

## A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa

*Andrea Buchidid Loewen*

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*

*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** Apesar de reiterar a relevância e a sacralidade das imagens, tomadas como meio de devoção e forma de incitação à piedade, os decretos finais do Concílio de Trento promovem uma revisão da arte eclesiástica e a fixação de novos padrões, marcados por uma radicalização da noção de decoro e uma estrita severidade. No que concerne à pintura narrativa, as prescrições comparecem em uma profícua literatura produzida por homens da igreja e reformistas, determinados a alterar os temas pintados, banir a nudez e devolver a decência à arte religiosa. Mas os debates de quase duas décadas de trabalho do Concílio tridentino para a Reforma da Igreja Católica também encontraram ecos na arquitetura religiosa do período e a tratadística quinhentista já indica a assimilação de princípios contrareformistas, conjugados, porém, às preceptivas de Vitrúvio e Alberti.

**Palavras-chave:** Contra-Reforma, Concílio de Trento, arte religiosa, arquitetura sagrada, tratados.

**Abstract:** Although reiterating the relevance and the sanctity of the images, taken as a means of devotion and way of inciting pity, the final decrees of the Council of Trent promote a revision of ecclesiastical art and set new standards marked by a radicalization of the notion of *decorum* and a strict severity. With regard to narrative painting, prescriptions attend in abundant literature produced by churchmen and reformers, determined to change the painted themes, ban nudity and bring back decency to religious art. But the debates of almost two decades of work of the Tridentine Council for the Reformation of the Catholic Church also echoes in sacred architecture and the Sixteenth-Century treatises already indicates the assimilation of Counter-Reformist principles, combined, however, to the precepts of Vitruvius and Alberti.

**Keywords:** Counter-Reformation, Council of Trent, religious art, sacred architecture, treatises.

Em sua última sessão em dezembro de 1563, o Concílio de Trento, que havia pautado o trabalho de Reforma da Igreja Católica por um período de quase vinte anos, definiu o papel designado às artes na comunidade reformada. Admitiu-se a imaginária, acolhida como instrumento de apoio ao ensino religioso, ao mesmo tempo em que se exigiu a mais estrita e correta disciplina na versão das histórias sagradas. A este respeito, Rudolf Wittkower destaca uma passagem do decreto tridentino que reclama que “por meio das histórias dos mistérios da nossa Redenção, descritas em pinturas ou em outras representações, o povo seja instruído e confirmado no hábito de recordar e meditar continuamente os artigos da fé”.<sup>1</sup>

Segundo o autor, as recomendações do Concílio, presentes em literatura abundante produzida por homens da igreja e reformistas - como Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, Gilio da Fabriano, Raffaelo Borghini, Romano Alberti, Gregorio Comanini e Possevino -, podem ser resumidas sob três principais pontos: 1. claridade, simplicidade e inteligibilidade; 2. interpretação realística; 3. apelo emocional à piedade. Em seu entendimento, esse novo realismo requerido passa a ser tomado como análogo ao antigo conceito de *decorum*, o qual prevê adequação de idade, sexo, expressão, gesto, e vestimenta ao caráter da figura representada<sup>2</sup>. As histórias de Cristo e dos santos que tratam do martírio e que no Renascimento eram apresentadas com certo grau de idealização, devem então ostentar manifestamente a *verdade*, reclamando precisão até mesmo nos detalhes. Assim, convém que o Cristo seja mostrado “afligido, sangrando, [...] com a pele

---

<sup>1</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Roma: de Sixto V a Pablo V*. In *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 21.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 22.

lacerada, ferido, deformado, pálido e pouco atrativo”.<sup>3</sup>

Gilio da Fabriano considera mais importante a representação da verdade do tema do que da beleza; assim, tais cenas do martírio, as que mais suscitam piedade, não podem ser transformadas em cenas de beleza calma, equilibrada, com os corpos despidos exibindo sua perfeição. “Se estiver pintando a Flagelação, não deve fazer dela um estudo de eurritmia, como Sebastiano del Piombo o fez em seu afresco para San Pietro in Montorio (fig. 1), que os contra-reformadores censuraram intensamente”.<sup>4</sup> Para que a beleza exterior possa ser considerada apropriada, deve-se eleger um tema mais calmo, como o Batismo, ou mais sublime, como a Transfiguração.

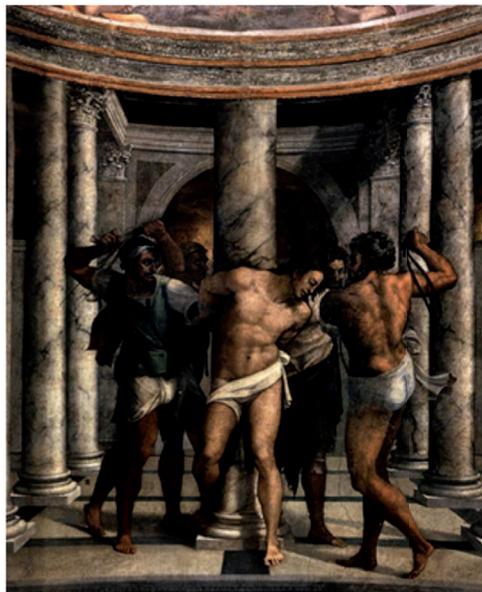


Fig. 1 - Sebastiano del Piombo. Flagelação de Cristo. San Pietro in Montorio, Roma, 1516-1524.

Fonte: Web Gallery of Art – [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>4</sup> BLUNT, Anthony. *O Concílio de Trento e a Arte Religiosa*. In *Teoria artística na Itália, 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 167.

Publicado em 1564, um ano após o assento final do Concílio, o *Dialogo degli errori de 'Pittori* de Fabriano ainda não menciona os decretos tridentinos relativos à Arte, e o problema da nudez é tratado apenas no contexto específico do Juízo Final de Michelangelo.<sup>5</sup>

Procurando considerar em que medida a arte de finais do século XVI expressou as exigências da Igreja católica reformada, Wittkower observa que, à exceção dos venezianos e de alguns grandes indivíduos como o já idoso Michelangelo, a maioria dos artistas em atividade entre 1550 e 1590 praticaram um estilo formalista, anti-clássico e anti-naturalista, com fórmulas estereotipadas, para o qual os italianos cunharam o termo *maniera*.<sup>6</sup> Virtuosismo na execução e superfícies intensamente decoradas se juntam à descentralização compositiva e às complexidades espaciais e colorísticas. Desse modo, a *maniera*, como era praticada na segunda metade do século XVI, não é resposta adequada aos requisitos artísticos da Igreja da Contra-Reforma: faltam-lhe claridade, realismo, e intensidade emocional.

A primeira atitude da Igreja no sentido do cumprimento das severas prescrições tridentinas se dirigiu à Arte e consistiu na proibição do nu na pintura religiosa. O Papa Paulo IV sequer esperou o fim do Concílio para iniciar a luta contra as *licenças* do Renascimento.<sup>7</sup> Em 1559, com Michelangelo ainda vivo, ordenou a Daniele da Volterra que cobrisse com véus partes de algumas das figuras do *Juizo Final* (fig. 2). Em 1566, Pio V mandou

<sup>5</sup> FREEDBERG, David. *Johannes Molanus On Provocative Paintings. DE HISTORIA SANCTORUM IMAGINUM ET PICTURARUM*, BOOK II, CHAPTER 42. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, p. 229.

<sup>6</sup> WITTKOWER, R. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>7</sup> MÂLE, Emile. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985, p. 27.

