47 – Luis XIV: o rei retratado em família II

LUÍS XIV

LEBRUN

Pintor oficial do reino.



Coysevox: Lebrun. 1676. Wallace Collection, London

Figura 48 – Busto do pintor Lebrun



(A) Largillierre: Charles Lebrun. 1686. Louvre, Paris

Figura 49 – Retrato do pintor Lebrun em 1686

A CORTE DE LUÍS XIV

VERSALHES



Figura 50 – A Corte de Luís XIV retratada em Versalhes I

Figura 51 – A Corte de Luís XIV retratada em Versalhes II



Figura 52 – A Corte de Luís XIV retratada em Versalhes III



CHATEAU DE VAUX-LE-VICOMTE (S.-et-M.)

VAUX-LE-VICOMTE

O PALÁCIO DE FOUQUET

Desperta a ira de Luís XIV e serve de modelo para Versalhes.

Figura 53 – Palácio de Vaux-le-Vicomte – Fachada

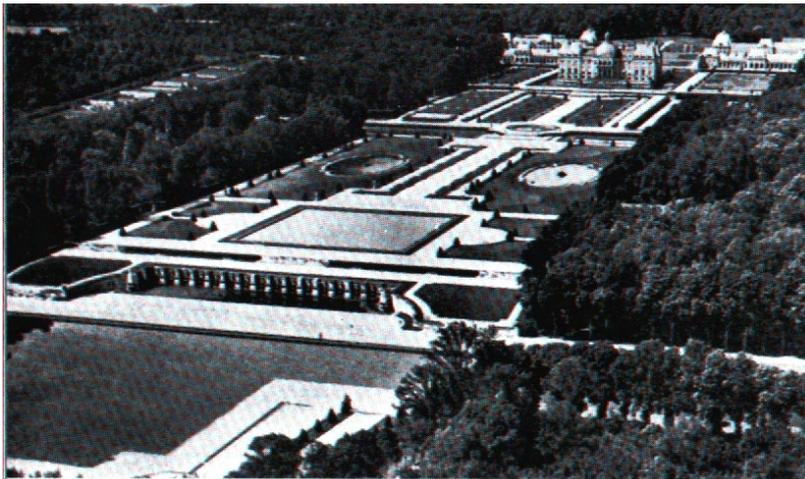


Figura 54 – Palácio de Vaux-le-Vicomte – Vista Aérea

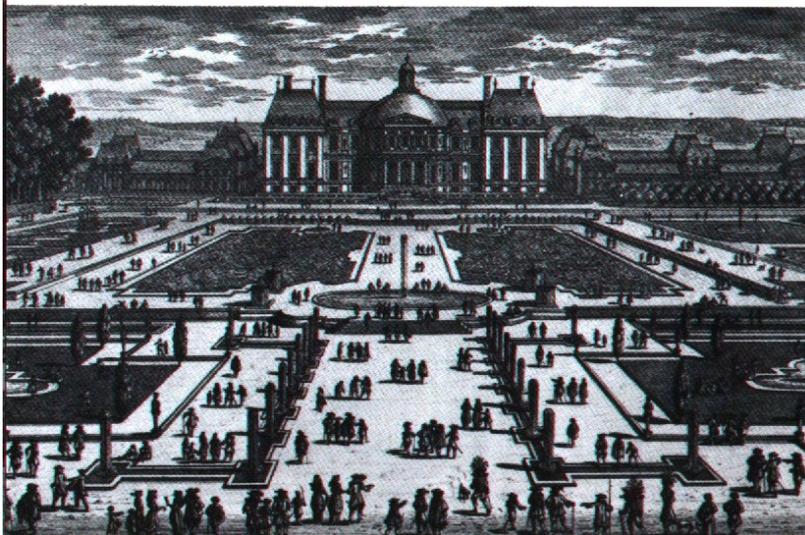


Figura 55 – Palácio de Vaux-le-Vicomte – Perspectiva

PARTE III: ARQUITETURA, PODER E OPRESSÃO

“Como utopias urbanas, projetuais, arquitetônicas, sonhos de cidades ideais, desejo de construção de um mundo inteiramente outro, os projetos podem enquadrar-se naquele sentido que deu Walter Benjamin para a utopia: libertação de energias criadoras que dão asas ao pensamento e revelam os sonhos de uma época. Mesmo que nunca saiam do papel, que não se tornem realidade, as utopias projetuais são testemunho de uma vontade, de uma intenção e de um desejo, todos históricos e datados, concebidos pelos homens de uma época”.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**.

Resta, contudo, reunirmos todos os nossos conceitos: Arquitetura, Poder e Opressão. Neste momento, nos vem à mente aquilo que Vincent Scully escreve no primeiro parágrafo de sua introdução ao *Complexidade e contradição em arquitetura* de Robert Venturi:

“Este não é um livro fácil. [...] e não é para aqueles arquitetos que arrancam os olhos com medo de que estes os ofendam. Com efeito, seu argumento desenrola-se como uma cortina que lentamente é erguida diante dos olhos. Peça por peça, em sucessivas e precisas focalizações, o todo emerge. E esse todo é novo – difícil de ver, difícil de ser descrito, desgracioso e inarticulado como só o novo pode ser”.⁴⁰⁸

Longe de nós parecermos prepotentes com esta alusão, não queremos nos comparar a Venturi, tampouco este estudo à sua obra brilhante. Nossa intenção é passar ao leitor, através de tão sábias palavras, a sensação que temos ao chegarmos a este estágio de nossa pesquisa. Na verdade a expectativa é muito grande e o desejo de que o que foi dito até aqui faça algum sentido para outrem nos toma de arrombo. De fato, este não foi um livro fácil, ao menos para nós. Dirigimos esta investigação aos curiosos e aos que “querem ver” a imaterialidade das obras. Mesmo que não seja inteiramente novo, ou novo da maneira que foi colocado acima, tentamos colocar este tema da forma que nos pareceu mais intrigante.

Luís XIV ilustrou aquilo que chamamos de Poder, a relação que teve com sua Corte, aquilo que chamamos de Opressão. Agora, através do Barroco francês, demonstraremos a arquitetura que serviu de cenário por excelência para estas relações. Passemos, portanto, a analisar a relevância deste estilo para com o trinômio que propusemos desde o início, e logo depois reconheceremos em Versalhes seu paradigma.

⁴⁰⁸ SCULLY, na introdução à VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. XIII.

O Barroco francês a serviço do poder

“Pelo fato de a França ter sido a primeira nação a colher os benefícios do absolutismo, a história européia dos séculos dezessete e dezoito é largamente relacionada ao expansionismo político francês e às diversas tentativas de alianças internacionais para frustrar os desejos dos franceses. Por dois séculos a França foi o coração político, social e econômico da Europa.”

MILLON, Henry A. Baroque and Rococo Architecture.

Esperamos, a esta altura, que o leitor já tenha uma noção daquilo que foi a vida dos franceses na época de Luís XIV. Este relance sobre o passado e esta arriscada tentativa de discorrermos superficialmente sobre história e sociologia, se fez inevitável. Tivemos que penetrar um campo vasto, que não dominamos tanto quanto desejávamos. No entanto, nossas colocações não foram arbitrárias, buscamos sempre fundamentá-las com testemunhos e argumentações científicas. Fomos em busca de teorias de excelência acessíveis ao nosso entendimento. Enfim, para construir a relação que queremos comprovar no presente estudo, foi preciso desviarmos nossa atenção um pouco.

Voltemos, então, à questão da arquitetura. No terceiro capítulo desta pesquisa, introduzimos o assunto “Barroco”. No entanto, como nosso objetivo era aprofundá-lo mais tarde, tratamos de levá-lo até o ponto que nos interessava: a chegada deste estilo à França. O Barroco francês é o tema que passaremos a abordar agora, com um pouco mais de profundidade. Nosso enfoque, no entanto, não abrangerá todos os seus aspectos, isso nos tomaria muito tempo e desviaríamos, em algum momento, do objetivo primordial. Desta forma, trataremos da produção arquitetônica francesa relacionada ao exercício do poder político e da dominação social. Do particular para o geral, ou seja do palacete ou *hôtel* à cidade. “O aspecto matemático e abstrato, expresso com perfeição no seu rigoroso plano de ruas, nos seus traçados urbanos formais nos seus desenhos geometricamente ordenados de jardins e paisagens”.⁴⁰⁹

Assim, esperamos deixar clara a transição, ou, melhor dizendo, a mudança de uma liberdade artística restrita, durante as regências dos cardeais, a uma total prisão, determinada pelo absolutismo de Luís XIV. Affonso Sant-Anna parafraseia Henry Kamen, com a seguinte argumentação: “a rede clientelar de Richelieu ou de Mazarino pertencia [vezes] ao Estado e [vezes] a eles próprios, como pessoas. Em termos rigorosos, essa confusão

⁴⁰⁹ MUNFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins fontes, 1998. p. 382.

entre interesse público e privado gera 'corrupção', mas na época barroca não se via qualquer contradição entre um e outro..."⁴¹⁰ até o governo de Luís XIV - quando, definitivamente, toda a manifestação artística está presa à vontade do rei.

Esta é a época da troca de favores. Sob o nome de "lealdade" ou "heroísmo", a submissão servil -- dos artistas, da nobreza e dos aspirantes à nobreza -- trata dos interesses centralizadores políticos do monarca. A boa educação e a benevolência para com o rei, serve de pretexto para esquecerem que se tornaram verdadeiros "pedintes".⁴¹¹ Da mesma forma, como afirma Norbert Elias,

"O significado que as construções da corte e sua arquitetura têm, aos olhos da sociedade em questão, também só vem à tona quando o entendemos em conexão com a rede de interdependências específica em que os proprietários e seu círculo social estão envolvidos. [...] As sociedades de corte ricas e poderosas geralmente gastavam tudo o que recebiam no consumo representativo".⁴¹²

Assim como o bom gosto e um estilo eram impostos, na cidade, os palacetes eram construídos sob os moldes da monarquia. O rigor estipulado às edificações e às artes, estipulava, também, a disposição do espaço urbano. A cidade é planejada, minuciosamente, para facilitar o controle e a persuasão de todo o cidadão francês. Tudo se resume, então, à opressão de um poder absoluto.

O Final do Século XVI

Os últimos quarenta anos do século dezesseis testemunharam quase a ruína de tudo que havia sido construído por Francisco I e seu filho Henrique II. Isto porque a França se envolveu em uma série de guerras religiosas e civis durante o reinado dos sucessores daqueles: Francisco II, Carlos IX, Henrique III e até Henrique IV. Por esta razão, Collin Jones afirma o seguinte:

"Um brilho de ilusão momentânea -- associada com a emocionante cultura da Renascença -- foi seguido por conflito e divisão. A Reforma, instigada por Martin Luther na Alemanha em 1571, causou o efeito de dividir a unidade religiosa na sociedade francesa. Este impacto foi ampliado por uma nova maneira de rivalidade civil, as Guerras de Religião (1561-98), das quais o governo francês teve sorte de sair intacto. A sobrevivência foi finalmente alcançada com a mudança de dinastias: o último Valois, Henrique III, abriu caminho para o primeiro Bourbon, Henrique IV."⁴¹³

Os motivos destas guerras são confusos, mas eram basicamente o conflito entre Calvinistas e Católicos. No entanto, o que levava tantos civis e famílias a participarem eram razões muito mais políticas do que teológicas. As grandes famílias da nobreza, por exemplo, viram nestas guerras a sua chance de recuperar o poder e o prestígio perdidos. A burguesia, por outro lado, se juntou primeiro aos protestantes com o propósito de enfraquecer a Coroa e

⁴¹⁰ SANT-ANNA, Affonso Romano. **Barroco: do quadro à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 71-2.

⁴¹¹ HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins fontes, 2003p. 460.

⁴¹² ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 90-1.

⁴¹³ JONES, Collin. **The Cambridge illustrated history of France**. Cambridge: university Press, 1947p.114.

recuperar os direitos que um dia tiveram. Depois, perceberam a força do inimigo e concluíram que unindo-se à Coroa usufruiriam de benefícios quando tudo estivesse terminado.

Embora fossem facções inimigas, as idéias de ambas religiões eram parecidas. Os dois lados desejavam constituir um clero tão forte que pudesse governar a França. Por isso, apontavam para o passado, onde nos tempos medievais, no reino de Clóvis (séc. VI), o país era governado pela Igreja e por uma nobreza poderosa.

Em 1585, Henrique de Navarra venceu a última das guerras. Assumiu, por isso, o trono francês, tornado-se Henrique IV. Pela primeira vez um Bourbon comandaria a França, com o peculiar agravante de ser protestante. A dinastia dos Valois, anterior aos Bourbons, havia se mostrado inteiramente incapaz de reestruturar a autoridade real, depois das guerras religiosas que o país enfrentara. O país ainda estava completamente dividido entre católicos e protestante. Paris, capital do reino estava tomada pela chamada Liga – um grupo fanático de católicos – e o rei, com este entrave, não conseguia controlar a capital, que lhe era de direito.⁴¹⁴

Quando assumiu o trono, Henrique IV encontrou um país em ruínas, um povo empobrecido, o comércio e a indústria praticamente desativados. Dedicou seus primeiros anos de reinado para organizar estas questões e resolver os problemas religiosos internos na França.

Só depois de expedir o famoso Edito de Nantes, em 1598, e conceder igualdade de direitos políticos, de consciência e de culto aos homens, é que o Rei pôde finalmente chegar a Paris. Sua passagem por esta cidade deixou generosas marcas, como veremos mais adiante. Agora, o que realmente importa é que juntamente com Sully, seu superintendente em finanças, trouxe uma série de reformas significativas para o país. O maior exemplo disto é o fato de ter sido constituído o Supremo Tribunal, ou Parlamento, órgão formado por magistrados que compraram estes cargos e pagaram uma taxa anual para mantê-los. Esta função, por tornar-se hereditária, constitui a influência que as grandes famílias terão nas decisões francesas dos séculos XVII e XVIII. Ainda buscou recuperar as finanças reais e restabelecer a prosperidade do reino, incentivando a agricultura, o comércio e a indústria. Sua maior contribuição foi, ainda, recuperar o prestígio da Coroa, perdido durante as guerras. Pode-se dizer, afinal, que foi o mais popular dos reis franceses.⁴¹⁵

Contudo, Henrique IV foi inesperadamente assassinado em 1610. Seu filho, Luís XIII, ainda com nove anos, não pode assumir o trono. A regência do país é, por isso, confiada a sua mãe, Maria de Médicis. A atuação desta mulher foi desastrosa e quase pôs a perder tudo aquilo que seu marido havia construído. Inicia-se um período de intrigas e lutas de partido, que só findou em 1624. Na ocasião, a convocação dos Estados Gerais decidiu que Richelieu, um jovem representante do clero, assumiria a liderança do Conselho do Rei. Rigoroso, inflexível e hostil, procurou seguir os passos do falecido monarca. Teve absoluta obsessão em restaurar a força do reino, tentando consolidar a centralização da aristocracia.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Idem. Ibidem. p.115.

⁴¹⁵ Idem. Ibidem. p.115 et seq.

⁴¹⁶ Idem. Ibidem. p.117.

As obras com as quais Henrique IV esteve diretamente ligado, devem ser consideradas em dois grupos: a construção das praças reais, ou *place royale*, e as melhorias urbanísticas na cidade de Paris.⁴¹⁷ Esta, que será a segunda capital da Europa, depois de Roma, a partir deste rei, passou a ganhar uma estrutura urbana completamente nova.

O crescimento urbano de Roma se deu de forma mais orgânica e histórica do que topográfica e geométrica. Seu plano foi consequência de circunstâncias singulares, mais do que de um ideal. Seu sistema foi baseado na criação de um caráter genérico, mais do que de uma imagem concretamente ordenada. A arquitetura barroca romana, de fato, abrangeu uma série de criações surpreendentes e originais, mais do que em qualquer outro lugar. Seu legado representa, até hoje a grandiosidade perene de suas obras.⁴¹⁸

O caso de Paris é outro. Diferentemente do desenvolvimento romano, sofreu uma série de experiências de 'grandes movimentos' que, aos poucos, foram tomando a forma de um sistema coerentemente estruturado. Não obstante, havia semelhanças no desenvolvimento das duas cidades, que eram, de fato, características da idade barroca como um todo. Em ambos os casos, esta forma 'barroca' de vida, precisava encontrar um 'foco' significativo.⁴¹⁹

Em resumo, Henrique IV fez por Paris o que Sixtus V fez por Roma, praticamente os tempos foram os mesmos, com algum atraso na França em função da Guerra Civil deste país. Antes de entrar em Paris, em 1594, Henrique IV tratou de reestruturar a monarquia, ganhando, por concessões diversas, prestígio e, principalmente reconhecimento de sua autoridade. Depois, até ser morto, tentou transformar sua capital no símbolo maior do novo sistema. Norberg-Schluz acrescenta o que parece ter sido o pensamento deste monarca: "O povo diz que sou mau, mas eu faço as três coisas que não têm conexão com a maldade, pois eu faço guerra, eu faço amor e eu construo".⁴²⁰

Enquanto em Roma, as basílicas serviram de ponto de partida para as diversas mudanças, em Paris, um ponto de partida também deveria ser criado. Assim, Henrique IV criou a *place royale*: um espaço urbano aberto, centrado e desenvolvido em torno da estátua do soberano. O monarca, em outras palavras, seria, então, o centro das coisas e do mundo. Diferente do caso italiano, esta praça não era apenas um espaço cívico, mas um lugar rodeado de residências burguesas. Podemos dizer que representava a relação entre o povo e seu soberano: este ao centro, aquele a sua volta. Contudo, este modelo serviu para estruturar planos urbanos de diversos outros lugares, dentro e fora da França.⁴²¹

A *Place Dauphine*, primeira concretizada por este rei, adquire um papel substancial para o desenvolvimento urbano ao longo do Sena. A implantação é inovadora, trata-se de uma forma triangular, onde o encontro do eixo com o vértice principal é marcado pela estátua equestre do soberano. Entre a *Ile de la Cité* e a nova ponte (*Pont Neuf*) surgiu, então, este quarteirão perfeitamente simétrico. Os dois volumes edificados, comportam lojas de comércio no

⁴¹⁷ BLUNT, Anthony. **Art and Architecture in France: 1500-1700**. London: Penguin Books, 1953. p. 111-123.

⁴¹⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitettura barroca**. Milano: Electa, 2003. p. 19 et seq.

⁴¹⁹ Idem. Ibidem. p. 32.

⁴²⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴²¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

térreo e habitações nos demais pavimentos. Agora, todas as novas estruturas que valorizarão o entorno do Sena, partirão deste mesmo eixo.⁴²² Aqui fica clara a intenção de que a monarquia francesa queria se perpetuar como o foco de todas as atenções.

A próxima é a *Place des Vosges*, construída no distrito de Marais, sob os mesmos moldes da primeira, embora um pouco mais tradicional. A implantação é retangular, o acesso é no sentido longitudinal, passando por uma bela arcada, localizada sob os blocos principais: o Pavilhão do Rei e o Pavilhão da Rainha. Assim como na primeira, os edifícios do entorno são residenciais e comerciais. No centro de tudo, ficou reservado o local para a colocação do monumento real, mas, devido ao longo curso das obras, quem ocupou este espaço foi uma estátua de Luís XIII, em 1639.

As fachadas das edificações destas duas praças ainda apresentam características do estilo gótico. Com linhas verticais bem marcadas, as chaminés e os telhados pontudos – em ardósia – reforçam esta sensação. “O efeito geral, contudo, não é o de um esqueleto; de fato, as paredes parecem com superfícies decoradas”⁴²³. Mas, serão as próximas construções que entraram gradativamente no estilo barroco. A maioria dessas moradias, nos diz Blunt, era destinada à classe burguesa. Os materiais empregados eram, de certa forma, baratos, mas o conjunto era bastante confortável e parecia agradar a todos.⁴²⁴

A primeira implantação urbanística no estilo autêntico Barroco, embora inconclusa, será a *Place de France*. A composição abrange oito avenidas que convergem a um ponto. Cada avenida recebe o nome de uma província francesa e simboliza a nova estrutura nacional: o Estado centralizado. Ao centro, representando a união, o Portal da Capital. Infelizmente, Henrique foi assassinado antes da conclusão desta.⁴²⁵ A intenção deste projeto era, como podemos perceber, muito mais grandiosa que a *place royal*. Centenas de anos depois, a configuração de Paris mostra que este modelo foi constantemente replicado.

Outras obras como o *Hôpital St. Louis* e as fundações para o *Collège Royal*, foram executados em seus reinos. Enfim, sua produção em Paris foi inacreditável para os dez anos que dedicou. Com estes trabalhos elevou o urbanismo a um novo estágio. Não se sabe, contudo, dizer os nomes dos arquitetos que trabalharam nestes projetos. Tamanha era a influência direta do rei, estes homens não eram reconhecidos. Sabe-se que o rei interferiu pessoalmente nos esquemas projetados e que alguns nomes eram mencionados aqui ou ali, tais como: Chastillon, Louis Metezeau, ou Baptiste du Cerceau. Para Blunt,

“A arquitetura francesa durante o reinado de Henrique IV e a regência de Maria de Médicis reflete o conflito das tendências visíveis em todos os campos da cultura francesa da época. Henrique IV, pessoalmente, foi responsável por trabalhos revolucionários nas suas concepções e execuções simples. Por outro lado, patrocinadores particulares ainda satisfaziam as fantasias do Maneirismo tardio, não, é verdade, tão

⁴²² Idem. Ibidem. p. 34.

⁴²³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴²⁴ BLUNT. Op. cit. p. 117.

⁴²⁵ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 39.

freneticamente como nas décadas anteriores, mas ainda ignorando o estilo racional encorajado pelo rei. Salomon de Brosse sozinho compreendeu a simplicidade dos grandes empreendimentos reais e adicionou a isto um senso monumental que preparava o caminho para a maior figura da próxima geração, François Mansart”.⁴²⁶

Na opinião de Marie Dormoy, o Palácio de Luxembourg (1615), de Salomon de Brosse, foi também uma das obras-mestras dos inícios do século XVII. Segundo o desejo de Maria de Médicis, o arquiteto devia se inspirar no Palácio Pitti (Florença, 1560, Ammanati). Mas, ele o fez tão livremente que sua obra cresceu totalmente francesa.⁴²⁷

Durante o reinado de Luís XIII (1610-43) nenhuma nova praça foi criada, mas ruas foram abertas e organizadas, distritos foram criados e desenvolvidos por toda a cidade. Neste período começou a urbanização da chamada *Ile St. Louis*, anos mais tarde concluída por Louis Le Vau. Esta é a época de Salomon de Brosse e François Mansart, que participam colaborando no desenvolvimento e adoção de uma linguagem clássica, que será aliada ao Barroco por toda a França. Finalmente, Dormoy afirma, de maneira irônica, que

“Luís XIII, indolente mas apaixonado pela caça, não acrescentou grandes mudanças aos castelos reais. Ele fez construir, em Versalhes, no meio de florestas, um pavilhão de caça. Era um modesto prédio, de concepção e execução bem francesas, que, mais tarde, Luís XIV fará encaixar dentro de seu castelo italiano [leia-se aqui o Palácio de Versalhes]”.⁴²⁸

A França e Seus Cardeais

No período do ministério destes dois homens, primeiro Richelieu e depois Mazarino, a França finalmente atingiu uma posição privilegiada em termos de força e poder dentro da Europa. Para a política externa, este período foi marcado pela vitória do país sobre a Espanha e sobre o Sacro Império. Internamente, foi a fase de pacificação entre religiões. Mais tarde, com Luís XIV, é que viria a era das conquistas.⁴²⁹

Cada um a seu tempo, embora usando táticas diferentes, soube usar sua diplomacia para driblar os inimigos de guerra e poupar o sofrimento dos franceses. Na Paz do Pirineus, em 1659, saíram vitoriosos contra uma Espanha humilhada. Os ânimos estavam calmos.

Richelieu lançou as bases do mercantilismo francês, que depois seria desenvolvido por Colbert. Dedicou-se a eliminar a força dos protestantes e em organizar o país, tendo como maior objetivo o estabelecimento das fronteiras naturais da França, o que, no ano de sua morte, 1642, praticamente o tem concretizado.⁴³⁰

Com a morte de Richelieu, seguida da de Luís XIII, a nobreza percebeu a vulnerabilidade da coroa e nomeou Mazarino seu próximo ministro. Este, por

⁴²⁶ BLUNT. Op. cit. p. 123.

⁴²⁷ DORMOY. Architecture Française. p. 32.

⁴²⁸ BLUNT. Op. cit. p. 123.

⁴²⁹ JONES. Op. cit. p.153.

⁴³⁰ ZIERER. França. p. 54 et. seq.

não entender muito de finanças, não se preocupava com futuras necessidades de reservas, nem saberia fazê-lo com eficácia. Os homens que cuidavam desta área em seu governo foram responsáveis por corrupções incalculáveis. Entre estes corruptos, está Fouquet, de quem já falamos anteriormente. Isto desperta os inimigos tradicionais da Coroa e mais tarde, em 1648, culminará com a Fronda,⁴³¹ também já comentada em capítulos anteriores.

Outro fato importante desta época foi o crescimento do poder econômico da classe média, que veio contribuir com o desenvolvimento das artes. Se formos procurar os nomes dos clientes dos mais conceituados arquitetos do período, encontraremos nomes de burgueses e não só de nobres da corte.

Artisticamente falando, esta foi uma época bem produtiva. Ambos os cardeais eram entusiastas das artes, tanto como o será Luís XIV, mais tarde. Foi fértil também na filosofia, com as contribuições de Descartes.

Neste período, foram traduzidos, ao idioma local, os Tratados de Vitruvio, Palladio, Vignola e Serlio. A influência italiana, fez-se novamente presente através destas leituras. Contudo, existem diferenças capitais, como fizemos questão de frisar no terceiro capítulo, entre a arquitetura clássica italiana, objeto desta influência, e a arquitetura barroca italiana. A este respeito, Wölfflin nos fala que:

“O gosto clássico trabalha sempre com limites claramente delineados, tangíveis, cada superfície tem seu contorno definido; cada sólido se expressa como uma forma perfeitamente tangível; nada existe ali que não possa ser apreendido como um corpo. O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independente de um ângulo de observação particular. As paredes vibram, o espaço tremula em todos os cantos.”⁴³²

Dito isto, é mister colocar que, mesmo que contemporânea ao barroco italiano, a arquitetura francesa trouxe da Itália, justamente, as características do estilo que lá não vigorava mais. Não obstante, a arquitetura clássica francesa, que tomará, em seguida, contornos extremamente peculiares de uma nova maneira de se colocar como barrocos, foi o produto da invenção de três homens: Jacques Lemercier, François Mansart e Louis Le Vau.⁴³³

Devemos ressaltar nesta altura, como nos fala o professor Brandão, que:

“... o edifício barroco francês não se utiliza da contenção plástica para enfatizar o geometrismo, como no Renascimento. Por isso é superficial chamá-lo, puramente, de clássico. Se abandonarmos esses traços formais, veremos que tal classicismo constrói um espaço existencial típico do Barroco. Regulando-se, o edifício, ou conjunto de edifícios e

⁴³¹ BLUNT. Op. cit. p. 135-38.

⁴³² WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 87.

⁴³³ BLUNT. Op. cit. p. 138.

de paisagens, apresenta uma uniformidade que faz ressaltar a extensão espacial (*res extensa*) do conjunto, e não o edifício em si".⁴³⁴

Lemercier era o mais velho e provavelmente o que menos contribuiu. Suas primeiras obras marcantes foram o Palácio do Cardeal, em 1633, mais tarde chamado de Palácio Royal e a Sorbonne em 1635. Quase todas encomendadas por Richelieu. Estas primeiras obras foram marcadas pela forte influência que sofreu de Giacomo della Porta do período em que morou em Roma. Assim como a Igreja da Sorbonne, uma de suas maiores obras, onde alguns críticos consideram que ele teria superado seu mestre.⁴³⁵

François Mansart era sob quase todos os aspectos o oposto de Lemercier. Lemercier era um ótimo projetista que trouxe um novo idioma para a arquitetura local. Mansart, pelo contrário, iniciou uma arquitetura tradicional e genuinamente francesa. Não existe nenhuma evidência de que algum dia tenha estado na Itália. De qualquer forma, mesmo instintivamente, ele parece ter absorvido como lição o que de bom existia na arquitetura italiana clássica.

Existem relatos sobre seu temperamento marcante. Era arrogante, obstinado, intolerante, difícil e provavelmente desonesto. Mas tudo se justificava quando se analisava sua capacidade e auto-confiança como arquiteto. Ele foi o mais perspicaz dos arquitetos, mas não o de maior sucesso, pois sempre andou sozinho.

Le Vau, pelo contrário, coordenou um time de artistas e técnicos, e por isso obteve mais sucesso em suas atuações. Além, é claro, do fato de que era de temperamento mais brando e muito agradável.

