

Pedro Paulo Palazzo de Almeida

« **BELO E MAJESTOSO** »

Louvre: Fachada Oriental

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Tese de Doutorado
Orientador: Prof. Dr. Flávio René Kothe

Brasília 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PALAZZO DE ALMEIDA, Pedro Paulo

« Belo e Majestoso » Louvre: Fachada Oriental. Tese de Doutorado.
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2010.

CDU 725.17 (443.6)

Termo de aprovação

Pedro Paulo Palazzo de Almeida

« Belo e Majestoso » Louvre: Fachada Oriental

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Universidade de Brasília. Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Linha de pesquisa: Estética e Semiótica

Tese defendida em 16 de julho de 2010 perante a banca examinadora composta pelos professores:

Prof. Dr. Flávio René Kothe (Orientador)

FAU-UnB, Departamento de Teoria e História

Prof.^a Dr.^a Sylvia Ficher

FAU-UnB, Departamento de Teoria e História

Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

FAU-UFRGS, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura

Prof. Dr. Paulo Castilho

FAU-UnB, Departamento de Teoria e História

Prof. Dr. Nelson Gomes

IH-UnB, Departamento de Filosofia

Para
Paulo Roberto de Almeida
José Truda Palazzo (in memoriam)
Modelos de perseverança, dedicação e ética acadêmica

Agradecimentos

O autor agradece às pessoas e instituições a seguir, sem as quais esta tese não teria sido possível.

Professor Dr. Flávio René Kothe, pela dedicação e argúcia nas orientações.

Professora Dr.^a Sylvia Ficher, pela co-orientação do conteúdo historiográfico desta tese. Prof. Dr. Estevão Chaves de Rezende Martins pelas valiosas sugestões oferecidas no exame de qualificação.

Professor Dr. Claude Mignot (Université de Paris IV-Sorbonne/Centre André Chastel pour l'Histoire de l'Art), pela orientação e assistência acadêmica durante o estágio em Paris.

CAPES pela concessão de bolsa no Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (“doutorado sanduíche”), que permitiu a realização de parte desta pesquisa em Paris.

Dr.^a Inês Machado Salim, diretora da Maison du Brésil na Cité internationale universitaire de Paris, e vizinhos e amigos em Paris, João, Yara, Marina, Rodrigues, Lívia, pelo amparo e companheirismo durante o estágio.

Cabinet des Dessins du Musée du Louvre e Cabinet des Arts Graphiques du Musée Carnavalet por terem facultado o acesso a desenhos e estampas imprescindíveis para a documentação desta pesquisa.

Tânia, Luciana, Hiatiane, Ana Flávia, Juliana e demais colegas docentes dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design de Interiores do Unieuro, pela amizade e apoio.

Mãe, pai, Juliana, Maíra, pelo apoio intelectual, material e emocional, por ouvirem as minhas queixas e me aconselharem durante todo o curso de doutorado.

*Ainsi les humbles toits de nos premiers ayeux,
Couverts negligement de joncs & de glayeux,
N'eurent rien de pareil en leur Architecture,
A nos riches Palais d'eternelle structure :
Ainsi le jeune chesne en son âge naissant,
Ne se peut comparer au chesne vieillissant
Qui jettant sur la terre un spacieux ombrage
Avoisine le ciel de son vaste branchage.*

Charles Perrault, 1683

Resumo

Esta tese faz uma revisão crítica dos textos históricos sobre a fachada oriental do Louvre. Preenche-se com isso uma lacuna significativa na historiografia da arquitetura clássica, construindo um instrumental metodológico de análise crítica dos relatos históricos. Propõe-se aqui a tese de que em se tratando da definição do caráter arquitetônico e da noção de grandeza do monumento, as atribuições e as representações historiográficas são construídas a partir de elementos formais diversos daqueles considerados mais importantes na época da concepção e construção da obra arquitetônica.

Consideram-se três ciclos históricos na construção dos relatos sobre o Louvre: o primeiro, de 1852 até 1926, caracteriza-se por um interesse operativo em definir, a partir do exemplo histórico, critérios para a prática da arquitetura clássica; o segundo, de 1924 a 1964, é marcado por uma preocupação em determinar características culturais mais amplas a partir de valores atribuídos da arquitetura nacional; o terceiro, de 1964 até os dias atuais, aprofunda-se em pesquisas arqueológicas e documentais, deixando de lado os olhares globais lançados nos períodos anteriores.

Résumé

Cette thèse entreprend de combler une lacune dans l'historiographie de l'architecture classique, en proposant une révision critique des récits historiques sur la façade orientale du Louvre. Nous établissons ici un cadre de référence méthodologique pour l'analyse critique des textes. Ainsi armés, nous avançons la thèse qu'à propos de la définition du caractère architectural ainsi que de la notion de grandeur du monument, les attributions et représentations historiques ont été élaborées à partir d'éléments et de données différents de ceux auxquels les contemporains de l'ouvrage attachaient le plus d'importance.

Nous avons pris en compte trois cycles historiques dans la formation de récits sur le Louvre : le premier, de 1852 jusqu'à 1926, présente un intérêt opératif à définir d'après le modèle historique un critère pour la pratique architecturale classique ; le deuxième, de 1924 à 1964, se préoccupe de déterminer les caractéristiques culturelles générales à partir de valeurs imprimées sur l'architecture nationale ; le troisième cycle, de 1964 à nos jours, s'approfondit sur des recherches archéologiques et documentaires, laissant de côté les regards globaux portés par les périodes précédentes.

Lista de Figuras

<i>Figura 1 Fachada oriental do Louvre</i> <i>Atribuída a Claude Perrault, Louis Le Vau, François Le Vau ou François d'Orbay</i> 1667–1676 <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>		
<i>Figura 2 The New York Times Building</i> <i>Renzo Piano Building Workshop, 2009</i> <i>Fotografia: Paul Stocker, 29/05/2009</i>		
<i>Figura 3 Les heureux hasards de la balançoire</i> <i>Jean-Honoré Fragonard, 1767</i>		
<i>Figura 4 Protrait de Madame Récamier</i> <i>Jacques-Louis David, 1800</i>		
<i>Figura 5 Implantação do Louvre no século XVIII</i> <i>Fonte: Jacques-François Blondel, Architecture française, v. 4</i>		
<i>Figura 6 Mapa de Paris em 1223, mostrando o Louvre a oeste da muralha.</i> <i>Fonte: Bibliothèque nationale de France 07710747</i>		
<i>Figura 7 Louvre no século XV</i> <i>Iluminura das Très riches heures du Duc de Berry</i> <i>Fonte: Musée Condé, Chantilly</i>		
<i>Figura 8 Evolução histórica do Louvre</i> <i>Adaptado de Arnaud Gaillard</i>		125
<i>Figura 10 Louvre, ala oeste, fachada sobre a Cour Carrée</i> <i>Pierre Lescot (arquitetura) e Jean Goujon (escultura), 1542–1555</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	25	126
<i>Figura 11 Afresco de Toussaint Dubreuil no palácio de Fontainebleau</i> <i>mostrando o Louvre com a Cour Carrée ampliada</i> <i>Fonte: Adolphe Berté. Histoire générale de Paris, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	55	129
<i>Figura 12 Projeto de Louis Le Vau para o Louvre, 1660</i> <i>dito Esquema I, Plan de la Paix</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 21</i>	89	133
<i>Figura 13 Pavillon de Beauvais, fachada norte do Louvre</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>		135
<i>Figura 14 Projeto de Antoine-Léonor Houdin para o Louvre</i> <i>Fonte: Musée Carnavalet</i>		137
<i>Figura 15 Primeiro projeto de Bernini para o Louvre, 1664</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 4</i>		139

<i>Figura 16 Fachada do segundo projeto de Bernini para o Louvre, 1664</i> <i>Fonte: columbia.edu</i>	141	<i>Figura 23 Projeto para a fachada oriental do Louvre</i> <i>Atelier de Louis Le Vau, desenhado por François d'Orbay, primavera de 1667</i> <i>Fonte: Archives Nationales O¹ 1667⁴ n. 88</i>	161
<i>Figura 17 Projeto de Pietro da Cortona para a fachada oriental do Louvre, 1664</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 16</i>	143	<i>Figura 24 Projeto para a fachada oriental do Louvre</i> <i>Charles Le Brun, primavera de 1667</i> <i>Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 27641</i>	163
<i>Figura 18 Projeto de Carlo Rainaldi para a fachada oriental do Louvre, 1664</i> <i>Fonte: Recueil du Louvre I, 10</i>	145	<i>Figura 25 Desenho para a fachada oriental do Louvre</i> <i>Louis Le Vau, 1667</i> <i>Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 26077</i>	165
<i>Figura 19 Fachada oriental do último projeto de Bernini para o Louvre, 1665</i> <i>Gravura de Jean Marot</i> <i>Fonte: Musée Carnavalet</i>	147	<i>Figura 26 Palácio de Versalhes, Cour de Marbre</i> <i>Fotografia do autor, dezembro de 2009</i>	167
<i>Figura 20 O primeiro dia</i> <i>William Blake, 1794</i>	155	<i>Figura 27 Reconstituição da fachada do Esquema Vb para o Louvre</i> <i>Louis Le Vau, 1664</i> <i>Fonte: Trevor K. Gould, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	169
<i>Figura 21 Projeto para a fachada oriental do Louvre</i> <i>François Le Vau, 1662–1664 ou 1668</i> <i>Fonte: Stockholm Nationalmuseum CC 1, apud Berger, The Palace of the Sun, op. cit.</i>	157	<i>Figura 28 Colunata do Louvre, detalhe</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	171
<i>Figura 22 Palácio de Apolo</i> <i>Desenho preparatório para a cúpula do castelo de Vaux-le-Vicomte</i> <i>Charles Le Brun, finais da década de 1650</i> <i>Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 29638, apud Berger, The Palace of the Sun, op. cit.</i>	159	<i>Figura 29 Fachada da Cour Carrée do Louvre</i> <i>Detalhe da Figura 10, p. 125</i>	173

<i>Figura 30 Louvre, Grande Galeria da Rue de Rivoli Charles Percier e Pierre-Léonard Fontaine, 1806–1810 Réplica da Grande Galerie du bord de l'eau, por Jacques Androuet du Cerceau, 1605–1610 (demolida) Fotografia do autor, julho de 2008</i>		
<i>Figura 31 Sala das cariátides, detalhe Jacques Lemercier, 1624–1642 Fotografia do autor, julho de 2009</i>		
<i>Figura 32 Guichê do Pavillon de l'Horloge Jacques Lemercier, 1624–1642 Fotografia do autor, julho de 2009</i>		
<i>Figura 33 Château de Blois, ala Gaston d'Orléans François Mansart, 1635–1638 Fotografia de Christophe Finot, julho de 2005</i>		
<i>Figura 34 Cúpula da basílica de São Pedro, Roma Michelangelo Buonarroti, 1546–1590 Fotografia: F. Czarnowski, março de 2010</i>		
<i>Figura 35 Projeto de praça para o Carrusel do Louvre inspirada na colunata da Praça de São Pedro Fonte: Réunion des Musées Nationaux</i>		
<i>Figura 36 Les massacres du Triumvirat Antoine Caron, 1566 Fonte: Musée du Louvre, RF 1939-28</i>		
	<i>Figura 37 Fachada oriental do Louvre Separata de um manual de geometria do século XVII Fonte: Musée Carnavalet</i>	189
175	<i>Figura 38 Fachada oriental do Louvre Separata de um manual de geometria do século XVII Fonte: Musée Carnavalet</i>	191
177	<i>Figura 39 Saint-Gervais Salomon de Brosse, 1616 Fotografia do autor, julho de 2008</i>	193
179	<i>Figura 40 Entrée d'Alexandre dans Babylone, ou Le Triomphe d'Alexandre Charles Le Brun, 1665 Fonte: Musée du Louvre Inv. 2898 (fotografia do autor)</i>	195
181	<i>Figura 41 Paysage composé avec ruines antiques Pierre Patel, c. 1646–1647 Fonte: Musée du Louvre Inv. 7128 (fotografia do autor)</i>	197
183	<i>Figura 42 Louvre, Esquema IV, planta do pavimento térreo Atelier de Louis Le Vau, 1663 Fonte: Recueil du Louvre I, 5</i>	199
185	<i>Figura 43 Fachada sul do Louvre antes da construção da fachada oriental Louis Le Vau, 1661. Gravura de Jean Marot Fonte: Musée Carnavalet</i>	201
187		

<i>Figura 44 Ala oeste do Louvre, fachada sobre a Cour Carrée Pierre Lescot e Jean Goujon (1542–1555) Jacques Lemercier (1624–1642) Fotografia do autor, julho de 2009</i>	203	<i>Figura 51 Ala oriental do Louvre, fachada sobre a Cour Carrée Claude Perrault ou François d'Orbay, 1674–1676 Fotografia do autor, agosto de 2008</i>	221
<i>Figura 45 Corte da ala oriental do Louvre Atelier de Louis Le Vau, 1663 Fonte: Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	205	<i>Figura 52 Grande Galerie du bord de l'eau Hector Lefuel, 1861–1864 Fotografia do autor, agosto de 2008 Confrontar com a Figura 29, p. 175</i>	223
<i>Figura 46 Fachada oriental, Esquema VI Atelier de Louis Le Vau, 1665 Fonte: Bibliothèque Nationale, Estampes, Va 440 64C 24615</i>	207	<i>Figura 53 Arc de Triomphe de la Porte Saint-Denis François Blondel, 1672 Fotografia do autor, agosto de 2008</i>	225
<i>Figura 47 Busto de Luís XIV Gianlorenzo Bernini, 1665 Fotografia do autor, dezembro de 2009</i>	213	<i>Figura 54 Projeto para a fachada oriental do Louvre François Mansart, 1664 ou 1665 Fonte: Bibliothèque nationale de France, Estampes Va 440, Fonds de Cotte 961/1, cliché H 187 056, apud Claude Mignot e Jean-Pierre Babelon (orgs.). François Mansart : le génie de l'architecture. Paris: Gallimard, 1998. 237</i>	237
<i>Figura 48 Vista do palácio das Tulherias Litografia, c. 1868 Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division LC- USZ62-117045</i>	214	<i>Figura 55 Jean Goujon et Philibert Delorme cherchant la cour du Louvre Litografia do século XIX Fonte: Musée Carnavalet</i>	247
<i>Figura 49 Colunata do Louvre, vista interior da ala norte Fotografia do autor, julho de 2009</i>	217	<i>Figura 56 Comparação entre a fachada oriental do Louvre tal como executada e o Esquema VIIIA Fotomontagem do autor a partir de gravura do século XVIII (Musée Carnavalet) e Figura 24, p. 165</i>	269
<i>Figura 50 Reinaldo e Armida Domenichino (Domenico Zampieri), c. 1620–1621 Fonte: Musée du Louvre Inv. 798</i>	219		

<i>Figura 57 Medalha cunhada em 1667 comemorando o projeto do Louvre</i> <i>Fonte: Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Série Royale</i> <i>n.º 679, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.</i>	271
<i>Figura 58 Comparação entre a fachada oriental do Louvre tal como</i> <i>executada e o último projeto de Bernini</i> <i>Fotomontagem do autor</i>	273
<i>Figura 59 Palazzo Caprini</i> <i>Donato Bramante, 1512</i> <i>Gravura de Antoine Lafréry, século XVI</i>	275
<i>Figura 60 Tempietto di San Pietro in Montorio</i> <i>Donato Bramante, 1502</i> <i>Fotografia do autor, fevereiro de 2004</i>	277
<i>Figura 61 Pirâmide do Louvre</i> <i>Parte do projeto “Grand Louvre”</i> <i>Jeoh Ming Pei, 1983–1989</i> <i>Fotografia do autor, julho de 2009</i>	279
<i>Figura 62 Fachada oriental do Louvre</i> <i>Gravura de Jean Marot</i> <i>Fonte: Musée Carnavalet</i>	281

Sumário

Introdução	23	1. <i>Historicismo e historiografia</i>	41
1. <i>Problemática</i>	23	1.1. <i>Historiografia clássica e consciência histórica</i>	42
2. <i>Objetivos</i>	28	1.2. <i>Progresso histórico</i>	47
3. <i>Justificativa</i>	29	2. <i>Consciência da historicidade na arte</i>	47
<i>História da historiografia</i>	30	2.1. <i>Instrumentalização da modernidade</i>	51
4. <i>Metodologia</i>	32	2.2. <i>Moralidade historicista</i>	57
4.1. <i>Referencial teórico</i>	33	<i>Arte heróica</i>	60
4.2. <i>Critérios e perspectivas</i>	33	3. <i>Historicismo na arquitetura</i>	66
<i>Abordagens temáticas</i>	35	3.1. <i>Arte e religião</i>	68
4.3. <i>Estrutura do trabalho</i>	37	3.2. <i>Arquitetura e historicismo</i>	72
Parte I		<i>Arte e liberdade em Hegel</i>	72
Fundamentação Teórica e Histórica	39	<i>Arquitetura e historicismo</i>	73
Capítulo 1			
Historicismo na Arte	41		

Capítulo 2			
Maneirismo e Teleologia	79	2. O Louvre antes de Luís XIV	122
1. Maneirismo e historicismo	79	2.1. Idade Média e Renascimento	122
<i>Historicismo e racionalismo</i>	80	<i>Reformas de Francisco I e Henrique II</i>	124
1.1. Regra artística e historicismo	81	2.2. O grand dessein do século XVII	126
1.2. Regra artística e racionalismo	90	<i>Reinado de Luís XIV</i>	129
<i>Baumgarten</i>	95	3. Desenvolvimento da fachada oriental	134
2. Arquitetura comparada	98	3.1. Projetos encomendados por Colbert	134
2.1. Comparação e discurso	100	<i>Participação dos irmãos Perrault</i>	134
2.2. Intertextualidade	104	<i>Imposições de Colbert em 1664</i>	136
Capítulo 3		<i>Apogeu e queda do Louvre de Bernini</i>	138
Contexto Histórico	111	3.2. Querela dos Antigos e dos Modernos	143
1. Classicismo e academicismo	111		
1.1. Autoridade e gosto estético	112	Parte II	
<i>Grandeza e autoridade</i>	112	Estudo Histórico	151
1.2. Interesse histórico nos séculos XIX e XX	116	Capítulo 4	
		Atribuição e Caracterização	153
		1. Historicismo e escolha artística	153

1.1. <i>Momentos de criação</i>	154	Capítulo 5	
1.2. <i>Invenção ou originalidade</i>	161	Historiografia do Gosto	211
<i>Conceito de criação arquitetônica</i>	164	1. <i>Nacionalismos artísticos</i>	211
<i>Conceito clássico de invenção</i>	168	1.1. <i>Nacionalismo seletivo</i>	216
<i>Conceito de invenção e o projeto clássico</i>	170	<i>Estilo nacional</i>	218
2. <i>Querelas de atribuição entre documentos escritos e análise estilística</i>	172	1.2. <i>Políticas de alteridade</i>	225
2.1. <i>As escolhas reais de 1667</i>	176	<i>Papel da historiografia germânica</i>	228
<i>Interpretação das fontes existentes</i>	178	<i>Projeções nacionalistas</i>	229
<i>Os projetos apresentados ao rei</i>	181	2. <i>Gênese mítica do classicismo francês</i>	230
2.2. <i>Em busca do projeto original de Claude Perrault</i>	184	2.1. <i>Reconstrução do classicismo</i>	231
<i>Ordem pseudo-sítila e a Querela da colonata</i>	187	<i>Conformidade teleológica</i>	233
3. <i>Vieses da historiografia moderna</i>	197	2.2. <i>Construindo a oposição entre clássico e barroco</i>	234
3.1. <i>Repercussões da preservação patrimonial</i>	198	<i>Autonomia projetual francesa</i>	237
<i>Especulações sobre projetos perdidos</i>	203	<i>Ambigüidades estéticas</i>	241
3.2. <i>Convergências entre os projetos de 1667</i>	205	3. <i>Filha pródiga do classicismo</i>	244
		3.1. <i>Um caso excepcional</i>	247

3.2. <i>Idealidade estética</i>	249
<i>Historiografia operativa</i>	252
Capítulo 6	
Iconografia da Grandeza	255
1. <i>Proporções como elo perdido da historiografia</i>	256
1.1. <i>Declínio da teoria das proporções</i>	260
1.2. <i>Temas de composição</i>	262
2. <i>Historicizar normas</i>	263
2.1. <i>Limites para a pertinência dos temas de composição</i>	263
2.2. <i>Regimes de evidência, proporções e caráter</i>	267
3. <i>Monumentalidade do Estado burocrático</i>	272
3.1. <i>Sacralização da estética palaciana</i>	272
<i>Estética e autoridade</i>	273
<i>Caráter palaciano</i>	279
3.2. <i>Visões da grandeza: Príncipe heróico e Estado burocrático</i>	284
Conclusão	289

Referências Bibliográficas	299
1. <i>Obras do século XVII</i>	299
2. <i>Historiografia sobre o Louvre</i>	300
3. <i>Bibliografia geral</i>	303

Introdução

A fortuna crítica de um personagem histórico pode por vezes atingir um tal patamar, que escrever a sua história é abordar apenas uma pequena parte da sua existência. Após algum tempo, a historiografia torna-se igualmente significativa como objeto de pesquisa. Um desses “personagens” da história da arquitetura é a fachada oriental do Louvre (Figura 1), com sua famosa colunata formada por colunas coríntias emparelhadas, construída no reinado de Luís XIV para ser a entrada monumental daquela que era ainda a residência real, antes da mudança da corte para Versalhes. Sob essa perspectiva abordou-se aqui a análise desse monumento enquanto estudo das suas representações na crítica e na história da arquitetura ao longo do último século e meio.

A fachada oriental do Louvre é um dos ícones mais marcantes da arquitetura clássica francesa. Em incontáveis relatos ela representa a reunião das características essenciais do “classicismo” na França; em outros, principalmente no século XIX, ela traduz vícios e abusos de concepção. O

labirinto de qualificativos e juízos emitidos acerca do Louvre em geral e do seu frontispício monumental em particular, mormente pelos historiadores e críticos franceses deve ser avaliado criticamente, à luz de referenciais teóricos explícitos.

1. Problemática

Esta pesquisa oferece uma perspectiva diferenciada diante da fachada oriental do Louvre. Um relato descritivo desse monumento ou do seu processo de formação, perdendo-se no já vasto acervo de relatos descritivos existentes, dificilmente poderia ser considerado original. Por outro lado, os estudos existentes se apresentam invariavelmente como olhares pretensamente objetivos sobre o tema. Mais ainda, os diversos autores consideram suas fontes nesse acervo, independentemente da época de sua produção, unicamente do ponto de vista dessa pretensa objetividade.

A complexidade e a riqueza de interpretações que uma obra de arte pode ensejar é tamanha que nenhuma análise, por mais exaustiva que seja, poderá ser considerada “definitiva” — assim como nenhum número de análises exaustivas seria capaz de exaurir ou substituir a experiência direta da obra pelo sujeito¹. Por isso, considerar os olhares historiográficos como visões pretensamente objetivas sobre a obra arquitetônica não parece cientificamente prudente, e apenas oculta as vicissitudes históricas dessas visões.

Seguindo essa linha de raciocínio, a presente pesquisa visa a suprir a inexistência de uma avaliação simultaneamente crítica e histórica dos relatos sobre a fachada principal do Louvre. A relevância dessa abordagem se dá por dois lados. Primeiramente, pelo lado da *originalidade*, porque não existe nenhum estudo histórico analisando os diferentes olhares historiográficos sobre o Louvre, muito menos algum mostrando as diversas representações

¹ Faz-se aqui essa afirmação instando o leitor a comprová-la por experiência própria. Não obstante a aparente transparência dessa proposição, é curioso notar que o arquiteto e professor de história da arquitetura John Hancock afirma o inverso — mas não necessariamente contrário: “even real experience can never do justice to the *history* of the place visited.” John E. Hancock. *Architecture and Its History: Past Futures and Future Pasts* *Journal of Architectural Education*. v. 36, n. 1: Fall, 1982, p. 30.

e os juízos — morais, políticos e estéticos — acerca da fachada oriental ao longo do tempo. Na historiografia desse monumento arquitetônico, as fontes são levantadas unicamente no intuito de testar a veracidade objetiva de determinadas atribuições e reconstituições. Na presente pesquisa, ao contrário, apresenta-se a importância capital que tem essa diversidade de olhares na construção das representações históricas da fachada oriental do Louvre e, em particular, naquilo que os críticos e historiadores selecionam como aspectos característicos dessa obra.

Depreende-se daí o segundo lado da problemática desta pesquisa, de *alcance teórico geral*: mostrar como essa diversidade de olhares históricos afeta a construção historiográfica da imagem da fachada oriental do Louvre. Com isso, propõe-se aqui a tese de que *em se tratando da definição do caráter arquitetônico e da noção de grandeza do monumento, as atribuições e as representações historiográficas são construídas a partir de elementos formais diversos daqueles considerados mais importantes na época da concepção e construção da obra arquitetônica*.

Não se pretende com esse enfoque hierarquizar as intenções da produção da obra e os interesses da sua recepção em favor de uns ou outros.



Figura 1

*Fachada oriental do Louvre
Atribuída a Claude Perrault, Louis Le Vau, François Le Vau ou François d'Orbay
1667-1676
Fotografia do autor, julho de 2009*

Todavia, para além da preocupação teórica em distinguir os olhares dos diferentes momentos históricos, há a oportunidade de se compreender melhor a obra por intermédio da reavaliação crítica das suas imagens constituídas pela historiografia. Por isso mesmo, a ênfase dada nessa problemática ao *corpus* de estudos historiográficos existentes não pode excluir uma leitura direta da obra: é essa leitura que valida, em última análise, os juízos emitidos nesta pesquisa acerca dos olhares históricos estudados. Atenta-se em particular para aquelas interpretações históricas que *não* se sustentam diante da confrontação com a obra construída ou com os projetos, uma vez que as situações em que a coerência de um sistema interpretativo é tanto mais perceptível quanto esse sistema pretere os fatos em favor da teoria.

A constituição de um farto acervo de relatos históricos ao longo do período em questão mostra a importância que tem para a posteridade o empreendimento artístico e político de construção do frontispício monumental para a residência política de Luís XIV. A data de 1852 escolhida para marco inicial deste estudo sustenta-se em dois aspectos significativos: primeiro, é o marco inaugural dos projetos de Napoleão III para a conclusão do Louvre, estimulando o surgimento de alguns textos históricos

com nítido caráter operativo; em segundo lugar, esses textos são tributários da preocupação com a história nacional estabelecida a partir da obra de Michelet.

Como já foi notado, o *corpus* de estudos sobre a arquitetura do Louvre tende a concentrar-se no mérito do conteúdo das fontes citadas, considerando-as como olhares objetivos e a-históricos em vez de situá-las historicamente. Há que se reconhecer um mérito relativo a tal atitude. É sinal de respeito para com os precursores tratar com eles de igual para igual, e submeter o conteúdo das fontes ao escrutínio científico da atualidade, sem determinar a sua validade *a priori* pela antigüidade ou novidade dos textos. Todavia, esse olhar aproximado ao extremo para com as fontes bibliográficas, desconsiderando o contexto histórico, dissimula uma lacuna significativa na análise das mesmas e, conseqüentemente, no modo como elas ajudam a compreender a obra. De fato, o conhecido alerta reiterado pelo historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (1864–1945) já em 1913, de que não existiria visão objetiva² vale tanto para a *produção* da obra de

2 [... es ein objektives Sehen nicht gäbe ...] Heinrich Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* 10. ed. Basel:

arte quanto para a *pesquisa* histórica sobre esta. Sem negar à pesquisa em história da arte, evidentemente, a construção de conhecimentos relevantes e duradouros sobre o seu objeto, é forçoso reconhecer a influência da historicidade da própria pesquisa sobre o conhecimento resultante.

Entretanto, a atitude oposta é dominante na historiografia da arquitetura, em que pesem as revisões teóricas operadas por autores anglo-saxões, especialmente no âmbito da reflexão sobre a arquitetura moderna. John Summerson, Alan Colquhoun e David Watkin se destacam por abordar, sob perspectivas diversas, as vicissitudes históricas da própria atividade historiográfica europeia nos séculos XIX e XX.³ De qualquer modo, Hancock nota que a historiografia da arquitetura tem sido gradualmente abarcada pelo campo disciplinar da história da arte, ganhando “uma

Benno Schwabe, 1948 (1915), p. 11.

³ Ver em especial Alan Colquhoun. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987* In: Alan Colquhoun. *Três tipos de historicismo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 253. (Modernity and the Classical Tradition); John Summerson. *The Mischievous Analogy* In: *Heavenly Mansions* New York: Norton, 1963, p. 195-218 (1948); David Watkin. *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles* Bruxelas: Mardaga, 1979 (Oxford: Clarendon, 1977).

capacidade extremamente avançada para perceber o detalhe, documentar a cronologia, e atribuir autoria”, mas reciprocamente tornando-se “menos preocupada com interpretações inteiramente arquitetônicas das obras — concentrando-se ao contrário em questões formais e estilísticas”⁴. A ansiedade com a dissociação entre produção e pesquisa é um tema constante no discurso anglo-americano⁵, mas tem reflexo mínimo justamente no campo

⁴ [... an extremely advanced capacity to discern detail, document chronology, and attribute authorship ... less concerned with wholly architectural interpretations of the works—concentrating instead on formal and stylistic issues ...] Hancock, *Architecture and Its History: Past Futures and Future Pasts*, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Ver, além dos autores já citados, Stanford Anderson. *Architectural History in Schools of Architecture* *Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 58, n. 3: *Architectural History 1999/2000*, Sep., 1999, p. 282–290 ; Mark Jarzombek. *The Crisis of Interdisciplinary Historiography* *Journal of Architectural Education (1984-)*. v. 44, n. 3: May, 1991, p. 150–155 ; Mark Jarzombek. *The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History* *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 58, n. 3, *Architectural History 1999/2000*: 1999-09-01, p. 488–493 ; Alina A. Payne. *Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue* *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 58, n. 3, *Architectural History 1999/2000*: 1999-09-01, p. 292–299 ; Katherine Fischer Taylor. *Architecture’s Place in Art History: Art or Adjunct?* *The Art Bulletin*. v. 83, n. 2: 2001-06-01, p. 342–346 ; Alexander Tzonis e Liane

da pesquisa em história da arquitetura mesmo nesse universo discursivo, e não é diferente no caso da historiografia sobre o Louvre, quer se fale nos autores ingleses, americanos ou franceses que compõem a maior parte da bibliografia avaliada aqui.

2. *Objetivos*

A abordagem da recepção impõe uma dupla perspectiva no tratamento do tema. De um lado não é possível ignorar a historicidade das leituras críticas que são o objeto deste estudo. Por outro lado, o caráter da pesquisa impõe dificuldades peculiares. Um estudo meta-histórico navega por entre diversos momentos distintos: a época do evento original — o projeto e a construção da fachada oriental do Louvre —, o presente do autor, e os das narrativas históricas construídas sobre o evento. São várias as visões de

mundo que se encontram, e nessa malha intertextual percebe-se rapidamente um obstáculo imposto a uma “transparência” do discurso histórico.

A arte produzida no reinado de Luís XIV já apresenta o seu próprio conteúdo de propaganda ideológica, e a este agregam-se as ideologias que acompanham os relatos históricos. Como nas tragédias encenadas para o rei Sol, o discurso historiográfico é feito de ênfases e omissões portentosas. Sem pretender resolver aprioristicamente a temática, impõe-se estabelecer um marco teórico de referência para guiar a observação.

Assim, define-se o objetivo da pesquisa como sendo o estudo dos olhares historiográficos sobre a fachada oriental do Louvre, e em particular sobre o desenvolvimento do projeto da colunata, abordagem original no que diz respeito à história da arquitetura. Ademais, considera-se a questão exposta na problemática acerca do alcance teórico geral da pesquisa, mostrando como esses olhares históricos são diversos daqueles que orientaram a produção da fachada, evidenciando assim que a interpretação da própria obra nunca é imediata e espontânea nem, portanto, dotada de uma legitimidade intrínseca.

Estudam-se, nesta pesquisa, processos de produção da forma arquitetônica não com uma perspectiva que os subordine diretamente a um contexto sócio-econômico, mas explorando o estágio intermediário, isto é, a tradução de requisitos materiais e políticos para uma linguagem formal. Desse modo busca-se a interação entre procedimentos historiográficos e um referencial teórico e filosófico, informando critérios gerais de avaliação dos discursos de produção e interpretação da obra de arte. Busca-se com isso evitar o reducionismo materialista e determinista comum em muitas abordagens historiográficas, e enfatizar questões de composição arquitetônica próprias a uma teoria histórica do projeto.

Ela se baseia na relação entre os postulados teóricos de uma determinada “escola” arquitetônica — ainda que esta seja um *one-man show*, como se espera dos arquitetos de hoje — e o processo de projeto de fato empreendido.

3. *Justificativa*

Dado o imenso acervo de relatos, não se pode dizer que haja uma carência de estudos sobre o Louvre de Luís XIV; qualquer pretensão de complementar esse *corpus* que já conta com seus clássicos e sua cota de interpretações consagradas e incertezas tão arraigadas quanto os fatos conhecidos, torna-se então uma empreitada temerária. Por outro lado, a própria fartura de bibliografia secundária já merece uma atenção que lhe tem sido sistematicamente negada. Robert W. Berger é talvez o primeiro a notar, em 1993, que os “estudos dos séculos XIX e XX que podem refletir uma mudança significativa de sensibilidade” com respeito aos discursos dos séculos XVII e XVIII “poderiam fornecer material para um estudo separado.”⁶

Considere-se, a título de exemplo preliminar, as afirmações, distantes entre si mais de um século, dos historiadores da arquitetura Ludovic Vitet e Tony Sauvel: Em 1852, ao discorrer sobre o estilo arquitetônico da fachada oriental, Vitet critica a composição da colunata do Louvre como destoantes

6 Robert W. Berger. *The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV* University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1993, p. xvii.

da boa norma clássica e prevê que o seu prestígio decaia com o passar do tempo (ver mais adiante, p. 245); Sauvel, observando exatamente a mesma fachada em 1964, afirma ao contrário que ela representa uma antecipação das características admiráveis do classicismo francês do século XVIII (ver mais adiante, p. 241). A contradição patente entre esses dois relatos sugere dois caminhos interpretativos: primeiro, situar ambos em seus respectivos contextos históricos, expondo os paralelos entre uma historiografia supostamente *descritiva* e uma crítica de fato *prescritiva* embutida nesses relatos; segundo, observar a obra à qual ambos os textos se referem, a fim de agregar um *terceiro* relato, atual, do monumento arquitetônico.

Por outro lado, a preeminência de Versalhes enquanto representação da monarquia no último século do Antigo Regime certamente tem ofuscado o papel do Louvre como símbolo da monarquia absolutista, símbolo que ele foi sempre concebido para ser. Em parte por isso a historiografia sobre a fachada oriental se concentra em atribuir a autoria e caracterizar o estilo do projeto, sem se preocupar com o caráter iconográfico nem com o conteúdo semântico da obra. Isto é, muito se discute sobre quem é o autor do projeto e se ele representa o que se convencionou chamar (impropriamente) de

“racionalismo clássico” francês, e deixam-se de lado as questões que seriam prioritárias para se entender de fato o processo de criação da obra, tais como a identificação de certas formas e proporções com a monumentalidade pretendida para a fachada enquanto ícone da monarquia absolutista, ou a importância da afirmação de certas referências críticas diante dos modelos da arquitetura italiana.

Não é um acaso que a discussão da monumentalidade da fachada tenha ficado a cargo da historiografia italiana, como será visto mais adiante, p. 284: o olhar externo é mais sensível ao aspecto propagandístico da política artística de Luís XIV e de seu ministro Colbert, aspecto frequentemente ofuscado na crítica francesa pela busca por uma expressão de caráter nacional.

História da historiografia

Renovado nas últimas décadas, o discurso meta-histórico está presente praticamente desde as primícias de uma disciplina histórica sistemática,

no século XIX.⁷ Assim, não apenas a revisão histórica *da disciplina histórica moderna* como também de narrativas históricas em geral marcam presença na pesquisa atual; representações da Antigüidade e da cavalaria galante no Renascimento, por exemplo, são há muito objetos de pesquisas aprofundadas.

Estudos meta-históricos versando sobre obras de arte são talvez menos comuns, mas não especialmente raros. Já existe uma longa linhagem de interpretações e revisões históricas acerca das pinturas de Rafael no Vaticano, tendo como base as críticas ao relato de Wölfflin.⁸ Na literatura latino-americana, as sucessivas revisões do conceito de “barroco” formam um discurso hoje claramente auto-referente.⁹

Entretanto, o limite entre um meta-discurso e um estudo acerca do objeto original, necessariamente levando em conta o estado da arte, é tênue. Assim como um estudo histórico inevitavelmente emite um juízo acerca

de estudos precedentes, reciprocamente o meta-discurso acaba por versar, ainda que tangencialmente, sobre o objeto dos discursos. Simetricamente à *leitura* que se faz do objeto histórico, concebe-se a *leitura das leituras*, de viés necessariamente crítico. Os critérios dessa releitura são portanto múltiplos. Por um lado, a existência histórica das narrativas sobre o objeto impõe ao pesquisador o dever antropológico de respeitar o seu contexto cultural e intelectual de origem. Por outro, a inserção dessas narrativas num discurso científico deve despertar o escrutínio crítico do estudioso.

Assevera Blanchot que “a obra faz aparecer aquilo que desaparece no objeto”¹⁰ — o surgimento da obra enquanto obra de arte apresenta valores peculiares à sua natureza de obra artística, a qual não se constitui univocamente no momento da produção do objeto ou no da sua percepção, mas resulta da interação entre ambos. “Ler, seria então, não escrever novamente o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito.”¹¹ Em que pese

7 Gérard Noiriel. *Sur la “crise” de l’histoire* Belin, 1996, p. 261ss.

8 Ver em especial Ernst H. Gombrich. *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art* Londres: Phaidon, 1979 e Robin Evans. *The projective cast: architecture and its three geometries* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1995.

9 Irleamar Chiampi. *Barroco e modernidade* São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1998.

10 [... l’œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l’objet ...] Maurice Blanchot. *L’espace littéraire* Paris: Gallimard, 1955, p. 297.

11 [Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s’écrive ou *soit* écrit.] Ibid., p. 254.

a distinção praticada por Blanchot¹², uma obra arquitetônica, face à sua materialidade objetiva, passa pelo mesmo processo de construção da sua *leitura*. Evidentemente essa leitura da obra, e portanto o seu conteúdo semântico, nunca será idêntica em contextos diversos. Por isso, ressalvando que a artisticidade da obra de arte *não está contida por inteiro na recepção*, mas tampouco o está na *produção*, justifica-se buscar num estudo das recepções da fachada oriental do Louvre na historiografia, o necessário complemento aos estudos da produção que, de resto, *compõem* esse acervo historiográfico.

Para além das questões já expostas, apresenta-se o problema de explorar o caráter artístico que gira em torno dessa interação, mas não se reduz mediocrementemente a expressar influências. Distinguindo, como o faz o filósofo inglês Roger Scruton, a preocupação teórica e *prescritiva* daquela estética e *descritiva*¹³, estuda-se esta como resultado das obras arquitetônicas governadas por aquela. Uma coisa é desvendar, no sentido historiográfico estrito, quais circunstâncias e influências levam à escolha de certos *motivos*

ou soluções de composição. Outra coisa é abordar o *resultado* dessa escolha de motivos e composições, uma vez que a historiografia sobre o projeto da fachada oriental do Louvre demonstra a projeção de enfoques teóricos e estéticos na avaliação do objeto arquitetônico. Essa projeção expõe as atitudes da crítica romântica e modernista acerca das questões de qualidade artística sob a perspectiva dos requisitos inerentes à prática da linguagem escolhida, que transcendem o exercício do poder.

4. *Metodologia*

Um estudo que procura sistematizar tão vasto acervo bibliográfico corre sempre o risco de forçá-lo em categorias reducionistas. Por isso, a escolha do referencial teórico é de crucial importância para evitar interpretações abusivas. Alguns conceitos são incontornáveis em se tratando dos olhares sobre o classicismo.

¹² Ibid., p. 253.

¹³ Roger Scruton. *The Aesthetics of Architecture* London: Methuen, 1979, p. 4.

4.1. Referencial teórico

O principal questionamento teórico abordado nesta pesquisa é a concepção historicista da arte, que deriva, indiretamente da filosofia de Hegel por intermédio dos “jovens hegelianos”, grupo que incluía particularmente Marx. Conforme ressalta Hans-Gerhard Evers, a visão historicista é um requisito do modernismo, já que postula a especificidade de cada período histórico e, portanto, a necessidade de cada geração artística desenvolver a sua expressão própria.¹⁴ Assim, acaba sendo estabelecida uma teleologia da história, que tem influenciado gerações de críticos de arquitetura. No entanto, percebe-se nas palavras do próprio Hegel uma rejeição a esse conceito, pois para ele a arte clássica pode e deve ser imitada;¹⁵ ademais, essa imitação não “falsifica” de modo algum a história, como argumentam apologistas do modernismo, uma vez que o próprio ato imitativo carrega as especificidades de cada época.

14 Ver Hans Gerhard Evers. *Do historicismo ao funcionalismo* Lisboa: Verbo, 1985 (Vom Historismus zum Funktionalismus. Holle Verlag, 1980).

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* v. III: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 15).

Relacionado ao historicismo está o conceito de *racionalismo*, questão ampla que não se restringe ao conceito kantiano de *razão* enquanto faculdade intelectual, mas que em arquitetura abrange considerações de proporção e de adequação, além da expectativa de fuga ao determinismo circunstancial expresso na visão de mundo historicista.

Além da discussão sobre o historicismo, norteia o argumento deste estudo o conceito de “arquitetura comparada”, isto é, a avaliação dos princípios e critérios com os quais é possível fazer uma análise comparativa de projetos e edificações. Esse conceito é em grande parte tributário, atualmente, da semiótica e da teoria literária, remetendo também à teoria dos caracteres na literatura do século XVII. Entretanto, a comparação estética de obras arquitetônicas não é de modo algum invenção recente, e deve ser ligada também aos discursos neoclássicos do século XVIII.

4.2. Critérios e perspectivas

Foi feito um levantamento histórico dos textos mais significativos e influentes no meio acadêmico. Esses textos foram analisados considerando-se

certos marcos teóricos da história da arte e da estética, tais como a discussão acerca do historicismo e da possibilidade normativa de princípios estéticos.

Foi preciso, por um lado, considerar os aspectos do poder político e do contexto histórico que enquadra esse empreendimento¹⁶. No entanto, também era importante ultrapassar esses fatores circunstanciais e estudar o aspecto propriamente artístico, que transcende o dado material e social. Sem pretender resolver *ex nihilo* o velho problema da caracterização dos projetos, este estudo apoiou-se no registro histórico para estudar os valores atribuídos à fachada oriental ao longo do tempo. Tal registro histórico não se restringe às fontes bibliográficas: foi feito um trabalho de consulta aos arquivos iconográficos do próprio Louvre e do Museu Carnavalet (museu histórico da cidade de Paris); com a observação atenta tanto de desenhos e estampas originais do século XVII quanto de imagens do século XIX, foi possível avaliar criticamente as discrepâncias dos textos com respeito à obra e às percepções iconográficas da obra ao longo do tempo. Paralelamente a esse trabalho, desenvolvido, assim como parte significativa da pesquisa

bibliográfica, durante estadia em Paris no âmbito do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (sanduíche) da CAPES, a experiência direta do autor diante da fachada oriental e a vivência do Louvre como um todo permitiram testar a coerência de diversos relatos e descrições, questionando a classificação estilística convencional.

Essa experiência direta soma-se à sistematização da bibliografia historiográfica, a qual foi objeto de uma classificação cronológica e crítica. No sempre crescente acervo bibliográfico concernente ao processo de projeto e construção da fachada leste do Louvre, notam-se, pontuados por quatro picos de atividade, três ciclos de interesse que se sobrepõem parcialmente:

- (1) De 1852 até aproximadamente 1926, grande parte dos textos analisados preocupa-se em estabelecer conceitos operativos acerca da arquitetura clássica francesa. Compara-se a fachada oriental com os projetos do Renascimento e com as soluções arquitetônicas do século XIX.
- (2) De 1898 até 1964, a caracterização do classicismo francês tende a perder o seu caráter operativo para converter-se em procedimento propriamente historiográfico. Busca-se uma definição trans-histórica da cultura francesa por meio de suas manifestações arquitetônicas,

¹⁶ Ver Peter Burke. *Louis XIV. Les stratégies de la gloire* Trad. Paul Chemla. Paris: Seuil, 1995.

vistas pelo viés da *Geistesgeschichte* (história do espírito), ao mesmo tempo em que se produzem estudos mais precisos sobre questões de atribuição.

- (3) A partir de 1957 até os dias atuais, há uma revisão mais nitidamente documental do objeto; pesquisas arqueológicas e minuciosos levantamentos de arquivos estimulam estudos de reconstituição do processo de projeção da fachada oriental do Louvre.

Pontuando esses ciclos, quatro momentos se destacam como focos de intensa atividade historiográfica:

- (a) Em 1852–1853, a iminência das obras de conclusão do Louvre sob Napoleão III estimula o surgimento de revisões históricas sobre o palácio.
- (b) Entre 1924 e 1927, uma série de estudos sobre atribuições confirma ou contesta as atribuições tradicionais, reabrindo o debate acerca da autoria da colunata do Louvre. O historiador da arte Louis Hautecœur se destaca com um artigo abrindo esse período e um livro encerrando-o.

- (c) Em 1964, as escavações conduzidas no fosso do Louvre, abertas por ordem do então ministro da Cultura André Malraux, provocam uma nova revisão das atribuições e datas em artigos publicados no decorrer desse ano e do seguinte.

- (d) O período que vai de 1993 a 2000 protagoniza uma revisão geral da historiografia, com três importantes livros devidos a Robert W. Berger, Roberto Gargiani e Michael Petzet, retomando, reelaborando e confirmando argumentos os mais diversos sobre o conjunto da construção do Louvre sob Luís XIV.

Abordagens temáticas

Enfatizam-se aqui três abordagens dos olhares históricos sobre a fachada oriental do Louvre. Em primeiro lugar, levanta-se a questão das atribuições e identificações dos projetos para o frontispício do palácio, especialmente aqueles apresentados na primavera do ano de 1667, cuja atribuição é a mais controversa e por isso tem figurado de modo preeminente em toda a bibliografia sobre o tema. A preocupação em atribuir corretamente

a autoria da colunata do Louvre perpassa sem dúvida todo o recorte cronológico adotado, mas preocupa sobremaneira a historiografia do século xx, período no qual a discussão e o juízo estéticos ficam em segundo plano.

A segunda abordagem é crucial para essa questão das atribuições, o problema da caracterização formal da fachada; entende-se por aí a identificação do seu *caráter*, daqueles elementos que a tornam representativa do seu tipo, assim como dos que permitem identificá-la como um objeto singular. Verifica-se então que as características para as quais atentam os autores dos séculos xix e xx são quase que inteiramente diversas daquelas enfatizadas pelos contemporâneos dos projetos no século xvii assim como, paradoxalmente, pelos críticos do século xviii, freqüentemente citados como fontes de autoridade nos estudos mais recentes.

O discurso nacionalista, por exemplo, é predominante na crítica do século xix e ainda influencia os autores do século xx, mas não corresponde de maneira alguma ao modo como a questão da nacionalidade é tratada nos séculos xvii e xviii. Várias incertezas nas atribuições bem como confusões na interpretação do caráter arquitetônico do Louvre estão relacionadas a

essa clivagem de pontos de vista entre a crítica mais remota e os estudos mais atuais.

A terceira abordagem demonstra a posição axial do problema do caráter: a idéia de grandeza e sua expressão arquitetônica na fachada oriental do Louvre. Noção marginalmente abordada entre os historiadores da segunda metade do século xx e invariavelmente exaltada de modo indefinido, evasivo até, nos períodos anteriores, a idéia de grandeza aqui considerada tem uma ligação parcial com o *marketing* da imagem pública constituída pelo próprio Luís XIV. A faceta arquitetônica na construção e “venda” dessa imagem, estudada por Peter Burke em sucinto mas perspicaz volume¹⁷, é na verdade uma pequena parte da expressão da *grandeur* ao longo da história de leituras da fachada principal do Louvre.

Destaca-se dentro dessa abordagem o descompasso entre a concepção de grandeza arquitetônica apresentada nos projetos para o Louvre encomendados a Bernini pelo rei e seu superintendente de edificações Jean-Baptiste Colbert, entre 1664 e 1666, de um lado, e do outro aquela visão da grandeza, defasada em um século e meio, privilegiada pelos arquiteto

17 Ibid.

franceses, especialmente Claude Perrault, em maior sintonia com o classicismo bramantesco do que com a expressão barroca do gênio italiano.

4.3. Estrutura do trabalho

A primeira parte do estudo corresponde à fundamentação teórica da pesquisa. Ela engloba pré-requisitos conceituais indispensáveis para o estudo da historiografia, e busca ir além do horizonte da disciplina arquitetônica. No Capítulo 1, consideram-se escritos filosóficos clássicos no campo da estética e da teoria histórica. Essa base conceitual inclui uma discussão do conceito de historicismo do ponto de vista de Hegel, e as contradições com a postura historicista adotada desde a segunda metade do século XIX. No Capítulo 2, avalia-se o problema da regra artística, por um lado, como característica que define um estilo, e por outro, nas suas relações com o gênio artístico durante a produção das obras.

Na segunda parte, com o apoio da fundamentação teórica, abordam-se os relatos históricos produzidos sobre a fachada oriental do Louvre desde 1852. O Capítulo 3 apresenta um breve histórico da construção do Louvre

de modo a situar o argumento dos textos que serão estudados. Inclui-se também o contexto artístico e os principais temas da Querela arquitetônica no século XVII. Destaca-se a série de projetos elaborados por arquitetos franceses e italianos para o palácio do Louvre, em torno dos anos 1660 a 1666.

Os Capítulos 4 e 5 abordam os três ciclos históricos identificados nos relatos. Abre-se a discussão dessa historiografia no Capítulo 4 com os enfoques mais atuais e suas motivações circunstanciais e teóricas, em seguida analisa-se um aspecto da pesquisa histórica que tem recebido atenção quase constante, a identificação de autoria em vários pontos do desenvolvimento dos projetos para a fachada oriental.

No Capítulo 5 discute-se as relações entre a obra e suas leituras históricas, tratando de alguns aspectos que já marcaram época na historiografia do Louvre mas que estão ausentes dos estudos atuais. O foco é na definição de critérios de gosto para a avaliação estética do Louvre, preocupação significativa do primeiro ciclo histórico, na segunda metade do século XIX.

O capítulo 6 explora um aspecto presente discretamente, no subtítulo dos discursos emitidos nos três ciclos históricos: o problema do caráter

e da representação política no monumento arquitetônico. Nesse capítulo, articulam-se as três abordagens da pesquisa: a atribuição dos projetos, seu uso como instrumento da caracterização, estudada sob o duplo prisma do nacionalismo e da tipologia palaciana, e as expressões conflitantes da idéia de grandeza nos projetos de Bernini e dos arquitetos franceses.

Na Conclusão sintetizam-se as análises realizadas nos capítulos precedentes, abrindo-se também a discussão para possíveis abordagens em pesquisas ulteriores.

PARTE I

Fundamentação Teórica e Histórica

CAPÍTULO 1

Historicismo na Arte

1. *Historicismo e historiografia*

Não se pode negar que a historiografia esteja constantemente questionando e ampliando seu acervo metodológico. Um dos grandes marcos na formação disciplinar histórica é o desenvolvimento do conceito de historicismo, na Alemanha do século XIX. Ele remete, em última instância, à formulação dada por Hegel das questões filosóficas como dependentes do contexto histórico-intelectual. Essa consciência é atualmente a base de domínios tais como a história cultural ou a sociologia histórica; nesse sentido, importa avaliar o fundamento teórico e a consistência operativa dessa idéia a partir do pensamento do próprio Hegel.

Walter Kaufmann já advertia, em 1951, que uma compreensão superficial e, muitas vezes, infiel de Hegel havia produzido um “mito” — ou, mais propriamente, uma lenda — a respeito do filósofo que não se confirma num estudo atento da sua obra. Um dos principais responsáveis pela

substituição da leitura de Hegel por uma imagem secundária é, segundo Kaufmann, o livro de Karl Popper (1902–1994), *The Open Society and Its Enemies*, de 1945, o qual “contém mais concepções errôneas de Hegel do que jamais antes foram reunidas em tão pouco espaço.”¹ Kaufmann acusa Popper de não adotar o rigor científico que este tanto prega, e de “alega[r] que o homem sobre o qual ele [Popper] escreve não queria dizer o que ele claramente disse. Citações compostas são usadas para determinar a visão de um filósofo, e suas asserções expressas são desconsideradas quando elas forem inconvenientes.”²

Verdade é que uma leitura isolada da *Filosofia da História* — como a que informa a historiografia marxista tanto quanto o positivismo

¹ [...] more misconception about Hegel than have previously been gathered in so small a space.] Walter A. Kaufmann. *The Hegel Myth and Its Method* *The Philosophical Review*. v. 60, n. 4: Oct., 1951, p. 460.

² *Ibid.*, p. 467.

anti-hegeliano de Popper — poderia sugerir que o próprio Hegel não visse na história da humanidade senão uma seqüência de períodos quase que dotados de vontade própria — o infame *Zeitgeist* — na qual os eventos específicos seriam meros detalhes. No auge do pós-modernismo, quando se estava à procura de qualquer bode expiatório que incarnasse as mazelas do Movimento Moderno, o filósofo Lucian Krukowski atribui a Hegel o início da decadência do prestígio da arte na sociedade ocidental:

A própria arte, para Hegel, é apenas um episódio no tempo histórico. Na visão de mundo hegeliana — a “evolução do espírito ao longo do tempo” — a arte é limitada no seu papel enquanto um exemplo de desenvolvimento histórico.³

No entanto, uma leitura diversa da convencional não chega à mesma conclusão. Já se disse inclusive que “é muito difícil reconhecer acerca de Hegel que ele tenha *alguma* filosofia da história.”⁴ O estudioso George D.

3 [Art itself, for Hegel, is but an episode in historical time. Within the Hegelian world-view—the ‘evolution of spirit in time’—art is limited in its role as an exemplar of historical development.] Lucian Krukowski. Hegel, “Progress,” and the Avant-Garde *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 44, n. 3: Spring, 1986, p. 279.

4 [...] it is very difficult to credit Hegel with having *any* philosophy of history.]

O’Brien refere-se aí à interpretação corrente de que, para Hegel, todos os fatos se encaixariam num molde filosófico preestabelecido, formando um sistema cronológico no qual o espírito está em progressão linear e livre de qualquer contradição. Essa visão, argumenta ele, não corresponde de fato às contradições e às ressalvas feitas pelo próprio Hegel contra um simplismo no estudo da história. Observando as pistas de uma *necessidade histórica* na *Fenomenologia do espírito*, parece-nos que é ao termo *histórica* que se deve atribuir a influência dos tempos em que viveu o autor, e na *necessidade* enxergar uma limitação conceitual do próprio Hegel.

1.1. Historiografia clássica e consciência histórica

Nas cosmologias tradicionais — *cosmos* aqui entendido no seu sentido arcaico, de *ordenamento do mundo* —, a sucessão de eventos que compõem a história pode ser vista ou como um ciclo eternamente repetido de temas nos quais a participação humana *se faz necessária* a fim de preservar a

George Dennis O’Brien. Does Hegel Have a Philosophy of History? *History and Theory*. v. 10, n. 3: 1971, p. 295.

ordem material e espiritual do mundo, ou como uma seqüência linear segundo um plano pré-ordenado por uma divindade onisciente e onipotente, dotada de liberdade absoluta, não admitindo, portanto, uma *necessidade* exterior.

Nesse quadro, a não-determinação e, mais ainda, a imponderabilidade das ações da divindade são elas próprias, segundo Jean Bottéro, uma necessidade teológica quando da coexistência entre uma deidade perfeita e um mundo imperfeito, como na imagem de Deus representada no Livro de Jó.⁵ Dentro do curso cíclico ou linear do mundo, os eventos míticos são tidos como *necessários* enquanto obra de um “destino” predeterminado por uma consciência individual — como o Deus judaico-cristão — ou pelo inelutável da existência, a exemplo da liberação do lobo Fenrir que marca o início do *Götterdämmerung* na religião germânica. Nesse gênero de cosmologia, a natureza das coisas e do ser humano é tida como essencialmente imutável, constante, e as transformações ocorrem por forças heterônomas agindo sobre esse substrato constante.

5 Jean Bottéro. *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien* Paris: Gallimard, 1992 (1986), p. 297.

Uma conseqüência de semelhante visão da história é o ideal da Idade de Ouro. Em parte escamoteada, mas não totalmente suprimida, pela doutrina do Milênio vindouro no cristianismo, a noção de uma Idade de Ouro supõe que a humanidade em seus primórdios levava uma vida feliz e uma sociedade harmoniosa, e que essa vida se degradou com o passar do tempo. Essa degradação pode ter ocorrido com a *perda* de um conhecimento ancestral, como no mito platônico da Atlântida, ou, ao contrário, com a *aquisição* de um conhecimento proibido — a perda da ingenuidade causada pelo consumo do fruto da árvore da ciência do bem e do mal, e a conseqüente expulsão do Éden, é o exemplo mais evidente.

A conseqüência mais importante do mito da Idade de Ouro — enquanto visão de um *passado* idílico, e distinta da utopia, esta projetada no *futuro* — é que se exclui a possibilidade de um progresso na *natureza* humana. Aqueles movimentos que pregam um progresso nas *circunstâncias* da existência humana, como o Iluminismo, argumentam no sentido de um resgate da Idade de Ouro. De modo semelhante, Charles Perrault sugere em seu *Siècle de Louis le Grand*, poema em homenagem a Luís XIV, que a França da sua época é maior que o “século de Augusto”, grandeza

conquistada em parte pelo acúmulo circunstancial de recursos e conhecimentos nos mil e seiscentos anos entre ambos períodos. Alan Colquhoun explica que:

Segundo o pensamento clássico, os valores culturais provinham de uma lei natural. De fato, o valor da história para historiadores como Hume e Montesquieu era o de que ela fornecia evidências da existência dessa lei natural. Ao estudar história, era preciso livrar-se do desnecessário e do particular e expor o essencial e o universal. Por meio do estudo da história, aprendia-se com David Hume que “a natureza humana sempre foi a mesma em qualquer lugar”.⁶

Como no preâmbulo da Constituição dos Estados Unidos, “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal”⁷ — relevando

6 Alan Colquhoun. Três tipos de historicismo In: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987* São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (Architectural Design 53, 1983), p. 24.

7 Note-se que a crença na igualdade dos seres humanos — em que pesem o o escravismo, a emancipação feminina tardia e o expansionismo imperialista, que de resto não são prerrogativas dos Estados Unidos — não impediu esse país de construir uma arquitetura monumental representativa das suas instituições. O mesmo ocorreu em

a discussão acerca da veracidade do *conteúdo* dessa afirmação e concentrando-se na lógica do discurso —, não é o caso de que os homens *se tornem* iguais com a Revolução Americana, senão que originalmente *eram*, antes de serem oprimidos pelos déspotas. A “nova idade de ouro” dos ideais milenaristas e revolucionários não cria uma felicidade nova, mas revela aquela que originalmente existia e ficou esquecida. É, portanto, um resgate de uma *consciência* ancestral.

Esse dado de uma natureza imutável começa a se modificar a partir do final do século XVIII com o surgimento do conceito de evolução, inicialmente na obra de Lamarck e de modo mais decisivo no século XIX com Charles Darwin. Na historiografia de Vasari e nos comentários de Palladio, no final do século XVI, há também uma arte verdadeira que fora esquecida durante o período “gótico” e reencontrada por Brunelleschi; mais ainda, fica claro na introdução de Vasari que esse “esquecimento” fora causado

outros Estados democráticos entre os séculos XIX e XX, invalidando, pois, a falácia de se associar monumentalidade e totalitarismo. Thomas Schumacher, ademais, lembra que uma sociedade na qual a arquitetura se preocupa em mostrar que não há hierarquia nem opressão geralmente é uma sociedade opressiva (*The Piano Nobile and Other Instruments*, inédito).

pela incultura dos bárbaros, e que o “reencontro” era obra do gênio individual do florentino. Já quando Winckelmann publica, em 1764, a sua *Geschichte der Kunst des Altertums*, não é Fídias e sim o gênio coletivo do povo grego o grande responsável pela arte helênica.

O que comumente se entende por consciência histórica na obra de Hegel é aquela mesma busca clássica pelo resgate de uma sabedoria que nunca deixou de existir — a diferença, no caso, é que para ele nunca existiu uma “Idade de Ouro” onde essa sabedoria estivesse explícita. Hegel defende que o que ele chama de “conhecimento absoluto” — a consciência e autoconsciência (*Selbstbewußtsein*) do Espírito — não é uma alteração nas faculdades cognitivas do ser humano e sim uma progressiva manifestação — donde a *fenomenologia* — dessas faculdades na consciência humana, na qual elas sempre estiveram presentes enquanto *potencialidade* ainda não manifesta.

O que é problemático, no desenrolar da argumentação hegeliana, é a aparente sucessão histórica de passos que levariam a um paralelo fácil entre o despertar da consciência do Espírito e o curso da história. É altamente improvável que o próprio Hegel tivesse uma visão simplista a ponto de

acreditar num percurso contínuo dessa consciência como um “progresso” histórico — e a estima que ele demonstra pela sociedade grega e pelo estoicismo, não inferior àquela pela “consciência infeliz” do cristão, é um indício de que não se trata de um simples progresso cronológico, mas de uma seqüência descontínua e não materialista. Ele próprio condena, no seu *Curso de estética*, a “categoria trivial que por meio desse progresso tenha levado a arte *passo a passo* até o nível atual.”⁸ Além disso, na *Fenomenologia*, as referências históricas são extremamente parcimoniosas e organizadas não em ordem estritamente cronológica mas segundo uma sucessão de três temas: a Razão, a Cultura e a Moralidade. Hegel conclui a sua obra com o tema do “conhecimento absoluto”, introduzido por uma discussão sobre a Arte e a Religião revelada, seus precursores.

O que parece surgir dessa *estrutura* hegeliana⁹ não é, então, um relato de uma progressão histórico-cronológica, e sim a explicação de um

8 [...] triviale Kategorie, daß dieser Fortgang die Kunst *nach und nach* auf jene Stufe gebracht habe.] Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* v. II: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 14), p. 266.

9 Para um estudo da estrutura de pensamento no texto de Hegel, ver Jon Stewart. *The Architectonic of Hegel's Phenomenology of Spirit* *Philosophy and Phenomenological*

desenvolvimento intelectual, que pode se dar em diferentes estágios em épocas diversas. Mais ainda, não seria apenas o grande movimento de massas intelectualmente conscientes, como na historiografia marxista, e sim uma história do conhecimento que pode ser, com igual pertinência, a evolução da consciência-de-si de qualquer indivíduo. Hegel traz, então, para o leitor iluminista, a advertência de que a sua própria época não é nem o ápice da história, nem a realização absoluta do conhecimento de uma “idade de ouro”.

A distinção fundamental entre a visão de mundo da “idade de ouro” e o sistema hegeliano — pelo menos na concepção eurocêntrica do próprio Hegel — consiste no caráter eminentemente *histórico* da história e da filosofia hegeliana, numa época, o século XIX, em que a cultura “oriental” costuma ser vista como *a-histórica*, e isso não apenas em virtude de sua cosmologia cíclica, mas ainda mais pela percepção de que o próprio *passar do tempo* nas sociedades não-européias seria desprovido de um *processo* histórico digno desse nome. Até meados do século XX, semelhante opinião está presente num dos clássicos da história da arquitetura, o *History of*

Architecture on the Comparative Method de Bannister Fletcher (1866–1953). Na última edição revista em vida do autor, no ano de sua morte, ainda consta acerca das arquiteturas orientais o título de “estilos não-históricos”, seguindo nota o editor da primeira edição póstuma.¹⁰ É segundo o mesmo enfoque que Hegel assevera, tratando da arquitetura indiana, que:

[...] não se pode nessa arquitetura [oriental], ao contrário da clássica e da romântica, partir de formas específicas, por exemplo das casas; pois ela não dá a ser apresentada aqui nenhuma indicação de conteúdo fixo nem tampouco uma regra formal enquanto princípio que testemunhe do seu desenvolvimento no conjunto das diversas obras.¹¹

Research. v. 55, n. 4: Dec., 1995, p. 747–776.

10 R. A. Cordingley. Preface In: Bannister Fletcher. *History of Architecture on the Comparative Method* 17.^a ed., London: University of London, 1961, p. ix.

11 [... kann bei dieser Architektur nicht wie bei der klassischen und romantischen von bestimmten Formen, von der des Hauses z. B., ausgegangen werden; denn es läßt sich hier kein für sich fester Inhalt und damit auch keine feste Gestaltungsweise als das Prinzip angeben, das sich dann in seiner Fortentwicklung auf den Kreis der verschiedenen Werke bezöge.] Hegel, *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 274. *Gestaltungsweise* significa literalmente “maneira de dar forma”.

1.2. Progresso histórico

A suposição de que Hegel acreditava num “progresso” histórico e, mais ainda, em que os *eventos* específicos da história pudessem ser responsáveis por esse progresso é amplamente instrumentalizada pelos apologistas do Movimento Moderno de modo simplista e superficial. A preocupação de Hegel, ao longo de sua obra e principalmente na *Fenomenologia do espírito*, parece ter escapado à percepção do cientista social que, seguindo Marx, só enxerga o *materialismo* — a determinação do intelectual pela “estrutura” econômica —, bem como à do artista de vanguarda, que só vê nela o conceito de *superação* — a determinação apriorística de que a arte mais recente deve ser *diferente e melhor* que a arte do passado. Jung aponta para a dificuldade da tarefa que Hegel desenvolve na *Fenomenologia*:

O mero pensar que há uma diferença psicológica tremenda entre estar consciente da existência de um objeto e a “consciência de estar consciente” de um objeto chega a uma sutileza que mal pode ser respondida.¹²

12 [The mere thought that there is a tremendous psychological difference between

A filosofia do conhecimento em Hegel não é um esforço limitado ao campo da especulação acerca do fundamento da ciência. Ela permeia todo o espírito humano em suas diversas realizações, inclusive no que diz respeito à cultura material. O reflexo do Espírito universal na esfera cultural está articulado no *Curso de estética*. Neste, a complexa estrutura histórica da *Fenomenologia* se encontra resumida na complementaridade essencial entre o Abstrato e a Manifestação, e em três momentos — o simbólico, o clássico e o romântico.

2. Consciência da historicidade na arte

Ainda que em nenhuma das doutrinas acima se faça referência à estética, a mesma ênfase colocada no desapego quanto ao objeto da ação pode ser vista na filosofia estética de Kant. Para este, a apreciação da beleza não

the consciousness of the existence of an object and the “consciousness of the consciousness” of an object borders on a subtlety which can scarcely be answered.] Carl Gustav Jung. Foreword In: Daisetz Teitaro Suzuki *An Introduction to Zen Buddhism* New York: Grove, 1964, p. 16.

pode ser interessada, mas deve ser sua própria justificativa. Mesmo assim, ela se reveste do mesmo sentido de dever que Krishna exige do herói hindu.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma o triplo paradoxo do belo:

[1. a)] O Belo é aquilo que sem conceitos se apresentará como objeto de uma empatia em geral. ¹³

13 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (Werkausgabe, v. 10), § 5, p. 124. Optou-se, como tradução para *Wohlgefallen*, por *empatia* em vez de *agrado*, uma vez que Kant joga com os significados de *Wohlgefallen*, *gefallen* e, implicitamente, *das Gefallen* (favor) como sugerido em *Gunst* (simpatia, opinião favorável) em relação ao belo, por oposição a *Annehmung* (agrado), o qual denota imediatamente um interesse, que não está implícito em *Wohlgefallen*. Além disso, *empatia* sugere um movimento do sujeito em direção ao objeto, condizente com o caráter da experiência estética segundo Kant, em contraposição ao sujeito trazendo (*nehmen*) para si o objeto de agrado interessado. Esse termo não consegue transmitir, porém, toda a força de sentido de *Wohlgefallen*, que também denota uma intensa alegria ou simpatia pelo objeto. Ver Ibid., § 5, p. 123. A conceituação do agrado estético como empatia também explicita a dívida que os historiadores da arte do início do século xx, em particular Wölfflin e Aby Warburg, têm para com a filosofia de Kant. Ver Irving L. Zupnick. The Iconology of Style (Or Wölfflin Reconsidered) *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 19, n. 3: 1961-04-01, p. 263-273. Não se entrará aqui na discussão do sublime, apesar da sua aparente relação com a monumentalidade, uma vez que se trata de um conceito que transcende, para Kant, as

[b) No entanto,] A universalidade do agrado se apresentará num juízo de gosto como apenas subjetiva. ¹⁴

[2.] A beleza é forma da adequação a uma finalidade num objeto, do momento que [a forma] será percebida nele sem a representação de uma finalidade. ¹⁵

[3. a)] É belo aquilo que sem conceito é conhecido enquanto objeto de uma apreciação necessária. ¹⁶

[b) No entanto,] a simpatia é a *única* apreciação livre. ¹⁷

Não pode haver nenhuma regra objetiva do gosto, a qual por meio de conceitos defina o que seria belo. ¹⁸

possibilidades da obra de arte.

14 [Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird in einem Geschmacksurteile nur als Subjektiv vorgestellt.] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, § 8, p. 127.

15 [Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird.] Ibid., § 17, p. 155.

16 [Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.] Ibid., § 22, p. 160.

17 [... Gunst ist das *einzig* freie Wohlgefallen.] Ibid., § 5, p. 123.

18 [Es kann keine objektive Geschmacksregel, *welche* durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben.] Ibid., § 17, p. 149.

Para Kant, então, o belo tem como conceito o fato de ser apreciado sem conceito, é apreciado enquanto aparentando finalidade sem realmente ter finalidade, e apesar de ter uma apreciação necessária, é necessariamente livre, ou seja, não condicionado por interesses. É, portanto, uma forma de conhecimento que se ergue acima da própria dualidade de ser e ao mesmo tempo não-ser algo, substituindo a lógica analítica por uma dialética da superação das contradições. Em Kant, a forma dessa superação por excelência é aquela que não pensa em conceitos, mas tem conceitos atribuídos pelo entendimento humano; não tem finalidade última, mas é vista como se tivesse um desígnio grandioso; e cujos entes agem por necessidade, mas podem ser dotados de liberdade: a Natureza.

Hegel, na sua juventude, partilha da visão favorável da natureza: “mesmo na melhor pintura o elemento mais atraente e essencial de um tal espetáculo ficaria faltando: vida eterna, o tremendo movimento nela”¹⁹,

19 [even in the best painting the most attractive and essential feature of such a spectacle would be missing: eternal life, the tremendous motion in it.] Hegel *apud* Michael H. Hoffheimer. The Influence of Schiller’s Theory of Nature on Hegel’s Philosophical Development *Journal of the History of Ideas*. v. 46, n. 2: Apr.-Jun., 1985, p. 235.

diz ele em 1797. Até a época em que ele ministrará os seus *Cursos de estética*, contudo, sua opinião muda bastante e ele passa a considerar o belo natural como inferior ao artístico. Para tanto, Hegel resgata um ponto secundário da estética kantiana: a oposição entre a representação de “coisas feias” e a representação feia. Kant menciona, *en passant*, que “as belas-artes demonstram aí apenas sua excelência [com respeito à Natureza], no sentido de que ela descreve com beleza coisas que, na Natureza, seriam feias, detestáveis ou desagradáveis”²⁰, como a morte, a doença, a miséria e a guerra.

Essa representação serve de ponte para Hegel abordar a interação entre o juízo *estético* e o *telos* da arte. Para Kant, a inclinação estética é necessariamente desinteressada. Ele defende que “o Belo é o símbolo do bem ético; e apenas nesse aspecto (um ponto de vista que é natural para todos, e que todos esperam dos outros enquanto dever) agrada, com uma demanda de aplicabilidade a todos os demais”²¹, tendo como conseqüência e

20 [Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt.] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, § 48, p. 247.

21 [... das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann ändern als

conclusão da dialética do belo o fato, bastante importante, de que “a verdadeira propedêutica para a fundamentação do gosto seria o desenvolvimento de idéias éticas e da cultura do sentimento moral; pois, somente quando a sensibilidade for reunida com ambas, pode o gosto honesto tomar uma forma definitivamente imutável.”²² A partir daí, Hegel defende que a obra de arte não pode ser caracterizada meramente por uma forma, mas é a forma expressiva de um conteúdo espiritual de cunho moral:

É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância da palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.²³

Pflicht zumutet) gefällt es, mit einem Anspruche auf jedes andern Bestimmung ...]

Ibid., § 59, p. 297.

22 Ibid., § 60, p. 301.

23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Cursos de estética* v. 1: Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p. 43. “Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht

É justamente por causa desse conteúdo que Hegel considera o belo natural como uma experiência imperfeita em contraste com o belo artístico. A beleza apreendida pelo olhar humano sobre a natureza não decorre do significado intrínseco aos entes naturais nem da correspondência de um tal significado com a sua forma exterior, mas, ao contrário, é “uma expressão da alma que possui uma consonância com propriedades humanas”²⁴. Por trás do que é aparentemente um ataque mesquinho à apreciação do belo na natureza, contudo, há uma crítica evidente à estética romântica do século XIX, que se vale de formas naturalistas como um disfarce aparentemente objetivo para a expressão meramente subjetiva do artista. Com isso, Hegel na verdade rejeita com a mesma veemência os dois extremos da particularidade

nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen.” *Vorlesungen über die Ästhetik* v. I: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 13), p. 37.

24 Hegel, *Cursos de estética*, op. cit., p. 145. “[... einen Seelenausdruck zeigen, der mit menschlichen Eigenschaften einen Zusammenklang hat ...]” *Ästhetik*, op. cit., p. 177.

na obra artística. Por um lado, ele ataca a já citada ilusão da autonomia dos objetos, e por outro, a ânsia do artista por uma subjetividade total, isto é, pela ausência de um referencial suprapessoal para a avaliação da obra de arte. O resultado dessa subjetividade é a ironia, que consiste em dar exclusivamente ao arbítrio e capricho do artista o poder de atribuir valor a algo.

O caráter irônico, então, corresponde à anulação recíproca da subjetividade na própria busca por valores que não são reconhecidos fora dela: “pois na obra de arte aparecem então figuras ora triviais [*lit.* chatas] ora sem conteúdo e postura, uma vez que o substancial neles se mostra como o que é nulo e, por fim, ainda surgem aquelas nostalgias e as contradições insolúveis no ânimo.”²⁵ A ironia não é, como se proclama nos “conceitos” artísticos contemporâneos, a denúncia da realidade por parte do artista, mas a denúncia da própria impotência do artista em construir algo de relevante para essa realidade, um escapismo no ato de *épater le bourgeois* e na

fantasia de “ver-se como uma raça à parte”²⁶, como aponta o historiador da arte Ernst Gombrich (1909–2001).

2.1. Instrumentalização da modernidade

A postura irônica está freqüentemente atrelada a opiniões fatalistas acerca da história do desenvolvimento artístico. Geralmente, estas retomam o clichê esquerdista-infantil de uma “inevitabilidade histórica” para justificar expressões inusitadas e subjetivas ou defender uma certa linha de estudo e suas preferências patentes. Essa noção vem da própria *Estética* de Hegel, na qual se apresentam três momentos artísticos, o simbólico, o clássico e o romântico, e onde se sucedem momentos de “início, desenvolvimento, perfeição e término, um crescimento, florescimento, e decrepitude”²⁷ — o que dá abertura para a interpretação de que uma forma artística em

25 Hegel, *Cursos de estética, op. cit.*, p. 84. “Denn teils kommen platte Figuren herein, teils gehalt- und haltungslose, indem das Substantielle sich in ihnen als das Nichtigere erweist, teils treten endlich noch jene Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts hinzu.” *Ästhetik, op. cit.*, p. 98.

26 Ernst H. Gombrich. *A história da arte* Rio de Janeiro: LTC, 1993 (The Story of Art, 1950), p. 397.

27 [... Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.] Hegel, *Ästhetik, op. cit.*, p. 246.

decrepitude deve ser naturalmente substituída por outra, totalmente nova, que começa a se desenvolver —, uma noção já sugerida por Giambattista Vico no século XVIII²⁸. Assim, comprometido com a causa do Movimento moderno, Le Corbusier (1887–1965) deplora com uma certa dor de cotovelo, no prefácio à edição de 1928 do *Por uma arquitetura*, que os fatos estão atrasados com respeito ao modelo de progresso inevitável: “decididamente o mundo não está tão avançado quanto todos nós acreditamos”²⁹. Mesmo um consciencioso historiador da arte com uma visão aberta como Gombrich quase derrapa no determinismo historicista, quando chega a tratar da arquitetura no século XIX:

Seria injusto supor que não houve arquitetos talentosos no século XIX. Houve, sem dúvida, mas a situação da sua arte era-lhes inteiramente adversa. Quanto mais conscienciosamente estudavam para imitar estilos antigos, menos provável era que seus projetos fossem

servir às finalidades a que se destinavam. [...] *Alguns* arquitetos do século XIX conseguiram [...] criar obras que não são contrafações do passado nem meras invenções grotescas.³⁰ [grifo nosso]

Naturalmente, o problema fundamental de tais sistemas “materialistas” é a dificuldade que eles têm em acomodar a própria dialética e vitalidade presentes em todo o universo da atuação humana. Assim, o historiador Perry Anderson precisa alertar contra a dicotomia de se criar uma categoria de “variantes ‘impuras’ ” a serem contrastadas com as “estruturas ‘puras’ ” do tema que ele aborda, a monarquia absolutista: “por um lado, constrói-se ou pressupõe-se modelos gerais ‘abstratos’ [...] sem se preocupar com as variantes da realidade; por outro lado, estuda-se casos ‘concretos’ precisos sem referir-se às suas implicações recíprocas e às suas interconexões.”³¹

Alguma teoria estética chega a interpretar a dialética da *superação* dos conflitos como se fosse uma *celebração* do conflito e um simples triunfo de

28 Jarzombek, *The Crisis of Interdisciplinary Historiography*, *op. cit.*, p. 153.

29 [...] décidément le monde n'est pas si avancé que nous croyons tous [...] Le Corbusier. (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit). *Vers une architecture* Paris: Arthaud, 1977 (Paris: Crès, 1923), p. vi.

30 Gombrich, *A história da arte*, *op. cit.*, p. 396.

31 [D'un côté, on construit ou on présuppose des modèles généraux « abstraits » ... sans se soucier des variantes de fait ; d'autre part, on étudie des cas « concrets » précis sans se référer à leurs implications réciproques et à leurs interconnexions.] Perry Anderson. *L'état absolutiste* v. I: L'Europe de l'ouest. Paris: Maspéro, 1978, p. 7–8.

uma das partes conflitantes sobre a outra. O crítico austríaco Ernst Fischer (1899–1972) remete ao teatro de Bertolt Brecht. Ele é visto como quem ostensivamente *recusa* a superação dialética do conflito na experiência artística, mas, ao contrário, se vale dela como um trampolim para *exacerbar* o conflito tendo em vista sua realização no evento político da revolução proletária. O responsável pelo surgimento da vanguarda acaba sendo então — o que não deixa de ser, ironicamente, irônico — o próprio capitalismo, como parte do processo histórico inevitável:

Brecht observa que, numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito “imediat” da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças sociais existentes na platéia, criando, assim, enquanto a peça vai sendo encenada, uma coletividade “universalmente humana” e não dividida em classes. Por outro lado, a função do drama “não-aristotélico” que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a platéia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista.³²

32 Ernst Fischer. *A necessidade da arte* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 (Von der

Numa perspectiva, então, mais “conservadora” — no sentido político da palavra — pode-se dizer que o progressismo não-dialético (ou pseudo-dialético) não se resume à crítica ou à história da arte, como quando Raymond Aron sugere que “a prática das projeções econômicas”, objeto da tecnocracia capitalista por excelência,

[...] contribui a difundir a obsessão pelo futuro. Os homens das sociedades desenvolvidas vivem na sua imaginação a abundância prometida e, de tanto fixar sua atenção na originalidade técnico-econômica do nosso tempo, tendem a romper com o passado ou a acreditar que rompem com ele.³³

Com isso, chega-se à posição absurda em que duas posições *antagônicas* e não (pelo menos, ainda não) conciliadas numa superação dialética

Notwendigkeit der Kunst. Verlag der Kunst, 1959), p. 15.

33 [La pratique des projections économiques contribue à répandre l'obsession de l'avenir. Les hommes des sociétés développées vivent en imagination l'abondance promise et, à force de fixer leur attention sur l'originalité technico-économique de notre âge, ils ont tendance à rompre avec le passé ou à croire qu'ils rompent avec lui.] Raymond Aron. *Les désillusions du progrès, essai sur la dialectique de la modernité* [Paris]: Calmann-Lévy, 1969, p. 226.

sob qualquer ponto de vista, podem ver atribuída a qualquer uma delas a suposta causa da irrelevância irônica do artista na modernidade. O escritor Antonio Callado (1917–1997), na introdução à edição brasileira do livro de Fischer, aventa que:

É que a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação; mas acabou por isolá-lo numa liberdade tão glacial e completa que o artista chegou em muitos casos ao estágio absurdo de criar para os outros artistas. O pior, como observou Bernard Shaw, é que quem detesta a pintura moderna não agüenta mais a pintura feita à moda antiga. Não se pode imaginar hoje uma volta ao grande romance do século XIX. Mas [...] que masoquista, reduzido a escolher um só disco, optaria pelo de música dodecafônica? ³⁴

Fica patente a contradição entre a proposição historicista de que *não se pode imaginar uma volta à linguagem do passado*, e a incômoda situação do artista de vanguarda, pobrezinho incompreendido ou mistificador

³⁴ Antonio Callado. Introdução In: Ernst Fischer *A necessidade da arte* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 9.

oportunista, em qualquer caso deslocado do público em geral e apenas recebido por algum crítico de arte cujas posturas — para não dizer suas motivações — podem ser dúbias. Nicolai Ouroussoff, crítico de arquitetura do *New York Times*, expõe com uma certa inocência o caso terminal que é a relação entre o artista contemporâneo e o simples mortal, ao comentar sobre a nova sede do próprio jornal (Figura 2): “muitos dos meus colegas reclamaram do edifício no começo. [...] Eu desconfio que eles vão todos se adaptar.” ³⁵ No que será talvez o maior chavão da modernidade, Sartre anuncia pomposamente: “estou condenado a ser livre.” Essa exaltação da liberdade — muitas vezes longe da realidade, pois se trata de uma “liberdade” para se deixar levar por interesses e desejos — só tem igual na irrelevância do exaltado artista de vanguarda e de seu crítico de estimação.

Percebe-se nesse cenário esquizóide uma certa falta de sutileza por parte do pensamento artístico contemporâneo em compreender as raízes da sua condição, e pensar que historicamente desenvolveram-se soluções

³⁵ [Many of my colleagues complained about the building at first. [...] I suspect they'll all adjust.] Nicolai Ouroussoff. Pride and Nostalgia Mix in the Times's New Home. *The New York Times Architecture Review*. New York, 20/11/2007.

Figura 2

The New York Times Building
 Renzo Piano Building Workshop, 2009
 Fotografia: Paul Stocker, 29/05/2009

alternativas ao problema da inovação estética. Hans Gerhard Evers (1900–1993) lembra que um dos mais importantes “inovadores” do século XIX, o escultor Auguste Rodin (1840–1917), tinha sua obra firmemente ancorada no *repertório* cultural e histórico de sua própria sociedade, e não na *perspectiva* de sua eventual novidade:

A toga dos classicistas não significa que o poeta se teria vestido à moda da Antigüidade [...] O realista de meados do século XIX [Rodin] era de opinião que não existe a espiritualidade num todo se não se possuir simultaneamente uma forma única e histórica. [...] o conflito surge do facto de cada artista vivo representar o seu próprio ponto de vista e não compreender o ponto de vista do artista que já não vive, do seu predecessor.³⁶

No entanto, Evers parece não admitir integralmente as implicações dessa incompreensão no sentido de comprometer a visão de mundo

³⁶ Evers, *Do historicismo ao funcionalismo*, *op. cit.*, p. 106.



historicista, pois logo abaixo ele argumenta que “hoje já não podemos fazer *monumentos* por muitas razões [...]. Este monumento é uma auto-representação da burguesia precisamente porque não possui nada, absolutamente nada, de alegorias sobre ou sob a burguesia”³⁷. A mensagem subreptícia é a de que o monumento moderno seria de algum modo *inautêntico*, ou menos representativo da sociedade como um todo do que o monumento antigo: ou seja, parte-se do princípio que existiriam formas *inadequadas* para o seu tempo — e, portanto, retrógradas, uma vez que tal crítica nunca é dirigida às vanguardas — e que tais formas podem, e devem, ser expurgadas no curso progressista da história. O historiador da arquitetura William J. R. Curtis, assumido entusiasta do Movimento moderno, ainda assim descreve com grande lucidez a situação teórica do modernismo:

Elementar no ideal de uma arquitetura moderna era a noção de que cada período no passado tinha possuído seu próprio estilo autêntico, expressando o verdadeiro teor da época. Segundo a mesma visão, se supunha que uma ruptura tinha tido lugar em algum momento em meados do século XVIII, [...] deixando um vácuo

³⁷ Ibid.

preenchido por várias adaptações e recombinações “inautênticas” de formas passadas. A tarefa, então, seria a de redescobrir o verdadeiro caminho da arquitetura, [...] e de criar imagens capazes de incorporar os ideais de uma “idade moderna” supostamente distinta.³⁸

Apesar de supostamente amparada na muleta hegeliana — cunhando inclusive o curioso termo de *Zeitgeist*, ou espírito dos tempos, e com isso dando a impressão de o *tempo* é que controla o *espírito* —, semelhante concepção de que a vanguarda deve *forçar* a adequação da sociedade ao que a época “demanda” não resolve a questão da individualidade e da subjetividade como contraponto àquela imposição fatalista do *Zeitgeist*.

³⁸ [Basic to the ideal of a modern architecture was the notion that each age in the past had possessed its own authentic style, expressive of the true tenor of the epoch. According to the same outlook, a break was supposed to have occurred somewhere around the middle of the eighteenth century, [...] leaving a vacuum into which had flowed numerous ‘inauthentic’ adaptations and recombinations of past forms. The task, then, was to rediscover the true path of architecture, [...] and to create images capable of embodying the ideals of a supposedly distinct ‘modern age’.] William J. R. Curtis. *Modern Architecture since 1900* Londres: Phaidon, 1996 (Londres: Phaidon, 1982), p. 11.

2.2. Moralidade historicista

Hegel propõe como objeto da arte a conciliação entre a inteira subjetividade e uma total objetividade, isto é, um equilíbrio entre a particularidade *do artista* e a universalidade dos objetivos *da própria arte*. A postura irônica é um dos extremos antitéticos ao *caminho do meio* artístico, mas a sociedade impessoal e legalista dos tempos modernos onde essa ironia se desenvolve é o outro extremo, igualmente imprópria, na anulação da vitalidade individual, à expressão do belo artístico. Isso não quer dizer que não seja possível *fazer* belas-artes na sociedade moderna — apenas que a *temática* do Estado legalista é tão inadequada para a expressão do belo ideal quanto a *postura* irônica do artista que vive nesse Estado moderno. Mas, para entender o que Hegel considera como próprio e impróprio para a realização do belo, é preciso voltar à questão da moralidade na estética kantiana.

