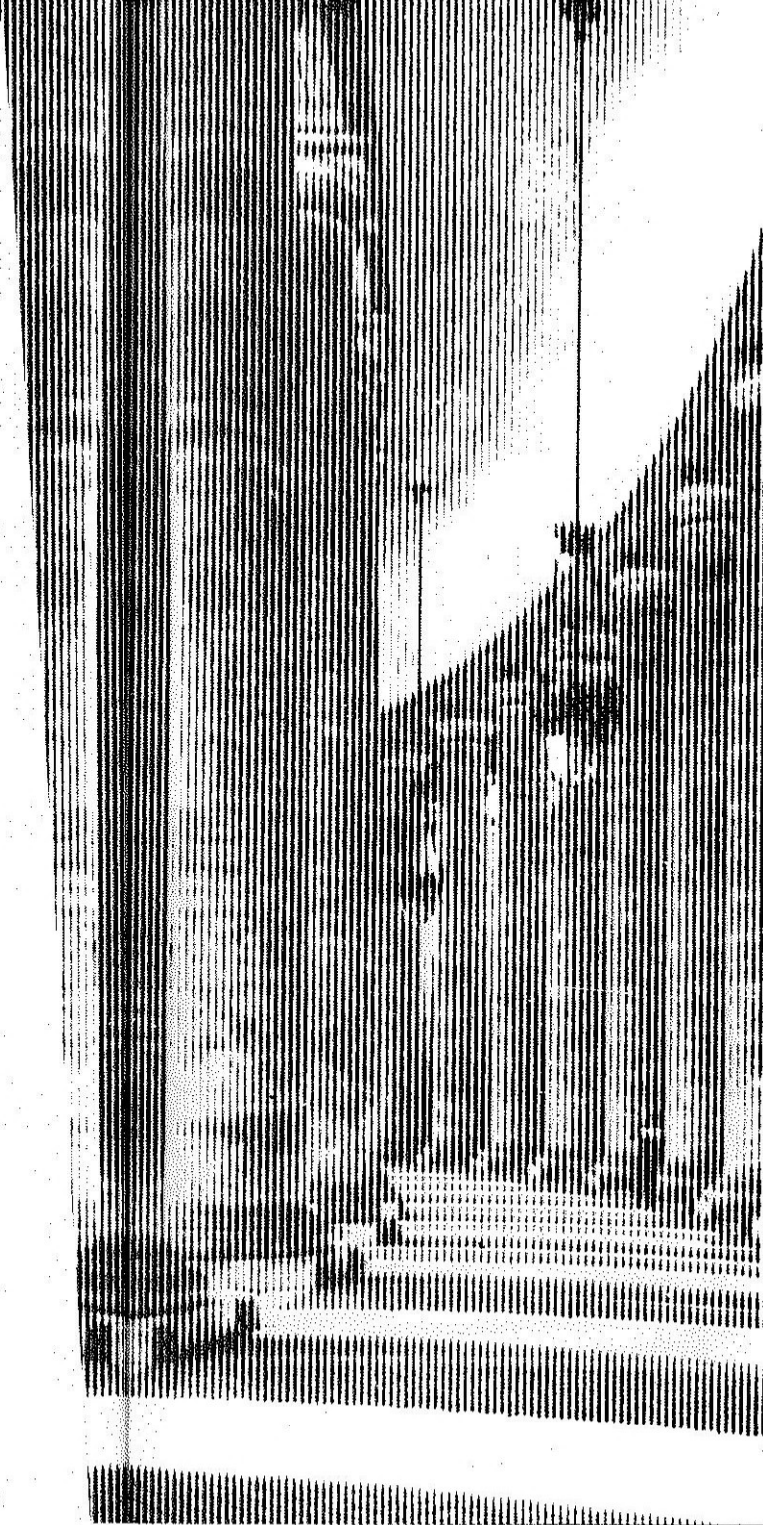




Renascença e Barroco

Heinrich Wölfflin

**ESTUDO SOBRE A ESSÊNCIA DO ESTILO
BARROCO E A SUA ORIGEM NA ITÁLIA**

BRASIL
500
ANOS



EDITORA PERSPECTIVA

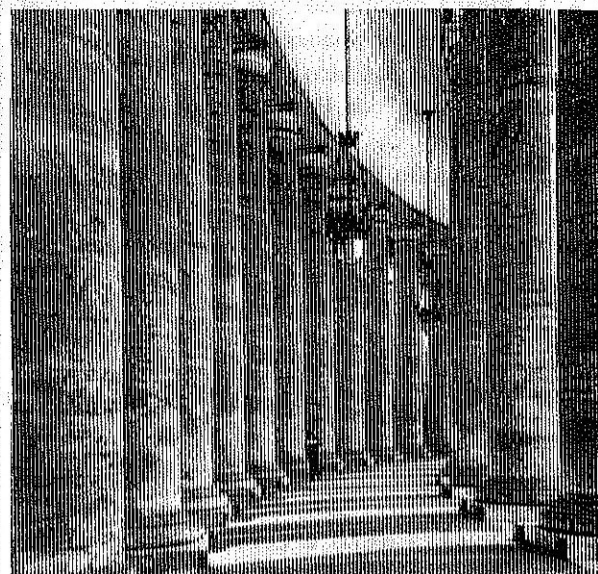
Título do original alemão

Renaissance und Barock – Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils

Copyright© 1968 by Schwabe & Co. Basel

1ª edição – 2ª tiragem

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brig. Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefone: (0--11) 3885-8388
Fax: (0--11) 3885-6878
www.editoraperspectiva.com.br
2000



SUMÁRIO

WÖLFFLIN: ESTRUTURA E FORMA NA VISUALIDADE ARTÍSTICA	11
PREFÁCIO DA REEDIÇÃO	21
PREFÁCIO	23
INTRODUÇÃO	25
1. Importância do Estilo Barroco Italiano ...	25
2. Importância do Estilo Barroco Romano ..	26
3. Localização no Tempo	26