Ele nasceu em Paris em 1612 e morreu em Versalhes em 1670, e em 1639 construiu uma casa para ele e seu pai, também construtor, seu maior tutor e mestre, onde passaram a receber inúmeras encomendas de projetos e obras para grandes nomes da aristocracia parisiense. Enquanto Mansart realizou inúmeros trabalhos para a monarquia e sua corte, Le Vau construiu muito para os membros do Parlamento, até que Fouquet o descobrisse em 1655. Ele soube administrar melhor sua entrada neste alto círculo da sociedade e, mesmo depois da briga entre Fouquet e Colbert, soube conquistar até a confiança de Luís XIV. Sua colaboração nos projetos do Louvre e Versalhes são de imensa importância.⁴³⁶

Em diversos projetos se juntou a Lebrun, o mais cobiçado pintor da época, que conseguia passar para a pintura todas a técnica do ilusionismo barroco. Seu prédio mais importante, antes de conquistar a monarquia, foi o de Vaux-le-Vicomte, que era considerado, em torno de 1657, o mais esplêndido Castelo de toda a França.⁴³⁷

No mais literal dos sentidos, Vaux foi a preparação para Versalhes! Colbert levou todos os artistas, arquitetos, paisagistas, pintores, escultores, etc para Paris com o intuito de projetar a nova residência real. E é bem verdade que levou de Vaux as maiores e mais belas espécies de plantas, as mais belas pinturas e estátuas para ornamentar o novo castelo. Depois disto

⁴³⁴ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Humanitas, 2001. p. 159.

⁴³⁵ BLUNT. Op. cit. p. 138.

⁴³⁶ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴³⁷ Idem. Ibidem. p. 159.

tudo, Fouquet foi preso, morto e teve seu castelo e seus bens confiscados á Corte.⁴³⁸

A Época de Luís XIV e Colbert

O Conselho da Regência, com autonomia administrativa mantida pelo cardeal Mazarino, foi revogado por Luís XIV que subiu ao trono ainda muito jovem. O mais absolutista dos monarcas, e aquele que, com a frase “O Estado sou Eu”, sintetizou a filosofia política do despotismo baseada na teoria do direito divino dos reis.⁴³⁹

O início de seu reinado foi bastante turbulento. Sua mãe, juntamente com o cardeal Mazarino, esgotou o tesouro e a paciência dos magistrados do Supremo Tribunal, que iniciaram um movimento de oposição chamado “Fronda”. Juntaram-se a eles os príncipes de sangue que também buscavam tomar o poder. Os parisienses se cansaram com tantas lutas e a Fronda ficou ainda mais violenta. A corte sofreu incríveis humilhações e foi obrigada a deixar Paris, o que fez brotar a aversão que o rei viria a sentir pela capital.⁴⁴⁰

Luís XIV conseguiu o apoio de um exército fiel. Saiu vencedor e avançou sobre Paris. O rei entrou triunfante na capital. A Fronda estava terminada e o rei decidido a fazer-se obedecer pela nobreza e pelos príncipes. Luís XIV, em 1660, casou-se então com a filha do rei da Espanha depois de assinada a Paz dos Pirineus. Em 1661 morreu o cardeal Mazarino e o rei anunciou sua intenção de governar sozinho. A monarquia absoluta foi portanto uma consequência das humilhações vivenciadas durante a Fronda.⁴⁴¹

Desta forma, o rei passou a dedicar-se a “domesticar” a nobreza, trazendo-a para perto de si, seduzindo-a com riqueza, benesses e cargos. Luís escolheu para ministros alguns simples burgueses de sua inteira confiança, dentre os quais os mais reconhecidos estão Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Louvois e Sébastien le Prestre de Vauban.⁴⁴²

Colbert, incansável trabalhador, restabeleceu a ordem das finanças, criou novos impostos, revigorou o comércio, fechou as fronteiras para os produtos estrangeiros, desenvolveu a marinha, incentivou o povoamento das colônias e criou novas companhias de comércio. Louvois dedicou-se a reorganizar o exército, a controlar a nobreza e a fiscalizar os recrutamentos. Finalmente, Vauban, engenheiro militar, renovou a arte das fortificações, dotando as cidades fronteiriças de um novo sistema defensivo. No entanto, o Rei Sol sempre fez com que seus ministros sentissem essencial sua presença, a existência do soberano. Por isso garantia-lhes tanta riqueza e conforto: para que não almejassem coisa melhor.

Subscreveremos algumas palavras de Collin Jones, para reforçar o que vimos até aqui:

“ A mudança da dinastia, dos Valois para os Bourbons, parecia inicialmente causar pouca impressão na escala e impacto dos problemas do regime e nas tensões sociais e econômicas. De alguma

⁴³⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴³⁹ ZIERER. Op. cit. p. 64 et. seq.

⁴⁴⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁴¹ Idem. Ibidem. p. 67.

⁴⁴² Idem. Ibidem. p. 65.

forma o espírito das Guerras Religiosas não estava totalmente liquidado até a Fronda (1648-52) – uma combinação de falência estatal, guerra civil e revolta pública. Ainda que superficialmente importantes mudanças estruturais iam tomando espaço, principalmente através dos ‘ministros cardeais’ Richelieu e Mazarino, que dominavam o conselho do rei de 1624 até 1661, quando Luís XIV assumiu poder absoluto. Graças aos seus antecessores, que o Rei Sol foi capaz de dominar as relações internacionais européias da década de 1680 até sua morte em 1715. Contudo, ele só conseguiu tal façanha deixando aos seus sucessores com enormes problemas financeiros, econômicos e políticos.

Se este período testemunhou uma deterioração progressiva no clima político até o estourar da Revolução de 1789, ele também assistiu a dois acontecimentos culturais importantes: a Contra-Reforma, que causou forte efeito na mentalidade do povo francês; e o Iluminismo do século dezoito, um movimento intelectual e cultural diverso, que teve raízes no desenvolvimento e prosperidade econômica do período.”⁴⁴³

Por volta de 1678, o reinado de Luís XIV estava no seu apogeu. Neste clima de grande desenvoltura, o rei tentou unificar no espírito e na fé todos os franceses. Entretanto, combate os protestantes com violência, revogando em 1685 o Edito de Nantes, por achar que eram poucos os reformistas que restavam. O que redundava num sério engano e este erro grave vem provocar mais uma fase turbulenta em seu reinado.

Agora analisaremos este período sob o enfoque cultural e arquitetônico. Passaremos finalmente a descrever o barroco na França de Luís XIV, iniciaremos com as seguintes palavras de Gombrich:

“Não foi somente a Igreja romana que descobriu o poder da arte para impressionar e dominar pela emoção. Os reis e príncipes da Europa seiscentista estavam igualmente ansiosos para exibir seu poderio e assim aumentar a sua ascendência sobre a mente de seus súditos. Também eles queriam parecer criaturas de uma espécie diferente, guinadas por direito divino acima do homem comum.”⁴⁴⁴

Este, de fato, representava o desejo de Luís XIV, estar no centro de tudo: das atenções, do poder, do mundo. Preferia ser idolatrado e temido do que propriamente amado. Segundo Maquiavel, “Os homens têm menos pudor em ofender alguém que se faça amar do que alguém que se faça temer. O amor é mantido por um vínculo de obrigação, que os homens, sendo malvados, rompem quando melhor lhes servir. Mas o temor é mantido pelo medo de ser punido, o que nunca termina.”⁴⁴⁵

Para isto ele precisava de uma estratégia bem fundamentada. Daí voltamos ao termo “persuasão”, como um meio para se alcançar um fim. O mundo barroco, de fato, pode ser caracterizado como uma grande peça de teatro, onde todos têm um papel para desempenhar. Este desempenho, no entanto, exige uma porção de imaginação, uma qualidade que é desenvolvida

⁴⁴³ JONES. Op. cit. p.144.

⁴⁴⁴ GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: L.T.C., 1999. p.448.

⁴⁴⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 101.

nas artes. A 'arte' foi de suma importância para esta época. Sua expressão era um meio de comunicação, mais direta que demonstrações lógicas, científicas, pois podia atingir até aos iletrados. Esta arte expressa e concentra uma mistura entre real e imaginário, e não uma narração histórica dos fatos. Afinal,

"Todos os homens, geralmente, julgam mais pelos olhos do que pelas mãos, pois todos sabem ver, poucos sabem sentir. Todos vêem a tua aparência, poucos sentem o que tu és. [...] A um príncipe, portanto, não é necessário ter, de fato, todas as qualidades acima descritas (*clemência, lealdade, integridade, humanidade e religião*), mas é bem necessário parecer tê-las. Ou melhor, ousarei dizer que, tendo-as e observando-as sempre, são nocivas; parecendo tê-las, são úteis".⁴⁴⁶

Neste sentido, Colbert, fiel ministro de Luís XIV, lembrou: 'Sua majestade sabe que, na falta de ações de guerra, nada marca mais a grandiosidade e o espírito de soberania que os edifícios.'⁴⁴⁷ Na mesma época, entre os anos de 1657 e 1661, o ministro das finanças da corte, Nicolas Fouquet, mandou construir um castelo. Para tal projeto, reuniu uma série de mestres da época como: o arquiteto Louis Le Vau, o escultor Gilles Guerin, o pintor Charles Le Brun e o paisagista André Le Nôtre.

É claro que neste caso específico, considerando o temperamento de Luís XIV, havia uma enorme parcela de inveja. Um homem como ele, com toda a sua magnificência suprema, não poderia aceitar que um de seus ministros usufruísse de maior prestígio - mesmo sendo este prestígio apenas direcionado à pompa de sua morada - do que ele próprio. Naquela ocasião, ainda que também movido por outros fatores, o rei da França resolveu que construiria para si não apenas um castelo, mas uma cidade inteira, mais ainda, uma nova capital. Seria o protótipo da "cidade ideal", construído a poucos quilômetros de Paris, em Versailles, como veremos mais adiante, em detalhes.

Neste viés, Áries e Duby colocam que:

"Essa geração de franceses, crescida e amadurecida durante as crises de crescimento do Estado monárquico, conhece uma situação ainda paradoxal, pois são os recursos de um Estado obrigado a manobrar com os meios do favor que irrigam liberalmente essas clientelas diversas, que gravitam em torno das grandes figuras emblemáticas para conferir bela aparência aos jogos da sedição."⁴⁴⁸

Para dar prosseguimento, gostaríamos de deixar clara a atmosfera da época. Temos que ter em mente que os franceses, sob este reinado, viveram uma época de tumultos e opressões. Repetindo uma de nossas citações, 'os homens transformados em lobos se comem uns aos outros'.⁴⁴⁹

Em 1661 o Cardeal Mazarino morreu e para surpresa de todos o jovem rei anunciou que não teria mais um primeiro ministro e passaria a governar sozinho! Esta decisão abriu o mais espetacular período da história da França. Em duas décadas uma série de conquistas obtidas com guerras fizeram deste o país mais poderoso da Europa.

⁴⁴⁶ Idem. Ibidem. p.107 et seq.

⁴⁴⁷ GOMBRICH. Op. cit. p.159.

⁴⁴⁸ ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 30.

⁴⁴⁹ VILLARI, Rosario. **O homem barroco**. Lisboa: Editoria Presença, 1995. p. 8.

Mas, é claro que o monarca não conseguiu tudo isto sozinho. Como vimos, pode-se dizer que ele foi muito feliz na escolha de seu maior conselheiro: Jean-Baptiste Colbert. Para muitos historiadores, ele pode ser considerado o engenheiro da “máquina” que se tornou o Estado de Luís XIV. A hierarquia da pirâmide estatal era, na teoria e na prática, encabeçada pelo rei, depois vinham as secretarias do Estado, os Conselhos e, nas províncias, um eficiente corpo, os Intendentes (dos quais Fouquet era fazia parte⁴⁵⁰).⁴⁵¹

Outros dois homens desempenharam significativo papel como conselheiros: Louvois e Vauban. O primeiro, conselheiro de Guerra, dedicou-se à organização do exército e da cidade. Esta última passaria a ser rigorosamente disciplinada e controlada, sob um planejamento completamente novo, ordenado e estratégico. Além disso, restabeleceu a disciplina, obrigou os nobres a darem atenção aos seus regimentos e a participarem nas guerras (ocupados, não representavam riscos ao monarca).⁴⁵²

O segundo, Vauban, também participou desta reestruturação urbana. Como engenheiro militar, renovou a arte das fortificações e, através de suas concepções audaciosas, dotou a cidade de um novo sistema defensivo. Em total acordo com as idéias do primeiro e, completamente, fiel aos ideais centralizadores do monarca, pode-se dizer que este dois homens se encarregaram da adaptação do novo plano urbanístico de Paris e Versalhes.⁴⁵³

Colbert, por sua vez, restabeleceu a ordem nas finanças, criou novos imposto e cuidou do desenvolvimento industrial do país. Sua teoria era de que a França devesse ser auto-suficiente e, por isso, importar pouco e exportar muito. Isto garantiria, através de taxas de comércio, a estabilidade do Tesouro. Mas os resultados foram ainda maiores que o esperado: a França assumiu o posto de “mais moderno” Estado europeu. Da mesma forma, a religião tornou-se independente dos outros países e, embora católicos, os franceses não deviam mais obediência ao Papa.⁴⁵⁴

Nosso talentoso conselheiro, conseguiu, ainda, estabelecer a ordem no campo das artes. Mais do que ninguém, conhecia o poder da divulgação de uma “propaganda” através das artes. Por este motivo, acreditava que a arte deveria servir à glória da França.⁴⁵⁵ Para estabelecer as regras do novo estilo, criou diversas academias especializadas. “Todas as leis e regulamentações da estética classicista lembram parágrafos do código penal; o policiamento das academias é imprescindível para garantir sua observância universal”.⁴⁵⁶

Contou com Charles Lebrun para administrar na teoria e na prática seu esquema tático de desenvolvimento das artes no país. Lebrun não era o que

⁴⁵⁰ Em 1662, após o episódio de Vaux, o rei manda prender Fouquet, cuja ousadia, opulência e manobras o irritam. ZIERER. Op. cit. p. 65.

⁴⁵¹ Idem. Ibidem. p. 65.

⁴⁵² Idem. Ibidem. p. 66.

⁴⁵³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁵⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁵⁵ Particularmente, a idéia que Luís XIV fazia de si, como o maior monarca de todos os tempos, era a mesma que queria passar aos seus súditos e à sua Corte. Assim, para deslumbrá-los, persuadi-los e distraí-los construiu um entorno encantador e manipulador, que servia total e somente para a sua proposta política. Parte disto a idéia de que seu castelo teria que incorporar a força que possuía o Rei Sol. [Nota da autora]

⁴⁵⁶ HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins fontes, 2003. p. 464.

se podia chamar de gênio nas artes, mas podia com facilidade projetar qualquer peça, desde esculturas, pinturas, jardinagem até detalhes construtivos. Tinha inesgotável paciência com artistas e com seu mestre; uma insuperável capacidade de organização, administração, liderança e subserviência. Sob sua direção, foram inauguradas diversas academias: em 1635, para as verdadeiras doutrinas da Literatura, em 1648 para Pintura e Escultura, em 1661, para Dança, em 1666, para Ciências, em 1669, para Música e, finalmente, em 1671, para Arquitetura.⁴⁵⁷

Da mesma forma, Lebrun supervisionava, pessoalmente, a partir de 1662, os Gobelains. A família *Gobelains*, manufaturava tapetes, considerados os melhores da Europa. Colbert, percebendo seu talento, converte-os na estrutura básica para toda a produção de arte no país. Na verdade, foram fábricas dos mais variados produtos: porcelanas, luminárias, móveis, tecidos, etc. Ao mesmo tempo, por reunir, numa tarefa comum, técnicos e artistas – marceneiros, tapeceiros, tecelões, desenhistas, arquitetos, pintores e escultores – era um centro de treinamento para os ofícios que nelas seriam produzidos.⁴⁵⁸

Enfim, todos os projetos e todos os objetos de decoração saíam, para aqueles que quisessem garantir o prestígio de sua obra, de dentro destes estabelecimentos de excelência. Foi o monopólio do Estado sobre a educação e a produção artística, a ditadura de um estilo. Não obstante, “A atividade de construção em empreendimentos reais, seja em Versalhes, no Louvre, nos Inválidos, [...], absorve quase toda a mão-de-obra artística disponível”.⁴⁵⁹

A propósito de termos mencionado estes edifícios, passemos, rapidamente, a falar sobre eles. Reservaremos, no entanto, o caso de Versalhes ao próximo capítulo. Mas, adicionaremos, logo adiante, comentários a cerca dos *hôtels*. O caso do Louvre, por sua vez, nos parece merecer um pouco mais de atenção, por isso, iniciemos por ele.

O projeto da fachada leste do Louvre é considerado, por inúmeros críticos, um dos grandes eventos da arquitetura europeia. Por determinação de Colbert, esta fachada deveria se transformar no marco da glória do Estado. Construído mais de cem anos antes, estudos foram apresentados para esta remodelação. Os mais famosos arquitetos europeus foram chamados a participar com propostas de projetos. Daí, inclusive, o conhecido episódio da visita de Bernini a Paris, já comentado anteriormente. Por fim, três homens foram encarregados da obra: Le Vau, o *primeiro arquiteto do rei*; Lebrun, seu primeiro pintor e Claude Perrault, médico e cientista, ao qual se atribui, ironicamente, a maior parcela de contribuição criativa.⁴⁶⁰

O resultado é uma muito boa combinação entre a arquitetura do templo romano com as finalidades do palácio. A colunata coríntia formada por pares de colunas independentes, realmente impressiona, principalmente pelo afastamento posterior da parede, descolando-a de sua estrutura. Ao centro, as colunas avançam, ainda mais, e são coroadas por um frontão; abaixo dele, um arco cobre a entrada principal e é ornamentado por graciosos baixos-

⁴⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 465 et seq.

⁴⁵⁸ Idem. Ibidem. p. 466-7.

⁴⁵⁹ Idem. Ibidem. p. 466.

⁴⁶⁰ SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 69 et seq.

relevos. Nos pavilhões laterais, mantendo o mesmo intervalo e ritmo da colunata, as ordens são substituídas por pilastras que se aproximam mais das paredes. “Para completar, os elementos escultóricos que decoram a fachada possuem uma nitidez e uma delicadeza peculiarmente francesas, que são responsáveis pela extraordinária vitalidade do edifício, o qual, visto numa manhã de primavera, se apresenta como algo completamente novo e estimulante”.⁴⁶¹

Mas, antes que a obra fosse totalmente concluída, Luís XIV avisou ao mundo e a Colbert que transferiria sua corte para o Palácio que iniciara em Versalhes.

Encomendado pelo monarca, em 1671, o *Hôtel des Invalides* era um abrigo aos veteranos de guerra, mutilados e marginalizados. Projetado inicialmente por Libéral Bruand, foi concluído por Mansart em 1676. A obra era mais uma demonstração da “bondade” do rei para com seus súditos. Por isso, por ser parte das manobras de Colbert, a obra foi terminada em tão pouco tempo. O edifício servia como habitação e hospital, possuía uma série de pátios internos e antecipava o protótipo dos palacetes.

O pátio interno principal da implantação, é acrescido de uma capela, e mais tarde por um *Dôme*, exatamente sobre o eixo central longitudinal da planta. A criação do dômus para a capela, objeto de nossa apreciação, é de Jules-Hardoin Mansart, de 1680 à 1707. Segundo Norberg-Schulz, em comparação com a cúpula de Michelangelo, os braços da cruz grega são relativamente menores, por isso todo o prédio parecia um bloco quadrado. Como resultado, um aprimoramento na integração dos volumes e do espaço é alcançado. Esta integração basicamente serve à verticalidade marcante, que é acentuada pelas secções do dômus. O exterior mostra uma articulação correspondente. A fachada, enquanto tal, dá ênfase à centralidade, e o dômus obtém maior altura através do aumento da distância à cúpula, propriamente dita. Sem dúvidas, esta obra é uma das mais convincentes estruturas “centralizadas” da época Barroca, formando uma síntese, singular, com o verticalismo clássico da arquitetura gótica.⁴⁶²

Aqui, a cúpula, como a extraordinária invenção de Brunelleschi, vem representar a abóbada celeste, um organismo figurativamente rotatório, com uma centralidade cósmica. No tratado *De re aedificatoria*,

“...não é, no modo de ver de Alberti, um objeto arquitetônico, mas um intenso objeto espacial, vale dizer, um espaço objetivado, isto é, representado, pois cada representação é uma objetivação e cada objetivação é perspectiva porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica uma distância ou uma distinção, bem como uma simetria, entre objeto e sujeito, de forma que a representação não é a cópia do objeto, mas a configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito.”⁴⁶³

Aproveitando o fato de estarmos falando em Mansart, vale lembrar do projeto do Castelo de Marly, de 1679. hoje já destruído. Enfim, um projeto que se diferenciava das composições da época. A implantação foi comparada

⁴⁶¹ Idem. Ibidem. p. 70.

⁴⁶² NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 78.

⁴⁶³ ARGAN, G. C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laila, 1984. p. 96.

por Blunt a uma colônia de gazebos, não propriamente um palácio. eram pequenas construções para os cortesãos, colocadas ao redor de um pátio quadrado, onde uma construção maior estruturava todo o espaço a sua volta. Este era o castelo do Rei, de forma, também, quadrangular, com um pátio inteiro particular e privado dos cortesãos. Mas, a verdadeira graciosidade da composição estava na relação criada entre estes pequenos pavilhões e as fontes e canais que os circundavam.⁴⁶⁴

Relevância do Palacete

Na França, onde as construções religiosas têm importância secundária, a morada da nobreza desperta interesses de primeiro plano. “O traço marcante no modo de habitação desses indivíduos, ou pelo menos uma parte significativa deles, possuíam ao mesmo tempo um alojamento na casa do rei, no Palácio de Versalhes, e uma habitação, ou seja, um *hôtel* na cidade de Paris”.⁴⁶⁵ O Castelo ou *Chateaux*, quando maiores e mais afastados do centro urbano, como casas de campo, o palacete ou *hôtel*, quando um pouco menores e junto às cidades, representam a relação que as classes dominantes tinham com o campo e com a cidade, respectivamente.

O primeiro caso tem como paradigma o Castelo de Vaux-le-Vicomte, sobre o qual já discorremos anteriormente. A implantação foi sempre a mesma, e o será ainda nos palacetes: a planta em “U”. Wölfflin, por seu lado, não se mostra entusiasmado com esta atitude arquitetônica, para ele:

“Os castelos em forma de ferradura, ou seja, com um pátio de honra aberto, são todos concebidos no sentido de possibilitar compreensão da relação entre as alas salientes e a fachada principal. Essa relação reside numa diferença de ordem espacial que, por si só, seria incapaz de produzir um efeito de profundidade, no sentido barroco da expressão, podendo ser considerada viável em qualquer época. Um tratamento especial da forma, entretanto, pode conferir a essa relação a força de uma tensão que converge para a profundidade.”⁴⁶⁶

Mas, justamente, esta profundidade depende da substituição da planimetria por uma relação de partes anteriores e posteriores que, na nossa opinião, já foi plenamente conquistada naquele modelo de planta. Nós diríamos que tal implantação garantiu a verdadeira essência desse efeito, garantindo ainda a perspectiva, sempre desejada pelo homem barroco.

Estabelecido isto, não nos alonguemos nesta tipologia, que pode ser deixada de lado no que diz respeito ao contexto de que tratamos aqui. Vale, ainda, colocar que no próximo modelo de residência se percebe a ligação com esses Castelos, não apenas no que diz respeito à planta baixa. “Os pátios de fazenda continuam existindo, mas conservando apenas as vias de passagens para as carruagens e de espaços representativos”.⁴⁶⁷ Esta representatividade está relacionada ao paisagismo, como qualquer outra obra deste período na França, os jardins desempenharam papel singular. “Os estábulos, as despensas e as acomodações de serviçais ainda se encontram ali, mas

⁴⁶⁴ BLUNT. Op. cit. p. 238.

⁴⁶⁵ ELIAS. Op. cit. p. 67.

⁴⁶⁶ WÖLFFLIN. Op. cit. p. 157-8.

⁴⁶⁷ ELIAS. Op. cit. p. 68.

acoplaram-se às residências dos senhores, restando assim, da natureza circundante, apenas [estes] jardins”.⁴⁶⁸

Estudemos então o segundo caso, que representará melhor a relação que pretendemos estipular.

Apesar de estar voltado para a cidade e fazer parte do sistema estruturador urbano, este edifício mantinha isolada a privacidade de seu proprietário. Todos tinham, mesmo que em escala reduzida, a pretensão de simbolizar os domínios de seu proprietário, estando de um lado voltado para a natureza, aqui idealizada e transformada nos jardins, e de outro para a cidade.

Isto acontece, normalmente, da seguinte maneira: a planta geral é disposta em “U”, onde as duas pontas, voltadas para a cidade, envolvem um pátio que procura estabelecer a hierarquia da construção e a visual perspectiva no eixo vertical do centro da fachada interna. Através deste pátio tem-se acesso ao hall de distribuição, onde, logo em frente, normalmente limitado por três aberturas, fica o salão principal, com vista para os jardins. Em síntese, é uma abreviação do que temos em Versalhes, dadas as devidas proporções. Não queremos dizer, com isso, que estes palacetes foram construídos depois daquele imenso Palácio, mas que este era o *tipo* aplicado às construções que pretendiam ostentar ou simbolizar um elevado grau de status. Munford, por sua vez, sentencia que:

“Não se deve pensar no domínio do palácio em termos de uma única construção com suas funções cortesias: o estilo palaciano de vida propagou-se por toda a parte; na verdade *palazzo*, primeiro na Itália, significa qualquer construção magnificente que possa ser ocupada por um senhor ou um príncipe mercador. Palacial, em termos barrocos, designou amplidão e poder auto-suficiente.”⁴⁶⁹

A nobreza francesa fazia questão de ostentar, em suas residências, de modo avassalador, sua posição social. Wölfflin, nos fala de um *grand style*, que seria o aumento das dimensões absolutas de uma lado, simplificação e unificação da concepção, de outro.⁴⁷⁰ Na verdade, desde a época de Michelangelo e Rafael, mesmo no Vaticano, tanto a pintura como as artes plásticas, e isto inclui a arquitetura, tendem sempre ao grande. Torna-se costume conceber o belo apenas como colossal. O Barroco, em si, encontrou-se quase sempre nas grandiosas obras. Para sermos mais precisos, a uma forma fria, rebarbativa, arrebatadora do exterior do Palacete corresponde no interior à uma magnificência exuberante, rebuscada e embriagadora. Aqui vale lembrar, no entanto, que quando os desejos reais de ostentação e requinte ultrapassavam o limite monetário, artificios eram empregados para imitar o resultado final; neste sentido, os efeitos da pintura eram uma boa saída.

Como dissemos anteriormente, estes edifícios eram palco de festividades e salões de arte, assim como, muitas vezes, eram visitados como verdadeiros museus. Isto, porque as coleções particulares de obras de arte, peças de antiquários e mobiliários rebuscados, eram verdadeira atração e

⁴⁶⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁶⁹ MUNFORD. Op. cit. p. 410.

⁴⁷⁰ WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 48.

motivo de orgulho para os proprietários. Estes, por sua vez, abriam as portas de suas casas aos seus bem nascidos amigos e colegas. “Se o jardim do prazer cresceu num dos ramos da vida barroca palaciana, o museu cresceu ainda mais próximo do tronco central, produto da economia da aquisição sem limites.”⁴⁷¹

Os interiores, novamente, eram uma atração à parte. Os espaços tornaram-se especializados, cômodo por cômodo. Foyers, salões de visitas, escritórios, dormitórios, todos mereciam a atenção de um decorador. Da mesma forma, o mobiliário assumia uma importância ímpar. Munford nos fala a este respeito: “O mobiliário é realmente uma reinvenção do período barroco; pois, por mobiliário, entende-se o equipamento inútil e super-requintado, vasos delicados para espanar, embutidos e madeiras preciosas para polir, peças de metal para manter brilhando, cortinas para serem sacudidas e limpas, bricabraques e primores para serem lavados.”⁴⁷²

Apesar desta notável especialização, Munford nos coloca uma curiosa observação sobre o comportamento destes digníssimos senhores: “Com toda a luxuriante exibição, a cidade barroca [e, inclua-se aqui, seus palacetes] não suportará uma inspeção rigorosa em matéria de padrões higiênicos e sanitários: a cidade medieval típica era mais salubre.”⁴⁷³ Sabe-se que nesta época tomava-se menos banhos do que na Idade Média. Provavelmente pelo medo que as pessoas tinham de contrair doenças como a sífilis, pelo contato nos banhos de imersão. Mas, também pelo preço da água quente e pela própria situação precária dos aquedutos que não mais supriam a demanda necessária nas cidades. Este banho ia deixando de existir no século XVI, para só começar a ser mais freqüente novamente no século XVIII. E finalmente no século XIX, foi introduzido nas casas o quarto de banho. Até então, uma banheira de porcelana, colocada nos aposentos secundários das residências, servia para a higiene dos adultos. As crianças dificilmente eram banhadas.⁴⁷⁴

Toda esta estrutura exigiu o emprego de vários serviços. A exemplo do Palácio do Rei, as atividades de limpeza, guarda, gastronomia, acompanhamento e cozeira, eram desempenhadas por categorias diferentes de empregados. Havia, também, para coordenar os serviços em geral, um *maître d'hôtel*, que, inclusive, realizava os serviços de despachos para o senhor e a senhora. Norbert Elias, nos fala de um detalhe importante na relação que existiu entre estes empregados e seus patrões:

“... não devemos esquecer que a elite da nobreza, o ‘monde’ do século XVIII, era totalmente alheia à idéia de que todos os homens são ‘iguais’ em qualquer sentido, caso não se considerem as diferenças hierárquicas. A *Encyclopédie*, já bem mais próxima de tais idéias, enfatiza sempre em seus verbetes sobre ‘domestiques’ que não havia mais escravos na França, que os servos também não deviam ser considerados escravos, mas sim ‘homens livres’. [...] Contudo, o que estava presente nela [na crença desta liberdade] era um distanciamento irremediável, o sentimento profundamente enraizado de que , quando lidavam com tais homens e mulheres que enchiam

⁴⁷¹ MUNFORD. Op. cit. p. 412.