Kant demanda, como já foi visto, uma “cultura do sentimento moral” como pré-requisito para o desenvolvimento de um “gosto honesto”. Hegel, por sua vez, propõe a *exposição* desse sentimento moral na obra de arte. Para ele, “o caráter constitui o autêntico ponto central da exposição

artística ideal”³⁹, isto é, a representação *ao mesmo tempo* subjetiva, posto que individual, e universal, já que é livre tal como a realização da moralidade. Esse caráter hegeliano não é, portanto, *qualquer* caráter: assim como, na linguagem comum, o mau caráter e a falta de caráter são conceitos próximos, o caráter artístico pressupõe o *bom* caráter, por assim dizer. Num trecho de rara beleza, o próprio texto da *Estética* de Hegel expressa essa nobreza de caráter:

A um ser humano verdadeiro pertencem muitos deuses, e ele guarda em seu coração todas as potências que estão dispersas no círculo dos deuses; todo o Olimpo está reunido em seu peito.⁴⁰

Não obstante a perspectiva humanista, percebe-se uma limitação conceitual no sentido de que o próprio Olimpo, que Hegel usa como uma referência à multiplicidade de caracteres, é ainda assim limitado e restritivo:

³⁹ Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 241. “... macht der Charakter den eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung aus ...” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁰ Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 242. “Zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 307.

na Grécia e principalmente na Roma antiga o culto dos deuses está ligado à ascendência mítica das famílias aristocráticas e não há lugar para um deus dos pobres, tal como o Jesus do cristianismo primitivo e popular. Sob outro aspecto, essa declaração se aproxima bastante das posturas platônica e escolástica, nas quais o *belo* é a representação sensível do *bom* e do *verdadeiro*. O próprio belo pode ser associado na Antigüidade clássica antes a uma beleza moral do que à beleza propriamente estética, no sentido moderno. Por outro lado, cabe ressaltar que essa conceituação de *bom* gosto, *nobreza* de caráter representada em atributos de deidades, sugere uma postura aristocrática, apanágio de *bons* homens — *gentilshommes* — e portanto inacessível à plebe. Exige-se nessa visão da estética uma *vivência* cultural e social que seria a única capaz — mesmo na abstração ao extremo dos condicionantes sociais operada por Kant — de legitimar os juízos estéticos.

Mesmo assim, não se chega a lugar nenhum afirmando que o belo puramente estético não existe *enquanto conceito* para os gregos — o que fazer, então, diante da indiscutível beleza da arquitetura, escultura e poesia na Grécia clássica? Movimentos e vanguardas se sucedem e se refutam uns aos outros sem que a beleza dos templos clássicos seja questionada (mesma

sorte não tiveram as catedrais góticas). Jean-Pierre Vernant (1914–2007) defende que aquilo que chamamos de “beleza moral” no pensamento grego na verdade “não tem a conotação moral que lhe atribuímos hoje mas remete à idéia de que não seria concebível fazer vilanias ou coisas baixas”⁴¹ — ou seja, trata-se mais precisamente de um comportamento ao qual, em termos modernos, costuma-se atribuir a qualificação metafórica de “esteticista”, preocupado com os bons modos e as convenções, do que de uma atitude moral da qual a estética seria um mero reflexo visível. É mais adequado, então, reconhecer que a uma beleza moral do bom caráter *corresponde* uma beleza física do objeto artístico. Corresponde, e não é *idêntica*, pois aí se encontra a chave da expressão propriamente *artística*, o intermédio da *téchnē* — ou *ars*.⁴²

41 [... n'a pas la connotation morale qu'on lui prête aujourd'hui mais renvoie à l'idée que l'on ne saurait commettre de vilénies et de choses basses.] Jean-Pierre Vernant. La mythologie, c'est une vision de soi face au monde. Propos recueillis par François Busnel *L'Express*. 26/06/2003.

42 É significativo que em latim e no grego antigo não existe uma palavra que corresponda ao sentido moderno de *arte* enquanto disciplina primariamente estética.

Não existe, logicamente, identidade possível entre um conceito abstrato e uma realização concreta, logo, faz-se necessária a mediação da arte. Nisso o pensamento clássico demonstra trabalhar predominantemente em termos de hipóstases — reduções (*hypo-*) ao concreto — de seus conceitos abstratos. É nesse sentido que se entende, por exemplo, o *mundo* das idéias enquanto *cosmos*, em paralelo ao *cosmos* do mundo físico, assim como a obra de arte constitui um *microcosmo*, um universo dentro do universo:

[...] um dos termos que designa este conjunto compósito é precisamente *kosmos*, que já Homero relaciona com a ideia de beleza: de um cantor pode-se dizer que executa «de maneira bela» (*kalon*) um canto se a sua declamação avança *kata kosmon*, «segundo uma (bela) ordem» [...] ⁴³

Assim também é que se localiza a catarse aristotélica, a chamada *purificação* dos sentimentos e das emoções diante da encenação de uma tragédia. Mas, se o microcosmo da obra de arte é necessariamente um *artifectus*, algo *feito pela arte* e, portanto, um *artefato-artifício*, não se deve esquecer

⁴³ Giovanni Lombardo. *A estética da Antiguidade clássica* Lisboa: Estampa, 2003 (L'estetica antica. Bologna: Il Mulino, 2002), p. 19.

que o próprio *cosmos* antigo — tanto quanto o moderno, por sinal — é ele próprio um construto do espírito, por intermédio dos mitos elaborados pela sociedade. Esse universo mítico conserva toda a sua relevância para a visão de mundo grega, mesmo na época dos grandes filósofos. Platão relata, no personagem de Fedro, que Sócrates, após a sua condenação à morte, decide obedecer uma inspiração onírica para que escreva poemas. Diz Sócrates, “o poeta deve, se ele de fato pretende ser poeta, compor mitos em vez de *logoi*” ⁴⁴ — e ele o faz. Se isso de fato ocorreu, e o Sócrates condenado por contradizer a religião demonstra reconhecer a relevância do mito, ou se é Platão quem cria o episódio para demonstrar a devoção de seu mestre e re-trucar a seus algozes, a implicação é a mesma: os filósofos podem contestar *este ou aquele* mito particular, mas compreendem *o mito* enquanto elemento fundamental, e fundador, da própria sociedade.

⁴⁴ [...] τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους ...] Πλάτων. (Plátōn). *Εὐθύφρων. Ἀπολογία Σωκράτους. Κρίτων. Φαίδων* (Euthyphrōn. Apologia Sokratous. Kritōn. Phaidōn), Boston: Tufts University, [S.d.] (In: Platonis Opera. Editado por John Burnet. Oxford University Press, 1903), 61b.

O historiador Santo Mazzarino (1916–1987) aponta que o pensamento histórico precede na Grécia o pensamento filosófico, e realiza já antes deste, a partir de meados do século VII a.C., a uma revisão geral da mitologia tradicional e à reconstrução de diversos mitos, com uma forte influência da tendência órfica, iniciática e orientalizante: o termo *orfismo* “pode ser sempre útil para indicar, justamente, um aspecto do grande movimento religioso que corresponde a uma total renovação da velha religiosidade aristocrática da Grécia.”⁴⁵

Arte heróica

O orfismo tem, por sua vez, como expressão do mito por excelência a figura do *herói* enquanto personagem mítica mas humanizada e historicizada. Assim, uma das menções religiosas mais importantes do historiador

45 [... può essere sempre utile per indicare, appunto, un aspetto del grande movimento religioso, che corrisponde ad un totale rinnovamento della vecchia religiosità aristocratica di Grecia.] Santo Mazzarino. *Il pensiero storico classico* v. 1: Bari: Laterza, 2000 (1966), p. 25–26. Ver também *Ibid.*, p. 31.

Hecateu (século VI a.C.) é aquela à separação dos cultos de Hércules deificado e Hércules heróico: “a primeira distinção entre o Hércules-deus e o Hércules-herói foi realizada pelos órficos.”⁴⁶ Essa separação, que Mazzarino estuda no contexto da formação de uma visão histórica do mito, é importante também do ponto de vista interno da própria mitologia, pois dá existência autônoma a um herói do qual são removidas as implicações de imortalidade e, até certo ponto, de deidade — um herói, portanto, *humanizado*, tal como o próprio personagem de Orfeu que dá nome à linha revisionista em questão.

Esse herói, enquanto *ser humano verdadeiro*, tem uma incomparável vantagem poética sobre a divindade: se o deus pode enfrentar *reveses*, o humano é o único que conhecerá a inteira dimensão do *sofrimento*, mas também do prazer, resultando dessa explosão de sentimentos, desconhecida do ser olímpico, a catarse aristotélica, a *purificação* que só pode advir como resolução de um estado primeiramente impuro.

46 [La prima distinzione fra l’Eracle dio e l’Eracle eroe fu compiuta dagli Orfici.] *Ibid.*, p. 36.

A autonomia do herói quanto à divindade também se reflete na historicidade do primeiro em contraste com a eternidade do segundo: substituiu-se o tempo histórico ao tempo mítico, aquela cronologia individualizada a este momento, *illud tempus*, que precede o ciclo histórico da vida humana, mas nem por isso o heroísmo perde o seu caráter universal e instaurador. Esse herói é, por isso, o esvaziamento completo de qualquer entendimento de progresso histórico na *Estética* de Hegel. As formas artísticas particulares podem até seguir um ciclo interno de desenvolvimento, auge e decadência, mas a forma heróica é o paradigma ao qual sempre é possível retornar. Em primeiro lugar, a ação heróica é situada historicamente, ao contrário do mito cosmogônico que se desenrola no momento a-histórico das origens; apesar disso, ela é universal e atemporal na formulação de temas e na fundação de preceitos, normas, ou modelos de comportamento; finalmente, ela tem um apelo peculiar para as sociedades históricas, uma vez que expõe o contraste entre uma existência supostamente civilizada, mas intensamente controlada por normas impessoais, e uma possibilidade de realização e responsabilidade individuais, na qual a *Macht*, a *potestas* do agente entra

em contato direto com o *objeto* de conflito, sem nenhuma mediação ou diluição no vigor desse confronto.

Por isso, do Renascimento em diante, especialmente na Itália, é corriqueira a identificação, com fins de propaganda, dos príncipes à *virtù* heróica, especialmente à de Hércules. Essa associação é relevante sob vários aspectos, ressalte-se aqui apenas que ela enfatiza a individualidade do soberano numa época e lugar onde golpes e mudanças dinásticas se sucedem, e muitos líderes políticos não podem assentar a sua legitimidade na continuidade dinástica. Será visto mais adiante, p. 284, como essa visão do príncipe heróico instrumentalizada na Itália está no cerne de uma das principais controvérsias em torno da fachada oriental do Louvre, a contratação e subsequente rejeição do projeto elaborado por Bernini para o palácio de Luís XIV. Por ora, cabe terminar a caracterização desse aspecto heróico nas suas implicações para a atuação historicamente situada.

A Orestéia, a história do assassinato de Agamemnon por sua esposa e da vingança de seus filhos, por exemplo, apresenta uma saga historicamente situada, ainda que relate eventos provavelmente fictícios — mas o retorno da guerra de Tróia é, para os gregos do período clássico, um momento

preciso do passado, dos seus próprios antepassados humanos. Essa precisão histórica é essencial, paradoxalmente, para o propósito universalista da representação das paixões humanas e do herói trágico: ela garante que o *pathos*, a conjugação de caracteres, sentimentos e paixões que tipificam o herói, “uma potência em si mesma legítima do ânimo, uma estrutura essencial da racionalidade e da vontade livre”⁴⁷, seja válido não para os deuses imortais, nem para os homens da idílica Idade de Ouro, mas sim para esta mesma Idade do Ferro, da humanidade degenerada, criminosa e ímpia que se estende desde os tempos homéricos até o momento em que o dramaturgo compõe. A historicidade — entendida aqui não como a realidade da existência histórica, mas a sua verossimilhança — do *pathos* heróico tem para a obra de arte o mesmo significado que a historicidade da ressurreição tem para o apóstolo Paulo: “e se o messias não se levantou, vã [é] nossa profissão de fé, e vã também vossa adesão.”⁴⁸

47 Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 238. “[... eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 301.

48 [Et si le messie ne s’est pas réveillé, vain, notre kérygme, et vaine aussi votre adhérence.] *La Bible* Trad. André Chouraqui. Paris: Desclée de Brouwer, 1989, I Cor. 15:

Juntamente com essa historicidade, porém, a obra de arte caracteriza também a sua permanência atemporal e mítica, relacionada tanto a elementos culturais mais amplos quanto a problemas universais da natureza humana. Georges Dumézil (1898–1986), um dos maiores filólogos das religiões indo-européias, revela a presença de um *topos* característico das religiões indo-européias nas *Coéforas* de Ésquilo e na *Electra* de Eurípides, que tratam da Orestéia: as provações do herói relacionadas às três funções sociais e religiosas. Em ambas as peças, e de modo mais discreto na versão de Sófocles, a princesa Electra é “uma garota humilhada e degradada [III, fertilidade e abundância]; órfã atormentada pela covarde degola do seu pai [II, guerra e violência]; carpideira incomodada no seu culto funerário [I, soberania, direito e ritual]”⁴⁹. Do mesmo modo, no *Édipo rei* de Sófocles o herói incorre em três faltas, sendo a última a gota d’água que provoca o castigo: primeiro, ele abandona a casa de seus pais de criação (I); no caminho

14, p. 2235.

49 [Jeune fille humiliée et dégradée ; orpheline hantée par le lâche égorgement de son père ; pleureuse gênée dans son culte funéraire ...] Georges Dumézil. Les trois malheurs de la fille d’Agamemnon In: *Le roman des jumeaux et autres essais* Paris: Gallimard, 1994, p. 267.

para Delfos, ele assassina seu pai biológico (II); finalmente, em Tebas, ele comete o incesto com Jocasta (III).

Num patamar mais global, a peça *Eumênides*, que conclui a Orestéia de Ésquilo, apresenta de forma mítica a instauração do princípio do *in dubio pro reo* por intermédio da intervenção de Atena no julgamento de Orestes: a clemência deve prevalecer sobre a dureza.⁵⁰ Esse tema expõe ainda outro atrativo da ação heróica: ela sempre se dá num *vácuo* normativo, espaço da ação individual por excelência, cada vez mais restrita pelo legalismo da vida moderna. O herói trágico não é admirado somente pela sua nobreza de caráter, mas também porque ele é capaz de fazer valer o seu caráter numa ação da qual ele é o responsável, para o bem ou para o mal. Para Hegel:

Os heróis [...] são indivíduos que a partir da autonomia de seu caráter e de seu arbítrio assumem a responsabilidade pelo todo de uma ação e a realizam e, junto aos quais, por conseguinte, o justo e o ético, quando os executam, aparecem como modo de pensar individual [...] de tal modo que a individualidade é a lei de si

50

mesma, sem estar submetida a uma lei, um juízo e um tribunal por si subsistentes.⁵¹

É por isso que a intervenção de Atena nas *Eumênides* também constitui um enfraquecimento do caráter heróico da peça, uma intromissão na consequência direta que Orestes enfrenta por seu crime; é nesse sentido que se deve entender a crítica lapidar contra o *deus ex machina* pelo mesmo Aristóteles⁵², e não como se fosse um sinal de descrença no poder dos deuses. Não obstante a força opressiva do Estado burocrático moderno, sentida desde o Antigo regime mas de modo algum eliminada pela Revolução francesa, a mediação por excelência na sociedade moderna, aquela que remove qualquer possibilidade de um *ato* heróico, é a arma de fogo. O

51 Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 195. “Heroen ... sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist ... so daß die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 243–244.

52 Αριστοτέλης. (Aristotélēs). *Ποιήτικη* (Poiêtikē), Boston: Tufts University, [S. d.] (Perseus Digital Library) (Aristotle. Aristotle’s *Ars Poetica*. Editado por R. Kassel. Oxford: Clarendon Press. 1966), 1454a33-1454b9.

poeta ferrarês Ludovico Ariosto (1474–1533) já percebe isso numa época em que a massa da infantaria está a passo de superar a qualidade da cavalaria — tanto a *cavalerie* quanto a *chevalerie* — como unidade militar principal. No *Orlando furioso*, o herói maldiz o arcabuz:

Ó maldito, ó abominável objeto,
que fabricado no tartárico profundo
foste por mão de Belzebu maligno
que a arruinar-se por ti condenou o mundo,
ao inferno, donde saíste, te devolvo.⁵³

Pode-se extrapolar a preocupação de Ariosto até a freqüentemente discutida questão das frustrações humanas diante da vida moderna. A crítica marxista contra a alienação da força de trabalho é muitas vezes acoplada, ou posta em paralelo, à visão de John Ruskin (1819–1900) sobre uma Idade Média idílica, na qual o artesão é livre no exercício do seu trabalho.⁵⁴ Essa

53 [O maledetto, o abominoso ordigno, / che fabricato nel tartareo fondo / fosti per man di Belzebù maligno / che ruinar per te disegnò il mondo, / all'inferno, onde uscisti, ti rasigno.] Ludovico Ariosto e Italo Calvino. *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* Milano: Mondadori, 1995.

54 Ver John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture* 6. ed. Londres: G. Allen, 1889.

visão do trabalhador medieval enquanto *livre* é, naturalmente, um tanto quanto romântica, mas é importante enquanto contraponto à sensível regulamentação e burocratização de todas as atividades sociais na vida moderna: “pois os domínios nos quais para a autonomia das decisões particulares resta um maior espaço de manobra, são poucos e restritos.”⁵⁵

A terceira implicação da ação do herói trágico é a sua inevitável queda. O motivo da tripla falta já demonstrado na tragédia grega é um caso específico pertinente às sociedades indo-européias, mas a figura do herói geralmente virtuoso ou competente que se perde por uma falta específica é recorrente em diversas esferas culturais. Muitas vezes, trata-se de uma personagem impecável tanto no seu comportamento quanto, o que é mais importante, na competência com que leva a cabo suas atribuições, mas um único desliz, talvez insignificante, põe tudo a perder. Um nobre caráter “fracassado”, sem nenhuma conotação épica ou marcial, é o herói do

55 [Denn die Bezirke, in welchen für die Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrigbleibt, ist in Anzahl und Umfang gering.] *Ästhetik, op. cit.*, p. 253. A tradução brasileira mais recente propõe: “Pois as áreas, nas quais resta um livre espaço de jogo para a autonomia de decisões particulares, são pequenas em número e abrangência.” Hegel, *Cursos de estética, op. cit.*, p. 201.

romance *Genji monogatari* 源氏物語 (*Estória de Genji*), a célebre obra da escritora conhecida como Murasaki Shikibu (Fujiwara no Takako? c. 973–1025). Genji no Hikaru, filho de imperador, e cortesão invejado por muitos, termina seus dias no exílio, por causa de uma transgressão amorosa. Esse *topos* da nobreza do fracasso (*nobility of failure*), título de uma importante obra do crítico literário Ivan Morris (1925–1976)⁵⁶, corresponde na literatura japonesa ao do herói trágico na dramaturgia grega — e mostra que o tema *heróico* não se restringe à epopéia nem aos feitos das armas.

A ação heróica tem, portanto, um atrativo que se desdobra no contexto específico da época e do lugar em que ela é representada, no ambiente cultural mais amplo que compartilha uma visão de mundo semelhante, e, ao abordar temas universais da natureza humana, também fala e é compreendida para além dos horizontes culturais e temporais específicos. Assim, o heróico é portador da importante dualidade de ser, ao mesmo tempo, historicizado e, justamente pela sua inserção na história humana, depositário de uma relevância universal. É assim que a obra “histórica”, ou “de época”,

⁵⁶ Ivan Morris. *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan* London: Secker & Warburg, 1975.

é capaz de justificar sua pertinência no mundo moderno: pois ela fica livre para abordar o momento histórico mais apropriado à expressão do caráter heróico presente nela. Segundo Hegel:

[...] deve permanecer-lhe permitido [ao poeta] sempre novamente extrair do que já está dado, da história, das lendas, dos mitos e das crônicas, inclusive dos materiais e situações já elaborados artisticamente [...]. A autêntica produção artística em tal exposição reside muito mais fundo do que no descobrimento de situações determinadas.⁵⁷

Ou seja, não há, para Hegel, nenhuma possibilidade de *coagir* o artista — e, sob esse aspecto, Kant certamente estaria de acordo — para que ele invente *temas novos* para explorar na sua obra, tanto quanto não seria possível obrigá-lo a escolher *este ou aquele* tema histórico específico como sendo o *único* válido — incluindo-se aí o presente como mais um momento

⁵⁷ Hegel, *Cursos de estética*, *op. cit.*, p. 223. “... es muß ihm erlaubt bleiben, aus schon Vorhandenem, aus der Geschichte, Sage, Mythe, aus Chroniken, ja selbst aus künstlerisch bereits verarbeiteten Stoffen und Situationen immer von neuem wieder zu schöpfen ... Die eigentliche künstlerische Produktion bei solcher Darstellung liegt weit tiefer als in dem Auffinden bestimmter Situationen.” *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 281–282.

histórico. Muito pelo contrário: aquelas temáticas consagradas, que já oferecem conteúdos de cunho moral evidentes, são especialmente propícias a releituras periódicas. Antonio Callado reforça essa posição ao apontar que:

[...] [Trotsky] queria lembrar, quando mal triunfara a Revolução [russa], que a nova literatura, espelho do homem novo e harmonioso que o socialismo devia produzir, não havia de ser sobre a produção de parafusos ou do ferro gusa.⁵⁸

Semelhantes trivialidades, como a de reduzir o objetivo da arte a expressar a “realidade” social, não condizem com a perspectiva mais ampla, universal, moral e estética, proposta por Kant e Hegel e representada nas grandes obras poéticas ao longo da história. Igualmente, a postura auto-irônica que vê na individualidade subjetiva do próprio artista o único conteúdo passível de ser expressado na obra resulta dessa falta de disposição para admitir a releitura de temas e abordagens comuns e universais. Gombrich relata que “a idéia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar

a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as demais finalidades.”⁵⁹

3. *Historicismo na arquitetura*

Evidentemente, falar em *finalidade* nas artes é sempre um assunto delicado. A demanda, feita por Kant, de que o agrado estético seja desinteressado parece excluir toda e qualquer obra *por encomenda* ou *com programa*. No entanto, tal exclusão nada mais é do que uma atitude normativa acerca do belo: uma receita às avessas, dizendo não o que o belo *deve* ser, mas aquilo que ele *não deve* ser. Ademais, Kant se preocupa com o desinteresse aparente na *experiência* estética, e dedica pouca atenção à *criação* da obra bela. É o observador que deve estar desinteressado na sua interação com o objeto belo, pouco importando aqui o processo pelo qual o objeto veio a ser belo. Ainda assim, o juízo estético do observador é apenas o segundo, senão o terceiro ou o quarto, na seqüência de etapas que dão origem ao objeto artístico. Antes dele há o juízo do próprio artista, o juízo que determina

⁵⁸ Callado, Introdução, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ Gombrich, *A história da arte*, *op. cit.*, p. 398.

o que a obra virá a ser. E antes ainda, há muitas vezes o juízo do mecenas que encomenda a obra, e então mais adiante o do curador que a adquire e oferece para visitação pública.

Ora, qualquer um desses juízos anteriores ao do observador esteta é, necessariamente, teleológico: o artista executa de um certo modo *para que* a obra venha a ter certas características desejadas, o mecenas contrata o artista *para que* seja produzida uma certa obra, o curador compra a obra *para que* o museu tenha um acervo respeitável, e assim por diante. São, portanto, ações *interessadas* — por mais que o interesse do artista possa ser produzir um objeto de agrado desinteressado. Pode-se até condenar a baixa de certas etapas desse processo — muito já se falou sobre o caráter de certos gênios da arte, de Michelangelo em diante, ou sobre a decência das cifras em jogo no mercado artístico contemporâneo — mas sem elas não existiria a experiência estética do observador no último passo. Em outras palavras, há *finalidades* em jogo ao longo de todo o processo. Mas, falar em uma *finalidade* geral para a produção artística implica lidar com a questão do *telos* artístico, de quem o serve, e de a quem ele serve. Kant apenas toca a superfície da questão ao apontar a proximidade entre o gosto estético e a

educação moral. Hegel vai mais fundo, então, propondo que a experiência estética é a porta para a leitura do conteúdo moral na obra de arte.

Pela simples natureza do problema, aquilo que tem uma *finalidade* terá inevitavelmente um *final*, quando a finalidade for finalmente atingida — por assim dizer. Isso significa que, ao atribuir-se uma *finalidade* à arte que é externa à própria fruição desinteressada, nos termos kantianos, postula-se concomitantemente que essa finalidade será realizada em algum momento histórico. Por isso, Kant resiste de modo tão ferrenho a atribuir um *telos* ao objeto estético, distinguindo entre o juízo desinteressado acerca deste e o interesse patente num juízo de valor teleológico. Hegel pesca o tema pela tangente, abordando a questão do conteúdo da obra artística, mas caminha à beira do precipício materialista, a tal ponto que chega a proclamar o famigerado fim da arte, ou o fim da linha para a arte enquanto portadora de significância filosófica — mas não, ressalte-se, o fim da *apreciação* pela arte.

3.1. Arte e religião

Essa visão de Hegel como o arauto da superação dialética da obra de arte resulta predominantemente da leitura de certos títulos bombásticos e passagens ambíguas na *Fenomenologia do espírito*. À primeira vista, a sucessão dos tópicos *Kunstreligion* (religião artística), *offenbare Religion* (religião revelada) e *Absolute Wissen* (conhecimento absoluto) dá a entender que as formas mais concretas de representação serão superadas por formas mais abstratas, intelectualizadas, até que se chegue ao conhecimento absoluto acerca da natureza do espírito racional. Esse último passo da abstração eliminaria, supostamente, qualquer necessidade de um conhecimento sensível. Hegel se insere, assim, dentro de toda uma tradição ocidental que remonta à Antigüidade clássica, onde a distinção entre artes manuais e artes liberais tinha a lógica subjacente de que estas, produto do espírito, eram por natureza superiores àquelas, preocupadas com objetos fisicamente tangíveis.

Ora, numa ideologia em que a obra material é um mero *bonus* — útil, necessária e até mesmo agradável — e a obra puramente intelectual é *optima*, quando ambas se encontram é o material que deve necessariamente

estar a serviço do intelectual. Assim é que, na linguagem comum, fala-se em *arte religiosa*, ou em *arte engajada* — *arte panfletária* no sentido pejorativo — partindo-se do princípio de que a arte *serve* a propósitos religiosos ou políticos estritamente abstratos. Isso é: são os propósitos intelectuais que comandam a expressão artística, e esta se dobra às exigências do conteúdo. É essa definição que está latente na recusa de Kant em atribuir finalidades à arte, partindo da suposição de que qualquer propósito em arte faz a qualidade estética se curvar e, portanto, perder-se em parte, em favor de considerações que nada têm a ver com o belo.

O *desinteresse* na contemplação artística, ou, melhor dizendo, a *contemplação artística desinteressada*, contudo, não é uma atividade tão desinteressada quanto pode parecer à primeira vista. Hegel explica o momento da *Kunstreligion* como sendo aquele no qual a arte revela ao espírito um conhecimento não imediatamente acessível ao estado da razão nesse momento:

O conteúdo e o movimento do espírito, que aqui é seu próprio objeto, já foram considerados como natureza e realização da substância ética. Na sua religião ele alcança a consciência sobre si, ou seja,

[pro]põe-se à sua consciência em sua forma [Form] mais pura e aparência formal [Gestalt] mais simples.⁶⁰

Por meio da religião da arte espírito se encaminhou da forma da *substância* para a forma que está no *sujeito*, pois ela *exterioriza* a forma do espírito e põe nela, assim, o *agir* ou a *consciência de si*, a qual na substância aterradora apenas desvanece e que na confiança não se apreende a si mesma.⁶¹

Na cosmologia hegeliana, esse momento deve acabar sendo superado pelo da religião revelada, na qual o conteúdo moral do espírito será inculcado não mais pela arte, de modo subreptício, mas ostensivamente por meio

60 [Der Inhalt und die Bewegung des Geistes, der sich hier Gegenstand ist, ist bereits als die Natur und Realisierung der sittlichen Substanz betrachtet worden. In seiner Religion erlangt er das Bewußtsein über sich oder stellt sich seinem Bewußtsein in seiner reineren Form und einfacheren Gestaltung dar.] Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phänomenologie des Geistes* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (Werke, v. 3), p. 536, § 736.

61 [Durch die Religion der Kunst ist der Geist aus der Form der *Substanz* in die des *Subjekts* getreten, denn sie bringt seine Gestalt *hervor* und setzt also in ihr das *Tun* oder das *Selbstbewußtsein*, das in der furchtbaren Substanz nur verschwindet und im Vertrauen sich nicht selbst erfaßt.] *Ibid.*, p. 545, § 748.

do Verbo. Com isso, deixa de existir a necessidade de se transmitir qualquer conteúdo intelectual por intermédio do veículo material da obra artística: e chega-se ao momento no qual, segundo Gombrich, a arte perde qualquer finalidade. A pouca atenção dedicada à arte por si só na *Fenomenologia do espírito* dá a entender que, nesse momento, tendo cumprido a sua função em certo estágio do desenvolvimento intelectual, a arte já desprovida de sua finalidade original se torna dispensável.

Esse seria então o estágio no qual a arte se esgota, para usar uma expressão modernista, diante do suposto surgimento, segundo Hegel, do conhecimento absoluto — certamente um dos pontos mais questionáveis da sua filosofia. A religião, por outro lado, é particularmente atenta ao problema da educação moral do sujeito, e isso especialmente em se tratando daquelas religiões dedicadas mais à salvação individual do que à regulamentação da coletividade. Hegel percebe essa distinção entre, por exemplo, a religião romana, de caráter quase que exclusivamente público e político — pelo menos no seu aspecto mais documentado e conhecido atualmente — e as religiões “reveladas” (*offenbare Religion*) — categoria na qual ele inclui tão-somente as religiões do Livro, apesar da ampla evidência de revelações

oraculares e epifanias nas religiões grega e romana — cuja mensagem se dirige diretamente ao sujeito e pode ser vivida por ele mesmo num ambiente adverso.

Voltando a Kant, entretanto, foi visto que ele considera a formação moral como um pré-requisito indispensável para cultivar o gosto estético que, então de posse desse espírito moral, reivindica a concordância em geral com seu juízo sobre o belo — e pela apreciação do belo simboliza para si mesmo a própria excelência moral. Hegel extrapola, então, esse requisito kantiano propondo que a moralidade não é apenas um pressuposto do sujeito julgante, mas um atributo do próprio conteúdo da obra artística: uma prova da presença do espírito racional e moral compartilhado pelo artista e pelo seu público. Além disso, esse conteúdo ético se encontra necessariamente entronizado no sujeito, uma vez que sem esse substrato não haveria sobre o que refletir o conteúdo do objeto. E aqui lembramos que Hegel admite, ainda que num nível inferior, a percepção do belo na natureza, ou seja, que o sujeito extraia um conteúdo teleológico, o reflexo da sua própria constituição moral, onde existe apenas uma conformidade formal.

Desse modo, o conteúdo moral na obra de arte nunca pode ser algo totalmente desconhecido do sujeito, pois nesse caso este seria opaco à mensagem que o elemento artístico está tentando transmitir; por outro lado, tampouco se trata apenas de um dado redundante — reafirmar pela via artística aquilo que o sujeito já conhece pela via intelectual — já que isso rebaixaria qualquer expressão artística à trivialidade do floreio ornamental sobre um tema comum. Na verdade, o simples declarar um dado ético amplamente conhecido nada mais é do que o conceito da narrativa trivial, que não consegue sequer comunicar a complexidade das relações do sujeito moral no seu mundo, mas reduz estas a uma superficialidade maniqueísta.

Isso significa que a obra artística não se reduz a uma reafirmação unidimensional de valores evidentes, a tal ponto que repeti-los poderia ser considerado supérfluo; no entanto, a explicação igualmente simplista de que a arte *ensina* um conteúdo conceitual que não era conhecido tampouco é válida — o historiador Jérôme Baschet contesta, por exemplo, a lenda de que os ornamentos das igrejas românicas seriam, no sentido literal, uma “Bíblia pictórica” para os analfabetos.⁶² Então, é preciso reconhecer que

62 Jérôme Baschet. Introduction In: Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet *L'image*.

a obra de arte tem uma relevância que não se enquadra nem no simplório papel *didático* nem no trivial *regurgitar* dados já processados pelos costumes da sociedade. Por isso, o pressuposto moral que Kant dá ao juízo estético e o conteúdo moral que Hegel atribui à produção da mesma obra se encaixam num ciclo mais amplo. Nele, o sujeito *cultiva* o espírito de modo a apurar o seu juízo de gosto, enquanto o exercício da apreciação da obra de arte reciprocamente *cultiva* — ou, para usar o termo consagrado, *refina* — o espírito do apreciador de arte.

Esse cultivar não se restringe a uma erudição acerca de obras e artistas famosos. Para Kant, trata-se de um importante exercício da imaginação que torna visível, por meio do símbolo, nada menos que a Idéia de liberdade. O poeta Friedrich Schiller (1759–1805) chega mesmo a defender, em sua obra mais famosa, que uma educação apropriada para a vida tem de ser uma *educação estética*, sem a qual toda tentativa de se promover a moralidade será em vão.⁶³ Desse modo, o conteúdo moral, exposto por Hegel

como uma chave para se entender a relevância da obra de arte, reporta-se aos mesmos propósitos que cumpre a religião revelada: a prática, fácil de ser contada de forma trivial mas difícil de ser aplicada na vivência, que leva ao aperfeiçoamento moral e que, no sistema hegeliano, constitui o último passo em direção à realização do conhecimento absoluto. Mais ainda, o *cultivar* o espírito é diferente do *conhecer* a natureza do espírito: daquele espera-se obter uma intimidade e desenvoltura no exercício do bom caráter, até o ponto da espontaneidade que o simples *conhecer* as obrigações morais é incapaz de fornecer. É a distinção que o Budismo místico faz entre conhecer pela experiência e literalmente “conhecer pelo corpo”, ou, como se diz, *saber no âmago do seu ser*. O próprio uso do termo “afetado”, com sentido pejorativo, sugere a diferença amplamente sentida entre uma atitude forçada e um comportamento espontâneo — autêntico. Daí que o papel da cultura estética se aproxima de uma educação religiosa, e, transcendendo a doutrinação verbal, revela ao sujeito o *saber* mais profundo acerca da natureza do seu espírito.

Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 9.

⁶³ Ver Friedrich von Schiller. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade* São

Paulo: EPU, 1991.

Hegel, em sua ênfase no entendimento conceitual, não chega a reconhecer essa implicação da cultura artística na sua própria linha de pensamento, mas oferece a possibilidade de outra implicação crucial dos cruzamentos da sua filosofia do espírito com o juízo intuitivo kantiano e com a idéia de uma educação estética schilleriana: a extensão da idéia de liberdade às realizações artísticas. Esse fator tem como conseqüência principal reforçar a reviravolta na concepção pseudo-hegeliana convencional acerca da necessidade no processo histórico.

3.2. Arquitetura e historicismo

Arte e liberdade em Hegel

Hegel rejeita explicitamente a concepção da obra de arte como mera expressão subjetiva do artista, desde que essa subjetividade não esteja relacionada ao conteúdo espiritual mais amplo. Não obstante essa advertência contra a auto-ironia, há na visão hegeliana uma importante abertura para

a liberdade artística. Se o artista cultiva no seu âmago o espírito moral e racional, então ele vai livremente imprimir à sua obra o conteúdo moral no qual o espírito do observador se reflete. Esse paradoxo, oriundo da concepção aristocrática da estética discutida anteriormente, está relacionada com a interpretação de Kant de uma necessidade livre na apreciação do belo. Ademais, a obra de arte assim produzida assume para si o conteúdo do espírito, ou seja, transcende a subjetividade do artista e remete a uma subjetividade universal. Desse modo, a grande obra artística torna-se ela mesma “heróica” no mesmo sentido em que Hegel expõe a temática heróica na arte. Nesse sentido Hegel não questiona fundamentalmente a validade dos princípios da estética estabelecidos por Kant; ele opera apenas uma especificação — que é também um cerceamento conceitual — da perspectiva extremamente abstrata usada para definir o juízo estético em Kant.

Uma vez que a grande obra de arte não é *apenas* resultado do elenco de precedentes e sucedâneos, mas é ela própria instauradora de uma linha-gem — um paradoxo que chega a perturbar ligeiramente o pensamento de Kant, no que diz respeito ao caráter simultaneamente exemplar e original da arte, mas ao qual Hegel não dá maior atenção —, e que ela tem acesso

direto ao conteúdo espiritual, o qual ela apresenta à imaginação do observador, não se pode entender a história da arte como uma simples seqüência de transformações predeterminadas nem, reciprocamente, como uma série de inovações arbitrárias.

Com isso, a história da arte não é uma progressão contínua do mais primitivo para o mais sofisticado, ou espiritual. Esse posicionamento da arte reforça a contestação à visão tradicional de que o hegelianismo — ou, pelo menos, a obra do próprio Hegel — proponha uma história simplista na qual estágios sucessivos representem necessariamente avanços uns sobre os outros. Assim, já é possível conceber uma história da arte na qual o desenvolvimento contínuo dê lugar a obras mais ou menos independentes entre si, ou mesmo a ciclos complexos nos quais a intenção artística pode mudar de direção livremente. Não apenas isso se torna uma explicação mais admissível para a sucessão de períodos e de renascimentos, como esclarece que o desenvolvimento da arte ao longo do tempo não é simplesmente uma acumulação de “conquistas” que vão se somando e levando a um aperfeiçoamento inevitável da linguagem.

Por isso, do mesmo modo que *conceber* um conhecimento absoluto não implica que esse conhecimento absoluto tenha se *realizado* na sociedade em geral, entender a arte como *finalidade* espiritual e moral não significa considerar que a arte já tenha cumprido essa finalidade e, portanto, *tenha chegado ao seu fim* — nem mesmo que essa finalidade possa ser situada no tempo, pois ela é por natureza uma finalidade contínua: a formação moral da humanidade, geração após geração. Parodiando Mark Twain, pode-se arriscar que os rumores sobre a morte da arte foram grandemente exagerados.

Não obstante, é o próprio texto dos *Cursos de estética* que se invoca para falar no suposto fim da arte. Para um artista ou crítico de arte, a perspectiva hegeliana de que a arte já havia cumprido o seu papel, e de que às nossas gerações cabe apenas apreciar a arte do passado, só pode ser absolutamente aterradora.

Arquitetura e historicismo

A temática do herói trágico é apanágio por excelência da poesia, da arte verbal. Quando essa temática é representada na pintura, na escultura

ou na música modernas, é sempre fazendo referência ao pressuposto literário ou oral, a um conhecimento prévio do ato heróico pela poesia escrita ou transmitida pelas gerações. Nesse sentido, em que pode a representação heróica ser relevante para um estudo da arquitetura clássica? Na verdade, é preciso lembrar que o caráter heróico não se restringe à personagem da epopéia, mas envolve qualquer ação que não se pauta por regras preexistentes, mas é ela mesma instauradora de uma norma. O que Hegel propõe como cerne do tema heróico, então, é a liberdade representada no objeto estético — liberdade que existe por excelência na Antigüidade clássica, e que é ao mesmo tempo *individualizada* mas reivindica uma normatividade universal, pois não se restringe a uma expressão *individualista*:

O aedo é o órgão evanescente em seu conteúdo; seu próprio ser não conta, mas sua Musa, seu canto universal. [...] O meio-termo é o povo em seus heróis, que são homens singulares como o aedo, mas apenas *representados* e por isso, ao mesmo tempo, *universais* como o livre extremo da universalidade, os deuses.⁶⁴

64 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Fenomenologia do espírito* Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2005, § 729.

Além disso, a universalidade da arquitetura transcende as contingências de uma mensagem literária. Uma ode ao *siècle de Louis le Grand* é uma ode ao *siècle de Louis le Grand*, sempre o será, e nunca se tornará uma ode ao *siècle de François Mitterrand* — não obstante a possibilidade de se considerar Mitterrand como o monarca egocêntrico da quinta república (o que pode dar brecha a associações com o tema monárquico mas não altera o conteúdo da ode). Já a colunata na fachada leste do Louvre, por outro lado, foi num certo sentido uma ode ao *siècle de Louis le Grand*, uma glorificação da monarquia representada em seu palácio urbano, porém hoje trata-se da fachada de um museu nacional, que já foi sede de ministérios, que já foi palácio de um monarca constitucional, tendo suas associações alteradas diversas vezes sem que a arquitetura se prestasse mais a uma ou menos a outra delas. Nesse caso, a representação simbólica da obra arquitetônica não tem embutido um conteúdo espiritual específico, como aponta Hegel:

Uma tal arquitetura autônoma vai então se distinguir especialmente da escultura, no sentido de que, enquanto arquitetura, não produz figuras cujo significado seja por si mesmo espiritual e subjetivo, nem tem em si mesma o princípio da apresentação de sua

geometria que se expressa de dentro para fora, mas, ao contrário, [produz] obras que na sua forma exterior só podem indicar o seu significado de maneira simbólica.⁶⁵

Assim, a arquitetura simbólica seria autônoma, mas não necessariamente “heróica”, uma vez que, na sua autonomia, ela não tem a pretensão de determinar uma regra a ser seguida daí para a frente. Uma arquitetura de caráter heróico seria então uma arquitetura que ao mesmo tempo é independente de um significado intrínseco predeterminado, e também se arvora como precedente para a criação de obras futuras — simultaneamente autônoma e normativa. Para considerar esse aspecto *heróico* — um termo que o próprio Hegel não chega a aplicar à arquitetura — pode-se atentar para como a arte clássica é definida nos *Cursos de estética*. Para Hegel, a disciplina clássica por excelência é a escultura. Entretanto, ele não defende

65 [Solch eine selbständige Baukunst wird sich nun aber ebenso sehr auch von der Skulptur wieder dadurch unterscheiden, daß sie als Architektur nicht Gebilde produziert, deren Bedeutung das in sich selbst Geistige und Subjektive ist und an sich selbst das Prinzip seiner dem Innern durchaus gemäßen Erscheinung hat, sondern Werke, die in ihrer äußeren Gestalt die Bedeutung nur symbolisch ausdrücken können.] Hegel, *Ästhetik, op. cit.*, p. 269.

que a arquitetura se torne tanto mais clássica quanto mais ela se assemelhar à escultura. Muito pelo contrário, a arquitetura escultórica por excelência é a simbólica, já que o caráter escultural em arquitetura não é figurativo. A arquitetura clássica, então, é aquela que se afasta dessa autonomia ornamental para se tornar cada vez mais *utilitária*.

O conceito da utilidade arquitetônica em Hegel é um tanto quanto obscuro, já que não se resume ao entendimento comum de utilidade funcional e, como corolário, de falta de dignidade ornamental. Esse conceito, porém, está ligado à demanda de que a obra de arte promova uma cultura do espírito moral, no sentido de que a forma arquitetônica deve deixar de ser um símbolo figurativo autônomo. Nesse momento, explica Hegel:

[...] a arquitetura, porém, que até então tinha de modo autônomo o seu significado em si mesma enquanto arquitetura, perde essa condição e nessa separação torna-se utilitária, enquanto que à escultura cabe a tarefa de adornar o interior propriamente [...] ⁶⁶

66 [die Architektur aber, die bisher selbständig ihre Bedeutung in sich selbst als Architektur hatte, trennt sich jetzt ab und wird in dieser Scheidung dienend, während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentliche Innere zu gestalten ...] *Ibid.*, p. 294.

Aí é que, despojada da autonomia *formal*, a arquitetura passa a exercer uma autonomia *material*, onde “emerge claramente a característica peculiar à arquitetura, de ser puramente recinto.”⁶⁷

O que isso significa em termos de forma arquitetural é que ela deixa de ser uma disciplina semi-escultórica, criadora de figuras mais ou menos independentes da sua utilidade e característica construtiva, e assume a sua natureza de edificação, substituindo o ornamento autônomo por formas derivadas da sua própria tectônica. Hegel diminui a importância do ornamento relacionado à função específica do edifício — bucrânios e teodicéias nos templos gregos não parecem interessá-lo — e dedica todo o peso do seu argumento sobre a arquitetura clássica precisamente no caráter “construtivo” da forma:

A necessidade traz à tona na arquitetura formas que são inteira e unicamente conformes a fins e ditadas pelo entendimento: a linha reta, o ângulo reto, a regularidade das superfícies. Então, na arquitetura utilitária está, exibindo a finalidade de fato, para si, enquanto

⁶⁷ [... tritt schon die spezielle Bestimmung der Architektur, bloße Umschließung zu sein, deutlich hervor.] Ibid.

estátua ou mais precisamente enquanto indivíduos humanos, enquanto coletividade, povo [...]. Em particular é a necessidade seguinte, a de conformar um recinto para a estátua [...]. Esse exterior não tem, porém, a sua finalidade em si mesmo, mas ao contrário serve uma finalidade outra que não o seu próprio ser, e recai com isso na conformidade a fins.⁶⁸

A caracterização da arquitetura clássica como utilitária, no entanto, não significa que Hegel ignore o seu ornamento por completo, nem que ele esteja apresentando como modelar uma construção inteiramente despojada e abstrata, pois “para que essas formas, que apresentam à primeira vista um caráter de finalidade, se elevem para a beleza não devem subsistir na sua

⁶⁸ [Das Bedürfnis bringt in der Architektur Formen hervor, die ganz nur zweckmäßig sind und dem Verstande angehören: das Geradlinige, Rechtwinklige, die Ebenheit der Flächen. Denn in der dienenden Architektur ist das, was den eigentlichen Zweck ausmacht, für sich, als Statue oder näher als menschliche Individuen da, als Gemeinde, Volk ... Besonders ist es das nächste Bedürfnis, für das Bild, ... eine Umschließung zu gestalten. ... Dies Äußere hat dann aber hier nicht seinen Zweck in sich selbst, sondern dient einem anderen als seinem wesentlichen Zweck und fällt dadurch der Zweckmäßigkeit anheim.] Ibid., p. 296–297.

primeira abstração”⁶⁹. Assim, propõe-se o conceito de imitação em arquitetura como mímese auto-referente: ao eliminar o caráter escultórico, ela passa a referir-se à própria construção, tratando-a artisticamente sem deixar de atender aos requisitos utilitários. Nesse caso é evidente que a mímese vai muito além da simples “imitação de coisas”, como assinala Demetri Porphyrios:

A opinião convencional tem freqüentemente associado o texto de Aristóteles com a generalização “a arte imita a natureza” [...] Para Aristóteles a natureza não é o mundo físico que nos envolve, mas a força atuante do universo; em outras palavras, “natureza” refere-se aos princípios que governam o mundo e o fazem possível. [...] o artista imita as coisas como elas deveriam ser. [...] Aristóteles nos convoca a entender a imitação como uma prática cognitiva que leva ao conhecimento sobre o mundo.⁷⁰

69 Ibid.

70 [Conventional opinion had often associated Aristotle’s text with the generalisation ‘art imitates nature’ ... for Aristotle nature is not the physical world that surrounds us, but rather the active force of the universe; in other words, nature refers to the principles which govern the world and make it possible. ... the artist imitates

Por isso a teoria não precisa se limitar a uma perspectiva historicista. Fazer uma historiografia filosófica, isto é, sistemática da arte, como a que Hegel se propõe a fazer nos seus *Cursos de Estética*, é uma tarefa não apenas válida mas de grande importância, e isso apesar da evidência retumbante de que Hegel, ao tentar abarcar num sistema a história inteira da humanidade, não é capaz de tratar de modo consistente a nenhum período em particular. Entretanto, se essa historiografia se constitui numa forma de conhecimento teórico, ela se situa afinal apenas no meio termo entre a erudição antiquária do *conhecimento das coisas* e a formulação teórica acerca da natureza e dos meios operativos das artes. Mais do que inserir as manifestações artísticas num sistema — necessariamente limitado e parcial, pois na sua simplicidade abrangente não dá conta de explicar a todas as variações e possibilidades — é preciso entender o processo pelo qual essas manifestações vêm a ser, e a se prestarem ao estabelecimento de um sistema historiográfico. Isto é, não basta ver na história uma sucessão de eventos, sejam eles autônomos

things as they ought to be. ... Aristotle urges us to understand imitation as a cognitive practice that leads to knowledge about the world.] Demetri Porphyrios. *Classical Architecture* London: Andreas Papadakis, 2006 (1991), p. 12.

ou ligados sucessivamente pelos fios do “desenvolvimento histórico”. Uma vez cumprido esse primeiro passo, aparece o problema mais profundo da produção artística: como a obra individual se faz no limiar entre a subjetividade do artista e a coletividade do contexto histórico.

CAPÍTULO 2

Maneirismo e Teleologia

1. *Maneirismo e historicismo*

Para além da dicotomia entre autonomia e heteronomia da obra de arte — a questão da finalidade e da liberdade — há o problema do *como* no processo de criação artística. Em outras palavras, conhecendo o gosto dos seus contemporâneos e as intenções do seu mecenas, ao criador cabe usar os proverbiais dez por cento de inspiração — o imponderável do gênio artístico — e noventa por cento de transpiração. É esse *processo*, e em particular o seu aspecto de habilidade adquirida, que desafia tanto a análise historiográfica hegeliana quanto o foco na experiência da obra acabada, em Kant. Ambos os filósofos escorregam no limiar dessa pergunta, chegando a mencionar sutilmente a existência de regras, mascaradas como *conceitos* analíticos. Nenhum dos dois, entretanto, ataca a questão de frente. Kant pontifica acerca do gênio artístico, mas não resolve claramente a contradição sistêmica entre obras de gênio *estabelecerem* regras sem *seguir* nenhuma,

em parte porque a sua preocupação maior é o juízo acerca da obra *presente*, e não o processo da sua feitura. Hegel é ainda mais pretensioso ao tentar resolver toda a história da arte num sistema filosófico e passa ainda mais longe da questão das regras.

No extremo oposto, a história da arte, aí incluída a história da teoria da arte, tende, mesmo quando escapa da visão historicista-reducionista, a interpretar a sucessão de obras e estilos simplesmente como uma sucessão de *intenções* ou *vontades* incorporadas e representadas na forma artística. Essa *intenção artística* tem, contudo, um aspecto que diz respeito ao *processo* criativo e às suas regras. Desde a conceituação de uma impessoal vontade artística, no sentido quase transcendental que o historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858–1905) entende transmitir com o termo *Kunstwollen*, desenvolve-se uma tradição anti-materialista que postula a autonomia da intenção formal, em reação contra a predominância de explicações racionalistas então dominantes.

Historicismo e racionalismo

O racionalismo se caracteriza por uma ênfase nas explicações de cunho material e, no caso da arquitetura, construtivo, para entender as obras de arte, oferecendo razões em sua maioria ambientais e físicas como condicionantes da criação, subordinando a elas tanto questões sociais quanto intenções estéticas. Ainda que não subscrevendo propriamente à idéia de um “espírito” artístico, o determinismo racionalista, enquanto pensamento historiográfico, é herdeiro de uma interpretação oitocentista acerca de uma necessidade nas formas e nas suas transformações. Ele se desenvolve paulatinamente ao longo do século XIX, alcançando o auge da sua formulação teórica na obra do restaurador francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) e de seus discípulos. Dentre estes conta-se o engenheiro e professor Auguste Choisy (1841–1909), contemporâneo de Riegl, autor de uma extensa *História da arquitetura* e fiel representante dessa tendência racionalista, como expressam as linhas de abertura dessa obra:

Os monumentos da arquitetura nascente fazem-nos entrever, na sua manifestação mais simples, essas inevitáveis amarras que ligam o modo de construir aos estados sucessivos da humanidade e fazem

da história da arte um resumo da própria história das sociedades. [...] Em todos os povos a arte passará pelas mesmas alternativas, obedecerá às mesmas leis: a arte pré-histórica parece conter todas as outras em forma de semente.¹

É contra essa determinação da arte e da sociedade pelos condicionantes materiais que Riegl propõe a autonomia do *Kunstwollen*. Ao enfatizar essa autonomia do desenvolvimento artístico, Riegl segue Kant e se coloca contra a heteronomia da arte implícita nas teorias ligando a produção artística a condicionantes sociológicas ou econômicas. Esse termo *Kunstwollen* tem sido, diga-se de passagem, tão abusivamente tratado quanto a extrapolação de um conceito hegeliano de *Zeitgeist* tem adulterado a concepção do historicismo em Hegel.

¹ [Les monuments de l'architecture naissante nous font apercevoir, dans leur manifestation la plus simple, ces inévitables attaches qui lient le mode de construire aux états successifs de l'humanité et font de l'histoire de l'art un résumé de l'histoire même des sociétés. [...] Chez tous les peuples l'art passera par les mêmes alternatives, obéira aux mêmes lois : l'art préhistorique semble contenir tous les autres en leur germe.] Auguste Choisy. *Histoire de l'architecture* Paris: Bibliothèque de l'image, 1996 (fac-similar da primeira edição de 1899), p. 1.

1.1. Regra artística e historicismo

A teoria de Riegl é um dos principais pilares da análise estilística que alcança sua expressão clássica com Wölfflin. Ele se desmarca sutilmente dos seguidores de Jakob Burckhardt (1818–1897), o grande estudioso historicista do Renascimento e antigo professor de Wölfflin, ao propor, num primeiro momento, a possibilidade de se avaliar a arte por meio de conceitos que não dependem do desenvolvimento histórico, mas se constituem em características universais da sensibilidade humana para a forma.

Na sua tese de doutorado, de 1886, Wölfflin certamente reconhece que essas características universais se expressam em variações historicamente situadas: “um estilo arquitetônico reflete a atitude e a dinâmica das pessoas do seu tempo.”² Entretanto, isso não se aplica à arquitetura na mesma intensidade e imediatez características das artes decorativas,

2 [...] ein architektonischer Stil gibt die Haltung und Bewegung der Menschen seiner Zeit wieder.] Heinrich Wölfflin. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*: München, 1886. Inaugural-Dissertation. Hohe philosophische Fakultät. Filosofia, Hohe philosophische Fakultät, Universität München, p. 46.

por exemplo, devido à durabilidade e à relativa lentidão da produção arquitetônica:

Pois então as grandes formas da construção não podem deferir a toda pequena mudança na disposição de um povo, por isso ocorre uma gradual alienação, o estilo torna-se uma receita sem vida, e se mantém agora apenas por meio da tradição. As formas passam a ser levadas adiante sem serem compreendidas, falsamente empregadas e por isso são inteiramente mortas.³

Wölfflin alcança sua maior fama ao envolver as considerações formais numa análise histórica. É nessa perspectiva historiográfica que se vê como a “morte” das formas na tradição não significa que a cultura esteja decrepita nem que uma modernidade deva ser profeticamente introduzida para

3 [Da aber die grossen Formen der Baukunst nicht jedem leisen Wandel des Volksgemüts nachgeben können, so tritt eine allmähige Entfremdung ein, der Stil wird zum leblosen Schema, behauptet sich nur noch durch Tradition. Die einzelnen Formen werden unverstanden fortgebracht, falsch verwendet und so gänzlich abgetöten.] Ibid., p. 49–50. Ressalve-se que o conceito de *povo* em Wölfflin é fluido; quando ele pretende de fato referir-se ao caráter étnico, determinista, ele usa a palavra *raça*, por exemplo, em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 18.

revitalizá-la. Afinal, ele ressalta que “houve raras épocas em que a forma foi entendida, isto é, vivenciada, por si. Apenas estes são os períodos que criaram para si seu estilo específico.”⁴ Longe de ser uma regra ao longo da história da arte, portanto, a existência de um estilo próprio ao seu tempo é, na verdade, uma rara criação, praticamente restrita na arte ocidental à Grécia arcaica e ao gótico. Isso tem uma importante consequência para a maneira como o historicismo será visto no pensamento mais maduro de Wölfflin. Segundo Gombrich, “o que é preciso perguntar, defende ele, é: quais características de uma época é de fato possível expressar sob forma visual?”⁵

Nas suas principais obras, *A arte clássica* (1899) e *Conceitos fundamentais da história da arte* (1913), Wölfflin rompe então com o historicismo burckhardtiano então dominante, bem como com a linearidade implícita na obra de Riegl. Ele propõe que a história da arte européia desde o Renascimento contém um movimento cíclico, e que esse ciclo não é redutível à

4 [Es hat wenige Zeiten gegeben, die jede Form rein verstanden d. h. miterlebten. Es sind nur die Perioden, die sich ihren eigenen Stil geschaffen haben.] Wölfflin, *Psychologie der Architektur*, *op. cit.*, p. 49.

5 [What we must ask, he argues, is what characteristics of an age are at all capable of being expressed in a visual form.] Gombrich, *The Sense of Order*, *op. cit.*, p. 201.

expressão de caracteres sociais ou espirituais de cada período.⁶ O conceito de ciclo histórico presente nessa análise dos estilos vai muito além de uma simples visão historicista de evolução, uma vez que não há nenhum condicionante espiritual ou material — nem a dialética do espírito hegeliano, nem a marxista dos modos de produção — que determine *necessariamente* a sucessão de termos dialéticos, muito menos sua superação por uma forma diferente de arte. Wölfflin argumenta, claramente, que para ele “a própria visão [artística] tem uma história”⁷. Entretanto, essa história da visão artística nada mais é do que uma história do gosto artístico:

Esse fato é da maior importância para contestar o palavreiro materialista que acha que deve explicar a história da forma arquitetônica por meio da mera determinação do material, do clima, da função. Está longe de mim não reconhecer a relevância desses fatores, mas

6 Ver Evans, *The projective cast : architecture and its three geometries*, *op. cit.*, p. 5.

7 [Das Sehen an sich hat seine Geschichte ...] Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 22.

devo insistir nesse ponto, de que a legítima imaginação formal de um povo não é desviada por causa deles.⁸

E, segundo Wölfflin, não cabe julgar a validade de um gosto estético ou de outro, mas apenas discutir a aplicação dos seus princípios por artistas de maior ou menor talento: “o barroco não é nem uma decadência nem um aprimoramento do clássico, mas é uma arte inteiramente outra.”⁹ Essa declaração é complementada pelo argumento que se desenvolve, de modo especialmente claro e didático, nos *Conceitos fundamentais*. Para Wölfflin, não há um movimento *necessário* entre os dois pólos do linear e do pictórico, do planar e da recessão, e assim por diante. Os temas de um mesmo pólo — linear e planar de um lado, pictórico e recessivo do outro — for-

8 [Es ist diese Thatsache von grosser Wichtigkeit, um den materialistischen Unfug zu bekämpfen, der die architektonische Formgeschichte aus dem blossen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke glaubt erklären zu müssen. Ich bin weit entfernt, die Bedeutung dieser Faktoren zu verkennen, muß aber doch daran festhalten, daß die eigentliche Formphantasie eines Volkes dadurch nicht in andere Bahnen gelenkt wird.] Wölfflin, *Psychologie der Architektur*, *op. cit.*, p. 50.

9 [Der Barock is weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist eine generell andere Kunst.] Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 25.

mam um sistema dotado de coerência interna e são interdependentes. No entanto, não é nada mais do que o gosto estético o que provoca as oscilações entre um lado e outro. E esse gosto, para Wölfflin, é historicamente situado mas não pode ser visto como historicamente *determinado*. Além disso, cabe mencionar que ele tampouco é *determinante*, em termos de definir a artisticidade da obra: “o temperamento não faz de modo algum uma obra de arte”¹⁰.

A preferência do século xv pelo linear e a do século xvii pelo pictórico não são nunca interpretadas por Wölfflin no mesmo sentido em que mais tarde o historiador da arte Arnold Hauser o fará em sua *História social da arte*. Hauser será mesmo acusado por Gombrich de forçar as aproximações entre o contexto histórico e o gosto artístico, faltando com o rigor e desconsiderando as incoerências do seu sistema:

O que ele se propõe a descrever ao longo das 956 páginas do seu texto não é tanto a história da arte ou dos artistas quanto a história social do mundo ocidental tal como ele a vê refletir-se nas tendências e nos modos variáveis de expressão artística [...]. Para o seu

10 [... das Temperament macht wohl kein Kunstwerk ...] *Ibid.*, p. 21.

propósito, fatos só têm interessa na medida em que eles tenham a ver com a sua interpretação. [...] Wölfflin, por exemplo, recebe duras críticas na conta do seu “método não sociológico” e o *Kunstwollen* de Riegl é rejeitado por causa do seu idealismo “romântico”. Ele parece menos consciente do fato de que essa insistência na “interdependência indissolúvel” de toda história torna a seleção de conteúdo não menos arbitrária. Onde todas as atividades humanas estão ligadas umas às outras e aos fatos econômicos, a questão de qual testemunho admitir para a escrita da história deve ser deixada à preferência momentânea do historiador.¹¹

11 [What he is out to describe throughout the 956 pages of his text is not so much the history of art or artists, as the social history of the Western World as he sees it reflected in the varying trends and modes of artistic expression [...]. For his purpose facts are of interest only in so far as they have a bearing on his interpretation. [...] Wölfflin, for instance, comes in for strong criticism on the score of his ‘unsociological method’ and Riegl’s *Kunstwollen* is rejected for its ‘romantic’ idealism. He seems less conscious of the fact that this insistence on the ‘indissoluble interdependence’ of all history makes the selection of material no less arbitrary. Where all human activities are bound up with each other and with economic facts, the question of what witness to call for the writing of history must be left to the historian’s momentary preference.]

Na mesma linha de pensamento que levaria a Hauser temos Paul Frankl (1878–1962), um adversário intelectual de Wölfflin, defendendo que “o *desenvolvimento* do estilo é um processo intelectual sobrepondo-se a características nacionais e artistas individuais. [...] O maior gênio não é nada mais que o servo desse processo intelectual.”¹² Esse processo intelectual dominante permite a Frankl, contudo, desmarcar-se do determinismo sociológico expresso em Hauser, uma vez que será possível, nesse esquema, encontrar uma expressão barroca na arquitetura protestante, tão afastada do espírito católico geralmente associado com o Barroco. Mais ainda, essa expressão se dá pela preferência dos *indivíduos* que compõem a sociedade protestante, como Frankl ressalta explicitamente:

Ernst H. Gombrich. The Social History of Art In: Richard Woodfield *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture* London: Phaidon, 1996 (The Art Bulletin, March, 1953), p. 369–370.

12 [The *development* of style is an intellectual process overriding national characteristics and individual artists. [...] The greatest genius is no more than the servant of this intellectual process.] Paul Frankl. *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420–1900* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1986 (Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst), p. 3.

Assim ocorre que as gerações protestantes ao final do século XVI e início do XVII estavam repletas de homens que não se consideravam satisfeitos com as severas restrições contra a figuração, que procuraram exercer seu direito de criar para os olhos tanto quanto para os ouvidos a serviço da espiritualidade.¹³

Isso está especialmente claro uma vez que Wölfflin aponta a ocorrência do *chiaroscuro* pictórico em obras da pintura holandesa — protestante — da época, sem nenhuma relação com a dramaticidade atribuída ao espírito católico. Assim, a preferência barroca pelo pictórico simplesmente *ocorre*, sem que se busquem associações deterministas entre um suposto espírito do homem barroco e seu gosto estético¹⁴. Gombrich exemplifica:

[...] ainda que eu tenha dito que é superficialmente plausível a teoria de que nobres rígidos apreciarão um estilo rígido e que

13 [Thus it happens that the Protestant generations at the end of the sixteenth and beginning of the seventeenth century were filled with men who were not satisfied with the severe restrictions against imagery, who sought their right to create for the eye as well as the ear in the service of the spiritual.] Ibid., p. 173.

14 Marshall Brown. The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History *Critical Inquiry*. v. 9, n. 2: Dec., 1982, p. 381.

mercadores ágeis ansiarão por novidade, o pressuposto contrário — que aristocratas *blasés* adoram estímulos sensuais sempre novos [Figura 3] enquanto que homens de negócios, estritos, com seus “livros de registros de duas colunas”, querem sua arte clara e sólida [Figura 4] — parece igualmente convincente.¹⁵

Por outro lado, a partir do momento em que essa preferência se estabelece, ela é regida por regras internas de coerência e desenvolvimento, e se transforma na medida em que *os artistas*, entendidos como coletividade de indivíduos que pensam individualmente, buscam não expressar as supostas transformações da sociedade, mas explorar os limites das próprias regras da sua arte. Essas regras estão mais evidentes no chamado período clássico, entendendo o termo não como descrição de um certo estilo mas como o apogeu de clareza formal dentro de cada estilo:

15 [...] though I have called superficially plausible the theory that rigid style and that agile merchants will be eager for novelty, the contrary assumption — that blasé aristocrats love ever new sensual stimuli while strict businessmen, with their ‘double entry book-keeping’, want their art neat and solid — sounds equally convincing.] Gombrich, *The Social History of Art, op. cit.*, p. 373–374.

[...] um estágio clássico não pode durar muito. É característica essencial de um estágio clássico a de que ele não pode ser aperfeiçoado. Ele somente pode ser estendido, no sentido dúplice de espalhar-se por um terreno cada vez maior, e de ser levado a envolver problemas cada vez mais individualizados, num esforço de dobrar até as últimas conseqüências os novos princípios em todas as suas variadas manifestações. O estágio clássico assim visualizado é estagnado e portanto não sustentável por muito tempo, especialmente para *aqueles* artistas que são inteiramente fluentes nos seus princípios artísticos. Todos os problemas parecem ter sido resolvidos, e a sua necessidade mais interior por uma aplicação completa das suas capacidades criativas não é cultivada. [...] Por isso eu certamente não entendo que um tipo de “exaustão da forma” possa atrair a nova fase [estilística].¹⁶

A teoria racionalista da arquitetura troca um historicismo espiritual por um determinismo histórico, visto pelo prisma da técnica e dos recursos naturais. Já a análise estilística, na linha de Wölfflin, escapa a esse determinismo ao postular a autonomia da intenção artística com respeito a condicionantes materiais ou sociais, seja ela individual ou impessoal. Uma tendência de gosto estético pode ser coletiva sem que se implique qualquer *necessidade* de que tal gosto caracterize uma certa época, nem de que o gosto tenha um “prazo de validade” após o qual um novo estilo necessariamente seguirá.

Dizer que o artista do século xvii *decide* produzir formas pictóricas — e não, por exemplo, que ele *só podia* fazer formas pictóricas em virtude das circunstâncias materiais ou espirituais — já é um grande passo para superar o historicismo simplório, mas não chega a aprofundar o problema central que interessa aqui. Enfatizar o lado mecânico da questão, por

16 [...] a classical stage cannot long endure. It is the essential characteristic of a classical stage that it cannot be enhanced. It can only be extended, in the twofold sense of spreading over more and more territory, and of being brought to bear upon more and more individual problems, in an effort to think through to the end the new principles in all their various manifestations. The classical stage so viewed is stagnant and is

therefore not long bearable, especially for *those* artists who are fully conversant with its artistic principles. All problems seem to have been solved, and their innermost need for complete application of their creative abilities remain uncultivated. [...] So I certainly do not mean that a kind of “form fatigue” hurries on the new phase.] Frankl, *Principles of Architectural History*, *op. cit.*, p. 190.

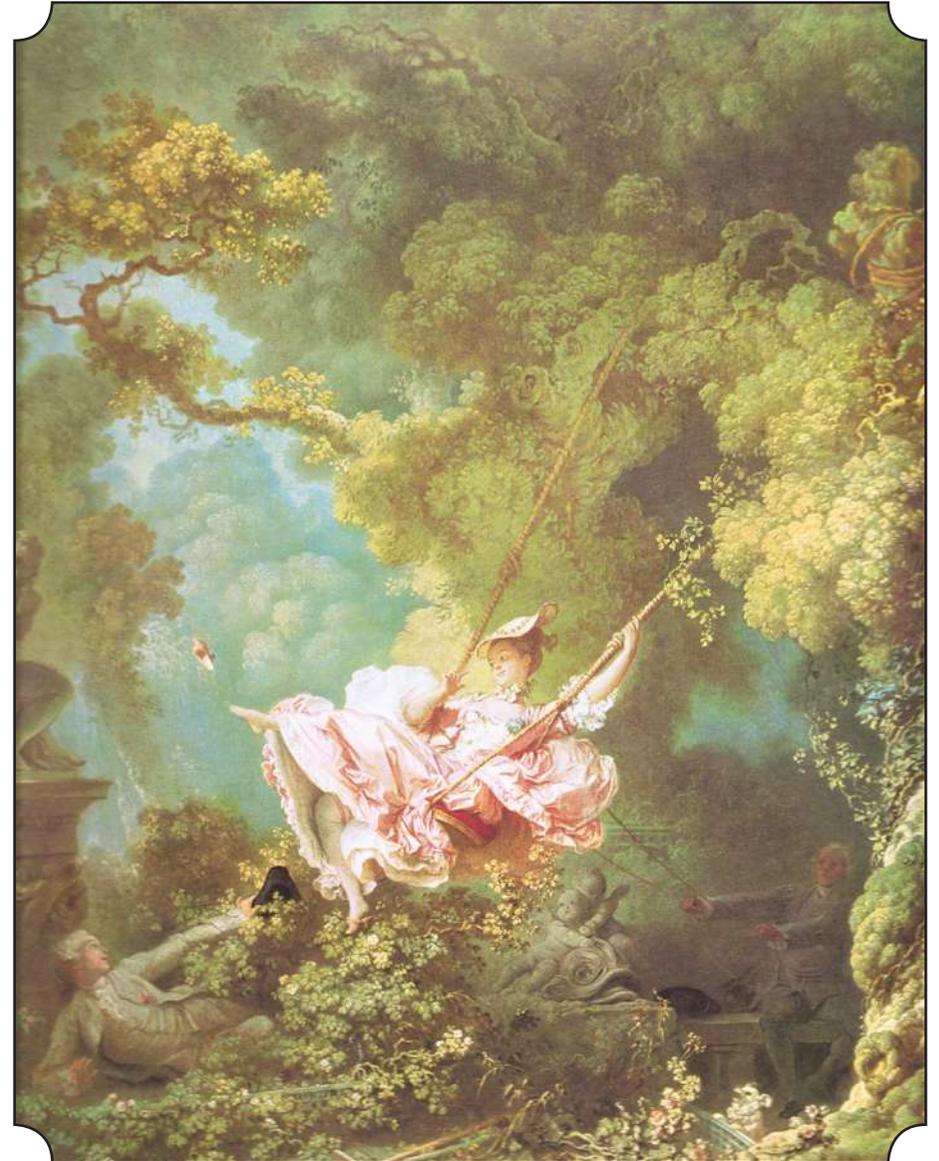
Figura 3

Les heureux hasards de la balançoire
Jean-Honoré Fragonard, 1767

outro lado, a obtenção do *chiaroscuro* pictórico com o jogo de tintas e da habilidade com o pincel de cerdas em leque, não desvela nem segredos nem propriamente indagações de cunho estético.

No grande vazio conceitual entre essas duas questões amplamente estudadas, a *intenção* pictórica e a *técnica* do *chiaroscuro*, reside o abismo do *como*. *Como* o emprego do *chiaroscuro* resulta numa composição a que podemos qualificar de pictórica? E, principalmente no que nos diz respeito aqui, *como* essa composição pictórica vem a ser vista como apropriada, desejável e *correta*, resultando na linguagem artística a que chamamos barroco? Para Wölfflin essa é a principal preocupação do ponto de vista do artista:

Leia-se sobre como Hans von Marées diz de si mesmo que ele aprenderá cada vez mais a ignorar escolas ou personalidades [artísticas], de modo a somente ter em vista a solução para os problemas



artísticos, que em última análise serão os mesmos para Michelangelo como para Bartolomeu van der Helst.¹⁷

Nesse aspecto, chame-se atenção para a distinção que o historiador da arquitetura inglês Geoffrey Scott (1884–1929) faz entre a postura teórica pré e pós-Renascimento. Ela nunca foi devidamente submetida a um crivo rigoroso, em parte por causa do ostracismo em que seu autor foi jogado por não se adequar à cronologia modernista. Mas, em que pese a suspeita de ser tendenciosa, revela-se porém bastante instigante: “no Renascimento pela primeira vez a pergunta que se faz não é apenas ‘será essa forma bela ou apropriada?’, mas, ‘será ela *correta*?’ ”¹⁸ Para mitigar um pouco a rispidez do argumento de Scott, podemos recorrer a Gombrich:

17 [Man lese, wie Hans von Marées von sich berichtet, daß er immer mehr lerne, von Schulen und Persönlichkeiten abzusehen, um nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe im Auge zu behalten, diem im letzten Grunde dieselbe sei für Michelangelo wie für Bartholomäus van der Helst.] Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. 21.

18 [In the Renaissance for the first time the question asked is no longer merely ‘Is this form beautiful or suited?’ but, ‘Is it *correct*?’] Geoffrey Scott. *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* New York: Norton, 1974 (1914), p. 186.

Aquilo com o que um artista se preocupa enquanto ele planeja seus quadros [...] é algo muito mais difícil de se expressar com palavras. Talvez ele diga que ele se questiona se ele fez “certo”. Agora, é apenas quando entendemos o que ele quer dizer com aquela modesta palavrinha, “certo”, que nós começamos a entender o que os artistas realmente estão buscando.¹⁹

Essas afirmações podem parecer à primeira vista triviais. Afinal, o que é tido como belo será apreciado em virtude de ser *belo*, e o que é tido como correto será apreciado por ser *correto*, e teremos como resultado que *certas formas* artísticas serão produzidas e apreciadas em detrimento de outras que teriam mais popularidade em outras épocas e lugares — e fora de uma visão historicista tampouco tem grande relevância explicar por que *tais* formas em *tais* épocas e lugares; a sucessão dos estilos apenas ocorre e merece ser descrita. No entanto, há uma diferença capital que se reflete na

19 [What an artist worries about as he plans his pictures [...] is something much more difficult to put into words. Perhaps he would say he worries about whether he has got it ‘right’. Now it is only when we understand what he means by that modest little world ‘right’ that we begin to understand what artists are really after.] Ernst H. Gombrich. *The Story of Art* London: Phaidon, 2006 (1950), p. 25.

Figura 4

Portrait de Madame Récamier
Jacques-Louis David, 1800

insuficiência das estéticas de Kant e Hegel em lidar com o lado operativo — propriamente artístico — da estética moderna.

A produção do belo na arte inevitavelmente leva a comparações com o belo natural. Kant faz essa comparação em favor da natureza, enquanto Hegel a deprecia diante da criação artística espiritual, mas ambos sentem-se impelidos a tocar no assunto. O paralelo da natureza é tentador até mesmo com a abstração geométrica de certas tradições artísticas não-ocidentais. Porém, o belo em geral, para Kant, e o belo especificamente natural, para Hegel, é aquele que apresenta a aparência de adequação a uma finalidade de (*Zweckmäßigkeit*) — aparência projetada pela expectativa do sujeito — sem possuir de fato uma finalidade intelectual, como visto anteriormente, p. 48. Isto é, se, num certo sentido, há uma *expectativa* implícita de que o objeto belo se conforme a um padrão de beleza, que seria a sua adequação a uma finalidade, essa finalidade é em termos precisos *inexistente*. Se estivéssemos avaliando a conformidade de um objeto a uma finalidade expressa,



tratar-se-ia de um juízo teleológico — por isso a *aparência de finalidade* estética não pode remeter a uma finalidade conceitualmente tangível.

Mesmo assim, Kant, na sua *Crítica da faculdade do juízo*, define o juízo teleológico acerca das formas naturais como sendo objetivo mas “meramente formal”. Isso significa que, por um lado, o sujeito atribui ao objeto uma finalidade condizente com a sua forma, mas que, por outro lado, não é possível dizer propriamente que se está analisando o objetivo que a *natureza*

teria tido ao gerar a forma em questão.²⁰ Isso é, estamos aqui diante de um *juízo teleológico* que não avalia senão uma *aparência de finalidade* percebida no objeto, e não uma finalidade *concebível como existente* na coisa.

É correto aquilo que está adequado a um parâmetro de avaliação, ou seja, que satisfaz o sujeito do juízo teleológico. E é precisamente esse juízo teleológico *interno* ao processo de criação artística que acaba sendo no mais das vezes escamoteado em favor das explicações racionalistas e formalistas — em favor, portanto, de juízos teleológicos cujos termos são *exteriores* ao processo criativo. Frankl ressalta que, mesmo numa produção artística em que o gênio e a sensibilidade intuitiva têm um papel primordial, há lugar para o pensamento teleológico:

Até mesmo Michelangelo e Borromini comportavam-se como se eles pudessem defender a correção das suas obras por meio do raciocínio lógico [...]. Uma cadeia fechada de esforço acadêmico acompanhou o desenvolvimento estilístico verdadeiramente original [...] ²¹

²⁰ Kant, *Kritik der Urteils kraft*, *op. cit.*, p. 307.

²¹ [Even Michelangelo and Borromini acted as if they could defend the correctness

O que significa, então, dizer que um objeto *estético* como é a obra de arte pode ser avaliado como sendo ou não correto, isto é, objeto *teleológico*? Trata-se de abrir a possibilidade, agora, de que a obra seja não apenas a criação do gênio, por sua natureza imponderável. Entretanto, o juízo teleológico *formal* indica que essa obra não precisa ser observada de um ponto de vista meramente material, como um momento determinado por fatores extrínsecos e mecanicistas, numa história descritiva da arte. Essa obra pode, então, ser vista como atendendo às próprias regras internas da sua composição, o que levanta a próxima questão: *de onde* vêm essas regras que norteiam a criação artística?

1.2. Regra artística e racionalismo

Para responder a essa pergunta pode-se voltar ao argumento inicial deste capítulo e explorar os fundamentos do racionalismo. Enquanto pólo

of their works by logical reasoning [...]. A closed chain of academic endeavor accompanied the truly original artistic development [...] Frankl, *Principles of Architectural History*, *op. cit.*, p. 193.

oposto ao formalismo, vimos o racionalismo apresentar-se como determinista e, até certo ponto, historicista. Essa determinação pode ser encontrada, por um lado, nos condicionantes materiais que controlam a viabilidade física de uma obra — no caso da arquitetura, evidenciando-se na própria física estrutural, entre outros requisitos. Por outro lado, se entendermos o *racional* no seu sentido estrito, de seguir os preceitos da razão, abrem-se outras perspectivas para observar o problema da criação da forma.

Quando Kant empreende suas três críticas voltadas para as faculdades da razão, ele rompe com a tradição filosófica até então vigente. Isso se evidencia até mesmo na deriva lingüística, o vernáculo substituindo o latim como idioma dominante da filosofia, processo que ocorre paulatinamente ao longo dos séculos XVII e XVIII. Na filosofia de língua alemã, a Razão (*Vernunft*) não é entendida mais como a *ratio* que forma a raiz etimológica dessa palavra nos dialetos românicos. Entretanto, é essa concepção da razão enquanto *ratio*, razão formal, comparação conceitual ou intuitiva entre dois termos, que predomina na tradição da teoria da arquitetura.

Se, por um lado, consente-se a Kant a definição de *razão* enquanto *faculdade intelectual* do espírito humano, por outro lado não se pode reduzir

a diversidade do campo semântico da palavra a esse único sentido. Falar em *razão* no sentido de *ratio* não implica “degradar” o sentido kantiano da palavra, deixando claro que se trata de duas acepções inteiramente diversas. Por isso é que se pode também falar em *racionalismo* arquitetônico no plano do entendimento conceitual, e não propriamente no das idéias e da razão. É assim que Alan Colquhoun aborda o problema, caracterizando aqui “razão” não no sentido kantiano, mas enquanto faculdade de entendimento:

[...] razão implica a intervenção de uma regra ou lei entre a experiência direta do mundo e qualquer *práxis* ou *techné* como a arquitetura. É esta noção — a de que a arquitetura é o resultado da aplicação de regras gerais estabelecidas por uma operação da razão — que deve ser tomada como a definição mais geral do racionalismo em arquitetura.²²

Schiller, enquanto poeta, associa a representação estética a uma verdade de cunho moral. Contudo, enquanto pensador, ele considera imprópria

²² Alan Colquhoun. Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura Trad. Christiane Brito. In: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987* São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (1987), p. 70.

uma identificação plena da estética com a moralidade e, portanto, não faz da razão moral diretamente aquela ponte entre a descrição do cosmo exterior e a criação do microcosmo arquitetônico. Para ele, o agrado propiciado pela experiência do belo é, assim como em Kant, um prazer livre de interesses materiais tanto quanto de finalidades racionais. Um prazer interessado não seria propriamente espiritual, enquanto que uma representação puramente racional seria da alçada da consciência do dever, e não da experiência do belo:

Livre então chamo aquele prazer pelo qual as faculdades espirituais, razão e imaginação, estão em ação e onde a sensação é gerada por meio de uma representação; ao contrário do prazer físico ou sensorial, pelo qual a alma é subjugada por uma necessidade natural cega [...]

A fonte geral de ambos os prazeres, inclusive do sensorial, é a aparência de adequação a fins.²³

23 [Frey aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobey die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft Thätig sind und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird ; im Gegensatz von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobey

Por outro lado, ele atenta para restringir o domínio da verdade estética ao aspecto do agrado que ela proporciona. Assim, a “conformidade a fins”, ou seja, nesse caso, a uma idéia bela, é apenas a *aparência* — como dá a entender a própria palavra *conformidade*, com-forma —, por meio de uma *representação* dessa idéia para a imaginação, sob formas agradáveis:

O prazer é livre quando nós nos representamos a aparência de adequação a fins, e que a sensação gratificante acompanha essa representação, assim como todas as representações por meio das quais nós apreendemos a coerência e a finalidade a fins são fontes de um prazer livre, e nessa medida passíveis de serem requisitados a esse fim pela arte.²⁴

die Seele einer blinden Naturnothwendigkeit unterworfen wird [...] Die allgemeine Quelle jedes, auch des sinnlichen, Vergnügens ist Zweckmäßigkeit.] Friedrich von Schiller. Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen In: *Kleinere prosaischen Schriften* v. 4: Leipzig: Siegfried Lebrecht Cusins, 1802, p. 81–82.

24 [Das Vergnügen ist frey, wenn wir uns die Zweckmäßigkeit vorstellen, und die angenehme Empfindung die Vorstellung begleiten, alle Vorstellungen also, wodurch wir Übereinstimmung und Zweckmäßigkeit erfahren, sind Quellen eines freyes Vergnügens, und in sofern fähig, von der Kunst an dieser Absicht gebraucht zu werden.] Ibid., p. 82–83.

Nesse sentido, a representação de conformidade é apenas uma imagem daquilo que realmente é bom, em vez da realização efetiva de um bem. Entretanto, depreende-se dessa linha de pensamento que o bem deve ser conhecido previamente, de modo que sua representação seja significativa para o observador. Assim, a contemplação do belo não acrescenta, para o sujeito, nenhum conhecimento novo acerca do belo. Ao contrário, ela pode até ser prejudicial, no sentido de que apresenta uma vivência imediata, intuitiva e não-verbal, reduzindo o conceito geral à sua expressão num caso particular, substituindo assim o conhecimento estruturado, verbal, conceitual e abstrato por uma experiência concreta:

Onde, por outro lado, a finalidade é o conhecimento, aí o gosto menos pode dar auxílio direta e imediatamente; em vez disso, o conhecimento é totalmente interrompido pelo tempo que a beleza nos ocupa.”²⁵

25 [Wo also Erkenntnis der Zweck ist, da kann uns der Geschmack wenigstens direkt und unmittelbar keine Dienste leisten ; vielmehr wird die Erkenntnis gerade so lange ausgesetzt, als uns die Schönheit beschäftigt.] Friedrich von Schiller. Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen In: *Kleinere prosaischen Schriften* v. 2: Leipzig: Siegfried Lebrecht Cusins, 1800, p. 358.

Schiller não exclui um ponto de contato entre a sensação estética e a racionalidade. Mas, na sua acepção, esse ponto de contato subordina o belo à expressão da razão na moralidade. Aquele serve então apenas para contribuir à força de vontade que leva o sujeito a agir moralmente:

Mas a possibilidade de seguir a minha própria vontade sem restrição, posso assim dever a um motivo separado de mim [i. é, externo à minha vontade], assim que se admite que este teria podido restringir a minha vontade. Do mesmo modo posso ter a possibilidade de ser bem-sucedido, e assim enfim dever a um motivo separado da minha razão, assim que este é pensado como uma faculdade que teria podido restringir a minha liberdade de escolha.²⁶

26 [Aber die Möglichkeit, meinem eignen Wille uneingeschränkt zu folgen, kann ich doch zuletzt einem von mir verschiedenen Grunde zu danken haben, sobald angenommen wird, daß der letztere meinem Willen hätte einschränken können. Eben so kann ich die Möglichkeit gut zu handeln, zuletzt doch einem von meiner Vernunft verschiedenen Grunde zu danken haben, sobald diese letztere als eine Kraft gedacht wird, die meine Gemütsfreyheit hätte einschränken können.] Friedrich von Schiller. Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten In: *Sämmtliche Werke* v. 18: Stuttgart / Tübingen: J. S. Gottäschen, 1826, p. 350.

Esse motivo separado pode, portanto, ser a propensão para apreciar o belo, em outras palavras o gosto estético, que levaria a pessoa a preferir a ação moralmente correta, e isso não pela própria força da razão mas pelo auxílio de uma inclinação pela “bela” atitude:

O gosto pode [...] servir positivamente à verdadeira virtude em todos os casos onde a razão tem a iniciativa e corre perigo de ser desbancada pelo domínio mais forte do instinto [isto é, dos interesses naturais]. Para esse propósito, com efeito, ele [o gosto] pode fazer com que nossa sensibilidade contribua para o dever, e faz assim também uma parca intensidade de força de vontade moral ser suficiente ao exercício da virtude.²⁷

A teoria da “utilidade moral” da estética submete a apreciação do belo à sua utilidade para fins que lhe são superiores e, indiretamente, condena o emprego da beleza onde ele seria supostamente descabido. Esse

27 [Der Geschmack kann [...] der wahren Tugend in allen den Fällen positiv nutzen, wo die Vernunft die erste Anregung macht und in Gefahr ist, von der stärkern Gewalt der Naturtriebe überstimmt zu werden. Zu diesen fallen nämlich stimmt er unsre Sinnlichkeit zum Vortheile der Pflicht, und macht also auch ein geringes Maß moralischer Willenskraft der Ausübung der Tugend gewachsen.] Ibid., p. 360.

policciamento da estética é talvez surpreendente vindo da pena de um poeta como Schiller.

No entanto, se a crítica à bela imagem “enganadora” do poeta em Platão é bem conhecida,²⁸ pouca atenção é dada ao caráter metalingüístico do argumento desfiado na própria *República*. Flávio René Kothe argumenta, no entanto, que este é essencial para compreender a ambivalência de Platão quanto ao uso da arte imitativa. Segundo Kothe, Platão tece no livro X da *República* uma subreptícia advertência acerca da regulamentação da arte. Lendo o diálogo não mais como a transcrição de uma realidade política, mas ele próprio como sendo uma invenção poética, a contradição transparece:

Sócrates propõe a Glauco que, em sua sociedade ideal, não se deveria admitir de maneira alguma a poesia imitativa: os poetas deveriam, portanto, ser expulsos, pois são capazes de inventar uma sociedade diferente daquela que já havia sido por ele inventada.