Girolamo da Fano fazer outro tanto. Clemente VIII, recusando meias medidas, decidiu ocultar inteiramente os afrescos; apenas as súplicas da *Accademia di San Lucca* puderam dissuadi-lo de seu intento. Nesses anos, os parâmetros da Igreja se transformaram profundamente; assim, pois, os papas condenavam o que outro papa, apenas um século antes, havia julgado digno da Capela Sistina. E todos os escritos sobre a arte religiosa redigidos após o Concílio de Trento, como o de Molanus, do Cardeal Paleotti ou de Borghini, são concordes a respeito da proibição da nudez. Carlo Borromeo, encarnando de maneira indubitável o espírito tridentino, propôs a total abolição da nudez onde quer que se a encontrasse. De fato, o primeiro escritor eclesiástico a tomar os decretos tridentinos relativos ao uso e abuso da imaginária religiosa como ponto de partida para uma análise da questão da nudez na arte foi Johannes Molanus, em seus *De Picturis et Imaginibus Sacris*, publicado em Louvain, em 1570.<sup>8</sup>

Mas ainda que Molanus seja o primeiro a propor uma investigação mais ampla sobre a questão, ele é pouco original; seu ataque às imagens nuas e indecentes consiste quase inteiramente em citações de outras fontes eclesiásticas, e as conclusões que extraí das então populares doutrinas da arte, como aquelas associadas à noção de *decorum* e ao *ut pictura poesis*, já estavam presentes em autores como Dolce. Entretanto, ele foi o primeiro a dedicar uma ampla discussão aos abusos que o Concílio de Trento desejava eliminar. E não há dúvidas sobre a repercussão de sua obra nos escritos de Paleotti (*De Imaginibus Sacris*, 1594) e Federico Borromeo (*De Pictura Sacra*, 1624).<sup>9</sup>

---

8 FREEDBERG, D. *Op. cit.*, p. 229.

9 *Idem*, pp. 229-230.



Fig. 2 - Detalhe do Juízo Final de Michelangelo com a cobertura dos nus executada por Daniele Volterra e Girolamo da Fano. Fonte: Web Gallery of Art – [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Para aqueles que até então viam beleza no corpo humano despido, esclarece Emile Mâle, se desvela sua natureza pecadora.<sup>10</sup> Na arte religiosa se inicia um período de austeridade e os papas do século XVII se apoiam em escrúpulos que teriam deixado atônitos aos do início do século XVI. Inocêncio X, turbado pelo nu no Menino Jesus em um quadro de Guercino, ordenou que Pietro da Cortona o cobrisse com um blusão. Inocêncio XI, julgando que uma figura da Virgem, pintada por Guido Reni para a Capela do Quirinal, apresentava o peito demasiado descoberto,

---

10 MÂLE, E. *Op. cit*, p. 28.

pediu a Carlo Moratta que o escondesse sob um bordado<sup>11</sup>. Assim, o conceito de decência se converte em norma rigorosa da arte religiosa.

Além das muitas ações indiretas sobre a Arte, o Concílio de Trento estabeleceu ao menos um poder direto através de um decreto promulgado na última sessão para fixar um padrão para a arte eclesiástica e a responsabilidade pela manutenção do mesmo.

O Santo Concílio proíbe a colocação nas igrejas de qualquer imagem inspirada por falsa doutrina e que possa enganar os simples de espírito... Para eliminar todo engodo de impureza e luxúria, as imagens não devem ser ornadas de belezas impudicas... Para reforçar esta decisão, o Santo Concílio proíbe a colocação em qualquer lugar ou igreja, não importa quais suas isenções, de qualquer imagem irregular a menos que seja autorizada pelo bispo.<sup>12</sup>

De fato, no chamado Renascimento, doutrinas e símbolos pagãos já estavam de tal maneira incorporados ao cristianismo que o ressurgimento de ideais clássicos era não apenas tolerado, mas também estimulado pela maioria dos papas, de Nicolau V a Clemente VII. Como esclarece Blunt, “era tal a fusão de ideias clássicas e cristãs que não chegou a ser surpresa para ninguém o fato de Rafael pintar os poetas e filósofos antigos diante dos teólogos cristãos ao decorar uma das salas centrais do Vaticano”.<sup>13</sup>

---

11 *Idem*, p. 28.

12 MAYOR, A. Hyatt. *The Art of the Counter Reformation*. In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 4, No. 4 (Dec., 1945), p. 104.

13 BLUNT, A. *Op. cit.*, pp. 148/9.

Para os protestantes, tais tipos de imagens e pinturas eram interpretadas como sinal de idolatria, do mesmo modo como a rica ornamentação das igrejas e os faustosos ritos litúrgicos indicavam um excessivo apego ao temporal e ao mundano. Assim, tão logo a Igreja Romana abdicou de uma conciliação com os protestantes e decidiu pelo reforço das doutrinas e métodos tradicionais em oposição a Lutero e Calvino, fizeram-se necessárias as justificativas dos teólogos no sentido de reiterar a relevância da arte religiosa e de defender a sacralidade das imagens, tomadas como meio de devoção e como forma de incitação à piedade.<sup>14</sup>

Ainda, a revisão da arte eclesiástica, como sugere Mayor, fez mais do que varrer das pinturas os detalhes distrativos; ela frequentemente alterou os temas mostrados. As antigas cenas simples desapareceram e foram em parte substituídas pelas figurações épicas de heróis das lutas contemporâneas – Santo Inácio, o soldado; São Francisco Xavier, o missionário; Santa Teresa, a mística. Desse modo, santos velhos e quase esquecidos repentinamente se tornaram proeminentes, por uma razão ou por outra.<sup>15</sup>

Mas a proscrição do nu não necessariamente implicou na renúncia às proposições do Renascimento. Mâle indica como, por um acordo tácito, se convencionou que a fábula clássica permaneceria no âmbito do desnudo. A mitologia, convertida em algo sem perigo, permanecia como em um encantamento. Para o cristão que conhecia a verdade, significava o encanto dos momentos de prazer, o solaz de uma vida severa. Assim o julgavam os jesuítas que por aqueles tempos eram os principais educadores. A Contra-Reforma, que potenciava uma arte religiosa

---

14 *Idem*, p. 146.

15 MAYOR, A. H. *Op. cit.*, p. 105.

irrepreensível, havia deixado ao artista toda a liberdade em seus trabalhos fora do espaço sagrado.<sup>16</sup> A fábula e o nu heróico foram aceitos como o mais belo ornamento dos palácios, como o adereço de uma vida nobre, como uma das belezas do mundo. Não é, portanto, de todo correto afirmar que a Contra-Reforma condenou as doutrinas renascentistas; ela se contentou em devolver a decência à arte religiosa.

A arte que a Igreja de então defende é aquela severa, concentrada, na qual nada é inútil, na qual nada distrai a atenção do cristão que medita sobre os mistérios da salvação. Tudo o que não sirva a este fim deve ser afastado, já que a grandeza do Evangelho é o que deve emocionar, não a beleza da Natureza.<sup>17</sup> Se as imagens são um meio de despertar a devoção dos fiéis, Molanus condena o uso de cenas indecentes pois estas representam uma distorção completa da justificativa tradicional do uso da pintura na arte religiosa. Para ele, é repugnante que se encontrem imagens impudicas nas principais igrejas e capelas, de modo que se possa olhar para todas as vergonhas do corpo que a natureza tem ocultado. Isto, ajuíza, não desperta devoção, mas toda a luxúria da carne corrupta. E reiterando os decretos tridentinos, assevera:

A sabedoria comanda que você cuide para que o seu coração seja mantido seguro e para que seus olhos não se desviam. Pois a sensualidade do corpo se espalha facilmente para a alma. Nós, portanto, proibimos doravante a realização de qualquer forma de

---

16 Deste modo, afirma o autor, pode-se compreender – mesmo que não sem um pouco de surpresa –, que em 1600 um príncipe da Igreja tenha feito os Carracci pintarem no Palazzo Farnese os *Amores dos deuses*, verdadeiro triunfo do paganismo e da nudez. MÂLE, E. *Op. cit.*, p. 28.