⁴⁷² Idem. Ibidem. p. 416.

⁴⁷³ Idem. Ibidem. p. 418.

⁴⁷⁴ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Vol. 1.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994 p. 169 et seq.

suas em contingentes maiores ou menores, tratava-se de outra raça humana, de gente 'comum do povo' – a própria *Encyclopédie* usa esses termos. [...] Assim, a disposição dos aposentos, que prevê no mínimo uma antecâmara para cada quarto dos senhores da casa, é uma expressão *dessa simultaneidade de constante aproximação espacial e constante distanciamento social, de contato íntimo num nível e distanciamento rígido no outro*".⁴⁷⁵

O palacete, portanto, foi o limite entre o público e o privado; a privacidade dos nobres em relação aos menos abastados; a ostentação de um status e a alienação ao montão popular. Lefebvre aponta a importância de mais um elemento, àquilo que chama de verdadeiro limite urbano: a Porta, não estando ela aberta aos aglomerados, somente aos cultos e bem nascidos. Ela representa exatamente este limite a que estávamos nos referindo. Ou, como quer Lefebvre, "Ao redor da Porta reúnem-se os guardas, os caravanistas, os errantes, os ladrões. É aí a sede do tribunal urbano e é aí que se encontram os habitantes para conversas espontâneas. É o lugar da ordem e da desordem urbanas, das revoltas e das repressões".⁴⁷⁶

Pode-se concluir que a real influência sobre a construção da habitação da nobreza foi, justamente, por parte do monarca, a imposição de um estilo. O estilo do rei, foi o estilo do poder. Assim, na cidade, ficou clara, através da categoria da residência, impressa sob o estilo adotado, a hierarquia social. Por esta razão, Raquel Rolnik, nos coloca que:

"A suntuosidade do palácio [...], ao mesmo tempo que é signo desta hierarquia, é também sua razão de ser. Sua construção e manutenção implicam o reforço de uma organização baseada na exploração e privilégio, que permite à classe dominante maximizar a transformação do excedente alimentar em poder militar e este em dominação política. A origem da cidade [como veremos a seguir] se confunde portanto com a origem do binômio diferenciação social/centralização do poder".⁴⁷⁷

Aquilo que, em Palladio, podia-se chamar de imagem de um "gosto civil", foi suplantada pela imagem do cortês "bom gosto". Ao contrário do primeiro, este foi o gosto que negou o sentimento de cidade, virando-se de costas para ela e voltando-se para o jardim, natureza domesticada. Para complementar, Argan afirma que, "De resto, a cidade era também um teatro; assim, não fazia sentido distinguir entre espaço real e ilusório, arquitetura construída e aparato cênico, já que são igualmente objetos de percepção e estão incluídos na ilimitada fenomenologia da imaginação."⁴⁷⁸ Passemos, então à cidade.

Relevância da Cidade

Não poderíamos deixar de dedicar um trecho desta pesquisa à relevância da estrutura das cidades para a fundamentação de nossa hipótese. Os instrumentos esquemáticos e imperativos dos reis absolutos vêm expressar o estágio de dominação e persuasão no século XVII. Contudo, Benévolo nos diz

⁴⁷⁵ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 71.

⁴⁷⁶ LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. p. 129.

⁴⁷⁷ ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 21.

⁴⁷⁸ ARGAN. Op. cit. p. 172.

que “exatamente os eventos ocorridos da Renascença em diante impedem que se mantenha o postulado da correspondência entre cidade e sociedade”.⁴⁷⁹ E, que “Na sociedade renascentista, para libertar o trabalho criativo individual da tutela do aparato corporativo e para permitir uma relação direta com a nova classe dirigente; põe em ação assim uma nova abordagem do universo visível, do qual procedem tanto a arte como a ciência moderna”.⁴⁸⁰

Foi justamente nesta época que se expressou a autonomia do labor artístico em relação ao resto do labor humano. Por isso, demonstrou a origem da solução institucional de Poder, e não a situação geral do resto da sociedade. Não obstante,

“De fato, aparece neste período uma nova definição da cidade, que deriva exatamente da autonomia da arte: a cidade é o conjunto das qualidades formais do ambiente e, por conseguinte, é a obra completa e auto-suficiente que um artista sozinho [...] está em condições de imaginar e projetar. [...] Depois não acompanha as transformações sucessivas e desloca-se para a esfera teórica: transforma-se na Utopia, a cidade ideal; mais tarde, os elementos separados deste modelo cultural irrealizável são utilizados para imprimir uma ordem parcial ao cenário do poder absoluto (Versalhes, e não Paris, porque a regularidade pode ser aplicada às árvores e aos canais, e não às casas onde as pessoas vivem)”.⁴⁸¹

Raquel Rolnik, em seu *O que é cidade*, nos fala que um “poder urbano”, emerge da necessidade da organização da vida pública. Para ela, a primeira forma, na história da cidade, é a de um “poder altamente centralizado e despótico: a realeza”.⁴⁸² No entanto, sua origem é medieval, por isso representada pela cidadela: “recinto murado e fortificado onde se encontram o palácio, o templo e o silo”.⁴⁸³ Neste contexto, o morador da cidade, ao mesmo tempo que estava protegido, estava preso por suas muralhas.

Mas depois do século XVI, as cidades que abrigavam a corte real, chamadas capitais, foram as que cresceram mais rapidamente. À medida que estas capitais cresciam em população e tamanho, a renda devida ao poder central aumentava. Este montante era usado para expandir e fortalecer a capacidade do Estado. No entanto, “A tendência fundamental dessa nova ordem só veio a se tornar inteiramente visível no século XVII: então, todos os aspectos da vida afastaram-se do pólo medieval e se reuniram sob um novo signo, o signo do príncipe.”⁴⁸⁴

Para Munford,

“Dentro do mundo fechado da crítica especializada de arte e mesmo de planejamento urbano, essas modificações, da renascença ao barroco, são muitas vezes interpretadas como mudanças de gosto ou de visão estética apenas: mas o que lhes deu a influência que realmente exerceram no planejamento de cidades foi o fato de que

⁴⁷⁹ BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 21.

⁴⁸⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁸¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁸² ROLNIK. Op. cit. p. 20.

⁴⁸³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁴⁸⁴ MUNFORD. Op. cit. p. 378.

erma sustentadas, em todos os pontos, por profundas transformações políticas e econômicas.”⁴⁸⁵

A formação e o fortalecimento dos Estados, andava a galope. “Os dois braços desse novo sistema são o exército e a burocracia: são o apoio temporal e espiritual de um despotismo centralizado. Ambos os agentes deveram grande parte de sua influência a um poder maior e mais penetrante, o da indústria e das finanças capitalistas.”⁴⁸⁶ Existia ainda a novidade da terra. O Estado, dono de todo o território, cobrava um aluguel sobre sua ocupação. Os impostos e as taxas arrecadados dos bens imóveis ou comercializados nos centros urbanos enchiam os cofres do Tesouro.

Desta forma,

“A mudança de uma economia de mercadorias para uma economia monetária aumentou grandemente os recursos do Estado. O monopólio dos aluguéis, a participação nos resultados da pirataria e do banditismo, os despojos da conquista, o monopólio de privilégios especiais na produção e venda, por meio de patentes concedidas pelo estado, a aplicação deste último às invenções técnicas – todos esses recursos abarrotaram os cofres do soberano. Aumentar as fronteiras do Estado era aumentar a população sujeita à tributação: aumentar a população da capital era aumentar a renda da terra. Ambas as formas de aumento puderam ser afinal traduzidas em termos de acúmulo de moeda no tesouro central. Não só tornaram-se os governos reais capitalistas nas suas operações, fundando indústrias próprias, de armas, de porcelanas e de tapeçaria, como também procuraram, dada a noção de uma ‘balança de comércio favorável’, criar um sistema de operação em que cada Estado soberano receberia mais em troca, em medida de ouro, do que tinha dado: a clássica economia colonial.”⁴⁸⁷

Este capitalismo precisou de um respaldo de força física e moral: o papel do exército. Mais do que apenas operações de guerras, o militarismo serviu ao Estado quando este não mais podia especular com vantagem sozinho. A especulação saía de dentro do próprio território e ia em direção à exploração e ao imperialismo colonialista. O desenvolvimento deste mesmo capitalismo, introduziu hábitos seculares de dominação. Superficialmente, tentou-se ordenar com certa eficácia os moldes complicados e resplandecentes da vida barroca. O homem barroco foi sendo “domesticado”, ao mesmo tempo que o seu espaço ia sendo remodelado. “A autoridade, ou o poder, não pode deixar de recorrer à verdade, ao axioma: ela tem necessidade, para ser exercida do alto, de afirmar a sua infalibilidade. E tem necessidade da lógica, porque de certas causas devem decorrer certos efeitos”.⁴⁸⁸ Por isso, a cidade foi modificada. Neste viés, Munford vem, mais uma vez, reforçar nossa idéia, dizendo que:

“O capitalismo, por sua vez, tornou-se militarista: apoiava-se nas armas do Estado quando não mais podia especular com vantagem sem elas: tais os fundamentos da exploração e do imperialismo colonialista. Acima de tudo, o desenvolvimento do capitalismo introduziu em todos

⁴⁸⁵ Idem. Ibidem. p. 381.

⁴⁸⁶ Idem. Ibidem. p. 395.

⁴⁸⁷ Idem. Ibidem. p. 395.

⁴⁸⁸ ARGAN. Op. cit. p. 50.

os departamentos hábitos seculares do pensamento e métodos definitivos de apreciação: foi essa a urdidura exigente, ordenada, superficialmente eficaz, sobre a qual os moldes complicados e resplandecentes da vida barroca foram trabalhados. As novas classes mercantis e de banqueiros acentuavam o método, a ordem, a rotina, o poder, a mobilidade, hábitos que, todos eles, tendiam a aumentar o domínio prático efetivo.[...] Por traz dos interesses imediatos do novo capitalismo, com seu amor abstrato ao dinheiro e ao poder, teve lugar uma mudança em toda a estrutura conceitual. E a primeira delas foi uma nova concepção do espaço. Um dos grandes triunfos da mentalidade barroca foi organizar o espaço, tornado-o contínuo, reduzindo-o à medida e à ordem, estendendo os limites da grandeza, para abranger o extremamente remoto e o extremamente pequeno; finalmente, associando o espaço ao movimento e ao tempo.”⁴⁸⁹

Segue a necessidade de se planejar estrategicamente a cidade, palco de todas estas mudanças e sede do Poder. “Quer como cidadela para o seu exército, quer como morada permanente para o príncipe e sua corte, a cidade barroca era, na realidade, um ‘espetáculo de comando’.”⁴⁹⁰ Seu plano deveria prever todos os movimentos políticos, econômicos, sociais e militares. Tudo deveria ser consoante ao novo mecanismo de interesses da monarquia e da nobreza. Desta maneira, “Não importa o que mais pudesse significar, o plano barroco representava a conquista militar do espaço, os resultados humanos não eram levados em conta, exceto na medida em que conspirassem em benefício das classes superiores.”⁴⁹¹

Assim,

“os governantes barrocos voltaram a enunciar todas as instituições da implosão urbana original, e mesmo, em certos casos, a união dos poderes sagrado e temporal numa igreja do Estado, presidida por um rei de designação divina. O antigo deus da cidade torna-se agora uma divindade nacional, assim como as antigas muralhas da cidade passavam a ser as ‘fronteiras nacionais’. Aquele deus renovou as demandas originais de tributos e sangue humano. ‘Le Roi Soleil’ aproximou-se tanto quanto permitia a teologia cristã de ser um verdadeiro Deus-Sol.”⁴⁹²

Aqui entrarão em cena, os tratados a que nos referimos no primeiro capítulo. A regularidade, a ordenação, o rigor e as técnicas de perspectiva, servirão, como nunca, ao projeto da renovação destes centros de poder. A tratadística será usada como ciência ao bem construir. Para isso, “... as instruções de precursores como Alberti foram finalmente realizadas no estilo barroco de vida, no planejamento barroco, no jardim barroco e na cidade barroca.”⁴⁹³ Em sua concepção, o espaço de uma sociedade organizada deve ser urbanizado, condizendo com essa evolução.

O espaço assumia novos contornos e os urbanistas utilizavam técnicas conhecidas em outros tempos e até em outras artes. Muitas delas “foram

⁴⁸⁹ MUNFORD. Op. cit. p. 395-396.

⁴⁹⁰ Idem. Ibidem. p. 419.

⁴⁹¹ Idem. Ibidem. p. 423.

⁴⁹² Idem. Ibidem. p. 399.

⁴⁹³ Idem. Ibidem. p. 378.

formuladas inicialmente pelos pintores, arquitetos e desenhistas de cenários, a partir de Alberti, Brunelleschi, Uccello e Serlio,⁴⁹⁴ quando sugeriam os efeitos de perspectiva, que agora será amplamente usada como coadjuvante na persuasão ao cidadão. “Tinha havido, entretanto, a reforma radical de Brunelleschi: a definição de uma noção geométrica do espaço, a identificação das estruturas arquitetônicas com as estruturas espaciais, a teorização da perspectiva como princípio formal unitário da visão da natureza e da construção dos edifícios.”⁴⁹⁵ A perspectiva sempre dirigirá o olhar do homem. Neste caso, apontou a direção que melhor serviu aos interesses da monarquia. Mas a monarquia não poderia ter alcançado este objetivo sem a contratação de profissionais.

Pois,

“se retórica é comunicação e persuasão, portanto o meio com que o príncipe obtém a obediência e a colaboração dos súditos, a forma da cidade é a forma retórica e a engenharia que a realiza não é apenas perícia técnica, mas ciência do construtor, uma dignidade que faz dele conselheiro, colaborador e, poder-se-ia dizer, orador do príncipe. Não se deve esquecer que a figura do arquiteto como engenheiro, detentor exclusivo de uma ciência e de uma técnica, havia sido definida poucos anos antes por Brunelleschi.”⁴⁹⁶

Todas estas técnicas facilitaram os ângulos de vigilância militar dentro do perímetro urbano. Munford coloca esta questão da seguinte maneira: “A perspectiva longa e a vista para dentro do espaço – aquelas características típicas do planejamento barroco – foram descobertas inicialmente pelo pintor.”⁴⁹⁷ Depois, complementa seu pensamento dizendo que a perspectiva na cidade “...foi contemporânea da consolidação política do território dentro da estrutura coerente do Estado.”⁴⁹⁸

Pode-se dizer, então, que ela é a demonstração do modelo cartesiano antes de Descartes, pois apresenta a terceira dimensão. A propósito: “O sentido de unidade exterior, no século XVII, foi resumido talvez da melhor maneira por Descartes, que é um dos pensadores mais representativos do período, não menos por ser, ao mesmo tempo, soldado e filósofo matemático.”⁴⁹⁹

Dando prosseguimento, vale ressaltar a importância do modelo da implantação das cidades barrocas. Para viabilizar as visuais de que falamos, era necessário um plano que previsse longas avenidas. O traçado deveria ser retilíneo, até para frisar aquela “idéia de infinito”, tão comentada. Os cruzamentos teriam que acontecer de forma ortogonal ou perimetral, uma vez que a centralidade era, sempre, uma condição. Respeitando estes requisitos e, ainda, garantindo as exigências de estratégia política e militar, a planta em asterisco, vinha preencher perfeitamente as aspirações do mundo barroco. Embora tivesse, também, “suas razões profissionais. De tal ponto central, a artilharia podia dominar todas as entradas. O protótipo ideal do novo plano

⁴⁹⁴ Idem. Ibidem. p. 396.

⁴⁹⁵ ARGAN. Op. cit. p. 107.

⁴⁹⁶ Idem. Ibidem. p. 108.

⁴⁹⁷ MUNFORD. Op. cit. p. 396.

⁴⁹⁸ Idem. Ibidem. p. 396.

⁴⁹⁹ Idem. Ibidem. p. 426.

era baseado em considerações militares...⁵⁰⁰ Não obstante, “Tal planta exige um déspota arquitetônico, a trabalhar para um governante absoluto, que viverá o tempo suficiente para completar suas próprias concepções.”⁵⁰¹

Por último, mas não por menos, comentaremos a questão das avenidas. Quanto ao projeto urbanístico, a avenida recebia um tratamento importantíssimo, tanto para proporcionar a máxima aparência de ordem e poder, quanto para permitir mais mobilidade para os *batalhões militares*. Lefebvre chama esta avenida principal de “caminho do triunfo” e coloca que:

“Por esse caminho vão e vem os exercícios que protegem e oprimem o território [...] que a cidade administra. No caminho triunfal desenrolam-se os desfiles militares e as procissões religiosas. Ponto de partida e de chegada; o centro do mundo, no Palácio do príncipe. O recinto sagrado capta e condensa a sacralidade espalhada sobre o conjunto do território; manifesta o direito eminente do soberano, posse e sacralização inesperáveis”.⁵⁰²

Para Munford, também, “Todas as principais avenidas conduziam ao palácio. E quando se erguiam os olhos, no meio da rua, o palácio, as mais das vezes, fechava a perspectiva. A abordagem axial servia como *spotlight* para concentrar a atenção do príncipe.”⁵⁰³ A avenida é o símbolo mais importante e o fato capital, no que diz respeito à cidade barroca. Consideremos ainda o novo espírito em voga na cidade, os transportes rápidos. A aceleração do movimento e a conquista do espaço, o desejo febril de “chegar a alguma parte” eram manifestações da contagiosa ambição do poder.

Por esta razão,

“Em vista da importância do exército para as classes dominantes, não é de admirar [ainda] que o tráfego militar fosse o fato determinante do novo planejamento das cidades, desde a primeira mutação, em Alberti [passando por Palladio], até a sobrevivência final, no traçado dos bulevares de Haussmann, em Paris.”⁵⁰⁴

Em algumas capitais, “o estilo barroco tanto na arquitetura como no urbanismo, não apenas perdurou, mas encontrou suas maiores oportunidades de aplicação em larga escala”.⁵⁰⁵ Ao mesmo tempo que “as cidades de residência real deixavam de ser construídas no século XVIII, as grandes capitais, em seu crescimento e expansão, seguiam as mesmas linhas gerais”.⁵⁰⁶

Aportes Finais

É certo dizer que a corte francesa, nesta altura, alcançou o reconhecimento internacional de suas maneiras, moda e arte. Os franceses agora, como os romanos no passado, viam-se como cidadãos do mundo e ditadores do gosto. Contudo, podemos dizer que havia um reconhecido esforço por alcançar objetivos artísticos coerentes. Tratando-se do *grand siècle*

⁵⁰⁰ Idem. Ibidem. p. 421.

⁵⁰¹ Idem. Ibidem. p. 426.

⁵⁰² LEFEBVRE. Op. cit. p. 129.

⁵⁰³ MUNFORD. Op. cit. p. 422.

⁵⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 432.

⁵⁰⁵ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁵⁰⁶ Idem. Ibidem. Loc. cit.

francês é correto identificar, em contrapartida, tanto manifestações de cunho tipicamente barrocas, quanto um classicismo mais ou menos desenvolvido. Hauser colocará esta questão, brilhantemente:

“Na realidade, um corte profundo separa o século em duas fases perfeitamente distinguíveis de estilo com o início do governo pessoal de Luís XIV como linha divisória. Antes de 1661, ou seja com Richelieu e Mazarin, ainda predomina uma tendência relativamente liberal na vida artística; os artistas ainda não estão sob tutela do Estado, ainda não existe produção artística organizada pelo governo, não ocorre ainda uma aceitação geral de regras sancionadas pelo Estado. O ‘grande século’ não é, em absoluto, idêntico à época de Luís XIV, como ainda se pensava muito depois de Voltaire. [...] As obras de arte individuais perdem a autonomia e fundem-se num conjunto total de um interior, uma casa ou um palácio; todas são, em maior ou menor grau, simples partes de uma decoração monumental. De 1661 em diante, o imperialismo político tem como paralelo um imperialismo intelectual. Nenhum setor da vida pública é poupado à intervenção do Estado: lei, administração, comércio, religião, literatura e arte tudo é regulamentado de fora [sob o controle do rei]”.⁵⁰⁷

O desejo, como podemos ver, foi de que a arte possuísse um caráter uniforme, tal como o Estado em si. O efeito de perfeição formal deveria extrapolar o edifício e chegar ao plano urbano, que deveria ter “o aspecto matemático e abstrato, expresso com perfeição no seu rigoroso plano de ruas, nos seus traçados urbanos formais nos seus desenhos geometricamente ordenados de jardins e paisagens”.⁵⁰⁸ Uma engrenagem precisa. Uma marcha militar, uníssona e constante. Assim como a vida de cada súdito, tudo devia ser governado por regras absolutas.

Para concluir, Luís XIV, que marcou tanto o ponto culminante, quanto o ponto de virada deste desenvolvimento, pretendia, no fundo, organizar o seu país como uma propriedade pessoal, como extensão da corte em que morava. Queria fazê-lo através da cidade e através da imposição de um estilo. Sua autoridade era diretamente relacionada ao caráter patrimonial do Estado na corte, isto é, sua casa servia como órgão central da administração estatal. Max Weber, vem coroar este nosso pensamento, da seguinte forma:

“Quando o príncipe organiza seu poder político... segundo os mesmos princípios do exercício de seu mando doméstico, então falamos de uma formação patrimonial de Estado. A maior parte dos grandes reinos continentais conservou um forte caráter patrimonial até o início dos tempos modernos, e mesmo durante a época moderna.

Em sua origem, a administração patrimonial é feita sob medida para satisfazer as necessidades domésticas do senhor, seus assuntos pessoais e privados. A obtenção de um domínio ‘político’, ou seja, de *um* senhor sobre os outros, não submetidos a seu poder doméstico, significou a incorporação, a esse poder, de relações de dominação que diferem, do ponto de vista sociológico, quanto ao grau e conteúdo,

⁵⁰⁷ HAUSER. Op. cit. p. 461-2.

⁵⁰⁸ MUNFORD. Op. cit. p. 382.

mas não quanto à estrutura [como exemplo, o planejamento da cidade]".⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ WEBER, Apud ELIAS. Op. cit. p. 66.

Versalhes: barroco por imensidão

“O espaço infinito tem infinito potencial, e neste infinito potencial pode ser louvado um infinito ato ou existência.”

BRUNO, Giordano. **A cerca do infinito, do universo e dos mundos.**

No capítulo anterior, nos dedicamos a explicitar a produção do trabalho dos arquitetos e urbanistas franceses nas melhorias das cidades e construções dos palacetes, ou *hôtels*. Fizemos, também, questão de deixar clara a intenção política e social intrínseca a essas obras. Parafraseando Argan, podemos dizer que:

“Conhecemos obras cujo conteúdo ideológico, expresso de forma alegórica, está em relação direta com o poder político oficial. [...] O recurso à alegoria implica uma dupla intencionalidade, demonstrativa e celebrativa. [...] a idéia abstrata do poder concretiza-se em figuras de carne e osso, vestidas com extrema elegância e luxo, expostas aos raios da luz natural. Não é uma idéia expressa em imagens evanescentes, mas sim materializadas em figuras fisicamente agradáveis e com certo prestígio social.”⁵¹⁰

Fica faltando, portanto, examinar a síntese de nossa hipótese: o Palácio de Versalhes. Verdadeira apoteose simbólica do rei que centraliza todo o poder, que domina o verdadeiro centro da corte e da sociedade. O lugar que traduz a satisfação das aspirações e expectativas do rei. Onde, mais do que em qualquer outro lugar, os cortesãos inspiravam a si e a toda a Europa.

Luís XIV – aquele que queria parecer uma criatura de espécie diferente, guindada por poderes divinos, acima do homem comum – construiu para si um palácio tão gigantesco que nenhuma fotografia pode dar, hoje, a idéia adequada de sua tamanha presença. Por isso, ouvimos dizer, com razão, que Versalhes é barroco não apenas por seus detalhes decorativos, mas, justamente, por tanta imensidão.

O agrupamento dos enormes volumes do edifício, bem como seus imensos jardins franceses, tinham as artes como instrumento que contribuía

⁵¹⁰ ARGAN, G.C. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Laila, 1984p.41

para o efeito de um mundo fantástico e artificial. Tudo se transformava num imenso teatro. Os artistas planejaram e traduziram nos materiais e imagens, as visões mais incríveis. O rei controlava, com extremo, rigor todos os detalhes, pois sabia, como nos diz Peter Burke, que:

“Um palácio é mais do que a soma de suas partes. É um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua auto-apresentação. [...] Versalhes, em particular, era uma imagem do soberano que supervisionou com tanto desvelo sua construção.[...] Gravuras de Versalhes eram oficialmente publicadas e distribuídas para a maior glória do rei”.⁵¹¹

Versalhes e sua História

A história de Versalhes começou em 1623, quando Luís XIII mandou construir um pavilhão de caça e um pequeno castelo, no meio de uma região pantanosa, apenas 23km a sudoeste de Paris. Quando seu filho, Luís XIV, conheceu o Castelo, em 1651, tinha apenas 13 anos, e, ao que parece, mostrou-se muito interessado pelo local, desde o início.

Podemos distinguir a construção de Versalhes em quatro etapas. A primeira seria esta, da época de Luís XIII. A segunda, de 1661 a 1668, seria a fase de quando o jovem rei, Luís XIV, ia até lá em busca de sossego e lazer. Divertia-se livremente em meio a um ambiente de bosques e arroios, conservando o gracioso e pequeno castelo que fora de seu pai – um edifício quadrilátero, erguido com pedra e tijolos, de telhado carpado –, onde apenas a decoração foi refeita.

A pedido do novo rei, foram colocados bustos de mármore, aparadores de ferro dourado, suntuosos mobiliários, espelhos, cristaleiras e tapeçarias, todos os primeiros produtos de fabricação nos Gobelains. Além disso, para complementar os jardins, foram projetados a Orangerie, a gruta e os celeiros de animais selvagens – que excitavam a curiosidade dos visitantes.⁵¹²

Dentro desta primeira concepção é que o grande rei faz brilhar seu talento como jovem bailarino. Em apresentações de peças que o colocam como herói, e, como já dissemos, através das quais, interpretando um personagem baseado em Apolo (Deus-Sol), passa a se auto-denominar Rei-Sol. Este também será o palco das primeiras apresentações das comédias de Molière ao monarca – que alternavam espetáculos de fogos de artifícios, aparições de deuses e gênios. Tudo em clima de festas, onde Luís sentia-se profundamente a vontade e onde era incessantemente lisonjeado em honras, o que seria razão suficiente para a decisão de remodelar e melhorar Versalhes completamente.

O fato de querer ter para si o maior palácio da Europa na época fazia parte, como vimos anteriormente, do comportamento egocêntrico e megalomaniaco de Luís XIV. Então, apesar de todas as advertências de Colbert, em 1668, o rei decidiu iniciar as obras. Foi o início daquela que chamamos de terceira etapa. Por este motivo, durante praticamente todo seu reinado, conviveu com a terra, a poeira, o barulho e as imensas despesas da construção

⁵¹¹ BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 30.

⁵¹² Para a explicação detalhada das etapas da criação de Versalhes, conferir GUINARD, Paul. **Arte Francês**. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1931. p. 284 et seq.

de Versalhes. Contudo, não parecia se aborrecer muito, pelo contrário, mostrava-se sempre muito disposto a enfrentar aquela que seria a materialização de sua glória para a eternidade.

A quarta e última etapa da construção do Palácio ainda aconteceu sob o reinado de Luís XIV. Coincidiu com a decisão, de 1678, de transferir, definitivamente, sua corte para lá. Neste momento, o castelo foi remodelado e ampliado, assumindo, sob vários aspectos, a configuração que conhecemos hoje. Naturalmente, outras alterações posteriores foram feitas, mas nenhuma em tamanha escala ou com tamanha importância, somente alguns pequenos acréscimos, mudanças na decoração, recuperação de setores destruídos com a Revolução Francesa, nada muito além disso.

Versalhes e suas Remodelações

De fato, a história de Versalhes é longa e cheia de detalhes. Dentre as diversas versões que percorremos, certamente, a de Anthony Blunt é a que mais nos inspirou.⁵¹³ (...) O ano de 1668, como já dissemos, foi marcado pela confirmação do início das grandes obras. O esquema de Le Vau previa a conservação do antigo castelo, que seria completamente envolto pela nova composição, deixando expostas, contudo, as fachadas originais.

O país inteiro foi mobilizado para esta obra. Engenheiros, arquitetos, decoradores, paisagistas, jardineiros, escultores, pintores, artesãos... a lista era infundável. Le Vau, coordenava os projetos e as obras. Sua primeira tarefa foi drenar os enormes pântanos e terraplanar a área em seu redor (durante estes trabalhos, milhares de trabalhadores morreram de febre e pneumonia). Depois, seus desafios foram a construção do parque, dos jardins, do *Grand Canal* - lago com 1,6 km de extensão - e do *Petit Canal* - com 1 km. O Rei, preocupado com a falta de água para a vegetação, decidiu pela construção de uma enorme máquina hidráulica, que transportaria água a partir do Rio Sena até o local; para o abastecimento de todas as fontes foi criado um sistema hidráulico subterrâneo independente.

Visto dos jardins, o novo edifício representava um bloco de vinte e cinco janelas, onde as onze que ficavam sobre o meio, recuavam para formar um terraço. A articulação do edifício era, segundo aquele autor, ao modo de Bramante. A base recebia uma rusticação seqüencial, o primeiro pavimento apresentava colunas e pilastras em estilo jônico e sobre este, vinha um estreito coroamento com mansardas, formando um elegante horizonte, só interrompido por estatuetas.