28 Πλάτων. (Plátōn). *Πολιτεία* (Politeía), Boston: Tufts University, [S.d.] (Perseus Digital Library) (In: Platonis Opera. Editado por John Burnet. Oxford University Press, 1903), X, 595a–b.

Uma invenção se contrapõe à possibilidade de novas invenções.

Isso é estranho. Uma ficção se afirma como não-ficção. Ela já se afirma como realidade. E, em nome da realidade que ela pretende ser, expulsa a ficção, a possibilidade de criar ficções. Para evitar que os poetas possam propor alternativas a seu constructo, é preciso desmoralizá-los [...]

[...] há uma ironia permeando tudo, a sugerir algo contrário ao dito.

Acaba-se demonstrando algo muito mais importante: que toda utopia gera monstros, e é preciso precaver-se diante deles. Não é de fora que vem a avaliação de que a expulsão dos poetas seria um ato monstruoso: vem do próprio texto, onde o elogio a Homero, como príncipe dos poetas, é reiterado.²⁹

²⁹ Flávio R. Kothe. *Fundamentos da teoria literária* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 145.

Baumgarten

Mas, se para Schiller a experiência estética não é uma forma de conhecimento, ela o é para o criador do termo *estética*, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762). De fato, Baumgarten entende a estética não apenas como a experiência do belo, mas como o conjunto de vivências sensoriais. Atendendo às objeções contra a sua disciplina no prólogo da sua *Estética*, ele repetidamente a chama de “*nostra scientia*”³⁰, o que no original em latim remete com a maior clareza possível a *scio*, saber. De modo ainda mais claro, ele responde à objeção de que:

[...] é considerada indigna dos filósofos e abaixo do seu horizonte a postulação sensorial, os produtos [imagens] da imaginação, as fábulas, as perturbações dos afetos, etc. R[e]sp[osta: ...] confundir-se-ia a teoria dos pensamentos gerais e práticos acerca do belo e a execução singular.³¹

³⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Aesthetica* [S. l.]: Johann Christian Kleyb, 1750 (1742), § 4, 5, 6.

³¹ [...] indigna philosophis et infra horizontem eorum esse posita sensitiva, phantasmata, fabulas, affectuum perturbationes e. c. Rsp. ... confunditur theoria pulcre

Logo em seguida, ele afirma literalmente que “o fim estético é o aperfeiçoamento do conhecimento sensorial do ponto de vista de como ele é.”³² Ora, dizer que a estética é uma forma de conhecimento implica relacionar esse conhecimento com um objeto conhecido, que é a experiência sensorial e particularmente a experiência do belo e do feio ou, na conotação dos termos latinos, a *pulchritudo* enquanto harmonia formal e a *deformitas*, a “falta” de uma boa forma.³³ Mais ainda, em se tratando do conhecimento de um objeto, pode-se indagar se determinada proposição acerca dele é *correta* ou não. É assim que Baumgarten discute a verdade estética, como “verdade mental e subjetiva, verdade de todas as representações”³⁴. Em contraste, a “falsidade estética é falsidade subjetiva e falta de correspondência dos pensamentos com a verdade da coisa pensada”³⁵. Trata-se, portanto, de uma

concepção metafísica sobre a verdade e a falsidade, já que a *coisa* propriamente não é o *objeto* do conhecimento, o qual, segundo Baumgarten, só pode ser conhecido no próprio domínio da estética por uma faculdade que ele denomina “análogo da razão”³⁶. Logo, ele está consciente da incerteza em torno da verdade estética, e por isso finalmente reelabora o conceito de verdade estética de modo mais ambivalente:

Agora, claramente, se eu tivesse imaginado distinguir por meio do rigor do pensamento [literalmente, pelo cálculo pensante] a maior das belezas, não teria inteira certeza, nem viria à luz a sua verdade completa. [...] Semelhantes [concepções] então, sobre as quais não temos de modo algum certeza completa, porém tampouco nelas percebemos alguma falsidade, são verossímeis. A verdade estética é, portanto, melhor chamada de verossimilhança, esta que

cogitatorum generalis et praxis ac exsequutio singularis.] Ibid., § 6.

32 [Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis.] Ibid., § 14.

33 Ibid., § 14.

34 [... veritatem mentalem et subjectivam, veritatem representationum omnem ...] Ibid., § 427.

35 [Falsitas aethetica est falsitas subjectiva et disconvenientia cogitationum cum veritate rerum cogitandarum ...] Ibid., § 445.

36 “Veritas quaedam, etiam aethetica, tamen complete cognoscatur ab analogo rationis ...” Ibid., § 481. Baumgarten coloca esse análogo da razão por sobre as obscuras flutuações afetivas, aparentemente uma intuição do subconsciente tal como Montaigne e Pascal já haviam intuído.

é um grau de verdade que, ainda que não seja elevado à completa certeza, tampouco contém quaisquer falsidades observáveis.³⁷

A verossimilhança estética, que não pode ser claramente verdade nem decididamente mentirosa, é a condição necessária para a criação do *heterocosmo*³⁸, ou mundo alternativo, a ficção que é o microcosmo da obra de arte. Por isso, por ausência de “falsidades observáveis” pode-se entender acima de tudo expectativas elementares acerca da experiência sensível, em vez de uma proibição à representação de coisas, seres e lugares inexistentes — não transparece aí nenhuma condenação contra imaginar seres mitológicos ou utopias.

Com isso Baumgarten justifica o postulado clássico de que a arte é mimética, no sentido aristotélico da criação de um mundo não idêntico

37 [Jam apertissimo putaverim calculo constare plurima inter venuste cogitandum appercipienda, non esse complete certa, neque luce completa veritatem eorum conspici. ... Talia autem, de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas aesthetica a potiori dicta verosimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis.] Ibid., § 483.

38 Ibid., § 511.

ao que se encontra imediatamente tangível, mas um mundo *coerente*. Essa qualificação é importante uma vez que nem todo produto da imaginação é viável do ponto de vista da *poiésis* artística.³⁹ Aí, contudo, incidem dois gêneros de qualificação distintos: por um lado, restringe-se o inventário de temáticas admissíveis; por outro, delimitam-se os recursos formais que podem ser empregados na consecução da ficção estética. Ou, com outras palavras, determina-se dentro da regra *o que* pode ser dito — a iconografia — e *como* isso pode ser dito — a morfologia peculiar a cada movimento artístico, e a cada artista individualmente, como também as respectivas sintaxe, ou modo de organização, e “fonética”, para assim chamar as inflexões peculiares.

Um *heterocosmo* criado de modo *mimético* pode, portanto, ser um mundo que não existe em vez de uma simples reprodução de objetos e conceitos existentes. A mímese não é, de modo algum, redutível a uma *imitação de conteúdos (existentes)* posto que ela atenta para o atendimento a expectativas da *percepção formal*. Por isso, obras como a República de Platão ou a Utopia de Thomas More, apesar de tratarem de organizações sociais

39 Ibid., § 525.

e relações altamente subversivas, não deixam de ser obras miméticas no sentido estrito. Por isso também, de modo mais trivial, um cavalo voador e falante é igualmente mimético, apesar de não existir na realidade. E, por fim, por isso as obras de arquitetura também podem ter uma dimensão mimética, mesmo não sendo propriamente figurativas.

O *locus classicus* da normalização iconográfica continua sendo a sugestão de Aristóteles de que as personagens representadas devem ter um certo carácter — elevado, e portanto aristocrático, ou seja, socialmente excludente — que as distinga de personagens da comédia.⁴⁰ Do mesmo modo na pintura e na escultura clássicas as temáticas mitológicas e históricas — leia-se a história bíblica e a dos governantes da Antiguidade e do mundo moderno — constituem o universo de assuntos mais prestigiados.

2. *Arquitetura comparada*

Ao mesmo tempo que os historiadores da arte abdicam, nas primeiras décadas do século xx, de uma teoria crítica da arte em favor de uma

⁴⁰ Αριστοτέλης, *Ποιήτικη*, *op. cit.*

pretensão descritiva, a teoria da arquitetura passa a sofrer um complexo de inferioridade com respeito às teorias filológicas, e em primeiro lugar à análise do discurso.⁴¹ A crítica literária em particular parece por vezes pretender ao monopólio do conceito de “teoria da arte”, ao menos no que se refere a certos clássicos do ramo portadores de títulos pomposos tais como “A arte enquanto procedimento” de Viktor Shklovsky⁴², um texto que a despeito do seu frontispício pretensioso concentra-se unicamente na arte literária. A tendência é que outras disciplinas busquem apoiar-se na teoria literária como numa muleta conceitual cujas raízes se encontram, ao mais tardar, no Renascimento; assim fundamenta-se a religião comparada, inaugurada por Max Müller no século xix como um ramo dentre os mais claramente filológicos.

Ocasionalmente o próprio aspecto literário pode ser jogado no segundo plano, especialmente em favor das “teorias sociais” instituídas no século xx como resultado de um certo marxismo superficial; este, ao priorizar

⁴¹ James Elkins. *Art History without Theory Critical Inquiry*. v. 14, n. 2: Winter, 1988, p. 355–356.

⁴² Victor Chklovski. *L'art comme procédé* Trad. Régis Gayraud. Paris: Allia, 2008.

as supostas “infra-estruturas” das relações sócio-econômicas, lê a cultura em geral e a arte em particular como um simples verniz legitimando relações de poder. Assim é que Régis Debray, autoproclamado “midiólogo”, vêm em toda e qualquer imagem, artística ou não, na melhor das hipóteses um “trunfo simbólico”, na pior um “mito” no sentido pejorativo de “mistificação”⁴³. Atualmente, com a influência do assim chamado pós-estruturalismo, tende-se a perceber um deslocamento da crítica social em direção ao domínio da crítica do discurso. Em meados do século xx, um intelectual perceberia as estruturas da sociedade por detrás do discurso; depois dos anos 1980, o texto passa a ser visto como a única estrutura disponível para o escrutínio intelectual. Isso não sugere uma leitura do texto pelo que ele se pretende representar, mas ao contrário uma prevenção contra aquilo que está explícito nesse discurso, doravante instrumento de dissimulação e dominação mais do que de revelação.

Pretendo instrumento de emancipação social, esse pós-estruturalismo capaz de expor os preconceitos e as omissões que beneficiam as classes

43 Ver Régis Debray. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident* Paris: Gallimard, 1992.

dominantes pressupõe na realidade uma nova classe de especialistas no deciframento do texto. Mais ainda, e de maior relevância para a história da arte, é notar que o que está no cerne das preocupações pós-estruturalistas é na prática o estudo de um construto cultural. Seria então de se esperar uma atenção especial à análise das artes.

Ora, é dentre os historiadores especialistas e não dentre os filólogos adeptos do pós-estruturalismo que emerge a história cultural: E. H. Gombrich foi um de seus principais defensores⁴⁴, e a “nova história” da escola dos Annales deveria ter sido a precursora de uma historiografia mais abrangente; ambos os casos revelam-se hoje mais como exceções do que como a regra dos velhos hábitos filológicos. O horizonte do pensamento crítico contemporâneo permanece preso às viseiras da análise do discurso verbal.

É evidente que desde antes do Renascimento as artes plásticas — incluindo-se a arquitetura — servem-se da legitimidade intelectual conferida pelo recurso à palavra escrita. Já na Idade Média a *Poética* de Aristóteles é

44 Ver em especial Ernst H. Gombrich. In Search of Cultural History In: Richard Woodfield *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture* London: Phaidon, 1996, p. 381-399.

lida não apenas como uma teoria do teatro, mas também como uma sinédoque representando uma teoria da arte em geral. E se de Alberti em diante os arquitetos escrevem tratados, é que se sente que exista algo a ser dito que, além de ser suficientemente importante para ser publicado, não se pode exaurir nem na apresentação direta da obra construída nem o processo direto de aprendizagem do ofício. No entanto, é a partir da segunda metade do século xx que se ouve falar numa “virada” ou, pejorativamente, numa “deriva” lingüística. A dívida da teoria das artes visuais para com a teoria do discurso verbal deve ser compreendida no conjunto dessas formulações textuais.

2.1. Comparação e discurso

Ao se discutir a comparatística nas diversas disciplinas artísticas, portanto, a referência básica acaba sendo a literatura comparada. Evidentemente, a prática da comparação é muito anterior à consolidação do respectivo campo disciplinar, que tem um de seus marcos iniciais na fundação da

Revue de littérature comparée na década de 1920⁴⁵. A comparatística ainda não tem nome quando na Idade Média se discute a condição moderna com respeito aos antigos nos proverbiais anões sobre ombros de gigantes. Ela é bem mais evidente entre os dois gêneros de “modernos” postulados pelos autores do século xvi, Vasari em particular: os *tedeschi* ou góticos, e os renascentistas. É no decurso dos últimos séculos, contudo, que a comparatística se torna uma prática fundadora da análise de textos, sejam estes antigos ou atuais.

A comparação de textos apresenta dois aspectos que se sobrepõem: de um lado o interesse historiográfico, que busca comparar para compreender, com um ideal de neutralidade, alguns conjuntos literários, e de outro o interesse crítico, que tende para um engajamento político — ou polêmico — com o seu objeto. Ainda que seja possível identificar certas tendências dominantes de um lado ou de outro, é evidente que não há historiografia

45 O artigo de F. Baldensperger no primeiro número da revista traça um panorama da história pregressa da literatura comparada: Fernand Baldensperger. *Littérature comparée : le mot et la chose* *Revue de Littérature Comparée*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, v. 1, 1921, p. 5-29.

sem a pessoa do historiador, o qual jamais se livra inteiramente — por vezes, não se livre de modo algum — do seu contexto crítico; reciprocamente, uma crítica sem conhecimento factual do objeto é uma noção claramente absurda.

Ainda assim, comparação pressupõe diferença, e na diferença há a desfamiliarização entre um termo e outro, e ainda do comparatista com respeito a um ou dois dos termos que ele compara. O trabalho do estudioso consiste então em buscar um ponto de vista que permita dar conta dos caracteres específicos dos dois sistemas comparados e, ao mesmo tempo, do seu ponto de contato. Note-se, como uma recomendação negativa, o eurocentrismo bitolado de certos autores da segunda metade do século XIX, que referem todas as culturas a um suposto padrão de excelência vitoriano. *A History of Architecture on the Comparative Method* de Bannister Fletcher diferenciava, nas suas primeiras edições, os estilos “históricos” europeus dos estilos “a-históricos” do Oriente — isso sem contar a omissão de qualquer cultura arquitetônica fora Europa e Ásia ⁴⁶, uma lacuna ainda hoje recor-

⁴⁶ Na primeira edição revista após a morte do autor, publicada em 1961, os editores se desculpam e se encarregam de reescrever os capítulos problemáticos: ver Bannister

rente na maioria dos livros-texto da disciplina. Nesses casos, é difícil falar em comparação, tamanhos são o desequilíbrio conceitual e a recusa em compreender o Outro como qualquer coisa mais que um testemunho do sentimento de superioridade do próprio autor. ⁴⁷

Em contraste com esse cenário de chauvinismo cultural, que decerto não é um retrato universal da sociedade europeia do século XIX, Yves Chevrel incita o comparatista a:

[...] correr o risco de se confrontar a uma palavra que não [lhe] é dirigida a princípio, de ter que pensar em responder, talvez, a perguntas [que ele não se tinha] colocado até então e que, aliás, não [lhe] dissessem talvez respeito... ⁴⁸

Fletcher. *History of Architecture on the Comparative Method* 17. ed. London: University of London, 1961 (1896), em especial o prefácio.

⁴⁷ O livro incontornável de Edward Said *Orientalism* London: Routledge & Kegan Paul, 1978, permanece a obra de referência a esse respeito, ainda que contestada recentemente por Buruma e Margalit, *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism* London: Atlantic, 2004.

⁴⁸ [...] prendre le risque de se confronter à une parole qui ne [lui] est pas adressée d'emblée, de devoir envisager de répondre, peut-être, à des questions [qu'il ne s'était] pas posées jusqu'alors et qui, d'ailleurs, ne [le] concerneraient peut-être pas...] Yves

Esse é um problema que se coloca a partir do momento que o autor e o leitor estão de acordo com o objetivo de traduzir para uma cultura o conteúdo de outra, em vez de justificar um conteúdo preconcebido pela cultura receptora. Esse objetivo pode então ser dominante — é o caso por excelência da tradução —, seja subordinado a algum outro interesse específico do receptor que consista em abarcar algum aspecto do Outro, o que é bastante comum. Desde o finais do século xvii, nota Paul Hazard, “o humor dos italianos tornava-se novamente viajante; e [...] os franceses eram mutáveis como o mercúrio”⁴⁹, um interesse pela alteridade que segue um programa ideológico:

[...] é perfeitamente exato afirmar que todas as idéias vitais [ao Iluminismo], a de propriedade, a de liberdade, a de justiça, foram re-colocadas em discussão pelo exemplo longínquo. Primeiro, porque em vez de reduzir espontaneamente as diferenças a um arquétipo

universal, constatou-se a existência do peculiar, do irreduzível, do individual.⁵⁰

Com esse interesse operativo pela alteridade, percebe-se um risco na inversão que se opera aqui em favor da diferença absoluta e irreduzível em oposição ao critério de um padrão de excelência. Esse risco é o de substituir a um sistema onde tudo se referia à “superioridade” européia, uma estrutura de compartimentos intransponíveis entre as linguagens que deveria ser tarefa da comparação dismantelar. Esse risco, portanto, é o de se recair na concepção historicista da arte, onde se atribui uma exclusividade necessária a cada estilo histórico assim designado. Chevrel propõe uma definição do sistema literário apta a sobrepor vantagens analíticas a esse risco:

[...] o impacto das obras estrangeiras permite identificar melhor os valores, por vezes inconscientes por serem tão interiorizados, que

Chevrel. *La littérature comparée* 2. ed. Paris: P.U.F, 1991 (1989), p. 12.

49 [... l'humeur des Italiens redevenait voyageuse ; et ... les Français étaient mobiles come du vif-argent ...] Paul Hazard. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715* Paris: Fayard, 1961 (1935), p. 17.

50 [... Il est parfaitement exact d'affirmer que toutes les idées vitales [aux Lumières], celle de propriété, celle de liberté, celle de justice, ont été remises en discussion par l'exemple lointain. D'abord, parce qu'au lieu de réduire spontanément les différences à un archétype universel, on a constaté l'existence du particulier, de l'irréductible, de l'individuel.] Ibid., p. 21.

estão na base das referências culturais de uma sociedade num dado momento.⁵¹

Ele reconhece, porém, que:

[...] desta feita existe um deslize, que alguns podem considerar perigoso, senão condenável, que leva a uma sociologia da literatura, entendida como uma história das leituras das obras, desprezando por fim as próprias obras.⁵²

Isso resultaria em abandonar a comparação da obra de arte para recair numa “economia simbólica” nos moldes do estudo de Pierre Bourdieu⁵³ — estudo sem dúvida pertinente, mas que substitui a comparação das obras pela análise daquilo que elas representam para um determinado

51 [...] l’impact des œuvres étrangères permet de mieux identifier les valeurs, parfois inconscientes tant elles sont intériorisées, qui sont à la base des références culturelles d’une société à un moment donné.] Chevrel, *La littérature comparée, op. cit.*, p. 53.

52 [...] de ce fait il existe une pente, que certains peuvent estimer dangereuse, sinon condamnable, qui conduit à une sociologie de la littérature, entendue comme une histoire des lectures des œuvres, négligeant finalement les œuvres elles-mêmes.] Ibid.

53 Ver, além de *L’économie symbolique*, Pierre Bourdieu. *La distinction : critique sociale du jugement* Paris: Minuit, 1979.

grupo social num certo momento. Aqui também, segundo René Wellek, o chauvinismo nacional:

[...] levou a um estranho sistema de contabilidade cultural, um desejo de acumular créditos para a sua nação, provando o maior número possível de influências sobre outras nações ou, de modo mais sutil, provando que a sua própria nação assimilou e “compreendeu” um mestre estrangeiro mais completamente do que qualquer outra.⁵⁴

Essa comparação só merece o nome se ela abordar as relações estéticas que se estabelecem então entre representações sociais e representações artísticas. É preciso reconhecer, prossegue Wellek, a existência de “uma distância ontológica entre a psicologia do autor e uma obra de arte, entre a

54 [...] a mené à un étrange système de comptabilité culturelle, un désir d’accumuler des crédits pour sa nation en prouvant autant d’influences que possible sur d’autres nations ou, de manière plus subtile, en prouvant que sa propre nation a assimilé et < compris > un maître étranger plus complètement que toute autre.] René Wellek. *The Crisis of Comparative Literature* In: Stephen G. Nichols, Jr. *Concepts of Criticism* New Haven: Yale University Press, 1963, p. 289.

vida e a sociedade de um lado e o objeto estético.”⁵⁵ Ademais, essa mesma sociedade não é uma entidade homogênea que se possa descrever e resolver por inteiro nessa descrição. Bem antes da crítica pós-moderna reorientar o discurso, Hazard já escreve acerca do classicismo francês que “no próprio momento em que a autoridade religiosa e a autoridade real se afirmam como imperturbáveis, elas já estão minadas.”⁵⁶

2.2. Intertextualidade

A literatura comparada traz, portanto, das teorias do século xx a dupla missão de se fazer sócio-histórica, esse inevitável situar-se do comparatista em relação ao seu objeto de um lado, e do outro de rejeitar uma redução a uma historiografia factual da autonomia enunciativa do texto. É

55 [... une distance ontologique entre la psychologie de l'auteur et une œuvre d'art, entre la vie et la société d'un côté et l'objet esthétique.] Ibid., p. 293.

56 [... au moment même où l'autorité religieuse et l'autorité royale s'affirment comme inébranlables, elles sont déjà minées.] Hazard, *La crise de la conscience européenne*, *op. cit.*, p. 133.

a autonomia *situada* num contexto que está na base da disciplina comparativa da análise do discurso.

Essa análise está no cerne da virada lingüística pós-moderna, uma vez que ela é no sentido mais amplo estudo das formas de linguagem empregadas nos discursos. Duas das suas escalas de interpretação são especialmente sedutoras para as disciplinas não literárias, por se prestarem a analogias fáceis. Num extremo, considera-se a lingüística no sentido estrito, cujos conceitos de gramática, morfologia, fonética e semiótica são usados em teorias as mais diversas. No outro, as estruturas discursivas fornecem um cômodo paralelo com as preocupações interpretativas das ciências sociais. Dominique Maingueneau aborda a difícil definição da análise do discurso caracterizando esses dois extremos, “a dualidade radical da linguagem, ao mesmo tempo inteiramente formal e inteiramente perpassado pelas condições subjetivas e sociais.”⁵⁷

57 [... la dualité radicale du langage, à la fois intégralement formel et intégralement traversé par des enjeux subjectifs et sociaux.] Dominique Maingueneau. *Nouvelles tendances en analyse du discours* Paris: Hachette, 1987, p. 7.

A análise formal do texto tem seu ponto de partida nas primeiras comparações entre as línguas latina, grega e sânscrita no século XVIII, resultando no surgimento da lingüística indo-européia. Nos seus primórdios, essa comparação busca semelhanças vocabulares e gramaticais, que se sofisticam à medida que a fonologia histórica se desenvolve. Por esse viés vocabular emergem também os primeiros estudos de religião comparada, centrados inicialmente na etimologia dos nomes de deuses, “confusão perpétua dos fatos de língua e dos fatos de civilização” que Georges Dumézil critica.⁵⁸

Uma característica da análise funcional que Dumézil propõe em contraposição à aproximação vocabular é, de qualquer modo, o olhar exclusivamente verbal sobre o tema: entendendo-se por aí não apenas o uso quase absoluto de documentos escritos, em detrimento de representações artísticas, mas também e principalmente a construção de um sistema interpretativo baseado mais ou menos diretamente na estrutura da linguagem.

58 [... confusion perpétuelle des faits de langue et des faits de civilisation ...] Georges Dumézil. *Mythes et dieux des Indo-Européens* Paris: Flammarion, 1992 (post mortem), p. 17.

De um lado, essa estrutura já apresenta aos estudiosos um conjunto de categorias formais prontas para serem “preenchidas” com qualquer conteúdo analítico. A hipótese de Noam Chomsky acerca da existência de uma “gramática universal” inata ⁵⁹ é sedutora ao pesquisador em busca de uma metodologia. Note-se, de passagem, que o próprio Chomsky, enquanto lingüista, não se pronuncia sobre as relações possíveis entre a sua disciplina e as ciências sociais. Richard Rorty, por outro lado, apresenta uma seleção de autores que usam a lingüística como instrumento, especialmente em filosofia. ⁶⁰

Essa virada lingüística é todavia instigante enquanto alternativa formal ao determinismo historicista. Ao postular que uma ciência social, ou uma disciplina artística, funcionam nos moldes da linguagem, não é em geral a evolução fonética e vocabular dos idiomas que se tem em mente. ⁶¹

⁵⁹ Uma descrição sucinta desse conceito está em Noam Chomsky. *Language and Problems of Knowledge* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1988, p. 68–71.

⁶⁰ Richard Rorty (org.) *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method* Chicago: University of Chicago Press, 1967 cap. Rorty1967.

⁶¹ É curioso que nenhum historiador, até onde saibamos, tenha discutido esse aspecto.

O que em geral desperta o interesse dos estudiosos é ao contrário a noção de uma estrutura formal constante, cujo conteúdo sim pode ser sujeito ao desenvolvimento histórico: um ideal de método absoluto. “Houve um tempo”, destaca Maingueneau, “aquele em que se definia a lingüística como ‘ciência-piloto’, em que se pensava que bastaria importar conceitos e métodos lingüísticos, em geral muito simplificados, para satisfazer os usuários.” ⁶²

A virada lingüística ofereceria então ao intelectual uma liberdade interpretativa assentada sobre um fundamento aparentemente dotado de todas as exigências do método científico. Em especial, a estrutura da linguagem, tida como universal, em oposição ao seu conteúdo historicamente determinado, passa por representar a preocupação da teoria, e ainda mais da estética filosófica, com o geral em lugar do particular.

No entanto, Rorty nota que o uso da lingüística como ferramenta em outras ciências, particularmente na filosofia, é contraditório. Essa

⁶² [Il fut un temps, celui où l'on taxait la linguistique de « science-pilote », où l'on pensait qu'il suffisait d'importer concepts et méthodes linguistiques, en général très simplifiés, pour satisfaire les usagers.] Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, op. cit., p. 12.

advertência é tanto mais importante que se pretende que a lingüística tenha vindo resgatar a filosofia e fornecer-lhe um ponto de vista neutro.⁶³ A dificuldade que esse enfoque opõe ao pesquisador é portanto a da imposição de uma estrutura sobre um conteúdo que no fim das contas lhe é estranho. Toda forma de sistematização de um *corpus* de fatos fornecerá uma certa informação, contudo o essencial num método intelectual é saber se a informação é pertinente ao que se tenta descobrir.

O outro extremo desse recorte analítico é o estudo do conteúdo do enunciado. Diferentemente do que ocorre com a lingüística de base, no estudo do conteúdo a análise tem mais afinidades com as ciências sociais. Para Maingueneau, são dois os níveis onde se apresenta esse conteúdo: o primeiro é na instauração do discurso, o segundo é na intertextualidade. Essa abordagem é especialmente frutífera no estudo da história da arte uma vez que o paralelo entre intertextualidade do discurso verbal e relações entre obras de arte é muito mais nítido do que aquele entre estruturas lingüísticas e problemas estéticos.

63 Richard Rorty. Introduction In: Richard Rorty *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method* Chicago: University of Chicago Press, 1967, p. 3-4.

Para instaurar um discurso, isto é, apresentá-lo enquanto enunciado, espera-se do locutor que ele se conforme a certas normas estabelecidas no seu círculo social. Assim, busca-se um discurso fundador, “a situação ou as situações de enunciação anteriores cuja *deixis* atual se propõe como a repetição e de onde ela tira uma boa parte da sua legitimidade.”⁶⁴ Na teoria da literatura clássica, um discurso fundador frequentemente referenciado é a *Poética* de Aristóteles. Para Giorgietto Giorgi, “no século XVI na Itália, esse conjunto de reflexões sobre a unidade da ficção épica fora considerado como irrevogável pelos clássicos estritos.”⁶⁵ Mais especificamente, existe em cada conjunto discursivo um sistema de restrições, de modo que:

O importante é não se contentar de constatar que existe tal ou tal outro gênero, mas de estabelecer a hipótese de que o recurso a esses

64 [... la ou les situations d'énonciation antérieures dont la deixis actuelle se donne pour la répétition et dont elle tire une bonne partie de sa légitimité.] Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, *op. cit.*, p. 29.

65 [... au XVI^e siècle, en Italie, cet ensemble de réflexions sur l'unité de la fiction épique furent considérées comme irrévocables par les classiques stricts.] Giorgietto Giorgi. *Antichità classica e seicento francese* Roma: Bulzoni, 1987, p. 15.

gêneros em detrimento de outros é parte integrante da formação discursiva, no mesmo nível que o “conteúdo”.⁶⁶

Dentre essas restrições, a da intertextualidade é especialmente importante no que diz respeito à comparação artística:

Por intertexto de uma formação discursiva entende-se o conjunto dos trechos que ela cita de fato, e por intertextualidade o tipo de citação que essa formação discursiva define como legítima.⁶⁷

Que o intertexto seja uma citação direta ou uma representação do Outro, ele passa a fazer parte do discurso para qual ele é trazido. O texto citado não é mais o mesmo, no seu contexto de origem, ele é filtrado e alterado pela sua inserção numa formulação discursiva diversa, e isso mesmo quando o poeta que fala de pintura, tal como Stendhal em Roma, tem uma

66 [L'important est de ne pas se contenter de constater qu'il existe tel ou tel genre, mais de faire l'hypothèse que le recours à ces genres plutôt qu'à d'autres est partie prenante de la formation discursive, au même titre que le « contenu ».] Mangueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, op. cit., p. 26.

67 [Par intertexte d'une formation discursive on entendra l'ensemble des fragments qu'elle cite effectivement, et par intertextualité le type de citation que cette formation discursive définit comme légitime ...] Ibid., p. 61.

formação razoável na arte Outra.⁶⁸ O intertexto é por isso muito mais significativo enquanto elemento do discurso receptor do que enquanto enxerto de um corpo estranho.

Não obstante esse aspecto do intertexto como recepção, convém abordar as questões *do que é citado, como se cita, e com qual finalidade*. Esta última responde ao problema do interesse que o receptor demonstra por certas características da citação, ou seja, em que aspecto a citação é portadora de autoridade ou de legitimidade. As duas primeiras, por sua vez, dizem o porquê das escolhas de uma certa citação em detrimento potencial de tantas outras. Trata-se dos elementos que são efetivamente empregados no discurso e que provêm do intertexto: “a apreciação daquilo que cada época não apenas produz e realiza [...], importa [...], mas também elimina ou não aproveita dentre as obras nacionais ou estrangeiras.”⁶⁹

68 Enzo Caramaschi. *Arts visuels et littérature de Stendhal à l'Impressionisme* Fasano / Paris: Schena / Nizet, 1985, p. 19.

69 [... l'appréciation de ce que chaque époque non seulement produit et réactualise ..., importe ..., mais aussi élimine ou ne retient pas parmi les œuvres nationales ou étrangères.] Chevrel, *La littérature comparée*, op. cit., p. 34-35.

A apreciação do contexto, desse ponto de vista, que ele seja especificamente da recepção de uma intertextualidade ou não, implica problematizar o uso que se faz dos elementos importados. “O que é possível numa formação dada”, eis uma questão teórica que parte da análise do discurso mas não se limita a enunciados verbais. Por outro lado, a questão da legitimidade dos enunciados leva a considerar a intertextualidade não apenas no âmbito autônomo dessa formação, mas também no caso da comparação entre conjuntos discursivos anteriormente isolados pelo pesquisador. Essa comparação remete, por sua vez, a uma abordagem histórica, na medida em que é questão de abordar os temas que, por um lado, são distintos no espaço e no tempo, e por outro lado estão em relação uns com os outros, têm pontos de contato entre si.

Comparar nesse caso pode ser simplesmente classificar as diferenças entre sistemas, como quando Gonzague de Reynold postula uma *France classique et Europe baroque*, subtítulo do seu sucinto *Synthèse du XVII^e siècle*.⁷⁰ Ou então, pode-se ao contrário buscar os paralelos e as semelhan-

ças, como o faz Victor Lucien Tapié em *Baroque et classicisme*⁷¹. Por fim, há que lembrar que o estudo da arquitetura clássica do Renascimento em diante é por natureza uma tarefa comparativa, uma vez que a dívida das arquiteturas clássicas européias dos séculos XVI e XVII para com os modelos italianos é indiscutível.⁷² Essa dívida fica clara ao se considerar o contexto histórico da formação do classicismo francês, que será visto no capítulo seguinte.

70 Gonzague de Reynold. *Synthèse du XVII^e siècle. France classique et Europe baroque* Paris: Conquistador, 1962.

71 Victor Lucien Tapié. *Baroque et classicisme* Paris: Hachette, 1980.

72 Ver Fernand Braudel. *Le modèle italien* Paris: Flammarion, 1994.

CAPÍTULO 3

Contexto Histórico

1. *Classicismo e academicismo*

O academicismo francês reivindica a herança do Renascimento italiano, após a suposta “decadência” deste no seu país de origem. É no século XVII que se constitui o essencial da cultura clássica francesa. Esse processo, iniciado com a absorção do conhecimento italiano por arquitetos locais como Philibert de l’Orme e Jacques Androuet du Cerceau, culmina na formação da Académie Royale d’Architecture e na transposição da Querela dos Antigos e dos Modernos para o campo da arquitetura, como marco da maturidade intelectual dos arquitetos franceses. Essa querela assinala a cristalização do pensamento classicista francês, misto de reverência para as autoridades antigas e pragmatismo conservador.

Nessa dualidade, tem importância capital a relação entre a autoridade dos textos de autores antigos e de seus edifícios, os “clássicos” por excelência, e os textos e construções modernos, à guisa de “comentários” sobre os

clássicos. Se o texto de Vitruvius e as cinco ordens se constituem nas fontes mais óbvias de autoridade, cabe estudar de que modos esta autoridade foi interpretada para produzir as novas formas do classicismo francês no século XVII.

O processo de recepção e constituição de um sistema arquitetônico baseado na autoridade do texto se desdobra em três momentos:

- (1) Recepção de um *corpus* de tratados italianos, contemporânea com uma prática arquitetônica em que os elementos renascentistas são usados num método de composição com fortes permanências góticas (meados do século XVI);
- (2) “Aprendizado” da linguagem clássica como um todo, usando tanto elementos quanto princípios de composição derivados das regras italianas, juntamente com o surgimento dos tratados de autores franceses (segunda metade do século XVI até meados do século XVII);

(3) Desenvolvimento de uma linguagem arquitetônica a partir dos princípios do Renascimento italiano, mas sem uma aderência formal estrita à composição transalpina: na mesma época em que o discurso petrifica a autoridade de Vitrúvio e suas interpretações renascentistas, especialmente as de Palladio e Serlio, a prática ganha uma significativa variedade de formas e expressões (segunda metade do século XVII).

Em linhas gerais, um processo de recepção como esse está longe de ser exclusividade do tema em questão. Num processo de recepção, tal como o da arquitetura renascentista na França, o substrato receptor tem um papel preponderante. Por isso, o processo de “galicização” da arquitetura renascentista deve ser visto tanto como um desenvolvimento da teoria e da prática arquitetônica francesa quanto como uma “importação” de um modelo italiano.

1.1. Autoridade e gosto estético

Com a criação da Académie Royale d’Architecture, em 1671, ganha sanção oficial o entendimento de que é possível estabelecer “padrões

corretos” para nortearem o projeto de arquitetura. Existe, portanto, um projeto de exaltação do poder do Estado por meio da constituição, ou da intenção de se constituir, uma linguagem arquitetônica oficial. Usando o epíteto *Architecte du Roi*, os acadêmicos são imbuídos da autoridade para determinar tais padrões. Mais ainda, constitui-se uma tradição erudita de estudo da Antigüidade, promovendo a documentação extensiva das obras da Roma antiga e, posteriormente, da Grécia. Com isso, busca-se estabelecer, por meio da estética arquitetônica, a aura de autoridade do Estado, isto é, a ficção convencionalizada que, segundo Pascal, é indissociável do exercício do poder.

Grandeza e autoridade

A busca pela aura de autoridade dos “Arquitetos do Rei” não é prerrogativa de Luís XIV nem de monarquias em geral. A grandeza arquitetônica está presente tanto em Estados autoritários quanto, na medida da sua capacidade de mobilização, de democracias, como ressalta Franco Borsi em

estudo sobre a arquitetura europeia da década de 1930.¹ O mesmo pode ser dito dos regimes políticos contemporâneos, como mostram as grandes campanhas de construção de instalações esportivas monumentais na Alemanha e na China, bem como os *grands travaux* recorrentes em Paris desde a presidência de François Mitterrand (1981–1994). O que se verifica, então, é o afloramento em diversas ocasiões, ao longo da história, de um processo sistemático de apropriação política do aspecto estético presente nas grandes obras de arquitetura do Estado.

Por outro lado, a grandeza física não se traduz necessariamente em grandiosidade formal, nem em qualidade estética. Muitas obras da arquitetura monumental contemporânea, de Astana, nova capital do Cazaquistão, à recente proposta de Oscar Niemeyer para a Praça da Soberania, em Brasília, são polêmicas do ponto de vista estético. Isso torna ainda mais excepcional a existência de um alto nível de qualidade artística na arquitetura clássica francesa, especialmente considerando que se tratava não de uma expressão autóctone mas, efetivamente, da importação de modelos

italianos alheios à tradição construtiva local. Ocorre, de fato, um processo de *aprendizagem* de uma linguagem arquitetônica predefinida.

Essa tradição aprendida resulta numa codificação clara do padrão de excelência acadêmico mas, paradoxalmente, dá a esse padrão um caráter flexível e deliberativo, indo contra o senso comum modernista de que o classicismo era um sistema de regras rígidas. Os autores clássicos afirmam que essas regras são em última análise uma questão de bom-gosto e bom-senso. Claude Perrault, escrevendo em 1683, argumenta que não existe um parâmetro exato determinando a beleza das proporções, ao contrário das harmonias musicais, amparado nas diferenças e variações existentes nos monumentos dos Antigos.² Essa posição elabora e expande uma ressalva feita por Andrea Palladio cerca de um século antes, admitindo que os arquitetos antigos variavam suas proporções sem, contudo, distanciar-se de uma regra geral.³ Tanto Perrault quanto Palladio, autores de tratados explicando

¹ Ver Franco Borsi. *L'ordre monumental : Europe 1929-1939* Paris: Hazan, 1986.

² Claude Perrault. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* Paris: J.-B. Coignard, 1683, p. ii-iii.

³ “(...) e benche il variare, & le cose nuove à tutti debbano piacere; non si deve però far ciò contra i precetti dell'arte, e contra quello, che la ragione ci dimostra: onde si vede che ancho gli Antichi variarono: nè però si partirono mai da alcune regole

as proporções das ordens clássicas, mesmo assim afirmam que essas mesmas proporções são em última análise uma questão de bom-gosto e bom-senso.

Entretanto, o conceito de bom-gosto e, mais ainda, o de “justa medida” que sobressai do enunciado de regras fluidas, não pode ser reduzido ao aforismo segundo o qual gosto não se discute, impõe-se. O que a tradição acadêmica prega é a liberdade de opinião para, justamente, discutir e estabelecer os limites socialmente compartilhados da “justa medida”, e não a equivalência de todas as opiniões individuais.⁴ Essa liberdade está expressa, por um lado, nas aulas proferidas pelos acadêmicos e nos seus livros publicados, e por outro, nas próprias obras arquitetônicas, produzidas pelos arquitetos na paisagem parisiense e pelos estudantes nos concursos da academia.

O estabelecimento de um cânone formal não decorre de imposição por parte do governante absolutista, mas da elaboração de discursos e

projetos como modelos reconhecidos.⁵ É assim que a reforma na École des Beaux-Arts de Paris, promovida por Napoleão III em benefício de Viollet-le-Duc em 1863, foi criticada por ilustres representantes do corpo docente e discente, entre eles o já aclamado pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres e o aluno e futuro professor Julien Guadet, não em termos de estilos arquitetônicos — neoclássico contra neogótico — mas por “tornar a estética uma doutrina do Estado”⁶, tolhendo a liberdade de que professores e alunos gozavam para decidir os rumos do ensino e da prática artística.

Naturalmente, a amplitude desse reconhecimento pode ser objeto de debate, no âmbito de uma crítica bourdieuana quanto à sociologia da autoridade estética.⁷ A percepção de que existe um livre exame das obras artísticas esconde um sistema de autoridade no qual há uma elite simbólica socialmente imbuída da autoridade para definir, em nome do restante da sociedade, os valores da arte. Claro está, por outro lado, que essa noção de

universali, & necessarie dell'Arte (...)” Andrea Palladio. *I quattro libri dell'architettura* v. 1: Venezia: Dominico de' Franceschi, 1570, p. 52.

⁴ Jean-Pierre Épron. *Comprendre l'éclectisme* Paris: Norma, 1997, p. 145.

⁵ Ibid.

⁶ Donald Drew Egbert. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 65.

⁷ Ver, principalmente, Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*

“elite simbólica” *versus* “restante da sociedade” não deve, inversamente, ser tomada como sugerindo que a opinião desse “restante” seja homogênea ou portadora de uma legitimidade intrínseca enquanto representação de interesses da maioria. Outrossim, essa própria “sociedade” para a qual a elite simbólica define um olhar artístico não é simplesmente o conjunto de cidadãos ou súditos do Estado. No contexto do Antigo Regime, o público da arte será composto em grande parte da própria elite simbólica, formada não somente por artistas mas também por fidalgos, dos quais nessa época se espera uma razoável sensibilização artística, na falta de uma verdadeira competência no ramo.⁸

O que é significativo, nesse caso, não é a existência — que não se verifica — de uma suposta democracia estética. Bem mais relevante aqui é a diferença entre uma estética *do* Estado e uma estética *a serviço do* Estado. À primeira sucumbem ditadores megalomaniacos, diz o senso comum

8 Picon ressalta o interesse de Claude Perrault, na sua tradução do tratado de Vitruvius publicada em 1673, em ser inteligível não apenas aos arquitetos, mas também aos diletantes. Antoine Picon. *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique* Paris: Picard / Caisse Nationale des Monuments Historiques et Sites, [1988], p. 119.

— os devaneios arquitetônicos que Hitler infligia a seu ministro-arquiteto Albert Speer são célebres.⁹ Também são vítimas as tecnocracias iludidas pela ilusória democratização da arte, que costuma se limitar à substituição da autoridade da citada elite simbólica pelo prestígio da Corte Progressista dos Amigos do Ministro. A segunda, a estética a serviço do Estado, também contempla a existência de uma cúpula de depositários de uma autoridade conferida e validada simbolicamente: os arquitetos modernistas, em especial Lucio Costa durante o Estado Novo e Oscar Niemeyer nas administrações de Juscelino Kubitschek são exemplares dessa cúpula. No nosso caso, trata-se dos Architectes du Roi de Luís XIV (e de seus antecessores e sucessores, que fogem ao escopo desta pesquisa).

Mesmo assim, há uma diferença evidente entre a estética do Estado incarnada na iniciativa de diversos presidentes franceses da segunda metade do século xx, e a estética a serviço do Estado, representada por gerações

9 Não se trata aqui de construir uma oposição maniqueísta entre a falta de competência artística de Hitler e uma vitimização revisionista de Speer, arquiteto bastante talentoso mas integralmente comprometido com a ideologia nazista até o último momento. A anedota relata apenas um exemplo de envolvimento direto da autoridade política na definição dos elementos artísticos que a representam.

de arquitetura francesa entre os séculos XVII e XIX. Ressalvados alguns momentos *kitsch* deste período, onde se vê Luís XIV e Luís XV retratados como deuses romanos, ele resultou em obras amplamente mais bem aceitas — e muito além do círculo da corte — do que o período mais recente, caracterizado por inúmeras polêmicas a respeito do valor artístico de suas realizações. Para abordar o tema central desta pesquisa, não cabe deter-se em demasia nas razões do balanço duvidoso de nossa época, ainda que essa questão seja de grande importância para a prática da arquitetura. Parece-nos mais fundamental, outrossim, entender as circunstâncias que fazem com que a arquitetura clássica francesa tenha escapado, justamente, à mera expressão do circunstancial e das estruturas de poder vigentes, para ganhar seu lugar no inventário das grandes obras da arquitetura ocidental.

1.2. Interesse histórico nos séculos XIX e XX

O estudo da arquitetura clássica se desenvolveu a partir dos anos 1960, com o Pós-modernismo pregando a relevância do caráter figurativo da

arquitetura.¹⁰ Esse estudo não foi, porém, associado à prática da arquitetura clássica que recrudescer desde então. Apesar do pouco crédito concedido às histórias sociais da arte, o fantasma de um determinismo histórico ainda ronda a arquitetura. Principalmente no Brasil, o discurso propalado por nossos mais ilustres arquitetos acerca do “progresso da técnica” e do “compromisso com a modernidade” escamoteia aquele bem mais importante que trataria simplesmente da qualidade da obra, desvinculada de discussões politizadas sobre o seu lugar num fluxo histórico tido por inevitável, mas na verdade fabricado pela historiografia dos vencedores. A estes não importa construir um consenso estético pois, como ensina Manfredo Tafuri, a sociedade capitalista pós-industrial prescinde de ideologias agregadoras.¹¹

O consenso — em que pese a existência de vozes dissonantes, geralmente silenciadas — estabelecido em torno do grupo hegemônico tem naturalmente um impacto decisivo sobre a prática contemporânea: o

¹⁰ Ver Michael Graves. Argumentos em favor da arquitetura figurativa Trad. Vera Pereira. In: Kate Nesbitt *Uma nova agenda para a arquitetura* 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 101–108.

¹¹ Manfredo Tafuri. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* 3. ed. Roma: Laterza, 1977, p. 125.

determinismo aplica-se de modo mais direto ao juízo sobre a prática do presente, e à pecha de “contra-revolucionária” que ronda a opinião dissidente em certas ditaduras corresponde o ostracismo crítico ao qual as sociedades democráticas condenam idéias — artísticas ou não — dissonantes do consenso da situação. Todavia, o juízo sobre a arte do presente é muito bem servido por analogias com a arte do passado. Tal postura é explicitamente recomendada pelo historiógrafo-mor do Movimento moderno Sigfried Giedion:

O historiador, o historiador da arquitetura especialmente, precisa estar em contato próximo com concepções contemporâneas.

Somente quando ele está permeado pelo espírito do seu próprio tempo é que ele está preparado para detectar aqueles trechos do passado para os quais as gerações anteriores não atentaram.¹²

12 [The historian, the historian of architecture especially, must be in close contact with contemporary conceptions. / Only when he is permeated by the spirit of his own time is he prepared to detect those tracts of the past which previous generations have overlooked.] Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition* 4th ed., enl. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1962, p. 5.

Esse posicionamento é apenas a forma mais clara de um uso operativo que se faz da história e que de maneira alguma se restringe ao modernismo. Ele é análogo ao uso alegórico de cenas mitológicas na produção de imagens a serviço de aristocratas e monarcas do Renascimento em diante, até mesmo considerando-se o sentido e contexto original do mito: os “fatos verídicos” da história — e mais ainda aqueles incertos, ou as anedotas históricas — são quase tão maleáveis nas mãos do narrador histórico quanto as lendas. Evidentemente, esses “fatos” históricos — em que pese as atuais dúvidas quanto à mera existência dos mesmos — nunca são recebidos diretamente pelo “leitor” da história, mas sempre são transmitidos passando pelo crivo de uma interpretação historiográfica.

Domina, então, um discurso no qual os valores estéticos de um determinado conjunto cultural são construídos não tanto pelas obras que o compõem, e mais pela historiografia que filtra a evidência histórica oferecida ao conhecimento dos contemporâneos.

O processo de formação do conjunto arquitetônico do Louvre e do palácio das Tulherias tem sido pesquisado e descrito desde antes das

escavações conduzidas por Berty em 1863. Desde o início, há um nítido interesse operativo perpassando diversas reconstituições históricas do monumento.

Um dos primeiros a tentar reconstituir a história do Louvre é o arquiteto e acadêmico Jacques-François Blondel (1705–1774). Ele publica uma comparação dos projetos de Bernini (1665) e da solução adotada em 1667 no quarto volume do seu livro *Architecture française*¹³, compêndio de edificações monumentais existentes no país. Pouco tempo depois, Pierre Patte (1723–1814) faz um levantamento minucioso da fachada do Louvre¹⁴, já então em calamitoso estado de conservação. Essa pesquisa serve-lhe de insumo direto para a restaração do edifício, mas também para estudar o processo de concepção da fachada oriental. Patte tem acesso ao texto manuscrito das memórias de Charles Perrault e comenta fartamente o texto com anotações importantíssimas para a discussão da autoria do projeto de

13 Jacques-François Blondel. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris* v. 4: Paris: Charles-Antoine Jombert, 1756, p. 1–70.

14 Publicado em Pierre Patte. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* Genève: Minkoff Reprint, 1973 (Paris: Rozet, 1769).

Figura 5

Implantação do Louvre no século XVIII
Fonte: Jacques-François Blondel, *Architecture française*, v. 4

1667. Assim, quando Paul Bonnefon publica o manuscrito de Perrault¹⁵, ele inclui as notas de Patte em rodapé do texto original.

No século XIX, a preocupação primordial em fazer desses estudos um norte para a prática contemporânea é demonstrado pela “notável” “indiferença dos arquitetos com a precisão cronológica” e a facilidade com que datações baseadas em anedotas ou claramente contraditórias são publicadas.¹⁶ Assim é que um novo ciclo de interesse operativo pela história do Louvre vem no Segundo Império, quando Napoleão III decide concluir o conjunto monumental do Louvre removendo as edificações que se encontram entre esse palácio e o das Tulherias (Figura 5). Dentre diversas propostas, inclusive algumas vezes propondo que se usasse os projetos de Bernini,

15 Charles Perrault. *Mémoires de ma vie* In: *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669), par Claude Perrault* Paris: H. Laurens, 1909.

16 [... l'indifférence des architectes à la précision chronologique est remarquable ...] Françoise Boudon. *Le regard du XIXe siècle sur le XVIIe siècle français : ce qu'ont vu les revues d'architecture Revue de l'Art*. v. 89, n. 89: 1990, p. 51.

Claude Perrault ou Percier e Fontaine, vence a proposta de Louis Visconti, a qual amplia significativamente a área construída, então destinada a diversos ministérios e espaços cerimoniais do governo. Essa intervenção deve, naturalmente, ser vista no contexto das renovações e *percées* que o prefeito Haussmann vem fazendo na mesma época na malha urbana da cidade de Paris, com as bênçãos do próprio imperador.

Em oposição a esse projeto, em 1852, Ludovic Vitet, *Architecte des Monuments historiques*, inclui como elemento essencial do seu manifesto¹⁷ um detalhado registro histórico da construção do palácio, desde suas origens medievais até o Segundo Império. Enquanto isso, o próprio Visconti havia publicado um memorial justificando sua proposta com referências à história do Louvre.¹⁸

Com a interrupção das obras de ampliação no Louvre ao longo de um século inteiro, entre 1883 e 1983, os relatos históricos do século XX

17 Ludovic Vitet. *Le Louvre* Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 1852. Reeditado com comentários sobre a obra executada sob o título *Le Louvre et le nouveau Louvre* Paris: Callman-Lévy, 1882.

18 Louis Visconti. *Réunion des palais du Louvre et des Tuileries* Paris: L. Visconti, Gide, J. Bandry, 1853.

abandonam o caráter diretamente operativo para adotar um enfoque teórico; preocupações com a caracterização de estilos nacionais, de época, ou dos arquitetos envolvidos sobressaem. Na primeira metade do século destacam-se os livros de Marius Vachon (1850–1928)¹⁹, Louis Hauteceœur (1858–1973)²⁰ e Yvan Christ²¹. As novas escavações realizadas em 1964 a mando de André Malraux, ministro da cultura, correspondem a uma preocupação mais recente com a arqueologia histórica e na reconstituição de detalhes do processo de construção. Apenas na última década do século XX, com os textos de Gargiani e Petzet²², volta-se a abordar em pesquisas científicas a história do Louvre numa perspectiva mais ampla, ainda que sem a mesma abrangência de textos clássicos.

19 *Le Louvre et les Tuileries, histoire monumentale nouvelle. “Le grand dessein” de Pierre Lescot* Lyon: J. Deprelle et M. Camus, 1926.

20 *Histoire du Louvre, le château, le palais, le musée, des origines à nos jours, 1200-1940* Paris: SNEP / Illustration, [1953] ; Louis Hauteceœur. *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV* Paris / Bruxelles: Librairie Nationale d’Art et d’Histoire / G. Van Oest, 1927.

21 *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d’un double palais*. Paris: Tel, 1949.

22 Roberto Gargiani. *Idea e costruzione del Louvre. Parigi cruciale nella storia dell’architettura moderna europea* Firenze: Alinea, 1998 ; Michael Petzet. *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*. München: Deutscher Kunstverlag, 2000.

Figura 6 Mapa de Paris em 1223, mostrando o Louvre a oeste da muralha.
 Fonte: Bibliothèque nationale de France 07710747

Seria, contudo, pretensioso alegar que essa fatura de textos históricos seja suficiente para exaurir o assunto, e que a história do Louvre estaria livre de controvérsias. Focar o estudo desta tese nas discussões em torno dos projetos para a fachada oriental não implica considerar o restante da história desse palácio como ponto pacífico; entretanto, um apanhado histórico convencional, ainda que sujeito às contestações de pesquisas especializadas, faz-se necessário para situar o contexto no qual os projetos do século XVII foram realizados e discutidos.



2. *O Louvre antes de Luís XIV*

2.1. Idade Média e Renascimento

O primeiro castelo do Louvre é realizado no âmbito da afirmação da importância política de Paris enquanto capital do reino da França — em oposição ao conceito de reino *franco* usado até então. Em 1190, o rei Filipe II Augusto (1180–1223) ordena a construção de uma muralha ao redor da cidade que começa a se espalhar pela margem direita do Sena (Figura 6). Como fulcro do sistema defensivo ele edifica um castelo na extremidade de jusante da margem direita.

A origem do nome “Louvre” dado a esse castelo é incerta; Hauteceœur relata as hipóteses já levantadas: *lupara*, termo latino indicando um canil para a caça aos lobos, é a versão mais provável, segundo ele; a existência de um leprosário na vizinhança também é possível; a palavra *Lower* designa

um castelo com terraplano, de origem anglo-saxã, ainda que não haja vestígios de castelos anteriores ao Louvre de Filipe Augusto.²³

São Luís e mais tarde Carlos V realizam alterações significativas no castelo de Filipe Augusto (Figura 7). O primeiro já implanta, em contraste com a tradição anterior que centraliza as funções do castelo no torreão, um salão de grandes dimensões junto à muralha oeste do castelo. Esse salão, redescoberto em 1863, encontra-se atualmente no subsolo do Louvre.

A instabilidade política em meados do século XIV, início da Guerra de Cem Anos, e em particular a revolta dos burgueses de Paris liderados pelo *prévôt des marchands* (na prática um prefeito) Étienne Marcel, induzem Carlos V a abandonar o tradicional palácio real literalmente ilhado na Cité. Enquanto o rei reside no Hôtel Royal de Saint-Pol, no extremo leste de Paris e próximo a outro castelo, a Bastilha, o Louvre no extremo oposto da cidade torna-se um local para recepções e lazer de Carlos V, e passa a acolher desde reféns notáveis a parentes do rei, um arsenal, a tesouraria do reino, e salas de paramento.

²³ Hauteceœur, *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, p. 1–3.

Figura 7

Louvre no século xv
Iluminura das Très riches heures du Duc de Berry
Fonte: Musée Condé, Chantilly

As acomodações contra as muralhas do castelo são expandidas, e o arquiteto Raymond du Temple constrói a partir de 1360 uma grande escadaria helicoidal apoiada sobre a face externa do torreão: nessa época, com a existência de uma nova muralha erigida por Étienne Marcel cinco anos antes, a importância do Louvre enquanto fortificação contra ataques exteriores se perde.

Ao longo do século xv a cidade de Paris, e conseqüentemente o Louvre, são abandonados pela realeza, primeiro em busca de maior proteção para os reis longe dos ataques ingleses, e depois devido às campanhas militares de Carlos VIII, Luís IX e Francisco I na Itália. Apenas com a mudança de Francisco I para Paris em 1527 é que o Louvre volta a ser ocupado pela monarquia.



Reformas de Francisco I e Henrique II

Após a derrota de Francisco I diante de Pavia contra o imperador Carlos V em 1524, o rei da França é feito refém e permanece em Madri até 1526. Após a sua libertação, uma de suas preocupações é levar a arquitetura parisiense a superar a dignidade e a grandeza do palácio onde ele foi prisioneiro.

Apesar de residir a maior parte do tempo no entorno da cidade de Paris, em Saint-Germain-en-Laye e no recém-construído castelo de Madrid, inspirado na arquitetura do seu cativo, Francisco I começa logo a reformar o Louvre (Figura 8). Sua primeira providência, já em 1527, é mandar demolir o torreão para deixar o pátio desimpedido. Em 1546 iniciam-se as obras de reconstrução das alas oeste e sul do castelo, com projeto de Pierre Lescot (1510–1578), fidalgo e homem da corte, diletante em arquitetura.

Uma anedota é invariavelmente lembrada pelos autores franceses, e vários estrangeiros, a respeito do projeto de Francisco I. O arquiteto bônholês Sebastiano Serlio, já então um profissional ilustre, é o encarregado das obras no castelo real de Fontainebleau quando o rei decide reformar o Louvre. “Conta-se que Francisco I havia para tanto solicitado Serlio, mas

que as plantas desse estrangeiro haviam sido consideradas inferiores às de Lescot. Nenhum documento confirma esse fato.”²⁴ Esse boato, de que o projeto de um amador francês fora considerado superior ao de um profissional de renome vindo da Itália, evidentemente tem empolgado os fervores nacionalistas desde o século XIX. Um desenho do *Sesto libro* manuscrito de Sebastiano Serlio representando um palácio ideal, formado a partir de pátios quadrados mas sem nenhuma relação com o sítio do Louvre, tem sido ocasionalmente reivindicado como prova da autenticidade do relato.²⁵

²⁴ Ibid., p. 15.

²⁵ Um dos manuscritos foi publicado pela primeira vez, em edição fac-similar, por Myra Nan Rosenfeld: Sebastiano Serlio. *Serlio on Domestic Architecture. The Sixth Book: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the most Ornate Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University.* Architectural History Foundation / M.I.T. Press: New York / Cambridge, Mass, 1978. Gargiani considera, sem qualquer justificativa, que o desenho de palácio em questão é “identificabile con il Louvre” (*Idea e costruzione del Louvre, op. cit.*, p. 12). É provável que Serlio tivesse pretensões quanto aos projetos do rei para Paris, porém não há evidência de que ele tenha sido sequer consultado. O cargo de arquiteto real, no início do século XVI, não conferia ao seu titular a qualidade de incontornável nos principais projetos régios que viria a ter nos reinados de Luís XIV e especialmente de Luís XV. Ainda em 1599, Henrique IV frustra as pretensões de exclusividade de

O projeto de Lescot para o Louvre executado entre 1546 e 1555, mais até do que os populares castelos de Chambord, Amboise ou Blois, acabou tornando-se um mito fundador, “monumento preeminente”²⁶ do Renascimento francês. A veracidade da anedota acaba importando pouco uma vez que o discurso migra da oposição específica entre um arquiteto italiano e um diletante francês para a contraposição essencial entre maneirismo italiano e “classicismo” francês. Vitet faz dessa oposição teórica um combate heróico do espírito nacional contra a decadência dos usos estrangeiros.

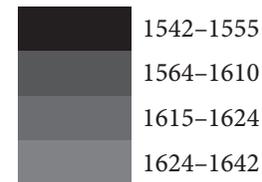
O primeiro projeto de Lescot, no entanto, sofre modificações em 1549 a pedido de Henrique II e o trecho do palácio existente hoje em dia (Figura 9) corresponde às obras realizadas entre essa data e 1555. A reconstituição do projeto original tem sido objeto de conjeturas entre os historiadores; é quase certo que ele contava com a escadaria monumental no centro, enquanto na versão executada a escada está na extremidade norte,

Jacques II Androuet du Cerceau contra a partilha do trabalho no Louvre com Louis Métezeau, seu principal concorrente (Hauteceœur, *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, p. 28).

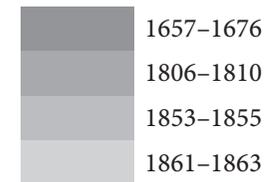
26 [monument-phare] Boudon, *Le regard du XIXe siècle sur le XVIIe siècle français*, *op. cit.*, p. 45.



Figura 8



Evolução histórica do Louvre
Adaptado de Arnaud Gaillard
Figura 9



de modo a deixar um grande salão desimpedido em toda a extensão do térreo. Pesquisas recentes, a serem publicadas sob a organização de Sabine Frommel ainda em 2010, apresentam uma reconstituição do projeto original, inclusive da fachada.

Após a morte de Henrique II, a rainha Catarina de' Medici retoma a tradição da monarquia francesa buscar alternativas mais seguras à vida dentro da cidade — desde a época de Carlos V e Étienne Marcel o Louvre está rodeado por terrenos loteados e gradualmente urbanizados. Em 1564, mesmo ano da ascensão de seu filho Carlos IX ao trono, ela inicia a construção do Palácio das Tulherias. No ano seguinte Catarina decide construir uma galeria coberta ligando o Louvre às Tulherias; entre 1566 e 1560, Pierre Chambiges executa — talvez a partir de um projeto de Pierre Lescot — a Pequena Galeria, uma *loggia* transversal ligando o Pavilhão do Rei, extremidade sudoeste do Louvre edificado por Lescot à futura Grande Galeria, edificada sob Henrique IV com projeto de Jacques II Androuet du Cerceau (1556–1614).

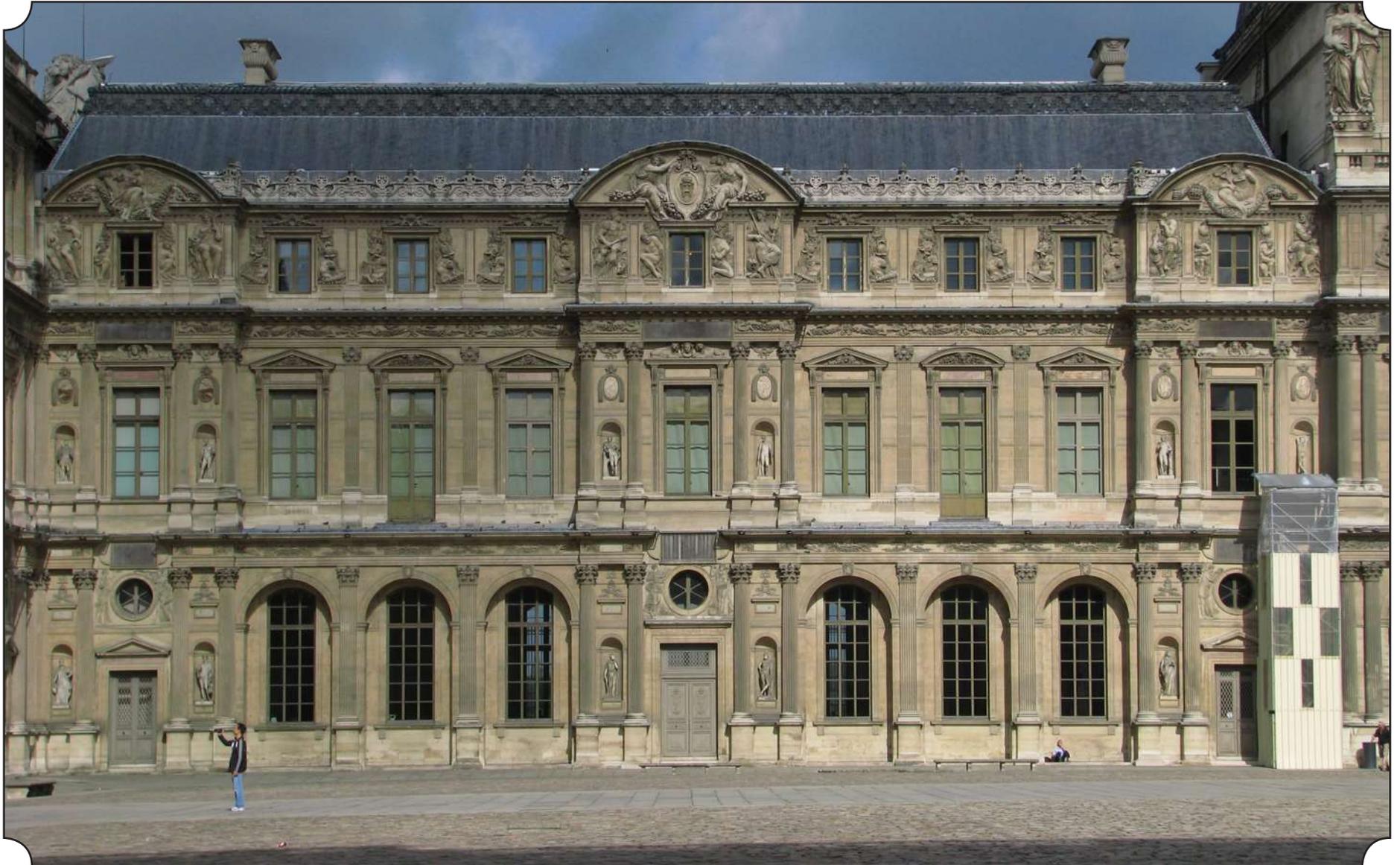
Figura 10

*Louvre, ala oeste, fachada sobre a Cour Carrée
Pierre Lescot (arquitetura) e Jean Goujon (escultura), 1542–1555
Fotografia do autor, julho de 2009*

2.2. O grand dessein do século XVII

Assim como o projeto de Lescot em 1546 é um marco na transformação renascentista do Louvre, para o século XVII um fragmento de afresco no castelo de Fontainebleau (Figura 11) desempenha esse papel. Nessa pintura, percebe-se a intenção de quadruplicar a área do pátio quadrado do Louvre, duplicando o comprimento de cada ala. No espaço entre o Louvre e as Tulherias, aparece outro conjunto edificado com um pátio maior ainda.

Enquanto isso constrói-se, entre 1603 e 1610, a grande galeria ligando os dois palácios. Esta galeria foi durante um tempo a principal peça da rivalidade arquitetônica imaginada por Francisco I com respeito à grandiosidade da arquitetura espanhola. Henrique IV, responsável pela construção da galeria, protagoniza uma anedota relatada por Vitet:



[...] o rei fez Dom Pedro, embaixador da Espanha, percorrer as suas galerias, perguntando-lhe se o seu senhor tinha no Escorial *promenades* dessa extensão com um Paris na ponta.²⁷

Já no século XIX o estilo arquitetônico da galeria passa a ser o fulcro da discussão sobre as características da arquitetura clássica francesa e o bom-gosto arquitetônico em geral. Com a justificativa de instabilidade estrutural, o arquiteto de Napoleão III Hector Lefuel, menos modesto que seu antecessor Louis Visconti, reconstrói a grande galeria e o pavilhão de Flora, ligação com o palácio das Tulherias. Nesse processo, ele elimina a ordem colossal de Jacques II Androuet du Cerceau, que na segunda metade do século XIX era considerada um reflexo da decadência arquitetônica no maneirismo italiano.

Durante a regência e o início do reinado de Luís XIII, as obras no Louvre passam a ser essencialmente reformas de interiores para acomodar Ana da Áustria, a noiva do herdeiro, no antigo apartamento da rainha-mãe

27 [... le roi fit arpenter ses galeries à don Pèdre, ambassadeur d'Espagne, en lui demandant si son maître avait à l'Escurial des promenades de cette longueur avec un Paris au bout.] Vitet, *Le Louvre*, *op. cit.*, p. 53.

Maria de' Medici, e esta no térreo da ala sul e da pequena galeria. Apesar da abertura do canteiro para a ampliação do pátio quadrado do Louvre em 1624, as obras avançam pouco até 1639, quando o novo superintendente das edificações, François de Sublet de Noyers (1588–1645), intervém, provavelmente com o apoio do cardeal de Richelieu, a essa altura a personalidade mais influente no governo de Luís XIII, para aprovar a apropriação de créditos mesmo com o tesouro real no vermelho.

Os sobrinhos de Sublet de Noyers, Roland Fréart de Chambray e Paul Fréart de Chantelou, estudiosos da arte romana antiga e italiana moderna, ajudam em 1641 a trazer de Roma Nicolas Poussin, o mais importante pintor francês em atividade na época, para dirigir a decoração da grande galeria. No entanto, assim como ocorreria mais tarde com Bernini, Poussin se exaspera com as intrigas e a mediocridade dos artistas da corte, que ele qualifica de “borradores”, e com o que ele considerava a baixa qualidade arquitetônica do Louvre. Ele retorna a Roma após menos de dois anos em Paris. Ocorre que os historiadores que comumente atribuem o fracasso de Bernini à sua intolerância por tudo o que ele encontrava na França nunca

Figura 11

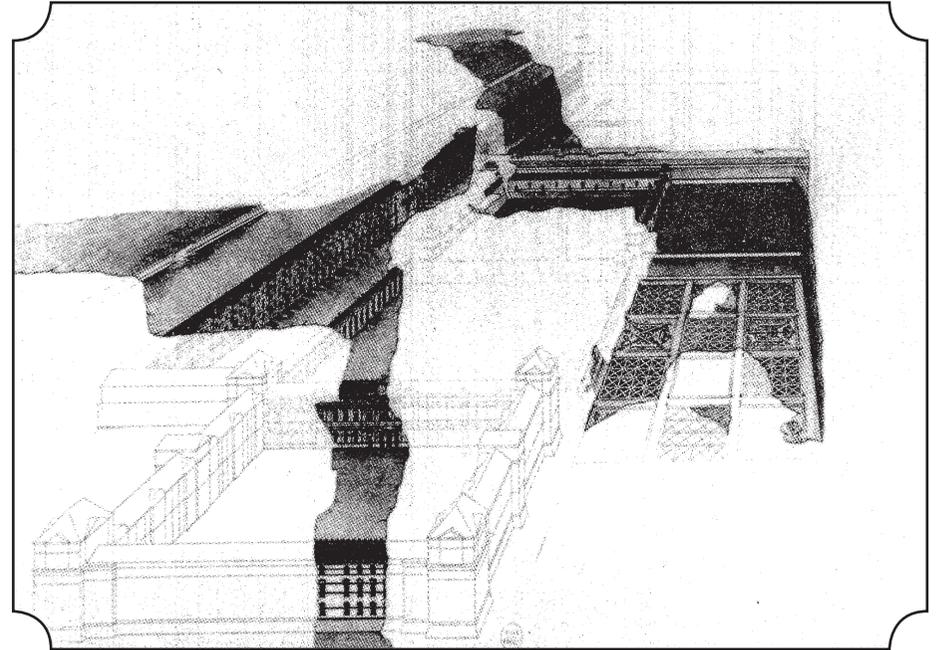
Afresco de Toussaint Dubreuil no palácio de Fontainebleau mostrando o Louvre com a Cour Carrée ampliada
 Fonte: Adolphe Berty. Histoire générale de Paris, apud Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, op. cit.

censuram a mesma atitude da parte de Poussin, que terminou sua vida extremamente prestigiado em Roma, sem nunca mais voltar a Paris.

A partir de 1624, Jacques Lemercier, primeiro arquiteto do rei e o primeiro a receber esse título depois do balde de água fria que Henrique IV havia jogado sobre as pretensões de du Cerceau, realiza o pavilhão que marca o novo eixo de simetria da ala oeste, e reproduz a fachada de Lescot na parte norte. As obras da nova ala norte estão iniciadas quando termina o reinado de Luís XIII.

Reinado de Luís XIV

Luís XIV, neto de Maria de' Medici, ela própria neta de Cosimo I de' Medici, o construtor da Galleria Uffizi em Florença, herda dos seus antepassados italianos o gosto pela magnificência e uma veia de patrono



das artes excepcional até para os padrões das cortes europeias da época. Além disso, ele é primo de Carlos II de Gonzaga-Nevers, duque de Mântua, o que lhe confere significativos contatos políticos e artísticos na Itália do século XVII. Durante a sua infância, após a morte de Luís XIII, Maria e o ministro-cardeal Giulio Mazarino (1602–1661) dão ao futuro rei, coroado em 1652, uma educação política e artística à italiana. O próprio rei é bastante versado na dança — é difícil saber até que ponto seu talento para o balé é

real ou fabricado por cronistas bajuladores, mas é certo que ele participa de diversos espetáculos — e confirma os protegidos de Mazarino no comando da política artística e industrial.

Nesse meio, destaca-se a figura de Jean-Baptiste Colbert (1619–1683), grande ordenador dessa política durante cerca de vinte anos. Intendente e mais tarde Controlador-geral de finanças (a partir de 1665), Colbert aparece em primeiro plano após a prisão do seu superior imediato, o Superintendente de finanças Nicolas Fouquet (1615–1680) em 1661. Desse momento em diante, Colbert não apenas assume o comando das finanças reais, como também passa a patrocinar e proteger um número cada vez maior de empreendimentos artísticos e manufatureiros, da pintura à tapeçaria e da arquitetura à numismática.

A habilidosa política de aquisições de obras de arte e de importação e formação de artistas empreendida por Mazarino e ampliada por Colbert contribui para o brilho cultural do reinado de Luís XIV. Colbert ajuda a construir, sem dúvida a mando do próprio rei, uma imagem de Luís XIV no duplo aspecto de imbatível líder militar e patrono das artes, uma espécie de Ludovico Sforza do século XVII, para não falar no distante parente do

rei da França, Lourenço o Magnífico. Naturalmente, a arquitetura tem um lugar de destaque nessa política de imagem.

Antes de se chegar nesse auge de grandiosidade, no entanto, a política cultural francesa passa por alguns percalços políticos. Entre a morte de Richelieu e Luís XIII em 1643 e a estabilização política após a *Fronde*, revolta da nobreza de espada e da togada contra o absolutismo nascente, e a entrada de Luís XIV em Paris em 1652, não há qualquer obra nos palácios urbanos da realeza. Assim como ocorre em 1610, as primeiras reformas de Luís XIV concentram-se nos interiores e especialmente nos aposentos da rainha-mãe.

Sob a égide de Mazarino, sucessor de Richelieu no papel de principal ministro do rei, volta-se em 1654 a pensar nas obras de ampliação do pátio quadrado do Louvre. Lemercier apresenta um projeto para a fachada leste, face urbana e monumental do palácio, mas falece no mesmo ano antes mesmo da conclusão da ala norte e do início das obras para ampliação da ala sul. O superintendente de edificações, Antoine de Ratabon (1617–1670), que sucede a Sublet de Noyers em 1656 por intervenção do próprio Luís

XIV²⁸, concentra-se mais na política artística, tendo sido patrono da Real Academia de Pintura e Escultura, enquanto o próprio Mazarino toma as rédeas da obra do Louvre, encomendando em 1659 ao novo primeiro arquiteto do rei, Louis Le Vau (1613?–1678), um projeto para a conclusão do palácio, ao mesmo tempo que o primeiro arquiteto dirigia a obra da

28 A maioria dos cargos administrativos do governo francês no Antigo Regime, tais como o de superintendente das edificações, são veniais, ou seja, providos não por nomeação mas sim pela *compra* do título. Alguns, como os de presidente de Parlamento (tribunal), são ainda “cargos enobrecedores”, ou seja, quem comprar o cargo leva junto uma carta de nobreza, geralmente não transmissível a herdeiros. A expressão “nobreza togada” designa burgueses que se tornam nobres por essa prerrogativa de ofício, em referência às togas dos juízes, e não, como se alega por vezes, aos aristocratas da corte; estes, mesmo quando não exercem atividades militares, fazem parte da “nobreza de espada”.

Por causa da venalidade dos cargos, a intervenção do rei no provimento de um cargo, o que acontece na ascensão de Ratabon e depois na queda de seu sucessor Colbert, é um evento incomum e malvisto. Na ordem política do Antigo Regime, a venalidade dos cargos é tida como uma garantia de independência dos titulares, em contraste com o arbítrio associado às nomeações discricionárias. François Bluche nota suas vantagens e seus inconvenientes em *L'Ancien Régime. Institutions et société* Paris: Fallois, 1993, p. 40–42.

ala norte do pátio quadrado. A data é propícia pois corresponde ao fim da guerra de devolução contra a Espanha, a desmobilização liberando recursos para obras civis.

Não se sabe se por solicitação do cardeal ou por iniciativa própria, Le Vau extrapola os limites do Louvre. Em outubro de 1660, ele apresenta um plano de conjunto prevendo duas praças monumentais diante das fachadas orientais do Louvre e das Tulherias, um novo teatro em substituição ao que seria demolido para a conclusão do pátio quadrado, e, elementos polêmicos, um edifício monumental na margem esquerda do Sena ligado ao Louvre por um auspicioso “Pont de la Paix” (Figura 12).

A ênfase dada por Le Vau à fachada sul do Louvre, nesse projeto, não vinga. Além da incerteza prática quanto à viabilidade de um projeto que extrapola em muito os limites do velho Louvre, pode estar em jogo uma questão simbólica de primeira ordem. O maior monumento arquitetônico em homenagem a Luís XIV, o rei-sol, poderia não ter como marco principal a fachada oriental, iluminada pelos raios do sol nascente? (Figura 13)

Assim, a ponte desaparece nos projetos subsequentes de Le Vau — ele elabora quatro alternativas entre 1661 e 1664²⁹ — mas não se sabe o que é feito de seus desígnios para a outra margem do rio. O certo é que Mazarino pretende criar, talvez por inspiração jesuítica, um colégio internacional em Paris para integrar culturalmente as elites dos territórios conquistados na guerra recente. A simpatia de Mazarino por Le Vau pode ser causa ou consequência do interesse que este arquiteto desenvolve pela arquitetura do barroco romano, a ponto de enviar seu principal assistente, François

29 Todos os projetos atribuídos a Le Vau são discutidos em detalhe por Mary Whiteley e Allan Braham em uma série de artigos publicados entre 1964 e 1965. Allan Braham e Mary Whiteley. Les soubassements de l'aile orientale du Louvre *Revue de l'Art*. n. 3: 1969, p. 30–43 ; Louis Le Vau's Projects for the Louvre Colonnade — II *Gazette des Beaux-Arts*. v. sér. 6, LXIV, n. 1151: déc. 1964, p. 347–362 ; Mary Whiteley e Allan Braham. Louis Le Vau's Projects for the Louvre Colonnade — I *Gazette des Beaux-Arts*. v. sér. 6, LXIV, n. 1150: nov. 1964, p. 285–296. O primeiro projeto, do “Pont de la Paix”, é designado nesses artigos como “Esquema I”, e os demais como “Esquema II” a “Esquema VA”. Outros projetos de Le Vau para o Louvre, designados “Esquema VB” a “Esquema VIIIB”, datam do período 1665–1667. Doravante, por questão de conveniência, será indicada e seguida a nomenclatura de Whiteley e Braham para os projetos de Le Vau no Louvre, em que pesem os raros casos em que ela é incerta, os quais serão apontados e discutidos.

d'Orbay, para um período de estudos em Roma, do qual ele retorna em 1660³⁰.

No início de 1664, contudo, Colbert, que acaba de se tornar superintendente de edificações, decide suspender o andamento das obras, cujas fundações eram iniciadas em 1663. Uma série de circunstâncias explica essa decisão.

Em fins de 1663, ofendido por Charles Le Brun, rival do seu protegido Charles Errard, ter honrado a Colbert com a vice-proteção da Academia de Pintura e Escultura, Ratabon entrega seu próprio cargo de superintendente de edificações a Luís XIV, esperando ser prestigiado com uma recusa do monarca. No entanto, o rei não se faz de rogado e revende o cargo a

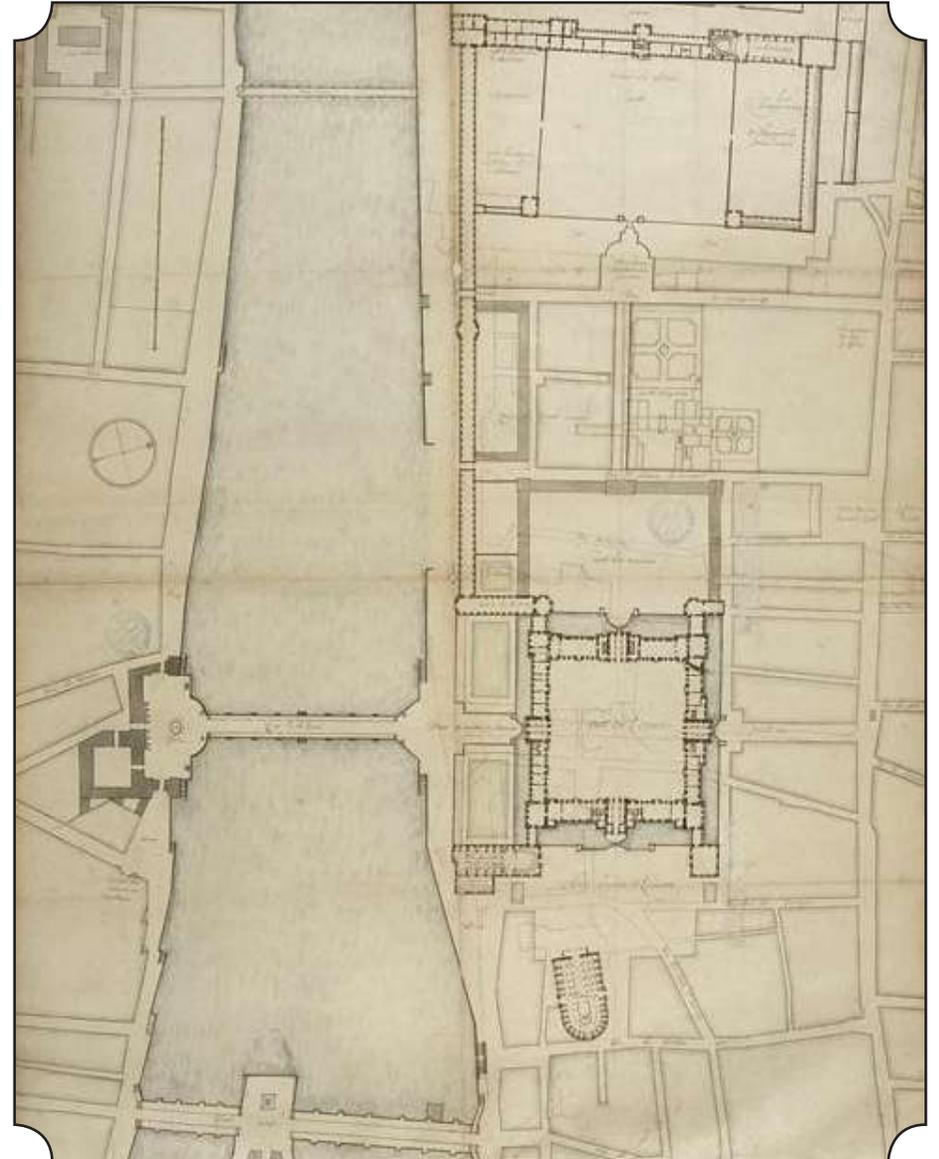
30 O resultado artístico dessa estadia é controverso. Albert Laprade supõe que d'Orbay tenha se interessado mais pelo classicismo antigo e renascentista (Albert Laprade. *François d'Orbay: Architecte de Louis XIV* Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1960, p. 94). Tony Sauvel encara essa afirmação com ceticismo, indicando que d'Orbay poderia muito bem ter se interessado pela arquitetura barroca, mais atual (Tony Sauvel. Les auteurs de la colonnade du Louvre *Bulletin Monumental*. v. CXXII, n. 4: 1964, p. 338). Como a guinada barroquizante no escritório de Le Vau ocorre justamente a partir de 1661, com os projetos monumentais para o Louvre aos quais d'Orbay certamente contribui, a segunda alternativa parece mais plausível.

Figura 12

*Projeto de Louis Le Vau para o Louvre, 1660
dito Esquema I, Plan de la Paix
Fonte: Recueil du Louvre I, 21*

Colbert no Ano Novo de 1664. Le Vau acaba também sofrendo com a rivalidade entre Colbert e Ratabon, e ainda mais por ter sido favorecido pelo antecessor de Colbert na direção das finanças do reino Nicolas Fouquet, aprisionado em 1661 sob acusação de desvio de verbas.

Le Vau, além de arquiteto, é também empreendedor imobiliário: sua família está nessa mesma época loteando e urbanizando a ilha Saint-Louis, em Paris. O próprio Louis Le Vau é o proprietário do terreno na margem esquerda do Sena visado pelo “Esquema I” de Le Vau. Além desse conflito de interesses, Colbert desconfiava da perícia do primeiro arquiteto do rei, alegando que o *hôtel* Bautru, construído pelo mesmo arquiteto, e que o superintendente havia comprado, tem fundações inadequadas. A cumplicidade entre Le Vau e o rei no empenho de grandes verbas para a reforma de Versalhes, que está então apenas sendo iniciada, também incomoda a Colbert.



3. *Desenvolvimento da fachada oriental*

3.1. **Projetos encomendados por Colbert**

O conhecimento atual acerca da evolução da fachada oriental do Louvre no auge da autoridade de Colbert, entre 1664 e 1681, é prejudicado por um incidente ocorrido em 1870, durante a Comuna de Paris, movimento revolucionário que toma o poder na capital no vácuo da guerra franco-prussiana e da queda do regime de Napoleão III. No final desse ano, as lideranças da Comuna instaladas no palácio das Tulherias recuam diante do avanço do exército da recém-instaurada III república.

Ao abandonar o local, os comunardos ateiam fogo ao edifício; o incêndio consome todo o interior do palácio das Tulherias, destruindo a antiga biblioteca real, onde se encontravam entre outros os arquivos originais de Charles Perrault contendo os desenhos do seu irmão Claude e as atas das reuniões de 1667 que levaram à concretização do projeto definitivo para a fachada oriental do Louvre. Em 1883, o governo republicano, num claro

gesto de *damnatio memoriae*, decide demolir as ruínas do palácio, dando ao conjunto arquitetônico do Louvre a sua configuração atual, aberta para o jardim das Tulherias e para os Champs-Élysées.

Participação dos irmãos Perrault

Louis Hauteœur atribui ao primeiro comissário de Colbert, Charles Perrault, a organização do golpe contra Le Vau.³¹ O benefício que Perrault tira desse evento, contudo, só é visível *a posteriori*, quando a partir de 1673 seu irmão Claude recolhe a fama — contestada desde o início — de ser o autor do projeto finalmente executado: quase dez anos, portanto, depois do complô que Hauteœur imagina ser urdido contra o primeiro arquiteto do rei.

Os irmãos Perrault pertencem a uma família próspera da burguesia parisiense. O mais velho, Pierre (1611–1680), é advogado mas não tem grande destaque profissional e acaba sendo fraudado, precisando do socorro financeiro do irmão mais novo, Charles (1628–1703), também advogado

³¹ Hauteœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 145.