17 MÂLE, E. *Op. cit.*, p. 29.

imagens que ofendam os olhos, corrompam a mente e acendam prazeres básicos.<sup>18</sup>

Assim, a arte não foi apenas salva para a religião, mas também reconhecida como uma de suas armas de propaganda mais valiosas.<sup>19</sup>

Apesar de os decretos promulgados pelo Concílio terem sido destinados mais diretamente à pintura narrativa que à Arquitetura, aqueles relativos à edificação das igrejas, como se deu com alguns tratados independentes que apareceram na ocasião, guiavam-se principalmente por questões utilitárias e pelo desejo de assegurar que não fosse mais possível evocar associações com o paganismo no desenho de novos edifícios. Assim, ainda que os arquitetos ditos maneiristas mantivessem o uso de formas antigas na construção de igrejas cristãs, também se inclinavam a violar as normas clássicas, pois “estavam determinados a expurgar dessas formas o espírito legado em suas origens”.<sup>20</sup>

Alguns tratados de Arquitetura do *Cinquecento* corroboram o argumento. Sebastiano Serlio, no *Libro Quinto delli Tempii*, publicado em 1547, reitera o encômio de Leon Battista Alberti acerca das formas circulares e, assim como o florentino, emprega o termo *templo* para referir o edifício de culto. Ele descreve e delineia, primeiramente, um templo de planta circular, seguido por outras oito variações de planta central, para então se dedicar a

---

18 MOLANUS, Johannes. *On Provocative Paintings. DE HISTORIA SANCTORUM IMAGINUM ET PICTURARUM, BOOK II, CHAPTER 42.* Traduzido por David Freedberg. *Op. cit.*, p. 243.

19 BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 147.

20 BURY, John. *A Arquitetura do Maneirismo*. In *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991, p. 44.

três formas em cruz latina ou basilicais. Contudo, a fim de atenuar possíveis censuras, esclarece:

tendo em vista que em nossos tempos, ou pela pouca devoção ou pela avareza dos homens, não se começam mais igrejas grandiosas, tampouco se terminam as já começadas, eu disporei estes meus templos daquela pequenez que torne possível, e com menores despesas e maior brevidade de tempo, serem levados a cabo.<sup>21</sup>

E antes de iniciar a descrição das igrejas em cruz latina o arquiteto assevera:

daqui para trás tratei das várias formas de templos acomodados ao costume cristão; e observando as maneiras dos antigos, mas estando porém sempre na circularidade (*rotondità*) ou no quadrado; agora tratarei de alguns mais conformes ao uso comum, estando ainda sempre na maneira antiga.<sup>22</sup>

Ao associar os costumes cristãos às plantas centrais, Serlio reiterava uma noção particularmente cara a Alberti, que reencontrava nas reminiscências antigas de templos e mausoléus romanos adaptados a igrejas a prova de uma continuidade da arquitetura sacra antiga à igreja paleocristã, valendo-se disto como justificativa histórica para sua proposta de um retorno às

---

21 SERLIO, Sebastiano. *Libro Primo [-quinto] d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*. Venetia: Appresso Francesco Senese & Zuane Krugher Alemanno, Compagni, 1566, V, fol. 202 r.

22 *Idem*, V, fol.. 214 v.

formas veneráveis dos templos dos antigos<sup>23</sup>.

Já em seu livro IV, publicado em Veneza em 1537, Serlio empreendeu uma das primeiras tentativas de cristianização do léxico da arquitetura dita clássica ao adaptar ao universo dos santos da igreja o preceito do decoro vitruviano, que prevê a adequação do gênero da coluna ao caráter da divindade à qual se dedica o templo. Também é o autor, no livro V, quem codificou e popularizou as regras geométricas para a construção das plantas ovais (fig. 3), que terão significativa fortuna crítica nos Quinhentos e Seiscentos e culminarão no projeto de Bernini para a igreja de Sant’Andrea al Quirinale.

Porém, é no tratado de Pietro Cataneo, publicado pela primeira vez em 1554, durante o Concílio de Trento, que se observa uma acentuação dos clamores cristãos.

Ainda que entre os antigos fosse dada ao principal templo da cidade a forma circular, oval, quadrangular, octógona e de mais ou menos ângulos e lados, nós não por menos julgamos que, tendo sido morto o filho de Deus sobre a madeira da cruz por nós cristãos, após tal morte por comemoração de nossa redenção, desejando sempre observar o decoro da religião cristã, convinha, convém e sempre com nossa dívida convirá fabricar em cruz o principal templo da cidade.<sup>24</sup>

---

23 WITTKOWER, R. *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino: Einaudi, 1964, p. 11. Na análise do autor, os valores paleocristãos exerciam sobre Alberti, como sobre seus contemporâneos, um fascínio particular porque, naquela época, o antigo espírito pagão se fundia com a aura de fé e a pureza da Igreja primitiva.

24 CATANEO, Pietro. *I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese*. Veneza, 1554, III, 1, fol. 35 v.

Cataneo vai além; enquanto Vitrúvio recomendava aos arquitetos observar as comensurabilidades do corpo do *homo bene figuratus* quando da construção dos templos, o sienense sugere que o corpo perfeito seja o de Cristo e que a partir dele se tomem as proporções dos edifícios sagrados (fig. 4).<sup>25</sup>

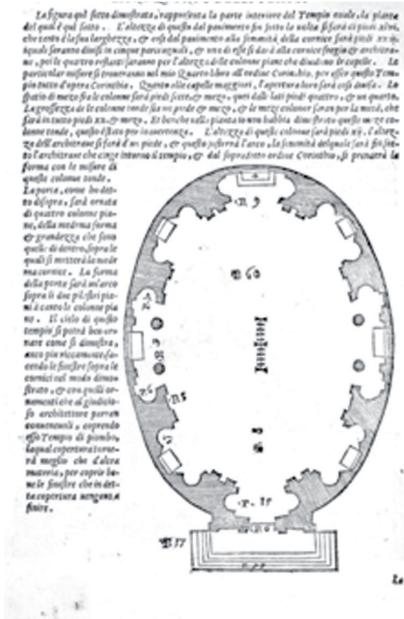


Fig. 3 (esq.) – Planta de templo oval. Serlio, Livro V, 1547. Fonte: SERLIO, Sebastiano. *Libro Primo [-quinto] d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*. Venetia: Appresso Francesco Senese & Zuanne Krugher Alemanno, Compagni, 1566, V.



Fig. 4 (dir.) – Pietro Cataneo, Livro III, Veneza, 1554. Fonte: CATANEO, Pietro. *I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese*. Veneza, 1554.

25 *Idem*, III, 1, fol. 36 r.

O tema da magnificência<sup>26</sup> das igrejas também comparece no tratado. No prólogo ao livro III convoca os cristãos a empregarem todo esforço e indústria na magnificência e no ornamento de seus templos, especialmente no principal templo da cidade, assim como o fizeram os antigos gregos e romanos com seus edifícios religiosos, como o templo de Diana em Éfeso ou o Panteão, e mais ainda como se deu entre os hebreus no grandioso templo feito por Salomão em Jerusalém.<sup>27</sup> Assim, convém que este último seja tomado por modelo e o autor descreve minuciosamente suas partes, sua rica ornamentação, a quantidade de ouro e prata empregados, as madeiras nobres, os altares e paramentos, afirmando que com isto se comprazera o Cristo e se enobrecerá a cidade.