4. Os Mestres	28
5. Interpretações Contemporâneas da Mudança de Estilo. A Denominação "Barroco" ..	34
6. Atitude Face à Antiguidade. Consciência do Próprio Valor	35
7. Bibliografia	36
Primeira Parte: A NATUREZA DA TRANSFORMAÇÃO ESTILÍSTICA	37

christ
em na

chris
separ
portas

óprio.
urid de
Itaben

primei
na idéa
de qu
a Ant
que uni
forma
ida e fi
ga. Da
ro. Por
nta Su
prepar
encena
ascenç
baseada
ue pre
insgre

e Lon
ada de
as, são

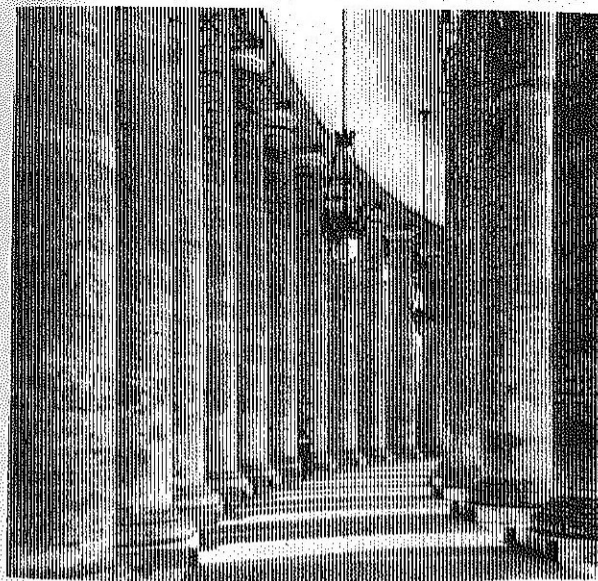
a, não
a sim

udado
pare

- Fre
iente,
boles.

Primeira Parte: A NATUREZA DA TRANSFORMAÇÃO ESTILÍSTICA

1. O ESTILO PICTÓRICO



1. Os historiadores da arte concordam em designar como marca essencial da arquitetura barroca seu caráter *pictórico*. A arte da construção deixa de lado sua natureza particular para procurar efeitos emprestados a uma outra arte, tornando-se pictórica.