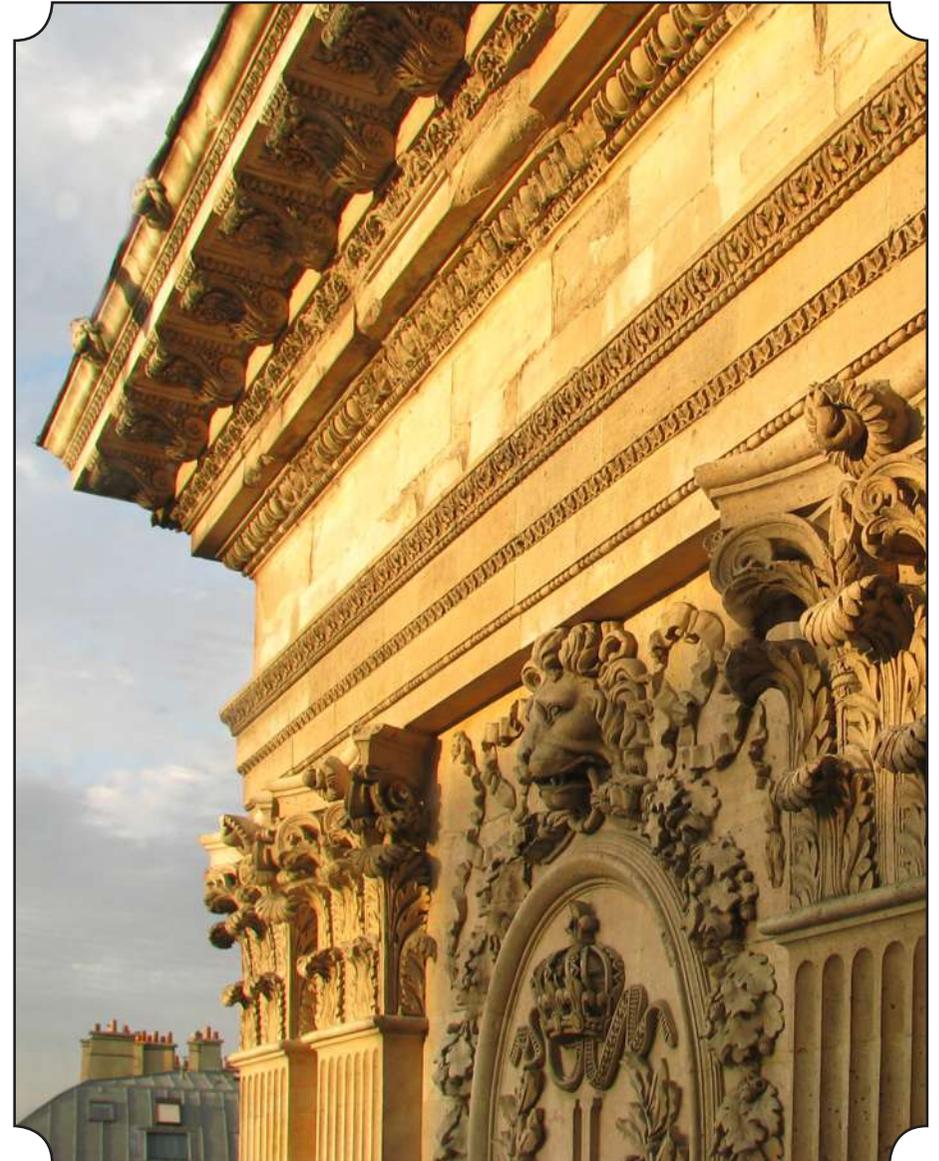
Figura 13

*Pavillon de Beauvais, fachada norte do Louvre
Fotografia do autor, julho de 2009*

de formação. Nicolas Perrault (1624–1662), teólogo jansenista e, portanto, oponente da teologia de inspiração jesuítica favorecida pela monarquia francesa, é estrategicamente discreto, assim como seu irmão Jean; certamente o trânsito de seus irmãos no alto escalão do Estado poupa-o de perseguições diretas.

O irmão do meio, Claude (1613–1688), estuda medicina e torna-se um dos mais ilustres cientistas do seu tempo. É membro da Real Academia de Ciências e pesquisa anatomia e fisiologia; ele morre em 1688 após contrair uma infecção dissecando um camelo. Suas observações sobre fisiologia, apesar de em grande parte incorretas — ele nega a circulação do sangue e defende que os estímulos dos sentidos são percebidos não no cérebro e sim nos próprios nervos, conceito conhecido como *pan-animismo* —, foram bastante influentes no século XVII e contribuíram para a moderna concepção do pensamento como uma função fisiológica.

Entre 1664 e 1683, Claude Perrault ocupa-se de arquitetura; além do seu papel incerto na concepção da fachada oriental do Louvre, ele projeta



em 1667 o observatório de Paris, e talvez o arco de triunfo erigido na Place du Trône. Sua maior e mais incontestável consagração arquitetônica, no entanto, vem da tradução comentada de Vitrúvio para o francês publicada em 1673 e ampliada dez anos depois, ganhando também uma edição resumida.

Charles e Claude são especialmente hábeis para navegar no ambiente social da alta burocracia do Estado. Claude Perrault relaciona-se com o matemático Gottfried Leibniz, mas tem notórias divergências com o astrônomo Giandomenico Cassini a propósito do projeto para o observatório de Paris.

Imposições de Colbert em 1664

Antes mesmo da interrupção das obras por iniciativa de Colbert em 1664, não tardam a surgir projetos alternativos para a finalização do Louvre. Em 1661, Antoine-Léonor Houdin, arquiteto do rei, publica uma gravura em perspectiva de um projeto para o Louvre que inclui uma praça circular monumental e a ligação entre o pátio quadrado e o palácio das Tulherias também pelo lado norte (Figura 14).

Em março de 1664, Colbert aparentemente conclama os arquitetos franceses a se pronunciarem sobre o projeto de Le Vau e a eventualmente fornecerem projetos concorrentes. Dentre esses projetos estaria, segundo o relato de Charles Perrault, uma fachada com colunata cuja idéia ele sugeriu e que foi desenhada por seu irmão Claude. Não se conhece nenhuma outra experiência arquitetônica de Claude Perrault anterior a esse projeto, apesar de alguns de seus desenhos de juventude mostrarem um interesse pelo ornamento de arquitetura.

O teórico da arquitetura André Félibien nota a disparidade de juízos sobre o projeto de Le Vau.³² Além dos desenhos apresentados, destaca-se um memorando (*Advis*) redigido por um amador, propondo uma fachada em forma de colunata aberta, cuja autoria e possível influência sobre o projeto final têm sido extensamente debatidas.

Colbert, provavelmente insatisfeito com o resultado da consulta nacional — Charles Perrault maliciosamente dá a entender que o seu patrão teria ficado inseguro pelo fato do projeto de um médico ser melhor que os de arquitetos profissionais, Hauteceur acusa o ar antiquado da maioria

³² Ibid.

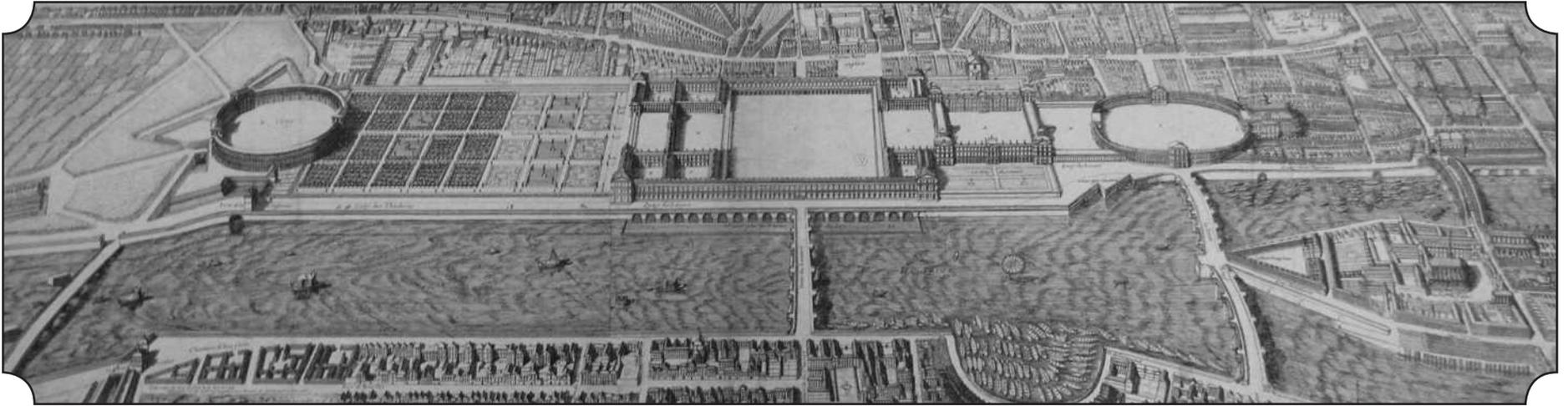


Figura 14

Projeto de Antoine-Léonor Houdin para o Louvre
 Fonte: Musée Carnavalet

dos projetos o custo excessivo de alguns³³ —, decide em meados de 1664 consultar arquitetos italianos.

Num primeiro momento aventa-se a possibilidade de pedir a Poussin para intermediar o contato com os arquitetos italianos. Entretanto, após Charles Perrault redigir uma carta endereçada ao renomado pintor, Colbert

opta por usar os préstimos do abade Elpidio Benedetti, homem de confiança de Mazarino.

O rol de arquitetos convidados a se manifestarem segue portanto a rede de contatos do padrinho político de Mazarino, o cardeal Antonio Barberini: Pietro da Cortona, Bernini e Borromini, os dois últimos tendo trabalhado na construção do Palácio Barberini, são abordados por Benedetti, mas Borromini dispensa o convite. Bernini envia em junho um projeto muito elogiado pelo abade. Pietro da Cortona (Figura 17) teme um conluio

³³ Ibid., p. 150.

de Benedetti com Bernini, e prefere enviar o seu por intermédio de contatos na sua Toscana natal; a manobra não o favorece, pois somente em setembro a missiva chega em Paris, quando as negociações com Bernini já estão bastante adiantadas.

Rainaldi, apesar de ligado aos Pamphili, também é convidado a enviar um desenho (Figura 18). Um envio desconcertante é o de um certo Candiani, descrito como um fidalgo diletante e bastante elogiado por Benedetti. As suas plantas são muito semelhantes ao projeto de Le Vau, mas o desenho é executado sem nenhuma perícia técnica.

A identificação e a discussão dos projetos italianos para o Louvre inicia-se praticamente com o estudo de Louis Hauteœur; antes dele os outros historiadores não se ocupam dos projetos não executados. O grande impulso na atribuição correta dos desenhos italiano ocorre nos anos 1960. Karl Noehles e Paolo Portoghesi discutiram em profundidade as características dos projetos de Pietro da Cortona e Carlo Rainaldi.³⁴

34 Karl Noehles. Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. v. 24, n. 1: 1961, p. 40-74 ; Paolo Portoghesi. Gli architetti italiani per il Louvre *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura (Roma)*.

Apogeu e queda do Louvre de Bernini

O maior interesse dos franceses no ano de 1664, contudo, parece voltado para os projetos de Bernini. O primeiro projeto enviado de Roma (Figura 15) apresenta uma colunata colossal em fachada enquadrando arcadas, com um jogo de curva e contracurva lembrando em escala mais monumental a fachada de S. André no Quirinal, projetada pelo próprio Bernini em 1658.

Colbert faz sérias objeções quanto aos poços de iluminação previstos por trás da fachada e à distribuição interna, e Bernini envia uma segunda versão, com um perfil geral côncavo, e uma terceira com uma fachada ainda cheia de ressaltos mas livre das curvas originais (Figura 16). Nesse meio tempo, em Paris decide-se convidar Bernini a vir pessoalmente desenvolver seu projeto junto ao rei e à superintendência das edificações.

Bernini chega a Paris no início de junho de 1665, após uma longa viagem na qual ele recebe tanta atenção dos emissários do rei quanto

v. 31-48, *Saggi di storia dell'architettura in onore del professore Vincenzo Fasolo*, 1961, p. 243-268.

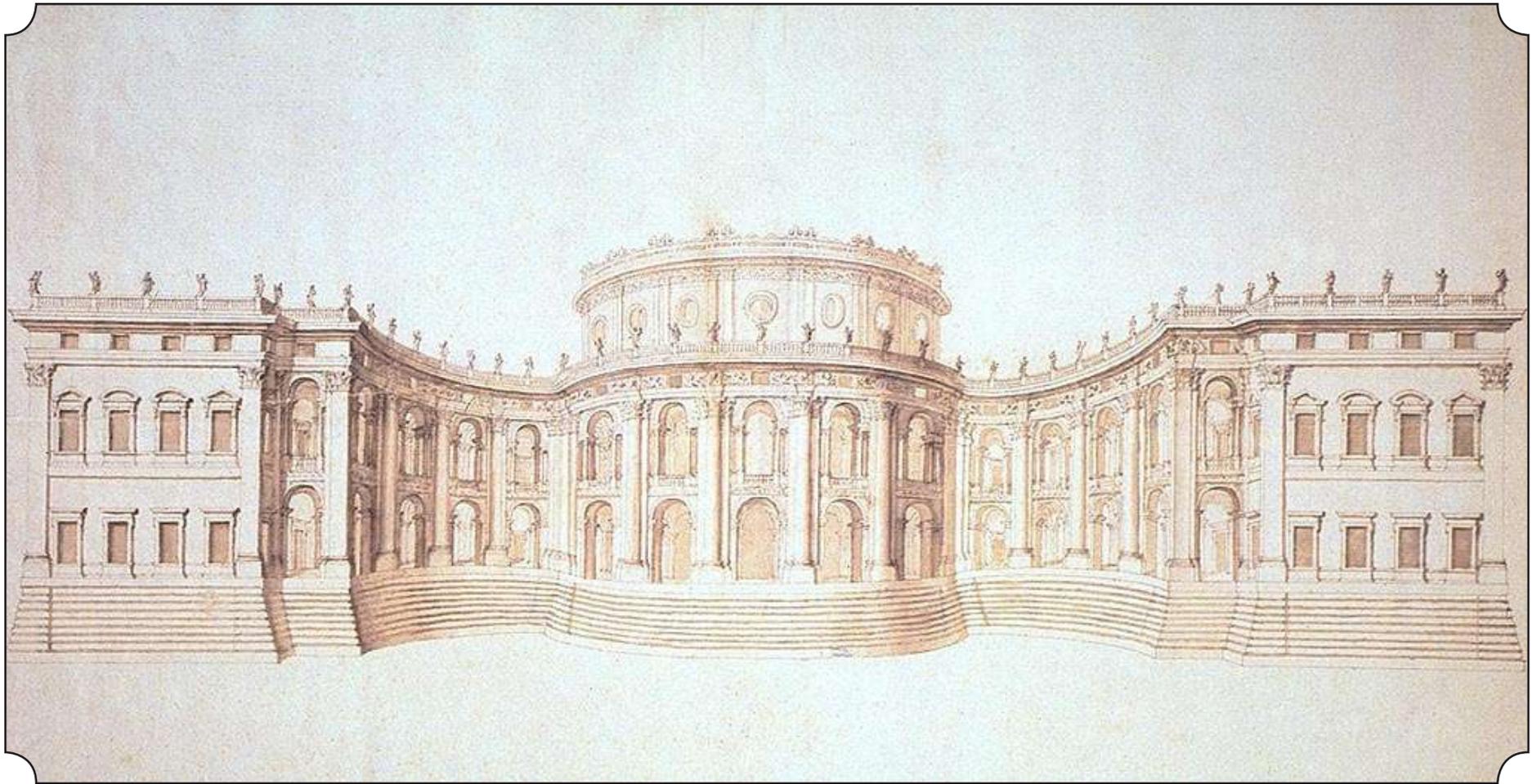


Figura 15

*Primeiro projeto de Bernini para o Louvre, 1664
Fonte: Recueil du Louvre I, 4*

um verdadeiro monarca. Paul Fréart de Chantelou, o sobrinho de Sublet de Noyers, é destacado para acompanhá-lo e assisti-lo durante sua estadia. Chantelou escreve nesse período um diário detalhado que é ainda hoje a principal fonte de pesquisa sobre a temporada parisiense de Bernini.³⁵

O comportamento de Bernini para com seus anfitriões franceses já deve ter rendido mais discussões do que as características dos seus projetos, ao menos na historiografia francesa. Não há autor que discuta os desenhos de Bernini para o Louvre e não arrisque um palpite na disputa de credibilidade entre as memórias de Charles Perrault, que denuncia a má educação e arrogância do artista italiano, e o diário de Chantelou, que retrata Perrault como um almofadinha oportunista e Colbert como um indeciso.

Em todo caso, a discussão do temperamento de Bernini e a da qualidade dos seus projetos costumam estar sempre associadas na historiografia francesa, como duas facetas de um “espírito italiano” unitário. Já entre os historiadores italianos, percebe-se um nítido desligamento com respeito às anedotas sobre o relacionamento de Bernini com Perrault e Colbert.

35 Paul Fréart de Chantelou. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* Paris: Gazette des beaux-arts, 1885.

Graças ao diário de Chantelou e às memórias de Charles Perrault, o andamento das atividades no ano de 1665 é relativamente bem documentado. Sabe-se que Bernini produz um projeto com ressaltos mais discretos, incorporando elementos já propostos por Le Vau, tais como galerias de circulação no pátio quadrado. Até os últimos dias de sua presença em Paris, ele corrige e retrabalha as fachadas (Figura 19) e as plantas para atender a exigências de Colbert. Pouco antes do seu retorno à Itália ele presencia, em 17 de outubro, a colocação da pedra fundamental das fundações do seu projeto.

No entanto, há sérias controvérsias sobre atividades paralelas e atitudes dos protagonistas ao longo do ano de 1665. Chantelou registra um boato de que Le Vau, Le Brun e Mansart estariam se reunindo para estudar projetos alternativos. Para Hauteceœur, a colocação da pedra fundamental teria sido apenas um subterfúgio planejado para afastar Bernini e desvencilhar-se do seu projeto sem aparentar má-vontade.³⁶ Já em agosto de 1665, o cenógrafo de Luís XIV Carlo Vigarani nota a ocorrência de uma “conspiração” para promover um novo desenho fornecido por um arquiteto

36 Hauteceœur, *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, p. 58–59.

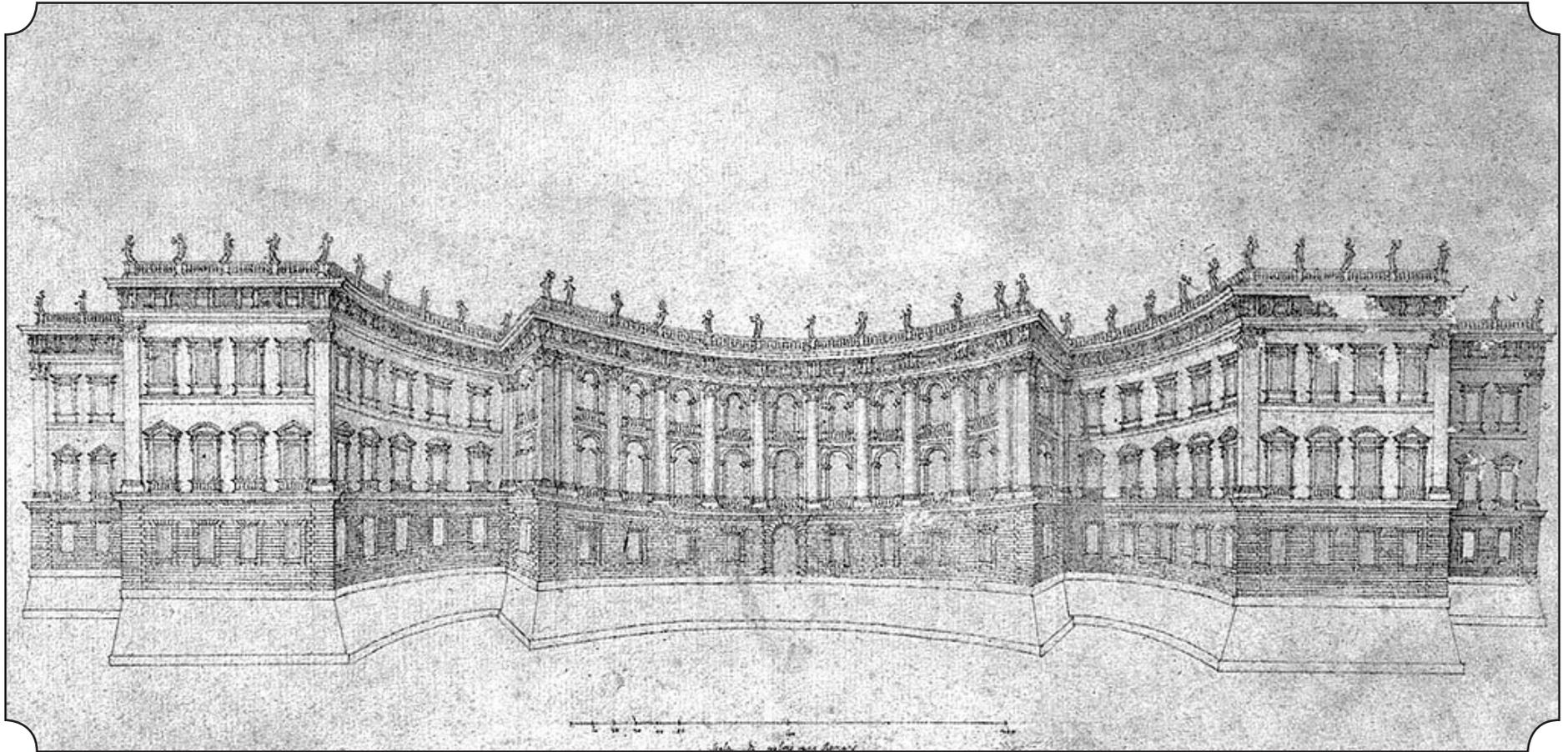


Figura 16

Fachada do segundo projeto de Bernini para o Louvre, 1664
Fonte: columbia.edu

ordinário do rei³⁷ — Gargiani acredita que se trate de Louis Le Vau, mas é possível que Vigarani se referisse ao irmão caçula François Le Vau, este sim arquiteto “ordinário”, isto é, *proprietário* de cargo e não *nomeado* “primeiro” arquiteto como Louis.

O ano de 1666 aparentemente transcorre sem que se interrompa o trabalho nas fundações de Bernini, porém o interesse de Colbert se concentra na restauração das Tulherias e o de Luís XIV em Versalhes. Antes de 1667 não há notícia de novas decisões no tocante ao Louvre. Então, abruptamente, na primavera desse ano, o projeto de Bernini é rejeitado, o rei é chamado a escolher um novo projeto dentre duas ou mais propostas apresentadas, e forma-se oficialmente uma comissão, o *petit conseil*, para dar forma definitiva ao Louvre — não necessariamente nessa ordem.

O resultado dessas deliberações, consolidado no decorrer de 1668, é a famosa colunata que hoje adorna a fachada leste do palácio. O processo de desenvolvimento do projeto, que resultou na obra construída entre 1668 e 1672, é incerto. Entretanto, é possível discernir uma influência significativa — e debate-se até que ponto ela é decisiva — de Claude Perrault nesse

³⁷ Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, op. cit., p. 99.

desenvolvimento, provavelmente com o apoio de seu irmão Charles. O sucesso com que este promove, durante os acontecimentos tanto quanto nas suas memórias escritas posteriormente, a causa do seu irmão diante da especialização dos arquitetos profissionais, Louis e François Le Vau e François d’Orbay, é reflexo da confiança que lhe confere o superintendente de edificações Colbert.

Charles Perrault não apenas maneja bem a sua carreira de burocrata, mas conquista aliados importantes nos altos círculos literários e filosóficos franceses, inclusive o então renomado escritor Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595–1676)³⁸, outrora apologista de Richelieu e portanto bem cotado nos círculos oficiais. Entre 1687 e 1694 ele sente-se suficientemente amparado — ou sem nada a perder, já que seu protetor Colbert o renega pouco antes dele próprio perder o favor do rei e falecer, em 1683, e Charles já vive então de renda — para atacar de frente alguns de seus rivais, especialmente o poeta Nicolas Boileau (1636–1711).

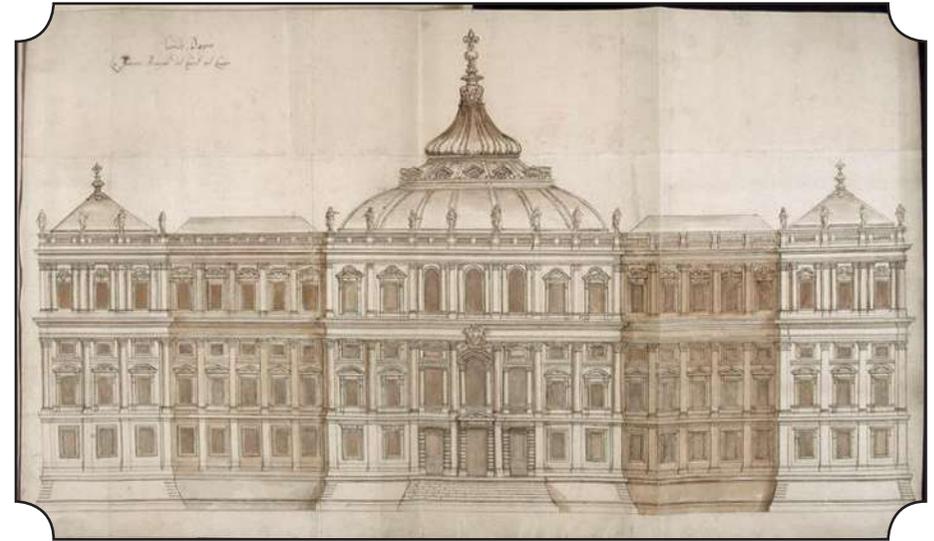
³⁸ Marc Fumaroli. Les abeilles et les araignées In: Anne-Marie Lecoq (org.). *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris: Gallimard, 2001, p. 128.

Figura 17 Projeto de Pietro da Cortona para a fachada oriental do Louvre, 1664
 Fonte: Recueil du Louvre I, 16

3.2. Querela dos Antigos e dos Modernos

O episódio da disputa entre Charles Perrault e Nicolas Boileau é geralmente visto como o ponto alto da Querela dos Antigos e dos Modernos, uma vez que o embate literário entre ambos escritores abre-se em 1687 com o poema *Le siècle de Louis le Grand*, de Charles Perrault³⁹, o qual critica implicitamente a admiração pela Antigüidade promovida por Boileau e seus partidários. Boileau revida indiretamente, contestando a Claude Perrault a autoria da fachada leste do Louvre e, conseqüentemente, atacando a credibilidade de Charles, que sustenta seu irmão e reafirma por escrito a reivindicação em 1688 e em 1702.

Na verdade, já entre 1674 e 1678 Boileau e Pierre Perrault debatiam no âmbito literário.⁴⁰ Antes mesmo, por ocasião da construção da fachada oriental do Louvre, Colbert era aconselhado a cortar quantidade de



gratificações a letrados, entre eles Boileau, para garantir recursos para a obra⁴¹. E, completando o panorama sócio-político da Querela, o fabulista Jean de La Fontaine, amigo de Boileau, não apenas fora protegido de Nicolas Fouquet: La Fontaine ainda tem a temeridade de defender o réu em fábula endereçada ao rei.⁴² Também em 1674, Charles Perrault e Jean Racine debatem os méritos artísticos do libreto de Quinault para a ópera

39 Charles Perrault. *Le siècle de Louis le Grand* Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1687.

40 Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, *op. cit.*, p. 54.

41 A reação de Boileau contra esse corte é relatada por Vachon, *Le Louvre et les Tuileries*, *op. cit.*, p. 122.

42 Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, *op. cit.*, p. 137.

Alceste, sob a sombra do prestígio que Colbert e o compositor, Giambattista Lulli, tinham diante do rei.

A construção, ela própria moderna, da oposição entre Antigos e Modernos como um embate entre reacionários e progressistas é tão reducionista quanto a sua interpretação como uma rixa pessoal entre os Perrault e Boileau. Em primeiro lugar, Marc Fumaroli aponta as convergências entre Antigos e Modernos:

Divididos sobre a autoridade e a fecundidade a serem reconhecidas, ou não, aos modelos literários da Antigüidade, os Antigos e os Modernos do reinado de Luís XIV estavam tacitamente de acordo para afastar o italiano e as letras italianas dos seus esquemas historiográficos e, conseqüentemente, do centro do cenário contemporâneo. O sol não mais brilha sobre a Itália, mas sobre a França. Esses rivais do sul, antes temíveis, tinham se tornado primos provincianos atrasados, que era preciso recolocar rispidamente no seu lugar. O zelo pela nação francesa e por seu monarca animava no mesmo grau os Antigos e os Modernos franceses do *Grand Siècle*, e eles só tinham diferenças no que diz respeito à definição da literatura e das artes:

serão elas instituições tradicionais, fundadas pelos e sobre os autores da Antigüidade, ou instituições novas, postuladas pelo “progresso” da língua francesa e a “perfeição” do “século áureo” francês e cristão iluminado pelo Grande Rei?⁴³

Além disso, os autores franceses do século XVII são:

[...] muito mais “constrangidos”, segundo o termo de La Bruyère, pelo Estado absolutista ao qual eles estão submetidos uns e outros sem escapatória [...] preocupados, como Racine e Boileau, em

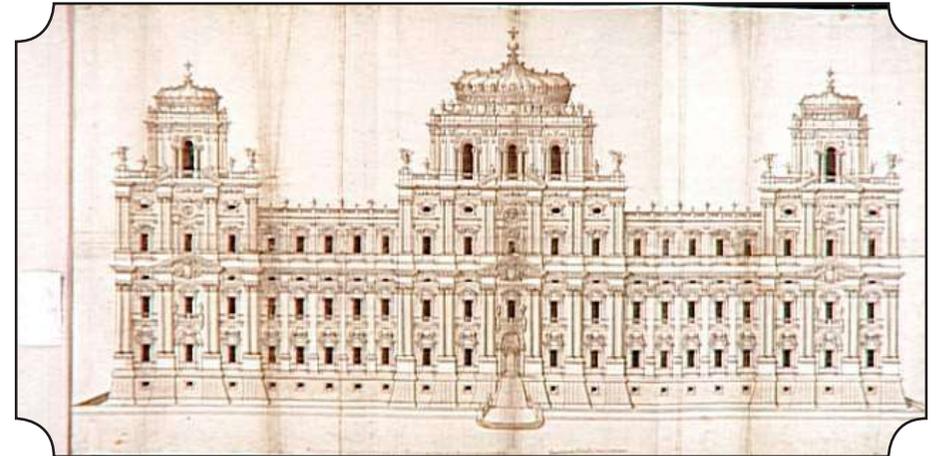
43 [Divisés sur l'autorité et la fécondité à reconnaître, ou non, aux modèles littéraires antiques, les Anciens et les Modernes du règne de Louis XIV étaient tacitement d'accord pour écarter l'italien et les lettres italiennes de leurs schèmes historiographiques et, par conséquent, du centre de la scène contemporaine. Le soleil ne brille plus sur l'Italie, mais sur la France. Ces rivaux du Sud, autrefois redoutables, étaient devenus des cousins de province arriérés, qu'il importait de remettre sèchement à leur place. Le zèle pour la nation française et pour son monarque animait à un même degré les Anciens et les Modernes français du Grand Siècle, et ils ne différaient que sur la définition de la littérature et des arts : sont-elles des institutions traditionnelles, fondées par et sur les auteurs antiques, ou bien des institutions neuves, postulées par le « progrès » de la langue française et la « perfection » du « siècle d'or » français et chrétien éclairé par le Grand Roi ?] Ibid., p. 26.

Figura 18 Projeto de Carlo Rainaldi para a fachada oriental do Louvre, 1664
 Fonte: Recueil du Louvre I, 10

oferecer a um rei louvores que se pretendiam tão duráveis quanto as obras-primas da literatura da Antigüidade.⁴⁴

Por outro lado, Fumaroli revela a mensagem política dos Antigos: “Boileau nunca entrou nesse estranho neoplatonismo da razão de Estado.”⁴⁵ Assim, invertem-se os termos do debate, de modo que os Modernos é que são servis, escravos da moda, enquanto que a Antigüidade encarna a liberdade de escolha, “uma margem de movimento da qual não dispõem os Modernos, privados por assim dizer de suprimimento”⁴⁶.

De qualquer forma, o reflexo arquitetônico da Querela literária é mais nebuloso do que os acirrados debates entre escritores. Na verdade, a



principal justificativa para a existência de tal Querela em arquitetura é a polêmica entre Claude Perrault e o primeiro diretor da Academia de Arquitetura, François Blondel, a respeito justamente da colonata do Louvre. Blondel critica o uso de colunas emparelhadas nessa edificação, invocando a falta de precedente na Antigüidade para justificar sua preocupação com a instabilidade estrutural inerente às proporções do vão — preocupação plenamente justificada tendo em vista que Jacques-Germain Soufflot e Pierre Patte, em meados do século XVIII, praticamente reconstroem a colonata que sofria sérios problemas estruturais com a corrosão das armaduras metálicas propostas por Perrault. Este retruca na segunda edição da sua tradução de

44 [...] beaucoup plus « contraints », selon le mot de La Bruyère, par l’Etat absolutiste auxquels [sic] ils sont soumis les uns et les autres sans échappatoire [...] préoccupés, comme Racine et Boileau, d’offrir à un roi des louanges qui se voudraient aussi durables que les chefs-d’œuvre de la littérature antique.] Ibid., p. 57.

45 Ibid., p. 131–132.

46 [...] une marge de jeu dont ne disposent pas les Modernes, privés pour ainsi dire d’arrière-pays.] Ibid., p. 153.

Vitrúvio, defendendo pelo lado estético a criação de motivos não atestados na arquitetura antiga e ressaltando o progresso técnico da sociedade moderna.⁴⁷

No entanto, a Querela arquitetônica tem um componente talvez ainda mais significativo para a prática profissional, para além de problemas estéticos e tecnológicos:

Ao contradizer a opinião comum fiel a Vitruvius na questão dos ajustes ópticos, o acadêmico [Claude Perrault] rejeita na realidade as relações entre teoria e prática consagrados pelo uso, ao mesmo tempo que ele ataca uma das prerrogativas essenciais dos homens da arte, o que confere à sua atitude o seu real alcance. Na idade clássica [o século XVII], a aplicação da teoria se assenta, de fato, sobre uma negociação permanente entre o rigor das regras e as circunstâncias peculiares a cada projeto, negociação que se traduz no mais das vezes pelo aumento ou pela diminuição de partes da obra. Ora, a crítica de Perrault refere-se precisamente a um dos casos mais representativos de adaptação das regras aos imperativos da

⁴⁷ Picon, *Claude Perrault, op. cit.*, p. 138–141.

edificação. Ela recusa no mesmo passo ao arquiteto a possibilidade desse paciente trabalho de negociação entre teoria e prática que o diferencia ao mesmo tempo do amador ilustrado, instruído somente com os preceitos da arte, e do técnico dominando unicamente as questões construtivas.⁴⁸

Contudo, a principal contribuição de Claude Perrault para o debate arquitetônico “moderno” é a caracterização das qualidades arbitrárias, ou, numa terminologia mais atual, “socialmente derivadas” da beleza “cujo

⁴⁸ [En prenant le contre-pied de l'opinion commune fidèle à Vitruve sur la question des corrections optiques, l'académicien rejette en réalité les rapports entre théorie et pratique consacrés par l'usage, en même temps qu'il s'attaque à l'une des prérogatives essentielles des hommes de l'art, ce qui confère à son attitude sa véritable portée. A l'âge classique, l'application de la théorie repose en effet sur une négociation permanente entre la rigueur des règles et les circonstances particulières à chaque projet, négociation qui se traduit le plus souvent par l'augmentation ou la diminution des parties de l'ouvrage. Or la critique de Perrault porte précisément sur l'un des cas les plus représentatifs d'adaptation des règles aux impératifs de l'édification. Elle dénie du même coup à l'architecte la possibilité de ce patient travail de négociation entre théorie et pratique qui le différencie à la fois de l'amateur éclairé, instruit seulement des préceptes de l'art, et du technicien maîtrisant uniquement les questions constructives.] *Ibid.*, p. 136.

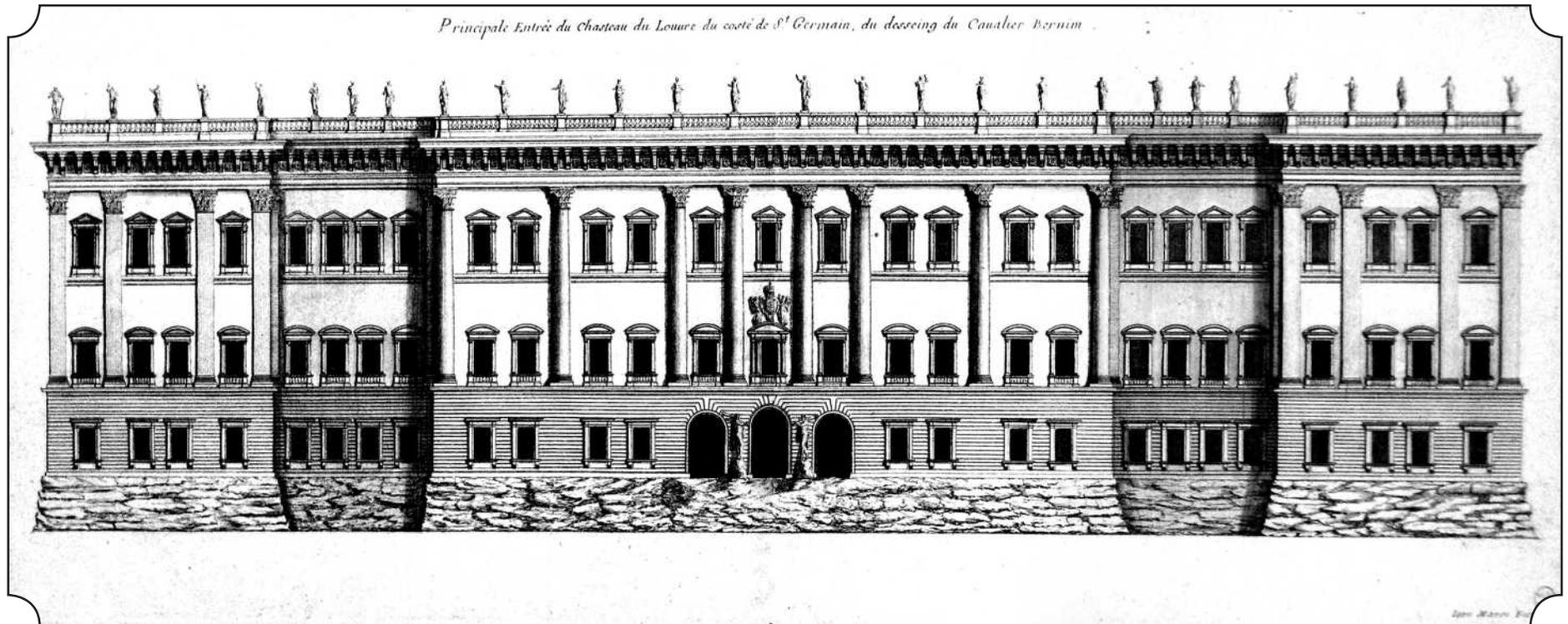


Figura 19

*Fachada oriental do último projeto de Bernini para o Louvre, 1665
Gravura de Jean Marot
Fonte: Musée Carnavalet*

conhecimento raciocinado que forma aquilo que se chama bom-gosto é o único fator que distingue os arquitetos”⁴⁹. Em que pese a indignação dos

49 [... dont la connaissance raisonnée qui forme ce que l'on appelle le bon goût

Antigos, liderados por François Blondel, contra qualquer insinuação acerca da relatividade do gosto estético, a Academia de Arquitetura, dominada pelos partidários de Blondel, forçosamente reconhece sua incapacidade em definir as qualidades absolutas do bom-gosto:

Reporta-se então ao juízo dos eruditos (e não ao das pessoas nobres) para estabelecer a qualidade do prazer que se aproxima do bom-gosto, afirmação de qualquer forma mais satisfatória do que uma segunda [...] que decreta sem medo da tautologia que “o bom-gosto é aquilo que agrada às pessoas que têm gosto”.⁵⁰

Ao mesmo tempo, contudo, que se assume essa dificuldade em definir o bom-gosto, reivindica-se o uso da “razão” — enquanto senso inato

distingue seule les architectes ...]Ibid., p. 145.

50 [On se réfère donc au jugement des érudits (et non des personnes nobles) pour établir la qualité du plaisir qui se rapproche du bon goût, affirmation tout de même plus satisfaisante qu'une seconde ... qui décrète sans crainte de la tautologie que « le bon goust est ce qui plaît aux gens qui ont du goust ».] Werner Szambien. *Symétrie goût caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800* Paris: Picard, 1986, p. 99.

de proporções, conforme esclarecido por Alan Colquhoun⁵¹ — para estabelecer doutrinas estéticas, ensejando a qualificação pejorativa de “dogmatismo” a essa tendência da teoria estética francesa no século XVIII⁵². Em qualquer caso, o desenvolvimento do projeto do Louvre precede em grande parte essas discussões, que são muitas vezes impropriamente aplicadas ao próprio projeto. Na verdade, a realização da colunata corresponde apenas aos primeiros passos na direção das discussões estéticas acerca da arquitetura, as quais até então eram muito pouco discutidas. Isso não tem impedido, porém, historiadores do século XX de invocar argumentos relacionados ao “racionalismo” do século XVIII para caracterizar uma obra do século XVII.

A seqüência dos acontecimentos no início de 1667, bem como a composição do *petit conseil*, são controversas, e a ordem dos fatores aqui é que é de capital importância para a atribuição e a análise dos projetos. O cerne da argumentação nos capítulos a seguir é a análise das interpretações

51 Como visto anteriormente, p. 90ss.

52 Hanno-Walter Kruft. *Geschichte der Architekturtheorie* München: C. H. Beck, 1985, p. 139ss.

fornecidas pelos historiadores acerca desse e dos outros períodos incertos no planejamento do Louvre.

PARTE II
Estudo Histórico

CAPÍTULO 4

Atribuição e Caracterização

A Querela dos Antigos e dos Modernos talvez não tenha beneficiado, de imediato, os arquitetos ditos “modernos”. O século XVIII tomou resolutamente o partido de François Blondel na disputa com Claude Perrault acerca dos méritos das colunas emparelhadas usadas na fachada oriental do Louvre. A cartilha *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, de Claude Perrault, foi, é fato, copiosamente elogiada nos séculos XVII e XVIII, mas por motivos talvez bem diversos daqueles que levaram seu autor a preparar a obra¹. Em literatura, Luís XIV foi igualmente pródigo com Modernos bajuladores e Antigos saturninos, contudo em arquitetura não se encontram seguidores declarados de Claude Perrault.

É verdade que as hostilidades, declaradas ou insinuadas, entre escritores de um e outro “partido”, são mais nítidas do que aquelas verificadas em

arquitetura. Se o início do século XVIII é marcado pela Querela de Homero, um acrimonioso debate acerca das liberdades dos tradutores de clássicos, a comunidade arquitetônica contemporânea parece entediarse tanto da sua plácida harmonia que os acadêmicos de arquitetura decidem debater sobre o significado do bom-gosto.

1. *Historicismo e escolha artística*

A rejeição à teleologia da história, que essa teleologia seja espiritual ou materialista, caracteriza a historiografia da arte na maior porção do século XX. A um desenvolvimento artístico impessoal ou, melhor dizendo, suprapessoal, substituiu-se uma individualização ao extremo da criação artística, deixando de lado uma visão de mundo em que o artista é o “servo” de um espírito geral em prol de outra onde o artista é o “criador” *ex nihilo* das suas obras (Figura 20).

¹ Ver Wolfgang Herrmann. *La théorie de Claude Perrault* Trad. Marie-Claire Stas. Bruxelles: Mardaga, 1980.

1.1. Momentos de criação

A responsabilidade pela animosidade em torno dos debates sobre a autoria da colunata do Louvre (Figura 1) e o surgimento do projeto pode ser em parte atribuída a essa expectativa de originalidade sempre presente na historiografia da arte. O título do artigo histórico de Louis Hauteœur, “L’auteur de la colonnade du Louvre”², é o exemplo mais explícito dessa preocupação — que o autor frustra — em determinar a quem pertencia a imaginação criadora que concebeu o projeto. Nas décadas recentes, Robert Berger e Michael Petzet, e também Christopher Tadgell, Karl Noehles³ e tantos outros, se debruçaram sobre esse problema.

² Louis Hauteœur. L’auteur de la colonnade du Louvre *Gazette des Beaux-Arts*. v. IX, n. 745: 1924, p. 151-168.

³ Ver Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*; Robert W. Berger e Christopher Tadgell. The Louvre Colonnade *The Burlington Magazine*. v. 123, n. 934: Jan., 1981, p. 33-35 ; Robert W. Berger e Christopher Tadgell. Correction: The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV *Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 54, n. 2: Jun., 1995, p. 265 ; Robert W. Berger. Charles Le Brun and the Louvre Colonnade *The Art Bulletin*. v. 52, n. 4: Dec., 1970, p. 394-403 ; Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*; Christopher Tadgell. Claude Perrault, François Le Vau and

Fica claro hoje em dia que o projeto da colunata não é comparável à concepção que se tem de uma criação artística “original” moderna, e que ele “não brotou, ao que parece, já adulto do cérebro do irmão de Charles Perrault”⁴ ou de qualquer outro. Mesmo assim, tampouco faz sentido conceber que a fachada oriental do Louvre tenha sido projetada, como parece sugerir Hauteœur, de modo sinérgico pelos três (ou mais) integrantes do *petit conseil* de 1667-1668. Fica claro, tanto pelos relatos em torno do funcionamento da comissão quanto pelo fato de que Claude Perrault e Charles Le Brun não são arquitetos profissionais, que não se pode conceber o ambiente das reuniões do *petit conseil* como uma rotina de escritório onde ocorra a projeção. Por isso, é lícito considerar o desenvolvimento do projeto da colunata como uma seqüência de decisões individuais submetidas ao crivo coletivo.

A situação é mais problemática quando certos historiadores, diante da dificuldade de discernir os acontecimentos no *petit conseil*, procuram

⁴ [... did not, it seems, spring fully grown from the brain of Charles Perrault’s brother ...] Geoffrey Webb. Review: The Building of the Louvre *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. v. 53, n. 307: Oct., 1928, p. 203.

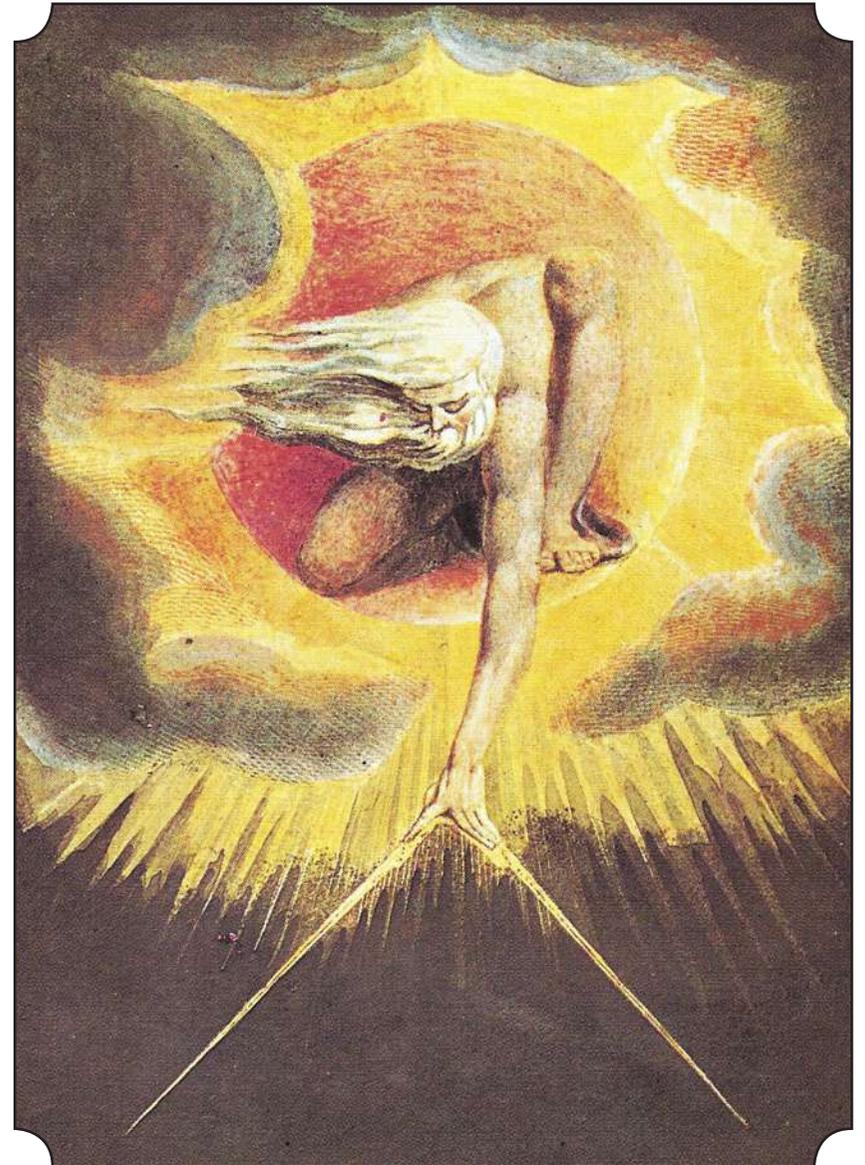
Figura 20

O primeiro dia
William Blake, 1794

atribuir características decisivas do projeto final a propostas anteriores à formação desse grupo. É bem verdade que influências anteriores certamente foram levadas em conta pelos profissionais reunidos; contudo, não será ignorando ou minimizando as novidades surgidas durante o trabalho do *petit conseil* que se atingirá uma compreensão mais clara desse processo. A historiografia recente parece em geral ter uma relação difícil com a consciência desse fato: não se pode falar numa omissão generalizada no que diz respeito à relevância da consolidação de uma imagem precisa da colunata no âmbito do *petit conseil*; por outro lado, as discussões acerca da autoria definitiva do projeto tendem a priorizar eventos — melhor conhecidos, é verdade — independentes do funcionamento do *petit conseil*.

Assim, Petzet, Picon e Tadgell defendem a atribuição da fachada oriental do Louvre, em grande parte, a Claude Perrault. Berger reivindica a

the Louvre Colonnade *The Burlington Magazine*. v. 122, n. 926: May, 1980, p. 326–337 ; Noehles, Die Louvre-Projekte, *op. cit.*



autoria a François Le Vau (Figura 21), irmão mais novo do Primeiro Arquiteto real Louis Le Vau, inspirado por um desenho do Primeiro Pintor Charles Le Brun (Figura 22). Albert Laprade atribui o projeto a François d’Orbay, assistente do Primeiro Arquiteto. Dentre esses historiadores, Tadgell é quem desenvolve talvez a argumentação mais coerente em favor de Perrault, por ser também a menos pretensiosa quanto à originalidade da fachada. Hauteceœur, mesmo afirmando que “a noção de propriedade artística não existia no século xvii”⁵, ainda assim trabalha com a óptica da autoria no sentido moderno, buscando refutar a tese de uma participação inicial de Claude Perrault no projeto. Apesar disso, hoje Hauteceœur poderia ser considerado um moderado no que diz respeito às querelas de atribuição. Antoine Picon, em sua monografia sobre Claude Perrault, adota posição semelhante à de Hauteceœur, enfatizando o caráter coletivo do desenvolvimento do projeto mas sem abrir mão da busca por marcos autorais claramente identificáveis dentro desse processo.⁶

5 [...] la notion de propriété artistique n’existait pas au xvii^e siècle ...] Hauteceœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 168.

6 Picon, *Claude Perrault*, *op. cit.*, p. 157–196.

Antes de mais nada, já deve ficar claro que a participação de d’Orbay, o qual após a morte de Louis Le Vau teria um papel importante no desenvolvimento de projetos para o rei, no projeto do Louvre muito provavelmente se limitava à execução de cópias. Berger refuta com lucidez a defesa que Albert Laprade faz do papel de d’Orbay⁷ e, por extensão, do escritório de Louis Le Vau:

Não podemos interpretar esses dados como se indicassem que [Louis] Le Vau fosse o arquiteto de ambos os projetos. [...] Isso sugere que o escritório de Le Vau — mais bem-provido em mão-de-obra para trabalhos de arquitetura por ele ser o *premier architecte du roi* — era usado para a elaboração de cópias e desenhos de apresentação.⁸

Essa confusão entre a atribuição dos desenhos e a do projeto talvez resulte de um paralelo inadequado entre a composição na arquitetura e nas

7 Em Laprade, *François d’Orbay*, *op. cit.*

8 [We cannot interpret these data to mean that Le Vau was the architect of both designs. ... This suggests that Le Vau’s office—more fully staffed for architectural work because he was the *premier architecte du roi*—was used for the making of copies and presentation drawings.] Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 29–30.

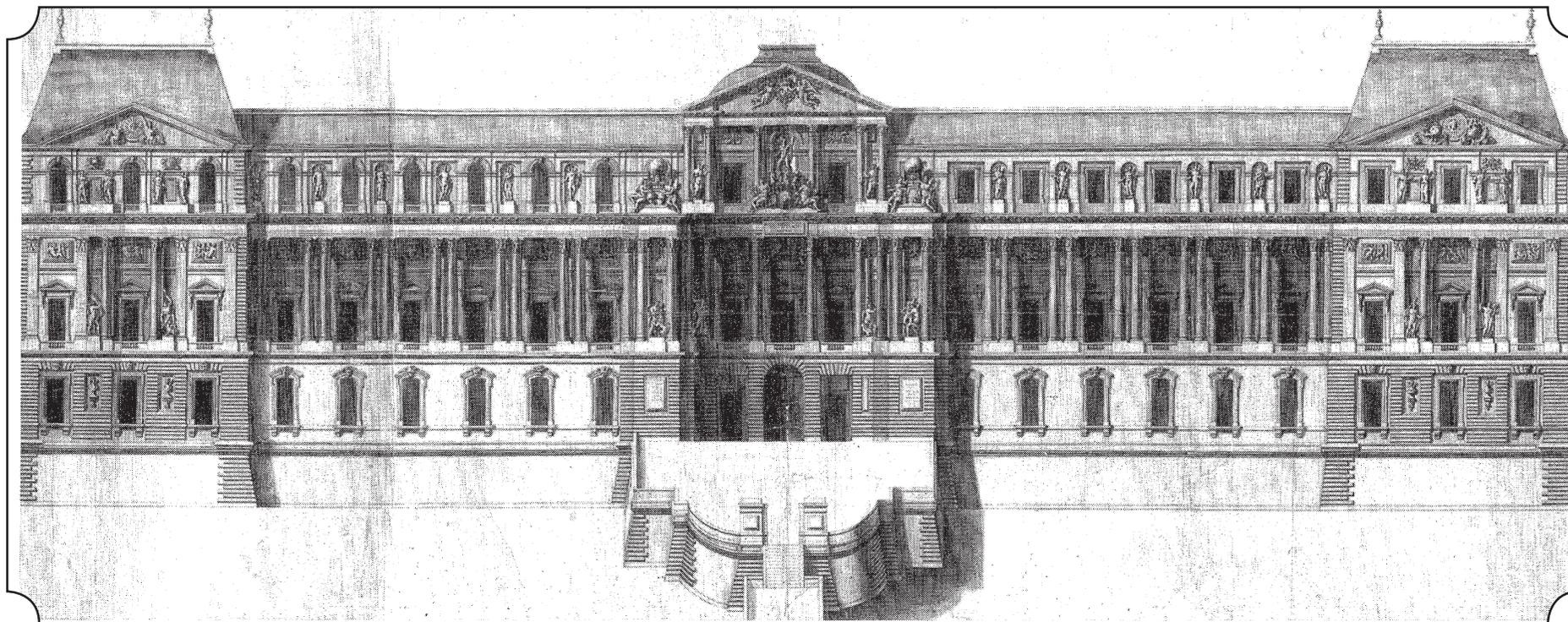


Figura 21

Projeto para a fachada oriental do Louvre

François Le Vau, 1662-1664 ou 1668

Fonte: Stockholm Nationalmuseum CC 1, apud Berger, The Palace of the Sun, op. cit.

demais artes plásticas. A identificação (descontados os casos de falsificação e os erros de atribuição) da “mão do mestre” num croquis ou numa tela é sempre uma prova de autoria; num projeto arquitetônico a concepção é

freqüentemente uma questão distinta da elaboração de desenhos, que podem ser delegados aos assistentes.

Até certo ponto o mesmo acontecia com obras pictóricas de grandes dimensões no século XVII, mas trata-se de uma característica do trabalho artístico geralmente incompatível com a noção de modernidade. E, no caso da fachada leste do Louvre, a maioria dos argumentos historiográficos tende a convergir para a exaltação da modernidade e da originalidade do projeto.

Berger, por exemplo, constrói seu argumento inteiramente com base no ponto de vista de que existe *um* autor da colunata, e para não dizer que esse autor criou algo a partir do nada, de que o mesmo se inspirou em *uma* obra anterior: ambos momentos criativos claramente situados e delimitados, sem nenhuma ambigüidade. Sustentando sua visão com base em documentos explícitos, Berger chega a insistir, como que para reforçar o caráter de originalidade dessa “criação” artística, que as características essenciais do projeto de François Le Vau (Figura 21) “não têm precedentes na sua obra”⁹.

Nesse contexto, preferimos nos concentrar aqui na análise dos dois argumentos mais consistentes sobre a autoria da fachada oriental do Louvre, os de Michael Petzet e Robert Berger. Ambos apresentam um discurso em dois níveis, com pressupostos implícitos sustentando o argumento formal.

Berger pretende explicitamente, em seu livro *The Palace of the Sun*, fazer um estudo amplo da iconografia arquitetônica no Louvre de Luís XIV. Já Petzet está oficialmente apresentando um tratado sobre a obra de Claude Perrault, na qual o projeto do Louvre é apenas uma etapa. Entretanto, ele discorre tão minuciosamente sobre toda a história da conclusão do velho Louvre que, nessa parte, o seu livro *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs* parece mais “A arquitetura do Rei-Sol e (por acaso) Claude Perrault”... Tal abundância, não apenas de ilustrações e de menções aos diversos projetos, mas principalmente de discussões aprofundadas sobre as atribuições e as datas de cada projeto, resulta num discurso de 283 páginas sobre o desenvolvimento dos projetos, quatro vezes mais longo do que as 64 páginas que compõem o argumento central de Berger e ainda mais do que as quarenta páginas do argumento, bastante detalhado, de Picon sobre o mesmo assunto.

Essa diferença é tanto mais surpreendente considerando-se que Petzet estaria supostamente interessado na contribuição específica de Claude Perrault, a qual ele extrai mais de testemunhos escritos do que da análise dos projetos, e que logo na primeira página do texto ele expõe o argumento

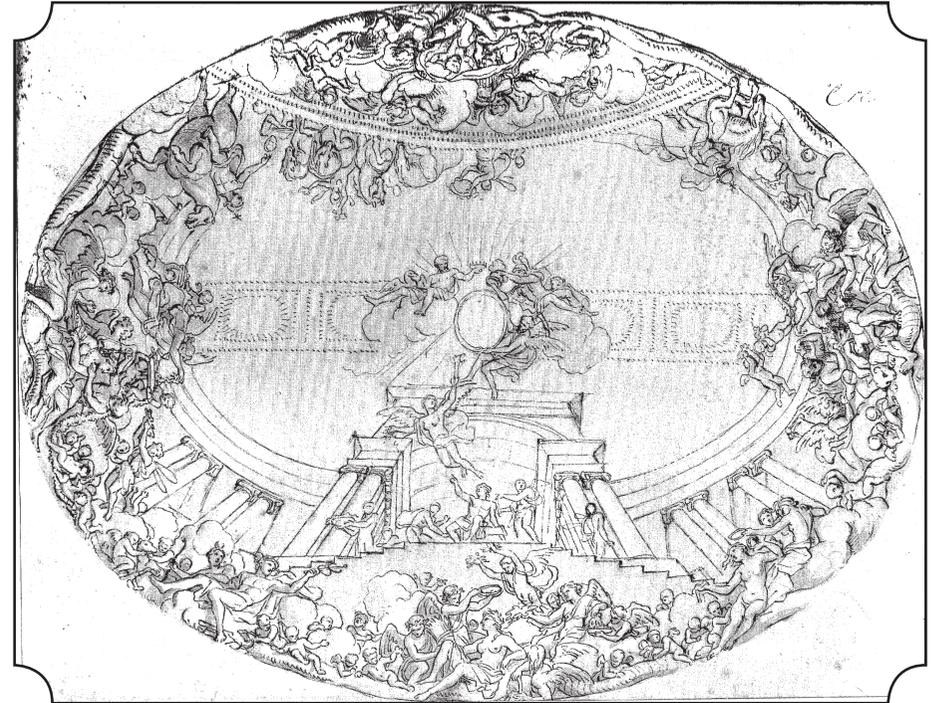
⁹ [... are unprecedented in his work ...] Ibid., p. 20.

Figura 22

Palácio de Apolo
 Desenho preparatório para a cúpula do castelo de Vaux-le-Vicomte
 Charles Le Brun, finais da década de 1650
 Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 29638,
 apud Berger, *The Palace of the Sun*, op. cit.

mais decisivo em favor da autoria de Perrault, o testemunho ocular do historiador da arquitetura suíço Heinrich von Geymüller (1839–1909), um dos últimos a consultarem o desenho original de Perrault antes da sua destruição no incêndio das Tulherias em 1871.¹⁰

Na verdade, a insistência com que Petzet estuda projetos que ele não associa diretamente ao de Claude Perrault pode ser comparada à insistência de Berger em negar a existência de antecedentes arquitetônicos ao projeto de François Le Vau, e a de quaisquer antecedentes ao desenho de Le Brun que o teria inspirado. Compara-se o projeto “eleito” com os demais e enfatiza-se as diferenças entre a solução adotada e as alternativas em estudo. Em ambos os casos, *o efeito retórico resultante da comparação reforça uma percepção de originalidade atribuída aos projetos privilegiados por Petzet e Berger.*



Assim, Petzet enquadra a exaustiva descrição dos projetos entre a proclamação inicial reivindicando o testemunho de Geymüller e a discussão final sobre a participação indiscutível e preeminente de Claude Perrault na finalização do projeto e da obra entre 1668 e 1676. Assim fazendo, ele enfatiza, pelo contraste entre os testemunhos em favor de Perrault e os outros projetos minuciosamente descritos, a reivindicação de originalidade em favor do personagem ao qual ele dedica o seu livro.

¹⁰ Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, op. cit., p. 4.

Do seu lado, Berger trabalha com movimentos paralelos, por um lado aproximando o projeto de Le Vau o jovem do antecedente não-arquitetônico de Le Brun, e por outro afastando-o de quaisquer possíveis antecedentes arquitetônicos pela atribuição incerta do período de 1662 a 1664 para a elaboração do projeto.¹¹ Essa datação é rechaçada por Petzet, o qual alega que o projeto de 1662–1664 não seria o mesmo representado na gravura de 1670.¹² Entretanto, Petzet tampouco apresenta indícios contrários à datação de Berger, buscando apenas afastar a hipótese de que houvesse outro projeto semelhante ao de Perrault sendo produzido na mesma época.

Ademais, Berger nega — a partir de um comentário pouco claro e, a nosso ver, interpretado com base em pressupostos frágeis que serão discutidos mais adiante, de Jacques-François Blondel — o testemunho ocular de Ludovic Vitet e, implicitamente, também o de Geymüller de que o desenho inicial de Claude Perrault tenha servido de base para a colunata executada.¹³

11 Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 13–16.

12 Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 55.

13 Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 21.

Berger e Petzet concordam, contudo, em que as campanhas de levantamento de monumentos da Antigüidade romana, então a cargo de diversos arquitetos franceses na Itália e no Levante, não teriam tido nenhuma influência nos projetos para o Louvre. Berger chega a argumentar, de modo pouco convincente, que Perrault, principal interessado nesses levantamentos por conta de sua tradução de Vitruvius, não teria tido conhecimento dos trabalhos à época.¹⁴

Enfim, Petzet busca afastar ainda mais uma possível influência de Louis Le Vau no desenvolvimento final do projeto ao atribuir, sem nenhuma justificativa, ao primeiro arquiteto real um projeto “liso e sem ordem de colunas” de 1667¹⁵ (Figura 23) muito semelhante a outro comumente reconhecido desde as pesquisas de Hauteceur como sendo obra de Le Brun (Figura 24). A atribuição sugerida por Petzet é tanto mais incompreensível quanto se trata de um projeto completamente diferente das variações sobre o tema da ordem colossal que Le Vau indiscutivelmente produziu para o Louvre. Mesmo as *Mémoires* de Charles Perrault, que buscava dar ao seu

14 *Ibid.*, p. 105.

15 Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 148–150.

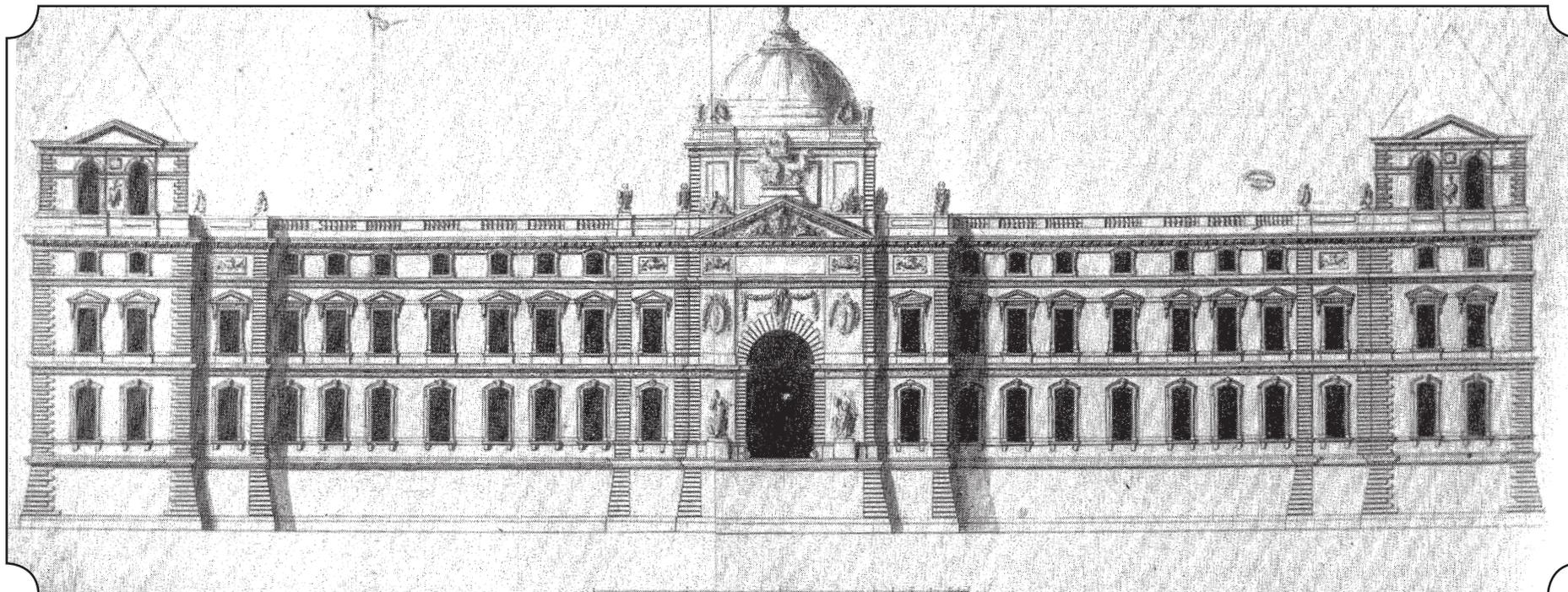


Figura 23

*Projeto para a fachada oriental do Louvre
Atelier de Louis Le Vau, desenhado por François d'Orbay, primavera de 1667
Fonte: Archives Nationales O¹ 1667⁴ n. 88*

irmão o crédito pela invenção da colunata, não vai tão longe, como veremos mais adiante, p. 181.

1.2. Invenção ou originalidade

Essa busca pela singularidade de momentos criativos num desenvolvimento que todos os autores citados reconhecem como sendo um processo

coletivo é de fato curiosa. Trata-se, na verdade, de um desdobramento historiográfico da concepção de obra de arte dominante desde o Romantismo: assim, imagina-se perceber uma noção atual de originalidade onde a arte clássica trabalha com os conceitos de invenção e imaginação, os quais não tinham naquela época a mesma conotação que têm nos dias de hoje.

O conceito clássico de criação artística, apesar da transformação que a ética artística do Renascimento introduziu nesse domínio, ainda se refere a uma espécie de constituição demiúrgica à maneira grega. Marcel Detienne sustenta a esse respeito que:

Na Grécia arcaica, entre os séculos VIII e V a.C., o “criar” situa-se entre *fazer* e *inaugurar*, entre, de um lado, conformar, fabricar, produzir segundo uma habilidade, um saber artesanal, uma *sophiē*, e, de outro, começar, instaurar, colocar, fundar. Todas ações que se distribuem entre a arte do construtor, do arquiteto, e o saber da palavra oracular, entre mântica e fundação.¹⁶

16 [Dans la Grèce archaïque, entre le VIII^e et le V^e siècle avant notre ère, le « créer » se situe entre *faire* et *inaugurer*, entre, d’une part, façonner, fabriquer, produire selon une habileté, un savoir artisanal, une *sophiè*, et, d’autre part, commencer, instaurer, poser,

Essa fundação pressupõe, entretanto, um solo, um ser preexistente ao ato fundador:

“Fundar”, em grego *ktizein*, significa em primeiro lugar desbastar, domesticar, organizar uma terra selvagem, inculta, deserta e como que “vazia”.¹⁷

Vê-se aí, então, a constituição de um campo semântico da invenção, da instauração, mas que não implica *originalidade* no sentido atual da palavra — ela se apóia sempre sobre o preexistente, seja essa preexistência material ou intelectual. O verbo latino *invenio*, que guarda ainda no Renascimento o seu sentido original, representa o mesmo conceito: “inventar”, ou “encontrar” no sentido original da palavra, exige que o ser “encontrado” exista anteriormente à sua invenção. Trata-se, por um lado, de uma

fonder. Autant d’action qui se distribuent entre l’art du constructeur, de l’architecte et le savoir de la parole oraculaire, entre mantique et fondation.] Marcel Detienne. Introduction In: Marcel Detienne *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité* Paris: Albin Michel, 1994 (Bibliothèque Albin Michel des idées), p. 160.

17 [« Fonder », en grec *ktizein*, veut dire d’abord défricher, domestiquer, aménager une terre sauvage, inculte, déserte et comme « vide ».] Ibid., p. 164.

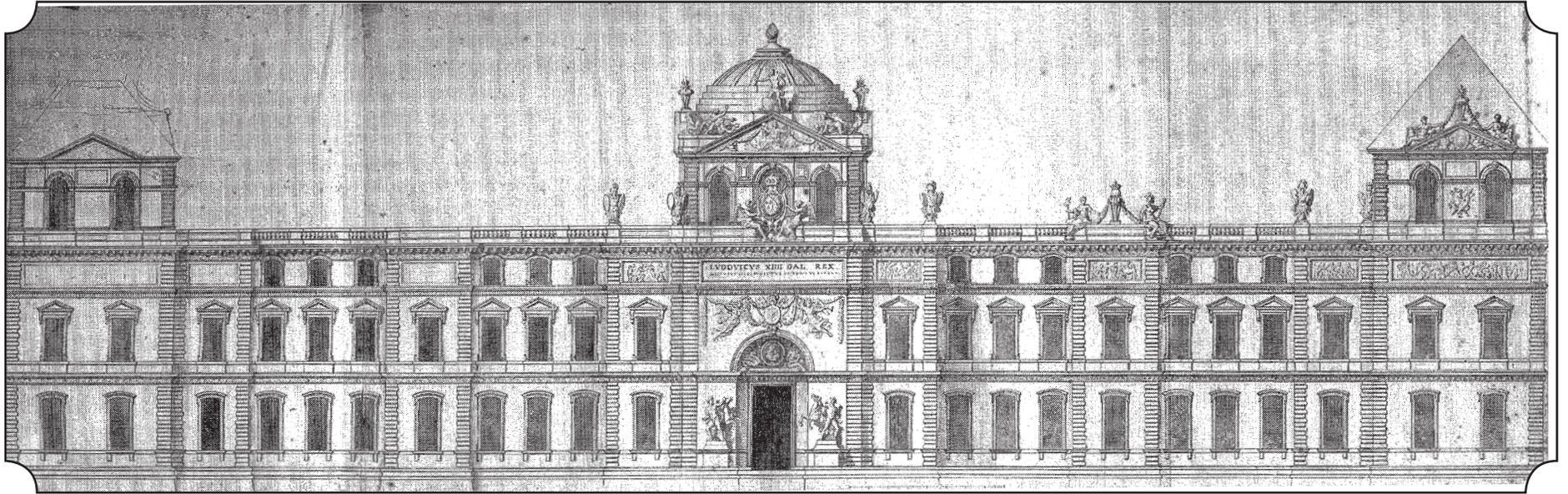


Figura 24

*Projeto para a fachada oriental do Louvre
Charles Le Brun, primavera de 1667
Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 27641*

concepção neoplatônica da preexistência de todas as idéias imagináveis, mas por outro lado sugere também, no Renascimento, o espírito de arqueologia que informa o desenvolvimento da arte européia a partir do século xv.

Mesmo que esse pensamento platônico imagine que são fiéis reproduções do antigo as criações verdadeiramente novas do Renascimento

— vem à mente o incontornável exemplo do *Triunfo de César* de Mantegna —, isso não diminui em nada a ênfase conceitual no “encontro” de algo que já existe que informa verdadeiramente a prática artística nessa época. Apontar a *existência* da novidade nas obras clássicas do Renascimento em diante é muito diferente de discutir como o conceito de invenção é

percebido e empregado pelos artistas clássicos. E, nesse aspecto, a noção de novidade associada à invenção artística é, durante todo o período que vai do Renascimento até o surgimento do Romantismo, uma questão ambígua e inconstante.

Reconhecer a novidade pode significar uma valorização do novo, como quando Vasari celebra Michelangelo, mas pode também servir para denunciar os “abusos” que certos autores vêem na inovação. É importante notar, entretanto, que sempre que a novidade é vista positivamente, ela o é a serviço de um bem maior, como a beleza da obra de arte. É inconcebível, na visão clássica da arte, uma declaração como aquela, muito conhecida, atribuída a Oscar Niemeyer: “podem gostar ou não gostar das minhas obras, mas nunca poderão dizer que viram algo igual”. Tal ênfase na originalidade, tomada independentemente do valor estético da obra, vai contra a instrumentalização da novidade que é a marca do pensamento clássico, invocando uma concepção originária do Romantismo.

Conceito de criação arquitetônica

Para melhor demarcar essa diferença de mentalidade entre a sensibilidade romântica atual e o pensamento clássico, consideremos a noção de “partido” arquitetônico. O esboço do partido tem sido considerado o ponto alto da criação arquitetônica desde a época do ensino segundo o método Beaux-Arts. Se o desenvolvimento do projeto refina a proposta, é com base no partido que se avalia a originalidade da concepção arquitetônica. Todavia, por mais que se queira submeter a concepção arquitetônica a um juízo funcional ou técnico, resta sempre um componente arbitrário na criação do partido, o qual, justamente, deriva da expressão “tomar partido”.

Ser original é por excelência ser arbitrário — a princípio sem conotação negativa —, por ser aquilo que não tem precedentes nem, portanto, uma norma ou padrão de medida. Na filosofia moderna da arte, devemos a Kant a formulação da ética da originalidade, a definição *a priori* da arte como uma criação original. Como vimos anteriormente, p. 81ss, o primeiro paradoxo do belo é o de apresentar uma aparência sensível que agrada sem a intercessão do pensamento conceitual.

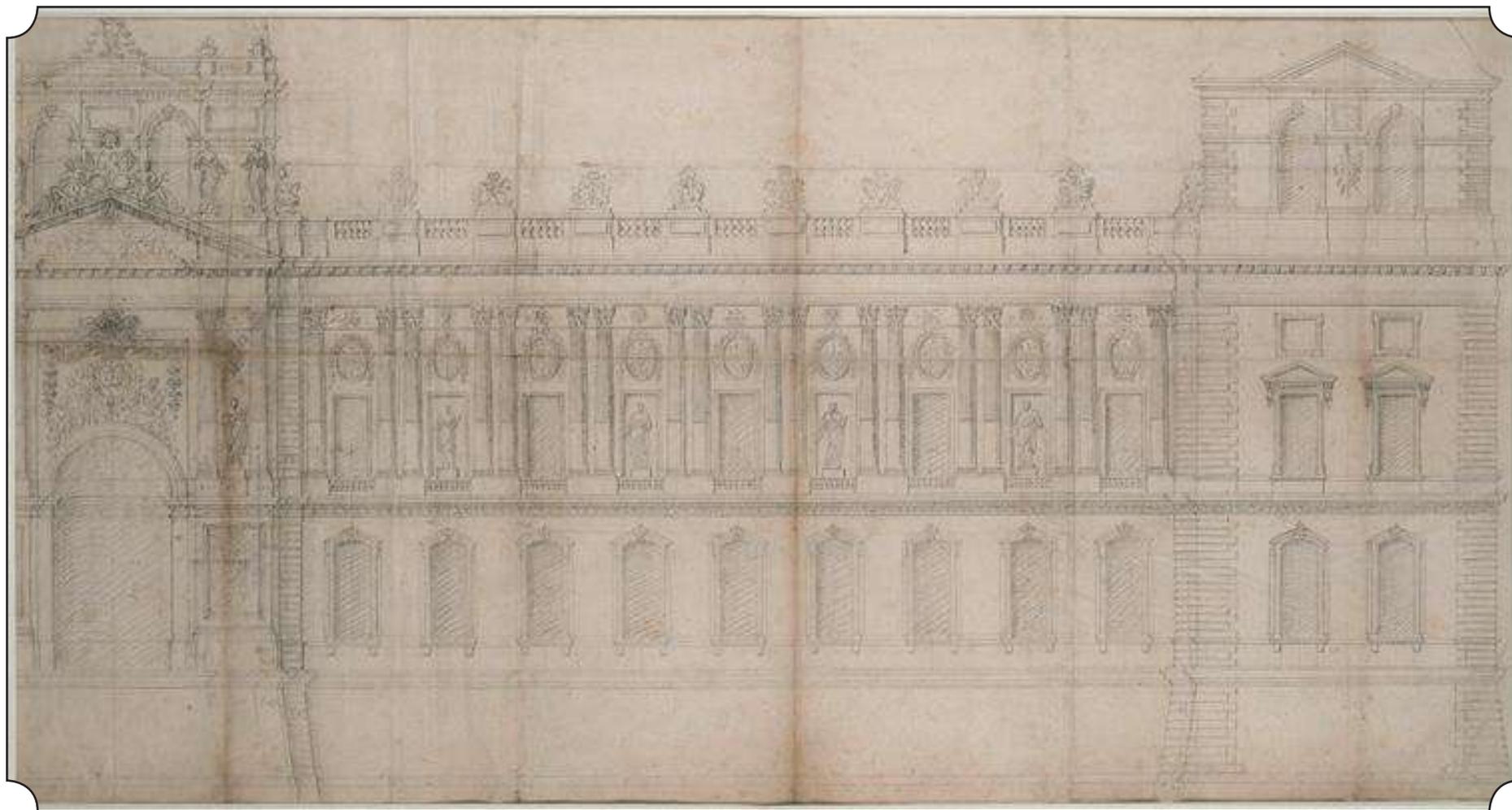


Figura 25

*Desenho para a fachada oriental do Louvre
Louis Le Vau, 1667
Fonte: Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 26077*

A partir daí, depreende-se das condições para a *apreciação* estética um princípio da *produção* de obras de arte. Esse princípio, ele próprio paradoxal, pede que uma obra de arte, considerada à maneira romântica como produto de um “gênio criativo”, seja criada sem o recurso a regras preestabelecidas, já que isso implicaria, segundo Kant, que o observador transformasse o juízo estético em juízo teleológico ao levar em conta essas regras. Ou seja, a *regra* da criação artística seria a de não seguir regras e, portanto, de ser *original*.

Kant ainda assim admite, por força do seu próprio imperativo categórico e da inclusão do artista no rol dos seres racionais, que a obra de arte deve ser exemplar.¹⁸ Entretanto, é legítimo concluir a partir do seu raciocínio que essa exemplaridade é destinada unicamente ao uso dos imitadores

18 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, § 46, p. 242. Para uma discussão da relação entre os caracteres de originalidade e exemplaridade da obra de arte em Kant, ver Martin Gammon. “Exemplary Originality”: Kant on Genius and Imitation *Journal of the History of Philosophy*. v. 35, n. 4: Oct., 1997, p. 563–592 e Rob van Gerwen. On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant’s Ideal of Beauty. Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Kant Kongresses, 3., Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2001.

mediócrs, aqueles que seriam incapazes de criar uma obra original. A postura de Kant sugere o conceito de “aura de originalidade” discutido por Benjamin, com a ressalva de que este não chega a questionar a essência do argumento: se a reprodutibilidade técnica é vista como diluindo essa aura, é porque a aura ainda é valorizada.

Em termos kantianos, o paradoxo pode ser apresentado da forma seguinte: espera-se de um ser racional que ele realize ações exemplares, ou seja, ações que possam ser *reproduzidas* sempre que se encontrarem as mesmas condições; no entanto a obra de arte, produto da atuação de um ser racional, *não pode* ser reproduzida para não incutir a observação de princípios teleológicos. Evidentemente trata-se de uma simplificação extrema, e é particularmente relevante questionar a ocorrência em absoluto de uma coincidência entre duas circunstâncias.

No entanto, enquanto imperativo categórico, esse princípio da exemplaridade deve valer em todos os níveis—e à medida que se restringe o *escopo* de uma ação, descendo, por exemplo, do nível de um quadro ao de uma pincelada no quadro, ou do nível de um edifício ao de um ornamento, a probabilidade de se encontrarem circunstâncias semelhantes aumenta significativamente.



Figura 26

*Palácio de Versalhes, Cour de Marbre
Fotografia do autor, dezembro de 2009*

Na verdade, o próprio Kant indica o caminho da resolução desse aparente paradoxo: ele defende que “o gênio é a disposição mental inata (*ingenium*), por meio da qual a natureza dá a regra à arte.”¹⁹ Com isso lança-se uma nova luz sobre o conceito aristotélico de *mímese*, tal como discutido anteriormente, p. 73: o gênio artístico é original ao não *imitar* no sentido de reproduzir um modelo — entretanto, o fato de ele ser exemplar se deve a ele seguir a regra ditada pela natureza. Por isso, a *mímese* pode ser compreendida como uma *visão de mundo*, podendo ser original e exemplar ao mesmo tempo, e não a reprodução de sistemas existentes.

Conceito clássico de invenção

A noção de inovação não é, naturalmente, estranha à mentalidade clássica. Quando Palladio se sente na obrigação de alertar contra a tentação

19 [Genie ist die angebor[e]ne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., § 46, p. 241–242. *Regel* deve ser entendido no sentido de um princípio geral, ao contrário de *Gesetz*, que denota uma lei específica. É significativo que Kant use o primeiro termo, enquanto Hegel se refira mais freqüentemente ao segundo.

da novidade que corre o risco de produzir “abusos”, é porque essa tentação certamente existe. É interessante olhar de perto a versão francesa desse trecho, na tradução de Roland Fréart de Chambray, um de nossos protagonistas, publicada em 1650:

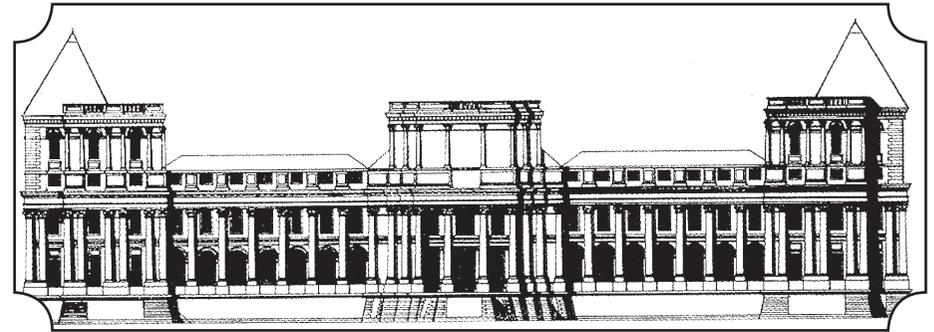
E ainda que a variedade e as coisas novas inventadas devam agradar a todos, não se deve para tanto contrariar as regras da arte, nem o que a razão ensina. Assim vemos que os antigos praticaram numerosas invenções diversas, sem todavia afastar-se de certas regras universais e fundamentais, como veremos nos meus livros das Antigüidades.²⁰

Fréart emprega o termo “invenções” onde Palladio usa termos mais simples e diretos, mas sempre o faz na tradução acompanhado de um qualificativo: “as coisas novas inventadas [*nouvellement inventées*]” no lugar do

20 [Et bien que la variété & les choses nouvellement inventées doivent plaire à tout le monde, il ne faut pas pour cela contrevir aux regles de l’art, ny à ce que la raison enseigne. Ainsi nous voyons que les antiques ont pratiqué plusieurs inventions diverses, sans toutefois s’éloigner de certaines regles universelles & fondamentales, comme on verra dans mes livres des Antiquitez.] Andrea Palladio. *Les quatre livres de l’architecture d’André Palladio* Trad. Fréart de Chambray. Paris: Martin, 1650, p. 50.

Figura 27

Reconstituição da fachada do Esquema Vb para o Louvre
 Louis Le Vau, 1664
 Fonte: Trevor K. Gould, apud Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, op. cit.



original “le novità”²¹, “praticado numerosas invenções diversas” por “ebbe-ro variato”. Em ambos os casos é o adjetivo ou advérbio que dá conta do significado das expressões originais, já que o próprio termo “invenção” não transmite os sentidos de novidade nem de variedade.

Ainda assim, é preciso descontar o fato de que Fréart de Chambray é, tanto quanto Palladio, admirador do antigo. Entretanto, Maria Loh aponta que essa restrição à busca pela originalidade é aplicável a toda a arte do século XVII:

[...] o mito da originalidade ainda domina o discurso da história da arte, especialmente no que diz respeito a um período como o século XVII, povoado por Gênios e Grandes Mestres. Parte-se frequentemente do princípio, por exemplo, de que a originalidade é

²¹ Cf. este e o paralelo seguinte com a edição em italiano: Andrea Palladio. *I quattro libri dell'architettura* 4 v., Venezia: Dominico de' Franceschi, 1570, p. 51-52.

uma categoria imanente do juízo, mas o próprio termo “originalidade” é uma invenção do século XVIII. [...] Em vez de um eixo modernista clássico de originalidade contra repetição, o discurso pré-modernista considerava a questão da inovação artística dentro dos limites da imitação e da emulação.²²

²² [...] the myth of originality maintains its hold on art historical discourse, especially when it is concerned with a period, like the seventeenth century, populated by Geniuses and Great Masters. One often makes the assumption, for instance, that originality is an immanent category of judgment, but the term “originality” is itself an eighteenth-century invention. ... Rather than a classic modernist axis of originality versus repetition, premodernist discourse addressed the question of artistic innovation within the limits of imitation and emulation.] Maria H. Loh. *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory* *The Art Bulletin*. v. 86, n. 3: 2004-09-01, p. 477.