Mais do que qualquer outro projeto deste arquiteto, em Versalhes, ele demonstra o domínio dos princípios clássicos da arquitetura e a expressão da escala infinita. Os volumes são claramente concebidos por prismas regulares, as laterais que sobressaem ao terraço central são geometricamente proporcionais e simétricas. No entanto, só podemos julgar a expressividade desta composição, através de gravuras. Esta plástica será, mais tarde, perdida, quando Mansart assumir o curso das obras.

Neste ponto, cabe falarmos de uma mudança significativa no quadro da arquitetura tradicional francesa: os telhados pontiagudos em ardósia, per-

⁵¹³ Para Versalhes, conferir BLUNT, Anthony. **Art and Architecture in France: 1500-1700**. London: Penguin Books, 1953. p. 234 et seq.

dem altura e assumem uma horizontalidade jamais experimentada na França. Acerca deste detalhe, uma observação é muito bem colocada por Norberg-Schulz. Ele nos diz que a adoção da cobertura plana, à moda italiana, na maior parte do edifício, pode ser entendida como um “eco” do projeto que Bernini propôs ao Louvre.⁵¹⁴ De fato, os telhados, da maneira que ainda podemos ver em Vaux, foram, depois disto, sendo gradualmente substituídos por um coroamento plano, com mansardas.

Para se ter uma noção mais ampla do impacto que o conjunto causava, não podemos deixar para trás os jardins. Estes, certamente, desempenharam um papel sem par. Le Nôtre foi o responsável pelo desenvolvimento dos mesmos. O século XVII, inaugurou, a exemplo italiano, a idéia de perspectiva paisagística na França – que até então tinha seus parques murados. Os amplos visuais quando direcionados por uma linha condutora exibem a sensação do infinito. Em Vaux, o paisagista já delineia aquilo que chegará ao ideal em Versalhes: a aplicação dos princípios de hierarquia aos jardins, sob a conjugação de formas que irradiam do centro de um edifício.⁵¹⁵ Nunca uma estratégia paisagística teve tanta majestade, nem esteve em tamanho acordo com sua época. A arquitetura se subordina ao poder, a natureza se subordina à arquitetura e tudo se subordina ao homem, o homem que detenha este poder.

Para os jardins deste palácio, os projetos de Lê Nôtre foram baseados em princípios simples: o elemento principal é o eixo longitudinal que forma o caminho para o objetivo maior: a idéia de infinito. Os outros princípios dependem deste principal, tais como: eixos secundários que servem para dar a idéia da imensidão do lugar; platôs que amenizam a topografia do terreno; fontes e canais que introduzem um elemento dinâmico para a composição; e por fim, a geometrização - para representar a idéia do domínio da natureza, complementando a idéia da cidade ideal. Uma das virtudes de Le Nôtre é, sem dúvida, a habilidade de tirar proveito dos desníveis do terreno.

O espaço, como podemos ver, deveria se adequar ao homem. Para ele a natureza seria transformada e adaptada. A ordenação deveria simbolizar a disciplina reguladora daquela sociedade, ou seja, deveria ser racionalizada. “O racionalismo que sublinha a poesia de Boileau, os planos econômicos de Colbert, ou a teologia de Bossuet também eram a base para o design dos jardins de Le Nôtre”.⁵¹⁶ A simetria e a ordem dos edifícios deveriam ser traduzidas aos jardins. Os percursos deveriam ser ortogonais ou geométricos e as fontes centralizar seus cruzamentos, da mesma forma que estátuas e monumentos.

O acesso ao palácio, dos que vinham da cidade, era extasiante. A perspectiva dava a sensação do infinito. O ponto focal coincide com o destino final do percurso, tudo parece convergir à *Cour de Marbre*, que por seu eixo, converge ao *Grand Appartement*.⁵¹⁷ Em outras palavras, o destino ia em direção ao próprio monarca. Para chegar ao rei, percorria-se um longo caminho. Ao longo desta viagem, o expectador, progressivamente, ia tomando consciência da magnitude da obra de sua alteza. Quanto mais próximo chegava, menor se sentia o viajante, em relação à escala do conjunto.

⁵¹⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitetura barroca**. Milano: Electa, 2003. p. 171.

⁵¹⁵ CHOISY, Auguste. **Historia de la Arquitectura**. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1951. p. 714 et seq.

⁵¹⁶ BLUNT. Op. cit. p. 234-5.

⁵¹⁷ Onde se diz *Cour de Marbre*, leia-se Corte de Mármore; onde se diz *Grand Appartement*, leia-se o conjunto dos aposentos do rei.

Próximo aos portões de acesso, abria-se o vasto pátio de entrada. Aliás, “Um pátio imenso não era suficiente para expressar a distinção e o nível do rei, por isso encontrava-se ali primeiro uma ampla *avant-court*, que as pessoas vindas da direção oeste [Paris] precisavam atravessar, parecendo mais um parque aberto do que um pátio, no sentido exato do termo”.⁵¹⁸ Mais adiante, duas alamedas conduziavam ao castelo, uma de cada lado, flanqueadas por uma longa ala leste-oeste, que se destinava, sobretudo, a chanceleres e ministros. Só então chega-se ao castelo propriamente dito. Neste ponto, o pátio de entrada se tornava mais estreito, e, depois de atravessado, desembocava num segundo, onde juntos formavam o que se chama de *Cour Royal*. Por último se atingia o Pátio de Mármore, que mencionamos há pouco, de dimensões ainda menores, limitado por três alas do castelo, onde, ao centro, no primeiro pavimento, ficavam, como dissemos, os aposentos do monarca de uma lado e da rainha com seu séqüito, de outro. “Depois da morte da rainha, [contudo] a divisão do palácio em dois apartamentos reais foi interrompida e os aposentos do rei foram localizados no centro”.⁵¹⁹ Então, para completar esta descrição, na ala norte do castelo, ficavam, entre outras coisas, a capela e a ópera. Na ala sul, localizavam-se os aposentos dos príncipes reais e dos irmãos do rei. (*Para melhor compreensão deste trecho, conferir diagrama no “Quadro de Ilustrações” a seguir.*)

Mas não importava a imensidão dos jardins e o tamanho do Palácio, as maiores riquezas estavam na decoração dos seus interiores, cenários, por excelência, da vida entre quatro paredes. Para realizá-los, o Rei não poupou ao Tesouro bancar as obras de arte mais caras da Europa. As pinturas, as tapeçarias, as esculturas e o mobiliário foram executados pelos melhores artistas Italianos e Franceses da época: o pintor Charles Le Brun, os escultores François Girardon, Antoine Coysevox e Etienne Le Hongre.⁵²⁰

Lebrun foi o principal responsável por esta tarefa,

“... agia através da estrutura corporativa de seu tempo e suas prescrições investiam de modo unitário tanto o desenho quanto a técnica de execução; entre os artistas que forneciam os modelos e os operários os executavam, existia uma relação de organização, além de informativa, e a mesma organização sustentava as relações entre uma e outra categoria de artesãos e moveleiros, como entre mobiliário e arquitetura”.⁵²¹

Não obstante, uma equipe muito qualificada o acompanhava na produção dos aposentos principais, enquanto ele cuidava dos croquis. Tudo deveria ser impecável. O próprio decorador dizia que “Seria aqui que ele [Luís XIV] teria que aparecer nas cerimônias mais importantes; seria aqui que ele receberia os embaixadores dos Poderes estrangeiros; e seria aqui que toda a complexidade da vida na corte aconteceria”.⁵²²

A decoração aplicada era uma mistura de alto relevo em estuques, pinturas e arabescos. Mais ou menos como havia sido feito em Vaux-le-Vicomte, porém, agora, em escala monumental, com formas mais complexas e movi-

⁵¹⁸ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 99.

⁵¹⁹ BURKE. Op. cit. p. 97.

⁵²⁰ BLUNT. Op. cit. p. 234 et seq.

⁵²¹ BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 186.

⁵²² LEBRUN, Apud BLUNT. Op. cit. p. 235.

mentos mais sofisticados. A iconografia dos ambientes deveria ser baseada sempre no Rei Sol, às vezes, em Apolo (Deus-Sol grego). A maioria dos interiores desta época já não existe mais, mas os chamados *Grand Apartments*, na nossa opinião, justamente, os ambientes que melhor expressam as intenções do rei, ainda estão preservados. Com algumas interferências posteriores, mas preservados no seu esplendor. Os tetos destes aposentos recebem o mesmo tratamento de estuque e pintura; as paredes eram recobertas de veludo estampado com motivos florais, onde quadros valiosos eram afixados; as pavimentações eram em mármore coloridos (que mais tarde foram substituídos por madeira para facilitar a manutenção); o mobiliário delicadamente trabalhado em madeira; as cadeiras e poltronas recebiam seu revestimento em veludos; os adornos eram em prata (mais tarde, também, foram substituídos, quando o governo teve que mandar derretê-los em tempos de recessão). Os Gobelains nunca produziram tanto e com tanta qualidade.⁵²³ Enfim, o típico esquema barroco de ornamentação – luxuosa, mas pesada e rebuscada.

O *Grand Apartment* de Luís XIV era composto de sete ambientes, cada um recebeu o nome de um planeta, culminando no Salão de Apolo, onde ficava o trono real. Segundo Blunt,

“em cada Salão os atributos particulares do planeta em questão eram expressos assim por diante em fábulas ou alegorias aludindo os grandes reis do passado. No Salão de Vênus a influência do amor nos reis era explorada; no Salão de Mercúrio o tema é a sabedoria dos reis; no Salão de Marte os grandes reis guerreiros da antigüidade”.⁵²⁴

Tinha-se acesso à estes salões através daquela que seria uma das grandes criações desta época: a *Escalier des Ambassadeurs*. Por ela passavam todos os membros da corte que eram honrados por convites às maiores festividades reais ou, mais ainda, ao quarto de dormir do rei. Peter Burke nos fala que:

“... segundo os contemporâneos, era a *Escalier des Ambassadeurs*, a grandiosa escadaria construída para celebrar o retorno triunfante do rei de suas guerras e utilizada dali em diante em ocasiões solenes, como a chegada de embaixadores para audiências com o rei. Essa escadaria, decorada na década de 1680 mas destruída no século XVIII, pode ser reconstruída com bases em descrições da época. O tema central era, mais uma vez, o triunfo, enfatizado por muitos troféus e carros de guerra. Os inimigos da França figuravam sob as formas alegóricas de uma hidra e de um píton, mas brasões de armas não deixavam no espectador qualquer dúvida quanto à intenção de aludir à Espanha ou ao Império. Baixos relevos na escadaria representavam episódios famosos do reinado, entre os quais a reforma da justiça, a travessia do Reno, a subjugação do Franche-Comté e o reconhecimento da prece-dência francesa pela Espanha. Deixamos à imaginação do leitor quais terão sido os sentimentos dos embaixadores espanhol, holandês e imperial ao subir essa escadaria”.⁵²⁵

⁵²³ BLUNT. Ibidem. p. 234 et seq.

⁵²⁴ Idem. Ibidem. p. 236.

⁵²⁵ BURKE. Op. cit. p. 99.

O projeto era de Le Vau, mas só foi executado em 1671, um ano após sua morte, por seu sobrinho d'Orbay, que seguiu fielmente seus traços. O modelo da escada era inovador. Iniciava por um longo e estreito vão, onde um pequeno lance levava a um patamar que dividia em dois lances, opostos e simétricos, o percurso da subida. Todo o conjunto era iluminado zenitalmente. A decoração, também planejada por Lebrun, era de grande esplendor: paredes de mármore, pintadas, da metade da altura para cima, com motivos de arquitetura, compostos por colunas jônicas, intercaladas por painéis que ilustravam as vitórias de Luís XIV. O teto exibia um gigantesco afresco, pintado por Lebrun, no qual as virtudes do rei eram impressas por alegorias que carregam o simbolismo dos continentes.⁵²⁶ Este, foi considerado, por vários críticos aos quais consultamos em livros, um dos maiores exemplos da capacidade que estes dois artistas tinham para imprimir o desejo do espírito da época.

A propósito de estarmos falando acerca do *Grand Appartement*, nos parece conveniente ainda ressaltarmos uma peculiaridade de um de seus aposentos: o *Cabinet* real, ou, para nós, o gabinete ou escritório. O volume terceiro da *História da vida privada*, nos traz os seguintes comentários:

“O termo ‘escritório’ pode designar tanto um pequeno móvel com gavetas ou portas que se fecham à chave, como num restrito aposento revestido de madeira. Ambos são decorados com quadrinhos, em geral de cunho religioso, porém com freqüência ainda maior erótico-religiosos. Em sua sobriedade, o do castelo de Beauregard convém perfeitamente a um dedicado servidor do Estado. Em Vaux-le-Vicomte, o arquiteto Le Vau e o decorador Lebrun fizeram do escritório de Fouquet uma verdadeira jóia; seu dono pode viver ali e contemplar-se nos vários espelhos. No grande escritório de Luís XIV em Versailles (destruído), os espelhos permitiam mirar-se com um olhar que não deixava de ter um significado religioso e narcisista. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, evidencia-se uma certa laicização, até mesmo uma erotização desses espaços, com o indivíduo desfazendo-se dos laços que o vinculavam aos grandes sistemas de valores morais e religiosos.”⁵²⁷

Depois da morte de Le Vau, Jules Hardouin-Mansart tornou-se, em 1678, o arquiteto oficial do reino, embora já estivesse envolvido em questões menores dentro das obras do Palácio, desde 1672. Ocupou-se, então, por ordens do rei – que agora estava decidido em acomodar toda a corte em Versailles –, em redesenhar e acrescentar o palácio. Para isso partiu dos planos de Le Vau. No entanto, os seus resultados foram muito menos competentes.

O aumento do projeto consistia em acrescentar o Salão dos Espelhos e adjacências, as alas norte e sul – que abrigariam parte da corte – e, por fim, algumas modificações na *Cour de Marbre*. Ao assumir o curso das obras, fez do terraço o Salão dos Espelhos, rematando a superfície da fachada de Le Vau em um mesmo plano. Ainda sobrepôs duas alas, laterais a esta, arruinando o sentido da primeira composição, mas ampliando a sensação de infinito com a modulação repetitiva que aplicou nestes novos blocos.

⁵²⁶ BLUNT. Op. cit. p. 236.

⁵²⁷ ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. *História da vida privada* 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 230.

Externamente, como já mencionamos, estas interferências arruinaram parte da estética conquistada por seu antecessor. A repetitividade dos elementos acabou por imprimir um ritmo desconfortante: não se consegue mais arrebatado o conjunto inteiro, da mesma distância que se consegue perceber os detalhes das fachadas. Parafraseando Le Corbusier, "... um homem não tem mais que dois olhos a 1,70m do solo, que fixam somente um ponto de cada vez"⁵²⁸. O esforço que reconhecíamos, de Le Vau em relação à aplicação das ordens jônicas, foi desprezado por este outro arquiteto, que repetiu o mesmo conjunto tantas vezes que acabou por anular a sua importância.

Mas, na opinião de Norberg-Schulz, a contribuição geral de Mansart, merece certo louvor. Ao seu ver, a obra deste arquiteto resume aspectos fundamentais do espaço barroco e introduz alguns princípios de forma mais livre. Com este propósito afirma que:

"Para atingir seu fim, Hardouin-Mansart teve que reduzir os elementos ao essencial, por exemplo, ele baseou a articulação em elementos clássicos simples. Seus organismos abertos diferem dos de Guarini. Eles não consistem na repetição de 'células' espaciais, mas são constituídos por um sistema estrutural uniforme. Ele é constantemente considerado um classicista, embora seus esquemas gerais não tenham nada em comum com o ideal clássico da forma completamente 'perfeita'."⁵²⁹

Internamente, no entanto, os resultados foram muito melhores. Com a colaboração de Lebrun, finalmente, foi assumida a melhor forma do estilo Luís XIV. O grande exemplo desta conquista é a decoração do Salão dos Espelhos e seus anexos, o Salão da Guerra e o Salão da Paz. Não há nada essencialmente novo, mas a maneira como a ornamentação foi tratada faz a diferença e realmente nos impressiona. Principalmente pela aplicação dos espelhos, que repetiam as imagens das janelas, simulando outras aberturas. Depois, pelos trabalhos em mármore, revestindo a estrutura parietal dos ambientes. No Salão da Guerra havia ainda a distribuição de numerosas estátuas – tratamento ainda pouco usado nos interiores – e um painel central, pintado por Coysevox, que demonstrava o triunfo do rei sobre os inimigos. A reverência ao rei é, enfim, levada ao extremo. Todos os tetos destas salas foram pintados com a figura do próprio Luís, não mais simbolizada por imagens pictóricas, mas retratadas fielmente. O monarca aparecia vestido como um imperador romano – com quem ele adorava ser comparado –, cercado de deuses e deusas da Antiguidade. Nestes últimos aposentos, mais uma vez, fazia-se presente a mistura, tipicamente francesa, da sobriedade clássica dos exteriores com os rebuscados interiores barrocos. Para Blunt, este era o limite barroco que a arquitetura dos franceses poderia atingir.⁵³⁰

⁵²⁸ "Luís XIV não é mais o sucessor de Luís XIII. É o Rei-Sol. Imensa vaidade. Ao pé do trono, seus arquitetos lhe trazem plantas que vistas de cima parecem o mapa dos astros; eixos imensos, estrelas. O Rei-Sol se enche de orgulho; os gigantes trabalhos são executados. Porém, um homem não tem mais que dois olhos a 1,70m do solo, que fixam somente um ponto de cada vez. Os braços das estrelas são visíveis somente um após o outro e é uma reta sob uma copa frondosa. Uma reta não é uma estrela; as estrelas caem. E tudo isso por diante: a grande bacia, os jardins bordados que estão fora de uma vista de conjunto, os edifícios que só se vêem por fragmentos e se deslocando. É o engano, a ilusão. Luís XIV se enganou sob sua própria instigação. Transgrediu as verdades da arquitetura porque não procedeu com os elementos objetivos dela". (LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 141.)

⁵²⁹ NORBERG-SCHULZ. Op. cit.. p. 172.

⁵³⁰ BLUNT. Op. cit. p. 238.

Mansart foi responsável por mais algumas construções no Versalhes⁵³¹ de Luís XIV. O estábulo, construído entre 1679 e 1686, formava uma parte da extensão leste do Palácio, o lado que ficava de frente para a cidade. No lado dos jardins, ele substituiu, entre 1681 e 1686, a Orangerie de Le Vau por um edifício maior e mais grandioso. Em 1687, foi a vez de substituir o Trianon de Porcelana, igualmente daquele arquiteto pelo Trianon que conhecemos hoje. Este último servia como um refúgio para o rei, longe da corte e longe da publicidade. *(Para conhecer melhor os usos destes anexos, conferir o “Quadro de Ilustrações” ao final do Capítulo.)*

Desta forma, pois, encontramos Versalhes até hoje. Pouca coisa mudou em seu conjunto arquitetônico desde então. Exceto a perda da rotina dos rituais na vida daquela nobreza. Para Elias, “Todo esse complexo – com suas alas e pátios, com suas centenas de *appartements*, milhares de salas, com suas passagens grandes e pequenas, claras e sombrias – constitui [...] na época de Luís XIV, a residência autêntica da corte e da sociedade de corte”.⁵³² Hoje, como Museu, é freqüentado diariamente por inúmeras pessoas que não fazem parte de sua história, mas que vão até lá, justamente, para procurar entendê-la.

Versalhes como Arquitetura

Devemos começar presumindo que o leitor está sentindo falta de uma análise descritiva do conjunto resultante desta última ampliação. É impossível evitar o embaraço causado pela conjugação das linguagens clássica e barroca reunidas nesta obra. Mas, como já dissemos, de certa forma, este embaraço faz parte da máxima francesa barroca adotada nas edificações do século XVII. O Barroco, originalmente italiano, evoca uma oratória grandiloqüente, planejada e persuasiva. Na França, apesar de planejado e persuasivo, é de uma inspiração eminentemente contida, quando falamos de sua linguagem.

Quando nos voltamos para Versalhes, deparamo-nos com mais do que um simples Palácio. Trata-se, sim, de um Palácio, uma praça e uma cidade. Isto pode parecer um exagero. Mas não o é. Se admitirmos que o seu projeto engloba princípios urbanos, além de edifícios, constataremos que essa afirmativa é provável. Um palácio é algo menos complexo.

Como dissemos, uma corte inteira moraria lá. Para isso, era preciso muito mais do que jardins, aposentos e empregados. A contar pela distância de Paris, aproximadamente 23km, na época, o centro mais próximo, Versalhes deveria suprir a demanda de espaços de lazer, de infraestrutura, de habitação e de assembléia. Tudo deveria, ainda, ser voltado ao entretenimento e sobrevivência de um grupo de pessoas exigentes e desocupadas.

Mas, se quisermos compreender o pensamento dos arquitetos envolvidos, devemos ter a veneração ao rei, como tática para a composição dos princípios formais, como manobra para o arranjo da escala e como inspiração para a ordenação decorativa. É claro que já não podemos compartilhar integral-

⁵³¹ Vale destacar neste ponto que, quando dissemos “na” Versalhes, estamos nos referindo à cidade, fundada por Luís XIV em 1671, com o propósito de abrigar, nos subúrbios do Palácio, um maior número de construções de funções diversas. Basicamente, a cidade oferecia o respaldo de suprimentos consumidos no Palácio e era moradia para alguns baixos funcionários. Só mais tarde é que alguns Palacetes começam a aparecer na periferia mais imediata.

⁵³² ELIAS. Op. cit. p. 100.

mente desta veneração, porque, do que pudemos conhecer sobre Luís XIV, não nos agrada sua atitude. Afirmamos estas colocações, baseados no caráter do monarca e no fato de que, repetidas vezes, encontramos relatos de sua pessoal interferência nos projetos e nas obras. Ao que pudemos constatar, nada aconteceu ao acaso. No entanto, nossa opinião é de que os resultados são, como um todo, espetaculares.

Eugene Raskin, em seu *Architecturally Speaking*, nos diz que:

" arquitetura é acima de tudo um *processo criativo*. O arquiteto tem uma idéia em mente, um efeito, uma emoção, por assim dizer, que ele deseja expressar em termos de estrutura. Sua intenção de ultrapassar a mera utilidade para expressar alguma coisa de grandiosa significação humana é arquitetura, para ele não fazendo diferença entre o sucesso ou o fracasso de sua realização recente."⁵³³

Se resolvermos encarar desta forma, podemos dizer que, no caso de La Vau, sua parcela de contribuição, em termo criativos, aplica-se, principalmente, na sua habilidade para com o uso das ordens clássicas na composição das fachadas. Segundo Summerson, "Um arquiteto só conseguiria empregar as ordens com amor se as amasse de fato; e, para tanto, deveria estar persuadido de que essas mesmas ordens corporificavam algum princípio absoluto de verdade ou beleza".⁵³⁴ Acreditamos que o nosso arquiteto compartilhasse, à sua época, desse pensamento.

Na concepção de Raskin, a forma arquitetônica pode ser dividida em: estilo, unidade, escala, ritmo, originalidade, proporção, seqüência, composição, funcionalismo, caráter e honestidade. Nossa proposta, agora, é descrever o caso de Versalhes sob todos estes pontos, respectivamente.

Quanto ao estilo, não nos alongaremos muito, pois, o edifício, como dissemos anteriormente, se enquadra dentro do Barroco francês. Rebuscado nos interiores, contido nas fachadas. Acreditamos que não reste mais dúvidas a este respeito, para o leitor. Seria conveniente, de qualquer forma, para não parecermos incoerentes, colocarmos a definição de Estilo em Raskin:

"A palavra *estilo* é uma abstração de uma ordem particularmente alta em que se refere à maneira com que as coisas são feitas. Maneira, por sua vez, é em si uma quantidade intangível, dependendo da percepção, interpretação, e reconhecimento de um observador ao item específico que a identifique. O estilo pode existir, portanto, somente se nossos olhos e mentes são treinados para selecionar e apreciar similaridades e diferenças de maneiras."⁵³⁵

⁵³³ RASKIN, Eugene. **Architecturally Speaking**. New York: Reinhold. 1954. p. 8.

⁵³⁴ SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002p. 89.

⁵³⁵ "The Word 'style' is an abstraction of a particularly high order in that it concerns the manner in which things are done. Manner, in turn, is itself an intangible quantity, depending upon the perception, interpretation, and recognition by an observer of the specific items which identify it. Style can exist, therefore, only insofar as our eyes and minds are trained to select and appreciate similarities and differences of manner." (RASKIN. Op. cit. p. 15.)

Mais uma vez, esperamos que estejam claras ao leitor as similaridades do Barroco francês com o Classicismo italiano e as diferenças desse com o Barroco italiano.⁵³⁶

Prosseguindo, então, trataremos da *unidade* arquitetônica, definida por Raskin da seguinte maneira:

“Quando falamos de unidade, estamos falando de juntar coisas, compor coisas, da combinação das coisas em um grupo ao qual podemos daí atribuir a qualidade de uniformidade. A palavra-chave aqui é a palavra atributo. Nós começamos nossa análise da unidade, portanto, reconhecendo que ela não existe dentro da composição. É algo que nós atribuímos a composição.”⁵³⁷

Sob esta ótica, podemos descrever o caso de Versalhes como a reunião de diferentes funções, sobre um plano minuciosamente trabalhado. Em outras palavras, a unidade do conjunto nos parece estar garantida na estrutura dos espaços abertos e dos percursos. Tanto em planta, como *in loco*, isto fica bastante claro. Não percebemos em nenhum momento alguma ruptura flagrante. Nem mesmo se olharmos toda a série de edifícios estanques. A unidade entre eles é garantida pela repetição estilística das fachadas, bem como, por ter uma mesma escala recorrente a todos.

A propósito,

“Existem quatro tipos de escalas usadas na arquitetura. O primeiro é a ‘escala natural’. O segundo é o ‘íntimo’, aquele que aconchega, que tem a escala humana, que faz o homem se sentir proporcional. O terceiro é a ‘escala monumental’, onde tudo é maior do que o olhar esperava, onde o ego do homem fica encolhido. O quarto e último é a ‘escala chocante’, que é pouco usada, é usada para divertir.”⁵³⁸

Naturalmente que, dentre estes tipos listados, Versalhes se enquadra ao terceiro. Pois, se nos palacetes de Paris esta já é a escala adotada, na residência do rei, não poderia ser diferente. Ainda,

“Para encerrar o assunto ‘escala’, é interessante nos reportarmos à três aspectos da arquitetura: a ‘intenção’ do arquiteto, o ‘potencial’ da estrutura, e a ‘resposta’ do observador. No que diz respeito à escala, podemos ver estes três aspectos em ação. O arquiteto, usando todas as suas aptidões, está tentando estabelecer um contato com a sensibilidade de seu observador, usando como instrumento os elementos da estrutura. A intenção do arquiteto é provocar uma resposta que é fundamentalmente emocional. A arquitetura é emoção e a escala é uma ferramenta usada para evocar emoções.”⁵³⁹

Depois da escala, vamos analisar o ritmo da composição. Diante desta questão, que, inevitavelmente, envolve o tempo, podemos dizer que Versalhes evoca a eternidade dele. A extensão dos blocos, em todos os sentidos, norte-sul, leste-oeste, é tão grande que, apesar do trocadilho, não poderia ser diferente. Para reunirmos a visão do conjunto sob um mesmo ângulo, temos que

⁵³⁶ Para saber mais sobre similaridades e diferenças com o Barroco francês, voltar aos capítulos 3 e 7.

⁵³⁷ RASKIN. Op. cit. p. 33.

⁵³⁸ Idem. Ibidem. p. 37.

⁵³⁹ Idem. Ibidem. p. 37.

tomar um enorme distância. De tal maneira distante, que reduz as nuances dos detalhes ornamentais das fachadas. O empenho do arquiteto é perdido sob esta perspectiva. Toda a extensão fica resumida numa monótona seqüência de janelas, vez ou outra, interrompida por algum acréscimo no tratamento das coberturas. Mas, se chegarmos mais perto e nos detivermos em cada seção de fachada, ficaremos perplexos com a brilhante manipulação das ordens, dos cheios e vazios, das mansardas e das estatuetas. Em síntese:

“Primeiro existe a distância entre os elementos da obra, os mais próximos são percebidos mais rápido, os mais distantes levam mais tempo; depois existe o fator ‘interesse’, os olhos passam mais rapidamente por elementos menos interessantes e mais demoradamente por elementos mais interessantes. O arquiteto se vê diante do desafio de escolher o ritmo que expressará a emoção que ele tenta evocar.”⁵⁴⁰

Para decidir sobre a originalidade disto tudo, devemos lembrar que “...a maioria dos projetos não é mais do que um rearranjo dos últimos clichês.”⁵⁴¹ “A palavra ‘origem’ vem, é claro, do significado de ‘fonte’ ou de ‘nascimento’.”⁵⁴² Versalhes não foi o primeiro, nem o último palácio deste tipo. Acreditamos que seria mais adequado estipularmos dois tipos de originalidade para este caso: uma arquitetônica, outra circunstancial. A originalidade arquitetônica desta concepção é um tanto quanto duvidosa. Os arquitetos envolvidos com os projetos já tinham alguma experiência com outras obras, era natural que seu repertório influenciasse qualquer decisão projetual ou executiva. Se fôssemos forçados a responder, sim ou não, diríamos sim, que esta é uma obra original. É, sobretudo, a concepção primeira da síntese das experiências barrocas: a abertura da cidade, a domesticação da natureza e a consagração de um poder. No entanto, em termos de layout, tanto em planta, quanto em fachada, não há inovações ou excepcionalidades, há apenas harmonia e beleza. Por isso, preferiríamos falar de um outro tipo de originalidade, a circunstancial.