Este conceito de “pictórico” é um dos conceitos mais importantes para a história da arte, mas, ao mesmo tempo, um dos mais ricos e menos claros. Assim como existe uma arquitetura pictórica, existe uma escultura pictórica; a própria pintura apresenta em sua história um período “pictórico”; fala-se de efeitos de luz pictóricos, desordem e riqueza pictóricas etc. Quem quiser expressar qualquer coisa precisa, utilizando esse conceito, deverá primeiro definir-lhe o conteúdo.

Que significa “pictórico”? Basta, primeira-

mente, dizer: "pictórico" é aquilo que faz um quadro, o que, sem que seja preciso acrescentar coisa alguma, oferece um modelo ao pintor.

Um templo antigo, de linhas severas, que não esteja em ruínas, não é um objeto "pictórico". De fato, por maior que seja na realidade a impressão arquitetônica, no quadro o edifício parece plano; o artista moderno deveria empregar os maiores esforços para, com auxílio da iluminação, da atmosfera, do enquadramento, tornar interessante o objeto como pintura, desaparecendo com isso o caráter puramente arquitetônico quase completamente. Em contrapartida, de uma arquitetura barroca é mais fácil obter um efeito pictórico: ela tem mais movimento; as linhas mais livres e o jogo de luz e sombra que a anima satisfazem tanto mais o gosto no campo da pintura quanto mais se chocam com as leis mais altas da arquitetura. O sentimento arquitetônico é ofendido, sempre que a beleza não se encontra mais na forma bem delineada, no ordenamento sereno do corpo arquitetônico; o prazer deve ser buscado no movimento das massas, onde as formas parecem mudar a cada momento pelo saltitar inquietante e seu fluxo e refluxo apaixonado.

Em resumo, a arquitetura rigorosa produz o seu efeito pelo que ela é, por sua realidade material; a arquitetura "pictórica" pelo contrário por aquilo que *parece* ser, pela impressão de movimento.

Mas observemos, desde já, que não se pode falar de uma oposição exclusiva desses termos.

2. O pictórico funda-se na impressão do movimento. — Pode-se perguntar, por que aquilo que está em movimento é precisamente *pictórico*, por que precisamente só a pintura estaria destinada à expressão do que está em movimento? Obvia-

mente a resposta deve ser obtida a partir da essência artística que caracteriza a pintura.

Em primeiro lugar ela, por sua natureza, está destinada a impressionar pela aparência; ela não possui qualquer verdade material. Mas, em segundo lugar, dispõe de meios para reproduzir a impressão de movimento como nenhuma outra arte. Nem sempre, aliás, possuiu esses meios. Já observei que a própria pintura distinguia em sua história um período pictórico; só aos poucos desenvolveu-se o estilo pictórico, devendo a pintura desvencilhar-se primeiro da predominância do desenho. A transição realiza-se na arte italiana no apogeu da Renascença. Em diversos lugares. O exemplo mais célebre é o da transição em Rafael: numa obra monumental, as Stanze Vaticane, ele realizou, por assim dizer diante dos olhos do mundo, o desenvolvimento do antigo para o estilo novo. A Stanza d'Elidoro é considerada como o ponto da ruptura deliberada (1512-14)¹.

Quais são então esses novos meios de expressão que se tornariam decisivos para a arquitetura?

Vou tentar expor a seguir as características principais do estilo pictórico.

3. A expressão mais imediata da intenção artística se encontra nos esboços. Eles nos revelam aquilo a que o artista dá importância essencial: vê-se como ele pensa. Outrossim, a comparação de dois esboços vai nos servir como ponto de partida. Por meio dela a relação entre as duas maneiras se esclarecerá melhor.

1. C. F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 1831, vol. III, pp. 85 e ss. A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, vol. I², pp. 279 e ss.