Para Richard Schofield, ao sugerir a imitação do templo jerosomilitano de tal modo descrito, Cataneo indica que o esplendor dos templos pagãos possa ser superado pela riqueza da estrutura e da ornamentação das novas igrejas e catedrais.<sup>28</sup>

Em 1570, no livro IV de seu tratado, Andrea Palladio também reclama toda a magnificência e grandeza na construção dos templos, os quais serão feitos com *belíssimas ordens de colunas*, com *material excelentíssimo* e com as formas e os

26 Como observa Richard Schofield, o *topos* da magnificência dos templos modernos evocado pelos tratadistas se apoia em dois argumentos: o primeiro indica o tabernáculo de Moisés ou o Templo de Salomão como arquétipos ideais das igrejas; o segundo recorda que, assim como os pagãos construíram com magnificência para seus deuses, assim também é necessário que os cristãos, que viram a luz divina, nisto os superem. SCHOFIELD, Richard. *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo. In Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Electa, 2004, p. 159.

27 CATANEO, P. *Op. cit.*, III, pr., fol. 35 v.

28 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 156.

ornamentos que melhor significarem a Divindade, manifestando uma beleza que não pode ser superada e que desperte maravilha naqueles que a adentrarem.<sup>29</sup> É significativo, outrossim, que ainda que reitere a perfeição do círculo e das formas circulares, Palladio expresse claramente que as formas longitudinais são adequadas à celebração do rito litúrgico:

São ainda muito louváveis aquelas igrejas feitas em forma de cruz, as quais teriam a entrada aos pés da cruz e, ao encontro, o altar-mor e o coro. E nos dois ramos, que se estendem de um lado e de outro, como braços, duas outras entradas, ou ainda dois outros altares. Porque sendo figuradas com a forma da cruz, representam aos olhos dos observadores aquela madeira na qual esteve pendente nossa salvação. E desta forma fiz a igreja de San Giorgio Maggiore, em Veneza.<sup>30</sup>

Tais tratados de Arquitetura dos Quinhentos também tornam patente que o léxico empregado para a descrição minuciosa das ordens não tenha sido abandonado pelos arquitetos nem antes do Concílio de Trento, quando muitos ainda tentavam interpretar os modos de colunas vitruianos, nem depois dele, quando Vitrúvio se mantém como referência primeira, ao lado do *corpus* de escritos até então produzidos, do *De Re Ædificatoria* de Alberti ao tratado de Scamozzi, os quais dependiam em medidas diversas das ideias e da terminologia vitruviana sobre as disposições das colunas.<sup>31</sup>

---

29 PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri di Architettura*. Venezia: Apresso Dominico de' Franceschi, 1570, IV, 2, p. 7.

30 *Idem*, IV, 2, p. 7.

31 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 163.

Para Schofield, o que de fato se observou foi a acentuação dos debates arquitetônicos sobre as ordens, que se tornaram mais detalhados, e

que é indicativo do fato de que a Reforma não se pronunciou diretamente sobre o estilo ou sobre as ordens utilizáveis na arquitetura eclesiástica, nem sobre qualquer relação entre a arquitetura clássica, aquela de Constantino e do cristianismo primitivo, ou sobre a arquitetura gótica.<sup>32</sup>

Em tal contexto, as vozes de Vitrúvio e de Alberti adquirem ainda mais importância e o tratado albertiano é novamente editado – em Paris, em 1512, e em Estrasburgo, em 1541 –, além de receber várias traduções: a primeira em *vulgare*, de Damiano Pieti, em 1538 (não publicada), é seguida pela de Pietro Lauro, em 1546, e a de Cosimo Bartoli, de 1550 e reeditada em 1565; em 1553 Jean Martin publica uma tradução francesa, após ter publicado a tradução do tratado vitruviano em 1546.<sup>33</sup> Graças ao grande número de traduções e edições ilustradas difundidas na Itália e na França, a fortuna do *De Re Ædificatoria* chega ao apogeu no *Cinquecento*. É justamente a ampla difusão e a longa persistência da lição albertiana no contexto filosófico e figurativo italiano que induziram à sua penetração no núcleo ideal e normativo da reforma católica.<sup>34</sup>

---

32 *Idem*, p. 163.

33 RYKVERT, Joseph. *Introduction*. In *Leon Battista Alberti. On the Art of Building in Ten Books*. Translated by J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor. Cambridge/London: The MIT Press, 1988, p. xix.

34 SALVARANI, Renata. *La lezione albertiana nella trattatistica artistica della Riforma Cattolica. Note in margine alle esperienze normative di Carlo*

Entre 1592 e 1596, Giacomo del Duca prepara uma síntese das traduções de Bartoli do *De Re Ædificatoria* para a escola dos jesuítas de Messina. Também Pellegrino Tibaldi baseia toda uma seção de seu *Trattato* no escrito de Alberti e em 1607 o padre Antonio da Pordenone, dos frades menores capuchinhos, refere a Alberti, Serlio, Barbaro, Palladio e Rusconi na descrição dos edifícios conventuais em seu manuscrito *Libri tre...*.<sup>35</sup> Como analisa Renata Salvarani, a assimilação dos aspectos racionais e éticos do humanismo e do Renascimento operada pela Reforma Católica, confluída em grande parte na tratadística sucessiva ao Concílio de Trento, encontra na obra teórica de Leon Battista Alberti sua principal referência.<sup>36</sup> O próprio Molanus, um dos mais rigorosos escritores eclesiásticos, refere a Alberti, além de Dürer, Pomponius Gauricus e ao comentário de Philander a Vitrúvio, quando renuncia à sua capacidade de fazer julgamentos estéticos.<sup>37</sup>

Também no único tratado tridentino relacionado à Arquitetura, o *Instructiones fabricae et supellectillis ecclesiasticae*, escrito por Carlo Borromeo e publicado pela primeira vez em 1577, se encontram ecos da doutrina albertiana. A obra, segundo Schofield, representa um caso único no século XVI pela ampla tratativa de muitos temas da arquitetura sagrada realizada não por um arquiteto, mas por um dos cardinais mais ortodoxos e poderosos da Igreja, e oferece, portanto, um singular ponto de intersecção entre a doutrina católica e a arquitetura.<sup>38</sup>

---

Borromeo, Antonio Possevino e Gabriele Paleotti. In *Leon Battista Alberti umanista. Civiltà Mantovana*. Anno XXIX, Terza Serie, N. 12/13, settembre/dicembre 1994, p. 86.

35 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 163.

36 SALVARANI, R. *Op. cit.*, p. 85.

37 FREEDBERG, D. *Op. cit.*, p. 232.

38 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 168.