Ainda que a emulação, a repetição inspirada no antigo, resultem finalmente no debate sobre a superação do modelo antigo, que se apresenta em Vasari e em seguida na Querela dos Antigos e dos Modernos, essa superação não se caracteriza intrinsecamente por uma maior originalidade do que a imitação. Segundo Luiz Marques:

Pois definir-se por uma superação permanece, ainda, definir-se nos termos do superado; é atribuir a este último o metro e mesmo as condições de possibilidade de uma auto-avaliação. Toda a *Querelle* é, em certa medida, a ilustração deste impasse.²³

Conceito de invenção e o projeto clássico

A palavra “invenção”, carregada com uma certa afetação italianizante, é por vezes empregada na época clássica para referir-se aos elementos de um projeto arquitetônico tanto quanto à composição de uma pintura ou escultura, ou ainda de uma obra literária. Ainda que em arquitetura a

consciência da novidade presente nas “invenções” seja mais clara que nas outras artes, fica claro que a palavra é empregada no seu sentido original de “achado” e não naquele moderno de “criação original”.

Tanto a palavra criação quanto os outros termos empregados no século XVII para descrever o projeto arquitetônico, como *symétries*, *bienséances*, *convenances*, *économies*, cujos sentidos e nuances Werner Szambien estudou a fundo em seu livro²⁴, são desprovidos da conotação de originalidade atribuída ao termo moderno de “criação”, ele próprio ausente do vocabulário artístico do século XVII.

Cabe notar também que todas essas palavras são empregadas preferencialmente no plural quando elas se referem a características específicas de um projeto, enquanto que, ao contrário, no discurso artístico atual “a criação” é um ato sempre singular. Apenas a *simetria*, freqüentemente empregada no plural durante o século XVI²⁵, termina no século XVIII por ser usada somente no singular, mas nesse caso é justamente porque ela se torna um termo cada vez mais abstrato e teórico, uma vez que algumas das cor-

²³ Luiz Marques. Apresentação — Imitação e meta-imitação dos antigos In: Luiz Marques *A constituição da tradição clássica* São Paulo: Hedra, 2004, p. 10.

²⁴ Szambien, *Symétrie goût caractère*, *op. cit.*

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 63–64.

Figura 28

Colunata do Louvre, detalhe
Fotografia do autor, julho de 2009

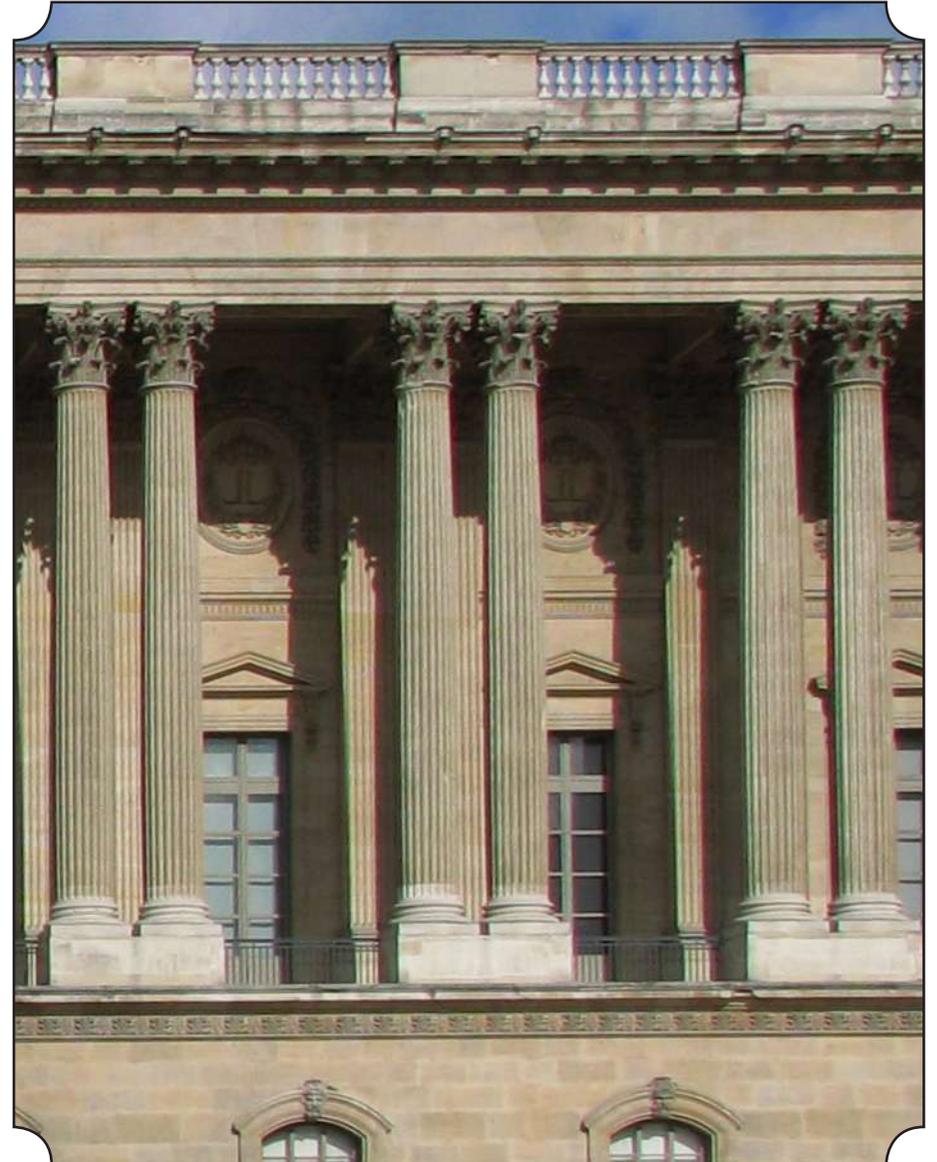
respondências, harmonias e proporções que ela denota, “todos conhecem muito para que valha a pena [...] deter-[se] nisso”²⁶, enquanto outras foram absorvidas pelos demais termos citados.

O conceito de invenção — por sinal inexplicavelmente ausente do léxico de Szambien não fosse por uma discreta menção sob o verbete *Imagination* — não implica, portanto, o de criação original. Na obra do gravurista de arquitetura Abraham Bosse, *inventer* é simplesmente sinônimo de “fazer”.²⁷

A arquitetura, como vimos, e até certo ponto as outras artes não adotam ainda, no século XVII, a noção de “gênio criativo”. Loh lembra que mesmo uma pintura barroca diretamente inspirada de um original maneirista

26 [... tout le monde connoit trop, pour que je doive m’y arrêter long-temps.] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. *Symétrie* In: *Architecture* v. 2: Paris: Pankouke, 1788–1825 (Encyclopédie méthodique des arts, des sciences et des lettres), p. 421. Ver também Szambien, *Symétrie goût caractère*, *op. cit.*, p. 78.

27 Ap. *Ibid.*, p. 120.



tal o *Triunfo* de Padovanino era considerada pelos seus contemporâneos como “ ‘invenção’ e ‘construção única’ [...] vista não negativamente como derivação vazia ou pastiche servil mas de fato como um aprimoramento sobre as Bacanais.”²⁸

É, de fato, esse espírito de emulação, e não de simples diferenciação vazia de valor, que caracteriza a atitude do artista do século XVII na sua invenção, e dentro do qual as incontestáveis novidades que aparecem devem ser postas na sua devida perspectiva, não enquanto virtudes por si sós, mas enquanto meios para aperfeiçoar a expressão artística:

Ao mesmo tempo, a repetição não é nem nostálgica e nem presa a uma alteridade plácida. [...] Uma ambição de atingir e superar os próprios antecessores é a força motriz por trás do impulso de emulação da repetição enquanto *parangone*. Se o artista teve sucesso ou não, é uma questão de juízo individual, mas uma obra-prima

28 [... “invention” and “unique construction” ... seen not negatively as an empty derivation or servile pastiche but indeed as an improvement on the Bacchanals.] Loh, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory*, *op. cit.*, p. 482.

inspirada geralmente motivava a repetição, até mesmo naqueles casos em que o pastiche se tornava indistinguível da paródia pura e simples.²⁹

2. *Querelas de atribuição entre documentos escritos e análise estilística*

Se há uma questão acerca do Louvre de Luís XIV que permanece aberta de geração em geração, é a do autor da fachada oriental. Raras histórias do Louvre no século XVII contentam-se em retomar uma atribuição mais ou menos consagrada sem acrescentar um argumento próprio. Isso implica seja a busca por *um* autor, seja, na atual ausência de convicção pela existência desse autor único, a tentativa de identificar precisamente *cada*

29 [At the same time, repetition is neither nostalgic nor bound by a morose alterity. ... An ambition to succeed and surpass one’s predecessors is the driving force behind the emulative impulse of repetition as *parangone*. Whether the artist was successful or not is an issue of individual judgment, but an inspired one-upmanship usually motivated repetition, even in those instances where pastiche blurred over into outright parody.] *Ibid.*, p. 492.

Figura 29

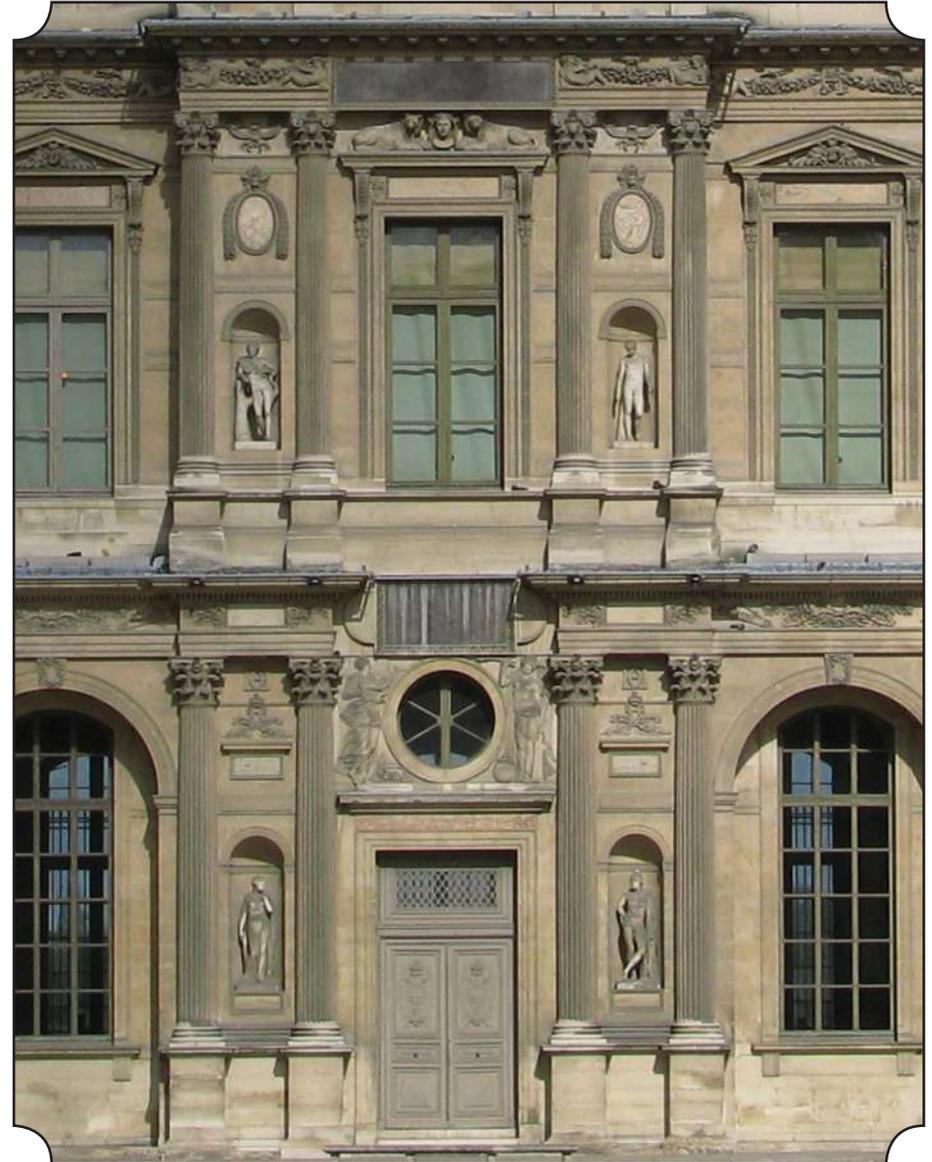
Fachada da Cour Carrée do Louvre
 Detalhe da Figura 10, p. 125

um dos atos de criação individuais dos quais decorre a obra coletiva da fachada oriental. Nesse sentido, a posição que Hauteceœur adota em 1924, no artigo “L’auteur de la colonnade du Louvre”³⁰, rejeitando qualquer individualização do criador, não seduziu os autores subseqüentes³¹.

Não se pode, porém, considerar a posição de Hauteceœur como inteiramente neutra: como será visto mais adiante, p. 211, a sua postura de não se comprometer com uma atribuição de autoria revela sua dívida intelectual para com os historicistas do século XVII, em particular Viollet-le-Duc, porém abrindo a transição entre a historiografia nacionalista e a arqueologia do projeto. Para a historiografia atual, a noção de um trabalho coletivo, sinérgico, no âmbito do *petit conseil* — noção aceita no decorrer do século XX talvez mais por falta de registros desse período do que por convicção geral — limita implicitamente qualquer possibilidade de individualizar

30 Hauteceœur, L’auteur de la colonnade du Louvre, *op. cit.*

31 Com a notável exceção de Tony Saunel no artigo Les auteurs de la colonnade du Louvre, *op. cit.*



contribuições no projeto ao período anterior ao estabelecimento do *petit conseil*.³²

Essa suposição, de que o âmago dos trabalhos do *petit conseil* não pode ser individualizado, tem influenciado a maioria dos textos acerca do projeto da fachada oriental. Com isso, estabelece-se um viés na pesquisa: os historiadores tendem a se concentrar na atribuição somente daqueles desenhos existentes relacionados ao período que vai de 1659 até a primavera de 1667. Note-se que Berger é o único a mencionar que a autoria, tal como sustentado por André Félibien, pode ser atribuída não a quem concebe o desenho *inicial* mas àquele que dá a elaboração *final* ao projeto.³³ Infelizmente, essa hipótese tem como principal sustento a facilidade com que ela resolve certas contradições entre as fontes; de qualquer forma, a proposição de Picon é relativamente recente, e não pôde influenciar a maior parte da polêmica sobre a autoria.

32 O desenvolvimento do projeto sob a direção aparente de Claude Perrault entre 1668 e 1676 está melhor documentado, porém o essencial do desenho tendo sido resolvido até o início de 1668, o desenvolvimento subsequente resume-se a alterações nos detalhes ou à resolução de problemas técnicos.

33 Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 85.

A presença da presunção de originalidade pode ter contribuído para reforçar a busca de certos autores atuais pela busca de um ou outro nome como “autor” da colunata. São sintomáticos dessa situação a análise estilística dos projetos apresentados em 1661–1664, e mais adiante os desacordos em torno da paternidade dos desenhos apresentados em 1667–1668, após o retorno de Bernini a Roma, e portanto durante a fase de consolidação do projeto que seria executado. Especialmente a identificação dos projetos submetidos à escolha de Luís XIV na primavera de 1667, bem como a ocasião, ou as ocasiões, dessa escolha, permanecem controversas. Os conjuntos de argumentos propostos tanto por Berger quanto por Petzet, ambos plausíveis ainda que contraditórios entre si, decorrem dessa lógica de busca por uma autoria original.

É também significativa a controvérsia em torno de um desenho mostrando a fachada oriental com um motivo de colunas (ou meias colunas) emparelhadas no andar nobre (Figura 25). Hauteceœur associa esse desenho ao primeiro produto coletivo das reuniões do *petit conseil*, resultado das contribuições de Perrault e Le Brun porém baseado num projeto inicialmente atribuído a Louis Le Vau:

Figura 30

Louvre, Grande Galeria da Rue de Rivoli
Charles Percier e Pierre-Léonard Fontaine, 1806–1810
Réplica da Grande Galerie du bord de l'eau, por Jacques Androuet du
Cerceau, 1605–1610 (demolida)
 Fotografia do autor, julho de 2008

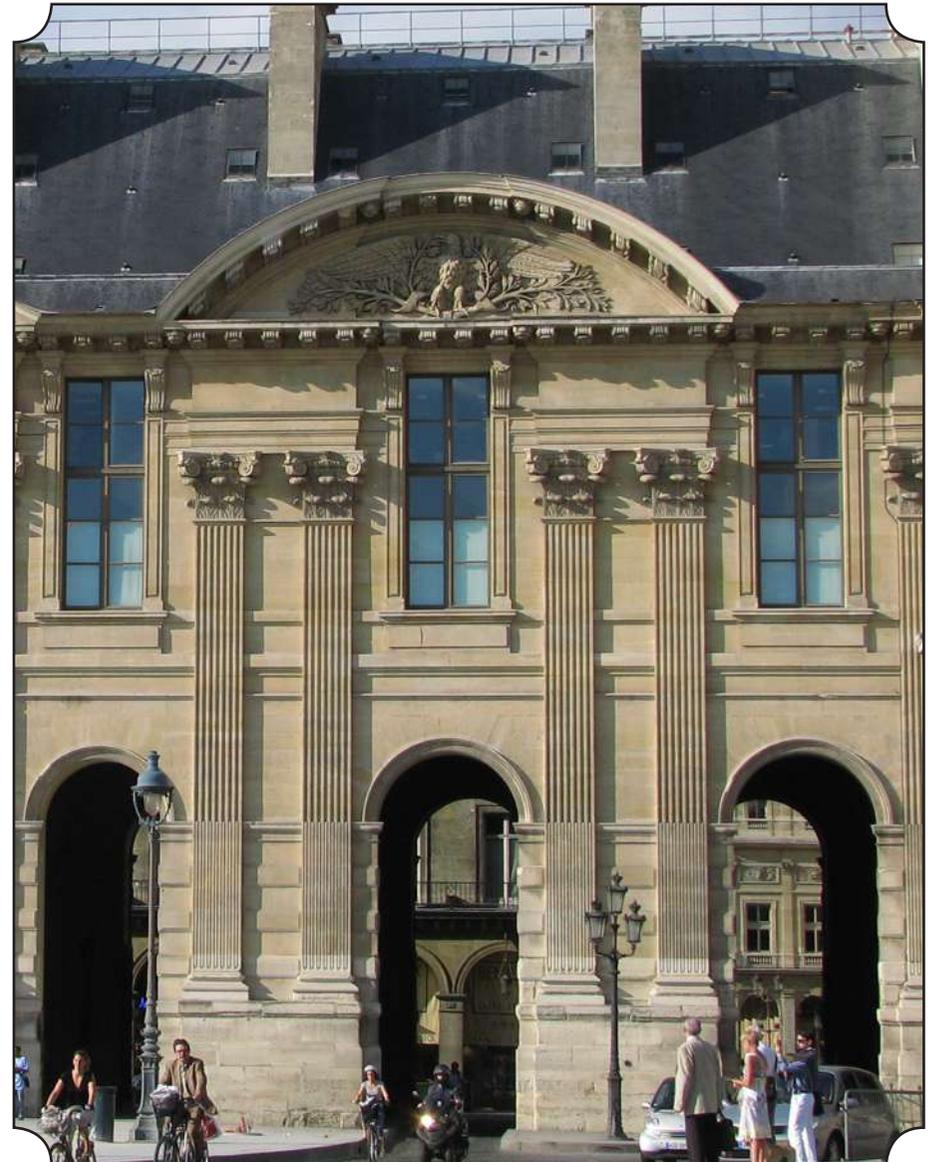
Colbert quer combinar as belezas dos três desenhos, isto é, o de Le Vau que serve de base e os de Le Brun e de Perrault, encarregados de propor melhorias.³⁴

Allan Braham e Mary Whiteley vêem nesse desenho, batizado de Esquema VIIIA, não a primeira proposta no trabalho do *petit conseil* mas uma das últimas produções independentes de Le Vau para o Louvre *antes* da formação desse conselho.³⁵ Uma mudança mínima na cronologia, talvez, mas que traduz a noção de que uma vez formado o *petit conseil* não haveria mais lugar para atribuições individuais nem para novas criações.

De modo semelhante, a tentativa de Robert W. Berger de situar a concepção original da colunata do Louvre num possível projeto de François

³⁴ [Colbert veut combiner les beautés des trois dessins, c'est-à-dire de celui de Le Vau qui sert de base et de ceux de Le Brun et de Perrault, chargés de proposer des améliorations.] Hauteceœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 169.

³⁵ Braham e Whiteley, *Le Vau's Projects II*, *op. cit.*, p. 354.



Le Vau elaborado entre 1662 e 1664 (Figura 21) é um sintoma dessa busca pela caracterização, senão definitiva ao menos decisiva, do projeto *antes* da formação do *petit conseil*. A animosidade em torno dessa atribuição é tamanha que praticamente degenera em querela nacionalista anglo-americana, depois que Christopher Tadgell, antes colaborador de Berger na pesquisa sobre o Louvre, faz uma resenha desfavorável à atribuição proposta por Berger³⁶.

36 A resenha é publicada em 1994: Christopher Tadgell. Review: The Palace of the Sun King: The Louvre of Louis XIV by Robert W. Berger; Rowland J. Mainstone *Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 53, n. 4: Dec., 1994, p. 489–491. Segue-se um breve mas acalorado debate entre ambos pesquisadores: Berger e Tadgell, Correction: The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV, *op. cit.* Anteriormente, Allan Braham e Robert Berger já haviam debatido as atribuições de alguns desenhos, especialmente a autoria do conceito por trás do “Esquema VIII”: ver Allan Braham e Robert W. Berger. Letters to the Editor *The Art Bulletin*. v. 53, n. 3: Sep., 1971.

2.1. As escolhas reais de 1667

A polêmica em torno dos projetos de 1667 gira em torno de dois aspectos: em primeiro lugar a atribuição nominal dos desenhos, e em segundo a caracterização estilística desses projetos em relação à expressão “pessoal” que se deseja imputar a cada arquiteto. Ora, são duas questões distintas, mas que costumam ser amalgamadas em virtude do vício determinista romântico que foi discutido anteriormente, p. 81ss. Rudolf Arnheim lembra que “modos de representação, ditados pelo seu propósito, eram considerados independentes do caráter dos seus produtores.”³⁷

Se é verdade que a concepção da obra de arte tem a sua parte de inconsciente ou, ao menos, de hábitos estilísticos adquiridos que impregnam o trabalho de cada artista da sua *maneira* peculiar, o caso específico do projeto de arquitetura — para deixar de lado a questão mais espinhosa dos maneirismos afetados na pintura³⁸ — traz um fator de complicação

37 [Modes of representation, dictated by their purpose, were thought of as independent of the character of their makers.] Rudolf Arnheim. Style as a Gestalt Problem *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 39, n. 3: 1981-04-01, p. 282.

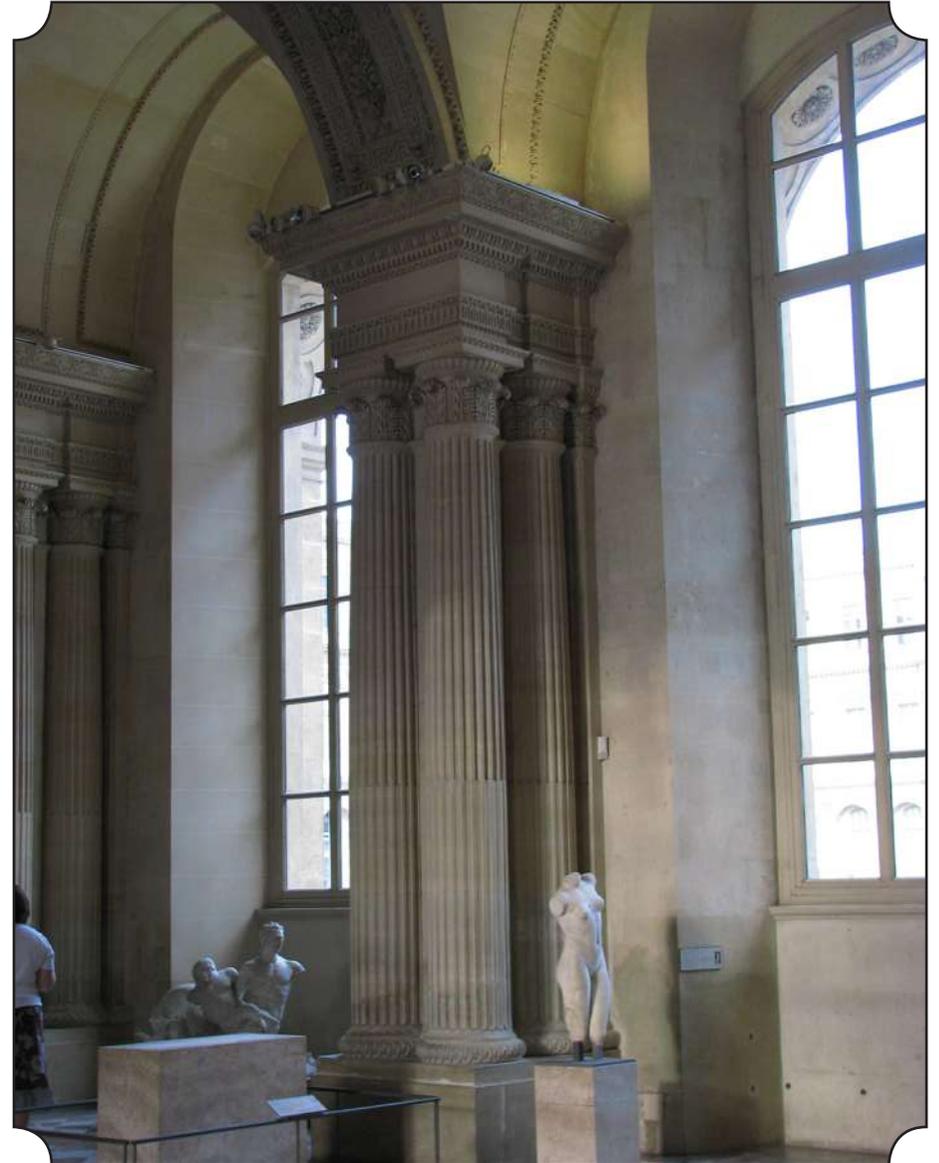
38 Ver a esse respeito Jan Białostocki. Das Modusproblem in den bildenden Künsten:

Figura 31

Sala das cariátides, detalhe
 Jacques Lemercier, 1624–1642
 Fotografia do autor, julho de 2009

que é o ato de se passar a limpo desenhos de outrem. Ademais, sobrepõem-se as considerações relativas à comunicação de mensagens políticas e de *status* mais ou menos explícitas, mensagens transmitidas por meio de uma iconografia muito mais abstrata, e portanto mais *convencional*, do que na pintura.

Ao abandonar esse mito romântico da identidade entre um artista e um estilo, é possível lançar um olhar diferente sobre a controvérsia dos projetos de 1667 para a fachada oriental. Entretanto, ainda é preciso atentar para não recair em outro anacronismo, que é o de olhar os projetos do século XVII sob o prisma dos ideais estéticos dos comentaristas do século XVIII, assunto de que trataremos mais adiante, no capítulo 6.



Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des “Modusbriefes” von Nicolas Poussin
Zeitschrift für Kunstgeschichte. v. 24, n. 2: 1961, p. 128–141.

Interpretação das fontes existentes

Considere-se o acervo documental disponível nos dias de hoje sobre a situação dos projetos no início de 1667, acervo bastante reduzido desde a destruição causada pelo incêndio das Tulherias em 1871. O conhecimento atual sobre os eventos de março a maio daquele ano deriva em grande parte das memórias de Charles Perrault e da transcrição das atas das reuniões da *petite commission* por Jean Aymar Piganiol de La Force no século XVIII³⁹. A atribuição dos desenhos existentes acompanha todas as interpretações desses dois textos, mas geralmente não tem sido dada a devida importância ao fato de que certos desenhos cruciais foram destruídos.

Essa atribuição tem sido feita convencionalmente com base em duas categorias de fontes. Por um lado, existe o testemunho dos documentos escritos, freqüentemente de difícil interpretação pois os desenhos são, quando muito, descritos de forma extremamente vaga. Por outro lado, existe a análise estilística, seja do próprio desenho, de modo a extrapolar da

39 O registro foi inicialmente publicado por Piganiol de La Force e subsequentemente reproduzido em Blondel, *Architecture française, op. cit.*

identidade do desenhista algum indício sobre a autoria, seja da linguagem da concepção arquitetônica representada. A historiografia recente tem colocado uma ênfase significativa na discussão das motivações dos diferentes protagonistas. De fato, percebe-se que a avaliação de um hipotético e determinista *estilo pessoal* de cada artista, que ainda preocupava Hautecœur em 1927⁴⁰, deixa de ser considerada como essencial para a atribuição. Tadjell, em 1980, deixa claro que ele se preocupa menos com a questão de “se Louis Le Vau era capaz ou não de adotar a radical mudança de estilo representada pela colunata” do que com o fato de que “nesse caso específico ele tinha todos os motivos para evitá-la”⁴¹.

Um dos acontecimentos cruciais do ano de 1667, que determina em grande parte o destino da ala oriental, é a escolha oferecida a Luís XIV entre duas alternativas de fachada. Tanto a ocasião ou as ocasiões dessa escolha quanto a autoria dos projetos apresentados é controversa. Charles Perrault,

40 Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV, op. cit.*, p. 167.

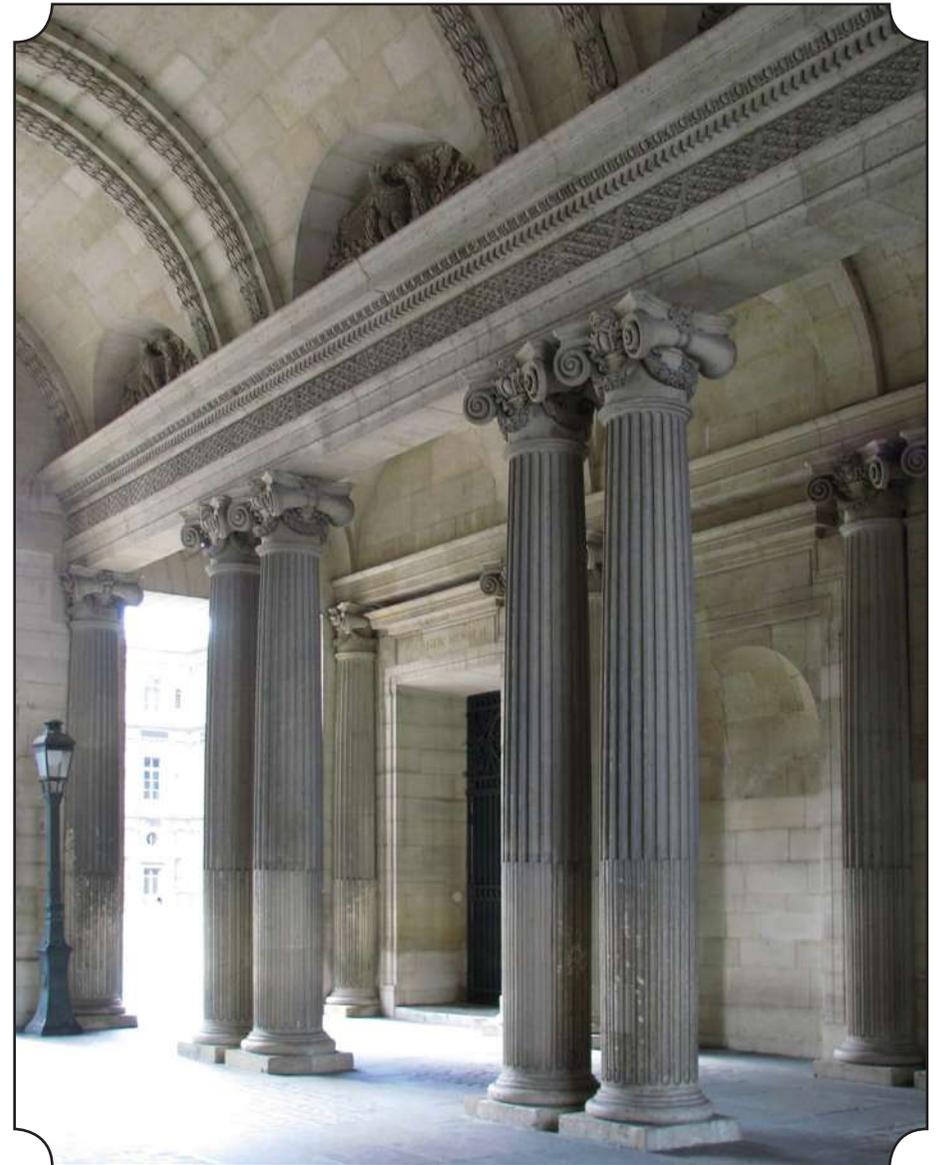
41 [Whether or not Louis Le Vau was capable of the radical change of style represented by the colonnade, in this particular case he had every reason to avoid it.] Tadjell, Claude Perrault, François Le Vau and the Louvre Colonnade, *op. cit.*, p. 328.

Figura 32

*Guichê do Pavillon de l'Horloge
Jacques Lemercier, 1624–1642
Fotografia do autor, julho de 2009*

nas suas memórias, afirma que Colbert apresenta ao rei o desenho de seu irmão Claude Perrault, que o próprio Colbert teria preferido ao projeto de Bernini, bem como outro do primeiro arquiteto real Louis Le Vau, aparentemente por descargo de consciência:

Ainda que Colbert gostasse bastante do desenho do meu irmão, ele não deixou de encomendar um a Le Vau. Após o que ele apresentou ambos ao Rei para escolher aquele que lhe agradasse mais. Eu estava presente quando esses dois desenhos foram apresentados. Era no pequeno gabinete do Rei em Saint Germain; só estavam Sua Majestade, seu capitão de guardas, Colbert e eu. O Rei observou ambos com bastante atenção, e em seguida perguntou a Colbert qual deles ele achava mais belo e mais digno de ser executado. Colbert disse que, se dependesse dele, ele escolheria o que não tinha galeria (ainda não se chamava de peristilo essas fileiras de colunas que, dispostas ao longo de um edifício, formam uma espécie de galeria coberta que comunica com todos os ambientes dos apartamentos).



Esse desenho era o de Le Vau, o que me espantou bastante. Mas apenas tinha ele se pronunciado em favor desse desenho que o Rei lhe disse: “Pois eu escolho o outro, que me parece mais belo e mais majestoso.” Eu vi que Colbert havia agido como um hábil cortesão, que queria dar toda a honra da escolha ao seu senhor. Talvez fosse um jogo entre o Rei e ele. Como quer que fosse, a situação se passou dessa maneira.⁴²

42 [Quoique M. Colbert goûtât fort le dessein de mon frère, il ne laissa pas d'en faire faire un à M. Le Vau. Après quoi il les présenta tous deux au Roi pour choisir celui qui lui agréeroit le plus. J'étois présent lorsque ces deux desseins furent présentés. C'étoit dans le petit cabinet du Roi, à Saint Germain ; il n'y avoit que Sa Majesté, son capitaine de gardes, M. Colbert et moi. Le Roi les regarda tous deux fort attentivement, ensuite de quoi il demanda à M. Colbert lequel des deux il trouvoit le plus beau et le plus digne d'être exécuté. M. Colbert dit que, s'il en étoit le maître, il choisiroit celui qui n'avoit point de galerie (on ne donnoit pas encore le nom de péristile à ces rangs de colonnes qui, posés le long d'un bâtiment, forment une espèce de galerie couverte qui communique à toutes les pièces des appartemens). Ce dessein étoit celui de M. Le Vau, ce qui m'étonna fort. Mais il ne se fut pas plutôt déclaré pour ce dessin que le Roi dit : « Et moi je choisís l'autre, qui me semble plus beau et plus majestueux. » Je vis que M. Colbert avoit agi en habile courtisan, qui vouloit donner tout l'honneur du choix à son maître. Peut-être étoit-ce un jeu joué entre le Roi et lui. Quoiqu'il en soit,

A cronologia do texto de Perrault é bastante incerta, já que o autor segue aparentemente uma ordem cronológica, mas dentro de grandes divisões temáticas, e não aponta datas para os eventos descritos. Essa escolha teria ocorrido, então, após o ajudante de Bernini, Mattia de' Rossi, ter sido dispensado (cuja data é incerta visto que o diário de Paul Fréart de Chantelou, a outra referência de que dispomos para os eventos em torno da estadia de Bernini em Paris, não cita o caso, ainda que a partida de de' Rossi para a Itália ocorra em 21 de maio de 1667⁴³) e antes da constituição do *petit conseil* encarregado de elaborar o projeto definitivo. Hauteceœur, que pensa ter “pego Perrault em erro flagrante”⁴⁴, e Berger⁴⁵ consideram que Perrault inverteu, seja por malícia ou por falha de memória, a ordem dos acontecimentos e que essa escolha teria ocorrido, na verdade, às vésperas da partida de Luís XIV para a guerra em Flandres, no dia 13 ou 14 de maio de 1667, após, portanto, a formação do *petit conseil*.

la chose se passa de cette manière.] Perrault, *Mémoires de ma vie*, *op. cit.*, p. 86–87.

43 *Ibid.*, p. 85.

44 Hauteceœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*

45 Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 27.

Figura 33

Château de Blois, ala Gaston d'Orléans
François Mansart, 1635–1638
Fotografia de Christophe Finot, julho de 2005

Os projetos apresentados ao rei

Os argumentos avançados por Hauteceœur e Berger concorrem com a opinião desses autores de que Charles Perrault teria sobrevalorizado o papel de seu irmão no projeto. Berger defende que uma participação determinante de Claude Perrault no projeto só possa ocorrer a partir de um projeto preliminar estabelecido por outro arquiteto, no caso François Le Vau, e especialmente a contar de 1668, quando Louis Le Vau está mais envolvido com a ampliação de Versalhes (Figura 26) do que com o Louvre⁴⁶. Para Berger, recusar a Perrault participação na autoria do projeto fortalece a sua tese de que o desenho de François Le Vau, elaborado antes da formação do *petit conseil*, seria a base para o desenvolvimento dos trabalhos. Para Hauteceœur, ao contrário, Claude Perrault teria participado unicamente como consultor, assim como Le Brun, propondo ajustes a um projeto inicial de Louis Le Vau.



Já Petzet busca resolver a questão defendendo a ocorrência de duas, talvez três ocasiões em que o rei foi chamado a manifestar sua preferência: uma primeira entre os projetos de Claude Perrault e Louis Le Vau, aceitando o testemunho de Charles, talvez uma segunda entre projetos dos mesmos arquitetos após a formação do *petit conseil*, e uma última entre o

⁴⁶ Ibid., p. 30.

projeto de Perrault e um atribuído a Le Brun, descrito como sendo “mais simples e mais liso, sem ordem de colunas”⁴⁷.

Petzet concorre com a atribuição do projeto perdedor da última escolha a Le Brun (Figura 24), mas defende que um desenho muito similar a este, também desprovido de colunas, tenha sido o projeto de Le Vau apresentado na primeira escolha (Figura 23), talvez supondo que o mesmo tipo de jogo de corte tenha ocorrido em ambas. A última escolha, entretanto, é altamente peculiar e Berger alerta logicamente que:

É difícil acreditar [...] que um projeto para a fachada principal do Louvre desprovido do aparato das ordens clássicas pudesse ter sido seriamente considerado em 1667 como um candidato viável [...] O que parece é que um projeto alternativo para o Louvre sem as ordens foi apresentado a Luís XIV em 14 de maio de 1667 para que

o monarca pudesse exercer seu poder de escolha e demonstrar seu *bon goût*.⁴⁸

Isso é tanto mais provável que, segundo os registros escritos, essa escolha do 14 de maio de 1667 ocorreu em pleno conselho do rei⁴⁹: nessa ocasião, a diferença de caráter entre os dois projetos teria que ser óbvia de modo a não constranger o rei com uma escolha difícil ou discutível.

A esse respeito, não deixa de ser surpreendente que Berger, preocupado em demonstrar a viabilidade do projeto de François Le Vau enquanto solução ao problema da monumentalidade do palácio e metáfora arquitetônica da *regia Solis*, o palácio de Apolo-Luís XIV, não se detenha na discussão do caráter da colonata. Como a maioria dos historiadores atuais — sendo

47 [... plus simple & plus uni, sans Ordre de colonnes.] Blondel, *Architecture française*, *op. cit.*, p. 6. Ver Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 150.

48 [It is difficult to believe ... that a project for the entrance façade of the Louvre bereft of the apparatus of the classical orders could have been seriously regarded in 1667 as a viable candidate ... It would appear that an alternative Louvre design without the orders was presented to Louis XIV on May 14, 1667, so that the monarch could exercise his power of choice and demonstrate his *bon goût*.] Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 30.

49 Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 158.

Figura 34

Cúpula da basílica de São Pedro, Roma
Michelangelo Buonarroti, 1546–1590
Fotografia: F. Czarnowski, março de 2010

Roberto Gargiani uma notável exceção — Berger dá pouca atenção ao problema estético da fachada, que será aprofundado mais adiante, p. 272.

Por outro lado, a situação descrita por Charles Perrault é inteiramente diferente. Não apenas, ressalta Petzet, Perrault declara que estavam presentes apenas Luís XIV e o capitão de guardas, além de Colbert e ele próprio, mas o “jogo” do cortesão foi bem diferente. Sem ter que exibir sua majestade diante de outros fidalgos, o rei estava mais à vontade para pedir a opinião de Colbert. Vem à mente o paralelo com outra situação descrita por Perrault, em que na presença de sua corte o rei evita se comprometer e emitir uma opinião sobre os defeitos apontados por Perrault e Colbert no projeto de Bernini:

Assim que Sua Majestade apareceu, ele [Colbert] foi abordá-lo e falou com ela por um bom tempo. Ele lhe explicou aparentemente os principais inconvenientes que ele via em seguir o desenho do cavalheiro [Bernini], porque, depois que o Rei se reuniu com os senhores da sua corte e os cortesãos que se haviam afastado um



pouco enquanto ele falava com Colbert, ele lhes perguntou o que eles achavam do desenho do cavaleiro, cuja maquete, em grande e pequena escala, estava diante de seus olhos, sem dar nenhum indício do que ele pensava, o que os deixou muito desorientados, pois se sabe que eles ficam quase todos junto ao Rei apenas para ser da mesma opinião que ele, e para exagerar à vontade a sabedoria um do outro. Como eles tinham medo de não adivinhar a opinião do Rei, era um prazer ver a habilidade com a qual eles falavam sem tomar partido nem a favor nem contra: porém, como o cavaleiro não se tinha feito apreciar, eles tendiam mais à crítica do que ao elogio.

O Rei não se declarou e, após uma conversa vaga e indeterminada que ele teve com os senhores que o seguiam sobre as maquetes grande e pequena do cavaleiro, ele se foi sem nada decidir, e todos o seguiram sem dizer uma palavra. Esse silêncio me pareceu a coisa mais espantosa que eu já tivesse visto.⁵⁰

50 [Dès que Sa Majesté parut, il alla au-devant et lui parla tout bas un temps considérable. Il lui représenta apparemment les principaux inconvénients qu'il y avoit à

2.2. Em busca do projeto original de Claude Perrault

É lícito supor que a fachada proposta por Le Vau na primavera de 1667 fosse tirada, talvez com modificações, dos seus projetos de 1664–1666, eventualmente do Esquema V (Figura 27). A questão do projeto de Claude Perrault permanece, contudo, em aberto, e ainda mais controversa porque trata-se de sopesar a hipótese de que esse projeto de Perrault seria a

suivre le dessein du cavalier, car, après que le Roi eut rejoint les seigneurs de sa cour et les courtisans qui s'étoient un peu éloignés pendant qu'il parloit à M. Colbert, il leur demanda ce qu'il leur sembloit du dessein du cavalier, dont le modèle, et en grand et en petit, étoit devant leurs yeux, sans donner aucune marque de ce qu'il en pensoit, ce qui les embarrassa beaucoup, car on sçait qu'ils ne sont presque tous auprès du Roi que pour être de son avis, et que pour en exagérer la sagesse à l'envi l'un de l'autre. Comme ils avoient peur de n'entrer pas dans le sentiment du Roi, c'étoit un plaisir de voir l'adresse avec laquelle ils parloient sans prendre ni le pour ni le contre : cependant, comme le cavalier ne s'étoit pas fait aimer, ils penchoient plus vers la critique que vers la louange.

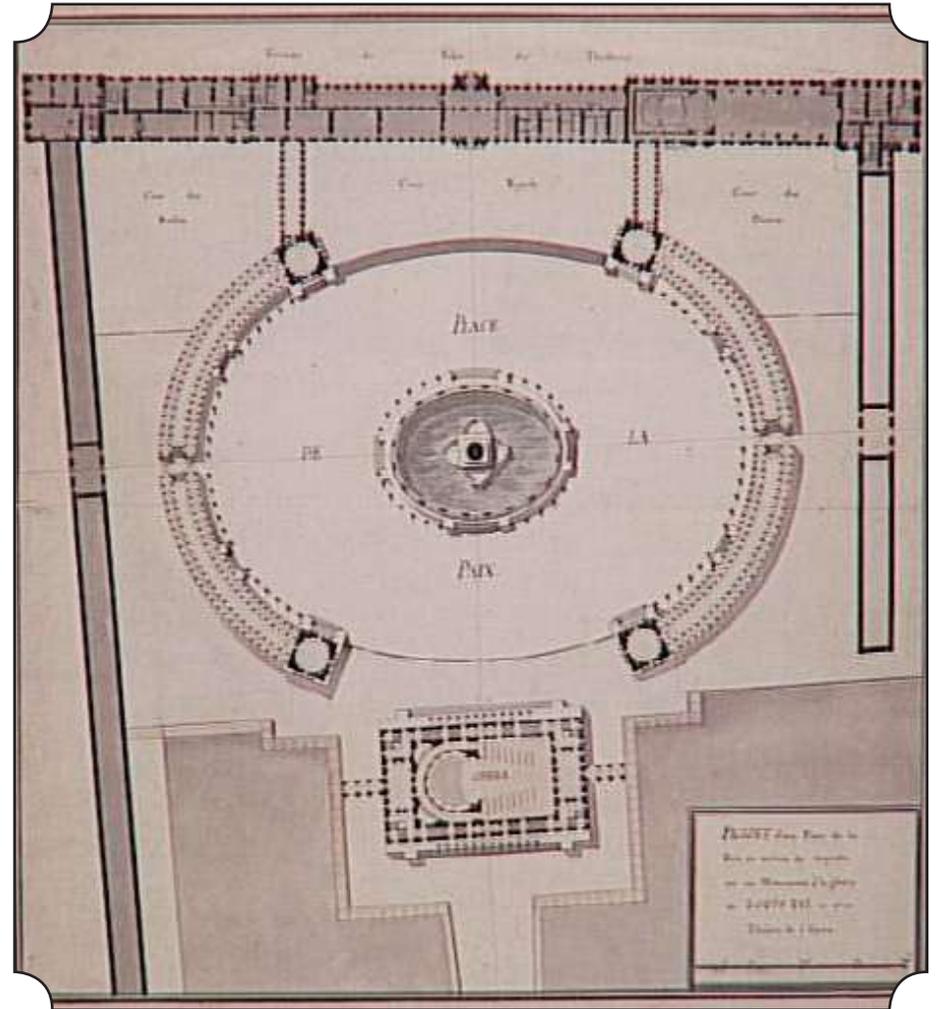
Le Roi ne se déclara point, et, après une conversation vague et indéterminée qu'il eut avec les seigneurs qui le suivoient sur les modèles en grand et en petit du cavalier, il s'en alla sans rien résoudre, et chacun le suivit sans dire un seul mot. Ce silence me parut ausi étonnant que chose que j'eusse vue encore.] Perrault, *Mémoires de ma vie*, *op. cit.*, p. 82–83.

Figura 35

Projeto de praça para o Carrousel du Louvre inspirada na colonata da Praça de São Pedro
 Fonte: Réunion des Musées Nationaux

concepção inicial da fachada construída. Todos os historiadores buscam a identificação de um projeto “original” que teria servido de base para melhorias e alterações no *petit conseil*, inclusive Louis Hauteceœur, que vê a colonata como um desenvolvimento essencialmente coletivo mas estipula um projeto inicial e individual a partir do qual esse desenvolvimento ocorre. Excetuando-se Robert Berger que aposta suas fichas em François Le Vau, e Albert Laprade que tem uma fé inquebrantável na autoria de François d’Orbay, todos os outros historiadores dividem-se entre atribuir esse projeto original a Louis Le Vau ou a Claude Perrault.

Em favor deste último há alguns testemunhos especialmente fidedignos: Heinrich von Geymüller foi o último autor a consultar os desenhos originais incendiados em 1871; antes dele, Ludovic Vitet, Pierre Patte e Jacques-François Blondel tiveram antes acesso ao mesmo acervo e todos concordam em afirmar que um projeto, por eles identificado como sendo



o original de Claude Perrault, serviu de base para o projeto definitivo da fachada oriental.

Quanto aos autores do século xx, na falta do acesso direto a documentos porventura conclusivos, esses autores acabam dando maior curso aos seus vieses ideológicos. Berger, evidentemente, não admite qualquer participação de Perrault na concepção do projeto antes da formação do *petit conseil*. É impressionante o desprezo com que ele trata o testemunho — ocular! — de Vitet⁵¹, que ele trata de “fantasia” ao opô-lo, erroneamente, a um trecho de Blondel que fala de outro desenho⁵². Para além da peculiaridade dessa pseudo-oposição, porém, delinea-se um problema mais geral da historiografia sobre o Louvre no segundo e no terceiro ciclo histórico, de 1924 até o presente: a tentativa de reconstituir e caracterizar o projeto “original” de Claude Perrault, produzido em 1664.

Uma consequência importante dessa busca pelo projeto de origem é a necessidade de identificar elementos que justifiquem a originalidade dessa inspiração criadora. Assim, acaba-se por fabricar uma estrutura discursiva

51 Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 21.

52 “On trouve, page 87 [du recueil de dessins de Perrault], un autre projet de Perrault pour la principale façade du Louvre ... La décoration de cette façade est aussi Corinthienne, mais les colonnes n'en sont pas accouplées ...” Blondel, *Architecture française*, *op. cit.*, p. 49.

onde só têm importância aqueles elementos que não são encontrados nos projetos “concorrentes”, muito menos em criações precedentes que poderiam ter por isso servido como modelos a imitar.

No caso da fachada oriental do Louvre, um elemento em particular é comumente propalado como original, único e sem precedentes: a colunata dita “pseudo-sístila” com uma ordem colossal de colunas coríntias emparelhadas (Figura 28). Por isso é que Hauteceœur, mesmo não tentando identificar um autor único, intitula o seu artigo “L’auteur de la *colonnade* du Louvre” (grifo nosso) em vez de, digamos, “L’auteur de la *façade orientale* du Louvre”.

Todavia, mesmo que a leitura do artigo mostre que Hauteceœur considera “colunata” e “fachada oriental” do Louvre como sinônimos, trata-se aqui não de uma mas de *duas* questões de atribuição distintas: a primeira seria perguntar “quem é o inventor da fachada oriental do Louvre”, e a segunda, “quem é o inventor do peristilo com colunas emparelhadas”. De fato, nenhuma evidência do período 1664–1668, nem sequer dos dois séculos subseqüentes, permite concluir que as colunas emparelhadas sejam determinantes na leitura do projeto — isso se fosse razoável supor que um

Figura 36

Les massacres du Triumvirat
 Antoine Caron, 1566
 Fonte: Musée du Louvre, RF 1939-28

observador do século XVII procuraria uma qualquer característica determinante num projeto, o que está longe de ser evidente. Por que, então, identificar o “autor” da fachada oriental do Louvre com o “criador” da colunata pseudo-sístila?

Ordem pseudo-sístila e a Querela da colunata

Em primeiro lugar, há o problema de base segundo o qual uma grande obra de arte, no sistema romântico baseado em Kant (como visto anteriormente, p. 81ss), não seria verdadeiramente grande se não fosse original. Para garantir a conformidade da leitura da fachada do Louvre a essa teleologia da arte⁵³, é preciso ignorar toda a evidência em contrário:

53 Não deixa de ser surpreendente que Kant, que evita confundir o juízo teleológico com o juízo estético, tenha tão facilmente escorregado para uma teleologia da arte justamente ao tentar fugir dela, postulando a *regra* romântica de que a arte não deve



a começar com a presença de meias colunas emparelhadas na fachada do Louvre de Pierre Lescot (Figura 29), fachada reivindicada a quase todos os efeitos exceto esse como o arqui-precendente da arquitetura clássica francesa⁵⁴, as pilastras emparelhadas de Jacques Androuet du Cerceau na Grande

seguir regras.

54 Pierre Patte é o único a fazer esse paralelo entre os projetos de Lescot e de Perreault, mas ele só nota a semelhança na êntase das colunas e não o fato delas serem emparelhadas. Berger cita Patte mas não dá atenção ao fato de que este se interessa por uma característica pouco valorizada pelos historiadores atuais e desconsidera

Galerie (Figura 30), bem como as colunas emparelhadas empregadas por Jacques Lemercier na reforma da Sala das Cariátides (Figura 31) e no guichê do pavilhão ocidental (Figura 32). Também se ignora a presença de uma verdadeira colunata de colunas emparelhadas no castelo de Blois — com uma proporção, ordem dórica *oblige*, muito mais larga que a do Louvre (Figura 33).

Seria ainda mais iconoclasta, por envolver não apenas precedente, como também uma influência italiana, pecado capital para a “contabilidade cultural” denunciada por Wellek (como visto anteriormente, p. 103), lembrar que Michelangelo propõe colunas emparelhadas no tambor da cúpula da basílica de São Pedro em Roma (Figura 34), ou que a concorrência com a arte italiana é um tema recorrente no discurso artístico francês do século XVII (Figura 35). Seria ainda mais inimaginável, para a teoria de Berger, contestar a originalidade primordial do desenho da *regia Solis* de Le Brun para Vaux-le-Vicomte lembrando a *forma Urbis* de Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat* (1566) figurando no terceiro plano, à esquerda,

aquela que hoje em dia chama mais a atenção. Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 80.

um palácio ornado com uma galeria de colunas emparelhadas sobre um pedestal (Figura 36). Berger imagina — o que não é de todo improvável — que o primeiro projeto de colunata de Claude Perrault não tivesse colunas emparelhadas; para Berger, isso significa automaticamente que Perrault não é o autor da colunata do Louvre.

Tomar o partido de que o desenho com uma colunata simples mencionado por Blondel seja o primeiro projeto de Perrault⁵⁵ não é decisão irrelevante — não há fontes permitindo uma datação do desenho —, no entanto determinar que um projeto sem colunas emparelhadas não possa ter sido o ponto de partida do trabalho do *petit conseil* é algo muito mais sério.

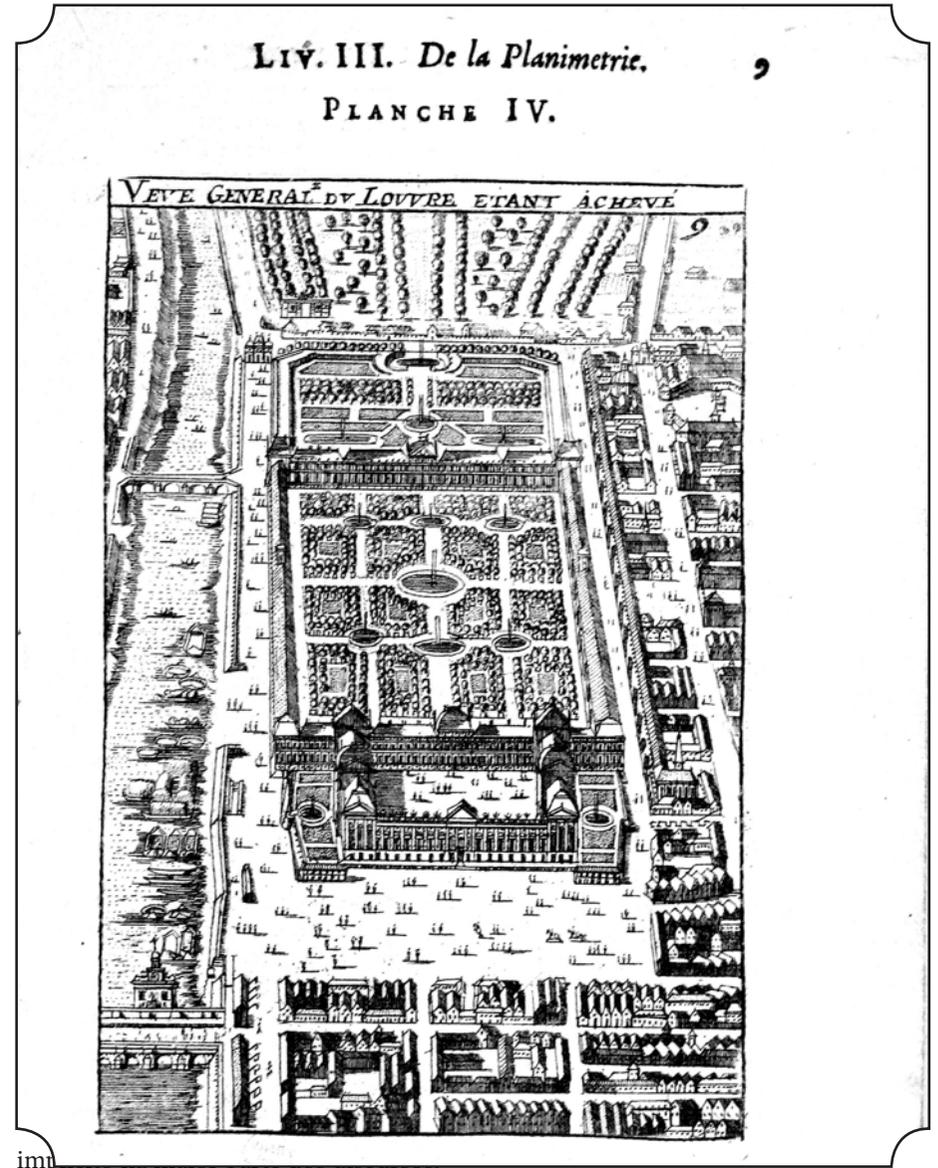
55 É verdade que Berger faz essa afirmação de modo superficial como contraponto de um argumento bem mais exaustivo acerca das semelhanças entre o projeto de François Le Vau e a fachada executada. No entanto, uma vez que este arquiteto, por confissão própria, só termina o seu projeto em dezembro de 1664 — se é que é o mesmo projeto da gravura que Berger exhibe, o que é duvidoso para Petzet (*Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 55) —, isso é alguns meses depois do de Perrault e de outros arquitetos franceses, é de suma importância para Berger desqualificar o projeto de Claude Perrault. É significativo da atitude atual que ele faça isso duvidando do uso de colunas emparelhadas, e nada além disso.

Figura 37

Fachada oriental do Louvre
Separata de um manual de geometria do século XVII
Fonte: Musée Carnavalet

Na verdade, esse pressuposto se explica quando se tem em mente que a fachada oriental do Louvre na historiografia da arte não é, como tantas outras obras barrocas contemporâneas, “apenas” original: por ser “tão” original, a fachada do Louvre torna-se na historiografia o instrumento instaurador da Querela arquitetônica dos Antigos e dos Modernos, em parte graças a uma interpretação retrospectiva da célebre polêmica entre François Blondel e Claude Perrault a respeito das colunas emparelhadas.

Não é preciso repetir aqui como essa disputa tem sido erigida na atualidade em pedra de toque do discurso sobre a Querela. Nesse papel unívoco que lhe é atribuído, a colunata se encontra reduzida à qualidade de símbolo significando a oposição entre Modernos inovadores e Antigos rejeitando qualquer novidade. Prisioneira da sua transformação em signo de modernidade, testemunho de um embate moral entre o “dogmatismo” acadêmico⁵⁶ e uma “modernidade” teleológica, a totalidade arquitetônica



⁵⁶ Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, op. cit.; Noehles, *Die Louvre-Projekte*, op.

imp

da fachada oriental do Louvre parece se esgotar na menção do signo: “colunas emparelhadas”.

Não é de se dizer que o emprego das colunas reunidas em pares seja vazio de significado ou de relevância. Kothe sugere⁵⁷ que a duplicação das colunas (Figura 28) esteja relacionada à dualidade do absolutismo, dividindo a representação política em duas figuras complementares: a pessoa do rei e o Estado. Kothe prossegue aventando que a propagação dos pares de colunas no espaço pode ser vista como uma metáfora da propagação da dualidade administrativa no tempo — tanto sob a óptica de um ideal de continuidade do regime absolutista quanto, após a Revolução francesa, da continuação sob outras formas de uma dualidade entre o líder político (imperador, presidente) e o Estado.

Há também leituras mais pragmáticas, mas nem por isso menos pertinentes. A busca por coerência com os projetos de Lescot e de Lemercier é candidata a influenciar a adoção do tema, assim como a necessidade de coordenar a posição das aberturas na fachada exterior com a das janelas

sobre o pátio, determinada pelo ritmo original, não cadenciado, de Lescot (Figura 10, p. 125).

Portanto, e especialmente entre os historiadores da teoria arquitetônica, o peso excessivo atribuído ao que é afinal um aspecto menor — a crítica de Jacques-François Blondel contra as colunas emparelhadas não o impede de elogiar “esse monumento tão digno do esplendor do reinado de Luís XIV”⁵⁸ — provoca uma espécie de sinédoque do discurso, na qual as colunas emparelhadas representariam o essencial da concepção arquitetônica da fachada oriental.

Considerada a ordem pseudo-sítila enquanto formação discursiva, o que importa mais agora é notar que essa redução não é nem historicamente pertinente, nem necessária à compreensão da fachada. Uma ilustração de um manual de geometria do século xvii no acervo do Museu Carnavalet (Figura 37) representando a fachada oriental do Louvre mostra mesmo a colunata *sem* as suas características colunas emparelhadas. Mais adiante no mesmo livro, outra ilustração mostrando o Louvre *com* a ordem

57 Comunicação pessoal no dia 25/05/2010.

58 [... ce monument si digne de la splendeur du règne de Louis XIV ...] Blondel, *Architecture française, op. cit.*, p. 6.

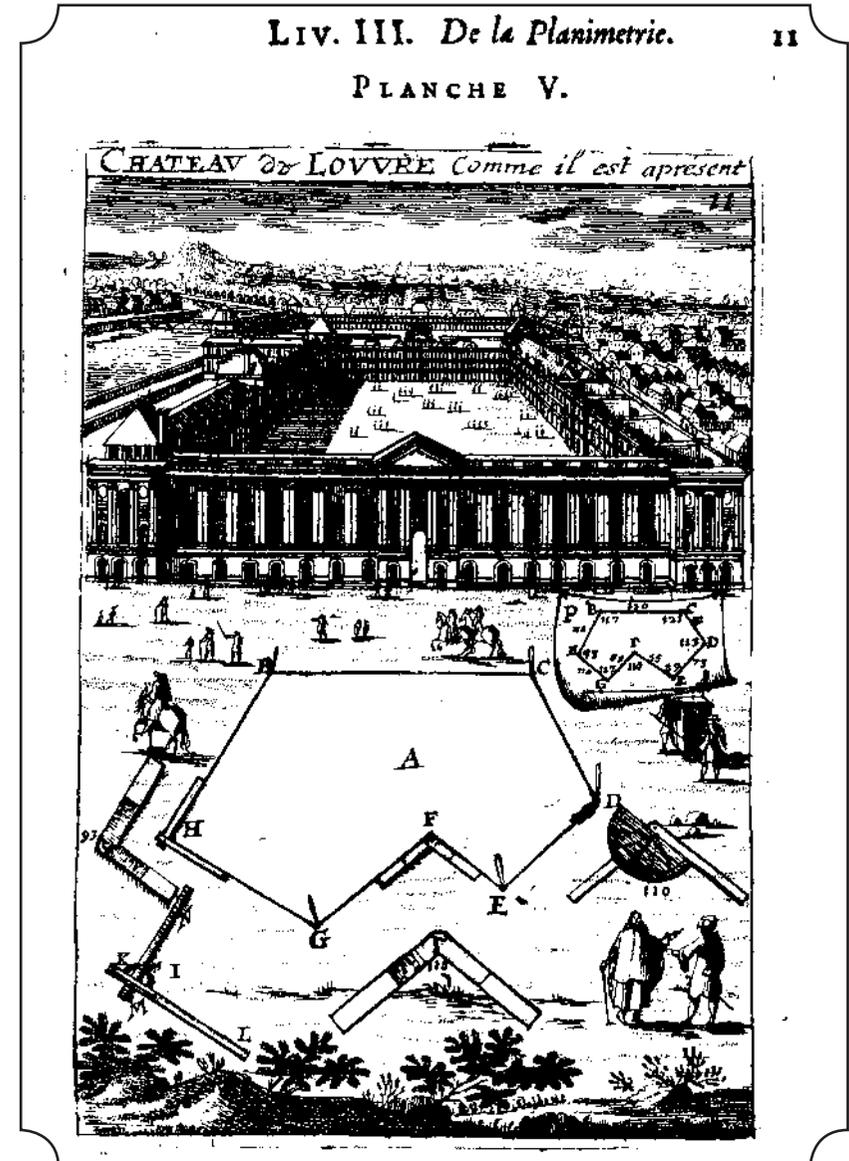
Figura 38

Fachada oriental do Louvre
 Separata de um manual de geometria do século XVII
 Fonte: Musée Carnavalet

pseudo-sístila (Figura 38) demonstra que não se trata de um desconhecimento da fachada e sim de simples desinteresse pelo fato das colunas serem emparelhadas.

A primeira vez que a questão da colonata pseudo-sístila é colocada enquanto problema, na verdade, é justamente por ocasião da disputa entre François Blondel e Claude Perrault, o primeiro atacando no *Cours d'architecture*, o segundo replicando na segunda edição, de 1683, da sua tradução de Vitrúvio⁵⁹, não menos do que quinze anos depois da seleção definitiva do projeto da fachada oriental, e mais de dez anos após a instalação das cornijas inclinadas no frontão do Louvre sinalizando simbolicamente a conclusão da fachada. Essa ocasião também é, diga-se de passagem, a única ocasião em que esse aspecto da colonata é discutido em vida de seus

59 Ver François Blondel. *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture* v. 1: Paris: L. Rouilland, 1675, p. 233-235.



protagonistas. E, nesse caso, o que realmente interessa a Blondel é a fragilidade *aparente* (envolvendo, portanto, a noção de verossimilhança) das colunas emparelhadas, tema originalmente criado para emprego com meias colunas ou pilastras ancoradas a uma parede. Essa fragilidade visual — confirmada mecanicamente quando o arquiteto Jacques-Germain Soufflot é chamado, na segunda metade do século XVIII, a reconstruir as armações em ferro da colunata — seria, para Blondel, contraditória com a imagem de grandeza e monumentalidade que se quer transmitir.

Assim, nota-se uma clara discrepância entre as preocupações dos personagens contemporâneos da fachada oriental, de um lado, e as dos historiadores e críticos dos séculos XIX e principalmente XX, do outro. Não se trata aqui de estabelecer uma hierarquia entre emissor e receptor, decidindo qual interpretação seria mais “correta” do ponto de vista da dimensão ôntica da obra. Ambas as leituras têm a sua relevância enquanto (re)construções da própria obra, e é inegável que a temática polêmica das colunas emparelhadas tem o seu interesse no que diz respeito a explorar as possibilidades e os limites da invenção clássica. Entretanto, é preciso ter cautela ao referendar as recepções do século XX na medida em que elas tenham

pretendido reconstituir, erroneamente como acaba de ser visto, o processo de concepção da fachada oriental do Louvre.

Por outro lado, toda vez que Charles Perrault escreve sobre o projeto de seu irmão e o edifício construído, seja nas suas Memórias, no *Parallèle des Anciens et des Modernes* ou em *Les hommes illustres*, ele enfatiza a existência de uma galeria, nunca mencionando o fato das colunas serem emparelhadas. Ele sequer se dá o trabalho de registrar esse fato nas atas das deliberações do *petit conseil*, onde se aprende apenas que dos dois projetos apresentados ao rei “um era ornado com uma ordem de colunas, formando um peristilo ou galeria acima do primeiro andar”⁶⁰. Do mesmo modo, ele

60 [... l'un étoit orné d'un Ordre de colonnes, formant un péristile ou galerie au dessus du premier étage ...] *Ap. Blondel, Architecture française, op. cit.*, p. 6. Pode ser que nesse momento a colunata ainda não tivesse suas colunas emparelhadas. Nesse caso, entretanto, não seria concebível que o peristilo fosse profundo a ponto de Le Vau e Le Brun objetarem que “assurément on s'en trouveroit mal dans l'exécution” (Perrault, *Mémoires de ma vie, op. cit.*, p. 87). Além disso, muito tempo depois da construção da fachada, Charles Perrault ainda não acha relevante mencionar que as colunas são emparelhadas. (Berger, Charles Le Brun and the Louvre Colonnade, *op. cit.*, p. 402).

Figura 39

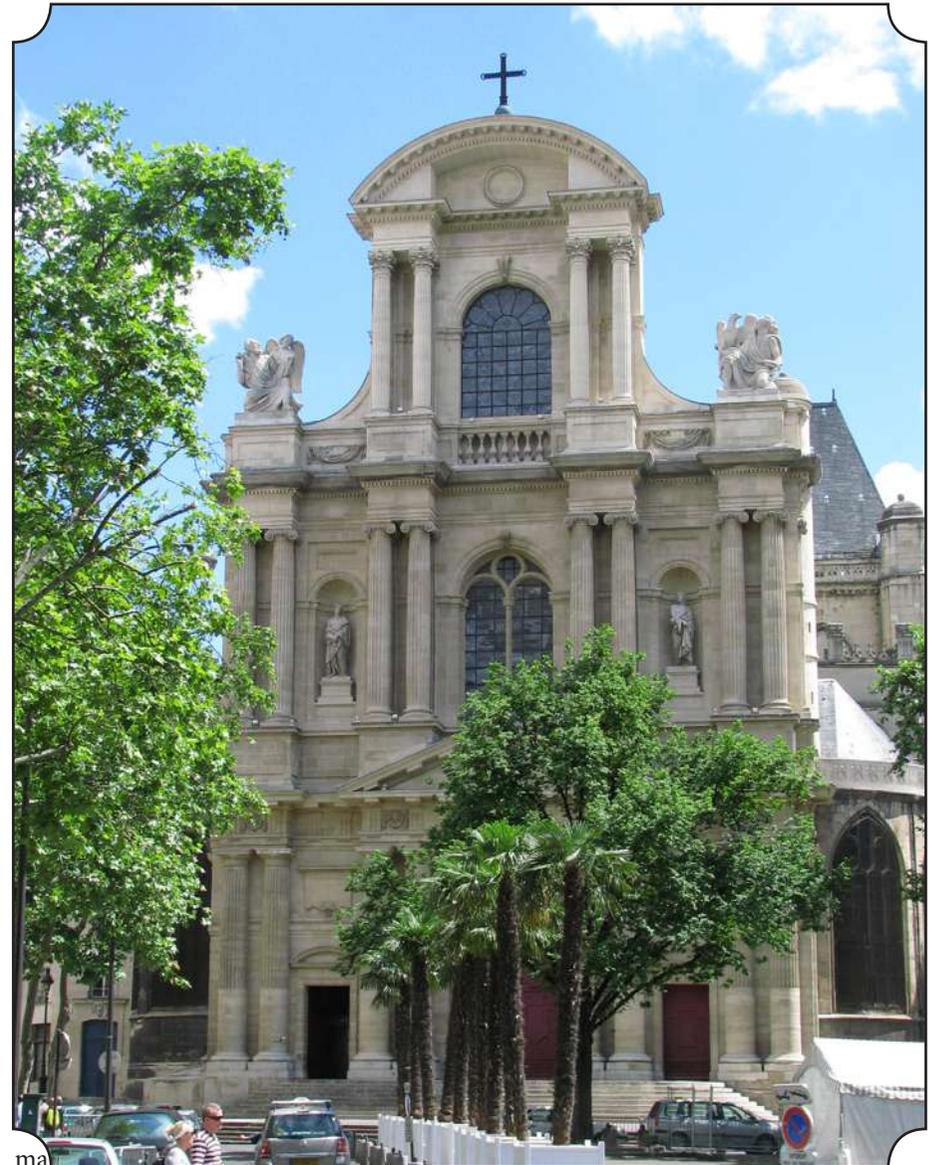
Saint-Gervais
Salomon de Brosse, 1616
Fotografia do autor, julho de 2008

só menciona a galeria quando ele defende a sua versão dos fatos contra as acusações de François d'Orbay:

Esse conselho das edificações e a reticência que nós tínhamos, meu irmão e eu, de divulgar que ele era o autor do desenho que se executava, deu a ousadia ao Sr. Dorbay, aluno do Sr. Le Vau, de dizer que o seu mestre era o autor; calúnia terrível, pois era ele que havia passado a limpo o do Sr. Le Vau que foi apresentado ao rei, e ao qual o do meu irmão foi preferido.

Não era feito meu nem do meu irmão que o Sr. Le Vau não tivesse tido a honra de ter inventado primeiro o desenho que foi executado. Eu propus mais de dez vezes ao Sr. Dorbay fazer um peristilo na fachada principal do Louvre, eu desenhei para ele a planta e a fachada; mas ele nunca quis admitir nem falar disso ao seu mestre [...]⁶¹

61 [Ce conseil des bâtiments et la retenue que nous avons, mon frère et moi, de



Quer se acredite ou não na versão de Perrault, fica claro que ele considera como característica da fachada oriental a existência de um peristilo e não a ordem com colunas emparelhadas.

A insistência nas colunas emparelhadas como uma espécie de resumo da fachada oriental é, portanto, uma distorção tardia que não corresponde às prioridades do século XVII. De fato, as colunas emparelhadas enquanto tema de composição existem desde a Antigüidade — como, entre outros, no teatro romano de Orange, no sul da França. Já foram citados acima alguns exemplos da ocorrência desse tema desde o Renascimento, aos quais se acrescenta grande número de obras francesas, tais como as de Salomon de Brosse (Figura 39).

Em pintura também a ocorrência de colunatas vai muito além do desenho preparatório de Le Brun citado por Berger (Figura 22, p. 159): elas estão presentes em diversas representações de arquitetura no século XVII, seja entre os protegidos da Igreja (Simon Vouet, Eustache Le Sueur), da alta burguesia (o próprio Le Brun: Figura 40, Pierre Patel: Figura 41) ou nos gênios arredios de Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Note-se por fim que a maioria das figurações arquitetônicas na pintura francesa dessa

época — com ou sem colunatas — é ou absolutamente inconstitucional, ou extremamente deformada com respeito a qualquer cânone de composição clássica.

Por isso, a objeção relatada por Charles Perrault e atribuída a Le Brun e Le Vau, de que o peristilo de Claude Perrault “só era belo em pintura”⁶², bem como a réplica tardia de Charles, que parece alegrar-se na síntese dessa aparente dicotomia entre a arquitetura pintada e aquela edificada, ganham em profundidade mas também em qualidade metafórica — e pode-se indagar se Charles Perrault não teria deturpado as objeções que ele relata com vistas a aumentar o seu efeito literário.

Imagine-se, outrossim, a situação desses argumentos na eventualidade de que o primeiro projeto de Claude Perrault, talvez também o projeto do *petit conseil* apresentado ao rei em 13 de maio de 1667, tivessem uma colunata *sem* as famosas colunas emparelhadas. Essa hipótese não afeta de modo algum o resultado dos relatos: em março/abril de 1667, trata-se ainda de um projeto de Claude Perrault com peristilo ou galeria contra um de Le Vau provavelmente dotado de meias colunas, sem galeria. Em maio, a escolha se

62 [... n'étoit beau qu'en peinture ...] Ibid., p. 87.

Figura 40 *Entrée d'Alexandre dans Babylone, ou Le Triomphe d'Alexandre*
Charles Le Brun, 1665
Fonte: Musée du Louvre Inv. 2898 (fotografia do autor)

faz entre um projeto com peristilo e outro desprovido de qualquer ordem de colunas.

No que diz respeito à convicção de Berger de que a colunata deva ser atribuída a François Le Vau, basta lembrar que todas as testemunhas oculares notaram a semelhança entre o projeto de Perrault e a fachada construída. Ademais, no projeto do caçula Le Vau os pavilhões central e angulares têm um caráter muito diferente não apenas da fachada oriental edificada, como também de todos os projetos conhecidos de Le Vau e Perrault. A cronologia de Petzet, situando esse projeto em 1668, permite ver na proposta de François Le Vau um simples comentário ou variação sobre um tema que já vem sendo tratado no âmbito do *petit conseil*.

De qualquer modo, encontra-se uma colunata de colunas emparelhadas no vestíbulo oval do Esquema IV de Louis Le Vau⁶³ (Figura 42), cuja semelhança com o desenho de Le Brun citado por Berger é muito mais



marcante que destes com a colunata. E se a questão é ver colunas emparelhadas na fachada, elas estão presentes nos esquemas V e VI bem como nas fachadas propostas por François Mansart. Outra possibilidade levantada por e Braham e e Whiteley é que na escolha do dia 13 de maio de 1667 Le Vau é que teria proposto a fachada com galeria e colunas emparelhadas (Figura 25, p. 165, Esquema VIIIA), enquanto que Perrault teria aberto mão do seu projeto inicial em prol da fachada mais simples e econômica, talvez a pedido de Colbert. Ora, ainda que seja possível — mas incerto — atribuir

63 Whiteley e Braham, *Louis Le Vau's Projects...* — I, *op. cit.*, p. 290.

não apenas o desenho mas também a concepção do Esquema VIIIA a Le Vau, essa hipótese assenta-se em diversas noções preconcebidas.

Em primeiro lugar, não é de modo algum certo que a preocupação de Colbert com a economia o tenham feito abandonar qualquer pretensão monumental. Em seguida, como mostra Berger, tudo indica que a escolha entre fachadas com e sem colunas é uma encenação; verdade é que os Perrault podem ter querido contemplar o plano de Colbert elaborando um “projeto perdedor”, mas nesse caso isso não diz nada acerca da convicção deles sobre a importância de uma colunata.

Por fim, como já foi advertido, Braham e Whiteley caem na tentação de querer resolver tudo, de entrever a Minerva armada saindo do crânio do arquiteto logo *antes* de se entrar no período obscuro que é o desenvolvimento do projeto no *petit conseil*. Por causa disso, eles sequer se dão o trabalho de verificar se o desenho que eles apontam como prova mostra de fato uma galeria, ou se ele representa na verdade meias colunas. Os autores parecem concluir, da simples presença de colunas emparelhadas, que todo o conjunto de características da fachada oriental já se encontra nesse desenho.

Contudo, identificar a composição nesse desenho é bastante difícil uma vez que as colunas da ala não são representadas com suas sombras.

Dois indícios permitem supor que, na verdade, não há galeria nesse desenho. Em primeiro lugar, a ligação entre os astrágalos dos capitéis das colunas na ala não continua até as pilastras contra os pavilhões — apesar do aspecto incompleto do desenho, a interrupção dessa continuidade é demasiadamente nítida para não ter sido intencional. Se houvesse uma galeria com colunas isoladas, a ligação visível no desenho seria a das pilastras contra a parede, atrás das colunas; nesse caso, seria incompreensível que essa ligação não se prolongasse até as pilastras angulares. Por outro lado, imaginando-se meias colunas nesse desenho, é perfeitamente lógico que a ligação seja interrompida quando há uma mudança no tema de composição aplicado ao mesmo plano.

Em segundo lugar, a ausência de um ressaltado exterior no pavilhão angular e a alternância entre janelas e nichos indicam que nesse desenho não há mais a intenção original de aumentar a profundidade da ala oriental: o uso de nichos regulariza na fachada externa o ritmo alternado das janelas na fachada interna. Tadgell supõe que essa composição esteja em desacordo

Figura 41

Paysage composé avec ruines antiques

Pierre Patel, c. 1646–1647

Fonte: Musée du Louvre Inv. 7128 (fotografia do autor)

com as estruturas existentes, motivo pelo qual ele a atribui a Perrault. Muito pelo contrário, ao considerar a semelhança entre os pavilhões angulares e o original de Lescot, a relação entre o pavilhão central e o de Lemercier, e ao deter-se mais nas dimensões do que na iconografia, percebe-se que as alturas dos pavimentos estão todas de acordo com as da ala de Lescot, e que o projeto do Esquema VIII A leva muito mais em conta as condições existentes do que o projeto definitivo da fachada oriental.

Ademais, é inegável que as proporções da fachada oriental do Louvre são muito mais monumentais do que as do desenho em questão (ver comparação na Figura 16), demonstrando uma evolução significativa na concepção do projeto que só pode ter ocorrido durante o trabalho do *petit conseil*.

Resta resolver se, afinal de contas, Braham e Whiteley estariam corretos ao atribuir o projeto do Esquema VIII A a Le Vau, ainda que esse desenho não possa ser visto como antecessor direto da colunata executada. Na falta de uma efetiva discussão estética, não é de surpreender que



essa atribuição possa ser duvidosa. A questão já foi tratada anteriormente, p. 176ss, e por ora cabe avaliar os relatos historiográficos a esse respeito.

3. *Vieses da historiografia moderna*

O contexto da primeira escolha entre os projetos de Claude Perrault e Louis Le Vau, que Petzet situa entre março e abril de 1667, com respeito ao período de atuação do *petit conseil* a partir de abril do mesmo ano, significa que naquele momento não havia ainda o mesmo espírito de formalismo que estaria presente em maio. Mesmo acreditando na palavra de Charles

Perrault de que Colbert tivesse preferido o desenho de Claude — afetando, portanto, uma preferência pelo do primeiro arquiteto apenas para dar ao rei a prerrogativa da escolha —, Le Vau, ele, ainda não estava implicado na lógica de trabalho coletivo do *petit conseil* para ter qualquer interesse em produzir um projeto marcadamente “perdedor” nessa ocasião. Mesmo se fosse esse o caso, e Le Vau tivesse feito um desenho apenas para agradar Colbert, então seria inexplicável que o rei precisasse, ou se interessasse em, pedir a opinião de Colbert antes de proferir sua decisão.

Ademais, Le Vau jamais produziu qualquer projeto para a fachada do Louvre, desde que ele abordou a questão a pedido de Mazarino em 1657, que não comportasse uma ordem de colunas coríntias ou compósitas pelo menos no módulo central. Seria curioso que o Primeiro Arquiteto do Rei houvesse passado todos esses anos projetando colunatas para, quando se apresentasse a ocasião mais clara desde 1664 de levar a cabo um projeto conclusivo, abdicar desse motivo dignificado em favor de uma fachada menos ornamentada.

Por fim, tanto Tadgell, que foi o primeiro a fazer essa atribuição, quanto Petzet parecem interpretar a declaração de Charles Perrault de que

o projeto de Le Vau “não tinha galeria” (como discutido anteriormente, p. 179ss) como indicando que a fachada em questão não possuía colunata⁶⁴; ora, nenhuma interpretação do vocabulário arquitetônico no século XVII permite tirar essa conclusão. Perrault estava claramente se referindo no desenho de seu irmão a uma colunata destacada da fachada, o que de modo algum exclui que o projeto concorrente tivesse meias-colunas ao longo da parede frontal. Essa atribuição parece concebida com o intuito de afastar o máximo possível a proposta de Le Vau da colunata com galeria que caracteriza o projeto de Claude Perrault, de modo a afirmar a autoria isolada deste último mesmo diante do desenvolvimento do projeto levado a cabo sob a vigência do *petit conseil*.

3.1. Repercussões da preservação patrimonial

Mais do que as implicações dessas atribuições para a história do projeto do Louvre, no entanto, o que a narrativa de Tadgell e Petzet revela é

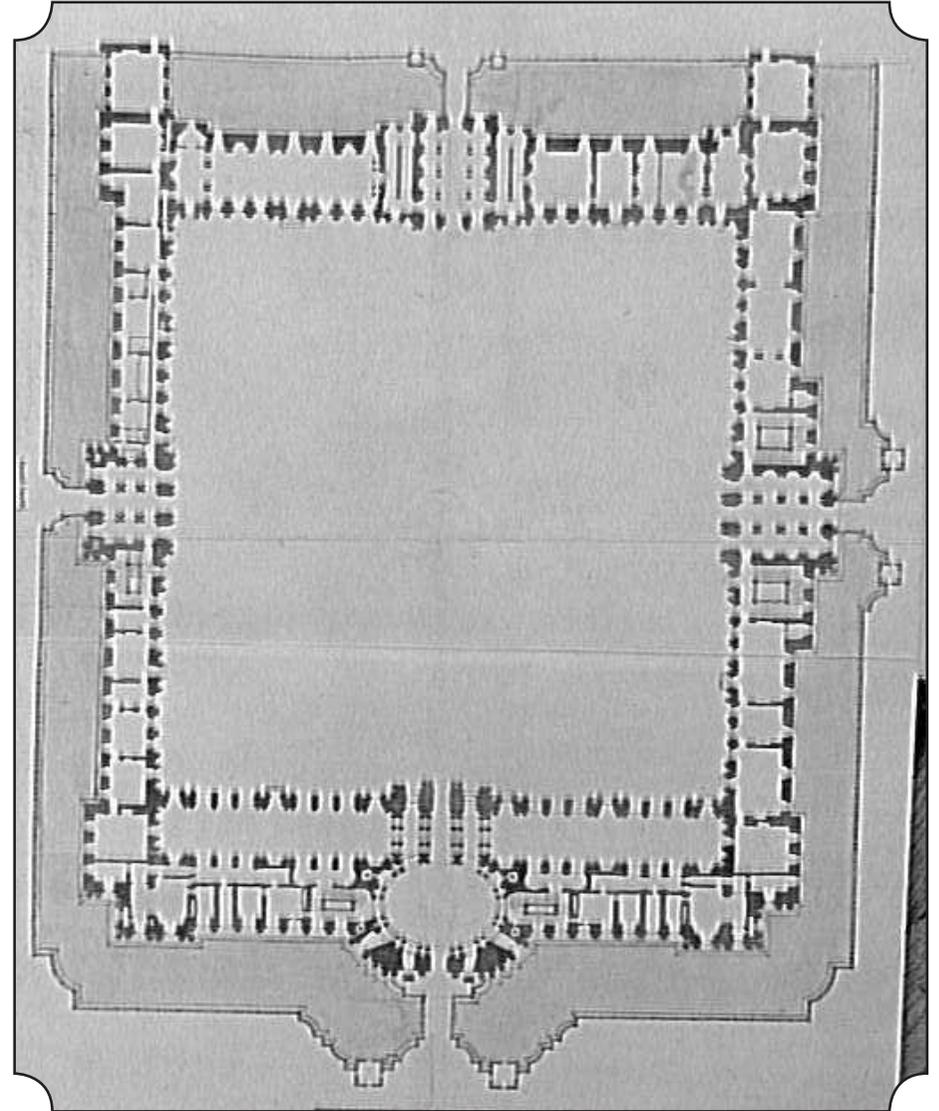
⁶⁴ Tadgell, Claude Perrault, François Le Vau and the Louvre Colonnade, *op. cit.*, p. 331.