Já o m
estilo em
ou do gr
sanguina
No prime
contornos
principal
mes, tude
indicados
dos, ou al
Não se
estrutura
pos inteir
tros por u
O esti
a sua as
de linhas
luz e som
Ora, a
de movi
linha qu
um guia
ples traç
o movin
atrai par
sem hav
determin
É pri
são de m
O cor
da cont
2. Ru
liodoro no
sombria a
da zona d
campo clai
vação deve

a partir da estrutura.

natureza, está encia; ela não

Mas, em se-
ara reproduzir
nenhuma outra
esses meios. Já
nguia em sua
os poucos de-
endo a pintu-
lominância do
arte italiana
ersos lugares.
osição em Ra-
tanze Vatica-
nte dos olhos
ntigo para o
considerada
1512-14)¹.

os de expres-
a arquitetura

aracterísticas

intenção ar-
nos revelam
ia essencial:
comparação
o ponto de
tre as duas

chungen, 1831,
d Michelangelo,

Já o material é diferente segundo o estilo. O estilo em que domina o desenho serve-se da pena ou do grafite duro, o pictórico usa o carvão, a sanguina macia ou até o pincel largo de aquarela. No primeiro, tudo é linha, tudo é delimitado e de contornos nítidos, sendo o contorno o elemento principal de expressão; no segundo, temos volumes, tudo é grande, vaporoso, os contornos são indicados vagamente, em traços incertos e repetidos, ou até faltam completamente².

Não só o detalhe, mas toda a composição se estrutura segundo massas em claro e escuro, grupos inteiros são unificados e opostos uns aos outros por um matiz de luz.

O estilo antigo pensava de modo linear, sendo a sua aspiração o belo movimento e a harmonia de linhas. O estilo pictórico só pensa em massas: luz e sombra são seus elementos.

Ora, a luz e a sombra têm em si um elemento de movimento extremamente forte. Enquanto a linha que delimita um desenho era para o olhar um guia seguro, de modo que, seguindo o simples traço podia captar sem esforço a figura, aqui o movimento disperso de uma massa de luz o atrai para cá e para lá, sempre para mais longe, sem haver em parte alguma um limite, um fim determinado, mas cheia ou vazante desordenadas.

É principalmente nisso que se funda a impressão de mudança contínua que esse estilo provoca.

O contorno é destruído por princípio, em lugar da contínua linha tranqüila aparece uma área

2. Rumorh (*op. cit.*, III.195) menciona um estudo para Heliodoro no qual Rafael só deu uma única aguada, "com a qual sombreia as figuras e grupos, cujo único contorno é o que resulta da zona de sombra. Do lado da luz, estas figuras se diluem no campo claro do fundo". Segundo Passavant de resto, esta observação deveria ser modificada essencialmente. (Rafael, II.527.)

terminal indefinida, as massas não podem ser limitadas por linhas nítidas mas se "perdem". As figuras, anteriormente, destacavam-se nitidamente contra o fundo claro; agora ele, quase sempre, é escuro, e os limites das figuras confundem-se com essa obscuridade. Apenas superfícies isoladas iluminadas se destacam, o que nos leva a outra constatação.

À oposição linha/massa corresponde outra: plano/espaco (material).

O estilo pictórico que trabalha com efeitos de sombra cria um volume e lhe confere uma presença material; as diversas partes parecem avançar ou recuar no espaço³. A expressão "avançar ou recuar" já designa o aspecto de movimento, que está contido em qualquer corporeidade, em oposição a uma superfície plana. Por isso o estilo procura arredondar tudo o que é plano e obter em toda parte modelado, luz e sombra. Acentuando-se o contraste entre claro e escuro intensifica-se a impressão criada, a ponto de fazê-la quase "saltar para fora" do plano.

Pode-se constatar essa progressão nas pinturas das *Stanze* do Vaticano. Rafael parece ter usado o processo com plena consciência em conexão com uma ação mais movimentada. O efeito dramático da expulsão de Heliodoro do templo é consideravelmente intensificado por uma série de luzes que brotam do fundo escuro⁴.