No tratado, dedicado estritamente à reforma de igrejas, Borromeo reconhece uma dívida com as antigas basílicas cristãs de Constantinopla e Jerusalém, ainda que não nomeie nenhuma em particular<sup>39</sup>, mas encontra em Roma suas principais referências. Sobrinho do papa Pio IV, o jovem Borromeo chega à cidade em 1560 para uma estadia de cinco anos durante a qual, além de desempenhar seus encargos clericais como arcebispo de Milão e cardeal secretário de Estado, dedicou-se aos estudos com afinco. Cercou-se de literatos e instituiu a *Accademia delle Notti Vaticane*, com o intuito de preencher as eventuais lacunas de sua formação<sup>40</sup>, apoiando-se ainda em uma literatura artística bastante significativa, como as edições do *De Re AEdificatoria* (Paris, 1512) e do *Della Pittura* (Veneza, 1568) de Alberti, do tratado de Vitrúvio (Fra Giocondo, 1513, e Filandro, 1554), além de Serlio e Pirro Ligorio, entre outros que se encontram em sua biblioteca.<sup>41</sup>

Naqueles anos, a Cidade Eterna testemunhava um interesse particular pela construção e restauro de igrejas, e é provável que tal tema também tenha sido objeto de seu interesse. Segundo Peter Murray, a meados do século se observa em Roma uma notável intensificação da atividade construtiva, que havia sido drasticamente afetada por ocasião do Saque de 1527 e das subsequentes dificuldades políticas e econômicas.<sup>42</sup> Além disto, o Concílio de Trento, que havia iniciado suas sessões em 1545, apontou para o reestabelecimento da confiança e um novo impulso

39 SÉNÉCAL, Robert. *Carlo Borromeo's Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae and Its Origins in the Rome os His Time*. In *Papers of the British School at Rome*, Vol. 68 (2000), p. 243.

40 SÉNÉCAL, R. *Op. cit.*, p. 242.

41 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 172.

42 MURRAY, Peter. *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Aguilar, 1972, p. 222.

religioso e, assim, observou-se em Roma na segunda metade do século XVI uma proliferação de construções de edifícios sagrados.

Para ter em mente o conjunto de obras construídas na Urbe nos anos que antecederam a estadia de Borromeo, ou projetadas ao longo de tal período, Robert Sénécal toma como referência o estudo minucioso realizado por Milton Lewine, em 1960, que examina as novas igrejas construídas na cidade a partir do Grande Saque e identifica aproximadamente 50 edifícios, erigidos entre 1527 e 1580. Tal levantamento revela que, a exceção de 2 igrejas em planta oval, todas foram edificadas com planta retangular com um eixo longitudinal e, ainda, que nenhuma igreja de planta central foi erguida no período em questão.<sup>43</sup> Entre as igrejas maiores, que possam ter repercutido nas noções formuladas pelo arcebispo, destacam-se Santo Spirito in Sassia (fig. 5) e Santa Caterina dei Funari.

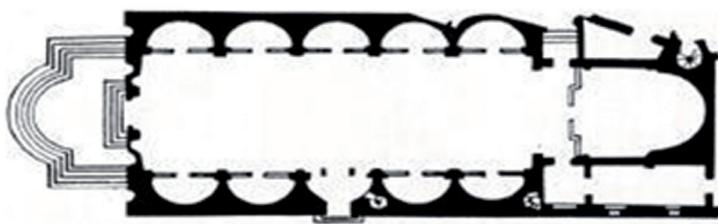


Fig. 5 – Antonio da Sangallo. Igreja de Santo Spirito in Sassia, Roma.

Fonte: [www.info.roma.it](http://www.info.roma.it)

A primeira, uma basílica do século XII vizinha ao hospital homônimo localizado próximo a São Pedro, foi destruída no Grande Saque e reconstruída entre 1538 e 1545 por Antonio da Sangallo, o Jovem. De desenho simples, uma nave única com capelas laterais e

---

43 LEWINE, Milton Joseph. *The Roman Church Interior: 1527-1580*. New York: Columbia University, P.h.D. Thesis, 1960.

teto plano, em forma de caixa, o projeto de Sangallo referia a tradição florentina – como aquela vista em San Salvatore al Monte (fig. 6) -, mas era também o primeiro a conseguir conciliar as demandas litúrgicas para múltiplas capelas com os espaços para прédica e a separação entre clérigos e fiéis.<sup>44</sup> Na igreja de Santa Caterina, (fig. 7) erigida por Guidetto Guidetti, discípulo de Michelangelo, entre 1560 e 1564 - justamente durante a estadia de Borromeo -, adverte-se uma mesma orientação longitudinal e uma semelhante distinção dos espaços conciliada com a manutenção de uma unidade marcante.<sup>45</sup> Tais igrejas, assim como outras construídas em Roma no período posterior ao Grande Saque, conformam espaços que privilegiam a прédica, a propaganda e a afirmação da fé.

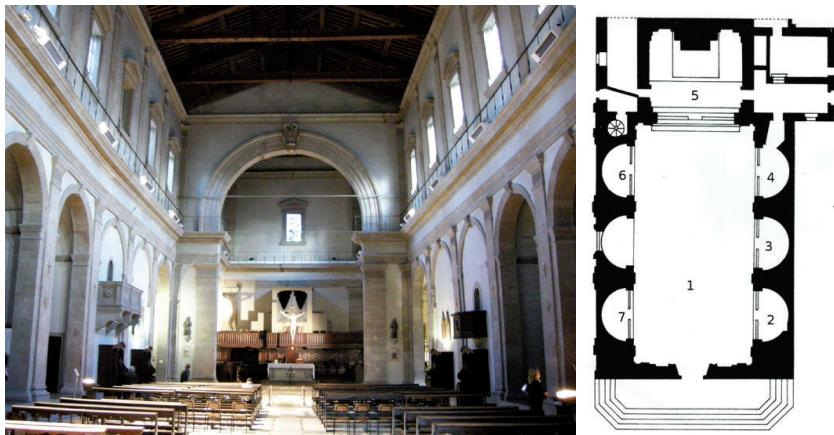


Fig. 6 (esq.) – Igreja de San Salvatore al Monte, Florença. Fonte: Sailko - [http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_di\\_San\\_Salvatore\\_al\\_Monte#mediaviewer/File:San\\_salvatore\\_al\\_monte\\_interno\\_01.JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Salvatore_al_Monte#mediaviewer/File:San_salvatore_al_monte_interno_01.JPG)

Fig. 7 (dir.) – Guidetto Guidetti. Planta da igreja de Santa Caterina dei Funari, Roma.

Fonte: <http://www.poloromano.beniculturali.it>

44 ROWE, Colin & SATKOWSKI, Leon. *Italian Architecture of the 16th Century*. New York: Princeton Architectural Press, 2002, p. 135.

45 LEWINE, M. *Op. cit.*, p. 31.

Tal panorama repercute nas *Instructiones* de Borromeo, que se originam a partir de uma necessidade prática. Segundo Sénécal, as aberrações e inconsistências que se podia encontrar na construção das igrejas e na prática religiosa precisavam ser corrigidas, e o arcebispo produziu tais detalhadas propostas para o aprimoramento de sua diocese.<sup>46</sup> Ainda, o decreto de 1562 do Concílio de Trento sobre o *cultus externus* indicava a necessidade de reflexão e de justificativas sobre todos os detalhes relativos à arquitetura eclesiástica e aos adornos sacros e Borromeo, em seu escrito, reafirma tal princípio definido no Concílio.<sup>47</sup>

Anthony Blunt, em 1940, foi um dos autores a chamar atenção para o texto de Borromeo no ensaio dedicado ao Concílio de Trento e a Arte Religiosa.<sup>48</sup> Em seu entendimento, o escrito está pautado desde o prólogo por uma ideia tipicamente contrarreformista, e que teria significativa fortuna crítica no século XVII, que defendia que a Igreja e os cultos nela realizados deveriam ser majestosos e impressionantes de maneira que seu esplendor e sua aura religiosa se imprimissem até mesmo no espectador casual.<sup>49</sup> Em vista disto se justificava a união de padres e arquitetos.