Cabe-nos, agora, analisar a questão da proporção. Raskin facilita esta tarefa nos dizendo que “Existem coisas específicas que têm dimensões específicas. Não existe uma ‘fórmula da proporção’ para tudo. Proporção é o resultado da composição entre função, materiais construtivos, escala e, em alguns casos, tempo.”⁵⁴³ Desta forma, não diríamos que Versalhes é desproporcional. O conjunto nos parece bem arranjado, neste sentido. Poderíamos dizer, contudo, que é “desproporcional” a ostentação que ele carrega no rebuscamento de seus interiores. Talvez não haja, aqui, a mesma harmonia de proporção encontrada nas fachadas, muito mais contidas, apesar de monumentais.

Por sua vez, “A seqüência, além de ser uma progressão de elementos de uma montagem de interesse, cada um é uma preparação para o próximo, é em sua totalidade uma preparação para o clímax.”⁵⁴⁴ Talvez pudéssemos usar, com o mesmo sentido, a palavra hierarquia. Certamente, Versalhes segue este ponto com especial rigor. Não estamos falando apenas de fachadas ou plantas, estamos falando, principalmente, de visuais. Todo o conjunto dei-

⁵⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 57.

⁵⁴¹ Idem. Ibidem. p. 69.

⁵⁴² Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁵⁴³ Idem. Ibidem. p. 77.

⁵⁴⁴ Idem. Ibidem. p. 87.

xa muito claro este tema. Como já dissemos repetidas vezes, tudo converge e diverge dos eixos que se cruzam exatamente sob o leito do monarca. Seu dormitório é o topo desta hierarquia em qualquer esfera.

Falta-nos, afinal, analisar três pontos: composição, caráter e honestidade. Acreditamos que é possível analisá-los juntos. A composição, porque é a síntese do que vimos até aqui, “Compor é juntar coisas. Em arquitetura, composição é um duelo entre colocar junto coisas de uma maneira e não de outra.”⁵⁴⁵ E o caráter e a honestidade, porque são inerentes a ela. Aliás, para Raskin,

“Em arquitetura, caráter e honestidade estão sempre juntos, a tal ponto que um não pode ser sem o outro. Caráter, neste caso, é a clara expressão de uma atitude ou de uma opinião. Daí entra a honestidade, para que algo tenha caráter é preciso convicção de opinião. Assim, honestidade é o ingrediente essencial ao caráter. Combinados ao domínio de técnicas e aptidão, ou talento, isto resultará num trabalho que inevitavelmente tem estilo e originalidade.”⁵⁴⁶

Seríamos completamente incoerentes se não tivéssemos convicção do caráter desta obra, já que afirmamos e sublinhamos, diversas vezes, que Versalhes é a tradução expressa e fiel da relação entre Luís XIV e o seu próprio desejo de perpetuar seu poder e sua glória. Poucas obras tiveram tamanha honestidade com seus princípios, portanto, a força de seu caráter é evidente.

Pode-se concluir que Versalhes é a essência do século XVII! Como também de nossa análise: centralização, dominação e ostentação, mas também ilusão, dinamismo e abertura. Apesar de não apresentar as rebuscadas investidas na decoração e ornamentação de suas fachadas, era grandioso o suficiente para pasmar qualquer espectador, e por esta razão sim, era genuinamente barroco.

Versalhes e o Poder

É inegável que nos encontramos perante uma obra complexa. Para além de tudo que já foi dito e descrito sobre a concretude deste conjunto, nos resta falar mais um pouco sobre a sua imaterialidade. Não obstante, temos que admitir que esta tentadora análise acabou por deixar rastros ao longo de todo o início deste capítulo, e de outros anteriores. Aparentemente, assim como foi para nós, os autores em geral, arquitetos ou não, críticos de arquitetura, historiadores e sociólogos, costumam ter o mesmo cacoete quando se referem a Versalhes. Todos falamos deste Palácio como a expressão do “esplendor” de Luís XIV – e nós preferimos, ainda, traduzi-la como a expressão do Poder deste monarca. Cabe, então, a seguinte colocação de Elias:

“A dimensão da soberania do rei se consuma na disposição funcional de sua casa. De certa maneira, o rei era tanto o dono da casa no país inteiro quanto dono do país, mesmo em seu aposento aparentemente mais reservado. A disposição do quarto de dormir do rei – que não era só de dormir – tem estreita ligação com esse estado de coisas. O seu quarto era reconhecidamente o palco de um ritual peculiar, quase tão solene quanto uma cerimônia oficial. Nele torna-se visível, imediata-

⁵⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 101

⁵⁴⁶ Idem. Ibidem. p. 123.

mente, o quanto as funções do soberano como senhor da casa e como rei estavam fundidas uma na outra".⁵⁴⁷

De fato, podemos imaginar o quanto as vidas dos indivíduos que figuravam nas cerimônias e rituais deste monarca eram influenciadas por este testemunho. Vê-lo atuar dentro deste cenário, devia ser algo marcadamente assombroso, uma mistura de admiração, subserviência e medo. Acreditamos que, mesmo para os mais habituados às sofisticações de outros palácios, Versalhes foi o pioneiro nestes requintes de sofisticação. Tanto em termos de comportamentos, quanto em termos de instalações.

Vale ressaltar ainda que:

"Correspondendo às necessidades habitacionais e aos usos sociais da aristocracia de corte, encontram-se aqui também, no castelo do rei, todos os elementos que caracterizam o *hotel*. Entretanto, assim como eles ressurgem reduzidos nas habitações burguesas, aqui se encontram extraordinariamente ampliados, como que potencializados, e não só em função das necessidades práticas, mas também como, símbolos da posição de poder do rei, como expressão de seu prestígio. Isso se aplica, de saída, ao pátio diante do castelo."⁵⁴⁸

Poderíamos explicar o fato de o pátio diante do castelo ter tamanhas dimensões, porque o rei, certamente, precisava de um espaço maior para a passagem dos seus coches, mais do que qualquer outro homem do seu reino. Contudo, como quase todas as outras coisas na corte, o valor do pátio para seu propósito imediato foi sobrepujado por seu valor social de prestígio. A *Enciclopédie* nos fala do dever no planejamento dos pátios dos *hôtels*, da seguinte maneira: "que indique por seu aspecto a posição do personagem que deverá habitá-lo".⁵⁴⁹ E, desta forma, devemos encarar, principalmente, o caso de Versalhes.

John Ruskin dedicou um de seus livros à análise de como a materialidade das obras podem refletir sua imaterialidade. Um de seus capítulos, *A lâmpada do poder*, nos fala da questão da arquitetura edificada ao Poder, no sentido institucional da palavra. Então, ele nos coloca alguns pontos essenciais para expressar esta superioridade nas obras arquitetônicas. Quase todos representados nas fachadas, o que nos parece bastante patente, se considerarmos que a primeira impressão que temos é justamente deste ângulo. Suas colocações são as seguintes: é indispensável ter um eixo longitudinal traçado de um lado a outro e um eixo transversal traçado de cima a baixo, ambos sem interrupções; indispensável também ser representado em escala monumental; ter, sempre, uma modulação ou uma repetição de elementos de tal forma repetida que a primeira vista não se possa identificar o número destes elementos; deve poder ser visto, de algum ângulo, por inteiro.⁵⁵⁰

Podemos dizer, sem dúvidas, e baseados, ainda, na análise formal da obra, que, deste ponto de vista, Versalhes preenche todos os requisitos. Ousaríamos, inclusive, afirmar que ele não só transcende todos eles, como os

⁵⁴⁷ ELIAS. Op. cit. p. 100.

⁵⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 99.

⁵⁴⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁵⁵⁰ RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ed. Coyoacán, 19. p. 67 etseq.

aprimora e adiciona. Se ainda, para concluir, considerarmos os encantos e caprichos na decoração dos interiores, dificilmente, encontraríamos um par.

Mesmo quando decide que trará a corte para morar consigo, o rei não poupa esforços para bem impressioná-la e acomodá-la. Afinal, para manter toda aquela gente a sua volta, deveria seduzi-la com a oferta de belas acomodações. “Luís XIV, gostava de ver seus nobres morando sob seu teto, e alegrava-se quando lhe pediam um aposento em Versalhes. A alta nobreza, principalmente, mantinha-se quase o tempo todo na corte, de acordo com o desejo do rei, sendo que muitas vezes, as pessoas vinham diariamente dos *hôtels* na cidade”.⁵⁵¹ Este vai-e-vem, contudo, preocupava o monarca que temia conspirações em Paris. Assim, para aumentar o tempo das estadias da nobreza em seu Palácio, instruiu seus arquitetos para que aprimorassem ainda mais as instalações.

Versalhes e a Opressão

A transferência da Sede do Governo Francês para Versalhes ocorreu em 6 de Maio 1682 e perdurou até à Revolução Francesa. O palácio ocupava o centro de tudo. De um lado ficavam os jardins e de outro a cidade. A zona urbana era estruturada ao longo de três avenidas principais, todas convergentes a um ponto focal: novamente o Palácio. O conjunto serviu de cenário para o protótipo da vida ideal: “espetacular”, festiva e luxuosa. Albergou não só a família real e a corte, mas também grande parte da nobreza francesa. Segundo Elias,

“É difícil prever o número exato de pessoas que moravam ou podiam morar no palácio de Versalhes. Todavia, um relato diz que, no ano de 1744, cerca de 10.000 pessoas – incluindo a criadagem – foram acomodadas no castelo; isso fornece uma imagem aproximada de suas dimensões. É claro que, no caso, estava abarrotado de gente, dos porões ao telhado”.⁵⁵²

Para equilibrar suas estruturas de dominação, Luís precisava manter sob vigília toda a nobreza. Abandoná-la à sua própria sorte, era algo que não lhe passava pela cabeça. Junto ao brilho exterior e ao prestígio de sua soberania, existia a necessidade de uma sociedade, de um mundo requintado, como dissemos anteriormente. Para reafirmar seu potentado, precisaria reunir sob seu olhar direto todos aqueles possíveis chefes de uma rebelião, cujos castelos poderiam servir como local para reuniões. Então, ao olhos dos próprios nobres, a estrutura da corte foi compreendida como uma manifestação política. Esta era a forma de submetê-los ao controle do rei. Saint-Simon, nos fala a este respeito:

“Até mesmo a vida na corte servia como instrumento para a política despótica. Já comentei de que maneira, com auxílio dela, os nobres mais eminentes eram enxovalhados, humilhados, misturados com a multidão, enquanto os ministros superavam todos os outros, mesmo os príncipes de sangue, em termos de influência e poder... Várias outras circunstâncias fortaleceram a resolução do rei de transferir a corte para fora de Paris e residir sempre no campo. Os distúrbios que tive-

⁵⁵¹ ELIAS. Op. cit. p. 99.

⁵⁵² Idem. Ibidem. Loc. cit.

ram lugar em Paris, enquanto era menor de idade, haviam tornado a cidade intragável para ele. Também considerava perigosos morar lá; acreditava estar dificultando as intrigas ao transferir a corte de local. O que também teve papel importante em sua resolução foi o número de amantes que mantinha e o cuidado para que isso não fosse ofensivo em meio a uma população tão grande. Ainda havia certa precaução... acerca de sua segurança... Além disso, sentia cada vez mais prazer com a construção; e acreditava ser mais estimado pela massa, caso não se mostrasse todos os dias”.⁵⁵³

Por tudo isso, não surpreende a transferência definitiva da corte para Versalhes. Todas estas razões tinham uma relação estreita entre si: giravam em torno do estabelecimento, via opressão, da consolidação do poder absoluto. De fato, esta magnífica obra barroca, correspondeu perfeitamente às aspirações de Luís XIV. Se analisarmos bem, dentro de Versalhes e sob a vigilância da etiqueta, todas as pessoas de nível, sem perceber, encontravam-se prisioneiras do rei. Neste sentido, novamente, Saint-Simon virá reforçar nosso pensamento:

“O rei não cuidava somente para que a alta nobreza se encontrasse na corte, ele exigia isso também da pequena nobreza. Em seu *lever* e em seu *coucher*, durante suas refeições, em seus jardins de Versailles, sempre olhava em torno, reparando em todos os presentes. Ofendia-se com os nobres mais eminentes, caso não viessem permanentemente na corte, e com os outros, caso viessem só raramente, e quanto àqueles que não apareciam nunca ou quase nunca, eram pessoas que passavam a desagradá-lo por completo. Quando alguma delas queria algo, o rei dizia com orgulho: ‘Não o conheço’, sendo esse veredito inapelável. Ele não levava a mal se alguém gostasse de temporadas no campo, mas era preciso ter moderação e tomar as devidas precauções no caso de uma temporada longa. Em uma viagem a Rouen que fiz quando jovem por causa de um processo, o rei mandou um ministro me escrever para ficar sabendo dos motivos da partida”.⁵⁵⁴

Parece-nos óbvio que, apesar de todo o luxo e o conforto, os homens se sentissem prisioneiros neste ambiente. Qualquer um que se desse conta do tamanho absurdo que aquilo representava, podia sentir-se oprimido com tanto jugo ao rei. Possivelmente, muitos lá viveram e assumiram de tal forma a alienação proposta e oferecida pelo monarca que nunca tenham sentido com clareza este domínio e esta opressão. Certos desta estranheza, selecionamos o seguinte trecho escrito por Elias para concluir nosso pensamento:

“A princípio, o que vemos ao dirigir o olhar para esse edifício é algo bem característico: um complexo capaz de abrigar muitos milhares de homens. É a população de uma cidade inteira que pode se abrigar nesse local. Mas essas milhares de pessoas não moram ali da mesma maneira que os habitantes de uma cidade. Não são as famílias que constituem, como entre esses últimos, as unidades sociais cujas necessidades e limites demarcam e isolam entre si as unidades espaciais. Na verdade, todo o complexo constitui, ao mesmo tempo, a casa do

⁵⁵³ SAINT-SIMON, Apud ELIAS. Ibidem. p. 203.

⁵⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 203 et seq.

rei e o abrigo, pelo menos temporário, da sociedade de corte como um todo”.⁵⁵⁵

Aportes Finais

Certa vez, respondendo ao pedido de um irmão, que desejava construir para si um palacete e uma fortificação, Luís XIV respondeu negativamente, alegando que: “O lugar mais seguro para um filho da França é o coração do Rei”. Como interpretamos esta resposta? Na nossa opinião sincera, e, para sermos coerentes com a hipótese central lançada nesta pesquisa, esta resposta não é menos característica da maneira de falar do que de sua atitude em geral. Ele não tolerava que qualquer de seus parentes pudesse desfrutar de qualquer liberdade ou independência desse gênero. Era implacável com as questões que colocassem em cheque sua dominação. Exatamente desta mesma maneira que ele procedia com assuntos que atingiam diretamente o seu prestígio e sua dominação. A família real, a nobreza, a corte, os funcionários estavam subjugados.

É difícil entender porque suportavam este jugo, mas se olharmos sua posição na pirâmide social, tendo o rei no topo, eles sofriam pressão pelos dois lados, de um pela numerosa burguesia e de outro pelo monarca. Entendendo desta forma, devia parecer óbvio que servir às vontades do rei era mais confortável do que enfrentar a burguesia. Entre desfrutar dos privilégios da sociedade de corte e perder o prestígio vivendo ao lado dos burgueses, o que parece mais sedutor?

Apesar desta perda de autonomia, havia vantagens a serem desfrutadas. Acreditamos que entre as melhores, estava viver em Versalhes, usufruir de seus encantos, de seu luxo e aproveitar as regalias da boa vida, dificilmente encontrados em qualquer outro lugar. Os passeios, as festas, os esportes, o lazer, os espetáculos, enfim, as atrações eram inúmeras e todas estavam logo ali, ao alcance dos que melhor se comportavam diante da glória de Luís XIV. Naquilo que dizia respeito ao luxo e ao conforto, em bom francês, Versalhes era *hors concours*, sem igual.

No entanto, na opinião de Blunt, como arquitetura, Versalhes não está tão “bem cotado”, e ele explica porque:

“A história deste edifício, com suas tantas mudanças, em parte contribuem para isto; mas há uma razão maior. Os interesses de Le Vau e J. H. Mansart, a acima de todos o do Rei, estavam em outras direções. O que Luís XIV queria, e o que os dois artistas brilhantemente forneceram, era um cenário para a Corte”⁵⁵⁶.

Para o Rei não importavam as questões de ordem arquitetônica, qualidades abstratas, ele desejava construir um palco impressionante para viver e perpetuar o esplendor de sua existência. Assim, os artistas que para ele trabalharam, tiveram que, em parte, sacrificar os princípios tradicionais das artes.

À propósito: sobre este sacrifício cometido em prol da vaidade, Le Corbusier, em seu *Por uma arquitetura*, referindo-se especificamente ao caso de Versalhes, nos diz que “Quando se passa da construção para a arquitetura, é

⁵⁵⁵ Idem. Ibidem. p. 98.

⁵⁵⁶ BLUNT. Op. cit. p. 240.

porque se tem uma intenção elevada. É preciso fugir da vaidade. A vaidade é causa das vaidades em arquitetura".⁵⁵⁷

Norberg-Shulz, novamente, não é tão rigoroso no julgamento desta obra. Para ele:

"Seria [...] injusto julgar Versalhes um volume bem proporcionado como um todo. Aqui a extensão por si só é o tema, com este propósito o edifício foi sendo transformado em um simples sistema repetitivo. O sistema consiste em um esqueleto transparente onde os intervalos entre as pilastras são completamente preenchidos por grande janelas arqueadas. Versalhes por isso tem a característica de uma casa de vidro, e representa a ligação entre as estruturas transparentes do período Gótico e os grandes edifícios em aço e vidro do século dezenove. Sua extensão é indeterminada, outra propriedade que antecipa algumas concepções modernas".⁵⁵⁸

Depois, conclui o trecho que dedicou a esta obra, em seu *Baroque architecture*, relatando, corretamente, o seguinte:

"No lugar da falta de qualidade arquitetônica tradicional, Versalhes concretiza as intenções básicas da Idade Barroca, intenções que em particular foram conectadas à monarquia absolutista e por isso deveriam ser expressadas aqui melhor do que em outro lugar. De fato, toda a grandiosa distribuição tem a cama do soberano como seus objetivos mais profundo".⁵⁵⁹

Neste viés, o historiador Colin Jones, nos fala do Palácio como o paradigma da residência real na Europa, principalmente, das monarquias em que seus representantes aspiravam o poder absoluto:

"Versailles seria largamente imitado por monarcas aspirantes do absolutismo por toda a Europa, de Potsdam a Hampton Court, e da Escandinava a Nápoles. Embora tijolos e cimento eram somente um dos aspectos da maneira com que o palácio agiria a favor do mecanismo ideológico do poder absolutista. Era o centro de uma espécie de "estado teatral" no qual o ator principal, o próprio monarca, interpretava uma série de rituais de poder. A maneira de viver no palácio – a grande ostentação familiar, os rituais nos espaços públicos, o teatro do cotidiano, até às atividades mundanas de acordar, fazer as refeições e ir dormir – eram emuladas por nobres e monarcas rivais como afirmação do poder. A metáfora do sol – um motivo sempre presente nas artes de Versailles – era usada para fazer do 'Rei Sol' o ponto do qual era irradiado todo o poder e visão. Os ângulos retilíneos do classicismo convergiam aos olhos do rei. Tanto poder e prestígio agora reunido em torno da corte que até a mais alta nobreza sentia a obrigação de residir lá. Luís XIV havia construído uma prisão na qual os turbulentos guerreiros das Guerras Religiosas se tornavam os janotas da corte do Rei Sol."⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ LE CORBUSIER. Op. cit. p.141.

⁵⁵⁸ NORBERG-SCHULZ. Op. cit. p. 171.

⁵⁵⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

⁵⁶⁰ JONES. Op. cit. p.160.

Entre suas colocações, em uma rápida análise feita sobre esta edificação, e, expressa em seu *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*, o professor Brandão sintetiza seu pensamento, dizendo que:

"... Versalhes é uma perfeita expressão do sistema barroco. O próprio direito divino de governar do monarca, fundamento do absolutismo francês, é expresso por Hardouin-Mansart ao projetar uma cúpula [não executada], típico elemento dos edifícios religiosos, para arrematar o palácio. Nos jardins de Le Nôtre, o eixo longitudinal leva o observador a dominar o espaço infinito. Em torno desse eixo penetra-se na natureza através de caminhos transversais e esquemas radiais que indicam o poder e a abertura do sistema emanado do palácio. Também a topografia natural do terreno é transformada em terraços planos que realizam, mais ainda, a desejada domesticação da natureza. Os espelhos d'água, os canais e as fontes representam a domesticação dos rios e os oceanos postos sob o poder de Luís XIV e nas imediações de seu quarto."⁵⁶¹

Estamos convencidos, portanto, de que não basta existir a palavra "barroco", para que exista, também, uma essência única e pura que lhe corresponda. "... o abstrato 'estilo' pode ser analisado [ainda] em três níveis: como um reflexo da personalidade individual do projetista, como uma identificação de um período ou cultura, e como uma qualidade da execução do trabalho propriamente dito."⁵⁶² Por isso, é preciso conhecer um edifício e ver o que ele tem para nos dizer. Reforçando uma afirmativa, já colocada anteriormente, é essencial conseguirmos nos aproximar do contexto em que a obra acontece. A tarefa mais difícil, não obstante, a mais eficaz, na nossa posição de pesquisador, é pensar em explicar hoje a obra de um outro tempo, em todos os seus vieses.

⁵⁶¹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Humanitas, 2001. p. 160-1.

⁵⁶² RASKIN. Op. cit. p. 22.

BARROCO FRANCÊS

PARIS
Esquema de Paris e
as Tulheiras.

Figura 56– Esquema de Paris

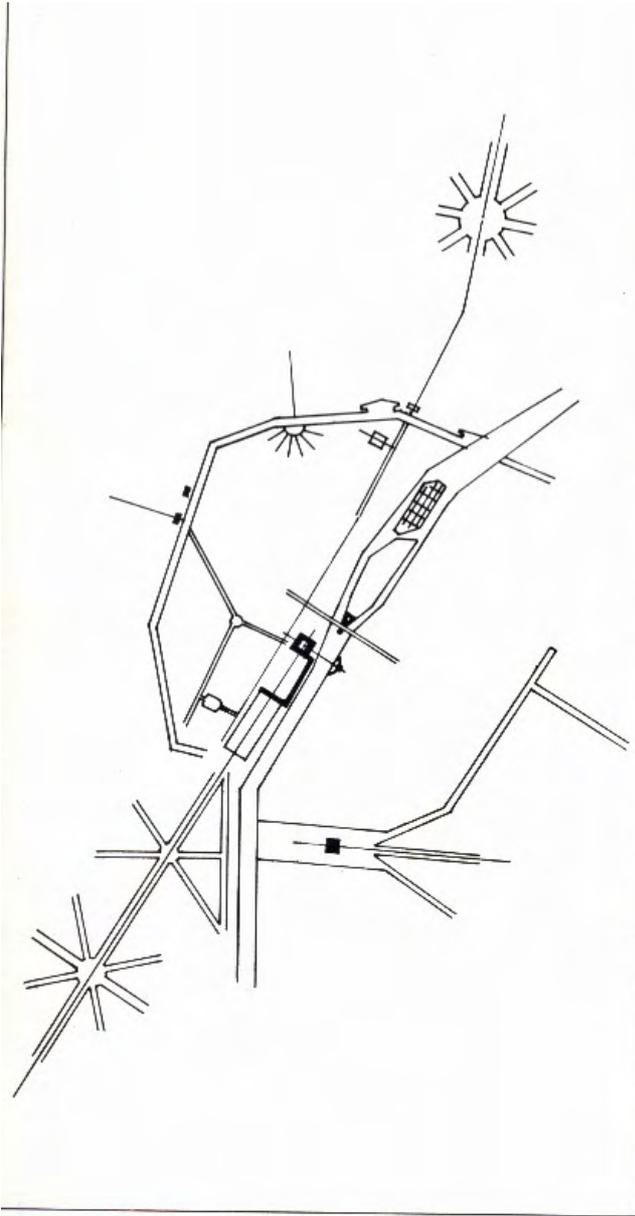


Figura 57– As Tulheiras – Vista aérea



BARROCO FRANCÊS

PARIS
Tulheiras de Le
Nôtre.

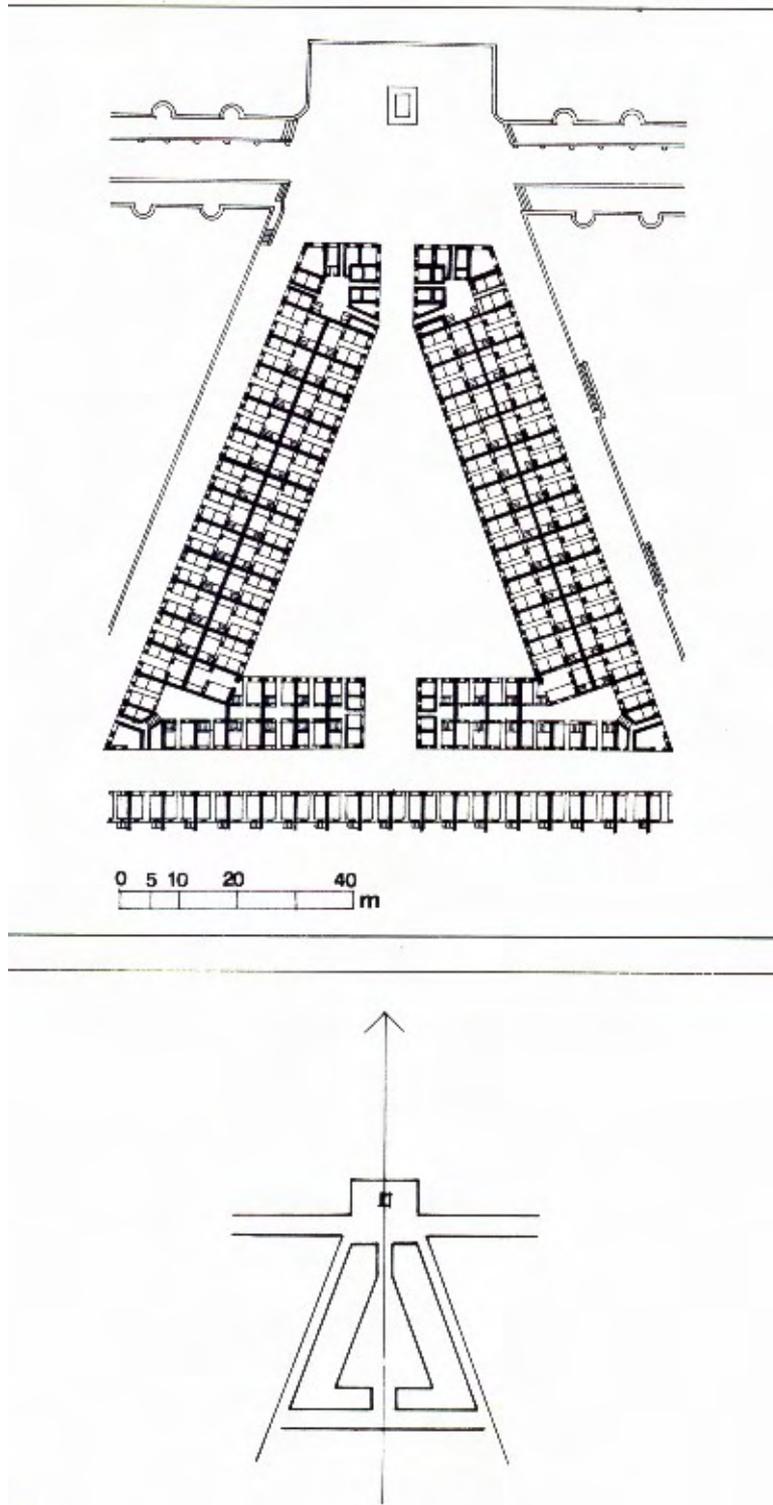
Figura 58– As Tulheiras – Perspectiva



BARROCO FRANCÊS

PARIS
Place Dauphine.

Figura 59– Place Dauphine – Planta e esquema



BARROCO FRANCÊS

PARIS

O embelezamento e a criação das praças.