3. Naturalmente, também aqui, trata-se apenas de diferenças quantitativas: o estilo anterior não era plano no sentido de um desenho puramente linear.

4. Mas os italianos não vão até os efeitos da vibração incerta da luz, tão apreciada pelos flamengos. Também nesse caso, permanecem fiéis à sua natureza plástica, os efeitos de luz são grandes e simples; os artistas quanto ao essencial, se limitam a figuras que se movem não apresentando o movimento indeterminado da vida da atmosfera e da luz, que constitui a grandeza de Rembrandt.

Ao mesmo tempo o espaço se torna mais profundo. A moldura circundante nos quadros posteriores é executada de modo a fazer crer que se está olhando através de um arco. Em seguida, tem-se não *um* só plano, *uma* série de personagens; o olho é, ao contrário, atraído bem para o fundo e até para insondáveis profundezas.

4. O estilo “pictórico” visa à impressão do movimento⁵. A composição segundo massas de luz e sombra é o primeiro momento desse efeito; menciono como segundo a dissolução da regra (estilo livre, desordem pictórica). A regra é algo morto, sem movimento, não-pictórico.

Não-pictórica é a linha reta, a superfície plana. Quando inevitáveis, como na reprodução de objetos arquitetônicos, o pintor as interrompe por elementos acidentais, deixando supor um estado de ruína, de decomposição; uma dobra “casual” num tapete ou qualquer coisa semelhante intervéem como elemento que concede vida.

Não-pictórico tampouco é o alinhamento uniforme, a disposição métrica. Prefere-se a eles a disposição rítmica e, ainda mais, o agrupamento aparentemente casual, cuja necessidade está apenas na distribuição precisa das massas de luz e sombra.

Para conseguir mais um elemento de movimento, o todo ou ao menos uma parte considerável dele é orientado de modo oblíquo em relação ao espectador. Quanto a figuras isoladas, já se usava há tempo essa liberdade, enquanto para grupos e tudo o que era tectônico continuava-se a respeitar as regras. Cf. a progressão em detalhes dos quadros do Vaticano: os livros colocados ti-

5. Cf. SPRINGER (*op. cit.*, I.279): “O tom pictórico da descrição coaduna-se indubitavelmente com o caráter dramático”.

midamente em posição oblíqua na *Disputa*, a mesma na *Escola de Atenas*, o cavaleiro em *Heliodoro* etc.⁶ Finalmente todo o eixo do quadro (do espaço arquitetônico ou da composição das figuras) é disposta obliquamente em relação ao espectador. Vendo-se o quadro de baixo (quando o ponto de fuga é alto) acrescenta uma inclinação ao eixo de profundidade (Fig. 7).

Não-pictórico é finalmente o ordenamento simétrico. Em vez da correspondência de formas particulares, o estilo “pictórico” apenas dá um equilíbrio de massas, podendo os dois lados do quadro ser muito diferentes entre si. O centro da imagem fica então indeterminado. O ponto de gravidade é deslocado para o lado, originando-se assim uma tensão, peculiar na composição.

A composição pictórica livre não distribui por princípio suas figuras segundo um esquema arquitetônico, não conhece uma lei da distribuição das figuras, mas apenas um jogo de luz e sombra, independente de qualquer regra⁷.

5. Ao terceiro elemento do estilo “pictórico” poderíamos denominar o “inapreensível” (o ilimitado).

Faz parte da “desordem pictórica” que os diversos objetos não se apresentem com toda a cla-

6. Para a representação pictórica de fachadas arquitetônicas a orientação oblíqua é indispensável. Quanto ao motivo de véu que aí comparece, cf. adiante.