A obra consiste em 33 capítulos precedidos por uma nota introdutória. É nos primeiros 14 capítulos que ele trata das partes de uma igreja. O escrito segue a subdivisão em livros que o tratado albertiano havia, por sua vez, assimilado da tradição clássica e do modelo vitruviano. Também idêntica é a impostação que faz preceder ao exame das situações técnicas específicas a exposição

---

46 SÉNÉCAL, R. *Op. cit.*, p. 245.

47 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 167.

48 BLUNT, A. *Op. cit.*, pp. 142-181.

49 *Idem*, p. 168

dos princípios éticos e estéticos que devem nortear a comitênciam e o projetista.<sup>50</sup>

O primeiro capítulo das *Instructiones*<sup>51</sup> se abre com a tratativa da localização das igrejas, as quais deveriam estar destacadas das demais construções e situadas sobre um terreno elevado, ou ao menos assentadas sobre uma plataforma de altura correspondente a 3 ou 5 degraus. Terrenos sujos, pantanosos, lamaçentos ou sujeitos a inundações ou torrentes de água devem ser evitados, bem como áreas próximas a mercados, lojas, tabernas, oficinas, estábulos ou quaisquer outras atividades cujos ruídos possam obstruir os ofícios divinos. Tais prescrições do cardeal reiteram recomendações sobre a escolha mais adequada do lugar para a construção dos edifícios sagrados que remetem à tratadística arquitetônica, nomeadamente a Vitrúvio (I, 7), Pietro Cataneo (I, 6) e Palladio (IV, 1),<sup>52</sup> mas também a Alberti, que no livro VII do *De Re Ædificatoria* recomenda que

o lugar onde situares o templo, deve ser frequentado, afamado e, como dizem, altivo e isento de todo contágio das coisas profanas. Por tal motivo terá em frente uma ampla e imponente praça, [...] de modo a poder ser contemplado nitidamente de onde se quiser.<sup>53</sup>

50 SALVARANI, R. *Op. cit.*, p. 87.

51 BORROMEU, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectillis ecclesiasticae*. Translated by Evelyn VOELKER. Book I and Book II. A translation with commentary and analysis. Disponível em <http://evelynvoelker.com/> - acesso em 25/09/2013.

52 VOELKER, E. *Op. cit.*, p. 3.

53 ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória*. Trad. de Arnaldo Teixeira do Espírito Santo; introdução, notas e revisão disciplinar de Mário Júlio Teixeira

Definida a localização das igrejas, Borromeo passa à tratativa de suas plantas, sejam elas catedrais, igrejas de colégios ou paroquiais. Sua atenção se dirige primeiramente às disposições cruciformes e, preferencialmente, oblongas para aquelas edificações que requerem uma aparência imponente, as quais, ajuíza, remontam aos tempos apostólicos e podem ser vistas nas principais basílicas de Roma. Nos anos da estadia de Borromeo na cidade, é oportuno lembrar, a nova igreja de São Pedro continuava em construção, mas ainda exibia a velha nave do século IV, além do nártex e do átrio, como se observa nos desenhos realizados por Marten van Heemskerck.

As plantas basilicais sugeridas pelo arcebispo podem ser edificadas com uma única nave, ou com nave central ladeada por naves laterais simples ou duplas, e ainda ostentar duas grandes capelas nas extremidades do braço do transepto. Mas o autor se manifesta também em relação às formas circulares, que, em seu entendimento, foram usadas para a construção dos templos pagãos e são pouco comuns entre os povos cristãos.<sup>54</sup> Entretanto, Borromeo admite que, nos lugares que reivindicarem uma planta distinta da aquela oblonga, o conselho do arquiteto seja seguido, desde que aprovado pelo bispo.

As interpretações da historiografia a este respeito têm seguido a análise tecida por Blunt, que lia no texto de Borromeo a condenação das igrejas circulares.<sup>55</sup> Para corroborar seu argumento, Blunt compara as instruções do arcebispo com

---

Krüger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 439.

54 BORROMEO, C. *Op. cit.*, p. 6.

55 BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 170. Veja também WITTKOWER, Rudolf. *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino: Einaudi, 1964, p. 33.

preceptivas dos arquitetos de meados do século XVI, como as de Palladio<sup>56</sup> e Cataneo<sup>57</sup>, para finalmente concluir que, no chamado Alto Renascimento, “as pequenas exigências do costume eclesiástico, que para Borromeo pesavam mais que tudo, ainda não haviam sido tomadas em consideração”.<sup>58</sup>

Na análise de Robert Sénecal, o cardeal, ao sugerir as plantas cruciformes e oblongas, apenas expunha suas preferências e reafirmava uma noção que estava sendo posta em prática na Roma contemporânea.<sup>59</sup> Em seu entendimento, o aspecto original da concepção das plantas oferecido nas *Instructiones* se refere à adição do transepto em forma de grandes capelas, uma solução que até então não se via na cidade e que comparecerá, naquele mesmo período, nas igrejas matrizes dos jesuítas e dos oratórios, a saber, Il Gesù (fig. 8) e Santa Maria in Vallicella (fig. 9).<sup>60</sup> Nestas, entretanto, as capelas formam uma espécie de pseudo-transepto, já que não são proeminentes externamente. É provável que Borromeo tenha tido contato com tais ideias em seu retorno a Roma em 1575, quando Gesù já estava em construção e a pedra fundamental da Chiesa Nuova havia sido colocada.

56 Blunt encontra em Palladio a defesa da forma circular para a casa de Deus em vista de sua perfeição, e por simbolizar a união de Deus, Sua essência infinita, Sua uniformidade e Sua justiça. BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 170.

57 Nos *Quattro primi libri di architettura* de Cataneo, Blunt destaca a recomendação para que a principal igreja em uma cidade seja cruciforme, *porque a cruz é o símbolo da redenção*, e as analogias entre as proporções da cruz e do corpo de Cristo. BLUNT, A. *Op. cit.*, pp. 170/1.

58 BLUNT, A. *Op. cit.*, p. 171.

59 SÉNÉCAL, R. *Op. cit.*, p. 247.

60 Para o autor, a partir destas duas igrejas a solução constituirá um tipo romano e repercutirá também no projeto de Giacomo della Porta para Santa Maria dei Monti. SÉNÉCAL, R. *Op. cit.*, p. 247.

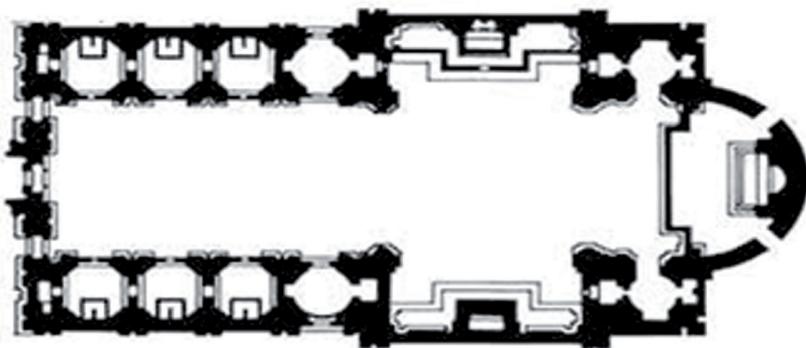


Fig. 8 – Vignola. Planta da igreja de Il Gesù, Roma.