Figura 61– Embelezamento de Paris e criação das praças II

Figura 60– Embelezamento de Paris e criação das praças I



Figura 62– Embelezamento de Paris e criação das praças III

Figura 63– Embelezamento de Paris e criação das praças IV



BARROCO FRANCÊS

PARIS
Hôtel Lambert

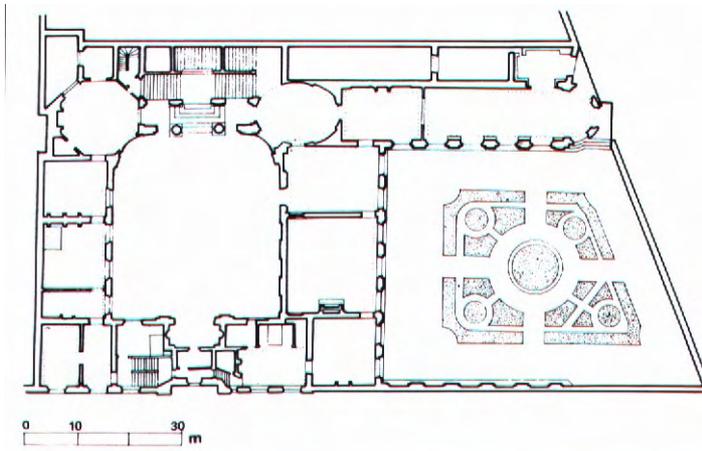


Figura 64– Hôtel Lambert:
Planta



Figura 65– Hôtel Lambert: Pátio interno



Figura 66– Hôtel Lambert:
Fachada

BARROCO FRANCÊS

PARIS
Inválidos

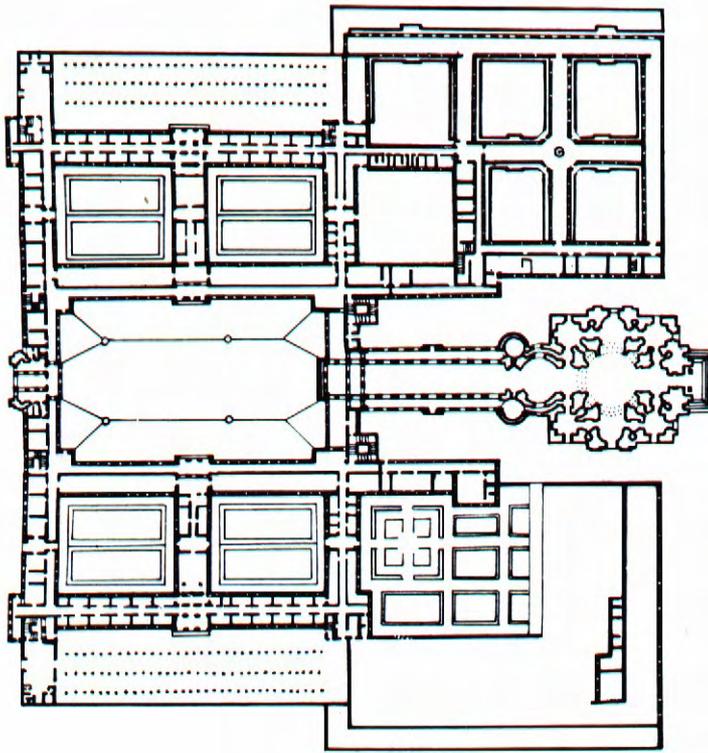


Figura 67– Catedral dos
Inválidos: Planta

Figura 68– Catedral dos
Inválidos: Fachada

BARROCO FRANCÊS

VAUX-LE-VICOMTE

Palacetes

Figura 69 – Palácio de Vaux-le-Vicomte – Esquemas

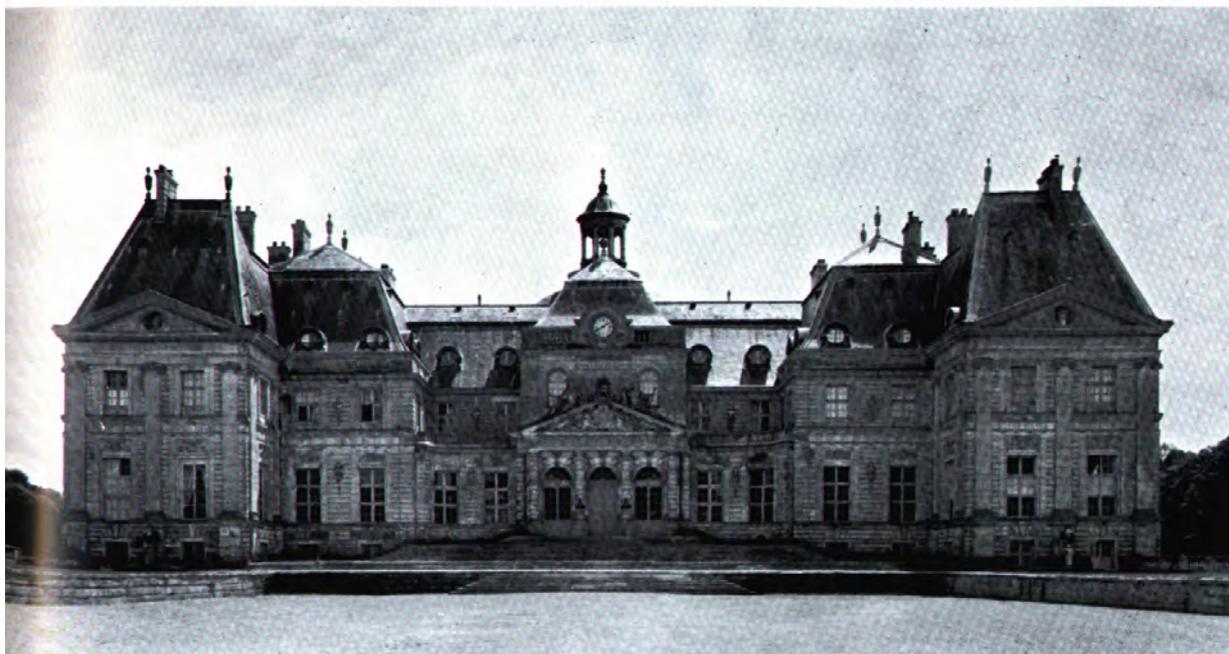
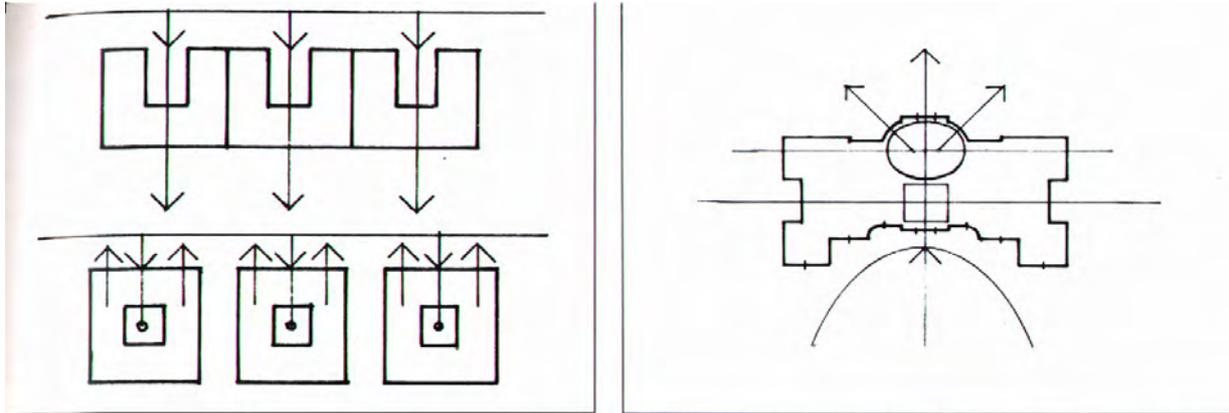


Figura 70 – Palácio de Vaux-le-Vicomte – Fachada

PARIS
O LOUVRE

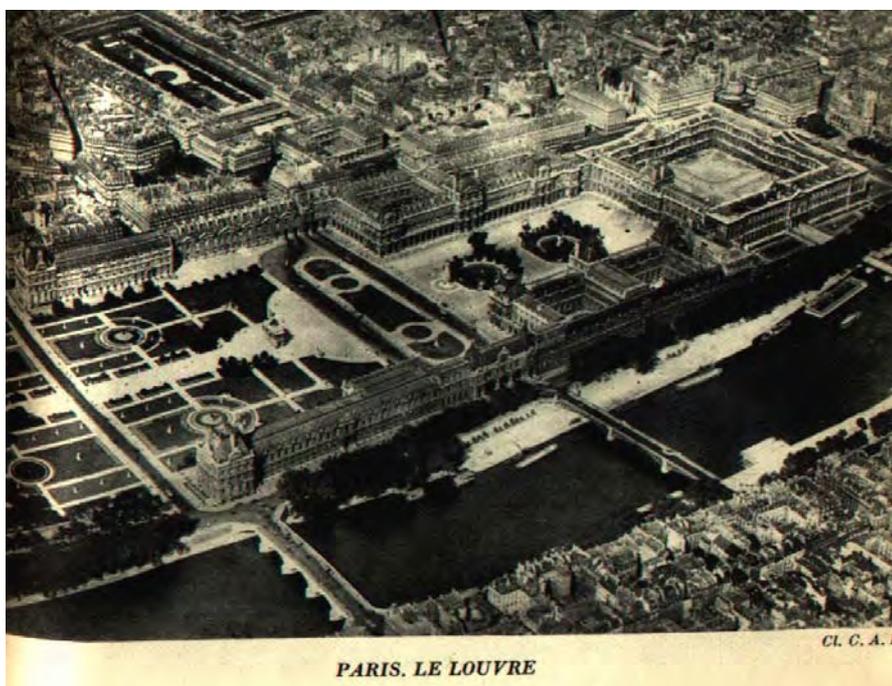
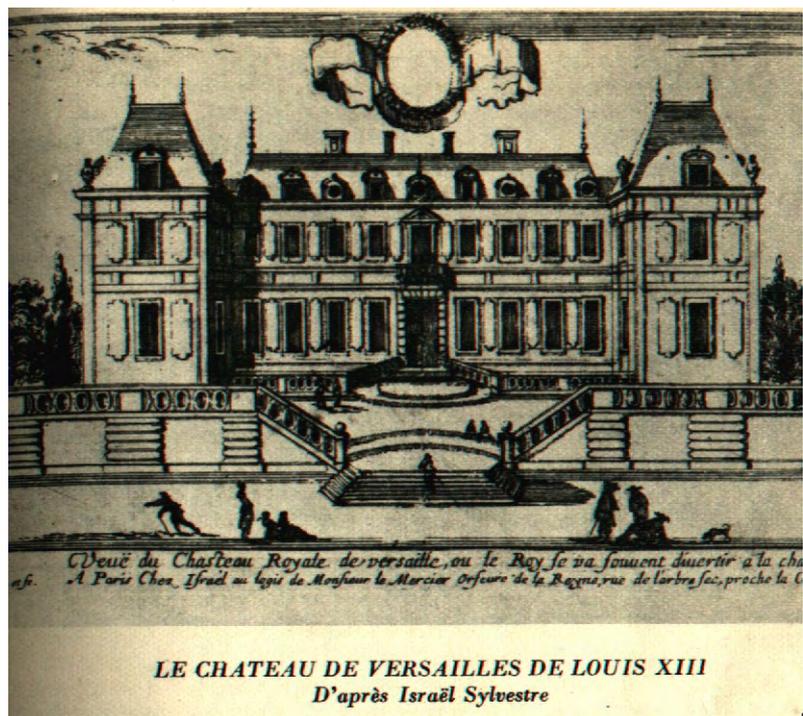


Figura 71 – Palácio do Louvre – Vista Aérea

VERSALHES

CASTELO DE CAÇAS DE LUÍS XIII

Figura 72 – Castelo de Caças de Luís XIII– Primeira fachada de Versalhes



VERSALHES

PLANO E ESQUEMA

Figura 73 – Palácio de Versalhes – Plano Geral

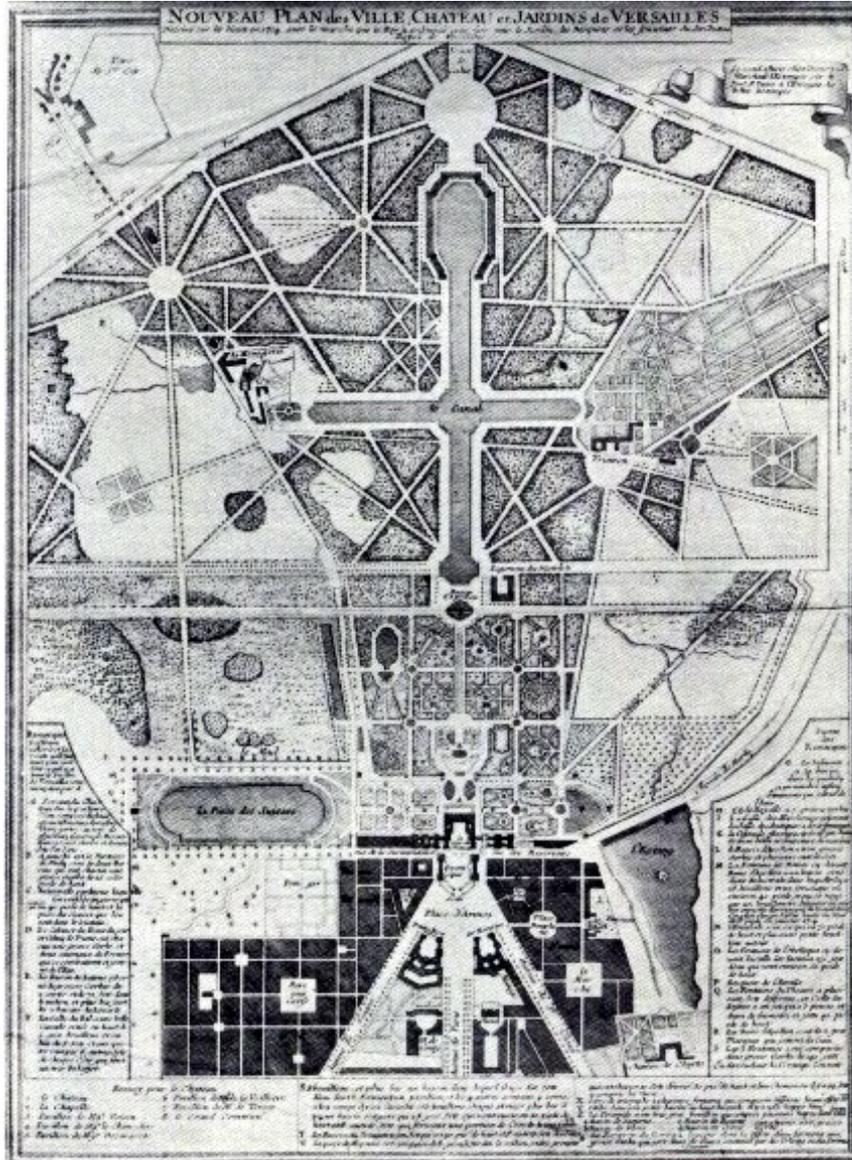


Figura 74 – Palácio de Versalhes – Esquema

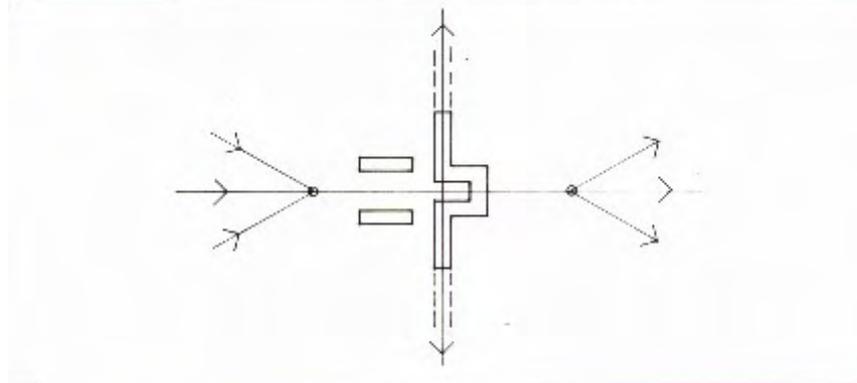


Figura 75 – Palácio de Versalhes –
Sala dos Espelhos



PRIMEIRA AMPLIAÇÃO

VERSALHES

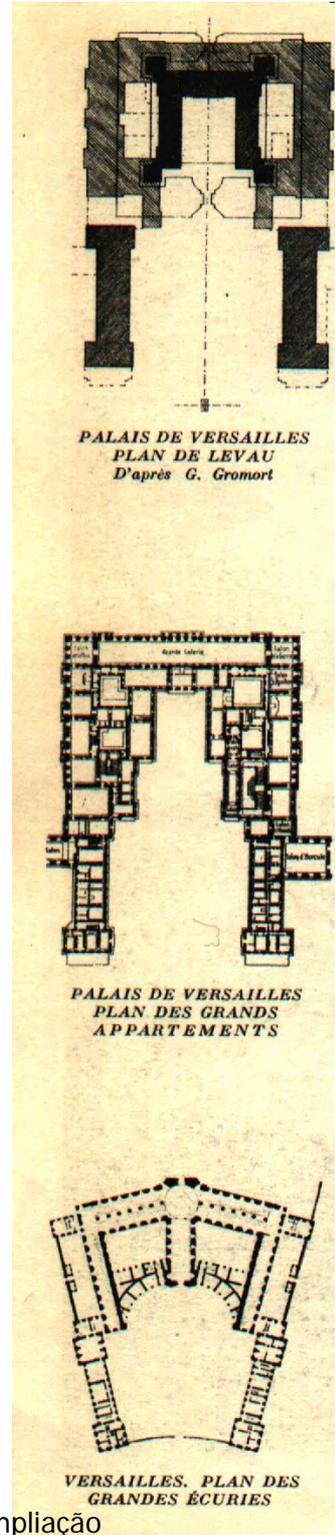
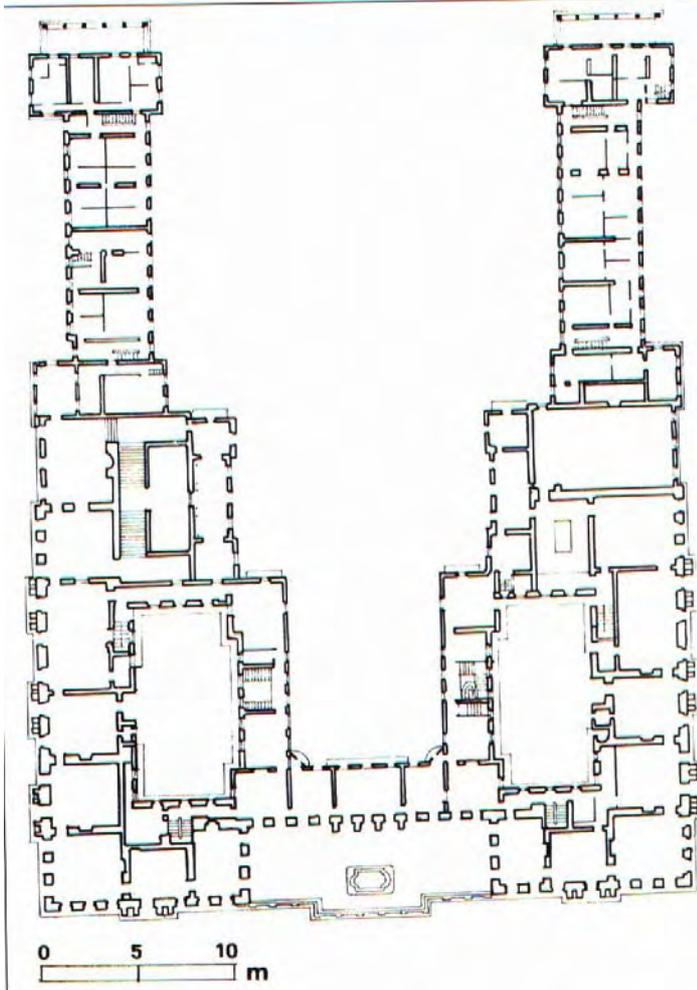


Figura 76 – Palácio de Versalhes – Planta da primeira ampliação

Figura 77 – Palácio de Versalhes – Esquema e plantas da primeira ampliação

VERSALHES

VISTA AÉREA ATUAL



Figura 78 – Palácio de Versalhes – Vista Aérea

GRAVURA

Figura 79 – Palácio de Versalhes – Gravura de perspectiva

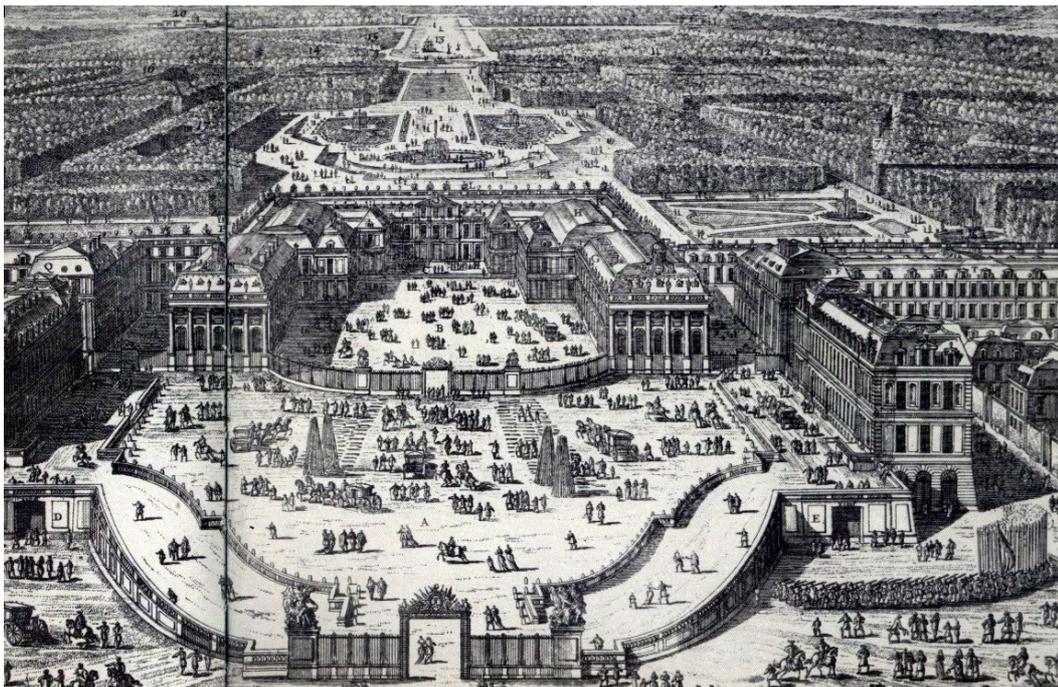


Figura 80 – Palácio de Versalhes –
Fachada principal da primeira ampliação
Figura 81– Palácio de Versalhes –
Perspectiva do percurso de chegada

VERSALHES

GRAVURAS DO PLANO



VERSALHES

GRAND CANAL

Figura 82– Palácio de Versalhes –
Irrigação para o Grande Canal

Figura 83– Palácio de Versalhes –
Vista aérea do Grande Canal

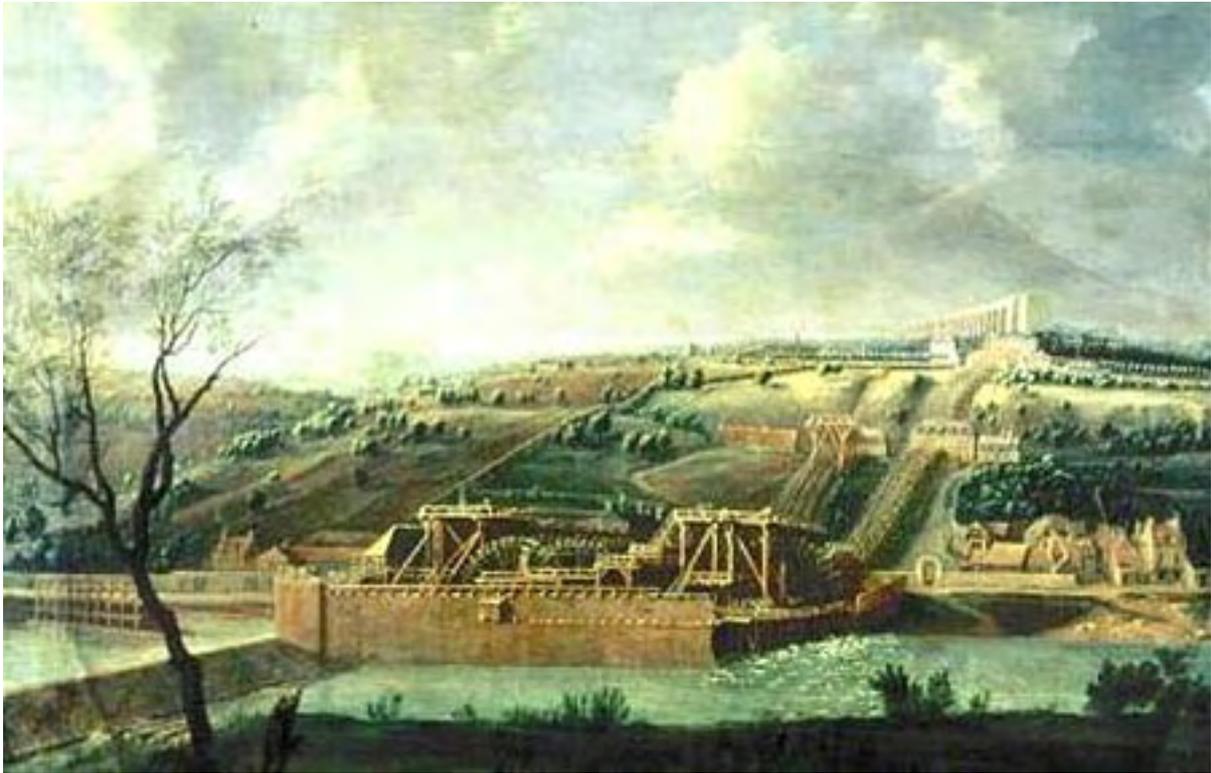


Figura 85– Palácio de Versalhes – Grand Appartement I
Figura 86– Palácio de Versalhes – Grand Appartement II
Figura 87– Palácio de Versalhes –
ante-sala ao Grand Appartement

VERSALHES

GRAND APPARTAMENT



Figura 88– Palácio de Versalhes – Salão dos Espelhos

Figura 89– Palácio de Versalhes – Salão das Batalhas

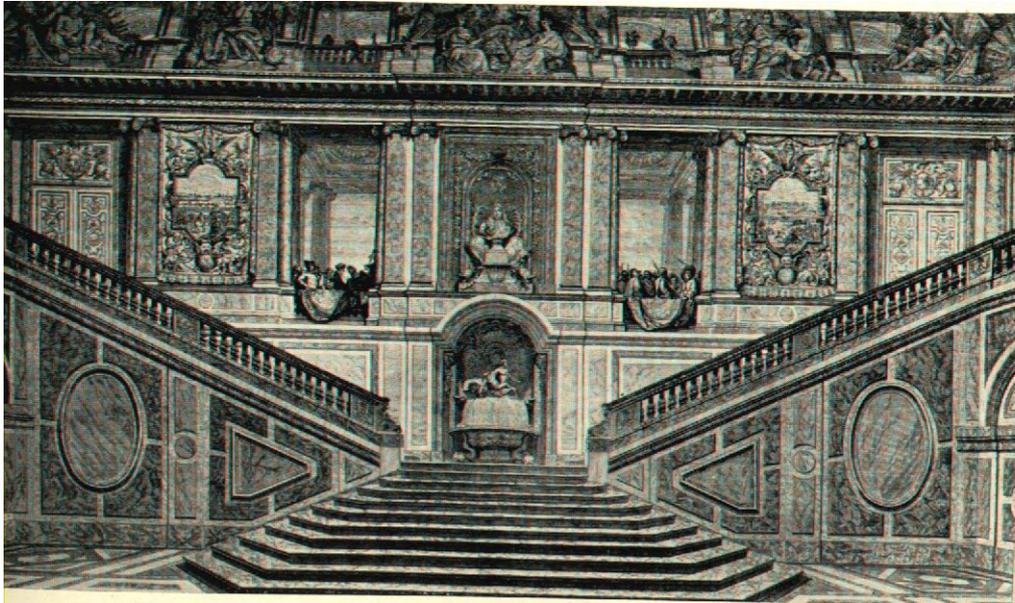
VERSALHES

SALÕES PRINCIPAIS



VERSALHES

ESCADA DOS EMBAIXADORES

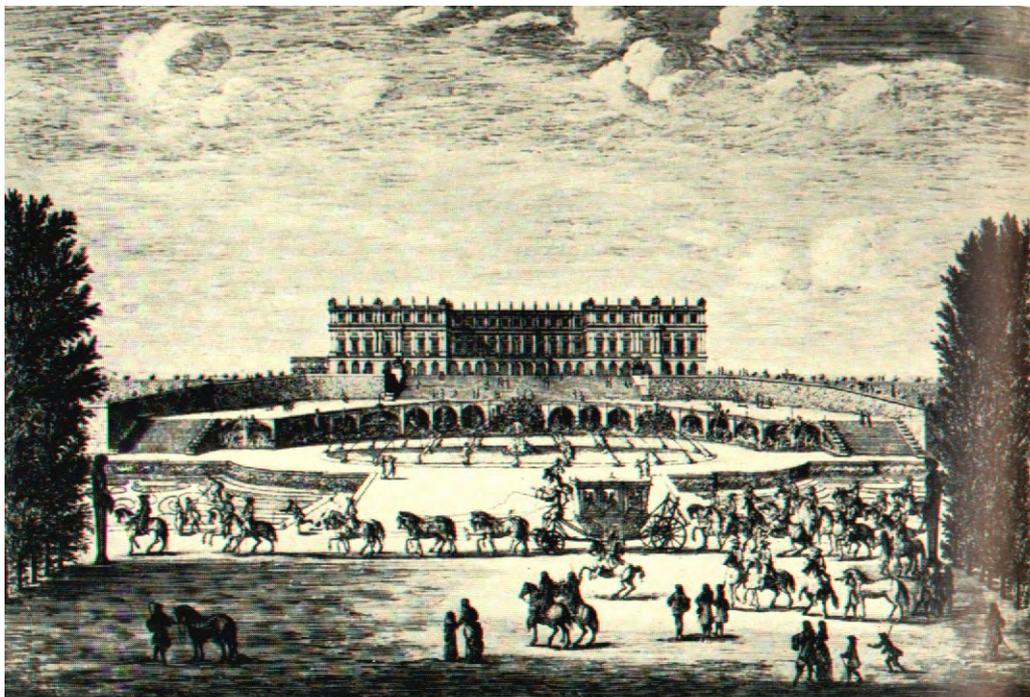


(B) Louis LeVau and Lebrun: Versailles. Escalier des Ambassadeurs. Begun 1671. Engraving by Surugue