Figura 42

Louvre, Esquema IV, planta do pavimento térreo
Atelier de Louis Le Vau, 1663
Fonte: Recueil du Louvre I, 5

o regime de evidências e o modo de leitura adotado pelos historiadores da arquitetura na segunda metade do século xx. Um dos argumentos apresentados aqui é o da harmonização entre as edificações existentes e as novas intervenções no tecido edificado. A atribuição de Tadgell decorre da busca por uma coerência interna, não com o estilo nem com o traço de Le Vau, mas com a fachada sul do Louvre (Figura 43), projetada pelo mesmo arquiteto, com base na metade sudoeste existente, de autoria de Pierre Lescot, e construída em 1661–1663, para depois desaparecer no alargamento da ala decidido em 1668. Sob esse aspecto, uma fachada sem colunas “era perfeitamente coerente com a ala sul de Le Vau, e uma preocupação constante de Colbert havia sido a de que novas obras se harmonizassem com as antigas.”⁶⁵

A justificativa de Tadgell tem o mérito de não se prender às concepções românticas sobre estilo e autoria, buscando sua sustentação na lógica



⁶⁵ Ibid.

projetual da época. Mesmo assim, a hipótese teria de dar uma resposta convincente ao conflito entre a (suposta) exigência de coerência plástica interna da obra arquitetônica e a exigência de coerência da edificação com a representação hierárquica e política na fachada monumental principal do palácio do Louvre.

Muito se debateu, desde a época em que esses projetos estavam sendo elaborados, sobre a importância da relação entre as novas alas e as partes existentes do Louvre. Por volta de 1667, a preservação do antigo respondia a duas preocupações: por um lado o interesse do rei pela obra de seus antepassados, e por outro a preocupação de Colbert com a logística das obras e a contenção de despesas na sua execução. Contudo, esses interesses explícitos dos contemporâneos são bem diferentes da noção de coerência entre projeto antigo e novo levantada por Tadjell e sustentada por Petzet.

Uma raiz possível dessa narrativa está na doutrina de preservação patrimonial vigente em meados do século xx, no que diz respeito à coerência estética de paisagens históricas: a Carta de Veneza, de 1964, exige em seu artigo 6.º que novas intervenções em conjuntos históricos preservem as qualidades volumétricas dos elementos existentes — sendo porém claramente

diferenciadas dos originais históricos. A esse respeito, não é inócua notar que Petzet foi diretor de preservação patrimonial na Baviera. Significativamente, uma das razões levantadas por Tadjell para a atribuição da fachada sem colunas (Figura 23, p. 161) a Le Vau é a correspondência entre as janelas e molduras da fachada nova e as da fachada sul, ampliada por Le Vau com base no módulo original de Lescot.

Tadjell argumenta que Perrault, em parte por não ser o autor da fachada sul, em parte por ter mais interesse na monumentalidade da composição do que na coerência do conjunto, seria necessariamente o autor do desenho com colunata, enquanto Le Vau estaria preocupado com o acordo arquitetônico entre a fachada existente e a nova.⁶⁶ Tal afirmação faz absolutamente todo sentido no contexto da estética modernista tardia, dominante na segunda metade do século xx e representada na Carta de Veneza; considere-se a determinação contida na Portaria n.º 314 do então Serviço

⁶⁶ Ibid. A justificativa é tão hipotética quanto a asserção oposta, de Braham e Whiteley, de que seria Perrault o autor do desenho “sans Ordre de colonnes” justamente porque este, mais próximo de Colbert, teria maior interesse em respeitar o ditame da coerência. Ver Braham e Whiteley, *Le Vau's Projects II*, *op. cit.*

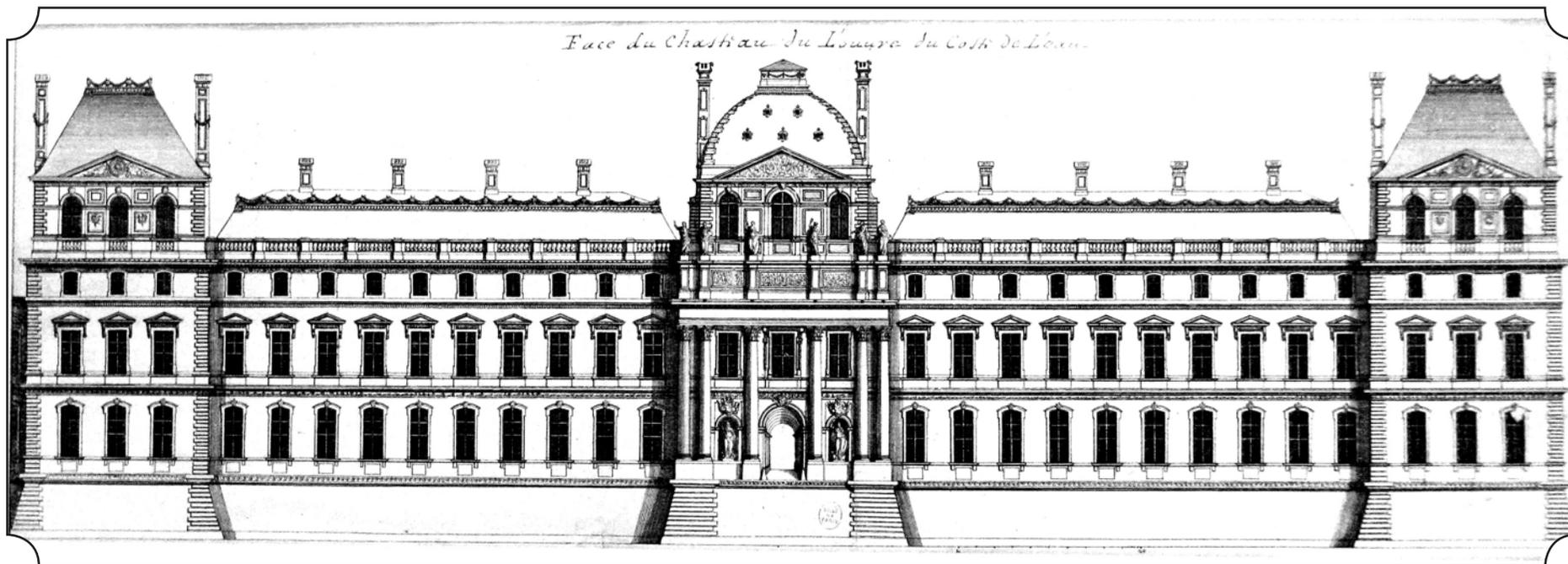


Figura 43

*Fachada sul do Louvre antes da construção da fachada oriental
Louis Le Vau, 1661. Gravura de Jean Marot
Fonte: Musée Carnavalet*

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1992, dispendo sobre o tombamento de Brasília:

Excepcionalmente, e como disposição naturalmente temporária, serão permitidas, quando aprovadas pelas instâncias legalmente

competentes, as propostas para novas edificações encaminhadas pelos autores de Brasília — arquitetos Lúcio Costa e Oscar

Niemeyer — como complementações necessárias ao Plano Piloto original [...] ⁶⁷

A disposição acima, compreendida no conjunto das práticas de preservação patrimonial do seu tempo, estabelece uma distinção clara entre “os autores” da composição original de um lado, e demais profissionais que venham a intervir no conjunto, de outro; da parte dos primeiros se espera as “complementações necessárias” ao conjunto, portanto coerentes com os elementos originais, aos segundos impõem-se os deveres elencados na Carta de Veneza e outros documentos técnicos, dentre os quais está a diferenciação com respeito aos elementos existentes. ⁶⁸ O pressuposto de Tadgell

⁶⁷ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (SPHAN). *Portaria n.º 314, de 8 de outubro de 1992* u243?rico e Art, art. 9.º § 3.

⁶⁸ Não cabe aqui entrar no mérito dos dois pesos e duas medidas adotados atualmente no que diz respeito a intervenções em conjuntos históricos modernistas ou tradicionais, que agregam uma complexidade — para não dizer contradição — teórica ao debate. De fato, arquitetos parecem gozar de liberdade significativamente maior quando intervindo em conjuntos tradicionais do que ao abordarem conjuntos modernistas. Uma galeria de projetos emblemáticos, representativos dos dois lados dessa realidade, encontra-se no livro de Paul Spencer Byard. *The Architecture of Additions: Design and Regulation* New York: Norton, 1998.

acerca da coerência nos projetos do Louvre remete, assim como o parágrafo citado da portaria do SPHAN, a essa mentalidade preservacionista vigente no século XX, por sinal bem distinta da relação estabelecida nos séculos anteriores com os monumentos do passado.

É bem verdade que em 1624 Jacques Lemercier reproduz na metade norte da ala ocidental do Louvre a exata composição original de Pierre Lescot (Figura 44), como é também verdade que o projeto sem colunas retoma o alinhamento e a forma dos elementos usados na fachada sul de Lescot e respeitados por Le Vau em 1661. Não há, contudo, nenhuma justificativa para se acreditar que, no contexto estético do século XVII, continuidade estilística seja sinônimo de continuidade na autoria — o próprio projeto de Lemercier, e a fachada sul de Le Vau, constituem justamente situações em que a continuidade estética impera por entre vários arquitetos de gerações sucessivas. E, reciprocamente, as constantes mudanças no projeto de Le Vau, que certamente inicia em 1659 com uma fachada oriental bastante simples para depois passar por seis versões com salões ovalados até terminar em 1667 — quer se aceite a atribuição de Tadgell, quer a de Braham e Whitley — com uma versão bem diferente dessa última seqüência.

Figura 44

Ala oeste do Louvre, fachada sobre a Cour Carrée
Pierre Lescot e Jean Goujon (1542–1555)
Jacques Lemercier (1624–1642)
Fotografia do autor, julho de 2009

Entretanto, as implicações da exigência de monumentalidade parecem predominantes nesse caso. Essa questão será abordada com relação ao problema do caráter arquitetônico do edifício como um todo no capítulo 6.

Especulações sobre projetos perdidos

Não obstante a atribuição de Tadgell ser tão problemática quanto a oposta, de Braham e Whiteley, há uma questão que não tem sido levantada pelos historiadores e que teria implicações bastante significativas sobre a atribuição dos projetos: o fato de que tanto o projeto original de Claude Perrault quanto o de Le Vau apresentado em março ou abril de 1667 aparentemente se perderam, provavelmente destruídos no incêndio de 1871. Isso porque o projeto de Perrault costuma ser imaginado a partir de uma



transposição da aparência final da colunata, tal como ela resulta das deliberações do *petit conseil* entre 1667 e 1668.

Ora, esse é um paralelo feito a partir de testemunhos em geral pouco precisos sobre o desenho de Perrault, por aqueles que ainda tiveram a oportunidade de estudá-lo. Nesse sentido Berger opta arbitrariamente por rejeitar, sem apresentar nenhuma prova, o testemunho ocular do historiador Ludovic Vitet (1802–1873) — e, implicitamente, o de Heinrich von

Geymüller — de que o projeto original de Perrault se parece com a colunata realizada, ao mesmo tempo acatando o de Jacques-François Blondel no sentido de apontar a diferença entre um dos desenhos de Perrault e a obra construída — e isso, apesar do próprio Blondel afirmar que, mesmo assim, é Perrault o autor da colunata.

Trata-se, tanto no caso do argumento de Berger quanto daqueles citados na seção anterior, de especulações construídas em cima de documentos escritos, atacando-se a credibilidade de alguns desses documentos da forma que mais convenientemente sustentar as atribuições de autoria pretendidas pelos historiadores em questão. Por outro lado, considerando a incerta situação da fachada sem colunas, que provavelmente só seria apresentada ao rei em maio de 1667, é verdade que os dois desenhos envolvidos na primeira escolha real de março ou abril 1667 desapareceram.

Todavia, esse desaparecimento parece-nos bastante esclarecedor se confrontado com o conjunto dos desenhos ainda existente, bem como com as descrições verbais dos projetos. Pensamos especialmente no destino da fachada que acompanha a planta do Esquema V de Louis Le Vau, elaborado em 1663–1664.

Esse projeto, bastante semelhante ao Esquema IV (Figura 42), havia sido enviado para Roma em 1664, para conhecimento dos arquitetos italianos convidados a apresentar alternativas, e encontra-se em estado bastante completo. Entretanto, perdeu-se justamente o desenho da sua fachada oriental: é lícito perguntar-se se Le Vau, em vez de elaborar um novo projeto de fachada, não teria simplesmente reaproveitado o desenho existente de 1664, do mesmo modo como Perrault teria apresentado o seu projeto original.

Assim, abre-se uma lacuna significativa no registro dos projetos, mas cuja ocorrência dentro do conjunto de desenhos existentes já diz muito acerca da natureza dos desenhos desaparecidos. Entretanto, a reconstituição desses desenhos revela-se, sem dúvida, altamente hipotética; por isso, pode-se levantar aqui mais uma consideração sobre a influência que domínios externos à estrita historiografia exercem sobre a sua prática: a saber, a teoria da preservação patrimonial que já foi discutida acima, mas também a formação profissional dos historiadores. Todos os autores que estudaram a história do Louvre nos séculos XVIII e XIX e, portanto, tiveram acesso aos desenhos destruídos em 1871, são arquitetos de formação, vários deles com

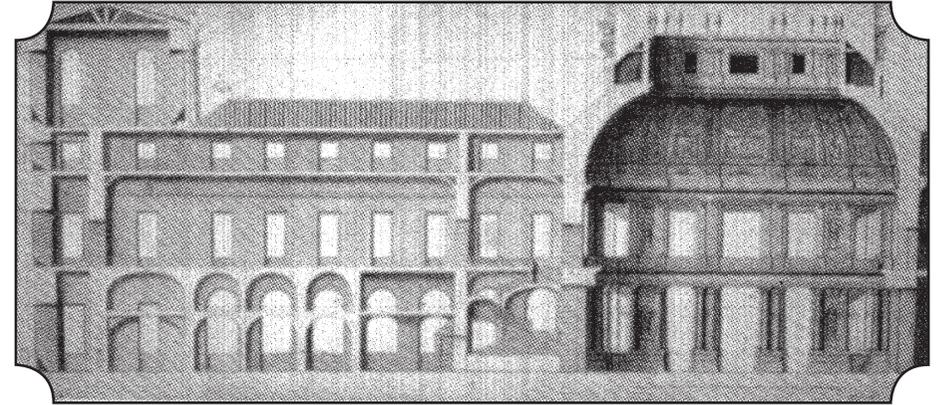
Figura 45

Corte da ala oriental do Louvre
 Atelier de Louis Le Vau, 1663

Fonte: Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, op. cit.

uma atuação profissional significativa, evidentemente com um profundo conhecimento da arquitetura clássica.

Abruptamente, o século xx se abre com a substituição dos arquitetos por historiadores na pesquisa sobre o Louvre. Louis Hautecœur estuda história antes de se dedicar à história da arte, o mesmo acontecendo com vários dos principais expoentes da sua geração. O que a historiografia ganha em rigor metódico e profundidade na descoberta de novas fontes — trazendo importantíssimas novas informações —, talvez tenha perdido na falta de *insight* dos novos pesquisadores com respeito a procedimentos de projeto clássico. O mesmo, aliás, se aplica em grande parte ao público dos relatos históricos; Blondel e Patte escrevem *como* arquitetos e *para* arquitetos — além dos eventuais amadores bem-informados em matéria de arquitetura. O “leigo” dos séculos xvii e xviii é bem diferente do leigo moderno; espera-se de um aristocrata no Antigo Regime que ele tenha domínio sobre



questões artísticas, fazendo lembrar a recomendação de Schiller sobre os benefícios de uma educação estética.

3.2. Convergências entre os projetos de 1667

Outro aspecto da situação que reforça essa possibilidade é o fato de que a reabilitação, por Charles Perrault e Colbert, do projeto original de Claude sinaliza uma tentativa de se voltar às concepções arquitetônicas propostas em 1664 e não, inicialmente, uma progressão a partir das propostas de Bernini. Ambos os desenhos teriam sido reunidos para a ocasião da

escolha real em março ou abril de 1667, fazendo com que a fachada de Le Vau se encontrasse então separada do restante do seu projeto.

A reconstituição proposta por Trevor K. Gould no artigo de Allan Braham e Mary Whiteley⁶⁹ (Figura 27, p. 169) é inteiramente insatisfatória do ponto de vista arquitetônico, e uma suposta “variante” do mesmo projeto num corte original apontado pelos mesmos autores e por Petzet⁷⁰ (Figura 45) não concorda com a planta. Mesmo assim, tanto a reconstituição de Gould quanto a “variante” e a planta existente mostram claramente, por um lado, a ausência de galeria e, por outro, a presença de uma colunata e até de colunas emparelhadas, esta uma das características mais marcantes da fachada construída. O mesmo aparece na fachada do Esquema VI (Figura 46), projeto um tanto quanto desconcertante que lembra bastante o estilo grandiloquente tardio de François Mansart.

Esses elementos levantam a questão de duas omissões sérias na historiografia atual sobre esse período, sobre as quais se sustentam os argumentos vigentes sobre a autoria da colunata. Primeiro, a pouca atenção dada aos

69 Braham e Whiteley, *Les soubassements*, *op. cit.*

70 Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 36.

cruzamentos entre documentos escritos e fontes iconográficas; segundo, a interpretação dos documentos escritos condicionada a idéias preconcebidas quanto aos desenhos aos quais eles se referem.

Ultrapassando essas duas limitações conceituais, pode-se abordar a questão das reais semelhanças e diferenças entre o projeto de Claude Perrault e o de Louis Le Vau apresentados a Luís XIV em 1667, para então poder reconstituir a aparência plausível do primeiro. Geymüller, Vitet, Pierre Patte⁷¹, J.-F. Blondel e Piganiol de La Force, todos tendo visto o desenho original de Claude Perrault quando ele ainda existia, concordam com que este fosse o “verdadeiro” autor da fachada com colunata. Isso não implica, contudo, que o primeiro projeto de Perrault em 1664 fosse idêntico ao primeiro projeto aparentemente dotado de colunata produzido pelo *petit conseil* em 1667 (Esquema VIIIA, Figura 25, p. 165).

Berger apresenta a hipótese, amparada num comentário de J.-F. Blondel, de que o projeto original de Perrault tivesse uma galeria delimitada por uma colunata simples, sem o uso das colunas emparelhadas visíveis na fachada existente. É uma hipótese perfeitamente plausível, e sustenta a

71 Nota de Patte publicada em Perrault, *Mémoires de ma vie*, *op. cit.*, p. 87–88.

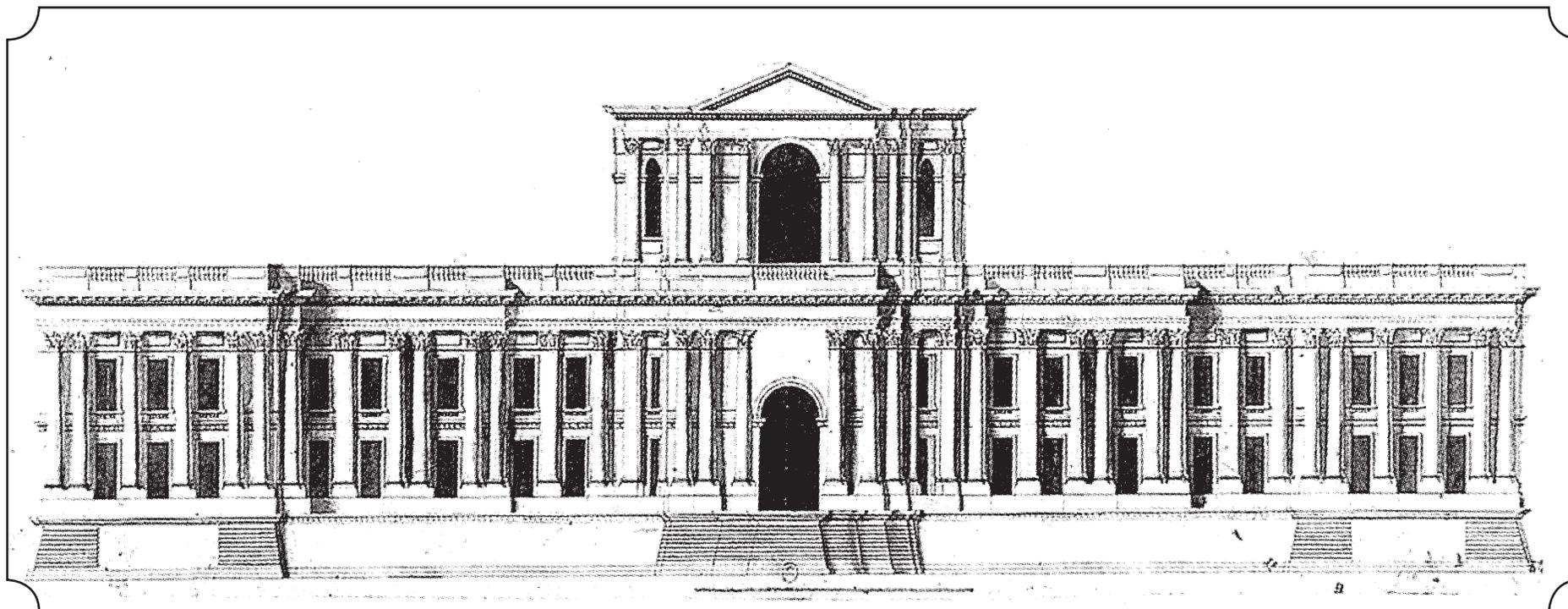


Figura 46

Fachada oriental, Esquema VI

Atelier de Louis Le Vau, 1665

Fonte: Bibliothèque Nationale, Estampes, Va 440 64C 24615

posição de Berger e de Tadgell, segundo a qual a idéia das colunas emparelhadas na fachada do Louvre seria de François Le Vau.⁷² Desdobra-se assim

em duas a questão da autoria da colonata: primeiro, a autoria da colonata com colunas emparelhadas — que Claude Perrault chamou de “ordem

⁷² Ver Tadgell, Claude Perrault, François Le Vau and the Louvre Colonnade, *op. cit.*

e Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*

pseudo-sístila”⁷³ —, e segundo, a autoria do projeto da fachada como um todo. A confusão entre esses dois problemas decorre da preocupação excessiva com a originalidade e a resolução do projeto *antes* do desenvolvimento operado no *petit conseil*. Ela foi feita a partir de uma interpretação abusiva de um evento histórico, a disputa entre François Blondel e Claude Perrault acerca dos méritos da colunata.

A controvérsia sobre as colunas emparelhadas foi erigida na historiografia recente em peça-chave da Querela dos Antigos e dos Modernos. Nesse papel, reduziu-se a colunata a um testemunho da “modernidade” oposta a um suposto “dogmatismo” acadêmico. Com isso, a colunata do Louvre é caracterizada, praticamente à exclusão de qualquer outra característica, pelo fato de comportar as famosas colunas emparelhadas.

Assim, o peso desproporcional conferido, sobretudo no campo da história da teoria arquitetônica, à querela da ordem pseudo-sístila levou a

uma espécie de sinédoque do discurso, na qual as colunas emparelhadas representam a essência da concepção da fachada leste do Louvre.

Não vemos essa situação como necessária nem pertinente, contudo, à lógica dos projetos que foram efetivamente pensados e discutidos no século xvii. A disputa entre F. Blondel e Claude Perrault é a primeira e única vez em que o fato das colunas na fachada do Louvre serem emparelhadas foi discutido enquanto os seus protagonistas eram vivos, incluindo-se aí Charles Perrault (†1703) e François d’Orbay (†1697), que viveram bem mais do que Claude Perrault (†1688), Louis (†1670) e François Le Vau (†1676), e François Blondel (†1686), e que reivindicaram para seus respectivos irmãos e chefes a autoria da fachada leste *sem nunca mencionarem as colunas emparelhadas*.

De fato, na ocasião em que Charles Perrault defende, em suas Memórias, a versão de que Claude seria o autor da fachada contra a pretensão de d’Orbay, ele menciona apenas a existência da galeria:

Esse conselho das edificações e a continência que nós tínhamos, meu irmão e eu, de divulgar que ele era o autor do desenho que se executava, deu ao Senhor d’Orbay, aluno de Le Vau, a ousadia de

73 Vitruve. *Les dix livres d’architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures* 1. ed. Trad. Claude Perrault. Paris: J.-B. Coignard, 1673, p. 76.

dizer que o seu mestre havia sido o autor; calúnia terrível, pois era ele que havia passado a limpo o desenho de Le Vau que foi apresentado ao Rei, e ao qual o do meu irmão foi preferido.

Não teria sido por culpa minha nem do meu irmão que Le Vau não tivesse a honra de ter inventado o desenho que foi executado. Eu sugeri mais de dez vezes ao Senhor d’Orbay de fazer um peristilo na fachada principal do Louvre, eu lhe desenhei a planta e a elevação; mas ele nunca quis admitir essa idéia nem contar ao seu mestre [...] ⁷⁴

74 [Ce conseil des bâtiments et la retenue que nous avons, mon frère et moi, de publier qu’il étoit l’auteur du dessein de l’on exécutoit, doinna la hardiesse au sieur Dorbay, élève de M. Le Vau, de dire que son maître en étoit l’auteur ; calomnie terrible, car c’étoit lui qui avoit mis au net celui de M. Le Vau qui fut présenté au Roi, et auquel celui de mon frère fut préféré.

Il ne tint pas à moi ni à mon frère que M. Le Vau n’eût l’honneur d’avoir inventé le dessein qui a été exécuté. Je proposai plus de dix fois au sieur Dorbay de faire un péristile à la façade principale du Louvre, je lui en dessinai le plan et l’élévation ; mais jamais il n’y voulut mordre ni en parler à son maître ...] Perrault, *Mémoires de ma vie*, *op. cit.*, p. 87–88.

Não entraremos aqui na interminável discussão sobre se a situação se passou da forma como relata Perrault; apenas interessa apontar que, para ele, a característica determinante da fachada é a existência da colunata e não o fato das colunas se encontrarem emparelhadas.

A insistência sobre a ordem pseudo-sítila como sendo uma espécie de “resumo” da fachada leste é, portanto, uma distorção posterior que nada tem a ver com o discurso do século XVII. E como poderia ser diferente, uma vez que as colunas emparelhadas são um motivo arquitetônico presente desde a Antigüidade e especialmente apreciado desde o Renascimento.

Berger cita Charles Perrault na tentativa de provar a originalidade da colunata (que ele atribui a François Le Vau). Perrault, de fato, afirma que “era apenas em pintura que se tinha visto [edifícios] semelhantes” ⁷⁵. Berger, ao citar esse trecho, refere-o ao desenho de Le Brun para a decoração da cúpula do castelo de Vaux-Le Vicomte, que chegou a ser cogitado para

75 [... c’estoit encore seulement en peinture que l’on avoit vû de semblables ...] Charles Perrault. *Parallèle des anciens et des modernes* In: Charles Perrault. *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1690, p. 175 *ap.* Berger, Charles Le Brun and the Louvre Colonnade, *op. cit.*, p. 402.

decorar um teto do Louvre, e que compreendia justamente uma galeria com colunas emparelhadas.⁷⁶ Entretanto, a afirmação de Perrault continua verdadeira, ao menos no âmbito da arquitetura francesa, considerando-se apenas a existência do peristilo e não o fato dele ser composto de colunas emparelhadas.

No período imediatamente anterior à concepção da colunata, pode-se citar o Esquema IV de Louis Le Vau, que circunda o espaço interno do vestíbulo com uma colunata de colunas emparelhadas, aliás muito semelhante à própria pintura de Le Brun; Le Vau é o projetista do edifício para o qual essa pintura de Le Brun foi concebida. Antes mesmo tem-se a galeria sob o pavilhão Lemercier, ritmada com colunas emparelhadas, e a sala das cariátides que o mesmo Lemercier reforma, substituindo o teto de madeira por uma abóbada de alvenaria sustentada em colunas emparelhadas. Num dos primeiros projetos de François Mansart para o Louvre, essas mesmas colunas emparelhadas são empregadas na fachada, como de resto o mesmo arquiteto já havia feito na ala Orléans do castelo de Blois. Por outro lado, os exemplos de colunatas na pintura francesa e italiana do século XVII são

vários, e já no século XVI encontra-se uma colunata palaciana numa tela francesa (Figura 36, p. 187).

Importa lembrar que esse viés arqueológico, focado na originalidade do projeto, não foi sempre dominante. Antes de se encaminhar o terceiro ciclo histórico da literatura sobre o Louvre que foi objeto desse capítulo, a crítica dos dois primeiros ciclos, da segunda metade do século XIX até meados do século XX, preocupa-se mais com a observação de princípios gerais de caráter nacional nos projetos. Essa questão será objeto do próximo capítulo.

76 Esse é o argumento central do seu livro *The Palace of the Sun*, *op. cit.*

Historiografia do Gosto

1. *Nacionalismos artísticos*

Desta feita, a relativa falta de originalidade dos prováveis projetos apresentados a Luís XIV em março ou abril de 1667 abre a perspectiva de uma *interpretação estética dos projetos*: isto é, os desenhos estariam sendo oferecidos e escolhidos *não pela novidade*, que eles não têm com respeito àqueles produzidos entre 1664 e 1665 por arquitetos franceses e italianos, e sim pelo *caráter* de monumentalidade e representação da grandeza real. Entretanto, outro aspecto ainda recebe grande atenção dos historiadores na primeira metade do século XX: a representação não do caráter monumental, mas o da nacionalidade da arte francesa.

Até que ponto a identificação *estética* de um caráter francês na colunata do Louvre está relacionada às intenções dos autores e clientes do projeto, ou em que medida ela seria uma projeção de interesses inerentes ao contexto dos anos de 1920 sobre o objeto histórico, é um caso altamente

controverso. É certo que Charles Perrault, por exemplo, demonstra uma clara hostilidade com respeito a Bernini e aos projetos dos outros arquitetos italianos. Enxergar, contudo, um conteúdo nacionalista — no sentido oitocentista do termo — ou xenófobo nas atitudes do primeiro comissário de edificações pode ser exagerado. É provável que Charles Perrault — assim como Colbert — esteja mais preocupado com as implicações que a relação direta entre o rei e seus arquitetos, patrícios ou estrangeiros, tem para o poder decisório da superintendência de edificações, do que com a própria nacionalidade dos profissionais. Gargiani sopesa a discussão da rivalidade entre Perrault, Le Vau e Bernini:

Mais provavelmente todavia Colbert tem a intenção de aprimorar uma estratégia que lhe permita controlar mais diretamente a qualidade das diversas arquiteturas, interpondo-se na tradicional associação entre o rei e o seu primeiro arquiteto, cuja figura sai desautorizada do sistema de confronto [Gargiani refere-se à comparação

entre o projeto de Le Vau e os de arquitetos franceses e italianos]. Não é por acaso que em 1671, o ano seguinte à morte de Le Vau, Colbert fundará a Académie Royale d'Architecture — sobre a qual exercerá um controle direto e à qual corresponderá o dever de avaliar os diversos projetos —, ao invés de incumbir a um outro arquiteto o cargo de primeiro arquiteto do rei, o qual permanecerá vago até 1681 [...]¹

A mesma preocupação de Colbert em comprometer o prestígio do primeiro arquiteto junto ao rei estaria logicamente também dirigida contra Bernini em 1665, uma vez que esse — de acordo com o diário de Chantelou — passa longos períodos ao lado de Luís XIV preparando esboços e

1 [Più probabilmente tuttavia Colbert intende mettere a punto una strategia che gli consenta di controllare più direttamente la qualità delle diverse architetture, incuneandosi nel tradizionale sodalizio tra il re e il suo primo architetto, la cui figura esce esautorata dal sistema del confronto. Non casualmente nel 1671, l'anno dopo la morte di Le Vau, Colbert fonderà l'Académie Royale d'Architecture — sulla quale eserciterà un controllo diretto e alla quale spetterà il compito di valutare i diversi progetti —, anziché affidare a un altro architetto la carica di primo architetto del re, la quale resterà vacante sino al 1681 ...] Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, op. cit., p. 56.

executando o famoso busto em mármore que atualmente adorna o palácio de Versalhes (Figura 47).

Desse ponto de vista, não surpreende se dois projetos que não são adotados diretamente em 1664 podem ser reaproveitados em 1667, após o abandono dos projetos italianos: não se trata de maneira alguma de marcar um suposto “galicismo” arquitetônico, cuja manifestação no palácio das Tulherias (Figura 47) Bernini qualifica de “uma grande coisinha”, em suposta oposição ao espetáculo barroco — com todas as ressalvas cabíveis ao uso do termo. Com exceção dos projetos de Mansart, morto em 1666, as soluções de Claude Perrault e de Louis Le Vau provavelmente representam, a essa altura, os partidos mais monumentais e estritos de italianismo afetado que estariam à disposição de Colbert. Que os motivos para o abandono do supra-sumo da arquitetura monumental italiana sejam as objeções práticas expressas por Colbert, a incompreensão estética manifestada *a posteriori* por Charles Perrault nas suas memórias, ou as disputas de influência política entre a superintendência de edificações e a figura do arquiteto-confidente

Figura 47

Busto de Luís XIV
Gianlorenzo Bernini, 1665
Fotografia do autor, dezembro de 2009

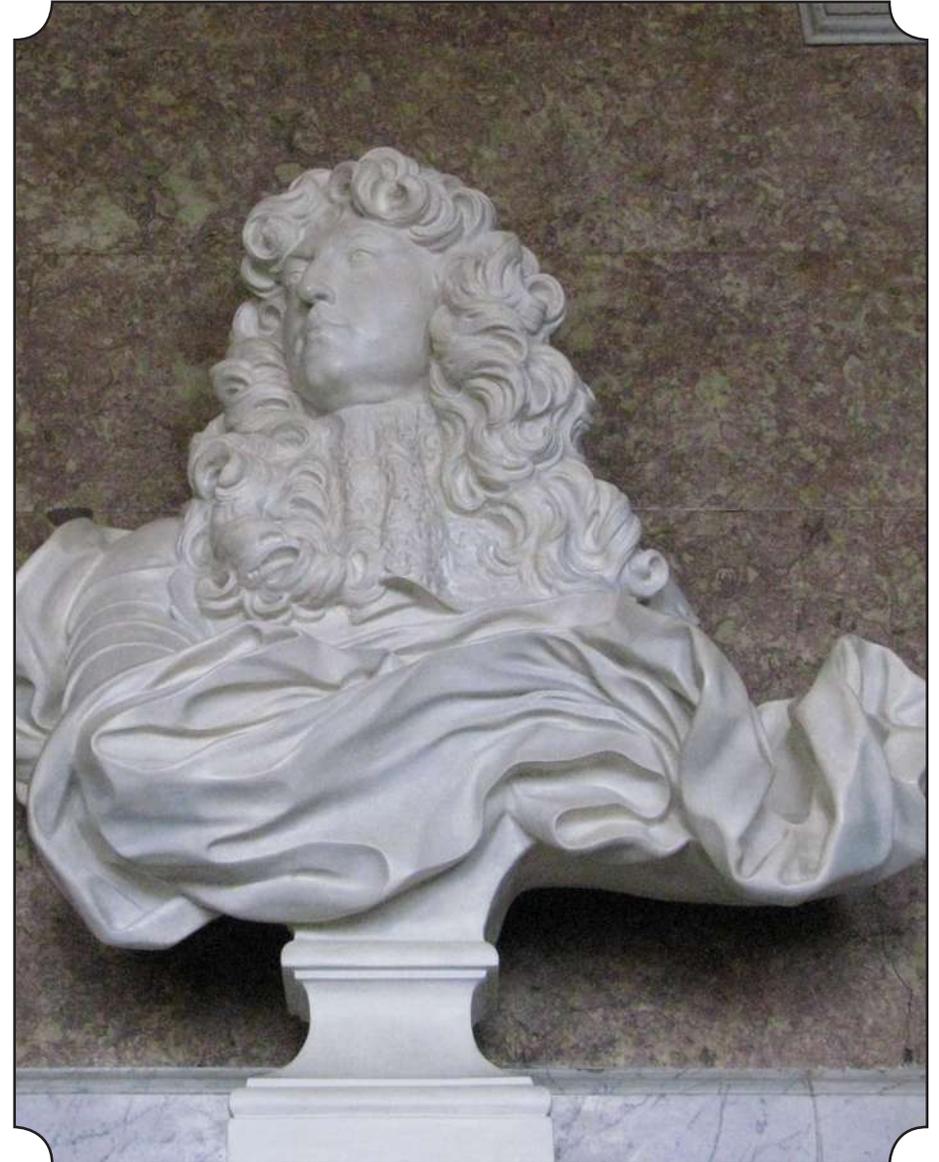
real, em todo caso na primavera de 1667 Colbert teria à sua disposição duas alternativas “atraentes ao gosto agora claramente romano do rei”².

Testemunha-se, então, é uma busca não por uma alternativa que se conforme melhor ao gosto francês do que o projeto de Bernini — a interpretação “oficial” estabelecida por Hauteceœur³ e em geral aceita desde então —, mas ao contrário, um esforço por se atingir, com meios aceitáveis à demanda por autoridade e representatividade da parte da superintendência de edificações, um produto arquitetônico de igual qualidade e caráter semelhante ao do projeto de Bernini.

Nesse sentido, a colunata do Louvre é, antes de mais nada, uma peça decorativa cuja monumentalidade tem como paralelo claramente referido a grandeza do Estado absolutista. Os vãos da colunata, e especialmente o

² Tadgell, Claude Perrault, François Le Vau and the Louvre Colonnade, *op. cit.*, p. 331.

³ Hauteceœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 164–165.



central, acima da entrada, forneceriam o espaço para aparições semi-divinas do rei diante do público num enquadramento monumental; no entanto, a fachada jamais chegou a cumprir esse papel cenográfico devido à instalação de Luís XIV em Versalhes antes da conclusão das obras. É interessante notar, por outro lado, que a monumentalidade exterior da fachada não tem uma correspondente dignidade interior na circulação: o acesso das galerias da colunata ao vão central é feito por portas e escadas relativamente pequenas (Figura 49), cujo caráter utilitário é, no entanto, invisível ao público. Jacques-François Blondel chega a criticar essa aparente incoerência.⁴

A asserção de Charles Perrault de que a colunata deriva de precedentes pictóricos ganha assim um duplo sentido — ao mesmo tempo que ela é sentida como uma composição sem precedentes na arquitetura clássica francesa, ela assume também o papel de imagem exemplar, uma pintura em escala urbana, tão grandiosa quanto as obras das belas-artes patrocinadas pelo rei mas tão acessível ao público quanto as estampas populares. Não é insignificante nem acidental que a pintura mais próxima da forma definitiva da fachada leste do Louvre seja um quadro italiano, *Reinaldo e Armida*

Figura 48

Vista do palácio das Tulherias
Litografia, c. 1868

Fonte: Library of Congress Prints and Photographs
Division LC-USZ62-117045

do Dominichino (Figura 50). A idéia, bastante comum na historiografia da arte francesa e promovida, entre outros, por L. Hauteceœur e V.-L. Tapié, de um suposto declínio no prestígio da arte italiana após o fracasso dos projetos de Bernini para o Louvre, é um lugar-comum que tem um fundo de verdade mas que costuma ser interpretado muito além do seu escopo de validade.

A questão é de saber *em qual arte italiana* se está pensando quando se invoca essa idéia. O italianismo enquanto princípio estético é um instrumento tão eficaz, na França da Idade Moderna, para se atingir uma certa distinção arquitetônica, que jamais a monarquia francesa concebeu a possibilidade de abrir mão dele sob pretexto de “nacionalismo” ou “classicismo”. E, neste caso, é justamente de expressar a distinção arquitetônica do Louvre de que se trata durante todo o período de desenvolvimento dos projetos para a fachada leste.

⁴ Blondel, *Architecture française, op. cit.*, p. 33.



1.1. Nacionalismo seletivo

A nova valorização da arte do século XVII, a partir da obra de Henry Lemonnier, tem uma importância singular para a compreensão desse processo, pois “trata-se de um interesse muito novo enquanto que, até os anos 1880, a Idade Média e o primeiro Renascimento exclusivamente foram os objetos de estudos da parte dos eruditos.”⁵ De fato, Françoise Boudon nota que enquanto são feitos levantamentos precisos no século XIX de edifícios do Renascimento, por exemplo por Adolphe Berty que conduz as escavações do Louvre entre 1863 e 1866, para o século XVII os historiadores oitocentistas se contentam de usar as gravuras, pouco precisas, publicadas por Jean Marot.⁶ Louis Hauteœur, aluno de Lemonnier, forma-se na mentalidade do século XIX e trabalha num momento de transição na historiografia da arte francesa assim como na prática arquitetônica.

5 [Il s’agit d’un intérêt très nouveau car, jusqu’aux années 1880, le Moyen Age et la première Renaissance ont exclusivement fait l’objet d’études de la part des érudits.] Antonio Bruccleri. *Louis Hauteœur et l’architecture classique en France : du dessin historique à l’action publique* Paris: Picard, 2007, p. 61

6 Boudon, *Le regard du XIXe siècle sur le XVIIe siècle français*, *op. cit.*, p. 41.

Na mesma época que a historiografia da arte discute os ciclos estilísticos de Wölfflin e a iconologia de Panofsky, a arquitetura explora as modernidades contrárias do nativismo tradicionalista e do estilo internacional anti-iconográfico. Bruccleri mostra como a atuação histórica de Hauteœur se insere nesse contexto tanto por seus fundamentos teóricos quanto por seu discurso político implícito. Hauteœur se interessa pelas transformações teóricas e arquitetônicas do início do século XX, e:

[...] se confronta com um [...] aspecto então em processo de configuração: a definição do caráter francês da arte nacional com respeito à herança da arte italiana, e particularmente à arte italiana do século XVII. [...] no que diz respeito à arquitetura sobretudo, uma cultura nacional em vias de se delinear é contraposta àqueles episódios testemunhando em vários graus da influência italiana.⁷

7 [... se confronte à un ... aspect en train de se configurer à ce moment-là : la définition du caractère français de l’art national par rapport à l’héritage de l’art italien, et particulièrement à l’art italien du XVIIe siècle. ... en ce qui concerne l’architecture surtout, une culture nationale en train de se dégager est opposée à ces épisodes témoinnant à plusieurs degrés de l’influence italienne.] Bruccleri, *Louis Hauteœur*, *op. cit.*, p. 65.

Figura 49

*Colunata do Louvre, vista interior da ala norte
Fotografia do autor, julho de 2009*

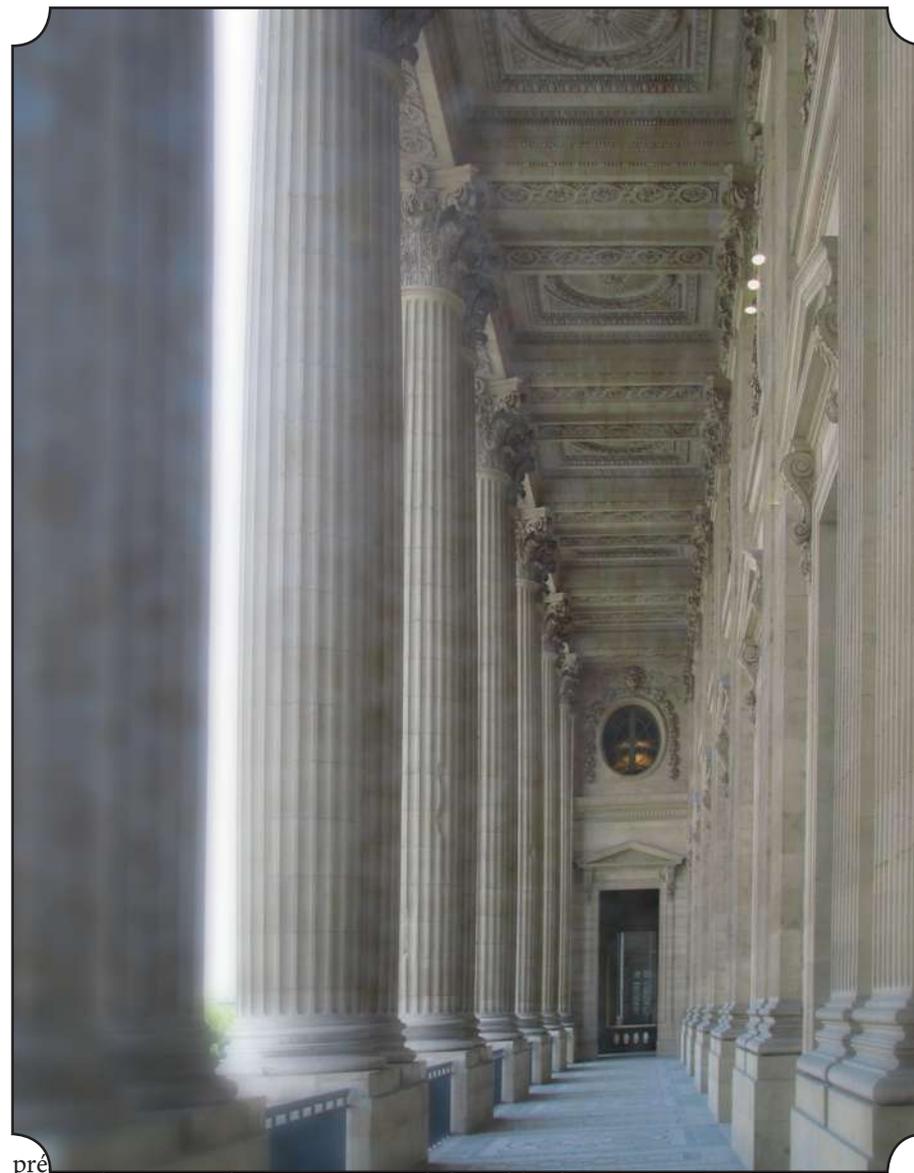
Não se trata, porém, de uma “oscilação entre estudo científico e vontade de valorizar o caráter nacional francês”⁸: em primeiro lugar, porque na geração de Hauteœur, um estudo propriamente científico sobre história da arte é *também* aquele que ressalta o caráter nacional. O artigo de Wölfflin “Italien und das deutsche Formgefühl” (1931)⁹ é um dos exemplos mais marcantes desse período. No caso de Hauteœur:

[...] a história do Louvre ilustra o percurso da arquitetura francesa da era moderna em termos de ciclo histórico, indicando a continuidade com o período gótico e estabelecendo ao mesmo tempo um diálogo a distância com a arquitetura do presente.¹⁰

8 [...] oscillation entre étude scientifique et volonté de mettre en valeur le caractère national français [...] Ibid., p. 55.

9 Reeditado como Italien und das deutsche Formgefühl In: Heinrich Wölfflin. *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel: Benno Schwabe, 1949, p. 119–126.

10 [...] l’histoire du Louvre illustre le parcours de l’architecture française de l’époque moderne en termes de cycle historique, indiquant la continuité avec la période gothique et établissant en même temps un dialogue à distance avec l’architecture du



Assim, continua Brucculeri, “o destaque que é dado à longa duração traduz a vontade de valorizar a continuidade da cultura francesa, até mesmo para além do próprio domínio arquitetônico.”¹¹ Boudon lembra também que a valorização do caráter nacional a partir de meados do século XIX caminha de mãos dadas com a afirmação dos arquitetos enquanto categoria com pretensões de um exercício profissional autônomo — diante da qual o estrangeiro é o profissional não certificado por excelência, e a Escola de Belas-Artes um órgão normativo externo a esse exercício: “assim, a resistência à influência da Itália sobre a arquitetura francesa do século XVI seria também aquela dos arquitetos à Instituição.”¹² Ainda assim, esse discurso não é unânime, e importantes arquitetos e acadêmicos como Julien Guadet defendem o exemplo da Antigüidade e do Renascimento italiano contra as “derivas” autonomistas dos ecléticos franceses contemporâneos.¹³

11 [L'accent qui est mis sur la longue durée trahit la volonté de valoriser la continuité de la culture française, au-delà même du domaine architectural.] Ibid., p. 151–152.

12 [Ainsi, la résistance à l'influence de l'Italie sur l'architecture française du XVI^e siècle serait aussi celle des architectes à l'Institution.] Boudon, *Le regard du XIX^e siècle sur le XVI^e siècle français*, *op. cit.*, p. 52.

13 Ibid.

De um modo geral, todo discurso sobre caráter, seja na história da arte ou mais amplamente na história cultural, começa com a caracterização das diferenças; como já é claro na dialética do senhor e do escravo em Hegel, o reconhecimento da alteridade é indispensável à construção da identidade. Ora, esse discurso da alteridade é de mão dupla, especialmente no universo histórico europeu. Enquanto é verdade que uma identidade arquitetônica francesa pode ser construída, pelos historiadores na França, como uma recíproca, eventualmente oposta, à arquitetura italiana, ou a uma arquitetura *à maneira italiana*, o olhar *dos estrangeiros sobre a França*, buscando caracterizá-la, tem também um papel preponderante.

Estilo nacional

Um aspecto inevitavelmente discutido em todos os estudos históricos é o da possível unidade de estilo entre as intervenções. Apesar de existir um certo apreço por composições pitorescas a partir do século XVIII, e de uma certa nobreza melancólica transpirar dos amálgamas de intervenções em épocas diversas, no Louvre a prioridade é sempre considerada como sendo

Figura 50

Reinaldo e Armida
 Domenichino (Domenico Zampieri), c. 1620–1621
 Fonte: Musée du Louvre Inv. 798

a realização do efeito mais monumental possível. Por outro lado, as duas ocasiões em que a busca pela monumentalidade são levadas mais longe — na sobrelevação da Cour Carrée (Figura 51) por Claude Perrault ou François d’Orbay (a atribuição é incerta) e na reconstrução da Grande Galeria e dos pavilhões extremos das Tulherias por Hector Lefuel (Figura 52), com a eliminação das ordens colossais — apresentam resultados esteticamente menos que satisfatórios. Em ambos os casos a vontade de aplicar uma regra, um princípio teórico prevalece sobre considerações exclusivamente plásticas de composição.

Em todo caso, as preocupações estéticas presentes na escolha dos temas de composição e das proporções merecem ser tratadas de modo autônomo enquanto escolhas artísticas. Isso não exclui, por outro lado, que a expressão arquitetônica da fachada oriental do Louvre seja também considerada do ponto de vista das suas contribuições para o projeto político de enaltecimento do reinado de Luís XIV. A natureza dessas aspirações de



grandeza têm sido bastante estudadas, com destaque para o trabalho de Peter Burke¹⁴. Este identifica a construção de um sistema de propaganda política e cultural do monarca, com uma ressalva: “todos os parisienses podiam ver os arcos de triunfo [Figura 53] e as estátuas erigidas na sua cidade,

¹⁴ *Louis XIV, op. cit.*

mas poucos eram capazes de compreender as inscrições latinas ou mesmo de decodificar a iconografia.”¹⁵

Burke aponta, portanto, “a posteridade; as classes superiores francesas, em Paris e nas províncias; e enfim os estrangeiros, em particular as cortes estrangeiras”¹⁶ como alvos preferenciais da propaganda cultural de Luís XIV. Isso tem uma implicação crucial para a recepção do Louvre: a maior parte desse “público-alvo” pode nunca vir a conhecer Paris. Nesse caso, as estampas produzidas por Jean Marot dos projetos mais significativos — os critérios de seleção permanecem uma questão em aberto — para o Louvre é que formam o *corpus* de imagens às quais o público teria acesso. Nesse aspecto, o projeto de Bernini, apesar de não executado, testemunha para a posteridade e os outros monarcas que Luís XIV é o único soberano cujo prestígio é tamanho que consegue fazer o Papa abrir mão do maior artista do século: não importa tanto, em última análise, que a obra não tenha se-

15 [Tous les Parisiens pouvaient voir les arcs de triomphe et les statues érigées dans leur ville, mais peu d'entre eux étaient capables d'en comprendre les inscriptions latines ou même d'en décoder l'iconographie.] *Ibid.*, p. 178.

16 [... la postérité ; les classes supérieures françaises, à Paris et dans les provinces ; et enfin les étrangers, en particulier les cours étrangères.] *Ibid.*, p. 180



Figura 51

*Ala oriental do Louvre, fachada sobre a Cour Carrée
Claude Perrault ou François d'Orbay, 1674–1676
Fotografia do autor, agosto de 2008*

guido com os desenhos do italiano; bastaria constatar que o a encomenda real foi prontamente atendida.

As motivações e o funcionamento da propaganda arquitetônica de Luís XIV talvez sejam transparentes aos críticos do século XVIII, pois estes pouco atentaram para a questão. O discurso de Jacques-François Blondel,

por exemplo, menciona de modo bastante vago a “glória” do rei e da arquitetura francesa, que se torna um modelo de excelência para instrução das demais nações.

Os autores do século XIX têm uma abordagem diversa. Isentos do compromisso para com a monarquia mas não livres de suas próprias

estruturas de poder, arquitetos e historiadores do Segundo Império transferem a magnificência do personagem de Luís XIV para o conjunto da nação francesa. As políticas culturais da dinastia borbônica, e especialmente os palácios do Louvre e das Tulherias, passam então a ser vistos como a realização natural do destino de grandeza nacional. Este, por sua vez, aparece, como no discurso — oportunista, é verdade — de Louis Visconti, entrecruzado com o da dinastia napoleônica:

[...] esses dois palácios representando não somente a história da arte nacional desde Francisco I até os nossos dias, mas ainda relacionando-se, tanto pelo que existe quanto pela lembrança, aos anais da nossa civilização [...] ¹⁷

Não deixa de sobrar uma crítica para Luís XIV, acusado de ter:

[...] abandonado após grandes obras tanto o *dessein* do seu antepassado [Henrique IV] quanto os projetos que ele havia solicitado

¹⁷ [...] ces deux palais représentant non-seulement l'histoire de l'art national depuis François Ier jusqu'à nos jours, mais encore se rattachant et par ce qui existe et par le souvenir, aux annales de notre civilisation [...] Visconti, *Réunion des palais du Louvre et des Tuileries*, op. cit., p. 1.

a Bernini e a Perrault para ocupar-se tão-somente de Versalhes, é preciso chegar a Napoleão I para ver novamente retomado a sério esse dado. ¹⁸

De fato, Napoleão III, assim como seu tio-avô, não tem grande apreço pelos artistas, os quais Napoleão I acusa de ter arruinado com as finanças de Luís XIV. ¹⁹ Como seus contemporâneos, Visconti vê não somente na grandeza e riqueza do Louvre, mas na sua própria linguagem arquitetônica, um elemento característico do espírito francês. Por isso, os historiadores e críticos de 1852 até as primeiras décadas do século XX insistem sobremaneira na oposição aparentemente essencial entre uma arquitetura francesa diretamente derivada do “Antigo”, e outra “à italiana”, influenciada — leia-se deturpada — pelas novidades das sucessivas gerações artísticas transalpinas. Essa rivalidade não aparece unicamente no “concurso” de Colbert para a fachada leste do Louvre; ela é projetada muito antes, desde as primeiras

¹⁸ [...] abandonné après de grands travaux et le dessein de son aïeul et les projets qu'il avait demandés à Bernin et à Perrault pour ne s'occuper que de Versailles, il faut arriver à Napoléon Ier pour voir de nouveau reprendre sérieusement cette donnée.] Ibid.

¹⁹ Michel Ragon. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes* v. 1: Idéologies et pionniers 1800-1910. Paris: Casterman, 1986, p. 125.

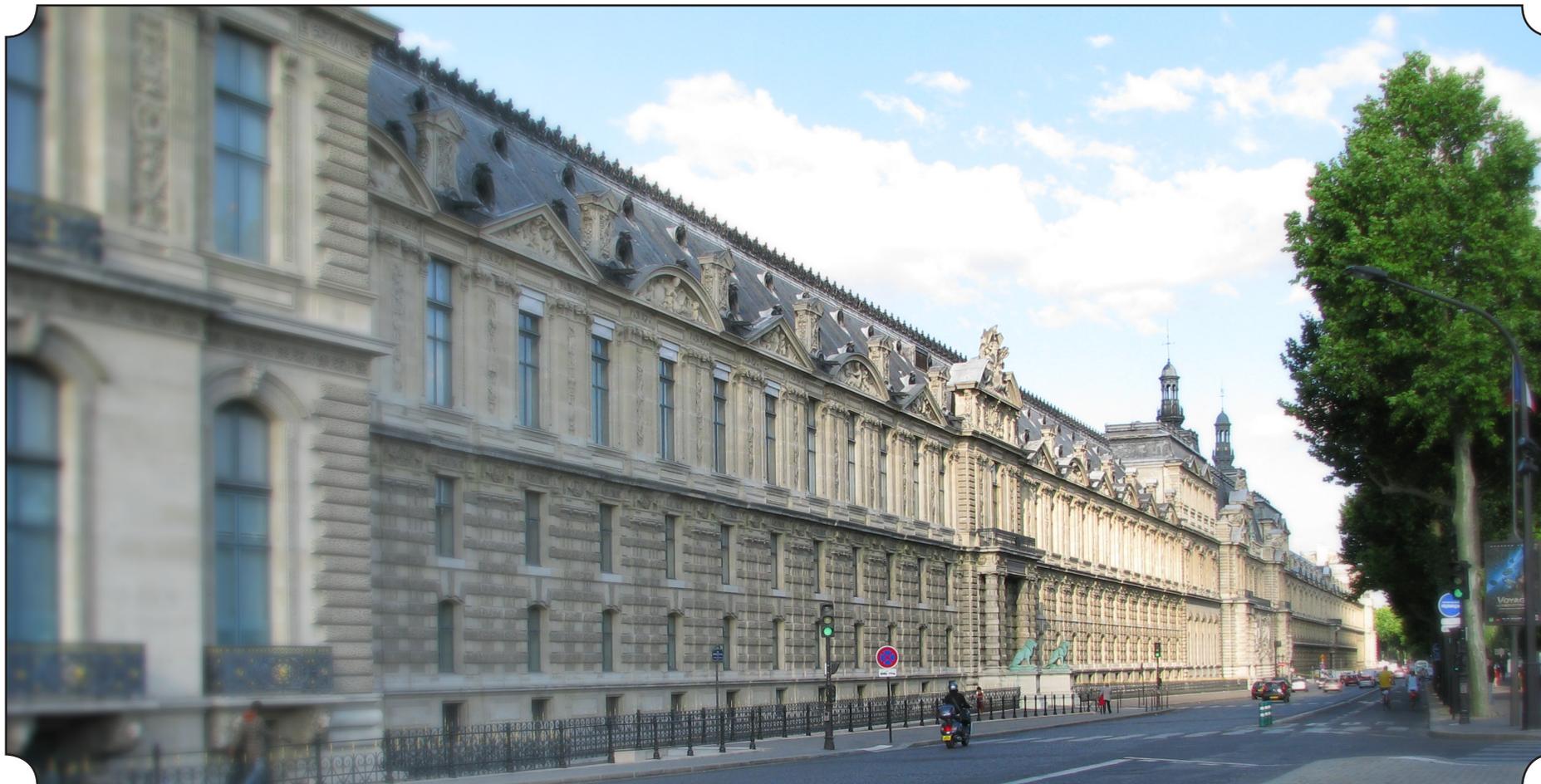


Figura 52

Grande Galerie du bord de l'eau
Hector Lefuel, 1861–1864
Fotografia do autor, agosto de 2008
Confrontar com a Figura 30, p. 175

reformas no Louvre empreendidas por Francisco I. Vitet, impregnado do fervor galicano e ligeiramente medievalista que marca a geração de Viollet-le-Duc, escreve em legítimo missionário da causa francesa. Ressalte-se a resistência em assumir a extensão influência italiana nos primeiros momentos do Renascimento francês, e o desenvolvimento messiânico de uma tradição clássica nacional:

Por volta de 1540 [...] do nosso antigo gosto nacional não restava mais vestígio. A vitória era da Itália, o melhor da Antigüidade [...] Uma vez encaminhados nesse terreno da imitação, perderíamos nós toda e qualquer originalidade? [...] Depois de ter servido de exemplo à Europa durante as mais belas épocas da ogiva [ou seja, do Gótico], [...] iríamos nós, sob a disciplina das ordens clássicas, renunciar a toda e qualquer distinção, a toda fisionomia nacional, e nos colocarmos pura e simplesmente a reboque dos italianos? O

exemplo da Itália era então duplamente perigoso: primeiro porque as construções apropriadas ao seu clima não podem, de maneira alguma, ser impunemente transportadas sob o nosso; em seguida, além dessa razão permanente, porque em torno de 1540 a Itália, em arquitetura assim como em pintura, e em todas as artes plásticas, começava a afastar-se da retidão, perdendo de vista seus próprios preceitos, entediando-se do simples e do verdadeiro, e deixando-se seduzir pelos primeiros movimentos do estilo pontificante e teatral. [...] Se nós lhes tivéssemos dado ouvidos, logo não teria mais existido na França um só telhado aparente [...]

[...]

Felizmente, apareceram então entre nós alguns valentes artistas, espíritos retos e decididos [...] Graças a eles, esse segundo período do Renascimento [...] abriu-nos um caminho novo e tornou-se uma ocasião para nós [...] de combinações verdadeiramente originais [...]²⁰

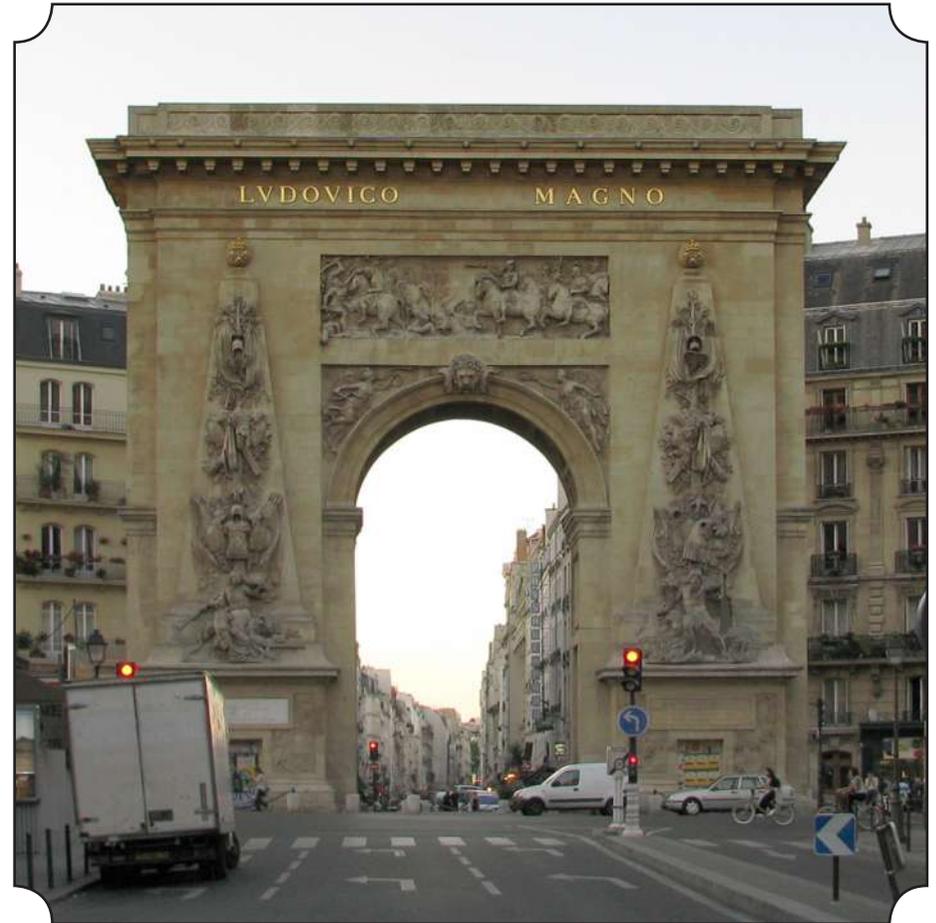
20 [Vers 1540 ... de notre ancien goût national il ne restait plus vestige. La victoire était à l'Italie, ou plutôt à l'antiquité ... / Une fois engagés sur ce terrain de l'imitation,

Figura 53

Arc de Triomphe de la Porte Saint-Denis
François Blondel, 1672
Fotografia do autor, agosto de 2008

Celebrar a originalidade do estilo nacional traduz uma mentalidade nacionalista na qual a coletividade é um personagem histórico e artístico tão ou mais importante do que os indivíduos.

allions-nous perdre toute originalité ? ... Après avoir servi d'exemple à l'Europe pendant les plus belles époques de l'ogive, ... allions-nous, sous la discipline des ordres classiques, renoncer à toute distinction, à toute physionomie nationale, et nous mettre purement et simplement à la remorque des Italiens ? L'exemple de l'Italie était alors doublement dangereux : d'abord parce que les constructions appropriées à son climat ne peuvent, dans aucun cas, être impunément transportées sous le nôtre ; puis, outre cette raison permanente, parce que vers 1540 l'Italie, en architecture aussi bien qu'en peinture, et dans tous les arts du dessin, commençait à s'écarter du droit chemin, perdant de vue ses propres préceptes, s'ennuyant du simple et du vrai, et se laissant séduire aux premières amorces du style déclamatoire et théâtral. / ... Si on les eût écoutés, il n'aurait bientôt plus existé en France un seul comble apparent ... / Par bonheur, il apparut alors chez nous quelques vaillants artistes, esprits droits et résolus ... Grâce à eux, cette seconde période de la Renaissance ... nous ouvrit une route nouvelle et nous devint une occasion ... de combinaisons vraiment originales ...] Vitet, *Le Louvre et le nouveau Louvre*, op. cit., p. 17-19.



1.2. Políticas de alteridade

É, porém, exagerado generalizar na interpretação historicista dessa mentalidade. A postura teórica do próprio Vitet não é monolítica nem

estereotipada. Com o seu conceito de “retidão” artística, ele pode igualmente se reportar à crítica normativa do século XVIII. De fato, ao mesmo tempo que ele deseja uma arquitetura francesa original, Vitet associa as características dessa arquitetura a um corpo de preceitos fundamentais que também valeriam para a Itália, caso ela não os tivesse abandonado.

Outrossim, o sucesso dessa expressão nacional é atribuído ao “feliz” surgimento de “alguns valentes artistas” — e é difícil imaginar o que passava pela mente de Vitet ao escrever essa frase. Conceberia ele a possibilidade de “infelizmente” não terem surgido esses artistas? A noção de que o desenvolvimento artístico nacional seria assim “atrasado” em comparação com o que *poderia* ter sido não é inconcebível — ela é, surpreendentemente ou não, externada em textos os mais diversos: Michel Ragon, por exemplo, deplora o “descaminho” dos sucessores ecléticos de Viollet-le-Duc²¹.

Porém, como o interesse de Vitet é operativo, não lhe serve sustentar uma visão determinista da história. É essencial, no seu caso, preservar a livre iniciativa, por assim dizer, dos artistas do Renascimento, para evitar

²¹ [égarement] Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, *op. cit.*, p. 175.

uma atitude resignada diante das realizações contemporâneas. O “caminho novo” aberto a partir de 1540 é a base necessária para criticar as propostas do século XIX enquanto decisões autônomas, portanto passíveis de serem modificadas.

A imagem de liberdade de escolha presente na narrativa histórica de Vitet vem, é verdade, associada aos padrões de gosto estético predominantes em meados do século XIX. Estes têm também uma influência no “discurso sobre a disciplina histórica e suas repercussões políticas, tal como ele se afirma na França desde a segunda metade dos anos 1860.”²² Esse discurso tende, até o final do século, a afirmar cada vez mais fortemente o caráter artístico nacional, isto é, coletivo, ao mesmo tempo que recede a leitura, dominante a partir do Renascimento, das obras individualizadas.

O arquiteto e teórico Marcello Piacentini, contemporâneo de Hautescœur, nota nos modernistas alemães uma expressão arquitetônica de inspiração mediterrânea:

²² [... discours sur la discipline historique et ses répercussions politiques, tel qu'il s'affirme en France dès la seconde moitié des années 1860.] Brucçuleri, *Louis Hautescœur*, *op. cit.*, p. 53.

Essa persistência do *substrato* clássico da mais moderna arquitetura alemã é realmente curioso. É, no fundo, o produto da paixão atávica pela arte mediterrânea, vista e assimilada romanticamente, por meio de um trabalho surpreendente de erudição. Nem o gótico francês, nem o românico, nem o Renascimento flamengo (todas artes muito mais próximas a eles), ouviram, amaram e estudaram tanto quanto as artes clássicas.²³

Revela-se aí uma expectativa implícita, da parte de um estrangeiro, acerca do caráter arquitetônico nacional e sua relação com a geografia e o clima. O apreço dos alemães pela arte mediterrânea — objeto também do texto “Italien und das deutsche Formgefühl”, de Wölfflin (1931) — é

23 [Questa persistenza del *substrato* classico della modernissima architettura tedesca è davvero singolare. È, in fondo, il prodotto dell'innamoramento atavico per l'arte mediterranea, veduta e assimilata romanticamente, e attraverso un lavoro sorprendente di erudizione. Né il gotico francese, né il romanico, né la rinascenza fiamminga (tutte arti a loro più vicine), hanno i tedeschi sentito, amato e studiato, quanto le arti classiche.] Marcello Piacentini. Il momento architettonico all'estero In: Marcello Piacentini. *Architettura moderna*, Venezia: Marsilio, 1996 Seleção dos textos e introdução por Mario Pisani, p. 99.

notável por ser inesperado, por romper com as expectativas nacionalistas.²⁴ E, nesse momento em que atuam Hauteceœur e outros estudiosos preocupados com a questão da autoria da colunata do Louvre, já se encontra estabelecida:

A definição fora da França de um verdadeiro ciclo histórico da arquitetura francesa dos tempos modernos ... É o arquiteto e historiador William Henry Ward o primeiro a abordar o problema do fechamento do arco temporal dominado pela afirmação da *arquitetura clássica* ... O gótico, concebido enquanto *free, naturalistic spirit*, é apresentado como uma noção permanente da arquitetura francesa, fora mesmo da permanência de detalhes da linguagem arquitetônica.²⁵

24 Tanto no caso de Piacentini quanto no de Wölfflin, esse interesse não-determinista dos artistas germânicos pela arte italiana é visto positivamente, sem sombra de xenofobia ou bairrismo.

25 [La définition hors de France d'un véritable cycle historique de l'architecture française des temps modernes ... C'est l'architecte et historien William Henry Ward qui aborde le premier le problème de l'achèvement de l'arc temporel dominé par l'affirmation de l'« architecture classique » ... Le gothique, conçu en tant que *free*,

Papel da historiografia germânica

Devido a isso, pode parecer à primeira vista que os autores alemães e anglo-saxões tendam a se alinhar em grande medida com a historiografia nacionalista francesa. Na verdade, a articulação sistemática de uma história da arquitetura francesa, iniciada com o esboço histórico de Viollet-le-Duc, ganha sua maior impulsão na Alemanha da virada do século, antes da articulação da historiografia nacionalista na França. O trabalho, primeiro monográfico e depois generalista, de Cornelius Gurlitt e o panorama abrangente pintado por Heinrich von Geymüller nessa época não apenas precedem as grandes sínteses históricas produzidas na própria França, como também levantam o desafio de caracterizar a natureza da arquitetura clássica francesa. A história do “Renascimento” arquitetônico na França, publicada por Ward em 1911, conclui a periodização básica que será seguida por Hauteceœur na sua *Histoire de l'architecture classique en France*.

naturalistic spirit, est présenté comme une notion permanente de l'architecture française, en dehors même de la permanence des détails du langage architectural.] Bruculeri, *Louis Hauteceœur, op. cit.*, p. 106.

Tanto Geymüller quanto Ward constroem uma imagem da arquitetura clássica francesa enquanto ciclo geral impulsionado por duas tendências contrárias: Geymüller fala em direções “rígida” e “livre”, inserindo não apenas projetos específicos como períodos históricos inteiros em determinadas posições entre esses dois extremos. Esse olhar estrangeiro, portanto, não é nem inocente nem subserviente a conceitos preestabelecidos na própria França, mas participa ativamente da construção de uma narrativa da arquitetura clássica francesa. Todavia, por trás da correspondência de objetivos — caracterizar o classicismo francês — transparece uma pluralidade de critérios e de intenções nos discursos historiográficos.

Assim, as formas e omissões desses discursos mostram a importância do caráter do Louvre enquanto palácio representativo da arquitetura francesa no século xvii, e portanto enquanto símbolo da grandeza nacional. Em especial, a discussão da relação entre composição plástica e a grandeza iconográfica do programa arquitetônico se destaca... pela sua ausência. Essa situação não é, por sinal, exclusividade do ciclo histórico do início do século xx.

Projeções nacionalistas

A atenção dedicada ao caráter nacional, historicamente construído, está sem dúvida relacionada à pouca ênfase dada ao caráter monumental, que será discutida mais adiante, p. 255. Dentre os historiadores atuais, destaca-se pela sua sofisticação a posição de Jean-Marie Pérouse de Montclos, defensor do conceito de “geotipologia” como uma versão mais objetiva do antigo *Volksgefühl*. Ele vê na política artística de Colbert uma espécie de mercantilismo cultural onde:

[...] para os produtos manufaturados suscetíveis de importação, impõe-se o apelo a técnicos estrangeiros que se buscará integrar; enquanto que em arquitetura, ao contrário, a independência nacional supõe o recurso aos patrícios.²⁶

26 [... pour les produits manufacturés susceptibles d'importation, l'appel aux techniciens étrangers que l'on cherchera à intégrer s'impose ; alors qu'en architecture, au contraire, l'indépendance nationale suppose le recours aux nationaux.] Jean-Marie Pérouse de Montclos. *Histoire de l'Architecture Française* v. 2: de la Renaissance à la Révolution. Paris: Mengès / Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989, p. 219.

A suposição de Pérouse de Montclos não tem, contudo, qualquer fundamento histórico consistente e não está de modo algum implícita na lógica da economia mercantilista. Ela é uma marca do destaque dado à questão do caráter nacional mesmo na historiografia atual, quando não se trata de *exaltar* a expressão nacional. Ainda nesse contexto, o que geralmente acontece é uma leitura parcial das fontes do século XVIII. A um pensamento acadêmico que então defende a superioridade, segundo um padrão com pretensões universais e absolutistas, a superioridade da arquitetura clássica francesa sobre a “degenerescência” do barroco italiano, substitui-se um discurso romântico sobre a adequação unívoca de um caráter a uma nação. Tal discurso pode até ser mais diplomático — apenas em aparência, pois pode alimentar o conceito de uma inevitável e imutável hierarquia racial — mas é historicamente frágil.

O “arco estilístico” traçado por Geymüller e encerrado por Ward, tratando a arquitetura francesa como uma fecunda dialética entre duas tendências complementares, dá lugar à visão de um campo estéril, imobilizado por conceitos como o “dogmatismo” que entra no vocabulário da historiografia do classicismo em meados do século XX.

2. *Gênese mítica do classicismo francês*

Dois eixos teóricos norteiam a construção do conceito de classicismo francês no século xx: de um lado, a noção de um ciclo fechado que se encerra com o desenvolvimento do ecletismo, e de outro a oposição do gosto “clássico” francês à sensibilidade “barroca” italiana. Este último conceito é em grande parte desacreditado nas últimas décadas do século, mas não sem antes influenciar diversos pensadores mais ou menos envolvidos na história da arte ao longo do século.²⁷ O primeiro eixo teórico, vendo um ciclo com características globais, relaciona-se ao papel que têm os textos acadêmicos

²⁷ Por exemplo, ver o uso do conceito de barroco em Alden Buker. *The Baroque STORM: A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory* *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 22, n. 3: Spring, 1964, p. 303–313 ; Gilles Deleuze. *Un critère pour le baroque* In: *Le Pli* Paris: Minuit, além do clássico de Germain Bazin. *Classique, baroque et rococo* Paris: Larousse, 1964, de cujo título as reedições mais recentes suprimiram incompreensivelmente o primeiro termo. V.-L. Tapié exprime suas reservas com essa terminologia em *Baroque et classicisme*, *op. cit.*, enquanto que mais recentemente Claude Mignot rejeita em grande parte a divisão: Claude Mignot. « Baroque » et « Classique » In: Barbara Cassin *Vocabulaire européen des philosophies* Paris: Seuil/Le Robert, 2004, p. 155–157; 221–223.

normativos do século xviii na interpretação posterior acerca das características da arquitetura clássica francesa.

É bastante comum encontrar, na historiografia do século xx, uma confusão entre a crítica estética do século xviii, especialmente a de Jacques-François Blondel, contra os projetos de Bernini, e os comentários depreciativos mas de natureza completamente diversa proferidos por Charles Perrault e, provavelmente, Colbert em 1665–1666. Se tais comentários de extração neoclássica podem ser encontrados no livro de Henri Sauval, eles quase certamente resultam de edições póstumas realizadas para a publicação do texto no século xviii, uma vez que o manuscrito original teria sido concluído em torno de 1660, antes, portanto, dos eventos citados.

Assim, Louis Hautecœur defende, aparentemente baseado no testemunho de J.-F. Blondel, que o projeto de Bernini não se adequa ao “gosto francês”²⁸, enquanto que mesmo nas memórias de Charles Perrault as objeções de ordem estética são muito mais raras e ambíguas do que as de ordem prática. Reciprocamente, o que se nota nos escritos franceses do século xix e início do século xx é uma postura indecisa com relação à fachada leste tal

²⁸ Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 164.

como foi construída. Apenas a partir da década de 1920 e dos estudos aprofundados de Hauteceœur e Ragnar Josephson é que existe uma reabilitação da colunata do Louvre. Ela vem então associada a uma busca de afirmação de uma especificidade cultural francesa no contexto europeu.

2.1. Reconstrução do classicismo

Louis Hauteceœur intitula o último volume da sua *Histoire de l'architecture classique en France*, publicado em 1957, ainda que concluído desde 1949, de “O final da arquitetura clássica”. Essa denominação ele tira diretamente de Ward, já em 1911 proclamando que esse final ocorrera no

início do século XIX, quando “o Renascimento [...] soçobrou ao nível de um *revival*.”²⁹ Para Hauteceœur:

O classicismo [...] Esse humanismo, idealista, aristocrático, universalista morreu quando reinou uma cultura científica, técnica, materialista, quando se nivelaram as classes sociais outrora diferenciadas, quando exacerbaram-se os nacionalismos, ou seja quando triunfaram todas as idéias nascidas no século XVIII e difundidas pela Revolução [francesa].³⁰

Em substituição ao embate estético do século XIX, o que se tem aí é uma tomada de posição historiográfica. Num certo sentido, o “fim da arquitetura clássica” é um marco conceitual necessário à compreensão dos

29 [... the Renaissance sank ... to the level of a revival.] William Henry Ward. *The Architecture of the Renaissance in France* v. 2: London: Batsford, 1911, p. 468.

30 [Le classicisme ... Cet humanisme, idéaliste, aristocratique, universaliste mourut, lorsque régnait une culture scientifique, technique, matérialiste, lorsque se nivelèrent les classes sociales jadis différenciées, lorsque s'exacerbèrent les nationalismes, bref lorsque triomphèrent toutes les idées nées au XVIIIe siècle et répandues par la Révolution.] Louis Hauteceœur. *Histoire de l'architecture classique en France* v. 7: La fin de l'architecture classique. Paris: Picard, 1957, p. 473.

períodos anteriores enquanto um grande ciclo histórico fechado. Haute-cœur apresenta um relato bastante convencional da arquitetura no século XX:

[...] a um classicismo degenerado, que se havia freqüentemente convertido em barroco, a um classicismo de formas tornadas impuras sucederá o verdadeiro classicismo, que é aquele do espírito.³¹

Naturalmente, denunciar o “falso” formalismo “degenerado” e valorizar acima deste o espírito abstrato é uma prova de conformidade ideológica absolutamente indispensável a um erudito arquitetural em meados do século XX. Ora, esse término do classicismo se inicia no volume de Haute-cœur com o ecletismo reinante a partir de 1848, marco histórico significativo pelos movimentos motivados por ideologias sociais e nacionais e, na França, por mais uma mudança política sob o fundo da industrialização e do racionalismo materialista. O efêmero mas portentoso golpe de Napoleão III e Viollet-le-Duc na Escola de Belas-Artes de Paris em 1863, e mais ainda

31 [...] à un classicisme dégénéré, qui s'était souvent mué en baroque, à un classicisme de formes devenues bâtardes succédera le véritable classicisme, qui est celui de l'esprit.] Ibid., p. VIII.

a reação da comunidade acadêmica contra a cátedra de estética proposta, instaurando oficialmente o ecletismo como igualdade de condições entre todos os estilos — para Ward isso ocorre já com a Revolução francesa³² —, é exibido como “prova” do irreversível declínio do sistema acadêmico e, portanto, clássico. Já a data final, 1900, concorda facilmente com uma teleologia histórica que busca uma “unidade secreta” na arquitetura do século XX, bem como a alguns marcos convencionais do Movimento moderno — transformação estilística de Frank Lloyd Wright entre 1898 e 1902, invenção do automóvel, leitura de *Ornamento e crime* por Adolf Loos em 1909...

Alternativamente, considerando as datas de 1848 e 1900 no âmbito da pesquisa histórica sobre a arquitetura clássica francesa, percebe-se uma relação entre as transformações na prática arquitetônica descritas e julgadas por Haute-cœur e as posturas críticas da mesma época. Assim a arquitetura do século XVII, que para Vitet em 1852 é “viciada” pelo mau exemplo da Itália barroca, e que Lefuel em 1861 faz questão de “corrigir” reconstruindo a Grande Galeria e os pavilhões extremos, é reabilitada a partir de 1888 a

32 Ward, *The Architecture of the Renaissance in France*, op. cit., p. 467–468.

partir das obras de Wölfflin (e mais tarde Eugenio d’Ors) sobre o barroco.³³ E, reciprocamente, é a “sã arquitetura” do século XIX que a partir de então sofre as críticas do novo gosto dos modernistas.

Conformidade teleológica

Por isso, no conceito de “abandono do ideal estético” proposto por Therrien cabe entender o abandono de uma *estética normativa* pautada pela imitação de certos modelos clássicos concretos, em favor de uma *conformidade teleológica* a um “espírito” clássico. Nesse processo, a colunata do Louvre pode assumir papéis contraditórios: criticada por seus “vícios”, depois pela sua falta de utilidade funcional, ela é reabilitada com a inversão da regra estética. O argumento concreto acerca do gosto dá lugar a uma afirmação do caráter nacional, passando por uma narrativa de grande peso para a prática arquitetônica e a preservação patrimonial: a do conceito de autenticidade histórica. O ponto alto aparente desse conceito, como visto

33 Brown, *The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin’s Art History*, *op. cit.*, p. 396–397.

anteriormente, p. 198, é a redação da Carta de Veneza em 1964, mas esse ano marca também ponto de inflexão no qual a teleologia histórica começa a ser, por um lado, questionada — já em 1968 David Watkin prepara a sua crítica *Morality and Architecture* —, e por outro, abandonada em favor de novas preocupações arqueológicas, vistas no Capítulo 4.

Nesse meio tempo, a teleologia histórica que domina a primeira metade do século XX pressupõe um acordo total entre a arquitetura de um período e os dados não arquitetônicos do mesmo, de tal maneira que “se se conhece suficientemente as condições de uma época dada, pode-se prever o que será a sua arquitetura e afirmar o que ela deveria ser.”³⁴ Essa perspectiva leva à conclusão um tanto quanto preocupante de que os espíritos dos tempos seria determinante sobre a vontade individual, que no entanto “podem por vezes ser tolos o suficiente para tentar resistir-lhe, sem sucesso por sinal.”³⁵ Sendo o século XIX, na historiografia teleológica, essa

34 [... si on connaît suffisamment les conditions d’une période donnée, on peut prédire ce que sera son architecture et affirmer ce qu’elle devrait être.] Watkin, *Morale et architecture*, *op. cit.*, p. 9.

35 [... peuvent parfois être aussi sots que d’essayer de leur résister, sans succès d’ailleurs.] *Ibid.*, p. 57.

idade das trevas onde os *revivals* tentaram toalmente resistir ao espírito da modernidade, não pode existir então uma “verdadeira” arquitetura, clássica ou não. Donde o inevitável “final da arquitetura clássica”, esgotada tal qual o gótico visto por Vitet³⁶, “viciada” corrupção da “sã arquitetura” moderna.

2.2. Construindo a oposição entre clássico e barroco

É evidente que essa desconformidade ao *Zeitgeist* não pode ser nada além de um acidente de percurso rapidamente corrigido pelo surgimento de uma nova e “verdadeira” arquitetura. Assim, toda a história da arquitetura, século XVII incluído, deveria demonstrar uma regra à qual apenas o século XIX ousa fugir. Por isso, é indispensável dar também à colunata do Louvre um lugar “natural” nessa narrativa histórica de uma arte legitimamente “do seu tempo”. É intolerável a essa narrativa tudo o que possa colocar em xeque o princípio de que os períodos artísticos se desenvolvem em resposta ao estado da sociedade — que seja um *revival* estilístico ou uma influência estética estrangeira.

³⁶ Ver p. 252

O produto desse contorsionismo teórico é, sobretudo na historiografia francesa do século XX, um conjunto heterogêneo de argumentos circunstanciais tratados como se fossem preceitos gerais: vagas menções ao “clima”, aos “costumes”, sem esquecer, naturalmente, a “grandeza” jamais claramente definida. Logo no início da sua pesquisa sobre o Louvre de Luís XIV, Hauteceœur pontifica sobre a inevitável rejeição ao projeto de Bernini:

Acreditava-se que Bernini havia introduzido na França certas formas arquitetônicas; na verdade elas eram conhecidas entre nós antes da sua viagem e é precisamente no dia em que o italianismo parecia triunfar que ele estava mais ameaçado pelo racionalismo clássico.³⁷

Se a arte do século XVII e especialmente a colunata do Louvre devem ser reintegradas enquanto constitutivos do caráter nacional na idade moderna, então a primeira tarefa a ser abordada é absolvê-la de qualquer

³⁷ [On croyait que le Bernin avait introduit en France certaines formes architecturales ; en fait elles étaient connues chez nous avant son voyage et c'est précisément le jour où l'italianisme semblait triompher qu'il était le plus menacé par le rationalisme classique.] Hauteceœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 4-5.

possível influência externa. O desenrolar do argumento de Hauteceœur é sutil: ele começa descrevendo em detalhe “o apogeu do estilo italianizante na França” na época de Mazarino³⁸. Contudo, “a influência italiana estava destinada a durar poucos anos”³⁹: prepara-se o leitor para o primeiro ato da reação galicana, os conflitos entre o prático arquiteto francês Le Vau e os maliciosos convidados italianos de Mazarino, os cenógrafos Vigarani⁴⁰.

Hauteceœur introduz então o primeiro termo da sua definição de “racionalismo clássico”: a especialização técnica. De fato, se o classicismo remete a um caráter cultural da França, a estética não poderia defini-lo isoladamente; ele deve compartilhar também dos aspectos materiais da arquitetura. Eis porque é da mais alta importância para o futuro da arquitetura francesa notar que “os Vigarani querem dispor os tirantes à maneira italiana; os empreiteiros, à maneira francesa.”⁴¹ Os insucessos dos italianos em Paris malgrado a hospitalidade dos franceses são um tema recorrente no

38 Ibid., p. 48.

39 Ibid., p. 49

40 Ibid., p. 84.

41 [Les Vigarani veulent disposer les tirants à la manière italienne ; les entrepreneurs à la manière française.] Ibid., p. 85.

livro de Hauteceœur. A rivalidade atribuída aos ciúmes dos convidados, que “parecem [...] ter por princípio afastado os franceses”⁴², isso quando eles não fazem intrigas uns contra os outros, atinge naturalmente o seu auge durante a estadia de Bernini na França.