7. Motivos planos que têm uma composição tão complicada que não se reconhece a regra, podem ter um efeito perfeitamente pictórico. Pensa-se em exemplos árabes, nos quais de fato muitas vezes resulta um tremeluzir inquieto que dá a impressão de movimento interminável. Quanto mais difícil é a percepção da lei fundamental, tanto mais inquietante parece o efeito da composição. É interessante analisar os assoalhos das Stanze do Vaticano quanto a isto: em *Disputa*, eles são inteiramente calmos; em *Heliodoro*, inquietos e estremecidos, reforçando assim o caráter geral do quadro.

a me-
Helio-
tro (do
s figu-
ao es-
ando o
inação

ito si-
formas
lá um
os do
tro da
to de
ido-se

ii por
ia ar-
uição
mbra,

rico”
ili-

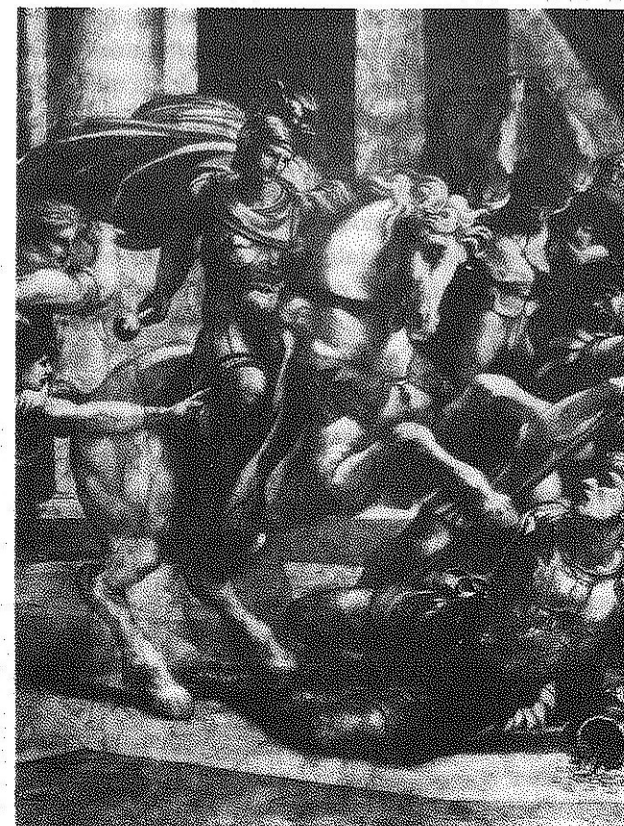
s di-
cla-

ônicas
le véu

licada
mente
nuitas
e mo-
da lei
posi-
icano
Helio-
ral do



6. BERNINI. Basílica de São Pedro. A Colunata. Cidade do Vaticano.



7. RAFAEL. Palácio do Vaticano. Aposentos. Detalhe de Heliodoro Expulso do Templo.

reza, estando em parte velados. O motivo do véu é um dos mais importantes do estilo "pictórico". Esse estilo está perfeitamente cômico de que tudo que, à primeira vista, pode ser apreendido completamente causa impressão de fastio na pintura; por isso, algumas partes ficam encobertas; os objetos são colocados uns sobre os outros, aparecem apenas parcialmente, excitando o mais possível a imaginação no sentido de imaginar o oculto. Poder-se-ia pensar que se trata de um impulso daquilo que está semi-oculto de lutar para chegar à luz. O quadro se torna vivo, o que estava velado parece descobrir-se etc. Sequer o estilo mais severo conseguiu em todas as oportunidades evitar o ocultamento parcial, deixando ao menos aparecer o essencial, o que atenuava o sentimento de instabilidade; agora pelo contrário procura-se pelo deslocamento de elementos do quadro criar a impressão de algo passageiro.

A essa mesma concepção está ligado o motivo estilístico em que a moldura recobre em parte as figuras e as meias figuras se introduzem no quadro.

Na sua expressão suprema o estilo busca profundezas insondáveis. Se podemos dizer que a dissolução das regras marca a antítese da arte arquitetônica, temos aqui a antítese radical do sentimento plástico! Tudo o que é indeterminado, que se perde no infinito repugna ao gosto plástico, mas é exatamente nisso que o estilo pictórico encontra a sua essência verdadeira.