Figura 90– Palácio de Versalhes – Escada dos Embaixadores

Figura 91– Palácio de Versalhes – Jardim frontal

JARDIM FRONTAL



(A) Louis Le Vau: Versailles. The Garden Front. 1669. Engraving by Silvestre

VERSALHES

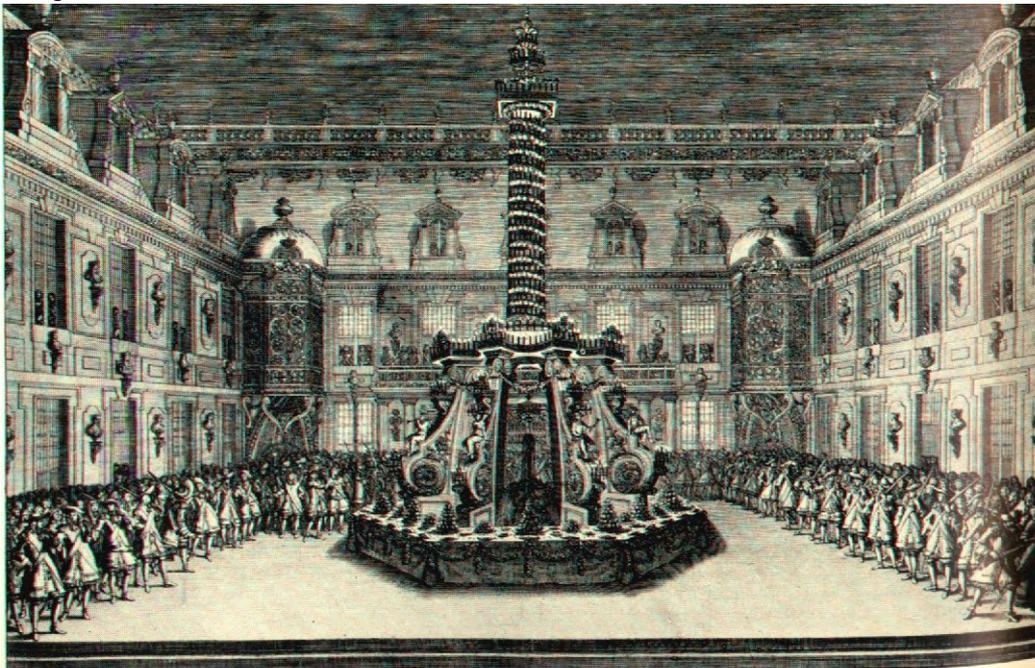
SALÃO DOS GUARDIÕES DA RAINHA



(A) Lebrun: The Salle des Gardes de la Reine. 1679–81. Versailles

Figura 92– Palácio de Versalhes – Salão dos Guardiões da Rainha
Figura 93– Palácio de Versalhes – Pátio da Cour de Marbre

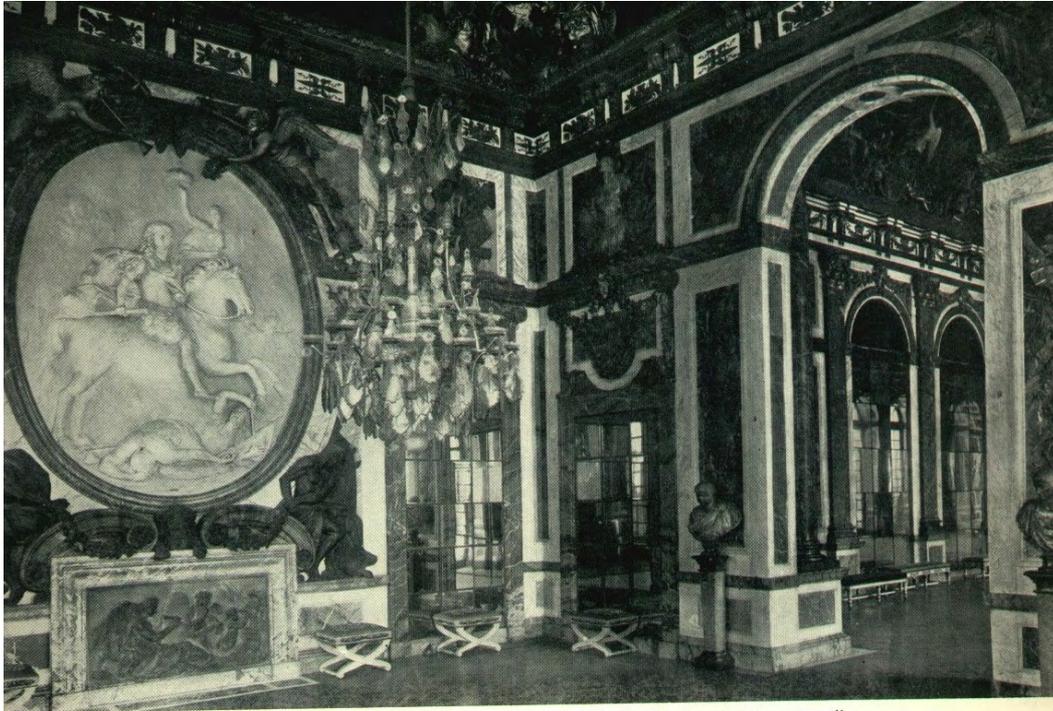
COUR DE MARBRE



(B) Le Roy and Louis Le Vau: Versailles, Cour de Marbre. 1624–69. Engraving by Silvestre

VERSALHES

SALÃO DAS GUERRAS

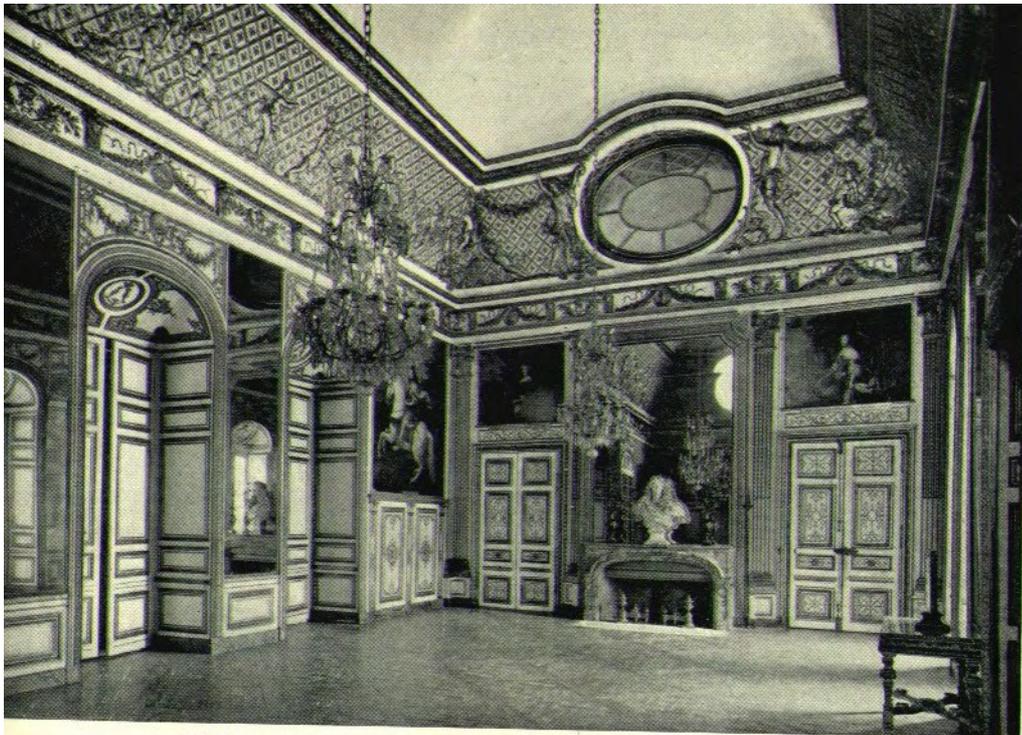


J. H. Mansart, Lebrun, and Coysevox: Salon de la Guerre. Begun 1678. Versailles

Figura 94– Palácio de Versalhes – Salão das Guerras

SALÃO DOS CÉUS

Figura 95– Palácio de Versalhes – Salão dos Céus



(A) J. H. Mansart: Salon de l'Œil de Bœuf. 1701. Versailles

VERSALHES
CAPELA



Figura 96– Palácio de
Versalhes – Interior da Capela
I
Figura 97– Palácio de
Versalhes – Interior da Capela
II

VERSALHES

MARLY

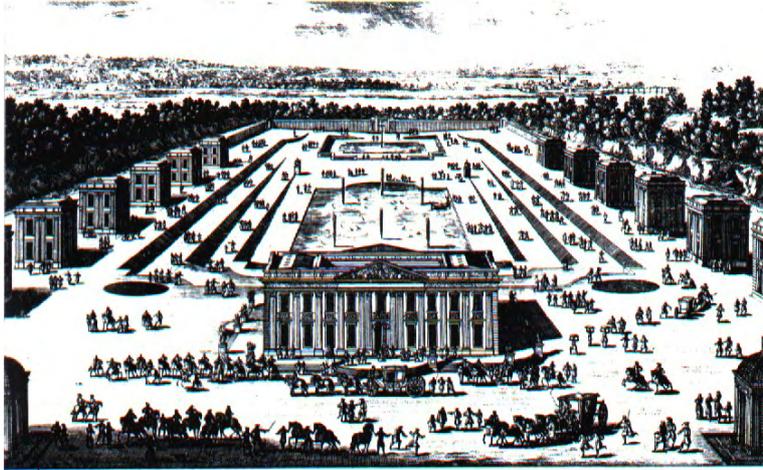


Figura 98– Castelo de Marly – Perspectiva

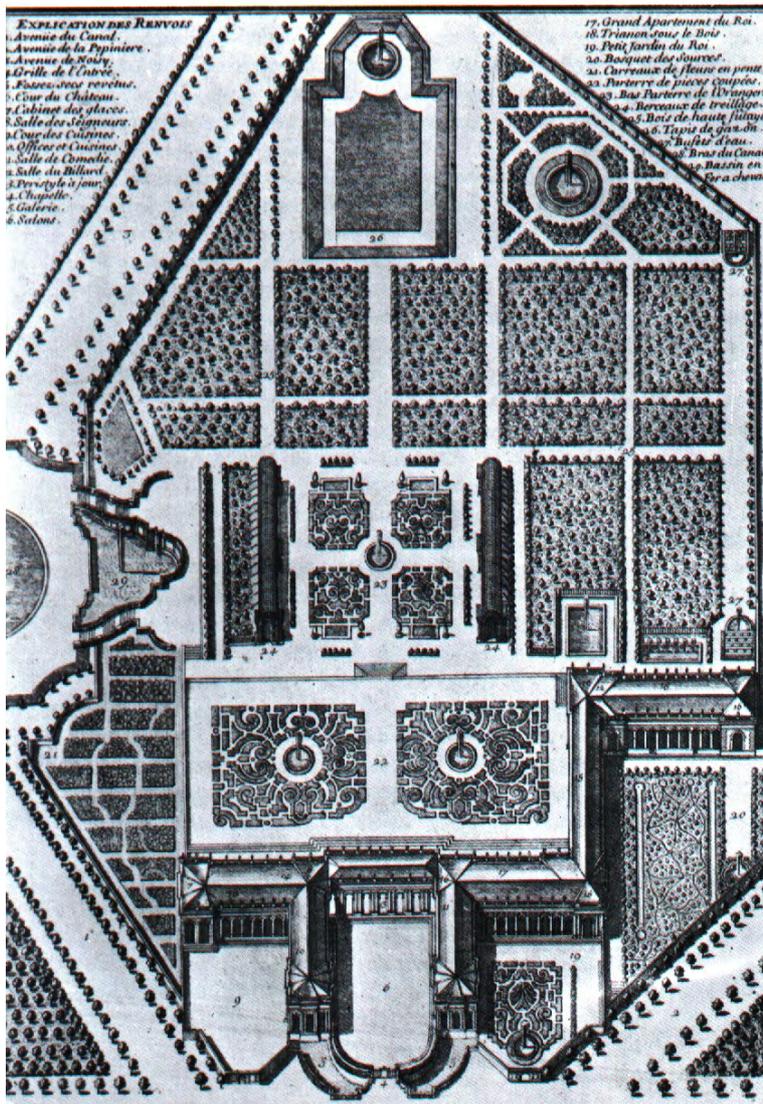


Figura 99– Castelo de Marly – Plano Geral

EXPLICATION DES RENVOIS
1. Avenue du Canal.
2. Avenue de la Pinière.
3. Avenue de Nour.
4. Grille de l'Entrée.
5. Ébanois des rochers.
6. Cour du Château.
7. Cabinet des glaces.
8. Salle des rochers.
9. Cour des cuisines.
10. Offices et cuisines.
11. Salle de Comédie.
12. Salle du Billard.
13. Parc de la Cour.
14. Chapelle.
15. Galerie.
16. Salons.

17. Grand Appartement du Roi.
18. Tronçon sous le Bois.
19. Pont Jardin du Roi.
20. Bassin des sources.
21. Carréaux de fleurs en pent.
22. Parterres de pièces coupées.
23. Bas Parterre de Versailles.
24. Berceaux de treillage.
25. Bois de haute futaie.
26. Trois de jeu de
27. Buffet d'eau.
28. Bras du Canal.
29. Bassin en
30. Ora chenal.

VERSALHES

ÓPERA



Figura 100– Palácio de Versalhes – Interior da Ópera



VERSALHES

Figura 101– Palácio de Versalhes – Petit Trianon I
Figura 102– Palácio de Versalhes – Petit Trianon II

PETIT TRIANON



VERSALHES

Figura 103– Palácio de Versalhes – Grand Trianon I
Figura 104– Palácio de Versalhes – Grand Trianon II

GRAND TRIANON



Palácio de Versalhes



Estátua de flautista

O palácio atual, iniciado por Luís XIV em 1668, surgiu de uma série de acréscimos ao redor da cabana de caça de Luís XIII. O arquiteto Le Vau construiu a primeira parte, que se estendeu ao redor de um pátio aumentado. Jules Hardouin Mansart prosseguiu em 1678, acrescentando duas alas enormes, ao norte e ao sul, e fechou o terraço de Le Vau para dar lugar ao Salão dos Espelhos. Ele também projetou a capela, concluída em 1710. A Ópera foi acrescentada por Luís XV em 1770. André Le Nôtre aumentou os jardins e desfez a monotonia do layout simétrico com extensões de água e desníveis de terreno.



Jardins
O desenho geométrico de trilhas e arbustos é característico dos jardins.

A Orangerie era uma estufa, abaixo do Canteiro da Midi, para cultivar plantas exóticas.



Fonte de Latona
Bacias de mármore valorizam a estátua da deusa Latona, por Balthazar Marsy.



Palácio
Luís XIV transformou Versalhes no centro do poder político na França.



Canteiro das Águas

Fonte do Dragão
A principal figura da fonte é um monstro alado.

O Jardim do Rei foi criado no século 19 por Luís XVIII e apresenta um espelho d'água.



Colunata
Mansart desenhou este círculo de arcos de mármore em 1685.

O Grande Canal era o cenário para as festas a honra de Luís XIV.



Fonte de Netuno
Grupos de esculturas lançam espetaculares jatos d'água na fonte do século 17, de Le Nôtre.

PREPARE-SE

Versailles, Yvelines.
☎ 05 20 84 74 00. 📍 171, de Paris. 🚗 Versailles Chantiers, Versailles five Dvites. **Palácio aberto** out-abr: 9h-17h30 ter-dom; mai-set: 9h-18h30 ter-dom. **Grand Trianon e Petit Trianon abertos** out-abr: 10h-12h, 14h-17h ter-sex, 10h-17h30 sáb e dom; mai-set: 10h-18h30 ter-dom (últ. adm., 30 min antes de fechar). 📶 📶 📶 📶

Petit Trianon

Construído em 1762 por Luís XV, este pequeno castelo tornou-se o preferido de Maria Antonieta.



PONTOS ALTOS

- ★ Palácio
- ★ Jardins
- ★ Grand Trianon



Grand Trianon
Luís XIV mandou erguer este pequeno palácio de pedra e mármore rosa em 1687 para fugir dos rigores da vida da corte e desfrutar a companhia da amante, madame de Maintenon.

Figura 106– Palácio de Versalhes – Implantação Geral

FONTE: PUBLIFOLHA, VOL. FRANÇA. São Paulo: Ed. Folha da Manhã, 1996. pág. 164-5.

O Interior do Palácio de Versalhes

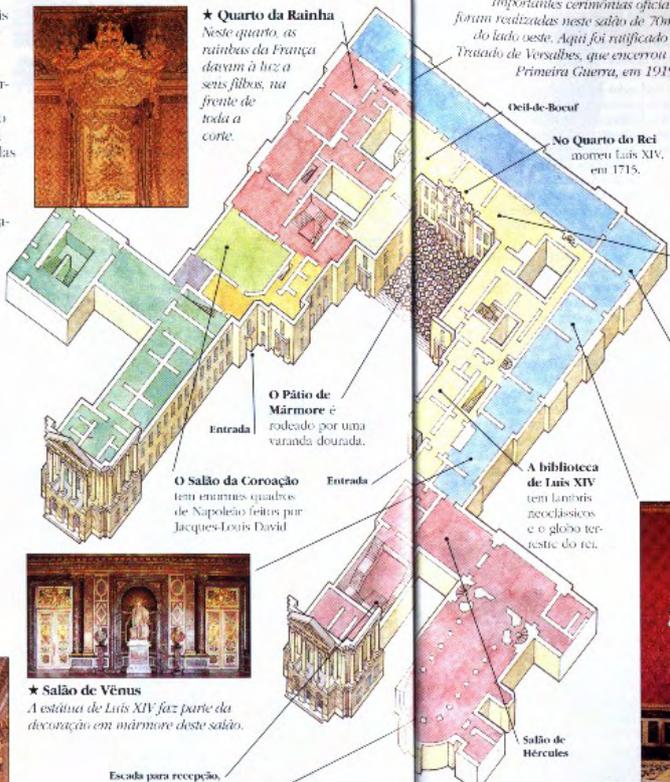
Os sumptuosos salões principais estão no primeiro andar do palácio. Ao redor do Pátio de Mármore estão os aposentos particulares do rei e da rainha. Do lado do jardim, ficam as salas do governo, onde se desenvolviam as atividades oficiais da corte. Elas foram decoradas por Charles Le Brun, com mármore colorido, entalhes em pedra e madeira, murais, veludos e mobília prateada e dourada. A partir do Salão de Hércules, cada uma das salas é dedicada a um deus do Olimpo. O ponto alto é o Salão dos Espelhos, onde 17 espelhos estão de frente para as altas janelas arqueadas.

LEGENDA

- Ala sul
- Salão da Coroação
- Aposentos de Madame de Maintenon
- Aposentos e suite particular da rainha
- Salas de governo
- Aposentos e suite particular do rei
- Ala norte
- Nomenclatura exposta



★ Quarto da Rainha
Neste quarto, as rainhas da França davam à luz a seus filhos, na frente de toda a corte.



O Pátio de Mármore é rodeado por uma varanda dourada.

O Salão da Coroação tem enormes quadros de Napoleão feitos por Jacques-Louis David.



★ Salão de Vênus
A estátua de Luís XIV faz parte da decoração em mármore deste salão.

Escada para recepção, no andar térreo

PONTOS ALTOS

- ★ Capela Real
- ★ Salão de Vênus
- ★ Salão dos Espelhos
- ★ Quarto da Rainha



★ Capela Real
O primeiro andar da capela era reservado à família real e o térreo, à sua corte. O interior é decorado com colunas coríntias, murais barrocos e mármore branco.

★ Salão dos Espelhos

Importantes cerimônias oficiais foram realizadas neste salão de 70m, do lado oeste. Aqui foi ratificado o Tratado de Versalhes, que encerrou a Primeira Guerra, em 1919.



Oeil-de-Bœuf

No Quarto do Rei morreu Luís XIV, em 1715.

Gabinete do Conselho
Aqui o rei recebia seus ministros e seus familiares.



Salão da Guerra
O tema militar é destacado pelo relevo em estuque de Antoine Coysevox, que mostra Luís XIV rumo à vitória.

A biblioteca de Luís XIV tem Lançonis neoclássicos e o globo terrestre do rei.



Salão de Apolo
Desenhado por Le Brun e dedicado ao deus Apolo, era a sala do trono de Luís XIV. Ali se encontra uma réplica do famoso retrato do rei (1701), de Hyacinthe Rigaud.

CRONOLOGIA

1667 Início do Grande Canal	1722 Luís XV, com 12 anos, ocupa Versalhes	1793 Luís XVI e Maria Antonieta são executados	1833 Luís Filipe transforma o palácio em museu
1671 início da reconstrução do interior por Le Brun	1682 Luís XIV e Maria Teresa mudam-se para Versalhes	1718 Morte de Luís XIV. A corte abandona Versalhes	1774 Luís XIV e Maria Antonieta moram em Versalhes
1661 Luís XIV adquire o castelo			1789 Rei e rainha obrigados a deixar Versalhes
			1919 Tratado de Versalhes assinado em 28 de junho



Figura 107– Palácio de Versalhes – Divisão dos aposentos

FONTE: PUBLIFOLHA, VOL. FRANÇA. São Paulo: Ed. Folha da Manhã, 1996. pág. 166-7.

Conclusão

“... o distanciamento do olhar, se parece evidente, no caso da História, a pensar continuamente em traduzir para o presente um outro no tempo, o que faz do passado sempre uma alteridade reconstruída, é tarefa das mais difíceis. Ver como estrangeiro o que é nosso, ver como também nosso aquilo que é estranho é trazer para o plano da História uma espécie de olhar do viajante, a registrar e a traduzir uma alteridade”.

PESAVENTO, Sandra Jatay. **História e história cultural**.

Hannes Meyer, notório porta-voz de uma concepção marxista da arquitetura — se é que existe tal perspectiva —, implicitamente considerava que o arquiteto dificilmente consegue escapar das condições reais de exercício profissional, que são características de dada situação social:

“A sorte do arquiteto está intimamente ligada à da sua sociedade. É uma das ferramentas humanas, que servem ao poder dominante para fortalecer sua posição. Apesar de sua utilidade biológica, a arquitetura de todas as épocas tem servido de mantenedora do poder. Esteja o arquiteto a serviço de um Papa, como Bramante, como servidor do rei, como Le Nôtre, como funcionário colonial, como Tolsa, ou como privilegiado da burguesia, como Tony Garnier. A isto deve-se acrescentar que cada atividade arquitetônica está profundamente alicerçada nas necessidades sócio-econômicas e na edificação espiritual sobreposta a estas”⁵⁶³.

Ou seja, o fenômeno analisado nesta dissertação não é exatamente uma distorção sociológica, mas uma consequência do fato de ser a arquitetura uma realização que exige dispêndio de esforço e de recursos econômicos, estando portanto ao alcance de quem dispõe dos últimos e é capaz de empreender ou mobilizar o primeiro; de certo modo, *isto é poder*. Tudo o que pretende esta pesquisa é investigar a relação entre “arquitetura”, “poder” e “opressão”. No entanto, nos restringimos a breves observações que permearam o arco histórico que passa pela Alta Renascença, vai ao Maneirismo e, por fim, atinge o Barroco. Certamente teria sido vão o esforço de tratar exaustiva e abrangente o assunto, uma vez que são infinitos seus vieses ao longo de toda a História. O que nos interessou foi selecionar alguns fragmentos que reunidos fossem capazes de oferecer uma imagem desta inter-relação.

⁵⁶³ MEYER, Hannes (1972). **El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos**. Barcelona: Gustavo Gili., p.102.

Durante o século XVII, alguns movimentos foram marcadamente importantes para salientar as características antagônicas da época: viagens exploratórias (revelando um mundo ainda maior e complexo), colonizações (estendendo as fronteiras sociais e culturais da Europa), e a pesquisa científica (substituindo os estudos empíricos e desenvolvendo a idéia de harmonia e perfeição). Isto tudo acarretou uma especialização nas atividades humanas - toda a disciplina, toda a atividade exigia um maior domínio do campo.

Grandes filósofos, como Leibniz e Descartes, relacionavam os recorrentes temas da época - a "passagem do tempo" e os "ciclos do universo" - à idéia de "movimento e força", expressada nas obras de arte e na arquitetura. Ambos colocam esta questão da extensão espacial - o infinito - como a base para todas as coisas. Todas as formas de vida geram conseqüências no ambiente. De fato toda a atividade humana tem aspectos espaciais, na medida em que depende de movimentos e que se relaciona com lugares.

Sabemos que o desenvolvimento social e político de um período é fundamental para o estabelecimento de sua cultura artística, por conseguinte de sua arquitetura. A literatura que se ocupa da influência da ordem social sobre a arquitetura é muito vasta. Entretanto, nosso objetivo foi enfatizar um outro fator cuja influência sobre o homem, embora menos evidente, tem um alcance maior e mais profundo para o estado da sociedade do barroco: o poder de persuadir.

Embora dinâmico e aberto, o mundo barroco era autoritário e continha elementos que são de substancial importância aos nossos dias. O uso das formas de persuasão - tomado como exemplo - teve participação vital nesta época como um meio para se alcançar determinados fins. O mundo barroco, de fato, pode ser caracterizado como uma grande peça de teatro, onde todos têm um papel para desempenhar. Como nas outras manifestações artísticas, a arquitetura barroca apresenta um claro sistema compositivo - de lugares, de caminhos e de domínios - organizado para formar uma hierarquia voltada para o centro dominador - a igreja ou a monarquia (as duas formas de poder preponderantes na época).

Para Carlos Antônio Leite Brandão,

"... a nova síntese que o Barroco produz afirma o poder do homem que controla, domina e amolda a natureza a suas formas. Expressão desse poderio, a natureza se põe sob domínio do edifício e revela uma nova relação com o mundo: o Barroco desenvolve o antinaturalismo maneirista, e destituiu a *natura* de qualquer capacidade de contrapor-se ao poder pretendido pelo homem moderno".⁵⁶⁴

Na França, neste período, o processo de centralização enquanto Estado foi mais forte do que na Itália. Enquanto as fronteiras italianas ainda estavam indefinidas, as francesas já estavam praticamente delineadas e unificadas sob os olhos de um único soberano. Assim, enquanto o barroco serviu de apoio à Igreja Católica na Itália - sob o forte empenho da Companhia de Jesus - serviu à monarquia francesa quando esta resolve construir seus palácios - para simbolizar sua força e despotismo. Desta forma, em pouco tempo o título de "Capital das Artes" passa de Roma para Paris.

⁵⁶⁴ BRANDÃO, C. A. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Humanitas, 2001 p. 162.

A força propulsora do desenvolvimento da arquitetura francesa do século XVII foi sem dúvida a monarquia absolutista unguida pelo direito divino. O principal edifício era o palácio, que constituía o foco central dos espaços. As proporções desta arquitetura são colossais, mas, de fato, ela não é tão rebuscada e inovadora como a italiana.

Se quisermos entender as intenções dos arquitetos barrocos, devemos extrai-las dos tratados anteriores e posteriores de sua época. Nenhuma outra época se esforçou tanto em manifestar seu modo de vida e deixá-lo registrado para a posteridade. Enfim, buscaremos nas palavras de Wilfried Koch, uma boa definição para o nosso pensamento sobre a manifestação barroca e a estreita relação que ela manteve com o poder:

“Ela entusiasma as cortes principescas dos numerosos monarcas absolutistas europeus, é utilizada com exuberância em castelos e parques de dimensões gigantescas e multiplica sua pompa no espelho de pequenos lagos artísticos. O Barroco se tornará por 150 anos um modelo de vida, que impregna tudo: a escultura e a pintura, que se integram sem transição nem dificuldades à arquitetura; à música, que confere às cerimônias principescas e religiosas um sumo esplendor; o mobiliário, o vestuário, a literatura e até os penteados e o modo de se expressar. (...) Contudo, o obscurantismo está sempre presente. Leva o nome de superstição e Inquisição, de bruxas queimadas e de povo faminto.”⁵⁶⁵

É nesse breve período, regido por um poder tão centralizador, reforçado pela alienação cultural e intelectual da elite social, que, novamente, a Arquitetura foi capaz de manifestar seus mais estreitos laços de afinidade com o Poder e a Opressão. Por esta razão, vimos que esta hipótese pode ser sustentada e transmitida através da análise da arquitetura produzida pela monarquia francesa, principalmente sob o reinado de Luís XIV, o Rei Sol, e seu Palácio de Versalhes. Num mesmo sistema político, num mesmo país, numa mesma época, encontramos obras tão impregnadas da força desta inter-relação, capazes de fortalecer seus objetivos e traduzí-los através dos tempos.