Fonte: <http://www.info.roma.it>

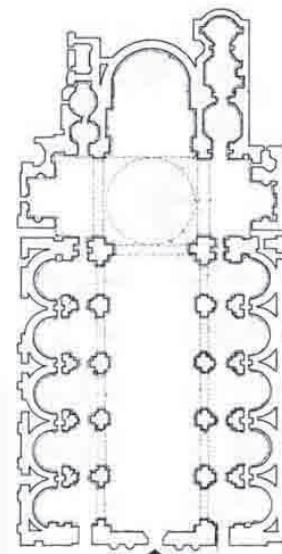


Fig. 9 – Planta da igreja de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), Roma.

Fonte: <http://www.catholicscripture.net>

Evelyn Voelker, por sua vez, que realizou uma cuidadosa tradução comentada do texto latino das *Instructiones* para o

inglês<sup>61</sup>, entende que o arcebispo recomendava a forma retangular como primeira alternativa para a construção das basílicas e das igrejas paroquiais, mas que também acolhia as centralizadas.<sup>62</sup> O argumento da autora se apoia em dois documentos que atestam sua aprovação nos projetos para as igrejas milanesas de San Sebastiano (figs. 10 e 11) e San Rocco.

O primeiro deles é um projeto concebido pelo arquiteto Pellegrino Tibaldi e conservado nos Arquivos Borromeo em Isola Bella, assinado pelo arcebispo e contendo a inscrição:

nós aprovamos a forma e planta expressas neste desenho a partir do conselho do hábil arquiteto, e, cuidadosamente inspecionado por nós, de acordo com as provisões de nossas instruções para a edificação de igrejas, nós concedemos que a construção desta igreja seja feita e completada.<sup>63</sup>

Trata-se de um templo cívico, cuja construção se inicia em 1577, dedicado ao santo protetor contra as pestes, com forma circular e capelas radiais inseridas na espessura do muro, tal como no Panteão romano.

---

61 O primeiro livro foi traduzido do latim para o inglês em 1977, com alguns comentários críticos. A tradução do livro II foi iniciada em 1982.

62 VOELKER, E. *Op. cit.*, p. 8.

63 Cfr. VOELKER, E. *Op. cit.*, p. 8.



Fig. 10 (esq.) – Pellegrino Tibaldi. Igreja de San Sebastiano, Milão. Foto de Giovanni Dall’Orto.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:IMG\\_6768\\_-\\_Milano\\_-\\_Civico\\_tempio\\_di\\_S.\\_Sebastiano\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall'Orto\\_-\\_8-Mar-2007.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:IMG_6768_-_Milano_-_Civico_tempio_di_S._Sebastiano_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_-_8-Mar-2007.jpg)



Fig. 11 (dir.) – Interior da igreja de San Sebastiano. Foto de Giovanni Dall’Orto. Fonte: [http://it.wikipedia.org/wiki/Tempio\\_civico\\_di\\_San\\_Sebastiano#mediaviewer/File:IMG\\_5392\\_-\\_Milano\\_-\\_San\\_Sebastiano\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall%27Orto\\_-\\_17\\_febr.\\_2007.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Tempio_civico_di_San_Sebastiano#mediaviewer/File:IMG_5392_-_Milano_-_San_Sebastiano_-_Foto_Giovanni_Dall%27Orto_-_17_febr._2007.jpg)

No segundo documento, datado de 30 de maio de 1578 e encontrado no *Archivio Arcivescovile della Curia di Milano*, lê-se que o cardeal Carlo Borromeo concedeu a licença para construção da nova igreja de San Rocco, com planta de seção circular. A licença está escrita e subscrita com firma autógrafa.<sup>64</sup>

A descoberta dos documentos lança novas luzes sobre a questão das prescrições do arcebispo e se opõe às hipóteses comumente aceitas pela historiografia que, em grande medida, reafirmam a interpretação de Blunt.

Reiterando a hipótese de Voelker, que toma a forma oblonga apenas como preferível, Schofield sublinha a relevância da passagem das *Instructiones* que afirma que outros tipos de plantas possam ser usados se assim o lugar o requerer. Para corroborar seu argumento, cita um número de precedentes autorizados, seja de igrejas circulares existentes, seja de fontes patrísticas que as descrevem. Em relação às primeiras, memora o Panteão e Santo Stefano Rotondo, em Roma, e San Lorenzo, em Milão; no que concerne às fontes, elenca as obras de São Gregório nazianzeno, São Gregório nisseno e Evagrio, o qual descreve Santa Eufemia em Calcedônia, e também Durando, quem oferece uma justificativa bíblica da planta centralizada.<sup>65</sup>

Que não haja um arranjo único a ser tomado como modelo também fica evidente no capítulo dedicado ao exterior dos edifícios e às suas fachadas, no qual Borromeo declara:

As outras coisas referentes ao tipo de estrutura, aos materiais de construção, à solidez das paredes, ao reboco, ao revestimento,

---

64 VOELKER, E. *Op. cit.*, p. 9.

65 SCHOFIELD. R. *Op. cit.*, p. 175.

dependendo do tipo de igreja a ser construída e das outras características da região e da localização, serão diligentemente estabelecidas a juízo do bispo, após consulta com o arquiteto.<sup>66</sup>

Do mesmo modo, ficaria a critério do bispo, e de seu aconselhamento com o arquiteto, a escolha das esculturas, pinturas ou outros ornamentos a serem usados para tornar as fachadas das igrejas majestosas e solenes. As regras a serem observadas, adverte Borromeo, se referem a dois pontos: que não se usem imagens como ornamento nos muros exteriores laterais e posteriores; e que na fachada não apareçam imagens seculares.<sup>67</sup> Procurando esclarecer o verdadeiro alcance do primeiro ponto, Evelyn Voelker sugere que se tome como exemplo o projeto de Pellegrino Tibaldi, aprovado por Borromeo, para a igreja jesuítica de San Fedele em Milão, em cujo exterior as paredes laterais (fig. 12) exibem a mesma linguagem arquitetônica monumental que compõe a fachada, demarcada por duas ordens sobrepostas – coríntia e compósita – que se elevam sob um frontão único (fig. 13).<sup>68</sup>

Tal análise desperta interesse. De fato, não se encontram nas *Instructiones* proibições acerca do uso das ordens arquitetônicas nos edifícios religiosos. Ao contrário, como destaca Schofield, no último capítulo do escrito o cardeal afirma: “Não se proibirá, contudo, se os critérios arquitetônicos o reclamarem, o uso, para maior firmeza do edifício, de alguma estrutura de estilo dórico, jônico, coríntio ou outro”.<sup>69</sup> A análise cuidadosa realizada pelo

---

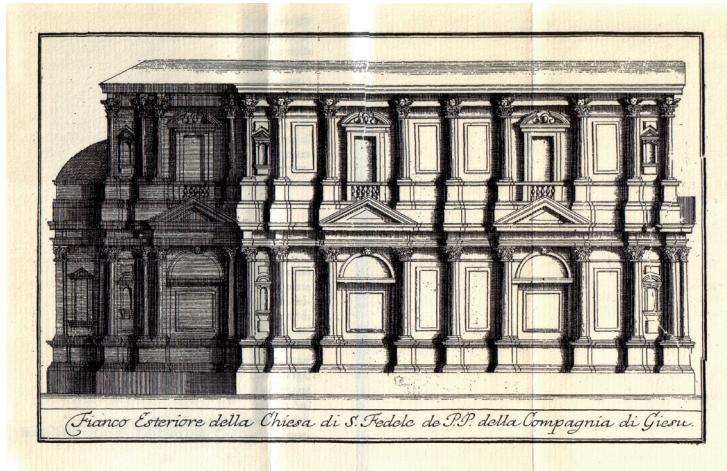
66 BORROMEO, C. *Op. cit.*, p. 10.