Esse estilo busca não figuras isoladas, formas isoladas, motivos isolados, mas um efeito de massa, não um espaço delimitado, mas infinito! O estilo antigo apresentava apenas um número limitado de figuras, que se podia apreender num olhar, podendo cada uma ser apreendida inteira-

mente. Agora surgem multidões cada vez maiores (observe-se esse aumento na série das *Stanze*); elas se perdem na obscuridade do fundo; a vista renuncia a seguir cada figura individualmente e se volta para o efeito geral; devido à impossibilidade de apreender tudo, tem-se a impressão de uma riqueza inesgotável, a imaginação permanece em atividade contínua, e é precisamente isso que o pintor procura. O que constitui a atração de um drapejamento, de uma paisagem, de um interior pictórico é, em grande parte, precisamente essa riqueza inesgotável de motivos – que não dá descanso à imaginação – a extensão ilimitada, o infinito. Como o espaço do *Heliodoro* parece infinito e inescrutável em comparação com a *Escola de Atenas*!

Na sua última consequência o estilo pictórico tenderia a abolir inteiramente a forma plástica. Seu verdadeiro objetivo é reproduzir a vida da luz em todas as suas formas, e aqui o motivo mais simples pode substituir completamente toda diversidade, toda riqueza pictórica.

6. Mencionemos ainda um equívoco que ocorre muitas vezes: a confusão entre pictórico e colorido.

O estilo pictórico, como acabamos de examinar, pode renunciar completamente às cores. O maior mestre nessa matéria, Rembrandt, utilizava de preferência a gravura, que só conhece o claro-escuro.

A cor pode servir para reproduzir uma atmosfera com mais força, mas ela não é o essencial. Principalmente, o estilo pictórico não procura extrair de cada cor individualmente sua força e pureza supremas, reunindo esses elementos para criar uma harmonia em que cada qual realça a

outra em se
locais são
diadas por
uma tonal
possa alter
jogo claro-
forma cara
ticas e de
desaparece
envolvida
toda parte

Na hist
exemplo d
cor. As e
mento em
quando se
sombra⁸.

7. Espe
meios artís

Nas arte
limitados.
ção que u
gosto que
sas¹⁰.

A linha
modelada,

8. O des
dado ao cabel

9. Ainda
que, sem dúvi

10. Cf. Kl
de luz e som
aparentado a
chichtl. Einlei
Brunn diz, a
de oposições
agrupamento
costuma desi
Kunstsammlu

as cada vez maiores série das *Stanze*); do fundo; a vista individualmente e devido à impossibilidade a impressão de aginação permanece precisamente isso constitui a atração paisagem, de uma parte, precisa de motivos — que — a extensão ilusão do *Heliodoro* em comparação

o estilo pictórico forma plástica. luzir a vida da aqui o motivo pletamente toda

voco que ocorre pictórico e co-

nos de exami- às cores. O andt, utilizava hece o claro-

r uma atmos- o essencial. não procura sua força e mentos para ual realça a

outra em seu efeito local. Pelo contrário, as cores locais são atenuadas na sua força individual, mediadas por transições múltiplas, subordinadas a uma tonalidade geral, de modo que nenhuma possa alterar o efeito principal que consiste no jogo claro-escuro. Rafael ilustra essa transição de forma característica. As superfícies monocromáticas e de unidade tranqüila de seu estilo anterior desaparecem, as cores são “matizadas” e “desenvolvidas” em todos os sentidos, criando em toda parte vida e movimento.

Na história da escultura antiga temos outro exemplo da pouca relação entre o pictórico e a cor. As estátuas pintadas desaparecem no momento em que a arte se torna pictórica, isto é, quando se julgou poder confiar no efeito de luz e sombra⁸.

7. Espero ter analisado suficientemente os meios artísticos elementares do estilo pictórico⁹.

Nas artes plásticas naturalmente eles são mais limitados. Mas também ela atinge uma composição que utiliza luz e sombra a serviço de um gosto que visa sobretudo o movimento das massas¹⁰.