Não obstante, é inegável que cada povo possui determinadas épocas em sua história da arte nas quais parecem manifestar-se, com maior propriedade do que em outras, as suas virtudes nacionais. Assim, é obviamente provável que se possam comprovar noutras arquiteturas, pretéritas ou futuras a esta, o mesmo esplendor com a mesma flagrante relação com o Poder e a Opressão. Da mesma forma, como é perfeitamente possível encontrar outras combinações, que não esta, para formular uma nova análise sobre as intenções do projeto e da construção do Palácio de Versalhes. Neste viés, Vittorio Gregotti vem contribuir com as seguintes palavras:

“Esta tarefa na qual história e projeção se confundem poderia ser definida como a busca da essência da arquitetura, busca que nunca culmina na descoberta do em-si do objeto, mas na confirmação de seu estar (para nós) em transformação numa determinada direção. Em certo sentido, podemos descobrir esta essência, se concebemos a própria história como projeto”.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. São Paulo: Martins fontes, 1998. p. 50.

⁵⁶⁶ GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 143-4.

Para esta pesquisa, contudo, o que mais nos influenciou foi a clareza com que contrastava a mudança da forma de apreender o mundo entre as épocas do clássico e do barroco. O próprio Heinrich Wölfflin já admitia que para o séc. XVII, a arquitetura clássica parecia não mais possuir a vitalidade suficiente para saciar a sensibilidade dos contemporâneos do Barroco.⁵⁶⁷ Mesmo Bruno Zevi afirma que “o movimento barroco não é conquista espacial, é um conquistar espacial na medida em que representa o espaço, volumetria e elementos decorativos em ação”.⁵⁶⁸ Havia uma necessidade de se dizer mais e com maior precisão. Foi justamente esta ansiedade que nos cativou e nos fez optar por este período. Por outro lado, a referência aos exemplos arquitetônicos mais significativos foi inevitável, pois o legado da época é vastíssimo e muito variado, universalmente falando. Assim, em última análise, a França de Luís XIV foi o cenário perfeito para nossa demonstração. E, mais especificamente no Palácio de Versalhes, nossa hipótese se delineou com maior nitidez.

A análise da imaterialidade de Versalhes, apontando para sua estreita relação com o poder, não apresenta, inteiramente, uma novidade. Nossa intenção, aqui, foi de fato propô-la de uma maneira um pouco diferente. Apondo também para a sociedade de corte que ali viveu e para a opressão que sofreu dentro do Palácio, sob o jugo de um monarca absolutista e megalomaniaco - como tantos autores fazem questão de apontá-lo.

Temos que considerar, no entanto, a dificuldade de lermos, hoje, imagens do séc. XVII. O hiato que se impõe entre os séculos que nos separam da materialização destas imagens, só pode ser transposto, como já foi dito, com prudência. É preciso que se dê considerável atenção a descrições dessas imagens feitas na época de sua produção. Algumas delas podem ser encontradas em guias, retratos, peças escritas para teatros, textos e poemas daquele tempo, que, como as inscrições nos monumentos e medalhas, eram pagos pelo reino e feitos para moldar as percepções dos espectadores.

Não nos referimos apenas ao Palácio. Da mesma forma, as imagens de Luís XIV e de sua corte, também, devem ser interpretadas levando em conta não somente os meios de divulgação como os diferentes gêneros e suas funções. Pela mesma razão, tivemos o cuidado de descrever neste estudo a situação da sociedade francesa durante o regime absolutista na época do Rei Sol. Relatar a experiência pessoal de Luís XIV, de seu nascimento à sua ascensão como Soberano, foi indispensável no estabelecimento de critérios para avaliar suas atitudes. Por exemplo, sua vigilância incansável para com os nobres, seu comportamento implacável e totalmente alerta na busca de prestígio e de superioridade pessoal.

Não era só a tradição de sua dinastia, mas o brilho exterior e o prestígio de sua soberania, sua reputação mundial, sua necessidade por requinte, e, principalmente, a garantia de equilíbrio das estruturas de sua dominação. Luís XIV nunca deixou a nobreza agir à sua própria sorte. O Rei precisava da nobreza e da corte, sob todos os aspectos. Por esta razão buscou reunir sob seu olhar todos aqueles possíveis chefes de rebeliões. A estrutura social foi compreendida e submetida como uma manifestação da política de controle do Soberano.

⁵⁶⁷ WOLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 316.

⁵⁶⁸ ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 115-6.

Como vimos, existiam muitos motivos para se construir um local distante e cercado para onde levar a Corte, para confiná-la, controlá-la e, se possível, aliená-la do resto do mundo. Tudo para o estabelecimento e consolidação do poder e do prestígio. Assim, de fato o projeto para Versalhes correspondia perfeitamente às aspirações de Luís XIV. No palácio, sob o manto da superficialidade e frivolidade das festas, da apreciação das artes e da propagação das regras de etiqueta, todas as pessoas de alto nível social encontravam-se diretamente sob o campo de observação, domínio e manipulação real.

Enfim, tudo girava em torno do Rei. Luís XIV fazia tanto o papel de opressor como de provedor de toda a nobreza francesa. No entanto, é preciso reconhecer quão importante foi o papel do Palácio como instrumento para tal dominação. A suntuosa arquitetura, os infinitos recantos e aposentos, os jardins, as fontes e o Grande Canal, tudo tem como ponto de convergência o Aposento Real, a cama do Rei. A própria metáfora do Sol, que irradia o poder e ilumina a visão, foi repetidas vezes aplicada na decoração do Palácio para frisar a importância da presença real. Os ângulos retilíneos, os esquemas radiais e os longos percursos, não só salientavam a hierarquia dos volumes, culminando no *Grand Appartement*, como facilitavam o controle visual dos movimentos dos cortesãos. Além disso, os majestosos jardins com suas fontes e canais, representavam um total domínio e domesticação da natureza.

A maneira como as artes foram usadas para fins de interesse primordialmente políticos, fica bastante clara no caso de Versalhes. O interesse no envolvimento pessoal do Rei com seus artistas (pintores, escultores, arquitetos, paisagistas e escritores) é flagrante. Luís XIV usa as habilidades destes homens para promover sua imagem e alcançar seus objetivos de soberania. Seguindo esta fórmula, ele se torna um Rei extremamente influente e uma pessoa muito significativa na vida de seus súditos. De fato, foi um homem que explorou ao máximo as possibilidades de seu percurso como rei. Embora, não possamos afirmar que em outro contexto alcançasse tamanho êxito, e, sem querer fazer algum juízo mais profundo de valor, não podemos ignorar a sábia escolha que fez para traçar sua imagem na História.

Por conseguinte, acreditamos que este estudo nos faz refletir além da Arquitetura, do Poder e da Opressão, ele nos oferece a oportunidade, através da análise da sociedade de corte em Versalhes, de pôr à prova alguns conceitos que hoje ainda nos parecem estranhos, como “interdependência” e “vida em sociedade”.

Assim, para concluir, faremos uso das palavras de Georg Simmel:

“... os indivíduos, liberados de seus laços tradicionais, desejam agora distinguir-se uns dos outros. O que dá valor ao homem não é mais o ‘homem em geral’, mas esta singularidade que impede que cada qual se confunda com seus semelhantes. Combatendo-se e combinando-se de diversos modos, estas duas maneiras de atribuir ao indivíduo seu papel dentro da sociedade determinaram a história, tanto política, quanto cultural, do nosso tempo. O papel das grandes cidades consiste em ser o teatro desses combates e dessas tentativas de conciliação”.⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. In. CHOAY.... p. 337-8. Referindo-se ao ideal paralelo ao liberalismo do séc. XIX.

Lista Geral de Ilustrações

PARTE I

- Figura 1 – Diagrama dos capitéis das ordens por Andrea Palladio
- Figura 2 – Castelo de Blois - Escadaria
- Figura 3 – Castelo de Blois – Fachada
- Figura 4 – Castelo de Blois – Planta Baixa
- Figura 5 – Castelo de Blois – Elevações Principais
- Figura 6 – Castelo de Fontainebleau – Planta Baixa
- Figura 7 – Castelo de Fontainebleau – Interior
- Figura 8 – Castelo de Fontainebleau – Fachada
- Figura 9 – Castelo de Fontainebleau – Vista aérea
- Figura 10 – Castelo de Chambord – Cobertura
- Figura 11 – Castelo de Chambord – Planta Baixa
- Figura 12 – Castelo de Chambord – Vista aérea
- Figura 13 – Vila Madama – Vista aérea
- Figura 14 – Vila Madama – Planta Baixa
- Figura 15 – Vila Madama – Fachadas
- Figura 16 – Biblioteca Laurenziana – Paredes Internas
- Figura 17 – Biblioteca Laurenziana –Interior
- Figura 18 – Biblioteca Laurenziana – Escadas
- Figura 19– Biblioteca Laurenziana – Esquema de planta
- Figura 20 – Tratado de Serlio –Projeto para cidade Militar
- Figura 21 – Tratado de Serlio –Projeto para o Louvre
- Figura 22 – Il Gesù –Esquema, planta e fachada
- Figura 23 – Plano Urbano de Domênico Fontana –Isométrica e esquema
- Figura 24 – Basílica de San Pietro –Planta, corte e fachada
- Figura 25 – Piazza San Pietro –Esquema e planta
- Figura 26 – Basílica de San Pietro –Perspectiva
- Figura 27 – Basílica de San Pietro –Vista aérea
- Figura 28 – Palácio do Louvre –Propostas para ampliação
- Figura 29 – Palácio do Louvre –Fachada
- Figura 30 – Imagem de um arquiteto –França, 1657.

PARTE II

- Figura 31 – Túmulo de Mazarino
- Figura 32 – Imagem de Richelieu
- Figura 33 – Busto de Richelieu
- Figura 34 – Imagem de Luís XIV quando criança
- Figura 35 – Imagem de Luís XIV quando adolescente
- Figura 36 – Retrato de Luís XIV à cavalo em 1673
- Figura 37 – Imagem de Luís XIV em 1664
- Figura 38 – Retrato de Luís XIV: protetor da Academia de Pintura e Escultura
- Figura 39 – Imagem de Luís XIV em 1701
- Figura 40 – Busto de Luís XIV
- Figura 41 – Imagem de Luís XIV reproduzida em cera
- Figura 42 – Luís XIV: o rei retratado com poderes divinos I
- Figura 43 – Luís XIV: o rei retratado com poderes divinos II
- Figura 44 – Luís XIV: o rei retratado com poderes divinos III
- Figura 45 – Luís XIV: o rei retratado com poderes divinos IV
- Figura 46 – Luís XIV: o rei retratado em família I
- Figura 47 – Luís XIV: o rei retratado em família II
- Figura 48 – Busto do pintor Lebrun
- Figura 49 – Retrato do pintor Lebrun em 1686
- Figura 50 – A Corte de Luís XIV retratada em Versalhes I
- Figura 51 – A Corte de Luís XIV retratada em Versalhes II
- Figura 52 – A Corte de Luís XIV retratada em Versalhes III
- Figura 53 – Palácio de Vaux-le-Vicente – Fachada
- Figura 54 – Palácio de Vaux-le-Vicente – Vista Aérea
- Figura 55 – Palácio de Vaux-le-Vicente – Perspectiva

PARTE III

- Figura 56– Esquema de Paris
- Figura 57– As Tulheiras – Vista aérea
- Figura 58– As Tulheiras – Perspectiva
- Figura 59– Place Dauphine – Planta e esquema
- Figura 60– Embelezamento de Paris e criação das praças I
- Figura 61– Embelezamento de Paris e criação das praças II
- Figura 62– Embelezamento de Paris e criação das praças III

- Figura 63– Embelezamento de Paris e criação das praças IV
- Figura 64– Hôtel Lambert: Planta
- Figura 65– Hôtel Lambert: Pátio interno
- Figura 66– Hôtel Lambert: Fachada
- Figura 67– Catedral dos Inválidos: Planta
- Figura 68– Catedral dos Inválidos: Fachada
- Figura 69 – Palácio de Vaux-le-Viconte – Esquemas
- Figura 70 – Palácio de Vaux-le-Viconte – Fachada
- Figura 71 – Palácio do Louvre – Vista Aérea
- Figura 72 – Castelo de Caças de Luís XIII– Primeira fachada de Versalhes
- Figura 73 – Palácio de Versalhes – Plano Geral
- Figura 74 – Palácio de Versalhes – Esquema
- Figura 75 – Palácio de Versalhes – Sala dos Espelhos
- Figura 76 – Palácio de Versalhes – Planta da primeira ampliação
- Figura 77 – Palácio de Versalhes – Esquema e plantas da primeira ampliação
- Figura 78 – Palácio de Versalhes – Vista Aérea
- Figura 79 – Palácio de Versalhes – Gravura de perspectiva
- Figura 80 – Palácio de Versalhes – Fachada principal da primeira ampliação
- Figura 81– Palácio de Versalhes – Perspectiva do percurso de chegada
- Figura 82– Palácio de Versalhes – Irrigação para o Grande Canal
- Figura 83– Palácio de Versalhes – Vista aérea do Grande Canal
- Figura 84– Palácio de Versalhes – Perspectiva do percurso de chegada
- Figura 85– Palácio de Versalhes – Grand Appartement I
- Figura 86– Palácio de Versalhes – Grand Appartement II
- Figura 87– Palácio de Versalhes – ante-sala ao Grand Appartement
- Figura 88– Palácio de Versalhes – Salão dos Espelhos
- Figura 89– Palácio de Versalhes – Salão das Batalhas
- Figura 90– Palácio de Versalhes – Escada dos Embaixadores
- Figura 91– Palácio de Versalhes – Jardim frontal
- Figura 92– Palácio de Versalhes – Salão dos Guardiões da Rainha
- Figura 93– Palácio de Versalhes – Pátio da Cour de Marbre
- Figura 94– Palácio de Versalhes – Salão das Guerras
- Figura 95– Palácio de Versalhes – Salão dos Céus
- Figura 96– Palácio de Versalhes – Interior da Capela I
- Figura 97– Palácio de Versalhes – Interior da Capela II

Figura 98– Castelo de Marly – Perspectiva

Figura 99– Castelo de Marly – Plano Geral

Figura 100– Palácio de Versalhes – Interior da Ópera

Figura 101– Palácio de Versalhes – Petit Trianon I

Figura 102– Palácio de Versalhes – Petit Trianon II

Figura 103– Palácio de Versalhes – Grand Trianon I

Figura 104– Palácio de Versalhes – Grand Trianon II

Figura 105– Palácio de Versalhes – Esquema das reformas

Figura 106– Palácio de Versalhes – Implantação Geral

Figura 107– Palácio de Versalhes – Divisão dos aposentos

Identificação das personalidades mais citadas

André Le Nôtre (1613 – 1700) Nasceu em Paris, França. Foi projetista de jardins e arquiteto. Participou dos projetos de *Vaux-le-Vicomte*, *Versalhes*, *Sceaux* e outros.

Andrea Palladio (1508 – 1580) Nasceu na Itália. Escreveu o tratado intitulado *Il Quattro Libri Dell'Architettura*.

Claude Perrault (1613 – 1688) Nasceu na França. Foi arquiteto e serviu à monarquia de seu país.

Charles Lebrun (1619 – 1690) Nasceu em Paris, França. Foi pintor e decorador. Estudou em Roma. Foi primeiro pintor de Luís XIV. Presidiu a decoração de Versalhes.

Charles Montesquieu (1689 – 1755) Nasceu em Paris, França. Escritor. Escreveu *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* e *De l'esprit des Lois*.

Charles Perrault (1628 – 1703) Nasceu na França. Escritor. Autor dos célebres *Contes*.

Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) Nasceu em Florença, Itália. Foi arquiteto em seu país. Pioneiro do Renascimento em Florença.

François Blondel (1679 – 1719) Nasceu na França. Foi arquiteto e professor nas academias de arquitetura de seu país.

François Mansart (1598 – 1666) Nasceu na França. Foi arquiteto em seu país. Trabalhou em Paris para as congregações religiosas. Construiu a *Igreja de Ste. Marie*.

Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) Nasceu na Itália. Escultor e arquiteto. Autor da *Galeria Borghese*, entre outras obras importantes em seu país, bem como de *bustos de Luís XIV*, na França.

Jean-Baptiste Colbert (1619 – 1683) Nasceu na França. Homem de Estado francês, recomendado a Luís XIV por Mazarino. Superintendente de Obras e Finanças, entre outros cargos de peso, junto ao Rei.

Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) Nasceu na Itália. Compositor e violinista naturalizado francês. Foi o criador da Ópera francesa e compôs uma dúzia de tragédias líricas, ballets e acompanhamentos para as comédias de Moliere.

Jean de La Fontaine (1621 – 1695) Nasceu na França. Poeta, autor das *Fábulas*. Foi protegido de Fouquet e de Mme. de La Sabliere (Academia Francesa).

Jean Racine (1639 – 1699) Nasceu na França. Foi dramaturgo e se consagrou com a tragédia clássica do século XVII.

Jules-Hardouin Mansart (1646 – 1708) Nasceu na França. Sobrinho-neto de François Mansart. Foi primeiro arquiteto de Luís XIV. Participou da construção de *Versalhes* e da *Chapelle des Invalides*, entre outras obras conhecidas.

Leonardo Da Vinci (1452 – 1519) Nasceu na Itália. Foi pintor, escultor, inventor, arquiteto e cientista; sua obra constitui a síntese dos ideais estéticos que deram origem à renascença.

Leone Battista Alberti (1404 – 1472) Nasceu na Itália. Escreveu o tratado de arquitetura intitulado *De re Aedificatória*.

Louis Le Vau (1612 – 1670) Nasceu na França. Arquiteto, construiu o *Castelo de Vaux-le-Vicomte* e estabeleceu as grandes linhas do *Palácio de Versalhes*.

Louis Saint-Simon (1675 – 1755) Nasceu na França. Escritor de *Memórias*, onde relata os incidentes da vida na Corte de Luís XIV, entre 1694 e 1723.

Mazarino [Giulio Mazzarino] (1602 – 1661) Nasceu na Itália. Mesmo de origem italiana, foi Prelado e Homem de Estado francês, primeiro-ministro de Anne d’Austria e regente do jovem Luís XIV.

Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) Nasceu na Itália. Escultor, pintor, arquiteto e poeta em seu país. Executou inúmeras obras conhecidas como a *Igreja de S. Pietro in Vincoli*, em Roma, *afrescos na Capela Sixtina*, entre outras.

Molière [Jean-Baptiste Poquelin] (1622 – 1673) Nasceu na França. Foi dramaturgo e um dos grandes recriadores da comédia moderna. Sua obra mostra uma aguda sensibilidade para transmitir o drama do cotidiano.

Nicolas Fouquet (1615 – 1680) Nasceu na França. Homem de Estado, foi Procurador geral no Parlamento de Paris, depois Superintendente geral das Finanças, foi mecenas de artistas e escritores como Moliere, La Fontaine, Pellisson, construiu o Castelo de Vaux e suscitou assim a inveja de Luís XIV. Foi rigorosamente detido no Forte de Pignerol, no Piémont.

Nicolas Poussin (1594 – 1665) Nasceu na França mas passou a maior parte de sua vida em Roma. Foi Pintor. Suas últimas paisagens – *as 4 Estações, no Louvre* – testemunham um lirismo largo e poderoso.

Richelieu [Armand du Plessis] (1585 -1642) Nasceu na França. Cardeal, Prelado e Homem de Estado. Graças a Maria de Médicis, foi nomeado Secretário de Estado, da Guerra e de Negócios Exteriores, em 1616. Como Cardeal, ele entra no Conselho do rei Luís XIII, em 1624, tornando-se chefe e primeiro-ministro. Governou a França por 18 anos, em comum acordo com o Rei.

Sebastiano Serlio (1475 – 1552) Nasceu na Itália. Escreveu cinco tratados sobre diferentes assuntos da arquitetura.

Vitruvio (não encontramos informações de datas) Nasceu na Itália, provavelmente em Roma, no século I d.C. Escreveu *De Architectura*, o único tratado de arquitetura, escrito por um romano, que chega aos nossos dias.

Voltaire [François-Marie Arouet] (1694 – 1778) Nasceu na França. Foi escritor e filósofo, sua obra introduz, junto à Montesquieu a crítica escrita no século XVII e XVIII.

Genealogia dos Monarcas envolvidos

DINASTIA VALOIS

Francisco I (1515-47)

Henrique II

Francisco II

Carlos IX

Henrique III

DINASTIA DOS BOURBONS

Henrique IV casou-se com Maria de Médicis.

Luís XIII casou-se com Ana da Áustria, era filho do anterior.

Luís XIV casou-se com Maria Teresa, era filho do anterior.

Luís XV casou-se com Maria Leszczynska, era o último neto do anterior.

Luís XVI casou-se com Maria Antonieta, era neto do anterior.

Resumé

Ce considérable travail de recherche s'occupe de faire la relation entre l'Architecture, le Pouvoir et l'Oppression. Pour devenir possible cette tâche, nous avons, d'abord et de façon particulière, discoursi largement au sujet de ces concepts, pour arriver, à la fin, de forme étendue, à une étude plus complète, plus objective et plus conclusive.

La recherche a été divisée en trois parties, aux abordages distinctes, mais complémentaires parmi leurs mêmes. Dans la première, nous avons travaillé sur l'arc de l'évolution de l'Architecture, qui commence avec la Renaissance, continue travers le Maniérisme et polarise en arrivant au Baroque, lequel nous a intéressé, particulièrement, une fois qu'il s'agit d'une expression claire du Pouvoir sur les Arts. Dans la deuxième, nous avons défini le concept du mot Pouvoir à travailler, en choisissant le Roi Louis XIV, de France, comme le suprême représentant de l'expression. Tout de suite, nous avons remarqué la Cour du Monarque comme paradigme de l'Oppression. Dans la troisième partie, finalement, nous avons réalisé la resumée de tous ces concepts, en une seule oeuvre: Versailles.

Pour en finir, la compréhension des études nous a permis identifier la force du symbolisme que la construction du Palais a eu: érigé pour la Gloire et la perpétuation du Pouvoir du Roi-Soleil. Le lieu où il se confond avec la construction et réalise son auto-affirmation; le centre pour lequel toute la Cour - fréquemment opprimée par la forte vigilance du Monarque - a été déménagée.

Louis XIV est le Pouvoir et Versailles est la place où le Roi semble lumineux comme le Soleil.

Abstract

Our research is about the relation between architecture, Power and Pressure. We wrote about each concept separately, to finally get to a concrete master piece. We went through a historical background, passing by the men who lived at that age and getting to the architecture he built.

The research was divided in three pieces, different but complementary. First we wrote about architecture, from Renaissance to Baroque. Baroque interested us more, for it is a style of singular expression of Power. Second we defined Power and Pressure, choosing Luis XIV and his Court as the best example. And last we finally synthesize it all in a single building: Versalhes.

A symbolical Palace, built for the endless glory of the Sun-King. Where the monarch is self-compared to the grandness of the architecture. The place where the Court was transferred to and lived under the powered pressure and control of its majesty.

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leone Batista. *De re aedificatória*. Florença, 1485, trad. Inglesa, *Ten books on Architecture*. (Joseph Rykmert, editor), London: Alec Tiranti, 1955.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- _____. *La arquitectura barroca en Itália*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- _____. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laila, 1984.
- _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- _____. *Clássico Anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. *História da vida privada 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *História da vida privada 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Epistemologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier. Análise de la forma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Ed. UniBras, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BAUNGART, Fritz. *Breve História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAZIN, Germain. *O Barroco: um estado de consciência*. In. ÁVILA. Barroco: teoria e análise.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste Ediciones, 1994.
- BICCA, Paulo. *Arquiteto: a máscara e a face*. São Paulo: Projeto, 1984.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France: 1500-1700*. London: Penguin Books, 1953.
- BOCHENSKI, J.M. *Diretrizes do pensamento filosófico*. São Paulo: Herder, 1961.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Humanitas, 2001.
- _____. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Humanitas, 2000.

- BRONOWSKY, Jacob & MAZLICH, Bruce. *A tradição intelectual do ocidente*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- BUSCH, Harald. & LOHSE, Bernd. *Arquitectura del Barroco en Europa*. Madrid: Castilla, 1966.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1993.
- CHING, Francis D.K. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CHOISY, Auguste. *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1951.
- CLARCK, Kenneth. *Civilização*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- CLARK, Roger H., PAUSE, Michael. *Arquitectura: temas de composición*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COLQUHOUN, Alan. *Tipología y método de diseño*. In.: JENCKS, C. & AIRD, G. *El significado en arquitectura*. Madrid: H. Blume Ed., 1975.
- COMAS, Carlos E. D. *Projeto arquitetônico, disciplina em crise, disciplina em renovação*. São Paulo, 1986.
- CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- COSTA, Lúcio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Discurso sobre o método*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Ed. Univers. Brasília, 1995.
- DUCHER, Robert. *Características dos estilos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DUMAS, Alexander. *O homem da máscara de ferro*. São Paulo: Scipione, 2002.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

- _____. *O processo civilizador. Vol. 1.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- _____. *O processo civilizador. Vol. 2.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- _____. *Vigiar e Punir.* Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture; a critical history.* London: Thames and Hudson, 1985.
- FRIEDRICH, Carl J. *The age of barroque.* New York: Harper & Brothers, 1952.
- FUSCO, Renato de. *História de la arquitectura contemporânea.* Madri: Hermann Blume Ediciones, 1981.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura.* Madri: Dossat, 1982.
- GUINARD, Paul. *Arte Francés.* Barcelona: Ed. Labor S.A., 1931.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação simbólica.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A história da arte.* Rio de Janeiro: L.T.C., 1999.
- GRAEFF, Edgar A. *Cidade utopia.* Belo Horizonte: Ed. Veja, 1979.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura.* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GRESPLAN, Jorge. *Revolução Francesa e Iluminismo.* São Paulo: Contexto, 2003.
- HASLIP, Joan. *Maria Antonieta.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura.* São Paulo: Martins fontes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo.* Lisboa: Guimarães, 1987.
- _____. *A origem da obra de arte.* Lisboa: Edições 70, 2000.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, A matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil.* São Paulo: Ícone, 2000.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto.* São Paulo: Perspectiva 1974.
- HUGO, Victor. *A cidade é um livro.* In: CHOAY. *A regra e o modelo.* São Paulo: Perspectiva, 1985.
- JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture.* New York: Rizzoli, 1987.
- JONES, Collin. *The Cambridge illustrated history of France.* Cambridge: university Press, 1947.

- JONES, Stephen. *A arte do século XVIII*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 1998.
- LEBRUN, Gérard. *O que é poder*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEMONS, Carlos A. C. *O que é arquitetura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *Escritos Políticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *O príncipe*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- MILLON, Henry A. *Baroque and Rococo Architecture*. New York: George Braziller, 1965.
- MIRADOR, ENCICLOPÉDIA. VOL. 20. São Paulo: Encyclopædia Britannica do Brasil Publicações S.A., 1994.
- MONTAIGNE, Michel de. *A arte da conferência*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MONTESQUIEU, *l'Esprit des Lois*. Paris, 1929.
- MUNFORD, Lewis. *Arte e técnica*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins fontes, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- NISBET, Robert. *A história da idéia de progresso*. Brasília: Ed. UNB, 1985.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura barroca*. Milano: Electa, 2003.
- _____. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.
- _____. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- _____. *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- NUTTGENS, Patrick. *The history of architecture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1984.
- PALLADIO, Andrea. *The four books on architecture*. Massachusetts: The Mit Press, 1998.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Renacimiento y renacimientos en el Arte occidental*. Madrid: Alianza Ed., 1975.

- PASCAL, Blaise. *A arte de Persuadir*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996.
- _____. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Perspectiva da arquitectura europeia*. Lisboa: Ulisseia, s/d.
- PUBLIFOLHA, VOL. FRANÇA. São Paulo: Ed. Folha da Manhã, 1996.
- RASKIN, Eugene. *Architecturally Speaking*. New York: Reinhold, 1954.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jackes. *El contrato social*. Buenos Aires: Aguilar, 1962.
- _____. *Textos filosóficos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ed. Coyoacán, 1996.
- RYKWERT, Joseph. *La posición Sedente: una cuestión de método*. In.: JENCKS, C. & AIRD, G. *El significado en arquitectura*. Madrid: H. Blume Ed., 1975.
- SAINT-EXUPERY, Antoine de. *Terra dos Homens*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- SAINT-SIMON, Louis de R. *Mémoires*. Paris: Delloye, 1843.
- SARTRE, Jean-Paul. *A idade da razão*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- SANT-ANNA, Affonso Romano. *Barroco: do quadro à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- SILVA, Elvan. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.
- _____. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- _____. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra/Luzzato, 1991.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. *A flor e o cristal*. São Paulo: Nobel, 1988.
- SUMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- TAFURI, Manfredo. *Projeto e utopia*. Lisboa: Presença, 1985.
- _____. *La arquitectura del humanismo*. Madri: Xarait, 1978.

- TAPIÉ, Victor-Lucien. *O barroco*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- TEDESCHI, Enrico. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- TOCQUEVILLE. *The State of Society in France Before the Revolution of 1789*. Londres, 1888.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. São Paulo: Difel, 1983.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VILLARI, Rosario. *O homem barroco*. Lisboa: Editoria Presença, 1995.
- VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- WARNKE, Martin. *O Artista da Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.
- WEISBACH, Werner. *El barroco, arte de la contrarreforma*. Madri: Espasa-Calpe, 1948.
- WILHELM, Jacques. *Paris no tempo do Rei-Sol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.