Os críticos do século XIX não se fazem de rogados, e é com extrema generosidade para com o artista italiano que Vitet chama Bernini de “um espírito estragado pelo falso gosto do tempo, mas um espírito superior, um gênio de decadência, mas um autêntico gênio”⁴³. Vachon não é tão gentil, e trata-o rispidamente de “mau fazedor de projetos estrangeiro”⁴⁴. No século XX a atitude geral para com Bernini é de condescendência. Raymond faz um curioso elogio ao seu personagem:

Teremos de apontar também os seus defeitos, que no mais das vezes são apenas o exagero das suas qualidades; ele é carregado e traído

42 [semblent ... avoir par système écarté les Français] Ibid.

43 [... un esprit gâté par le faux goût du temps, mais un esprit supérieur, un génie de décadence, mais un véritable génie ...] Vitet, *Le Louvre et le nouveau Louvre*, op. cit., p. 150.

44 [... mauvais deviseur de plans étranger ...] Vachon, *Le Louvre et les Tuileries*, op. cit., p. 10.

pela sua ciência, pelos seus desejos de novidade, pela audácia dos seus planos e pela sua falta de simplicidade [...] ⁴⁵

Na perspectiva do século xx, Bernini não pode mais ser imputado pelo fracasso do seu projeto para o Louvre; ele diz mais sobre o caráter francês do que sobre a habilidade do artista, donde o seu interesse na narrativa, pois “o conjunto desse monumento devia chocar o gosto francês. Bernini havia concebido e desenhado o seu projeto enquanto romano.” ⁴⁶ De “deca-dente”, “felizmente afastado”, “charlatão” ⁴⁷, Bernini torna-se no século xx o gênio indispensável na sua ausência, o fundo de italianismo contra o qual

45 [Nous aurons aussi à signaler ses défauts, qui, le plus souvent, ne sont que l'exagération de ses qualités ; il est entraîné et trahi par sa science, par ses désirs de nouveauté, par l'audace de ses visées et par son manque de simplicité ...] Marcel Raymond. *Le Bernin* Paris: Pion-Nourrit, 1911, p. 22.

46 [... l'ensemble de ce monument devait choquer le goût français. Le Bernin avait conçu et dessiné son plan en Romain.] Léon Mirot. *Le Bernin en France, les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV* Paris: Picard, 1904, p. 79.

47 Paul Bonnefon. Claude Perrault architecte et voyageur *Gazette des Beaux-Arts*. v. xxvi, n. 531, troisième série: 1901, p. 212.

se destacam a “bela simetria, a amplidão decorativa do monumento que se eleva atualmente” ⁴⁸.

Um dos principais pontos de apoio da afirmação do classicismo francês é a crítica neoclássica do século xviii. Jacques-François Blondel publica em 1756 a primeira análise comparativa dos projetos de Bernini e da colunata do Louvre. No quarto volume do seu *Architecture française*, Blondel opõe uma descrição exaustiva das qualidades — mas também dos defeitos — da colunata aos correspondentes defeitos — mas também qualidades — do projeto de Bernini.

Ainda que o texto seja mais equilibrado do que os comentários e citações subseqüentes dão a entender, ele estabelece, na percepção das gerações seguintes senão nas intenções do autor, um ponto de vista francófilo que permanece incontornável nos estudos sobre o Louvre. R. Berger parece assumir uma validade das opiniões de J.-F. Blondel para todo o Antigo Regime. ⁴⁹ Ao mesmo tempo, C. Tadgell aceita explicitamente a pertinência

48 [... la belle symétrie, l'ampleur décorative du monument qui se dresse maintenant ...] Ibid., p. 213.

49 Berger, *The Palace of the Sun*, op. cit., p. 75.

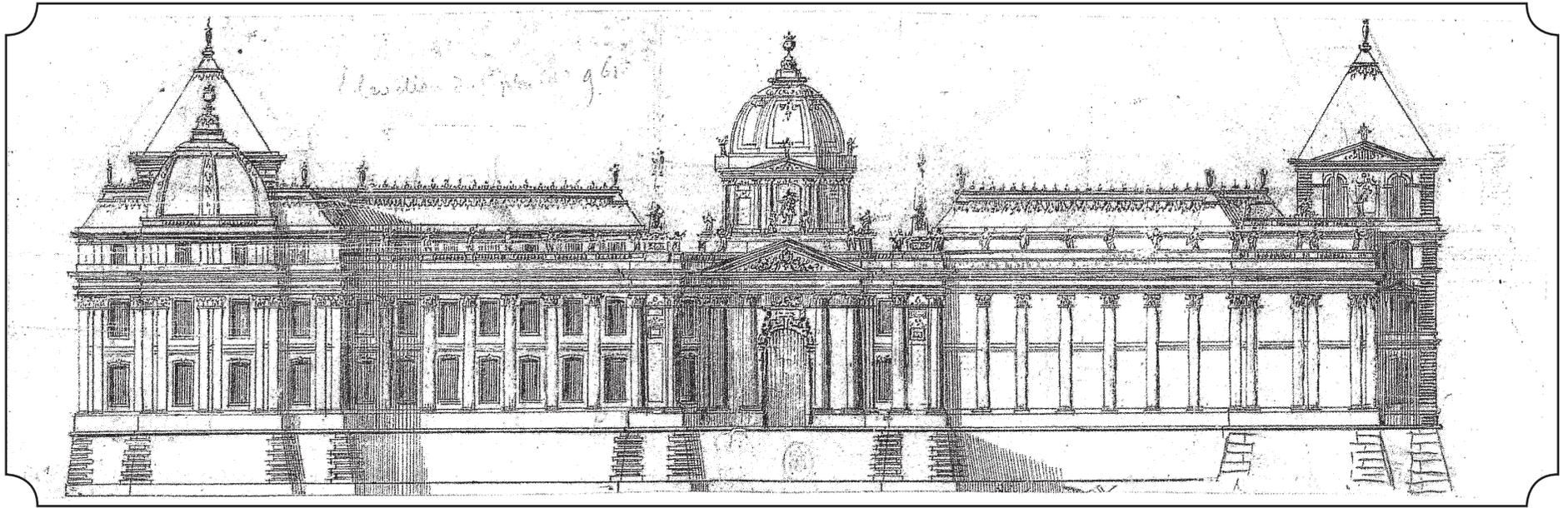


Figura 54

Projeto para a fachada oriental do Louvre
 François Mansart, 1664 ou 1665

Fonte: Bibliothèque nationale de France, Estampes Va 440, Fonds de Cotte 961/1, cliché H 187 056, apud Claude Mignot e Jean-Pierre Babelon (orgs.). François Mansart : le génie de l'architecture. Paris: Gallimard, 1998.

de Blondel para avaliar uma criação arquitetônica quase um século mais antiga.⁵⁰

⁵⁰ Tadgell, Review: The Palace of the Sun King, *op. cit.*, p. 491.

Autonomia projetual francesa

No livro de Hauteceœur sobre o Louvre de Luís XIV, cada um dos aspectos do projeto de Bernini é apresentado de modo a deixar implícito o seu contrário, caracterizando o espírito francês. Assim, o escultor-arquiteto

é “fiel aos hábitos dos arquitetos italianos que subjugavam a distribuição interior à beleza das fachadas”⁵¹ — tenha-se em mente que no início do século xx a preocupação de conciliar *les dedans* com *les dehors*, expressa justamente por J.-F. Blondel, é há muito tempo um lugar-comum da teoria arquitetônica francesa. Hauteœur conclui diplomaticamente, sem condenar Bernini nem exaltar uma orientação estética específica:

Havia antinomia entre as concepções italiana e francesa da arquitetura. A viagem de Bernini, longe de marcar o advento da moda ultramontana [italiana] entre nós [franceses], foi, sem dúvida alguma, uma das causas da reação. O racionalismo acadêmico francês opor-se-á à fantasia pitoresca dos decoradores italianos.⁵²

51 [... fidèle aux habitudes des architectes italiens qui soumettaient la distribution intérieure à la beauté des façades.] Hauteœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 158.

52 [Il y avait antinomie entre les conceptions italienne et française de l'architecture. Le voyage du Bernin, bien loin de marquer l'avènement de la mode ultramontaine chez nous, fut, sans aucun doute, une des causes de la réaction. Le rationalisme académique français s'opposera à la fantaisie pittoresque des décorateurs italiens.] *Ibid.*, p. 164.

Apesar da ainda perceptível visão nacionalista na oposição fácil entre “racionalismo acadêmico” e “fantasia pitoresca”, a polêmica perde vigor com respeito às invectivas de Vitet e Vachon. Em todo caso, lendo o argumento de Hauteœur tem-se a esperança de vê-lo abordar detalhadamente as diferenças entre o último projeto de fachada de Bernini e a colunata. Não é, naturalmente, o que acontece; ele se concentra mais nas semelhanças entre ambos. O objetivo acaba sendo o de mostrar como os temas de composição empregados por Bernini, por exemplo a ordem colossal, na verdade já fazem parte das práticas arquitetônicas francesas. Ainda que os demais projetos de 1661–1664 não o interessem muito, Hauteœur destaca a primeira proposta de Mansart para o Louvre (Figura 54): “sobre o corpo central uma balaustrada sustenta estátuas e isso basta para mostrar que essa moda é anterior à viagem de Bernini.”⁵³

Todas respostas bastante diretas às “impressionantes coincidências” apontadas apenas alguns anos antes por Mirot, a quem Hauteœur cita. A caracterização final da colunata, depois dessas apropriações de temas

53 [Sur le corps central une balustrade supporte des statues et ce fait suffit à démontrer que cette mode est antérieure au voyage du Bernin.] *Ibid.*, p. 147.

específicos, é curiosamente indefinida. As semelhanças não resolvidas pela reivindicação de um repertório formal nacional são simplesmente subtraídas à discussão:

Admiração sem servilidade para com os templos romanos, desprezo italiano pelas disposições interiores, observância clássica da simetria e da regularidade aparentes, gosto pelas linhas horizontais que se substituem às linhas verticais da Idade Média e do Renascimento, busca da simplicidade que se opõe às complicações, aos ressaltos ultramontanos, preocupação com as novidades técnicas. Encontramos tudo isso na colunata que manifesta ao mesmo tempo o racionalismo formal do século xvii e a crença no progresso que assombrou os Perrault [...] ⁵⁴

54 [Admiration sans servilité pour les temples romains, mépris italien pour les dispositions intérieures, observation classique de la symétrie et de la régularité apparentes, goût des lignes horizontales qui se substituent aux lignes verticales du Moyen Age et de la Renaissance, recherche de la simplicité qui s'oppose aux complications, aux ressauts d'outre-monts, souci des nouveautés techniques. Nous trouvons tout ça dans la colonnade qui manifeste à la fois le rationalisme formel du xvii^e siècle et la croyance au progrès qui hanta les Perrault ...] Ibid., p. 178.

Uma das conseqüências da supressão do ideal estético no discurso histórico é portanto um certo impulso no sentido de julgar as obras globalmente — isto é, ao mesmo tempo cada obra em sua totalidade, e essas obras no âmbito de um *Kunstwollen* unívoco. René Huyghe, discípulo de Hauteceœur, justifica essa abordagem global:

[...] o modo de vida de uma civilização dada determina as formas que ela inventa, tanto do ponto de vista material, por meio de combinações acidentais sugeridas por técnicas específicas, quanto intelectualmente, por meio das estruturas específicas que ele impõe nas concepções mentais. ⁵⁵

Nesse mesmo espírito, Gromort proclama que “se é questão aqui do caráter comum às obras de uma época, trata-se acima de tudo do seu caráter *moral* [grifo no original]” ⁵⁶. Uma vez que o caráter da obra arquitetônica

55 [... the way of life of a given civilization determines the forms it invents, both materially, through accidental combinations suggested by particular techniques, and intellectually, through the specific structures it imposes on mental conceptions.] René Huyghe. *Art and the Spirit of Man* Trad. Norbert Guterman. London: Thames & Hudson, 1962, p. 69.

56 [... s'il est question ici du caractère commun aux œuvres d'une époque, il

ca deixa de ser determinado pela sua aparência visível para ser perceptível somente à reconstrução intelectual do que constitui a sua essência — donde a importância capital do *partido* no argumento de Gromort — o olhar global, que categoriza intelectualmente, seria o único à altura de perceber esse caráter: “o que conta acima de tudo, é o pensamento...”⁵⁷

Por isso Laprade, já em 1960, não tem problemas em afirmar que o projeto de Bernini “teria feito figura de estrangeiro em Paris”⁵⁸: desvendar o caráter nacional não é mais, na segunda metade do século xx, uma tarefa para a estética ou a análise estilística, e sim para uma história cultural contextualizando qualidades abstratas, geográfica e cronologicamente determinadas. Isso permite que V.-L. Tapié, no imediato pós-guerra, possa distinguir na arte francesa do século xvii um período eclético comprometendo o caráter *français*:

s'agit avant tout de leur caractère *moral*.] Georges Gromort. *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts* Paris: Ch. Massin, [1946], p. 150.

57 [... ce qui compte avant tout, c'est la pensée ...] Ibid.

58 [... aurait fait figure d'étranger à Paris. Laprade, *François d'Orbay, op. cit.*, p. 140.

[...] tudo é justaposição de gostos e de tendências: a verve gótica não está de modo algum esgotada. ... As obras executadas na época de Richelieu são belas, mas elas demonstram um ecletismo.⁵⁹

Tapié não diz quase nada sobre a colunata construída, apesar de se deter longamente nos projetos de Bernini. Praticamente tudo o que ele tem de relevante a dizer acerca da fachada oriental do Louvre é que *ela não é a fachada de Bernini*. Todavia, ele se desmarca aqui muito claramente das narrativas sobre caráter nacional. A sua conclusão explica a execução da colunata no lugar do projeto de Bernini e merece uma citação mais extensa:

Se se pretendia instalar definitivamente o rei no Louvre, tornava-se urgente preferir a solução que permitia esperar a conclusão em dois ou três anos àquela que, por ser tão ambiciosa, como se havia no entanto desejado que ela fosse, corria o risco de impor prazos intermináveis e sobretudo de ser interrompida por falta de dinheiro.

59 [... tout est juxtaposition de goûts et de tendances : la verve gothique n'est point épuisée. ... Les œuvres réalisées au temps de Richelieu sont belles, mais elles témoignent d'un éclectisme.] Tapié, *Baroque et classicisme, op. cit.*, p. 194.

Por fim, uma última constatação se impõe. Ao mesmo tempo que se enfrentava esse constrangimento, havia na França uma equipe de arquitetos de plena posse do seu talento e da sua ciência. Não se tratava de saber se eles tinham ciúmes de Bernini, se eles tinham ou não razão de tê-los, menos ainda de decidir se eles podiam fazer melhor que ele ou diferente dele. O essencial, na data de 1667, era que eles fossem em medida de fazer alguma coisa, e alguma coisa digna do rei.⁶⁰

60 [Si l'on tenait à établir définitivement le roi au Louvre, il devenait urgent de préférer la solution qui laissait espérer l'achèvement en deux ou trois ans à celle qui, à force d'être ambitieuse, comme on avait pourtant souhaité qu'elle le fût, risquait d'imposer des délais interminables et surtout d'être interrompue, faute d'argent. / Enfin, une dernière constatation s'impose. Alors qu'on se trouvait dans cet embarras, il existait en France une équipe d'architectes en pleine possession de leur talent et de leur science. Il ne s'agissait pas de savoir s'ils étaient jaloux du Bernin, s'ils avaient ou non raison de l'être, encore moins de décider s'ils pouvaient faire mieux que lui ou autre chose que lui. L'essentiel, à la date de 1667, était qu'ils fussent en mesure de faire quelque chose et quelque chose digne du roi.] Ibid., p. 249.

Ambigüidades estéticas

Desde o início da historiografia crítica da arquitetura, em meados do século XIX, até os anos 1920, o velho problema da disputa entre Perrault e d'Orbay pela autoria da colunata é personagem secundário na trama narrativa, que coloca a caracterização estética dos projetos francês e italiano como protagonista. Nesse período ainda grassa o determinismo histórico, de vaga — e abusiva — inspiração hegeliana.

Livros de escopo mais geral, nos quais não se encontram as sutilezas e ressalvas das pesquisas especializadas, testemunham com maior clareza, e até mais recentemente, da visão determinista. Em 1933, Germain Bazin faz uma leitura teleológica típica acerca do projeto de Lescot (Figura 10, p. 125):

Assim todas as qualidades de imaginação e de razão do classicismo francês já estão caracterizadas nessa obra de gênio onde se sente todo o entusiasmo lírico de uma arte jovem à qual ainda não ressecaram as fórmulas.⁶¹

61 [Ainsi toutes les qualités d'imagination et de raison du classicisme français sont

Não que Bazin possa ser contado entre os defensores incondicionais de uma “classicismo” francês em oposição ao barroco italiano: ele exalta a “tentativa da arte barroca de renovar os dados triviais da arquitetura”⁶². Um caso mais radical é o de Albert Laprade, que sistematicamente opõe efeitos (ou *defeitos*) “barrocos” na obra de Louis Le Vau a qualidades “clássicas” que ele acredita ver no trabalho do seu assistente François d’Orbay.⁶³

As interpretações de Geymüller acerca das qualidades estéticas do Louvre são bem diferentes daquelas levantadas por seus contemporâneos franceses. Enquanto Sauvel defenderá ainda em 1964, que o fato da colunata do Louvre não ter recebido toda a ornamentação originalmente prevista, “e a transformação das formas que daí resultou encontraram-se de pleno acordo com o que era então a evolução da arte francesa”⁶⁴, em 1898

déjà caractérisées dans cette œuvre de génie où l’on sent tout l’enthousiasme lyrique d’un art jeune que n’ont pas encore desséché les formules.] Germain Bazin. *Le Louvre : le palais* Paris: Arthaud, 1933, p. 23.

62 [... la tentative de l’art baroque pour renouveler les données ordinaires de l’architecture ...] Ibid., p. 74.

63 Laprade, *François d’Orbay*, *op. cit.*, p. 136.

64 [... et la transformation des formes qui en résulte se trouvèrent en plein accord

Geymüller já levanta um questionamento acerca dessa caracterização da “arte francesa” como evoluindo em direção a uma maior *retenue*:

[...] é interessante para a história da gênese da direção livre na época de Luís XV, estabelecer se a direção livre que havia se desenvolvido na idade de Henrique IV, na época acadêmica e absoluta de Luís XIV a partir de 1660 desapareceu por completo ou em alguma forma ainda infiltrou-se e permaneceu.⁶⁵

A fachada de Lescot representa, para Cornelius Gurlitt, um grande esforço decorativo mais do que a obra “racional” exaltada por Bazin:

Está aqui erigida toda a essência do Renascimento, a conformação clássica das ordens e molduras, o uso analítico prenunciado por

avec ce qu’était alors l’évolution de l’art français.] Sauvel, *Les auteurs de la colonnade du Louvre*, *op. cit.*, p. 341.

65 [... ist es für die Geschichte der Genesis der freien Richtung der Zeit Ludwig xv. interessant, fest zu stellen, ob die freie Richtung, die sich im Zeitalter Heinrich IV. entwickelt hatte, in der absoluten und akademischen Zeit Ludwig XIV. um 1660 ganz unterging oder in irgend eine Form weiter sickerte und fortbestand.] Heinrich von Geymüller. *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich* v. 1: Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils. Stuttgart: A. Bergsträsser, 1898 (Handbuch der Architektur. Zweiter Theil: die Baustile. 6. Band), p. 254-255.

Bramante e Antonio da Sangallo. Considere-se o pátio do Palácio Farnese em Roma. Mas é verdade que o espírito francês promoveu um contexto favorável ao refinamento formal, o senso decorativo permeando tudo, mais significativamente no projeto muito admirável e bem-resolvido do ático. [...] Os italianos souberam resgatar os temas antigos de modo monumental e espetacular, porém nenhum povo encontrou um emprego mais elegante para eles. A fachada do Louvre dá aqui o tom decisivo para a arte francesa.⁶⁶

A ambigüidade entre as diversas sínteses teóricas do século XIX e as especificidades das obras individuais reconhecidas pelo historiadores

66 [Erreicht ist hier die volle Reife der Renaissance, die klassische Bildung der Ordnungen und Profile, die an Bramante und Antonio da Sangallo mahnende Einzelbehandlung. Man denke an den Hof des Palazzo Farnese in Rom. Aber doch dringt der französische Geist, die auf formelle Feinheit vorzugsweise gerichtete Stimmung, der Schmucksinn überall hindurch, namentlich an dem sehr merkwürdigen und folgereichen Entwurf des oberen Halbgeschosses. ... Die Italiener haben die antike Motiven grossartiger, wirkungsvollen zu verwerten gewusst, kein Volk aber hat eine elegantere Verwendung für sie gefunden. Die Louvrefaçade giebt hierin den für Frankreichs Kunst entscheidenden Ton an.] Cornelius Gurlitt. *Die Baukunst Frankreichs* Dresden: Gilbers, 1897–1905, p. 21.

encontra-se portanto também nos estudos sobre o Louvre. O discurso nacionalista, por vezes inflamado, freqüentemente insidioso, não impediu os autores da época de produzirem análises estéticas bastante pertinentes, que estão praticamente ausentes da historiografia atual.

No caso da caracterização clássica, é a diversidade de interpretações que se mostra relevante. Não existe nada de naturalmente ou necessariamente nacional nos adjetivos usados para qualificar o classicismo francês. Note-se a diferença entre o conceito de racionalidade apontado por Bazin e o efeito decorativo elogiado por Gurlitt, ou ainda a constatação de uma tendência “livre” mencionada por Geymüller em contraste com o rigor simplificado visto por Sauvel. O conceito de um “classicismo francês” decorre portanto mais de uma intenção prescritiva do que de uma constatação supostamente desinteressada.

O inventário de características clássicas — ou “antibarrocas”, já que o cerne da crítica tende a ser a oposição entre a colunata e o projeto de Bernini —, fundamentado na historiografia nacionalista, constrói uma certa imagem da fachada oriental do Louvre bem diversa daquela apresentada pela historiografia arqueológica mais recente. Em primeiro lugar, para a

crítica clássica importa menos a identificação da autoria ou mesmo do processo de desenvolvimento do projeto que resulta na fachada construída. O caráter clássico é, por definição, suprapessoal, e uma individualização excessiva do projeto seria até prejudicial para a narrativa de universalidade da linguagem clássica.

De fato, eis aí uma diferença crucial da narrativa clássica com respeito à narrativa historicista do modernismo: enquanto este enfatiza a especificidade das linguagens arquitetônicas para com o seu período de ocorrência, o discurso classicista sublinha ao contrário o caráter *exemplar* dos seus preceitos: um escândalo na visão de mundo modernista, obcecada pela “possibilidade de datação errada”⁶⁷ levantada pelas continuidades estilísticas. Uma vez que essa exemplaridade da arquitetura clássica perde a sua importância operativa sob o domínio do historicismo modernista no século xx, a preocupação em definir o que torna, ou tornou, a composição clássica exemplar também tende a desaparecer dos escritos recentes.

3. *Filha pródiga do classicismo*

A situação da fachada oriental do Louvre enquanto exemplar da arquitetura clássica em oposição ao barroco é, portanto, um construto bastante frágil. Ela apóia-se acima de tudo no anacronismo de se aplicar à arquitetura do século xvii os critérios de gosto do século xviii. Nesse sentido, mais do que um — sempre controverso — exemplar da arquitetura no reinado de Luís XIV, ela é tratada como um acervo de características comuns a toda a arquitetura clássica francesa. Não é um acaso se esse aspecto emerge na década de 1920, a partir da pesquisa de Louis Hautecœur.

O gosto arquitetônico do século xix não dá lugar para a colunata do Louvre, nem, de um modo geral, para as intervenções do século xvii (Figura 55). Todos os historiadores e críticos da geração de Vitet até a de Hautecœur precisam se confrontar às contradições entre as qualidades artísticas da colunata — ou ao menos a sua celebridade — e um sistema de

⁶⁷ Watkin, *Morale et architecture*, *op. cit.*

preceitos da arquitetura clássica francesa que não prevêem essas qualidades. Diante desse dilema, apenas uns poucos críticos levam a coerência teórica até o ponto de condenarem a colunata do Louvre como um “vício”. Vitet é bastante direto:

[...] seu projeto era concebido e desenvolvido não como uma obra séria de arquitetura, mas como um desenho feito para agradar aos olhos e para brilhar num concurso. [...] a sua reputação, estonteante no início, muito grande ainda durante mais de um século, só pode ir decrescendo à medida que a reflexão terá exposto os vícios dessa arquitetura de aparato.⁶⁸

Já Vachon demonstra uma certa ambivalência à primeira vista: por um lado, ele busca um princípio que unifique todas as intervenções feitas no Louvre, desde Lescot até a colunata:

68 [...] son projet était conçu et étudié non comme une œuvre sérieuse d’architecture, mais comme un dessin fait pour plaire aux yeux et pour briller dans un concours. ... sa réputation, étourdissante au début, très grande encore pendant plus d’un siècle, ne peut aller qu’en décroissant à mesure que la réflexion aura fait ressortir les vices de cette architecture d’apparat.] Vitet, *Le Louvre et le nouveau Louvre*, *op. cit.*, p. 144–145

E será aí uma demonstração nova, decisiva, de que jamais entre nós foi preciso dirigir-se ao Estrangeiro para construir nossos castelos, nossos palácios, nossas prefeituras e nossas catedrais, e que as raras fantasias efêmeras em contrário, da parte de soberanos e de municípios, sempre resultaram por fim na glorificação do nosso espírito artístico com criações originais e magníficas, obra de mestres franceses, no mais das vezes provinciais, e respondem com precisão ao nosso ideal, permanente e cheio de vida, de grandeza e de beleza.⁶⁹

Apesar dessa glorificação *a priori* da arquitetura francesa, Vachon explicita tudo aquilo que ele condena não apenas na colunata do Louvre, mas em todas as demais partes do palácio, a começar pela Grande Galeria

69 [Et ce sera, là, une démonstration nouvelle, décisive, que jamais, chez nous, il ne fut besoin de s’adresser à l’Etranger pour bâtir nos châteaux, nos palais, nos hôtels de ville, et nos cathédrales, et que les rares fantaisies, éphémères, de souverains et de municipalités, en sens contraire, ont toujours abouti finalement à la glorification de notre génie artistique par des créations originales et superbes, dues à des maîtres français, le plus souvent provinciaux, et répondent avec précision à notre idéal, permanent et vivace, de grandeur et de beauté.] Vachon, *Le Louvre et les Tuileries*, *op. cit.*, p. 11.

(Figura 30, p. 175). O principal objeto dessa condenação é a ordem colossal, que ele contrasta com “tanto gosto, delicadeza e medida”⁷⁰ das ordens sobrepostas na fachada de Lescot. Vitet pensa da mesma forma, condenando “essa espécie de sacrilégio”⁷¹ introduzida na arquitetura francesa por Jacques Androuet du Cerceau, acusado de ignorar as boas lições dos seus antecessores, aqueles “valentes espíritos”:

Em vez de se moldar ao estilo deles, ele se afastou violentamente deste; ele deu a si mesmo a triste glória de ser o primeiro a importar entre nós uma das maiores licenciosidades do século xvi italiano, a ordem dita *colossal*, que, da nave da basílica de São Pedro, difundiu-se no mundo inteiro, e perverteu completamente a sã arquitetura.⁷²

70 [... tant de goût, de délicatesse et de mesure ...] Ibid., p. 119.

71 [... cette sorte de sacrilège ...] Vitet, *Le Louvre et le nouveau Louvre*, op. cit., p. 72.

72 [Au lieu de se raccorder à leur style, il s'en est violemment séparé ; il s'est donné la triste gloire d'importer le premier parmi nous une des plus grandes licences du seizième siècle italien, l'ordre dit *colossal*, qui, de la nef de Saint-Pierre, s'est répandu dans le monde entier, et a complètement perverti la saine architecture.] Ibid.

O discurso sanitarista e moralizante de Vitet, falando em arquitetura “sadia”, em licenciosidade e perversão, não é um caso isolado, mas permeia grande parte do discurso arquitetônico da segunda metade do século xix e até do século xx. Como se vê, ele está longe de se restringir à discussão da moradia de interesse social e à poluição das cidades industriais, suas expressões mais freqüentemente mencionadas pelos historiadores. David Watkin mostra como o discurso moralista se associa diretamente a uma visão operativa da história, buscando sopesar as características e qualidades relativas de períodos e estilos específicos.⁷³

Em todo caso, as situações extremas de conformidade do juízo estético a um princípio teórico são interessantes como objetos de estudo enquanto tais, mas na perspectiva adotada aqui eles têm um valor especial enquanto situações-limite demonstrando os preceitos estéticos adotados no século xix. Assim, eles trazem à luz, pelo aspecto teórico, os argumentos e contradições que também permeiam, com menos força, os escritos dos historiadores mais moderados.

73 Ver Watkin, *Morale et architecture*, op. cit.

Figura 55

Jean Goujon et Philibert Delorme cherchant la cour du Louvre
 Litografia do século XIX
 Fonte: Musée Carnavalet

3.1. Um caso excepcional

Em especial, os termos da oposição entre a “sã arquitetura” à francesa de um lado e os “vícios” e “licenciosidades” do maneirismo e do barroco italianos, bem como o grau de influência desses critérios sobre o juízo estético da colunata, colocam em perspectiva as interpretações da historiografia desde 1852 até 1964. Assim, para além do juízo acerca da beleza — ou salubridade — da colunata, o consenso nesse período, que abrange dois dos ciclos históricos anteriormente identificados, é de que a fachada oriental do Louvre é um espécime excepcional no universo da arquitetura francesa.

Paralelamente às críticas expressas por Vitet e Vachon, observa-se na maioria dos autores um certo incômodo quando se trata de justificar a existência, imprensada entre as obras-primas muito mais caracteristicamente francesas de François e Jules Hardouin Mansart, dessa colunata anômala. Assim é que o enciclopedista de arquitetos, Lance, não dissimula um certo desdém por “esse afamado frontispício de pedra”, dado que “nada seria



mais fácil de se imaginar”⁷⁴ — desqualificando na mesma asserção tanto o projeto da colunata quanto a habilidade arquitetônica de Claude Perrault, incapaz de criações verdadeiramente originais.

⁷⁴ [... ce fameux frontispice de pierre ... rien n'était plus facile à imaginer ...] Adolphe Lance. *Dictionnaire des architectes français* Paris: Jouaust, 1872, p. 197.

Para outros autores, as qualidades da colunata são meramente relativas — isto é, relativas aos defeitos atribuídos ao desenho de Bernini. Isso porque as semelhanças entre ambos os projetos não deixaram de ser notadas por diversos historiadores. Para Léon Mirot:

[...] examinando atentamente a colunata de Perrault, algumas curiosas coincidências são marcantes. A sobriedade do térreo, as suas aberturas sem decorações lembram singularmente o tipo simples das fachadas no pátio das cozinhas [a fachada oeste], e as

enormes colunas que se erguem até o friso e a cornija se parecem muito com esse entablamento de colunas e de pilastras criticados em Bernini. Como no projeto do cavalheiro, os telhados são eliminados, ou melhor mascarados; um ático encimado por uma cornija e balaustrada os dissimula. São esses traços bem característicos do projeto de Bernini, a ponto de se poder, com alguma razão, perguntar-se se o pensamento de Perrault não teria sido guiado pelo plano italiano e se o arquiteto francês não se teria deixado influenciar em parte pelo trabalho denegrado de um rival posto de lado.⁷⁵

75 [...] en examinant attentivement la colonnade de Perrault, on est frappé de quelques curieuses coïncidences. La sobriété du rez-de-chaussée, ses ouvertures sans décorations rappellent le type simple des façades de la cour des cuisines, et les énormes colonnes qui montent jusqu'à la frise et à la corniche ressemblent beaucoup à cet entablement de colonnes et de pilastres reprochés au Bernin. Comme dans le projet du cavalier, les combles sont supprimés ou mieux masqués ; un attique surmonté d'une corniche et d'une balustrade les dissimule. Ce sont là des traits bien caractéristiques du plan du Bernin, si bien que l'on pourrait, avec quelque raison, se demander si la pensée de Perrault n'aurait pas été guidée par le plan italien et si l'architecte français ne se serait pas laissé influencer en partie par le travail dénigré d'un rival éconduit.] Mirot, *Le Bernin en France, op. cit.*, p. 115.

Ele nota, portanto, o parentesco entre a obra de Bernini, que ele todavia avalia de modo semelhante a seus contemporâneos: “mal concebida, tendo pouco a ver com o clima e os hábitos franceses”⁷⁶, e a colunata, “um trabalho universalmente elogiado há dois séculos”⁷⁷. Apesar disso, o mérito é todo francês: “essa prova de ecletismo só faz aumentar o mérito dos grandes protetores da arte nacional no século xvii.”⁷⁸

Mesmo assim, com raras exceções, parece que o maior elogio que um historiador francês do século xix ou início do xx possa fazer à fachada oriental do Louvre não é, aparentemente, o de enaltecer as suas qualidades próprias, mas de constatar que *ela não é a fachada de Bernini*. Por isso, Bruculeri enxerga na reconstituição de projetos elaborados para a fachada oriental, na pesquisa de Louis Hauteœur, uma:

[...] definição de critérios de leitura destinados a reforçar os caracteres distintivos do contexto francês. Por esse viés, ela permite a

76 [... mal conçue, peu en rapport avec le climat et les habitudes françaises ...] Ibid.

77 [... un travail universellement loué depuis deux siècles ...] Ibid.

78 [... cette preuve d'éclectisme ne fait qu'augmenter le mérite des grands protecteurs de l'art national au xviiè siècle.] Ibid., p. 128.

Hauteœur oscilar entre passado e presente e situar o assunto histórico no debate historiográfico e arquitetônico do qual ele participa ao mesmo tempo.⁷⁹

3.2. Idealidade estética

Desta feita, cabe constatar que a relação construída por Hauteœur entre a colunata e a tradição clássica francesa é das mais abstratas e tênues. A associação livre entre um caráter arquitetônico francês e a colunata pouco à vontade nessa caracterização torna-se ainda mais clara quando se observa a historiografia na segunda metade do século xx. A aproximação é então facilitada pela dissolução dos critérios de gosto do século xix, aqueles que fazem Vitet e Vachon condenar os “vícios” da colunata.

79 [... définition de critères de lecture destinés à souligner les caractères distincts du contexte français. Par ce biais, elle permet à Hauteœur d'osciller entre passé et présent et de situer le sujet historique dans le débat historiographique et architectural auquel il participe en même temps.] Bruculeri, *Louis Hauteœur, op. cit.*, p. 162.

Chega-se por volta de 1964 a um momento de transição nos estudos sobre o Louvre. Ao mesmo tempo que a exaltação do caráter nacional perde toda e qualquer relevância na pesquisa, está no auge a teleologia historicista do modernismo. Nesse momento, a escavação no fosso do Louvre traz à tona dados novos que impulsionam uma visão arqueológica e monográfica de resto já presente, e atualmente dominante em toda a história da arte. Num primeiro momento, já no início do século xx:

O questionamento do ideal estético em favor de uma herança, isto é, de um saber histórico, era uma condição *sine qua non* para a fundação de uma história da arte. O abandono de um ideal estético é constitutivo da história da arte enquanto disciplina. [...] a oposição ao ideal estético era ao mesmo tempo causa e consequência do interesse pelas produções nacionais.⁸⁰

Que o problema do caráter nacional deixe de ser colocado nos termos de conformidade a um ideal estético não implica, porém, a dissolução do ideal de unidade estilística. Este se torna na verdade tanto mais forte quanto ele permita estabelecer um paralelo entre o objeto histórico e a teoria arquitetônica do presente, ambos em aparência livres, agora, do “pecado original” esteticista criticado pela teoria funcionalista das primeiras décadas do século xx.

Ainda que esse paralelo não passe despercebido dos teóricos atuais, os historiadores não parecem interessar-se pelo assunto. Nada surpreendente: a autonomia disciplinar da história da arte, subtraída das garras dos programas operativos dos arquitetos bem como dos sistemas filosóficos há mais

80 [La remise en question de l'idéal esthétique au profit d'un héritage, c'est-à-dire d'un savoir historique, était une condition *sine qua non* pour la fondation d'une histoire de l'art. L'abandon d'un idéal esthétique est constitutif de l'histoire de l'art comme discipline. ... l'opposition à l'idéal esthétique était à la fois cause et conséquence de l'intérêt pour les productions nationales.] Lyne Therrien. *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire* Paris: Éditions du CTHS, 1998, p. 414.

de um século, é valiosa. Apesar disso, não se pode ignorar as convergências interdisciplinares. Nesse sentido, quando Brucculeri vê, na obra de Hauteceœur, que “o [conceito de] espírito remete sobretudo a um denominador comum”⁸¹ em vez da entidade personificada do determinismo historicista, ocorre uma tentativa de diferenciar a ambos os conceitos, o determinista e o “denominador comum” histórico. O marco intelectual de Hauteceœur é evidentemente bem distinto do determinismo estilístico que Vitet expressa da seguinte forma:

Nosso velho estilo de ogiva, após trezentos anos de um reinado incontestado [...] havia-se de certo modo esgotado pelo excesso dos seus paramentos [...] Esse estilo tão potente, tão fecundo, tão bem adaptado ao tipo de sociedade na qual ele havia florescido, tornara-se pouco a pouco incapaz seja de recuperar a sua pureza primitiva, seja de se rejuvenescer com novos refinamentos: *sua hora havia chegado*. [grifo nosso]⁸²

81 [... l'esprit renvoie surtout à un dénominateur commun ...] Brucculeri, *Louis Hauteceœur*, *op. cit.*, p. 129.

82 [Notre vieux style à ogive, après trois cents années d'un règne incontesté ... s'était

Por outro lado, seria anacrônico supor que na historiografia da arte no início do século xx, ou mesmo apenas na obra de Hauteceœur, está “afastada *qualquer* concepção da história enquanto ‘criação de algumas individualidades’ ou enquanto ‘resultado de um determinismo cego’ [grifo nosso]”⁸³ e, conseqüentemente, “o conceito de causalidade histórica [...] totalmente desmontado”⁸⁴. Brucculeri parece buscar na vida e na obra de Hauteceœur a realização de uma certa noção evolutiva da teoria histórica — o abandono de uma historiografia sistemática baseada em causalidades em favor de outra perspectiva abrangente mas livre do “vício” causal, portanto tida como mais neutra. Ironicamente essa postura se aproxima bastante de uma visão determinista. Enquanto isso, um contemporâneo de Hauteceœur, o historiador

en quelque sorte épuisé par l'excès de ses parures ... Ce style si puissant, si fécond, si bien adapté au genre de société sous laquelle il avait fleuri, était devenu peu à peu hors d'état, soit de recouvrer sa pureté primitive, soit de se rajeunir par de nouveaux raffinements : son heure était venue.] Vitet, *Le Louvre*, *op. cit.*, p. 15–16.

83 [... écartée toute conception de l'histoire en tant que « création de quelques individualités » et en tant que « résultat d'un déterminisme aveugle » ...] Brucculeri, *Louis Hauteceœur*, *op. cit.*, p. 128.

84 [... le concept de causalité historique ... totalement éclaté ...] *Ibid.*, p. 128–129.

alemão Friedrich Meinecke, tem reservas quanto aos exagerados rumores sobre a morte da causalidade...

Nenhuma dessas tendências pode ser perseguida univocamente; cada uma necessita da outra para realizar o seu objetivo. [...] A busca por causalidades na história é impossível sem referência a valores; a compreensão de valores é impossível sem a investigação de suas origens causais.⁸⁵

Ademais, essa interação entre causalidade e valores históricos é bem visível na historiografia da primeira metade do século xx. Segundo o próprio Brucculeri, Hauteceœur “busca mostrar a originalidade e o caráter ‘autóctone’ dos elementos da linguagem arquitetônica”⁸⁶ Ora, esse caráter autóctone que se busca a partir do início do século é bem diverso daquele,

85 [Neither of these tendencies can be pursued one-sidedly; each needs the other to achieve its goal. ... The search for causalities in history is impossible without reference to values; the comprehension of values is impossible without investigation of their causal origins.] Friedrich Meinecke. *Historicism and its Problems* In: Fritz Stern (org.). *The Varieties of History*, New York: Vintage, 1972 (1928), p. 268.

86 [... cherche à montrer l'originalité et le caractère « autochtone » des éléments du langage architectural ...] Brucculeri, *Louis Hauteceœur, op. cit.*, p. 164.

operativo, que Vitet e Vachon sustentam. Eliminado o ideal estético no sentido de um aspecto prescritivo dessa categorização, o que resta como ferramenta para estabelecer um caráter nacional?

Difícilmente pode haver uma resposta absoluta a essa pergunta. Se a visão da colunata como um “vício” parece hoje datada, também o é a afirmação de que são as “vicissitudes do projeto” — em oposição às da interpretação histórica — as responsáveis pela “vontade de definir uma arquitetura capaz de expressar um caráter nacional”⁸⁷ Nesses dois casos extremos, o que ocorre é a projeção das posturas teóricas dos próprios historiadores sobre o seu objeto de estudo.

Historiografia operativa

A crítica do século XIX busca estabelecer normas operativas para a prática arquitetônica. Isso fica claro considerando-se a natureza da preocupação de Louis Visconti, arquiteto da ampliação do Louvre sob Napoleão

87 [... les vicissitudes du projet témoignent de la volonté de définir une architecture à même d'exprimer un caractère national.] Ibid.

III, com o estilo das novas edificações, o qual “segundo o pedido que os homens esclarecidos poderiam fazer, será religiosamente tomado do velho Louvre”⁸⁸. É no mesmo espírito que Vitet, ao comentar sobre a conclusão do Louvre, lamenta que “nessa difícil empreitada só há escolha entre os inconvenientes.”⁸⁹

Para além do seu interesse direto nas obras contemporâneas do Louvre, esses comentários mostram a relevância prática do ideal estético. A relação entre crítica histórica e teoria operativa é ainda mais evidente nas obras realizadas por Hector Lefuel após a morte de Visconti. A reconstrução da Grande Galeria e dos pavilhões extremos do palácio das Tulherias expõem a vontade de corrigir aquelas manifestações artísticas que diferem do passado aprovado pelo gosto do presente.

Mesmo assim, é ingênuo crer que com o fim do ideal estético operativo os historiadores do século xx tenham deixado de lado a crítica estética;

88 [... selon le vœu que les hommes éclairés pouvaient former, sera religieusement emprunté au vieux Louvre ...] Visconti, *Réunion des palais du Louvre et des Tuileries*, *op. cit.*, p. 2.

89 [Dans cette difficile entreprise il n’y a de choix qu’entre les inconvénients.] Vitet, *Le Louvre*, *op. cit.*, p. 6.

apenas os termos da crítica se transformam. Marcel Reymond avalia o estado dessa crítica na virada do século xx, ainda tributária de posições normativas:

Uns não contestam a grandeza da arte francesa no século xvii, mas não querem reconhecer a fatia gorda que se deve à escola italiana e especialmente a Bernini. Outros, ao contrário, [...] com uma visão muito precisa e correta, sustentam que o italianismo foi soberano na França mas, na sua hostilidade contra as influências estrangeiras, eles negam a grandeza da escola francesa e insistem na decadência e na perda da sua originalidade.⁹⁰

Os dois grupos de historiadores citados por Reymond parecem ter em comum a avaliação da arte francesa do século xvii partindo do pressuposto

90 [Les uns ne contestent pas la grandeur de l’art français au dix-septième siècle, mais ils ne veulent pas reconnaître la part d’honneur qui revient à l’école italienne et spécialement au Bernin. D’autres, au contraire, ... avec une vision très nette et très juste, tiennent que l’italianisme fut souverain en France, mais, dans leur hostilité contre les influences étrangères, ils nient la grandeur de l’école française et insistent sur sa déchéance et la perte de son originalité.] Reymond, *Le Bernin*, *op. cit.*, p. 176–177.

da rejeição às influências italianas. Os críticos do século XIX que lamentam a “decadência” italianizante da arquitetura francesa no século XVII (Figura 55) o fazem movidos por um fervor nacionalista que busca a pureza de expressão das características nacionais. Por outro lado, a crítica do século XX, a começar por Hautesœur, tem um interesse operativo pela arte do século XVII bem diverso daquele presente no século XIX, o que talvez explique em parte as diferenças de juízo.

Discutidas as preocupações dominantes nos três ciclos históricos estudados, cabe agora abordar uma omissão significativa na maioria dos estudos que é a caracterização da idéia de grandeza nos projetos. Esse será o foco do próximo, e último, capítulo.

CAPÍTULO 6

Iconografia da Grandeza

A perspectiva romântica e modernista sobre o projeto do Louvre resalta, como já foi visto acima, o embate entre Antigos e Modernos ou, na terminologia alemã, entre dogmatismo e liberdade, na querela da ordem pseudoclassicista presente na fachada oriental. Essa construção do projeto enquanto reflexo de um embate ideológico pressupõe naturalmente uma identidade entre a morfologia arquitetônica e o discurso ao qual ela se vincula, ou ao qual ela é vinculada *a posteriori*. Esse discurso, assim, passa a ser visto como sinônimo dos conceitos que deram origem ao projeto — ou, numa perspectiva mais marcadamente modernista, o projeto é que teria sido concebido a fim de dar uma expressão física aos conceitos elaborados no discurso artístico.

Não é nada surpreendente que essa relação entre a colunata do Louvre e uma determinada teoria arquitetônica dita “clássica” ou “dogmática” tenha suplantado, na segunda metade do século xx, a relação nacionalista ao *Volksgefühl* já então politicamente incorreto. Assim, abandona-se o

— infeliz, é certo — hábito de exaltar um “gosto francês” dotado da mística qualidade de sempre reverter, sob a mira dos canhões do “descaminho” estrangeiro, à “nobre simplicidade” clássica. Em contrapartida, gerações de críticos e historiadores formados e atuando sob a aura mítica dos grandes manifestos vanguardistas — dos textos de Bruno Taut a Le Corbusier e Rem Koolhaas, para ficar só em alguns nomes ilustres — têm uma compreensível tendência a ver associações diretas entre teorização e projeto.

A postura adotada no século xx pelos teóricos e historiadores da arquitetura parece ser a busca de um ponto médio — não no sentido da *conciliação* entre os extremos opostos mas no da sua *exclusão* em favor de um terceiro termo localizado a uma distância segura de ambos os discursos nacionalista e pragmático. Nesse âmbito percebe-se um interesse operativo pelo enfoque teórico dominante.

Já no início do século xx, o trabalho historiográfico de Wölfflin apresenta uma reação contra as explicações holísticas características do

historicismo romântico (como visto anteriormente, p. 81). A relativização do conceito de nacionalidade no que diz respeito às artes enquadra-se com facilidade no universo da prática artística de vanguarda, seja na interação entre pintores de diversas nacionalidades na Paris das primeiras décadas do século, seja na imagem amplamente divulgada de um *estilo internacional* em arquitetura.

1. *Proporções como elo perdido da historiografia*

O caso da ascensão e queda no prestígio do conceito de proporções tem lugar de destaque na história da arquitetura moderna. E, como diversos estudos sugerem, a sorte das proporções na prática arquitetônica tem estreitas relações também com o papel que elas desempenham na historiografia da disciplina.¹ As contradições e transformações na importância conferida

¹ Ver, entre outros, Colin Rowe. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976 ; Alina A. Payne. Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism *Journal of the Society of Architectural*

às proporções são tanto mais significativas que é nas situações-limite para a interpretação que melhor se delinham os postulados e dogmas de um sistema de pensamento. Nesse âmbito é incontornável o clássico de Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*² publicado em 1949. Alina Payne e Henry Millon procuram explicar o lugar que o livro de Wittkower ocupa na teoria da arquitetura modernista tanto quanto nos estudos sobre o Renascimento. O paralelo entre os dois períodos históricos é fácil, talvez até demais, e tem sido feito desde o âmago do Movimento moderno, entre outros na afirmação de Henry-Russell Hitchcock de que “a

Historians. v. 53, n. 3: Sep., 1994, p. 322–342 ; Henry A. Millon. Rudolf Wittkower, “Architectural Principles in the Age of Humanism”: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 31, n. 2: 1972-05-01, p. 83–91 ; Evans, *The projective cast : architecture and its three geometries*, op. cit; Joachim Langhein. *Proportion and Traditional Architecture* v. 1 (10): Trad. 10/12/2006. London: International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism, ; P. A. Michelis. Refinements in Architecture *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 14, n. 1: Sep., 1955, p. 19–43.

² Rudolf Wittkower. *Architectural Principles in the Age of Humanism* 3. ed. London: Alec Tiranti, 1962.

revolução moderna pode ter sido na escala do Renascimento”³ — implicando não apenas o grau de transformação atribuído a ambos os períodos, mas também o seu caráter supostamente revolucionário.

Um primeiro e evidente uso de conceitos arquitetônicos renascentistas no modernismo encontra-se na simultânea precisão e flexibilidade de sistemas modulares, como aponta Millon.⁴ Por trás dessa preocupação material em instrumentalizar o conceito de módulo arquitetônico, todavia, existem ainda outras preocupações teóricas mais gerais, representadas em diversos trabalhos elaborados no pós-guerra:

O livro de Wittkower foi quase único dentre esses estudos ao focar a atenção no significado ou na relevância social da teoria de proporções no Renascimento para pessoas no Renascimento [...].

De modo nada surpreendente, a maioria dos arquitetos e alguns

3 [... the modern revolution may have been of the scale of the Renaissance...] Henry-Russell Hitchcock. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* New Haven: Yale University Press, 1987 (Pelican History of Art), p. 531.

4 Millon, Rudolf Wittkower, “Architectural Principles in the Age of Humanism”: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture, *op. cit.*, p. 84.

críticos do movimento moderno viram no livro apenas as questões de forma/proporção no que se relacionava com a prática contemporânea.⁵

Chegando em meados dos anos 1950 parecia que as questões de proporção estavam adquirindo uma importância capital na profissão arquitetônica e Wittkower estava, é claro, no centro disso tudo.⁶

Um aspecto da teoria de proporções que a torna atraente ao Movimento moderno é, naturalmente, o seu caráter abstrato, ao contrário dos elementos figurativos da arquitetura clássica. Por isso, refletem-se aí também — senão mais ainda — as preocupações referentes ao ensino da história no âmbito da formação profissionalizante em arquitetura. Numa

5 [Wittkower’s book was almost unique among these studies in focussing attention on the societal meaning or significance of proportion theory in the Renaissance for people in the Renaissance Not surprisingly, most architects and some critics of the modern movement saw in the book only the form/proportion issues in relation to contemporary practice.] *Ibid.*, p. 85.

6 [By the mid-1950s it seemed as if issues of porportion were becoming of overwhelming importance to the architectural profession and Wittkower was, of course, in the thick of it.] *Ibid.*, p. 86.

visão canônica do ensino de arquitetura, baseada no modelo do curso da Bauhaus, é de fundamental importância restringir ao máximo a exposição e, principalmente, o aproveitamento operativo de exemplos históricos por parte dos alunos. Ademais, se outros aspectos do programa da Bauhaus, como a abordagem multidisciplinar e artesanal, tendem a se perder devido ao isolamento físico e pedagógico de várias escolas de arquitetura — a remoção da seção de arquitetura da Escola de Belas-Artes de Paris, em 1969, é um exemplo notável —, a fobia de possíveis efeitos nefastos do exemplo histórico sobre a criatividade dos futuros arquitetos, esta, é um tema quase universal.

Sem que a maioria das escolas modernistas jamais tenha ousado eliminar completamente o ensino da história, elas o marginalizam de dois modos, ainda bastante difundidos especialmente no Brasil. Primeiro, afasta-se a história do ensino da composição, relegando-a em disciplinas teóricas cuja precursora é a cátedra de estética instituída por Viollet-le-Duc na Escola de Belas-Artes de Paris em 1863. Em segundo lugar, de modo menos institucionalizado ainda que mais insidioso, interpreta-se os precedentes históricos de modo a enfatizar seja conteúdos sócio-políticos — construindo

uma imagem determinista da história da arquitetura e contribuindo para o conceito de uma arquitetura refém “do seu tempo” —, seja a ressaltar apenas os aspectos formais suficientemente abstratos para serem inofensivos, incapazes de suscitar qualquer inspiração figurativa.⁷

7 Citar alguns exemplos dentre os mais de duzentos cursos de graduação em Arquitetura e Urbanismo existentes no Brasil dificilmente resultará num apanhado representativo. Mesmo assim, vale notar que na FAU-USP o Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto vangloria-se “da *superação*, no que respeita à política de ensino, dos *limites cognitivos* e práticos inerentes à concepção de arquitetura e do trabalho profissional *mantida nas escolas Politécnica e de Belas Artes*” até os anos 1940, a saber, entre outros vícios, “o anacronismo temático [...] e, de modo decisivo, a metodologia *formalista-segmentar*” (grifos nossos). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. *História da Arquitetura e Estética do Projeto*. O insigne crítico de arquitetura brasileiro Edson Mahfuz é taxativo e inequívoco quanto ao propósito atribuído ao ensino da história: “E qual é o papel da história em um curso de arquitetura? *Certamente não é o de fornecer elementos para uma prática baseada na imitação*. Como bem o disse Manfredo Tafuri, ‘o estudo da história visa *dissolver a nostalgia*, não estimulá-la. O seu conhecimento *evita o ridículo do anacronismo*.” Conseqüentemente, “A história da arquitetura que interessa à prática de projeto é aquela que está voltada para o descobrimento de seus valores universais” — leia-se não figurativos. Como um exemplo de uso da história no ensino de arquitetura, Mahfuz sugere: “Aspecto histórico: relação dos museus *com a sociedade*

Com isso, *ênfatizar* esquemas proporcionais no ensino da história implica, em fim de contas, a *não ênfatizar* os elementos peculiares, estilismos, e outras características figurativas. Ademais, reivindicar uma legitimidade para as proporções na arquitetura modernista, como o faz Le Corbusier com o seu *Modulor*, permite também a construção de uma narrativa ligando a modernidade à história, ligação bem diversa daquela proposta no ecletismo mas sem abdicar de todo de uma sensação, ainda que ilusória, de continuidade com os fundamentos abstratos das arquiteturas de todas as épocas. Eis porque a retórica da “viagem ao Oriente” ou do Modulor

procuram referir-se à história, compreensivelmente, naquilo que ela tem de mais inofensivo para a estética modernista.

O discurso das proporções na obra de Le Corbusier não é, apesar de tudo, tão dominante quanto em certos autores clássicos. Na teoria corbusiana, as proporções são parte integrante de todo um sistema de projeto, que não se faz explícito quanto à sua estrutura mas que deixa entrever suas prioridades. Nesse sistema, o princípio básico é a substituição de relações geométricas abstratas no lugar das metáforas figurativas da arquitetura clássica e eclética⁸: “a abstração arquitetônica tem isto de peculiar e de magnífico, que enraizando-se no fato brutal, ela o espiritualiza”⁹.

Dois casos específicos delineiam-se a partir desse princípio geral. Em primeiro lugar, “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz.”¹⁰ Essa definição pode dar a idéia de uma teoria

que decidiu pela sua construção, análise estilística e técnica” (grifos nossos). Edson da Cunha Mahfuz. Teoria, história e crítica, e a prática de projeto. *Arquitextos*. v. 4, n. 42: nov. 2003. A mesma postura tem Frank Svensson, em publicação sancionada pelo Ministério da Educação, que critica “uma historiografia nostálgica e conservadora, romântica e apologética” e acredita na existência, e fundamental importância, de “leis do seu desenvolvimento histórico” que devem ser o objeto principal do ensino: Frank Svensson. Problemas atuais do ensino e do aprendizado de Teoria e História da Arquitetura In: Luiz Alberto de Campos Gouvêa, Frederico Flósculo Pinheiro Barreto e Matheus Gorovitz (orgs.). *Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo*, Brasília: INEP, 1999, p. 32–33.

⁸ Um derivativo da narrativa corbusiana de abstração a partir de precedentes históricos encontra-se no texto de Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, *op. cit.*

⁹ [L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise ...] Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ [L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous

fenomenológica da arquitetura, inspirada pela psicologia da percepção, mas não se trata disso. A única aproximação possível entre o discurso corbusiano dos volumes sob a luz e a psicologia reside nas possíveis conclusões gerais tiradas da pesquisa psicológica empírica, válidas para observadores em geral. Não se trata de maneira alguma de levar em conta especificidades individuais ou circunstanciais. O jogo sábio dos volumes sob a luz, para Le Corbusier, é absoluto, já que a luz do sol e os volumes são entidades geométricas abstratas antes de serem realidades tangíveis a um observador individualizado.

Em segundo lugar, há a exaltação da simplicidade geométrica enquanto tal, dissociada até da observação de formas na luz, simplicidade representada pelo *Poème de l'angle droit*. Esse relato ilustrado é paradoxalmente uma espécie de corporificação do abstrato geométrico — a imagem e o texto *apresentam*, portanto, aquilo que não tem nem imagem nem voz próprias, e que não pode ser *representado*. Para além dessa consideração de forma, o conteúdo da narrativa do poema deve ser abordado com ceticismo. Se há uma lição a se tirar das controvérsias lingüísticas do pós-modernismo,

la lumière.] Ibid., p. 16.

é que sempre se deve duvidar do paralelo fácil entre espontaneidade e legitimidade. O fato de que a *apresentação* de um conceito abstrato seja uma transposição aparentemente imediata, no segundo grau, enquanto que a *representação* estaria afastada da idéia no terceiro grau, não implica que a narrativa resultante da primeira seja mais “verdadeira” do que a da segunda. De qualquer forma, o *Modulor* e a apologia ao ângulo reto tendem a ser as contribuições menos citadas de Le Corbusier para a posteridade. E, em última análise, como alerta Pierre Francastel, não existe “espontaneidade” nem na *representação* de um modelo nem na *apresentação* de um tema, muito menos na *leitura* de um ou outro.¹¹

1.1. Declínio da teoria das proporções

No auge do modernismo, todavia, entre os anos 1940 e 60, os historiadores da arquitetura como Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner priorizam os aspectos sociológicos e a relação entre tecnologia e formas arquitetônicas

¹¹ Pierre Francastel. *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société* Paris: Denoël / Gonthier, 1970, p. 11.

— não obstante o reconhecimento do gosto estético como fator relevante por Pevsner, que entretanto o considera como um fator social. A geometria abstrata e a teoria das proporções se beneficiam do prestígio do livro de Wittkower, mas esse sucesso é breve. De elemento *universal* da arquitetura, a valorização das proporções passa ela a ser considerada uma característica *específica* da arquitetura renascentista, em parte devido à ênfase que o próprio Wittkower coloca na relação entre o projeto arquitetônico e a visão de mundo do Renascimento.¹²

A ambigüidade dessa reversão conceitual sinaliza o pensamento pós-modernista em arquitetura, que no entanto não desloca inteiramente a narrativa teleológica dos belos dias modernistas. Ainda assim, a posição de David Watkin contra a associação entre *Morality and Architecture*, título de um de seus mais influentes livros, publicado em 1978, tem um certo eco na disciplina histórica, senão na crítica da prática profissional. Todavia, assim que a historiografia programática do Movimento moderno é posta

em xeque pelas tendências revisionistas, os arquitetos e outros entusiastas da modernidade tendem a abandonar o estudo de arquiteturas não-modernas. Essa tendência é identificada já no final dos anos 1960 no pequeno número de contribuições de arquitetos para o *Journal of the Society of Architectural Historians*, indicando uma disciplina altamente isolada¹³; ela se reforça com o abandono, pelos arquitetos, também da publicação de livros historiográficos.

Todos esses fatores reforçam o abandono da discussão sobre proporções na disciplina de história da arquitetura na segunda metade do século xx. Quando Werner Szambien publica, em 1986, seu clássico *Symétrie goût caractère*, não há notícia de que a teoria das proporções possa ser qualquer coisa além de um expediente geométrico relacionado à agradabilidade visual da arquitetura. Por isso, o autor acaba se surpreendendo com a aproximação feita por J.-F. Blondel entre proporções e o “bom-tom” (*bienséance*) da

12 Millon, Rudolf Wittkower, “Architectural Principles in the Age of Humanism”: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture, *op. cit.*, p. 88.

13 John Maass. Where Architectural Historians Fear to Tread *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 28, n. 1: Spring, 1969, p. 7.

edificação.¹⁴ Tal paralelo nada deveria ter de surpreendente se for lembrado que as proporções influenciam diretamente o caráter de uma composição.

1.2. Temas de composição

Outrossim, o campo privilegiado da análise visual na segunda metade do século xx passa a ser a psicologia da percepção, e especialmente a teoria da Gestalt, apresentada à comunidade artística por Rudolf Arnheim, tendo influenciado pensadores importantes tais como Gordon Cullen. Já a influência da Gestalt entre os historiadores tem sido mínima, com poucos estudos dedicados à percepção visual da arquitetura histórica. Mesmo pesquisadores versados na análise estilística estão comumente desprovidos de uma metodologia geométrica precisa, demonstrando pouca mudança desde os estudos de Wölfflin e Panofsky nas décadas de 1910 e 1920. De fato, a análise estilística atual tem mais em comum com a “caça aos temas de composição” atribuída aos discípulos de Panofsky. Considere-se, assim, que o “universo mental” da historiografia da arte atualmente reporta-se em

¹⁴ Szambien, *Symétrie goût caractère*, op. cit., p. 98.

grande parte à iconologia, isto é, aos temas de composição presentes na obra mais do que ao modo de representação, em decorrência das dúvidas levantadas por Panofsky acerca da “relevância crítica” dos conceitos de modos de representação propostos por Wölfflin¹⁵.

Apesar da posição peculiar da arquitetura no grupo das artes, a mesma abordagem predomina na sua historiografia. Para verificar isso, basta lembrar os argumentos apresentados anteriormente, p. 197ss, no que diz respeito à identificação dos projetos de 1667. Vários deles estão relacionados ao uso atestado de determinados temas de composição na obra de certos arquitetos — um argumento sem dúvida pertinente em muitos casos, mas que está longe de ser a única maneira de se fazer a análise estilística dos projetos. Uma das fontes mais interessantes para o estudo dos temas de composição é o texto manuscrito chamado *Advis de M. Le Vau le Jeune*, na verdade um conjunto de crítica e réplica escritas em 1668 por dois autores diferentes acerca de determinados elementos propostos pelo *petit conseil*.¹⁶ Outras

¹⁵ Michael Podro. *The Critical Historians of Art* New Haven / London: Yale University Press, 1982, p. 179.

¹⁶ Há controvérsia sobre quem sejam esses autores. Gargiani sustenta que François

fontes freqüentemente citadas são as medalhas comemorativas cunhadas em momentos importantes do processo de construção; duas delas, de 1667, são especialmente representativas.

2. *Historicizar normas*

À valorização dos temas de composição que preenche o espaço teórico deixado pelo abandono do estudo das proporções não corresponde, em geral, a associação desses elementos figurativos com a sua representação política. Na historiografia do século XIX a identificação política entre o estilo do Louvre de Lescot e os novos projetos patrocinados por Napoleão III é implícita mas evidente na ênfase dada às características comuns a ambos: marcação estrutural com o uso das ordens, ausência de colunas colossais, e assim por diante. A partir do século XX, com o abandono de

Le Vau tenha escrito a crítica, respondida por Charles ou Claude Perrault. Já Albert Laprade acredita que o crítico seja François d'Orbay, enquanto Berger defende que os Perrault sejam os autores da crítica e François Le Vau o da réplica.

uma historiografia operativa, a análise da iconografia deixa o campo da caracterização prescritiva para auxiliar a atribuição e a datação dos projetos.

2.1. **Limites para a pertinência dos temas de composição**

No mais das vezes, não se discute essa iconografia pela influência que ela tem na definição do caráter do Louvre.¹⁷ Talvez essa ausência esteja relacionada a uma prevenção disciplinar; a historiografia recente tende a privilegiar explicações internalistas, isto é, aquelas diretamente ligadas à prática dos arquitetos e aos seus estilos “pessoais”, em detrimento daquelas externalistas. Naturalmente, uma interpretação externalista ingênua, como os produtos da chamada “história social da arte”, acrescenta muito pouco à pesquisa. Todavia, considerar os pontos de contato entre a prática discipli-

¹⁷ Tadgell menciona por alto o problema da monumentalidade pelo viés aspecto da unidade formal entre a fachada sul e a oriental, como visto anteriormente, p. 198. Gargiani é um caso excepcional, e dedica um capítulo inteiro à questão em *Idea e costruzione del Louvre, op. cit.*

nar e as expectativas sociais, sem pretender ver aí uma relação determinista, permite explicar os acontecimentos sob uma luz mais abrangente. O conceito de caráter navega nesse limite entre o que diz respeito à prática profissional e o que concerne às concepções gerais da sociedade, mas nem sempre foi assim. Szambien mostra que, em meados do século XVII, considera-se caráter como sinônimo, ou como efeito decorrente, de ornamento.¹⁸ Somente no século XVIII é que o emprego arquetípico do termo passa a se referir ao efeito geral de uma edificação, por analogia à teoria dos caracteres pessoais oriunda da literatura. No entanto, isso não significa que não exista antes dessa época um entendimento implícito da relação entre a iconografia e a dignidade da obra arquetípica — apenas que a definição do conceito não é vista como problemática.

O *Advis de M. Le Vau le Jeune* é frequentemente citado nas querelas de atribuição, representando a predileção pelo estudo de temas de composição, vários dos quais são explicitados e discutidos no texto do documento. Assim, por exemplo, o relatório critica a sobreposição de vários pavimentos no Louvre, à maneira dos palácios italianos:

¹⁸ Szambien, *Symétrie goût caractère*, op. cit., p. 175.

[...] a outra maneira, que é de pôr dois pequenos pavimentos acima do grande é uma coisa que não é adequada senão a um edifício de apartamentos.¹⁹

Essa sobreposição é um dos pontos de contencioso do relatório, pois a resposta indica que “não será de modo algum contra o bom-tom que se faça um segundo [e último] andar razoavelmente alto”²⁰. Curiosamente, porém, nenhum dos projetos conhecidos hoje e que possam ser relacionados com a atuação do *petit conseil* inclui “dois pequenos pavimentos acima do grande”, visíveis na fachada. O mesmo argumento é invocado na discussão da ordem colossal, considerada pelo crítico como um erro que “pode

¹⁹ [... l'autre manière qui est de mettre deux petits étages sur le grand est une chose qui n'est séante qu'à une maison de communauté.] O *Advis de M. Le Vau le Jeune* foi publicado pela primeira vez por Laprade, *François d'Orbay*, op. cit., depois retomado por Berger, *The Palace of the Sun*, op. cit. Ambas publicações adotam uma ortografia modernizada.

²⁰ [... il ne sera point contre la bienséance de faire un second étage raisonnablement haut ...] A interpretação de *bienséance* e de *convenance* é equívoca; eles se referem à conveniência ou adequação, respectivamente, no âmbito do sujeito e ao do objeto. Para uma discussão aprofundada do assunto, ver Szambien, *Symétrie goût caractère*, op. cit., p. 92–98.

tornar-se ainda mais vicioso que esse empilhamento de apartamentos uns sobre os outros.”²¹

Aliás, a ordem colossal é especialmente condenável, sustenta o crítico:

[...] dentro da regularidade do restante da arquitetura do Louvre, que é isenta dos defeitos e dos abusos que os modernos introduziram na arquitetura, não havendo nada tão pouco razoável e tão indigno de uma ilustre construção quanto querer parecer maior do que ela é de fato, e que lhe cabe.²²

A oposição à ordem colossal é um dos motivos geralmente propostos para justificar a atribuição da crítica a um dos irmãos Perrault, já que Claude julga o seu emprego como “licencioso”²³ ou mesmo “vicioso”, tendo

21 [... peut devenir encore plus vicieuse que cet entassement d'appartements les uns sur les autres.]

22 [... dans la régularité du reste de l'architecture du Louvre, qui est exempte des défauts et des abus que les modernes ont introduits dans l'architecture, n'y ayant rien de si peu raisonnable et de si indigne d'un illustre bâtiment que de vouloir paraître plus grand qu'il n'est en effet, et qu'il ne lui appartient.]

23 In Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, op. cit., V, 1, p. 147.

“algo de medíocre e pobre”²⁴; Laprade²⁵ e Picon²⁶ sustentam essa posição.

No entanto, a presença da crítica aos “defeitos” e “abusos que os modernos introduziram na arquitetura” não soa compatível com a atribuição da crítica aos Perrault, modernos militantes, e tampouco corresponde — até onde se conheça o pensamento de arquitetos profissionais que pouco ou nada escreveram — às atitudes dos irmãos Le Vau ou de François d’Orbay.

A crítica à ordem colossal seria, porém, coerente com as opiniões de Roland Fréart de Chambray, a essa altura já um teórico renomado e prestigiado pelo governo, e que Berger supõe fazer parte dos “quelques autres” membros anônimos do *petit conseil*. Berger também lembra que Fréart de Chambray tem um relacionamento bastante próximo com Claude Perrault, o que pode explicar a influência do *Advis* sobre os comentários à tradução de Vitrúvio. A atribuição também é coerente com a afirmação do crítico de ter visitado Roma; dos outros participantes conhecidos no *petit conseil*,

24 [... quelque chose chetif & de pauvre ...] In Ibid., VI, 4, p. 204.

25 Laprade, *François d’Orbay*, op. cit., p. 343.

26 Picon, *Claude Perrault*, op. cit., p. 174.

fizeram a viagem d'Orbay e Le Brun, mas suas opiniões próprias sobre questões de teoria da arquitetura são pouco conhecidas.

De resto, Claude Perrault abre uma exceção específica para o Louvre na sua crítica à ordem colossal:

[...] mas é preciso que o arquiteto tenha a habilidade de encontrar um pretexto a essa grande ordem, e que pareça que ele foi obrigado a usá-la pela simetria que exige que uma grande ordem que seja necessária a alguma parte considerável do edifício seja continuada e compareça em toda a volta.

Isso foi praticado com muito juízo em vários edifícios, mas principalmente no palácio do Louvre, o qual estando construído à margem de um grande rio, que proporciona um espaço e um afastamento mui vasto à sua vista, precisava para não parecer medíocre de ter uma grande ordem. [...] o que autoriza ou ao menos desculpa a incongruência que se poderia ter objetado ao arquiteto, se ele tivesse feito sem necessidade uma coisa que por si é sem razão [...] ²⁷

27 [...] mais il faut que l'Architecte ait l'adresse de trouver un pretexte à ce grand

O modo como Claude Perrault se refere ao “arquiteto” do Louvre tendo cometido uma “incongruidade” que deve ser desculpada é no mínimo curiosa considerando-se que três anos mais tarde ele reivindica a autoria dessa fachada e que em 1684, na segunda edição da tradução de Vitrúvio, ele fala de “nosso Pseudosístilo”, referindo-se ao pórtico com colunas emparelhadas, ainda que sem citar diretamente a sua aplicação no Louvre.

Esse exemplo mostra os perigos e as armadilhas de quem confie inteiramente nos temas de composição para fazer análise estilística e identificar a autoria da fachada. De fato, se Claude Perrault vê a si próprio como o autor de um projeto contendo um tema que ele publicamente condena como “licencioso” e “vicioso”, como ver no emprego de certas formas o critério

ordre, & qu'il paroysse qu'il y a été obligé par la symmetrie qui demande qu'un grand ordre qui est necessaire à quelque partie considérable de l'Edifice, soit continué et regne tout autour. / Cela a été pratiqué avec beaucoup de jugement en plusieurs Edifices, mais principalement dans le Palais du Louvre, lequel estant basti sur le bord d'un grand Fleuve, qui donne un espace & un éloignement fort vaste à son aspect, avoit besoin pour ne paroistre pas chetif, d'avoir un grand ordre. ... ce qui autorise ou du moins excuse l'incongruité que l'on auroit pû objecter à l'Architecte, s'il avoit fait sans nécessité une chose qui de soy est sans raison ...] In Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, op. cit., VI, 4, p. 204.

básico para decidir sobre atribuições? Por outro lado, por que reduzir a análise estilística à determinação dos temas de composição?

2.2. Regimes de evidência, proporções e caráter

As dificuldades conceituais da historiografia atual em lidar com a questão da análise estilística são especialmente curiosas em se considerando que *todos* os autores aqui mencionados citam o volume de J.-F. Blondel sobre o Louvre, e vários também se referem aos comentários de Patte nas memórias de Charles Perrault. Ora, tanto Blondel quanto Patte fundamentam a atribuição da fachada oriental do Louvre a Claude Perrault em um mesmo, e praticamente único, argumento: as proporções da colunata. No entanto, nas discussões sobre atribuição os historiadores tendem a citar Blondel e Patte a torto e a direito, *exceto* no que diz respeito ao cerne do argumento de ambos. Como pode isso ocorrer?

O declínio na teoria das proporções a partir dos anos 1960, como visto anteriormente, p. 260ss, certamente contribui para essa situação. O fato da maioria dos pesquisadores ativos no início do século xx terem uma

formação historiográfica e não artística pode dar conta de que Hauteceœur e seus contemporâneos não tenham atentado para a questão das proporções. Mesmo assim, talvez seja relevante considerar uma explicação mais geral para além das circunstâncias elencadas acima.

O conceito de “tirania do presente” usado, entre outros, por François Hartog²⁸ para mostrar que a historiografia aborda o passado em resposta a preocupações e interesses contemporâneos, já está solidamente implantado no contexto disciplinar. Longe de contestar essa declaração de inevitável parcialidade, o historiógrafo do Movimento moderno Sigfried Giedion reivindica a relação entre estudo histórico e prática atual como necessária e salutar. Em todo caso, a consciência da impossibilidade de olhar objetivo difundida por Wölfflin com respeito ao olhar artístico vale também para os críticos e historiadores. A existência de regimes de evidência, marcos conceituais que condicionam a percepção do pesquisador, levanta o dilema: “dizer ou fazer” os fatos históricos²⁹? A retração no século xix do autor

28 François Hartog. *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens* Paris: Gallimard, 2007, p. 82.

29 Ibid., p. 132.

ao papel de narrador ausente³⁰, pretendendo-se neutro, e a conseqüente “denegação” do presente³¹ formam na realidade simplesmente mais um regime de evidência, ideologia que não se assume enquanto ideologia³².

Já foi visto como o regime de evidência do modernismo nos anos 1950 influencia a recepção do estudo de proporções de Rudolf Wittkower. Sem recair num determinismo que faria tanto de artistas quanto de historiadores servos do *Zeitgeist*, convém reconhecer que as visões de mundo influenciam os olhares e os discursos.

A consideração da natureza histórica da arquitetura clássica é um caso representativo. O pensamento arquitetônico dos séculos XVII e XVIII na França recebe de Hanno-Walter Kruft o adjetivo pouco generoso de “dogmático”³³, em referência à busca empreendida naquela época por um princípio de universalidade do classicismo. Tendo em vista esse horizonte conceitual, é evidente para Patte assim como para Blondel que a “grande”

arquitetura caracteriza-se pelo emprego das ordens arquitetônicas de acordo com a gramática de composição que lhes é própria. Uma vez cumprida essa exigência basilar, qualquer variação na escolha dos temas de composição releva da invenção específica a cada obra arquitetônica.

Assim, quando Patte discute a atribuição da colunata do Louvre, ele não se preocupa do emprego da ordem colossal, muito menos da escolha da ordem, da forma do telhado ou do emparelhamento das colunas — este último problema remetendo a preocupações construtivas mas não estéticas. O único argumento de Patte, de fato, tem a ver com as proporções do conjunto e dos detalhes:

Aqueles que, segundo os inimigos da reputação de [Claude] Perrault, repetiram que o peristilo do Louvre, o Observatório, o Arco de triunfo [da Place du Trône], são compostos por Le Vau, mostraram que eles conhecem muito pouco acerca do espírito e dos talentos dos artistas já que eles não percebem a enorme diferença que existe entre o gosto desses dois arquitetos pela comparação das suas obras. [...] Tanto quanto Le Vau é pesado nas suas proporções

30 Ibid., p. 174–175.

31 Ibid., p. 188.

32 Kothe, *Fundamentos da teoria literária*, op. cit.

33 Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, op. cit., p. 139.

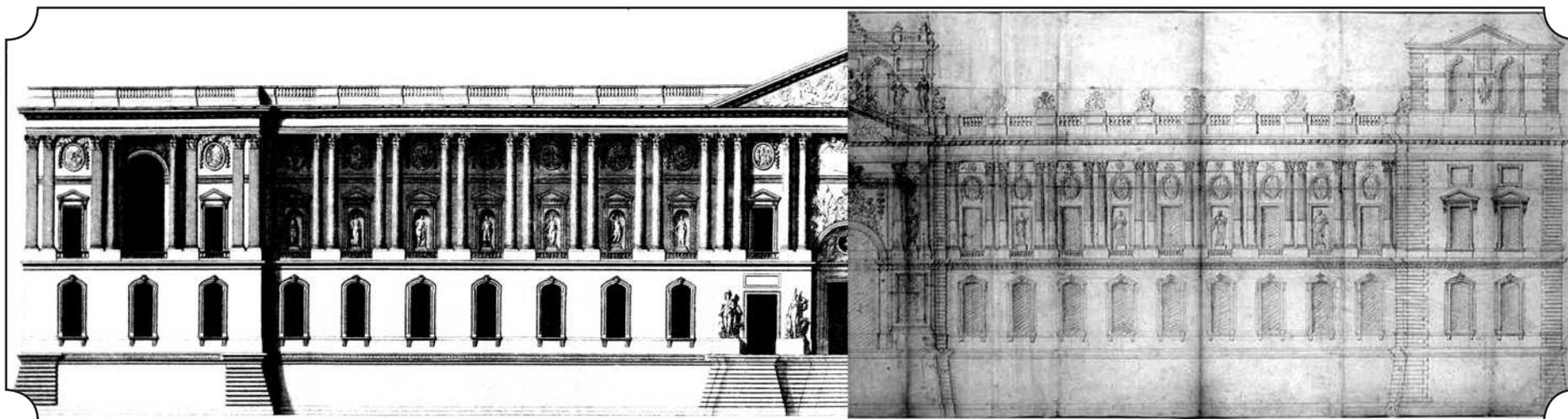


Figura 56

Comparação entre a fachada oriental do Louvre tal como executada e o Esquema VIII A. Fotomontagem do autor a partir de gravura do século XVIII (Musée Carnavalet) e Figura 25, p. 165

gerais e mesquinho nas suas molduras, Perrault é elegante, nobre, puro nos seus detalhes como no ordenamento dos seus edifícios.³⁴

34 [Ceux qui, d'après les ennemis de la réputation de M. Perrault, ont répété que le péristyle du Louvre, l'Observatoire, l'Arc de triomphe, sont composés par M. Le Vau, on fait voir qu'ils se connoissoient bien peu au génie et aux talents des artistes puisqu'ils ne s'apercevoient pas de l'énorme différence qu'il y a entre le goût de ces deux architectes par la comparaison de leurs ouvrages. ... Autant M. Le Vau est lourd dans ses proportions générales et mesquin dans ses profils, autant M. Perrault est élégant, noble, pur dans les détails comme dans l'ordonnance de ses édifices.] In

O comentário de Patte deixa claro que o seu principal critério na comparação entre Perrault e Le Vau é o emprego das proporções na obra de ambos os artistas. A primeira consequência dessa comparação é, naturalmente, uma revisão do problema das atribuições. Um paralelo (Figura 56) entre o desenho da fachada com colunas emparelhadas (Esquema VIII A,

Charles Perrault e Claude Perrault. *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669), par Claude Perrault* Paris: H. Laurens, 1909, p. 87-88.

Figura 25, p. 165) e a colunata construída mostra a diferença brutal nas proporções. A medalha cunhada em 1667 (Figura 57) mostra proporções semelhantes às do desenho de Le Vau, sugerindo que a adoção das proporções definitivas só ocorreu no andamento dos trabalhos do *petit conseil*. Isso torna plausível que uma intervenção decisiva de Perrault possa ter dado à colunata as proporções que acabam sendo adotadas na fachada construída (Figura 1) e que fazem, mais do que os temas de composição empregados, com que Patte atribua ao cientista a autoria da fachada oriental do Louvre.

As considerações levantadas pelo estudo das proporções, contudo, não terminam aí. Uma comparação (Figura 58) entre a fachada construída e o último projeto de Bernini mostra uma convergência tanto mais surpreendente — em ambos os casos as colunas são esmagadoramente maiores que o térreo que lhes serve de pedestal — que a versão “oficial” é de que o projeto de Bernini foi rejeitado por estar em desacordo com as preferências estéticas francesas. Alguns historiadores do início do século xx como Marius Vachon e Léon Mirot ainda têm consciência desse parentesco. Vachon nota que:

[...] por um bom tempo, a Colunata construída mais tarde por Perrault passou por ser a concepção de Bernini realizada por seu sucessor no Louvre. [...] o desenho tem toda a arte de Bernini.³⁵

E isso até porque “o rei havia prometido ao cavalheiro [Bernini] mandar executar sem interrupção uma obra da qual ele gostava bastante”³⁶ — na ausência de depoimentos em contrário não há por que desconfiar das intenções de Luís XIV, e Mirot tem a mesma opinião, acrescentando ainda que Colbert tinha até mais interesse do que o rei na execução sem mais tardar do projeto de Bernini³⁷. Ademais, como se viu anteriormente, p. 248, Mirot nota as semelhanças notáveis entre a fachada de Perrault e a de Bernini.

Tendo em vista esse conjunto de observações sobre o parentesco entre o projeto de Bernini e a colunata executada, mais tarde ignoradas mas nunca propriamente refutadas, propõe-se aqui uma interpretação alternativa acerca da composição da fachada oriental do Louvre. Como se viu nas

³⁵ Vachon, *Le Louvre et les Tuileries*, *op. cit.*, p. 135.

³⁶ *Ibid.*, p. 134.

³⁷ Mirot, *Le Bernin en France*, *op. cit.*, p. 27, 65ss, 71.

Figura 57 *Medalha cunhada em 1667 comemorando o projeto do Louvre*
 Fonte: *Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Série Royale n.º 679*, apud Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, op. cit.

figuras comparativas, há uma semelhança importante entre as proporções do último projeto de Bernini e as do projeto final da colunata. No tocante aos temas de composição, especialmente à própria colunata, contudo, o olhar do *petit conseil* parece ter se dirigido para outro momento da arquitetura italiana: a obra de Donato Bramante (1444–1514) e o alto Renascimento italiano.

O próprio emprego do peristilo está relacionado à arquitetura das *logge* italianas, apesar destas geralmente abrirem sobre jardins e não sobre a rua. Mais diretamente, a vista ortográfica da fachada, abstraindo-se a sombra projetada pela galeria da colunata (lembrando que essa sombra não aparece, por exemplo, no Esquema VIII A, Figura 25, p. 165), a temática da alternância entre nichos cegos e janelas, presente em alguns projetos de 1667–1668, associada ao ritmo não cadenciado das colunas emparelhadas, se encontram em diversos projetos de Bramante, entre eles o palazzo Capriani (Figura 59) e o cortile del Belvedere. Note-se por fim que Bramante é o

primeiro arquiteto do Renascimento a empregar uma colunata formando peristilo, no Tempietto, de 1502 (Figura 60). Vários indícios apontam, portanto, para um certo “descompasso” cronológico buscado pelos arquitetos franceses do Louvre, não querendo abandonar por completo as proporções monumentais de Bernini mas aparentemente mais interessados nas composições do início do século XVI do que naquelas, mais “atuais”, do barroco romano.

Apesar de Mirot não se referir diretamente às proporções, ele agrega razões para crer que o projeto de Bernini não tenha sido tão desprezado quanto a crítica do século XVIII em diante dá a entender. A condenação geral ao projeto feita por Blondel, em paralelo ao elogio do projeto de Perrault, costuma ser abusivamente tida como válida também para os protagonistas do século XVII, o que não se confirma nem no estudo das fontes, nem na análise estilística. Outras diferenças entre Bernini e seus clientes



existiram de fato, todavia, e uma das mais significativas é a que diz respeito à concepção da imagem a ser transmitida pelo palácio.

3. *Monumentalidade do Estado burocrático*

Com a questão dos temas de composição e das proporções é preciso então colocar a do caráter estético e semântico do palácio. Ainda que os trabalhos de ampliação do Louvre tenham ocupado mais de quatro séculos, a questão da imagem arquitetônica do palácio, do que é que ele deve apresentar como significado, só se coloca explicitamente em quatro ocasiões. A primeira ocorre no século XVI, quando Francisco I decide erguer um palácio urbano para competir com a magnificência arquitetônica de Carlos V. Sob Napoleão III coloca-se novamente a questão considerando a tarefa de concluir o “Grand Louvre”, porém a essa altura a arquitetura existente já tem uma influência considerável nos projetos. Por fim, um debate muito limitado ocorre quando da apresentação do projeto para a pirâmide do Louvre encomendada por François Mitterrand em 1983 (Figura 61).³⁸

³⁸ A proposta mais recente, e já quase definitivamente enterrada, de reconstrução do

Assim, é com a construção da fachada oriental no século XVII que ocorre provavelmente de modo mais significativo um esforço para definir o caráter arquitetônico do Louvre.

3.1. **Sacralização da estética palaciana**

O papel de Claude Perrault no desenvolvimento do projeto da colonata é incerto. O que é indiscutível é a importância que o seu posicionamento teórico tem para a definição do caráter estético da arquitetura palaciana no reinado de Luís XIV. Essa definição ocorre de dois modos, em primeiro lugar com uma teoria geral da beleza extremamente conservadora

palácio das Tulherias não pode propriamente ser considerada uma questão de caráter por dois motivos. Primeiro, não há discussão acerca de um projeto arquitetônico, já que a única solução oferecida é a réplica do palácio demolido em 1883. Segundo, porque a posição quase unânime de artistas, arquitetos e historiadores contra o projeto não propiciou maiores discussões. À parte o mérito duvidoso da proposta, perde-se assim uma interessante ocasião para se voltar a discutir a questão do caráter arquitetônico do Louvre. Ver Alexandre Gady e Claude Mignot. *Un fantôme post-historique : reconstruire les Tuileries* *Revue de l'Art*. n. 163: 2009.