A linha desaparece. Isso significa, na obra modelada, o desaparecimento da aresta. Ela é ar-

8. O desenvolvimento é mais claro talvez no tratamento dado ao cabelo.

9. Ainda não foi escrita uma história do estilo pictórico, que, sem dúvida, apresentaria resultados muito interessantes.

10. Cf. KEKULÉ, sobre Lissipo: “O modelado produz um jogo de luz e sombras aparentemente autônomo, que muitas vezes é aparentado a um efeito verdadeiramente pictórico”. (*Kunstgeschichtl. Einleitg. zum Bändecker für Griechenland*, p. CVII.) — Von Brunn diz, a propósito da gigantomaquia de Pérgamo: “Por meio de oposições pronunciadas de luz e sombra e também por um agrupamento de massas os artistas alcançam em alto grau o que costuma designar como efeito pictórico”. (*Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen* V. 237.)

redondada, de maneira a criar, no lugar de uma fronteira nítida entre sombra e luz, uma passagem em que ambas estão presentes.

O contorno não é mais uma linha contínua. Não se quer fazer a vista seguir pelos traçados laterais e deslizar para baixo, como figura de superfície delimitada, mas levá-la sempre mais para o fundo. Considere-se, por exemplo, o braço de um anjo de Bernini, que recebe o tratamento de uma coluna torcida.

Se os artistas se sentiam pouco dispostos, quanto aos contornos, a dar continuidade à linha, tampouco procuravam simplificar o tratamento das superfícies; pelo contrário: as superfícies claras do estilo antigo eram dissolvidas, interrompidas intencionalmente por “acidentes”, para conseguir a impressão de maior vivacidade.

No relevo, temos o mesmo fenômeno. Enquanto no friso do Partenon é concebível um fundo dourado, do qual ressaltaria eficazmente o belo contorno das personagens, seria totalmente inadmissível ressaltar de modo eficaz os contornos, num relevo mais pictórico, como na Gigantomaquia de Pérgamo. Só se obteriam horríveis manchas de cor, pelo fato de que o efeito se funda exclusivamente no movimento de massas e não no movimento das linhas¹¹.

De resto, não preciso expor aqui até que ponto foi levada ou pode ser levada a aplicação do “pictórico” às artes plásticas. Termina estas observações.

Nosso tema é a arquitetura, e volto a minha proposta inicial: no barroco, a arquitetura se torna pictórica, e esta é a verdadeira característica do estilo.

11. A. CONZE, *Über das Relief bei den Griechen*.

8. Devemos estudar o barroco segundo os pontos de vista desenvolvidos aqui? Parece-me que não se pode fundamentar um estudo do barroco no conceito de pictórico.

Em primeiro lugar, com isso se dá azo a um erro ao dizer que a arquitetura imita uma técnica estranha, quando, na realidade, trata-se de uma mudança geral da forma que abrange todas as artes (inclusive a música) e que remete a uma base comum mais profunda. Mas então o que se quer dizer com a palavra "pictórico"?

Que a arquitetura renuncia à realidade material, dirigindo o olhar apenas para a aparência? Nesse sentido, qualquer estilo não orgânico seria pictórico. Que a arquitetura procura dar a impressão de movimento? Com isso ao menos estaria dita alguma coisa determinada para designar o estilo. Mas o conceito do movimento não basta para caracterizar o barroco. Também existe movimento no rococó francês, que é, contudo, muito diferente. O movimento leve e saltitante é abso-

lutamente estranho ao barroco romano, pesado e maciço. Seria preciso, pois, acrescentar uma característica suplementar: o efeito de massa. Mas com isso estamos fora dos limites do pictórico. Esse conceito em sua generalidade já não é capaz de captar o barroco.

Logo, para definir as características do novo estilo, será melhor compará-lo àquele que o precedeu, o da Renascença; veremos então quais são as composições formais que devem ser designadas como pictóricas. Mas a exposição não deve se contentar com a descrição ou a comparação de janela com janela, cornija com cornija, coluna com coluna — isso não só seria antifilosófico, mas anticientífico — o que importa é descobrir os pontos de vista gerais que determinam as formas.

Para começar, cabe-nos dizer algumas palavras sobre aquilo que chama imediatamente a atenção, sobre o caráter especial do efeito produzido pelos edifícios barrocos.