67 *Idem*, p. 10.

68 VOELKER, E. *Op. cit.*, p. 11.

69 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 172.

autor, que passa em revista também as obras dos escritores ortodoxos do período, atenua a interpretação de Blunt, que considera que apenas colunas e pilastras com função estrutural pudessem ser usadas após os decretos do Concílio.



*Fianco Esteriore della Chiesa di S. Fedele de P.P. della Compagnia di Gesue*

Fig. 12 – Pellegrino Tibaldi. Igreja de San Fedele, Milão. Elevação lateral.

Fonte: <http://www.storiadimilano.it>



Fig. 13 – Pellegrino Tibaldi. Fachada da igreja de San Fedele, Milão. Foto de Luca Aless.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milano\\_-\\_Chiesa\\_di\\_San\\_Fedele.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milano_-_Chiesa_di_San_Fedele.JPG)

Como conclui o autor, as *Instructiones*, assim como os ditames de Trento, não oferecem qualquer declaração sobre a forma e o modo dos edifícios religiosos e o interesse de Borromeo pela arquitetura é precipuamente litúrgico, já que ela é vista fundamentalmente como um instrumento doutrinal na batalha contra os protestantes.<sup>70</sup>

As igrejas construídas após o Concílio, seja em Roma seja em outras cidades itálicas, também evidenciam a permanência do léxico clássico. Exemplos disto são a reconstrução da igreja romana de San Salvatore in Lauro (fig. 14) feita por Ottaviano Mascherino, após um incêndio em 1591, e em cuja nave se adverte o emprego de colunas exentas junto ao muro, no lugar das habituais colunas adossadas<sup>71</sup>, e o projeto contemporâneo para a igreja matriz da ordem dos teatinos, Sant’Andrea della Valle (fig. 15). Nesta, Francesco Grimaldi e Giacomo della Porta buscaram operar uma remodelação da igreja de Il Gesù, com o intento de conformar um interior menos grave e mais atrativo. Ainda que se valessem de uma planta similar à da matriz jesuítica, os arquitetos transformaram as proporções do interior, incrementando a altura da elevação em  $\frac{1}{4}$  e destacando as sequências verticais graças ao emprego de pilastras adossadas agrupadas, que se elevam até o entablamento para se conectar com as nervuras destacadas na abóbada de canhão. “Agiliza-se assim a cadência do movimento descendente da nave, unificando-se e ajustando-se todo um sistema arquitetônico”<sup>72</sup>.

Em suma, conclui Schofield, no âmbito da arquitetura religiosa, é difícil encontrar nos Quinhentos e Seiscentos traços claros e

---

70 *Idem*, p. 168.

71 VARRIANO, John. *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 36.

72 *Idem*, p. 38.

indiscutíveis da ideia de que a arquitetura clássica e suas ordens fossem consideradas pagãs e, portanto, não católicas; tampouco se encontra uma rebelião sistemática contra o emprego das ordens clássicas, ainda que escritores católicos celebrem a queda do paganismo e a destruição dos templos.<sup>73</sup> Em sua análise, os grandes teólogos católicos não se exprimem de modo oficial sobre a questão do modo a ser utilizado para as igrejas porque, aparte a presença dos símbolos ou imagens mundanas ou pagãs facilmente identificáveis e, portanto, removíveis, não ficava claro qual o peso moral ou doutrinal se poderia atribuir à decoração arquitetônica *all'antica*, e às ordens em particular, se tais igrejas satisfizessem as exigências litúrgicas.<sup>74</sup> De fato, o silêncio do Concílio de Trento no mérito do modo ou da tipologia das igrejas permitiu que o léxico se mantivesse como meio para adotar alguns tipos tomados da Antiguidade e, assim, realizar a necessária magnificência.



Fig. 14 – Ottaviano Mascherino. Igreja de San Salvatore in Lauro, Roma. Interior.  
Foto de Lalupa. Fonte: [http://sv.wikipedia.org/wiki/Ottaviano\\_Mascherino#mediaviewer/File:Ponte\\_s\\_Salvatore\\_in\\_Lauro\\_1000642\\_interno.JPG](http://sv.wikipedia.org/wiki/Ottaviano_Mascherino#mediaviewer/File:Ponte_s_Salvatore_in_Lauro_1000642_interno.JPG)

73 SCHOFIELD, R. *Op. cit.*, p. 167.

74 *Idem*, p. 167.



Fig. 15 – Francesco Grimaldi e Giacomo della Porta. Igreja de Sant’Andrea della Valle, Roma. Interior.  
Foto de Oliver Bonjoch. Fonte: [http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Grimaldi#mediaviewer/  
File:Sant%27Andrea\\_della\\_Valle.inside.JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Grimaldi#mediaviewer/File:Sant%27Andrea_della_Valle.inside.JPG)

## Referência bibliográfica

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória*. Trad. de Arnaldo Teixeira do Espírito Santo; introdução, notas e revisão disciplinar de Mário Júlio Teixeira Krüger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BORROMEO, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectillis ecclesiasticae*. Trad. de Evelyn Voelker. Book I and Book II. A translation with commentary and analysis. Disponível em <http://evelynvoelker.com/> - acesso em 25/09/2013.
- BLUNT, Anthony. *O Concílio de Trento e a Arte Religiosa*. In *Teoria artística na Itália, 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 142-181.
- BURY, John. *A Arquitetura do Maneirismo*. In *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991, pp. 44-47.
- CATANEO, Pietro. *I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese*. Veneza, 1554.
- FREEDBERG, David. *Johannes Molanus On Provocative Paintings. DE HISTORIA SANCTORUM IMAGINUM ET PICTURARUM, BOOK II, CHAPTER 42*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 34, 1971, pp. 229-245.
- LEWINE, Milton Joseph. *The Roman Church Interior: 1527-1580*. New York: Columbia University, P.h.D. Thesis, 1960.
- MAYOR, A. Hyatt. *The Art of the Counter Reformation*. In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 4, No. 4 (Dec., 1945), pp. 101-105.
- MURRAY, Peter. *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Aguilar, 1972.
- PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri di Architettura*. Venezia: Apresso Dominico de' Franceschi, 1570.
- ROWE, Colin & SATKOWSKI, Leon. *Italian Architecture of the 16th Century*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

RYKVERT, Joseph. *Introduction*. In *Leon Battista Alberti. On the Art of Building in Ten Books*. Translated by J. Rykvert, N. Leach, R. Tavernor. Cambridge/London: The MIT Press, 1988.

SALVARANI, Renata. *La lezione albertiana nella trattistica artistica della Riforma Cattolica. Note in margine alle esperienze normative di Carlo Borromeo, Antonio Possevino e Gabriele Paleotti*. In *Leon Battista Alberti umanista. Civiltà Mantovana*. Anno XXIX, Terza Serie, N. 12/13, settembre/dicembre 1994, pp. 85-92.

SCHOFIELD, Richard. *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*. In *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Electa, 2004, pp. 125-249.

SÉNÉCAL, Robert. *Carlo Borromeo's Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae and Its Origins in the Rome os His Time*. In *Papers of the British School at Rome*, Vol. 68 (2000), pp. 241-267.

SERLIO, Sebastiano. *Libro Primo [-quinto] d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*. Venetia: Appresso Francesco Senese & Zuane Krugher Alemanno, Compagni, 1566.

VARRIANO, John. *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

WITTKOWER, Rudolf. *Roma: de Sixto V a Pablo V*. In *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 21-43.

---

\_\_\_\_\_. *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino: Einaudi, 1964.