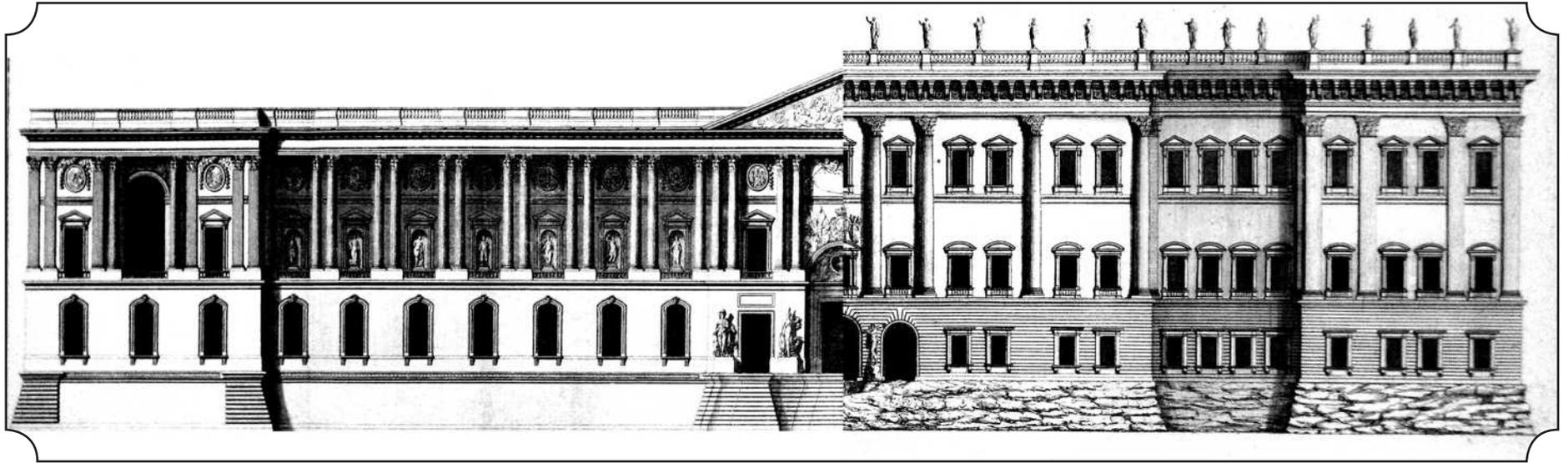


Figura 58

Comparação entre a fachada oriental do Louvre tal como executada e o último projeto de Bernini
Fotomontagem do autor

e em segundo com uma definição específica acerca do caráter arquitetônico de um palácio. Ambas estão presentes na tradução comentada do tratado de Vitruvius, publicada em 1673, em cuja obra Perrault trabalha ao menos desde 1667, época em que ele também integra o *petit conseil*³⁹.

³⁹ “Parmi les quelques notes qui fournissent des indices quant à l’époque à laquelle elles furent écrites, aucune ne peut être datée avant 1667 ...” Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, *op. cit.*, p. 17.

Estética e autoridade

O aspecto sem dúvida alguma mais conhecido da teoria arquitetônica de Claude Perrault é a sua asserção sobre a relatividade da beleza, apresentada no comentário ao Livro I, Capítulo 2 de Vitruvius. O argumento é sucinto, porém portentoso. Ele se prestaria a uma extensa comparação com

os conceitos da beleza expressos em Kant, que foge ao escopo desta pesquisa. Eis o argumento por inteiro:

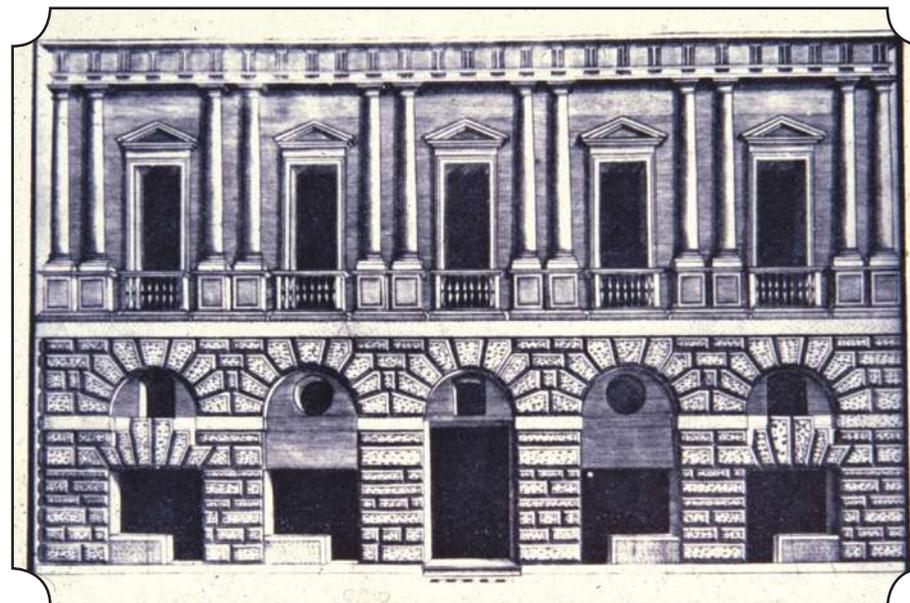
Toda a arquitetura é fundada sobre dois princípios, dos quais um é positivo e o outro arbitrário. O fundamento positivo é o uso e a finalidade útil e necessária para a qual um edifício é feito, tais como a solidez, a salubridade e a comodidade. O fundamento que eu chamo de arbitrário é a beleza que depende da autoridade e do hábito; pois ainda que a beleza seja também de um certo modo estabelecida sobre um fundamento positivo que é a adequação racional e a aptidão que cada parte tem para o uso ao qual ela é destinada; entretanto porque é verdade que ninguém se considere capaz de descobrir e perceber tudo o que tenha a ver com essa adequação racional, todos referem-se ao juízo e à aprovação daqueles que se estima serem esclarecidos e inteligentes a esse respeito. O que imprime na nossa imaginação uma idéia que só é formada na prevenção e no costume no qual a opinião nos encaminha sem que nós nos demos conta, e que faz em seguida que nós não poderíamos aprovar as coisas que não estejam conformes àquilo que nós nos acostumamos em

considerar belo, ainda que elas tenham tanta ou mais adequação e razão positiva. Porque não seríamos capazes de dizer, por exemplo, o que é que faz com que aqueles que tenham o que se chama de gosto da arquitetura, tenham dificuldade em suportar dentículos colocados acima dos modilhões; ou num frontão, modilhões que não sejam perpendiculares ao horizonte, mas à cornija que eles sustentam, ainda que essas maneiras fossem mais conformes à razão, do que as que se usam; senão que se está acostumado em ver essas coisas assim feitas em obras que de outra parte têm tantas belezas fundadas na verdadeira razão, que elas redimem e até fazem apreciar por associação aquilo que se julga nelas [as obras] não ser inteiramente racional.⁴⁰

40 [Toute l'Architecture est fondée sur deux principes, dont l'un est positif et l'autre arbitraire. Le fondement positif est l'usage et la fin utile et nécessaire pour laquelle un Edifice est fait, telle qu'est la Solidité, la Salubrité et la Commodité. Le fondement que j'appelle arbitraire est la Beauté qui dépend de l'Autorité et de l'Accoûtumance ; Car bien que la beauté soit aussi en quelque façon établie sur un fondement positif qui est la convenance raisonnable et l'aptitude que chaque partie a pour l'usage auquel elle est destinée ; néanmoins parcequ'il est vray que chacun ne se croie pas capable

Figura 59

Palazzo Caprini
 Donato Bramante, 1512
 Gravura de Antoine Lafréry, século XVI



Esse trecho é também um dos discursos mais abusivamente

de decouvrir et d'appercevoir tout ce qui appartienne à cette raisonnable convenance, on s'en rapporte d'abord au jugement et à l'approbation de ceux qu'on estime être éclairés et intelligens en cette matiere. Ce qui imprime dans notre imagination une Idée qui n'est formée que dans la prevention et dans l'accoûtumance dans laquelle l'opinion nous engage sans que nous nous en apercevions, et qui fait ensuite que nous ne saurions approuver les choses qui ne sont pas conformes à ce que nous avons accoustumé de trouver beau, quoy qu'elles ayent autant ou plus de convenance et de raison positive. Car on ne sauroit dire, par exemple, ce qui fait que ceux qui ont ce qu'on appelle le goust de l'Architecture, auroient de la peine à souffrir des denticules placez au dessus des modillons ; ou dans un fronton des modillons qui ne seroient pas perpendiculaires à l'horison, mais qui le seroient à la corniche qu'ils soustienent, quoyque ces manieres fussent plus conformes à la raison, que celles qui sont en usage ; sinon que l'on est accoustumé de voir ces choses ainsi executées dans des ouvrages qui ont d'ailleurs tant de beautez fondées sur la véritable raison, qu'elles font excuser et mesme aimer par compagnie, ce qu'on juge en eux n'estre pas tout-à-fait raisonnable.] Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, op. cit., p. 12.

interpretados na história da arquitetura clássica. Wolfgang Herrmann nota que ele não é recebido com tanta polêmica nos círculos da intelectualidade arquitetônica do século XVII quanto se poderia supor.⁴¹ A controvérsia é, no entanto, levantada desde a primeira leitura do texto na Academia de Arquitetura, que esperava ansiosamente por essa nova tradução do clássico de Vitruvius.

41 Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, op. cit., p. 31.

Apesar de Perrault estar ostensivamente preocupado com as divergências entre a teoria vitruviana e a prática arquitetônica antiga — que ele conhece apenas de segunda mão —, bem como nas proporções dos edifícios romanos entre si, há uma questão política que se delineia claramente por trás de um aparente pluralismo. Em primeiro lugar, note-se que a “maioria” que, contrariamente a Perrault, acredita na existência de uma beleza “natural” em certas proporções⁴² deve ser compreendida como a maioria dentre os arquitetos e, mais especificamente, os acadêmicos.

Herrmann interpreta essa divergência entre Perrault e os demais arquitetos seja como um problema de gerações, seja como um sinal da modernidade do cientista-arquiteto contra o antiquarianismo de parte da profissão.⁴³ No entanto, Marc Fumaroli mostra, no âmbito da Querela dos Antigos e dos Modernos, que o problema é mais marcadamente político do que estético. Como já foi visto anteriormente, p. 143ss, o modelo da Antigüidade oferece uma maior margem de manobra aos seus promotores justamente por ser suficientemente antigo, de modo a permitir uma maior

liberdade de interpretação. Na literatura ainda mais do que na arquitetura, “são os poetas antigos que oferecem o melhor e mais seguro escudo protetor da liberdade dos poetas franceses, sempre ameaçada pela censura moral dos carolas”⁴⁴.

Ainda assim, a arquitetura também corre o risco de padecer da sina de ser “o instrumento servil da modernidade de Estado.”⁴⁵ E a principal arma dessa instrumentalização é justamente a teoria “moderna” de Claude Perrault. Esse autor despreza repetidas vezes a opinião dos especialistas em proporções⁴⁶, os arquitetos, que ele acusa de não contribuírem em nada ao conhecimento da beleza⁴⁷.

Para Herrmann a posição de Perrault seria indício do “fosso” moderno que começa a se abrir entre o cientista e o artista⁴⁸; contudo, é igual-

42 Ibid., p. 34.

43 Ibid., p. 43.

44 [... ce sont les poètes anciens qui offrent le meilleur et le plus sûr bouclier protecteur de la liberté des poètes français, toujours menacée par la censure morale des dévots ...] Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, *op. cit.*, p. 139.

45 [... l'instrument servile de la modernité d'Etat.] Ibid., p. 140.

46 Perrault, *Ordonnance*, *op. cit.*, “Épître” (sem numeração de páginas), p. iii.

47 Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, *op. cit.*, p. 35.

48 Ibid., p. 71.

Figura 60

Tempietto di San Pietro in Montorio
 Donato Bramante, 1502
 Fotografia do autor, fevereiro de 2004

mente viável supor que o tradutor de Vitrúvio implicitamente sustenta um ponto de vista mais humanista do que moderno, de que compete ao *gentilhomme* culto, e portanto ao poder político, mais do que ao profissional técnico que é um prestador de serviços, estabelecer os princípios do gosto estético. Cabe aqui ressaltar, segundo Antoine Picon, que é preciso:

[...] perguntar-se se Claude e Charles [Perrault] se expressam sempre em nome do poder. Nada é menos certo, os Perrault se tornando em várias ocasiões os porta-vozes de uma cultura mundana que empreenderá logo de libertar-se da tutela das instâncias oficiais.⁴⁹

Mesmo assim, o comprometimento dos irmãos Perrault com o projeto de autoridade estética absolutista é significativo. Picon lembra a censura

49 [... se demander si Claude et Charles s'expriment toujours au nom du pouvoir. Rien n'est moins sûr, les Perrault se faisant en bien des occasions les porte-parole d'une culture mondaine qui entreprendra bientôt de s'affranchir de la tutelle des instances officielles.] Antoine Picon. Un moderne paradoxal In: Charles Perrault. *Mémoires de ma vie*, Paris: Macula, 1993, p. 65.



emitida pelo *premier commis des bâtiments* ao *premier peintre du roi* Charles Le Brun:

[...] pois o pintor se compraz por vezes na evocação da Antigüidade em vez de ilustrar os altos feitos do monarca. [...] esse esquecimento da missão incumbida a um artista da oficialíssima Academia de pintura e de escultura é qualificado de “profanação”.⁵⁰

O termo não podia ser mais explícito. O cuidado com a imagem pública de Luís XIV adquire uma dimensão teológica na visão oficial de Charles Perrault. No país do catolicismo galicano, a autoridade política segue o caminho inverso ao da autoridade religiosa: enquanto esta é submetida à censura real, a imagem pública da monarquia assume uma atitude religiosa, sagração do rei *oblige*. Na arquitetura, o desmantelamento ideológico que Claude Perrault pretende fazer da teoria naturalista das proporções se opera não em favor de um inexistente pluralismo estético, mas sim, como fica

50 [... car le peintre se complait dans l'évocation de l'Antiquité au lieu d'illustrer les hauts faits du monarque. ... cet oubli de la mission impartie à un membre de la très officielle Académie de peinture et de sculpture est qualifié de « profanation ».] Ibid., p. 32.

evidente a partir da publicação em 1683 da sua *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, em favor de uma norma estética tanto mais totalitária quanto ela não tem nenhuma vergonha de se mostrar como essencialmente arbitrária⁵¹. “Toda tentativa de restrição da liberdade de escolha do indivíduo, de reforço da força unificadora, era recebida positivamente e considerada como um passo na direção certa.”⁵² Assim, a estética “moderna” de Claude Perrault se aproxima mais de uma *doxa* teológica do que do conhecimento estético “científico”, e portanto (porventura) menos sujeito a pressões político-teológicas, que os seus rivais “antigos”, liderados por François Blondel, pretendem constituir.

51 Ela é arbitrária em primeiro lugar tendo em vista o argumento de Perrault na tradução de Vitruvius, mas também a sua asserção de que ela se baseia na comodidade do desenho e numa média bastante leviana entre diversos levantamentos. Ver Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, op. cit., p. 84–85, 89ss.

52 [Toute tentative de restriction de la liberté de choix de l'individu, de renforcement de la force unificatrice, était accueillie positivement et considérée comme un pas dans la bonne direction.] Ibid., p. 105.

Figura 61

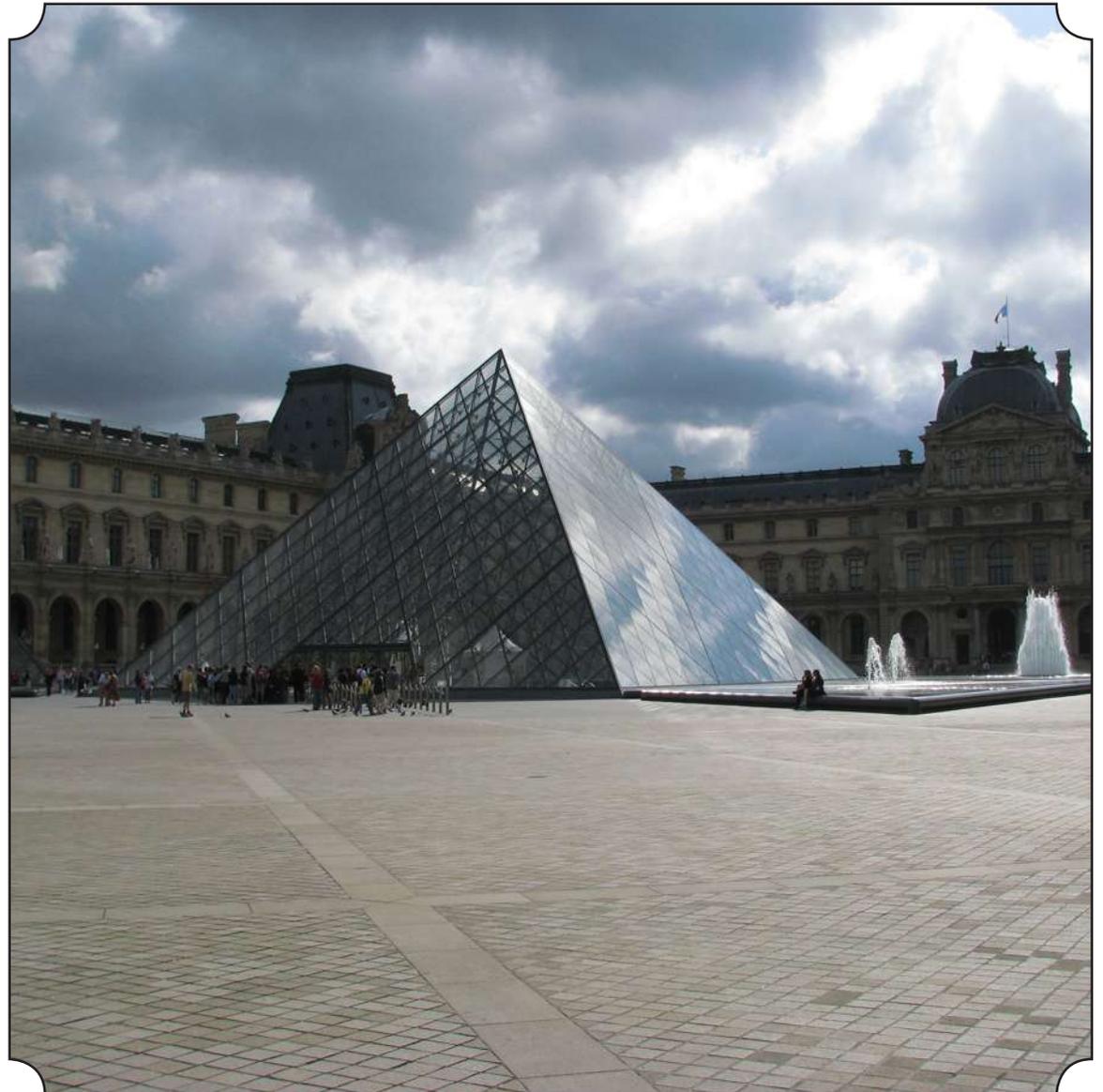
Pirâmide do Louvre
 Parte do projeto “Grand Louvre”
 Ieoh Ming Pei, 1983–1989
 Fotografia do autor, julho de 2009

Caráter palaciano

A sacralização da política artística aparece também na imagem da fachada oriental do Louvre, pelo menos do modo como ela é interpretada por Claude Perrault. Com base numa sugestão de Antoine Picon⁵³, Robert Berger desenvolve um argumento bastante perspicaz acerca do parentesco entre a tradução do tratado de Vitruvius por Claude Perrault e certas intenções projetuais deste para a fachada oriental do Louvre.

Berger se interessa pela representação, em alguns desenhos e gravuras de Perrault, de nichos e troféus substituindo metade ou todas as janelas atrás do peristilo e no térreo (Figura 62). Como já foi visto

⁵³ Picon, *Claude Perrault*, op. cit., p. 127.



anteriormente, p. 190, uma das explicações para a composição de colunas emparelhadas é o alinhamento das janelas entre as fachadas interna e externa. Entretanto, Berger atenta para ligação entre o motivo da fachada cega e um trecho da tradução de Vitruvius por Claude Perrault, uma passagem do Livro V, Capítulo 6, seção 9 (indicado nessa tradução como Capítulo 8) tratando das três variedades de cenografias:

As suas decorações são diferentes e díspares, porque as cenas trágicas são decoradas com colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias. As cômicas representam edifícios privados e balcões, bem como relevos com janelas dispostos segundo as normas e a imitação dos edifícios comuns.⁵⁴

Perrault escreve:

54 Vitruvius. *Tratado de arquitectura* Trad. Manuel Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006, p. 190. [Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositio imitatione communium aedificiorum rationibus ...] Vitruvius. *De architectura* Medford, Mass.: Department of Classics, Tufts University, (Perseus Digital Library) (On Architecture. F. Krohn. Lipsiae. B.G. Teubner. 1912), V.6.9.

Suas decorações são diferentes nisso que a cena trágica tem colunas, frontões elevados, estátuas e tais outros ornamentos que convenham a um palácio real. A decoração da cena cômica representa casas privadas, com seus balcões e suas janelas dispostas à maneira dos edifícios comuns e triviais.⁵⁵

Berger aponta a incoerência da “tradução bastante livre, senão errada” de Perrault com o original. Ele considera que “a tradução livre de Perrault lhe deu a oportunidade de expressar suas idéias sobre um verdadeiro palácio real”⁵⁶. Na verdade, o contexto dessa versão é mais complexo e não pode ser descontado como um erro, muito menos uma divergência arbitrária, da parte de Perrault.

55 [Leurs Decorations sont différentes en ce que la Scene Tragique a des colonnes, des frontons élevez, des Statues et de tels autres ornemens qui conviennent à un Palais Royal. La Decoration de la Scene Comique représente des maisons particulieres, avec leurs Balcons et leurs croisées disposées à la manière des Bastimens communs et ordinaires.] Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, *op. cit.*, p. 170.

56 [... quite free, if not erroneous, translation ... Perrault's free translation gave him the opportunity to express his ideas about a real royal palace ...] Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 50.

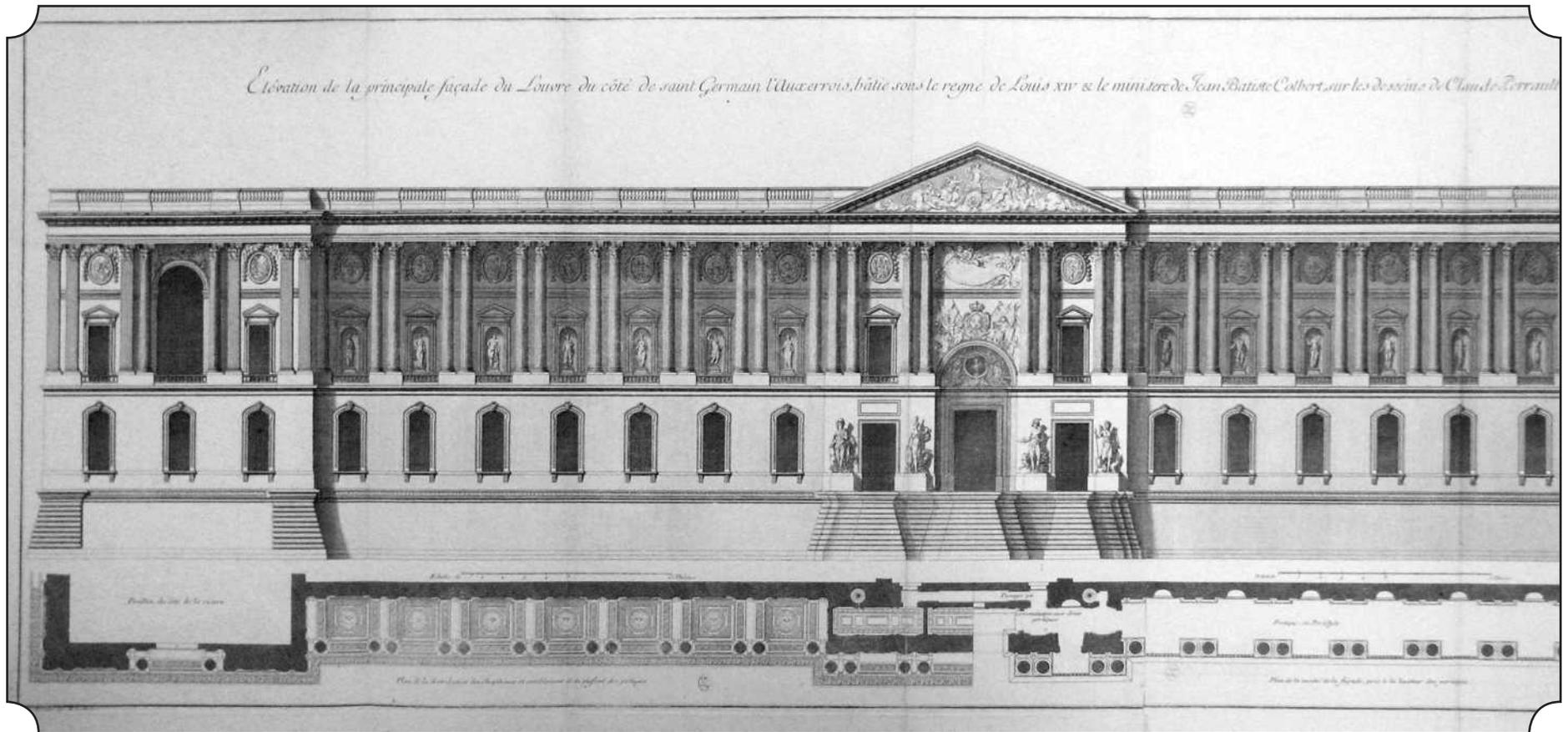


Figura 62

Fachada oriental do Louvre
 Gravura de Jean Marot
 Fonte: Musée Carnavalet

A tragédia clássica, como registra Aristóteles, “imitava as belas ações e aquelas de [pessoas] assim”⁵⁷, entendendo-se aí a beleza no sentido de uma moralidade esteticista, tal como visto anteriormente, p. 58. Assim, trata-se da representação de personagens até certo ponto dotados de moralidade elevada. Isso, na visão aristocrática característica tanto do teatro grego clássico quanto da sociedade do Antigo Regime, decorre de um nascimento elevado. Desse modo, e apesar das discrepâncias entre as atitudes efetivas das personagens teatrais, freqüentemente ignóbeis, e as expectativas de nobreza quanto ao seu comportamento, o teatro clássico tende a encenar heróis aristocráticos.⁵⁸

57 [... τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων ...] Ἀριστοτέλης, *Ποιητική*, *op. cit.*, 1448b. A tradução americana registra “represented fine doings and the doings of fine men” Aristotle. *Poetics* Trad. W. H. Fyfe. Boston: Tufts University, (Perseus Digital Library) (Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1932), loc. cit.

58 Não se entrará aqui no mérito da questão. Contudo, é interessante notar como diversos heróis das tragédias gregas apresentam comportamentos que, numa visão moderna da moralidade, seriam considerados indignos: Fedra calunia Hipólito, o qual blasfema contra Afrodite; Creonte protagoniza uma sucessão de manobras políticas questionáveis; e assim por diante. Por outro lado, avaliar essas ações perante o

Por isso é que os cenários diante dos quais as personagens trágicas protagonizam seus dramas devem, para Vitruvius, ser adornados com “colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias”: eles são *literalmente* palácios reais. No *Hipólito* de Eurípides, a peça se passa diante do palácio real de Trozênia. Nas tragédias francesas do século xvii a transposição desse paradigma régio é duplamente literal. Em primeiro lugar, em sendo os protagonistas da tragédia moderna também personagens aristocráticos — na pior das hipóteses um cavaleiro como o *Cid* de Corneille, na melhor, reis como o Teseu da *Fedra* raciniana —, é evidente que na maioria dos casos o cenário correspondente será o de um palácio; é o caso da adaptação do *Hipólito* feita por Racine sob o título de *Fedra*, em 1677⁵⁹. Em segundo lugar, grande parte dessas tragédias são encenadas, especialmente após a demolição do teatro do Petit-Bourbon para a ampliação da Cour Carrée do Louvre, na sala teatral instalada pelos irmãos Vigarani no palácio das Tulherias.

senso grego de moralidade estética é tarefa delicada, que foge inteiramente ao escopo desta pesquisa.

59 Jean Racine. *Phèdre* Pocket, 1992.

Ou seja, o *cenário* régio da tragédia é apresentado dentro de um *verdadeiro* palácio real. A ópera *Alceste*, de Lulli e Quinault, pivô de um debate entre Charles Perrault e Racine⁶⁰, leva o paralelo a um patamar ainda mais alto, já que o cenário do melodrama é o próprio jardim do palácio das Tulherias⁶¹. Claude Perrault está, portanto, plenamente justificado em traduzir “*regalibus rebus*” no contexto teatral por “*de tels autres ornemens qui conviennent à un Palais Royal*”, ainda que não seja uma transposição literal do texto vitruviano.

Não se deve esquecer, ainda, que a tragédia grega é uma obra de caráter primariamente religioso. As peças gregas eram encenadas principalmente nos festivais dionisíacos como uma reatualização anual da mitologia erudita. A transposição da religiosidade pagã para uma moralidade cristã fica evidente nas peças e no discurso de um autor jansenista como Racine, para além mesmo do aspecto sagrado da monarquia absolutista francesa. Ademais, Perrault comenta, em referência ao trecho de Vitruvius

já citado, acerca da diferença essencial que ele vê entre os palácios franceses e os italianos:

É fácil concluir da comparação feita aqui da cena trágica com a cômica, que é preciso haver outra coisa além da grandeza da elevação que faça a diferença entre um palácio real e uma casa particular, que tem janelas na entrada principal, enquanto que um palácio só deve ter colunas, estátuas e balaustradas. E é nisso que nossos palácios na França são diferentes daqueles da Itália, que na sua maioria não têm outro caráter na face principal que não o da casa de um burguês. O desenho que o *cavaliere* Bernini havia fornecido para o Louvre era dessa espécie, não tendo nada de grande a não ser o comprimento, a largura e a altura: ao contrário em Paris, não apenas nos palácios reais como o Louvre e o Luxembourg, são da outra maneira que não tem nada que não seja nobre e magnífico, mas também muitos daqueles dos particulares, como o *hôtel* Mazarino, como o *hôtel* de la Vrillère e vários outros.⁶²

60 Como visto anteriormente, p. 143.

61 Ver Philippe Quinault. *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* Paris: René Baudry, 1674.

62 [Il est aisé de conclure de la comparaison qui est ici faite de la scène tragique avec la comique, qu'il doit y avoir autre chose que la grandeur de l'exhaussement qui fasse

Perrault levanta assim a questão do caráter palaciano como uma diferença essencial entre a morada do rei e da aristocracia, de um lado, e a da burguesia do outro. Para o tradutor e comentador de Vitrúvio, é indispensável marcar nitidamente a distinção de caráter entre o monumento da monarquia e a habitação trivial. Esse caráter de sacralização teatral que Claude Perrault imprime à sua leitura da colunata do Louvre é também, por isso, um dos aspectos da divergência estética entre o círculo de Colbert de um

lado, e do outro lado Bernini com seu projeto de inegável monumentalidade mas que acaba preterido pela invenção concebida no *petit conseil*.

3.2. Visões da grandeza: Príncipe heróico e Estado burocrático

A visão da historiografia italiana acerca da relação entre o projeto de Bernini e a colunata construída é evidentemente bem diversa do enfoque francês e germânico. Não se trata, porém, apenas de chauvinismo: as linhas de interpretação priorizadas pelos italianos concentram-se em aspectos desconsiderados na historiografia francesa, ao passo que preocupações cruciais desta são pouco abordadas ao sul dos Alpes.

Assim, a consideração da monumentalidade na colunata do Louvre enquanto expressão da grandeza da monarquia é, talvez surpreendentemente, um tema quase inteiramente ausente na obra dos autores franceses e, em grande parte, nos de língua inglesa. Robert W. Berger certamente aborda o problema da relação entre a iconografia arquitetônica do Louvre e a imagem de Apolo, ou mais precisamente, a “comparação do Louvre com o

la différence d'un palais royal d'avec une maison particulière, qui a des fenêtres sur la principale entrée, au lieu qu'un palais ne doit avoir que des colonnes, des statues et des balustrades. Et c'est en quoi nos palais en France sont différents de ceux d'Italie, qui, la plupart, n'ont point d'autre caractère à la principale face que celui de la maison d'un bourgeois. Le dessin que le cavalier Bernin avait donné pour le Louvre était de cette espèce, n'ayant rien de grand que la longueur, la largeur et la hauteur : au contraire à Paris, non seulement les palais royaux, comme le Louvre et le Luxembourg, sont de l'autre manière qui n'a rien que de noble et de magnifique, mais même beaucoup de ceux des particuliers, comme l'hôtel Mazarin, comme l'hôtel de la Vrillière et plusieurs autres.] Vitruve. *Les dix livres d'architecture de Vitruve avec les notes de Perrault* v. 1: 2. ed. Trad. Claude Perrault. Paris: E. Tardieu, A. Coussin, Carillan-Gœury, A. Mathias, 1837, p. 262.

palácio do sol em Ovídio”⁶³, referindo-se a um poema do autor romano no qual ele menciona um palácio para o deus ornado com “grandes colunas”.

No entanto, é preciso recorrer a uma pesquisa conduzida por Irving Lavin em Módena para encontrar a referência mais direta ao problema da iconografia real no projeto para o palácio. Lavin aponta o paralelo entre a atuação de Colbert sob Luís XIV e um precedente italiano:

[...] o soberano francês havia lançado uma espécie de concurso para o novo Louvre [...] exatamente como havia feito Francisco I [d’Este] em Módena quinze anos antes. A própria idéia de criar um novo palácio real no Louvre, e depois disso uma nova residência e uma segunda capital no campo, em Versalhes, tiveram os seus precedentes em Módena.⁶⁴

63 [... comparison of the Louvre with Ovid’s sun palace ...] Berger, *The Palace of the Sun*, op. cit., p. 2.

64 [... il sovrano francese aveva bandito una sorta di concorso per il nuovo Louvre ... esattamente come aveva fatto Francesco I a Modena quindici anni prima. L’idea stessa di creare un nuovo palazzo reale al Louvre, e poi una nuova dimora e una seconda capitale in campagna, a Versailles, ebbero i loro precedenti a Modena.] Irving Lavin. *Bernini e l’immagine del principe cristiano ideale* Modena: Franco Cosimo

Sabe-se que a cúpula governamental francesa nessa época tem contatos significativos em Módena: primeiro via Mazarino, que alguns anos antes representa o cardeal de Richelieu numa delicada missão diplomática na cidade⁶⁵; segundo via Bernini, que já em 1660 está em contato com Colbert⁶⁶. Assim como ele o faria para Luís XIV, Bernini esculpe um busto e uma estátua eqüestre do duque de Módena, ambos tendo uma semelhança gritante com suas contrapartidas francesas.⁶⁷

Todavia, Lavin vai além da simples associação da imagem de Luís XIV com a de Francisco I d’Este: o seu principal interesse está na *natureza* da imagem conferida a ambos por Bernini:

É marcante o fato de que as obras de Bernini encomendadas por Luís XIV — os projetos para o Louvre e os retratos do soberano — estejam quase totalmente desprovidos de elementos que se refiram à realeza ou à dinastia, tais como coroas, retratos de antepassados,

Panini, 1998 (Bernini’s Image of the Ideal Christian Monarch), p. 13.

65 Ver Pierre Goubert. *Mazarin* Paris: Fayard, 1991.

66 Berger, *The Palace of the Sun*, op. cit., p. 6–7.

67 Lavin, *Bernini*, op. cit., p. 41.

lírrios e objetos assemelhados. Colbert deplorou essa austeridade mesmo quando Bernini se encontrava ainda em Paris. Na realidade, aqui há algo além das aparências (ou melhor, da falta delas): por detrás da “contenção da hereditariedade” esconde-se a visão implícita e subversiva do soberano como homem dotado de nobres ideais e de méritos que remetem não apenas ao seu nobre nascimento, mas também às suas virtudes e feitos heróicos.⁶⁸

Por isso, não é trivial notar que Bernini insere na sua fachada para o Louvre figuras gigantes de Hércules — o protótipo do herói — enquadrando o acesso principal, nem que Le Brun critica severamente essa solução. São duas concepções conflitantes acerca da grandeza monárquica que se

68 [Colpisce il fatto che le opere di Bernini commissionate da Luigi XIV — i progetti per il Louvre e il ritratti del sovrano — siano quasi totalmente prive di elementi che si riferiscono alla regalità o alla dinastia, come corone, ritratti di antenati, gigli e oggetti simili. Colbert deplorò questa austerità persino mentre Bernini si trovava ancora a Parigi. In realtà, qui c'è qualcosa in più oltre a quello che l'occhio incontra (o, meglio, non incontra): dietro il « contenimento dell'ereditarietà » si cela la visione implicita e sovversiva del sovrano come uomo dotato di nobili ideali e di meriti riconducibili non solo alla sua nobile nascita, ma anche alle sue virtù e fatiche eroiche.] Ibid., p. 47.

enfrentam aqui, e não propriamente um embate entre estilos arquitetônicos no sentido de uma estética puramente decorativa.

De fato, a imagem preferencial da realeza sob Luís XIV é bem diferente da representação heróica para o príncipe italiano de Bernini. Ao sul dos Alpes, a instabilidade política faz com que à imagem dinástica da monarquia francesa se substitua a glorificação do governante individual, cuja epítome é o conceito de *novo príncipe*, aquele que chega ao poder pela força e não pela hereditariedade, imortalizado nos conselhos redigidos por Maquiavel em sua obra mais famosa, *O príncipe*.

Na França, ao contrário, privilegia-se a imagem de continuidade dinástica e unidade entre monarquia e Estado — ainda que essa unidade seja em grande parte um construto político, uma vez que o próprio Luís XIV pertence apenas à terceira geração da sua dinastia, inaugurada por Henrique IV em 1589. Merecem destaque nessa construção as tapeçarias desenhadas por Le Brun comemorando não o próprio rei, mas a representação diplomática do Estado francês após incidentes ocorridos em Londres (1661) e Roma (1664).⁶⁹

69 Burke, *Louis XIV*, *op. cit.*, p. 85.

Por trás da queixa de Bernini, portanto, de que Colbert só se interessaria por questões utilitárias, desprezando o aspecto artístico, pode estar não apenas a figura burocrática do próprio superintendente de edificações, mas também uma postura mais geral rejeitando a representação heróica do rei enquanto indivíduo, em favor de uma imagem global do Estado na qual a funcionalidade das distribuições tem um papel crucial uma vez que, mais do que residência do rei, o Louvre “tornou-se em vez disso o quartel-general dos fabricantes da sua imagem.”⁷⁰ A própria formação de um comitê, em oposição às tratativas diretas entre o rei e Bernini, é um marco importante dessa imagem do Estado.⁷¹

Note-se também que ao longo do século XVII a imagem dos reis nas tragédias francesas não é especialmente heróica. O Dom Fernando na tragicomédia *Le Cid* (1636) de Pierre Corneille (1606–1684) é certamente um monarca bondoso, porém sua participação na peça resume-se a um papel de supervisor dos acontecimentos. Nas tragédias *Ifigênia*, de Jean Racine (1639–1699), e *Surena*, última obra de Corneille, ambas criadas em 1674,

os caracteres dos respectivos reis Agamemnon e Orodes são inteiramente diversos um do outro, mas nenhum apresenta o aspecto heróico sugerido por Bernini.

Agamemnon é apresentado por Racine em *Andrômaca* alguns anos antes como um monarca sedento de poder; em *Ifigênia* ele agrega a esse caráter o de um pai preocupado com a justa escolha entre uma razão de Estado e o bem da sua prole — mesmo assim, os heróis da peça são a própria Ifigênia e Aquiles, sendo o papel do rei relativamente apagado. Em *Surena*, Orodes é descaradamente ingrato e traiçoeiro, colocando a razão de Estado — sua própria autoridade — acima da gratidão para com seu general Surena, que ele faz assassinar. É impossível ignorar as conotações políticas desses retratos de reis.

Note-se que todas essas tragédias são encenadas diante do rei, em especial por ocasião dos vários *divertissements* organizados por Luís XIV, e não sofrem nenhum tipo de censura⁷². Assim, dificilmente pode-se considerá-

⁷⁰ [... devint plutôt le quartier général des fabricants de son image.] Ibid., p. 88.

⁷¹ Ibid., p. 77–78.

⁷² O *Cid* de Corneille é analisado pela Academia Francesa a pedido de Richelieu, mas as críticas então feitas tratam de questões de forma como o respeito à regra aristotélica das “três unidades” bem como do problema moral de Rodrigo desposar

-las subversivas, ainda que se trate de uma divulgação restrita, no âmbito da corte, mais como uma forma de esclarecimento político para uso interno do que como mensagem política aberta⁷³. Por isso, elas demonstram de maneira significativa que o heroísmo e as virtudes morais não são elementos essenciais na imagem pública da realeza. Antes, a mensagem que essas tragédias transmitem é a de que a monarquia se caracteriza acima de tudo pelo conceito de razão de Estado, impessoal e impiedosa, mais do que pela própria individualidade heróica do rei.

Percebe-se aí a imagem central da monarquia de Luís XIV, por trás da estética do “rei Sol”, e uma incompatibilidade ainda mais crucial entre a obra de Bernini e as expectativas de Colbert do que os problemas funcionais e de gosto estético freqüentemente alegados. Ocorre uma duplicação,

na verdade, da imagem do monarca. O seu corpo carnal, falível mas também heróico e virtuoso, recua na apresentação pública em favor do corpo político, expressão personificada da razão de Estado. A monumentalidade *do Estado* não é a mesma monumentalidade de um *príncipe heróico*. Com isso, triunfa uma expressão monumental estática, uma cadência morosa em lugar da vitalidade plástica proposta por Bernini.

Ximena, cujo pai ele mata em duelo. O *Dom Juan* de Molière é, por sua vez, censurado, aparentemente por questões políticas, ao questionar a legitimidade da linhagem de sangue aristocrática; trata-se de um questionamento que, além de sintomático dos limites intransponíveis para a crítica contra o sistema aristocrático, esclarece a importância capital que tem a legitimidade dinástica, acima da caracterização da virtude individual.

73 Kothe, comunicação pessoal em 17/06/2010.

Conclusão

Nessa pesquisa foi avaliado o histórico de leituras e construções de olhares que pautam a observação da própria obra arquitetônica da fachada oriental do Louvre. Desse modo, chegou-se a uma iluminação recíproca da obra de arte e das suas interpretações históricas. Em oposição à leitura convencional da bibliografia como sendo um conjunto de olhares objetivos criticáveis somente sob o aspecto da sua adequação à “verdade” da obra, como se essa pudesse ser conhecida uma vez por todas, expôs-se o acervo historiográfico como uma seqüência de transformações nos olhares e, portanto, nos significados e caracteres assumidos pela obra. *Comprovou-se a tese de que esses olhares têm sistematicamente privilegiado aspectos da obra, tais como o emprego de colunas emparelhadas na colunata, que eram visivelmente desimportantes para os contemporâneos do projeto, ao passo que problemas centrais na produção da obra arquitetônica tendem a ser silenciados nos estudos posteriores.*

Após deixar de ser frontispício da residência real, a fachada oriental do Louvre passa a ser sucessivamente modelo de excelência arquitetônica para o século XVIII, mais tarde servindo como exemplo do gosto italianizado e “corrompido” no olhar da segunda metade do século XIX, passando a ser uma sinédoque arquitetônica apontando para o caráter nacional da arte francesa segundo os autores da primeira metade do século XX, e mais recentemente tornando-se suporte a pesquisas arqueológicas e erudições documentais ansiosas por se “corrigirem” umas às outras. Seria ingênuo considerar que essas diversas leituras ocultassem uma suposta “verdade” última da obra, verdade essa que só pode ser construída *por intermédio* das próprias leituras, contemporâneas ou remotas — e que o próprio debate acirrado entre os textos ajuda a compor e transformar. Ao mesmo tempo, deve-se ter em mente que nenhuma dessas leituras *esgota* a experiência da obra, e que, portanto, a relevância artística da fachada oriental do Louvre não terá sido resolvida nem nesta, nem em nenhuma outra pesquisa.

A partir desse ponto de vista traçou-se um panorama dos relatos históricos sobre a fachada principal do Louvre com base em três abordagens complementares. A primeira, concentrando-se na pesquisa histórica mais recente, discutiu os vieses teórico-metodológicos que condicionam a discussão acerca das atribuições dos projetos para a fachada. Nesse enfoque, mostrou-se como a identificação da autoria nos autores do século xx se baseia em pressupostos românticos e modernistas acerca da originalidade da criação artística, os quais não se aplicam à concepção de autoria do século xvii. Expôs-se assim a diferença entre uma historiografia inteiramente condicionada pelo presente, baseada na discussão formal do conteúdo das fontes, e uma abordagem que procure situar as fontes no seu contexto histórico, esclarecendo melhor o significado das informações amealhadas.

Na segunda abordagem, elemento axial em torno do qual se articulam a primeira e a terceira, foram discutidos os olhares sobre o problema do caráter arquitetônico da fachada oriental. Tratou-se do potencial e das limitações da análise estilística numa perspectiva não determinista da história da arte, onde uma obra é o resultado de certas escolhas e da adoção de certos modos e elementos de composição. Foi dado especial destaque

à expressão do caráter nacional e sua respectiva influência no prestígio do monumento arquitetônico. Notou-se como, na primeira metade do século xx, a colunata do Louvre é arvorada em ícone do “classicismo” francês, numa rápida e violenta inversão da visão sustentada no século xix, de que a mesma colunata representa um gosto decorativo, viciado e defeituoso.

Percebeu-se nessa inversão a importância dada, no século xx, ao discurso neoclássico do século xviii, que apesar de já relativamente distante da criação da colunata tende a ser lido como representante de um classicismo supostamente homogêneo vigente entre 1630 e 1780. Inversamente, a segunda metade do século xix remete-se à sensibilidade ao mesmo tempo tectônica e decorativa do primeiro Renascimento francês, decididamente em desacordo — não apenas estilístico mas também físico, dada a incompatibilidade de dimensões entre a colunata externa e as fachadas internas — com a monumentalidade cenográfica da fachada oriental.

A terceira abordagem foi ilustrada por esse descompasso, centrada nas concepções de grandeza expressas na fachada e traduzidas pelos discursos historiográficos. Destacou-se o paulatino desaparecimento da discussão acerca das proporções da fachada na definição do seu caráter, substituída

no século xx pelo inventário de elementos e temas de composição. Reequilibrando a importância das proporções e dos elementos arquitetônicos na análise da própria obra, percebeu-se a pertinência da aproximação feita no final do século xix e logo esquecida, entre a colunata e a arquitetura italiana dos séculos xvi e xvii. Assim, propôs-se uma nova leitura para a expressão da grandeza na fachada oriental do Louvre: ela se apresenta como uma releitura do projeto de Bernini, de incomparável grandiosidade, mas uma releitura feita à luz não da monumentalidade seiscentista italiana e sim do classicismo bramantesco, com o qual a obra construída tem semelhanças marcantes.

Adentrou-se, assim, em diversos temas controversos. Nada de surpreendente, já que poucos edifícios têm suscitado tanta controvérsia, ao longo de tantos séculos, quanto o Louvre. Iniciado na Idade Média, reformado no Renascimento, ampliado nos séculos xvii, xix e xx, o antigo castelo avançado da muralha de Paris, que já foi palácio real e abrigou ministérios republicanos, é agraciado regularmente com pesquisas arqueológicas e estudos históricos. Henri Sauval, no reinado de Luís XIV, já advertia que qualquer estudo sobre a história do Louvre dificilmente consegue oferecer

respostas definitivas — mal sabia ele que o aviso seria tão aplicável às nebulosas origens medievais que o preocupavam quanto aos desdobramentos do século xvii, dos quais ele foi contemporâneo. Pesquisas e mais pesquisas realizadas ao longo dos últimos cem anos só vieram comprovar a validade dessa advertência. Ao acúmulo de novos desenhos, atribuições revistas, documentos paralelos, correspondem cada vez mais discursos conflitantes e dúvidas quanto às interpretações canônicas.

Semelhante situação opõe ao estudioso uma muralha de erudições passadas que é preciso abordar antes de dedicar-se ao estudo do próprio objeto. À fatura de fontes primárias soma-se o sempre crescente acervo de menções ao Louvre na historiografia. Significativas porções dos estudos recentes sobre o Louvre dedicam-se a analisar e refutar versões conflitantes além de abordarem o argumento principal. No seu livro de 1993, Robert W. Berger dedica várias páginas à discussão de uma hipotética relação entre a colunata do Louvre e o recinto de Baalbek estudado na mesma época. Michael Petzet em 2000 estende-se em argumentos paralelos com o objetivo de refutar a posição de Berger.

Diante desse cenário, as contribuições da bibliografia secundária tornam-se tão labirínticas quanto as caixas e pastas de fontes primárias à disposição do pesquisador. Na verdade, os estudos históricos sobre o Louvre já formam eles próprios uma malha de evidências históricas. Antonio Bruculeri deu um lugar de destaque à historiografia desse palácio na sua tese sobre a obra de Louis Hauteœur. Entretanto, à monografia sobre o ilustre historiador da arte, e aos sucessivos estudos sobre o edifício que ocupou boa parte da sua atenção, deve corresponder a indispensável reavaliação histórica do próprio processo de construção da narrativa histórica do Louvre.

Neste trabalho foi apresentado um panorama da meta-história desse que na opinião de Charles Perrault é o mais grandioso palácio do mundo. A pesquisa procurou identificar algumas das atitudes intelectuais dos historiadores diante dos incertos registros acerca da construção do acesso monumental ao Louvre, a sua fachada oriental, edificada no século XVII. Abarcando um século e meio de publicações na França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos, de 1852 a 2007, optou-se por selecionar alguns dos episódios mais significativos na construção de discursos sobre o Louvre.

Três grandes ciclos históricos distinguiram-se na paisagem bibliográfica. O primeiro, que vai de 1852 a 1926, caracteriza-se pelo interesse operativo de definir as qualidades — em contraposição aos possíveis defeitos — da arquitetura clássica francesa, tendo em vista inicialmente a conclusão das obras do próprio Louvre e, em seguida, a continuidade do classicismo francês. Entretanto, já em 1898, com a publicação da história da arquitetura francesa por H. von Geymüller, tem início o segundo ciclo, no qual autores franceses e estrangeiros buscam caracterizar o classicismo gálico já como objeto histórico, ligado ao caráter francês contemporâneo apenas pelos abstratos pressupostos da *Geistesgeschichte*. O ano de 1964 marca uma clivagem mais nítida, assinalando as últimas — com raras exceções — manifestações dessa abordagem de caracterização nacional. Percebe-se mais claramente a partir dessa data, talvez desde um pouco antes por volta de 1957–1961, no âmbito da especialização disciplinar característica da pesquisa atual assim como respondendo ao acúmulo de documentos sobre o tema, o predomínio de interesses arqueológicos e antiquários. Aos apanhados gerais apresentados pelos autores do século transcorrido até então substituem-se artigos minuciosos sobre um subconjunto de fatores.

Um apanhado geral da historiografia sobre qualquer objeto, quanto mais um tão vasto e controvertido quanto o Louvre, tem necessariamente uma qualidade fragmentar. O fio condutor que poderia unificar todos os períodos abordados sob um conceito global seria dos mais triviais: a constatação de que cada geração aplica ao objeto histórico seus próprios registros de evidência e interesses operativos. Por trás dessa inevitável constatação, entretanto, desvela-se outra: a de que o conhecimento histórico não é cumulativo. À descoberta de cada vez mais fontes primárias sobre o Louvre de Luís XIV — não obstante a perda de algumas, importantíssimas, no incêndio de 1871 — não corresponde uma interpretação cada vez mais abrangente e completa. Ao contrário, nas décadas mais recentes verifica-se uma especialização significativa das pesquisas, concentrando-se em questões de autoria relacionadas a desenhos individuais e momentos específicos no desenvolvimento do projeto. É preciso começar a recuar no tempo, observando as pesquisas do início do século XX, senão as do século XIX, para encontrar com mais frequência abordagens sistemáticas e globais.

Reconhecer essa tendência não implica inverter ingenuamente o postulado do “progresso da ciência”, trocando-o pelo dos “bons velhos tempos”.

Desde 1960, as minuciosas visitas a arquivos por parte dos historiadores de língua inglesa e as contribuições teóricas dos historiadores italianos oferecem ao olhar atual informações insubstituíveis. Viseiras conceituais ligadas à definição do caráter nacional e de estilos têm sido desmanteladas pela teoria da história francesa dos últimos quarenta anos. Em 1998, Roberto Gargiani publica uma das mais abrangentes e aprofundadas histórias e teorias da construção do Louvre no Antigo Regime, e ainda em 2010 será publicado um compêndio de estudos sob a direção de Sabine Frommel, contendo novas pesquisas sobre aspectos menos estudados desse palácio.

Reconhecer o valor dessas contribuições não impede, porém, que se atente para os seus vieses teóricos próprios, tão reais quanto os de historiadores mais antigos. Talvez o mais importante viés da história da arte clássica atual seja o relativo desprezo da disciplina pelo aspecto operativo, tão importante para os críticos do século XIX. Em que pese a construção altamente seletiva de narrativas históricas, existe nessa época uma habilidade — e interesse — em ligar descrição histórica e prescrição operativa sem comparação nos dias atuais. Um exemplo dessa diferença de atitudes

está na recepção de intervenções recentes no Louvre, realizadas ou apenas propostas, por parte da comunidade acadêmica.

Em 1983, o então presidente da república François Mitterrand dá início ao enésimo projeto de ampliação do Louvre, do qual é incumbido o arquiteto americano Ieoh Ming Pei, culminando na inauguração da célebre pirâmide em 1989 (Figura 61, p. 279). Mais recentemente, em 2002, um grupo não governamental apresenta a sugestão de se reconstruir o palácio das Tulherias, incendiado em 1871 e demolido em 1883. Em ambos os momentos, a reação das comunidades arquitetônica e teórica é inteiramente diversa do que ocorre em outros marcos significativos na construção do Louvre — em especial durante os reinados de Luís XIV e de Napoleão III.

Um dos pontos de contencioso do período 1851–1866 é a questão da linguagem arquitetônica a ser adotada nas novas obras e nas reconstruções. Às interpretações radicais do arquiteto Louis Visconti e sobretudo de seu sucessor Hector Lefuel contrapõe-se o manifesto historiográfico de Ludovic Vitet; duas visões do que caracteriza a arquitetura francesa e a monumentalidade do Louvre são expostas com grande clareza, senão descritiva, ao menos representativa. A situação deixa claro que não é possível simular

um consenso, e não é de longe o único caso no segundo império em que opções estéticas do governo são discutidas e questionadas em praça pública, por assim dizer. Mesmo assim, nessa ocasião não há de fato espaço para um contencioso produtivo e as críticas de Vitet resumem-se a uma opinião discordante — decerto não solitária, mas impotente para influenciar os desígnios autoritários do imperador.

Em contraste, o reinado de Luís XIV testemunha um dos episódios mais impressionantes de pluralidade arquitetônica de que se tem notícia. Ainda que motivado pela vontade de fortalecer a organização burocrática das obras públicas, Colbert promove entre 1664 e 1668 uma participação coletiva no destino do Louvre sem precedentes em qualquer outro canteiro monumental de que se tenha notícia — nem o célebre contencioso acerca da fachada de São Petrônio, em Bolonha, nem o concurso promovido para a construção da cúpula da catedral de Florença atingiram ao mesmo tempo a diversidade de propostas e a discussão coletiva que viriam a ser provocadas pela obra do Louvre.

Os dois marcos, este um *objeto* seiscentista de estudo histórico e estético desde o século XIX, aquele um *catalisador* eclético de interpretações

históricas e teorias estéticas baseadas no *objeto*, mostram o quão longe é possível ir na discussão dos méritos de um projeto. Nada disso tem se repetido nas propostas de finais do século xx. Cabe notar que o projeto de Pei — cujo mérito estético parece estar hoje bem estabelecido, apesar dos pesares — inspira-se, em parte, num texto redigido à época da Revolução francesa pelo pai do escritor Honoré de Balzac propondo uma pirâmide diante do Louvre. A inevitável controvérsia levantada pela construção da pirâmide entre 1983 e 1989, contudo, desenvolve-se de modo completamente diverso dos debates de 1852–1866 e de 1664–1668. Em primeiro lugar, essas duas ocasiões envolvem uma consulta relativamente aberta a vários arquitetos antes de se fazer a opção por um projeto definitivo, o que não acontece com a escolha direta de Pei pelo presidente, instigado pelo diretor da empresa criada especialmente para conduzir as obras. Retrospectivamente:

Três pessoas: é pouco para quase um bilhão de euros em despesas, vinte anos de elaboração do Grand Louvre, prazos curtos demais, incomodações por todos os lados e polêmicas até dizer chega.¹

¹ [Trois personnes : c'est peu pour près d'un milliard d'euros de dépenses, vingt ans d'élaboration du Grand Louvre, des délais bien trop courts, des ennuis en pagaille et

As opiniões contrárias ao projeto são todas manifestadas por leigos, dentre os quais diversos jornalistas e o fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Não há contra-propostas ou alternativas, a comunidade arquitetônica assiste passivamente ao desenrolar do espetáculo, desprovida de argumentos estéticos para apoiar ou criticar o projeto único. O debate, protagonizado na gestão do primeiro governante socialista na França em cinquenta anos, se dá em torno de clivagens políticas mais do que estéticas: “os oponentes têm um problema: eles têm um ar reacionário.”²

Vinte anos depois dessa controvérsia, a proposta de reconstrução do palácio das Tulherias consegue levantar apenas uma fração da poeira agitada pela pirâmide. É certo que nesse caso não há um governante por trás do projeto, e a capacidade de mobilização midiática da organização não-governamental que sustenta o projeto, se não é nada desprezível, não está respaldada na cooptação partidária dos meios de comunicação. Atiçados pelo alvo fácil do revivalismo estilístico, arquitetos e historiadores da arte

des polémiques jusqu'à plus soif.] Vincendon Sibylle. *Pyramide, un cas de 20 ans. Libération*. Paris, 25/04/2009.

² [Les opposants ont un problème : ils font réacs.] Ibid.

dessa vez levantam suas vozes para condenar a proposta. Concentrados na discussão dos (de)méritos de uma reconstrução idêntica ao original, tanto proponentes quanto opositores do projeto desprezam qualquer debate de soluções alternativas. Enquanto isso, dá-se início sem nenhum alarde às obras de uma disforme cobertura em aço e vidro num dos monumentais pátios internos do Grand Louvre...

O desenrolar dos acontecimentos dos últimos trinta anos no Louvre mostra o quanto as atitudes e o engajamento dos arquitetos e pesquisadores — cuja influência prática é, sem dúvida, dependente dos governantes lhes darem ouvidos — se transformaram no que diz respeito ao debate histórico e estético. A uma comunidade artística convidada a participar sob Luís XIV e militante por vontade própria no Segundo Império substituiu-se uma massa conformista na república democrática — com notáveis exceções, é verdade.

O acúmulo de informações e a especialização nas interpretações parecem assim ter deixado a história da arte desarmada para abordar questões estéticas relativas ao presente. Se as políticas editorial e cultural do reinado de Luís XIV têm recebido bastante atenção nos últimos anos, o lugar

dos projetos inconclusos para o Louvre, publicados e divulgados, também precisam encontrar seu lugar na historiografia dessas políticas. Em todo caso, os eventos desse último ciclo histórico de obras no “Grande Louvre” republicano já oferecem material suficiente para outra pesquisa, que ainda merece ser feita, sobre mais uma peça na transformação das atitudes historiográficas e estéticas para com o Louvre.

Ao longo dos dois últimos séculos, o Louvre foi gradualmente perdendo seu papel de sede governamental para se converter integralmente em museu. Essa transformação não apenas resultou na alteração das leituras sobre o caráter representativo do edifício, como ocorreu ao longo do século XIX na transposição de uma imagem política do Antigo Regime para outra de exaltação da nacionalidade francesa: ela também ensejou uma reorganização espacial do edifício e de seus acessos, enfatizando o guichê diante do Palais Royal e a Cour (hoje Place) du Grand Louvre, culminando em 1989 com a inauguração da Pirâmide nessa praça. Assim ocorre um redirecionamento da circulação de visitantes que decididamente tira o foco da fachada oriental como a *entrada* monumental do palácio.

A história da demção da colunata do Louvre, da qualidade de acesso principal à de uma fachada como as outras ainda está por ser contada. Há que se interrogar sobre o que essa mudança de *status* implica para a apreciação estética da obra, especialmente quando se atenta para a relação entre o caráter político da fachada e as suas leituras. O fim da monarquia e a afirmação do uso museológico do velho Louvre em torno da Cour Carrée, ao mesmo tempo que o palácio continuava crescendo no sentido das Tulherias, ao longo do século XIX, foi acompanhado pela queda no prestígio da colunata, atingindo seu nadir nas críticas de Vitet e Vachon. Reciprocamente, a destruição das Tulherias e o fim das obras no Nouveau Louvre reacenderam no século XX o interesse positivo pela colunata. Talvez ainda seja cedo para se avaliar o impacto que a construção da Pirâmide terá sobre a leitura da fachada oriental. Desprovida dos interesses políticos, cívicos e acadêmicos que têm acompanhado o interesse estético pela obra, estará a fachada oriental do Louvre encaminhada para um novo ciclo de desprestígio?

Referências Bibliográficas

1. Obras do século XVII

- BLONDEL, F. *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*, v. 1. Paris: L. Rouilland, 1675.
- CHANTELOU, P. F. de. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*. Paris: *Gazette des Beaux-Arts*, 1885.
- PALLADIO, A. *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio*. Trad. CHAMBRAY, R. F. de. Paris: Martin, 1650.
- PERRAULT, Charles. *Le siècle de Louis le Grand*. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1687.
- . *Parallèle des anciens et des modernes*, v. 1: En ce qui concerne les arts et les sciences. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1688.
- . *Parallèle des anciens et des modernes*, 4 v. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1690.
- . *Mémoires de ma vie*. In: *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669), par Claude Perrault*. Paris: H. Laurens, 1909.
- . *Mémoires de ma vie*. Paris: Macula, 1993.
- PERRAULT, Charles e Claude PERRAULT. *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669), par Claude Perrault*. Paris: H. Laurens, 1909.
- PERRAULT, Claude. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Paris: J.-B. Coignard, 1683.
- QUINAULT, P. *Alceste ou Le triomphe d'Alcide*. Paris: René Baudry, 1674.
- RACINE, J. *Phèdre*. Pocket, 1992.
- VITRUVÉ. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*. 1. ed. Trad. PERRAULT, Claude. Paris: J.-B. Coignard, 1673.

VITRUVÉ. *Les dix livres d'architecture de Vitruve avec les notes de Perrault*, v. 1. 2. ed. Trad. PERRAULT, Claude. Paris: E. Tardieu, A. Coussin, Carillan-Gœury, A. Mathias, 1837.

2. *Historiografia sobre o Louvre*

BAZIN, G. *Le Louvre : le palais*. Paris: Arthaud, 1933.

BERGER, R. W. *The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV*. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1993.

BERGER, R. W. Charles Le Brun and the Louvre Colonnade. *The Art Bulletin* v. 52, n. 4, Dec., 1970, p. 394–403. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3048766>>.

BERGER, R. W. E C. TADGELL. The Louvre Colonnade. *The Burlington Magazine* v. 123, n. 934, Jan., 1981, p. 33–35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/880206>>.

BERGER, R. W. E C. TADGELL. Correction: The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV. *The Journal of the Society of Architectural Historians*

v. 54, n. 2, Jun., 1995, p. 265. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/990989>>.

BLONDEL, J.-F. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, v. 4. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1756.

BONNEFON, P. Claude Perrault architecte et voyageur. *Gazette des Beaux-Arts* v. xxvi, n. 531, troisième série, 1901, p. 209–222.

BRAHAM, A. E R. W. BERGER. Letters to the Editor. *The Art Bulletin* v. 53, n. 3, Sep., 1971 <http://www.jstor.org/stable/3048894>.

BRAHAM, A. E M. WHITELEY. Les soubassements de l'aile orientale du Louvre. *Revue de l'Art*, n. 3, 1969, p. 30–43.

BRAHAM, A. E M. WHITELEY. Louis Le Vau's Projects for the Louvre Colonnade — II. *Gazette des Beaux-Arts* v. sér. 6, LXIV, n. 1151, déc. 1964, p. 347–362.

BRUCCULERI, A. *Louis Hauteœur et l'architecture classique en France : du dessin historique à l'action publique*. Paris: Picard, 2007.

BURKE, P. *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*. Trad. CHEMLA, P. Paris: Seuil, 1995.

- CHRIST, Y. *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d'un double palais*. Paris: Tel, 1949.
- GADY, A. E. C. MIGNOT. Un fantôme post-historique : reconstruire les Tuileries. *Revue de l'Art*, n. 163, 2009.
- GARGIANI, R. *Idea e costruzione del Louvre. Parigi cruciale nella storia dell'Architettura moderna europea*. Firenze: Alinea, 1998.
- GEYMÜLLER, H. V. *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, v. 1: Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils. Stuttgart: A. Bergsträsser, 1898. (Handbuch der Architektur. Zweiter Theil: die Baustile. 6. Band).
- GURLITT, C. *Die Baukunst Frankreichs*. Dresden: Gilbers, 1897–1905.
- HAUTECŒUR, L. *Histoire du Louvre, le château, le palais, le musée, des origines à nos jours, 1200-1940*. Paris: SNEP / Illustration, [1953].
- . L'auteur de la colonnade du Louvre. *Gazette des Beaux-Arts* v. IX, n. 745, 1924, p. 151–168.
- . *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*. Paris / Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire / G. Van Oest, 1927.
- . *Histoire de l'architecture classique en France*, v. 7: La fin de l'architecture classique. Paris: Picard, 1957.
- HERRMANN, W. *La théorie de Claude Perrault*. Trad. STAS, M.-C. Bruxelles: Mardaga, 1980.
- JOSEPHSON, R. Quelques dessins de Claude Perrault pour le Louvre. *Gazette des Beaux-Arts* v. LXIX, n. 780, sep. 1927, p. 171–192.
- LAPRADE, A. *François d'Orbay: Architecte de Louis XIV*. Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1960.
- LAVIN, I. *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1998 (ed. orig.: *Bernini's Image of the Ideal Christian Monarch*).
- MIGNOT, C. e J.-P. BABELON (orgs.) *François Mansart : le génie de l'architecture*. Paris: Gallimard, 1998.
- MIROT, L. *Le Bernin en France, les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV*. Paris: Picard, 1904.
- NOEHLES, K. Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* v. 24, n. 1, 1961, p. 40–74. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1481523>>. Acesso em: 16/08/2008.

- PATTE, P. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Genève: Minkoff Reprint, 1973 (ed. orig.: Paris: Rozet, 1769).
- PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M. *Histoire de l'Architecture Française*, v. 2: de la Renaissance à la Révolution. Paris: Mengès / Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989.
- PETZET, M. *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*. München: Deutscher Kunstverlag, 2000.
- PICON, A. *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*. Paris: Picard / Caisse Nationale des Monuments Historiques et Sites, [1988].
- . Un moderne paradoxal. In: PERRAULT, Charles. *Mémoires de ma vie*. Paris: Macula, 1993, p. 1–101.
- PORTOGHESI, P. Gli architetti italiani per il Louvre. *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura (Roma)* v. 31–48 Saggi di storia dell'architettura in onore del professore Vincenzo Fasolo, 1961, p. 243–268.
- REYMOND, M. *Le Bernin*. Paris: Pion-Nourrit, 1911.
- SAUVEL, T. Les auteurs de la colonnade du Louvre. *Bulletin Monumental* v. CXXII, n. 4, 1964, p. 323–347.
- SERLIO, S. *Serlio on Domestic Architecture. The Sixth Book: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the most Ornate Palace. The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*. ROSENFELD, M. N.(org.). Architectural History Foundation / M.I.T. Press: New York / Cambridge, Mass., 1978.
- TADGELL, C. Review: The Palace of the Sun King: The Louvre of Louis XIV by Robert W. Berger; Rowland J. Mainstone. *The Journal of the Society of Architectural Historians* v. 53, n. 4, Dec., 1994, p. 489–491. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/990926>>.
- . Claude Perrault, François Le Vau and the Louvre Colonnade. *The Burlington Magazine* v. 122, n. 926, May, 1980, p. 326–337. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/879970>>.
- TAPIÉ, V. L. *Baroque et classicisme*. Paris: Hachette, 1980.
- VACHON, M. *Le Louvre et les Tuileries, histoire monumentale nouvelle. "Le grand dessein" de Pierre Lescot*. Lyon: J. Deprelle et M. Camus, 1926.
- VISCONTI, L. *Réunion des palais du Louvre et des Tuileries*. Paris: L. Visconti, Gide, J. Bandry, 1853.
- VITET, L. *Le Louvre*. Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 1852.

- . *Le Louvre et le nouveau Louvre*. Paris: Callman-Lévy, 1882.
- WARD, W. H. *The Architecture of the Renaissance in France*, v. 2. London: Batsford, 1911.
- WEBB, G. Review: The Building of the Louvre. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* v. 53, n. 307, Oct., 1928, p. 203–204. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/863800>>.
- WHITELEY, M. E. A. BRAHAM. Louis Le Vau's Projects for the Louvre Colonnade — I. *Gazette des Beaux-Arts* v. sér. 6, LXIV, n. 1150, nov. 1964, p. 285–296.
- ### 3. Bibliografia geral
- ANDERSON, P. *L'état absolutiste*, v. I: L'Europe de l'ouest. Paris: Maspéro, 1978.
- ANDERSON, S. Architectural History in Schools of Architecture. *The Journal of the Society of Architectural Historians* v. 58, n. 3: Architectural History 1999/2000, Sep., 1999, p. 282–290.
- ARIOSTO, L. e I. CALVINO. *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 1995.
- ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (Aristotélēs). *Ποιήτικη* (Poietikē). Boston: Tufts University, [S. d.]. (Perseus Digital Library). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Aristot.+Poet.>>. Acesso em: 29/10/2006 (ed. orig.: Aristotle. Aristotle's Ars Poetica. Editado por R. Kassel. Oxford: Clarendon Press. 1966).
- ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. FYFE, W. H. Boston: Tufts University. (Perseus Digital Library). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056>>. Acesso em: 20/06/2010 (ed. orig.: Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1932).
- ARNHEIM, R. Style as a Gestalt Problem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 39, n. 3, 1981-04-01, p. 281–289. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/430162>>.
- ARON, R. *Les désillusions du progrès, essai sur la dialectique de la modernité*. [Paris]: Calmann-Lévy, 1969.

- BALDENSPERGER, F. Littérature comparée : le mot et la chose. *Revue de Littérature Comparée*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, v. 1, 1921, p. 5–29.
- BASCHET, J. Introduction. In: SCHMITT, J.-C. e J. BASCHET (orgs.) *L'image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7–26.
- BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*. [S. l.]: Johann Christian Kleyb, 1750 (ed. orig.: 1742).
- BAZIN, G. *Classique, baroque et rococo*. Paris: Larousse, 1964.
- BIAŁOSTOCKI, J. Das Modusproblem in den bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des "Modusbriefes" von Nicolas Poussin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* v. 24, n. 2, 1961, p. 128–141. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/1481515>>.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLUCHE, F. *L'Ancien Régime. Institutions et société*. Paris: Fallois, 1993.
- BORSI, F. *L'ordre monumental : Europe 1929-1939*. Paris: Hazan, 1986.
- La Bible*. Trad. CHOURAQUI, A. Paris: Desclée de Brouwer, 1989.
- BOTTÉRO, J. *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien*. Paris: Gallimard, 1992 (ed. orig.: 1986).
- BOUDON, F. Le regard du XIXe siècle sur le XVIIe siècle français : ce qu'ont vu les revues d'architecture. *Revue de l'Art* v. 89, n. 89, 1990, p. 39–56.
- BOURDIEU, P. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BRAUDEL, F. *Le modèle italien*. Paris: Flammarion, 1994.
- BROWN, M. The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History. *Critical Inquiry* v. 9, n. 2, Dec., 1982, p. 379–404. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/1343327>>.
- BUKER, A. The Baroque STORM: A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 22, n. 3, Spring, 1964, p. 303–313. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/427234>>.
- BURUMA, I. E. A. MARGALIT. *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism*. London: Atlantic, 2004.
- BYARD, P. S. *The Architecture of Additions: Design and Regulation*. New York: Norton, 1998.

- CALLADO, A. Introdução. In: FISCHER, E. (org.) *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 7–10.
- CARAMASCHI, E. *Arts visuels et littérature de Stendhal à l'Impressionisme*. Fasano / Paris: Schena / Nizet, 1985.
- CHEVREL, Y. *La littérature comparée*. 2. ed. Paris: P.U.F., 1991 (ed. orig.: 1989).
- CHIAMPI, I. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1998.
- CHKLOVSKI, V. *L'art comme procédé*. Trad. GAYRAUD, R. Paris: Allia, 2008.
- CHOISY, A. *Histoire de l'architecture*. Paris: Bibliothèque de l'image, 1996 (ed. orig.: fac-similar da primeira edição de 1899).
- CHOMSKY, N. *Language and Problems of Knowledge*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1988.
- COLQUHOUN, A. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. Trad. BRITO, C. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (ed. orig.: Modernity and the Classical Tradition).
- . Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura. Trad. BRITO, C. In: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 67–95 (ed. orig.: 1987).
- . Três tipos de historicismo. In: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 23-37 (ed. orig.: Architectural Design 53, 1983).
- LE CORBUSIER (CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET-GRIS, DIT). *Vers une architecture*. Paris: Arthaud, 1977 (ed. orig.: Paris: Crès, 1923).
- CORDINGLEY, R. A. Preface. In: FLETCHER, B. *History of Architecture on the Comparative Method*. 17. ed. London: University of London, 1961, p. vi–xi.
- CURTIS, W. J. R. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon, 1996 (ed. orig.: Londres: Phaidon, 1982).
- DEBRAY, R. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, G. Un critère pour le baroque. In: *Le Pli*. Paris: Minuit.

- DETIENNE, M. Introduction. In: DETIENNE, M. (org.) *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*. Paris: Albin Michel, 1994. (Bibliothèque Albin Michel des idées).
- DUMÉZIL, G. *Mythes et dieux des Indo-Européens*. Paris: Flammarion, 1992 (ed. orig.: post mortem).
- . *Le roman des jumeaux et autres essais*. Paris: Gallimard, 1994.
- . Les trois malheurs de la fille d'Agamemnon. In: *Le roman des jumeaux et autres essais*. Paris: Gallimard, 1994, p. 264–270.
- EGBERT, D. D. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ELKINS, J. Art History without Theory. *Critical Inquiry* v. 14, n. 2, Winter, 1988, p. 354–378. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343451>>.
- ÉPRON, J.-P. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997.
- EVANS, R. *The projective cast : architecture and its three geometries*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1995.
- EVERS, H. G. *Do historicismo ao funcionalismo*. Lisboa: Verbo, 1985 (ed. orig.: Vom Historismus zum Funktionalismus. Holle Verlag, 1980).
- FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *História da Arquitetura e Estética do Projeto*. Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/fau/ensino/departamentos/historia/index.html>>. Acesso em: 08/05/2010.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 (ed. orig.: Von der Notwendigkeit der Kunst. Verlag der Kunst, 1959).
- FLETCHER, B. *History of Architecture on the Comparative Method*. 17. ed. London: University of London, 1961 (ed. orig.: 1896).
- FRANCASTEL, P. *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*. Paris: Denoël / Gonthier, 1970.
- FRANKL, P. *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420–1900*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1986 (ed. orig.: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst).
- FUMAROLI, M. Les abeilles et les araignées. In: LECOQ, A.-M. (org.) *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001, p. 7–220.
- GAMMON, M. “Exemplary Originality”: Kant on Genius and Imitation. *Journal of the History of Philosophy* v. 35, n. 4, Oct., 1997, p. 563–592.

- VAN GERWEN, R. On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant's Ideal of Beauty. In: *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Kant Kongresses*, 3., Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2001. Disponível em: <<http://www.phil.uu.nl/~rob/output/GerwenKantExemplary.pdf>>. Acesso em: 15/05/2010.
- GIEDION, S. *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition*. 4th ed., enl. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- GIORGI, G. *Antichità classica e seicento francese*. Roma: Bulzoni, 1987.
- GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art*. Londres: Phaidon, 1979.
- . *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993 (ed. orig.: The Story of Art, 1950).
- . In Search of Cultural History. In: WOODFIELD, R. (org.) *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*. London: Phaidon, 1996, p. 381–399.
- . The Social History of Art. In: WOODFIELD, R. (org.) *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*. London: Phaidon, 1996, p. 369–380 (ed. orig.: *The Art Bulletin*, March, 1953).
- GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon, 2006 (ed. orig.: 1950).
- GOUBERT, P. *Mazarin*. Paris: Fayard, 1991.
- GOUVÊA, L. A. D. C.; F. FLÓSCULO PINHEIRO BARRETO E M. GOROVITZ (orgs.) *Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: INEP, 1999.
- GRAVES, M. Argumentos em favor da arquitetura figurativa. Trad. PEREIRA, V. In: NESBITT, K. (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 101–108.
- GROMORT, G. *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Paris: Ch. Massin, [1946].
- HANCOCK, J. E. Architecture and Its History: Past Futures and Future Pasts. *Journal of Architectural Education* v. 36, n. 1, Fall, 1982, p. 26–33. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1424605>>.
- HARTOG, F. *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*. Paris: Gallimard, 2007.
- HAZARD, P. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris: Fayard, 1961 (ed. orig.: 1935).

- HEGEL, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. (Werke, v. 3).
- . *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 v. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. (Werke, v. 13–15).
- . *Werke*, 20 v. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Cursos de estética*, v. 1. Trad. WERLE, M. A. São Paulo: Edusp, 2001.
- . *Fenomenologia do espírito*. Trad. MENESES, P. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HITCHCOCK, H.-R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1987. (Pelican History of Art).
- HOFFHEIMER, M. H. The Influence of Schiller's Theory of Nature on Hegel's Philosophical Development. *Journal of the History of Ideas* v. 46, n. 2, Apr.-Jun., 1985, p. 231–244.
- HUYGHE, R. *Art and the Spirit of Man*. Trad. GUTERMAN, N. London: Thames & Hudson, 1962.
- JARZOMBEEK, M. The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History. *The Journal of the Society of Architectural Historians* v. 58, n. 3, Architectural History 1999/2000, 1999-09-01, p. 488–493. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/991543>>.
- JARZOMBEEK, M. The Crisis of Interdisciplinary Historiography. *Journal of Architectural Education* (1984-) v. 44, n. 3, May, 1991, p. 150–155. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1425264>>.
- JUNG, C. G. Foreword. In: SUZUKI, D. T. (org.) *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Grove, 1964, p. 9–29.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. (Werkausgabe, v. 10).
- KAUFMANN, W. A. The Hegel Myth and Its Method. *The Philosophical Review* v. 60, n. 4, Oct., 1951, p. 459–486.
- KOTHE, F. R. *Fundamentos da teoria literária*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- KRUFT, H.-W. *Geschichte der Architekturtheorie*. München: C. H. Beck, 1985.
- KRUKOWSKI, L. Hegel, “Progress,” and the Avant-Garde. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 44, n. 3, Spring, 1986, p. 279–290.
- LANCE, A. *Dictionnaire des architectes français*. Paris: Jouaust, 1872.

- LANGHEIN, J. *Proportion and Traditional Architecture*, v. 1 (10). Trad. 10/12/2006. London: International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism. Disponível em: <<http://www.intbau.org/essay10.htm>>.
- LECOQ, A.-M. (org.) *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001.
- LOH, M. H. New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory. *The Art Bulletin* v. 86, n. 3, 2004-09-01, p. 477-504. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4134443>>.
- LOMBARDO, G. *A estética da Antiguidade clássica*. Lisboa: Estampa, 2003 (ed. orig.: *L'estetica antica*. Bologna: Il Mulino, 2002).
- MAASS, J. Where Architectural Historians Fear to Tread. *The Journal of the Society of Architectural Historians* v. 28, n. 1, Spring, 1969, p. 3-8. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/988523>>.
- MAHFUZ, E. D. C. Teoria, história e crítica, e a prática de projeto. *Arquitextos* v. 4, n. 42, nov. 2003 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/Arquitextos/04.042/640>>.
- MAINGUENEAU, D. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.
- MARQUES, L. Apresentação — Imitação e meta-imitação dos antigos. In: MARQUES, L. (org.) *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 9-16.
- MAZZARINO, S. *Il pensiero storico classico*, v. 1. Bari: Laterza, 2000 (ed. orig.: 1966).
- MEINECKE, F. Historicism and its Problems. Trad. FRANKLIN, J. H. In: STERN, F. (org.) *The Varieties of History*. New York: Vintage, 1872, p. 267-288 (ed. orig.: 1928).
- MICHELIS, P. A. Refinements in Architecture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 14, n. 1, Sep., 1955, p. 19-43.
- MIGNOT, C. « Baroque » et « Classique ». In: CASSIN, B. (org.) *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004, p. 155-157; 221-223.
- MILLON, H. A. Rudolf Wittkower, “Architectural Principles in the Age of Humanism”: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture. *The Journal of the Society of Architectural Historians*

- v. 31, n. 2, 1972-05-01, p. 83-91. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/988682>>.
- MORRIS, I. *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan*. London: Secker & Warburg, 1975.
- NOIRIEL, G. *Sur la "crise" de l'histoire*. Belin, 1996.
- O'BRIEN, G. D. Does Hegel Have a Philosophy of History? *History and Theory* v. 10, n. 3, 1971, p. 295-317.
- OUROUSSOFF, N. Pride and Nostalgia Mix in the Times's New Home. *The New York Times Architecture Review*. New York, 20/11/2007.
- PALLADIO, A. *I quattro libri dell'architettura*, 4 v. Venezia: Dominico de' Franceschi, 1570.
- PAYNE, A. A. Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue. *The Journal of the Society of Architectural Historians* v. 58, n. 3, Architectural History 1999/2000, 1999-09-01, p. 292-299. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/991521>>.
- PAYNE, A. A. Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism. *The Journal of the Society of Architectural Historians* v. 53, n. 3, Sep., 1994, p. 322-342.
- PIACENTINI, M. *Architettura moderna*. Venezia: Marsilio, 1996 Seleção dos textos e introdução por Mario Pisani.
- . Il momento architettonico all'estero. In: *Architettura moderna*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 90-109 (ed. orig.: n: Architettura e arti decorative 1 (1), maggio-giugno 1921, 32-76).
- ΠΛΑΤΩΝ (Plátōn). *Εὐθύφρων. ἈΠολογία Σωκράτους. Κρίτων. Φαίδων* (Euthyphrōn. Apologia Sokratous. Kritōn. Phaidōn). Boston: Tufts University, [S.d.]. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0170>>. Acesso em: 03/12/2007 (ed. orig.: In: Platonis Opera. Editado por John Burnet. Oxford University Press, 1903).
- (Plátōn). *Πολιτεία* (Politeía). Boston: Tufts University, [S.d.]. (Perseus Digital Library). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Plat.+Rep.>>. Acesso em: 22/06/2008 (ed. orig.: In: Platonis Opera. Editado por John Burnet. Oxford University Press, 1903).
- PODRO, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven / London: Yale University Press, 1982.

- PORPHYRIOS, D. *Classical Architecture*. London: Andreas Papadakis, 2006 (ed. orig.: 1991).
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. Symétrie. In: *Architecture* v. 2. Paris: Panckouke, 1788–1825, p. 417–421. (Encyclopédie méthodique des arts, des sciences et des lettres).
- RAGON, M. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, v. 1: Idéologies et pionniers 1800-1910. Paris: Casterman, 1986.
- REYNOLD, G. D. *Synthèse du XVIII^e siècle*. France classique et Europe baroque. Paris: Conquistador, 1962.
- RORTY, R. Introduction. In: RORTY, R. (org.) *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967, p. 1–43.
- RORTY, R. (org.) *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- ROWE, C. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.
- RUSKIN, J. *The Seven Lamps of Architecture*. 6. ed. Londres: G. Allen, 1889.
- SAID, E. W. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- SCHILLER, F. V. Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. In: *Kleinere prosaischen Schriften* v. 2. Leipzig: Siegfried Lebrecht Cusins, 1800, p. 355–415.
- . Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: *Kleinere prosaischen Schriften* v. 4. Leipzig: Siegfried Lebrecht Cusins, 1802, p. 75–109.
- . Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten. In: *Sämmtliche Werke* v. 18. Stuttgart / Tübingen: J. S. Gottäschen, 1826, p. 349–363.
- SCHILLER, F. V. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.
- SCOTT, G. *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. New York: Norton, 1974 (ed. orig.: 1914).
- SCRUTON, R. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen, 1979.
- SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN). Portaria n.º 314, de 8 de outubro de 1992.
- SIBYLLE, V. Pyramide, un cas de 20 ans. *Libération*. Paris, 25/04/2009. Disponível em: <<http://www.liberation.fr/culture/0101563980-pyramide-un-cas-de-20-ans>>. Acesso em: 10/05/2010.

- STERN, F. (org.) *The Varieties of History*. New York: Vintage, 1872 (ed. orig.: 1956).
- STEWART, J. The Architectonic of Hegel's Phenomenology of Spirit. *Philosophy and Phenomenological Research* v. 55, n. 4, Dec., 1995, p. 747-776.
- SUMMERSON, J. The Mischievous Analogy. In: *Heavenly Mansions*. New York: Norton, 1963, p. 195-218 (ed. orig.: 1948).
- SVENSSON, F. Problemas atuais do ensino e do aprendizado de Teoria e História da Arquitetura. In: GOUVÊA, L. A. D. C.; F. FLÓSCULO PINHEIRO BARRETO E M. GOROVITZ (orgs.) *Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: INEP, 1999.
- SZAMBIEN, W. *Symétrie goût caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*. Paris: Picard, 1986.
- TAFURI, M. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*. 3. ed. Roma: Laterza, 1977.
- TAYLOR, K. F. Architecture's Place in Art History: Art or Adjunct? *The Art Bulletin* v. 83, n. 2, 2001-06-01, p. 342-346. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3177212>>.
- THERRIEN, L. *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*. Paris: Éditions du CTHS, 1998.
- TZONIS, A. E L. LEFAIVRE. History Is Returning to Design. *Journal of Architectural Education* v. 34, n. 1, How Not to Teach Architectural History, 1980-10-01, p. 7-10. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1424720>>.
- VERNANT, J.-P. La mythologie, c'est une vision de soi face au monde. Propos recueillis par François Busnel. *L'Express*, 26/06/2003 <http://www.lexpress.fr/info/societe/dossier/ulyse/dossier.asp?id=397885>. Acesso em: 14/12/2007.
- VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Trad. MACIEL, M. J. Lisboa: IST Press, 2006.
- VITRUVIUS. *De architectura*. Medford, Mass.: Department of Classics, Tufts University. (Perseus Digital Library). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.02.0072>>. Acesso em: 23/10/2007 (ed. orig.: On Architecture. F. Krohn. Lipsiae. B.G. Teubner. 1912).

- WATKIN, D. *Morale et architecture aux 19^e et 20^e siècles*. Bruxelas: Mardaga, 1979 (ed. orig.: Oxford: Clarendon, 1977).
- WELLEK, R. The Crisis of Comparative Literature. In: NICHOLS, S. G., JR. (org.) *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963, p. 282–295.
- WITTKOWER, R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 3. ed. London: Alec Tiranti, 1962.
- WÖLFFLIN, H. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München, 1886. Inaugural-Dissertation, Filosofia, Hohe philosophische Fakultät, Universität München. Disponível em: <http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/Woelfflin/Woelfflin_158.htm>. Acesso em: 01/10/2006.
- . *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 10. ed. Basel: Benno Schwabe, 1948 (ed. orig.: 1915).
- . *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel: Benno Schwabe, 1949.
- . Italien und das deutsche Formgefühl. In: *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel: Benno Schwabe, 1949, p. 119–126.
- WOODFIELD, R. (org.) *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*. London: Phaidon, 1996.
- ZUPNICK, I. L. The Iconology of Style (Or Wölfflin Reconsidered). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 19, n. 3, 1961-04-01, p. 263–273. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/428069>>.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)