

pé” que mal chega a tocar o terreno, como a indicar que a figura não tem peso corpóreo; no santo, o tremor das mãos delgadas e exangues, o misto de surpresa e de ternura no rosto emaciado. Mas sobretudo, em primeiríssimo plano, vívido como uma labareda, o cordão franciscano: um símbolo de devoção, que vale como uma chave de leitura, quase a explicar que não se trata de milagre, mas de uma visão alcançada ao término de um *iter* [jornada] ascético, de uma longa e absorta oração.

A novidade iconográfica do quadro não parecerá tão surpreendente caso se pense que a figuração — que certamente não tem antecedentes nos quadros com aparições miraculosas — remonta por vias secretas ao motivo poético correggesco do *Descanso no Egito* e da *Nossa Senhora cigana*; mesmo com uma troca de papéis, em que santo Antônio, com o Menino no braço, toma o lugar de Nossa Senhora. Ora, esta “união e dependência de sentidos” é o fruto de um estado de comoção devota, de um movimento de imaginação e de afetos, que não tem mais nada a ver com aquilo que antigamente se chamava a “invenção” da história — à qual só podia suceder a explicitação da imagem mediante a técnica. Tanto para Tasso quando para Ludovico, a unidade de estilo e de técnica sucedeu ao binômio teoria e práxis; com isso, a imagem já não se apresenta, mas é elaborada e quase insinuada ao leitor ou ao observador a fim de suscitar uma resposta afetiva, sem a qual a imagem voltaria a enrijecer-se no esquematismo do tipo, sem produzir aquele útil que certamente não se poderia produzir senão passando de um artista para outro, continuando assim a existir e a transmutar-se.

A “RETÓRICA” E A ARTE BARROCA

Esta conferência não pretende esgotar, mas apenas indicar, alguns aspectos da influência do pensamento aristotélico sobre a concepção da arte no período barroco, como fator essencial na superação do cânone formal e, portanto, do neoplatonismo — que no século XVI tem a sua maior expansão — ao maneirismo pós-Michelangelo. A crítica moderna já fez uma pesquisa semelhante, especialmente Denis Mahon e Spingarn, partindo da *Poética* e da adequação entre pintura e poesia: uma adequação que no entanto diz respeito sobretudo à função da imaginação e, assim, à possibilidade de novos conteúdos. Também se sabe que o maior teórico e crítico de arte do século XVII italiano, Giovan Pietro Bellori, se refere várias vezes às obras retóricas de Cícero e, direta ou indiretamente, à *Retórica* de Aristóteles — que de resto era acessível na tradução de Annibal Caro, publicada em 1570. E é preciso levar em conta que Bellori, fundando sua atividade de teórico sobre uma enorme experiência crítica, reflete uma condição de cultura já claramente definível por volta da terceira década do século. É fácil entender por que a influência da *Retórica* é menos evidente do que a da *Poética*, mas o interesse da relação está justamente no fato de se recorrer a um texto cujo assunto não é especificamente estético e cujo objetivo é explicar o valor da persuasão e da técnica ou arte de persuadir.

O problema-base da teoria barroca da arte, como se sabe, está na imitação e na Idéia: duas orientações que correspondem evidentemente às correntes pictóricas do caravaggismo e do carraccismo. A própria constituição desse problema rompia com a tradicional correlação entre teoria e prática, que era o eixo do sistema estético do Renascimento. Separando o momento da imitação do momento da idealização, colocava-se necessariamente a questão do fim. Por que se limitar a imitar, como o antigo Demétrio ou o moderno Caravaggio? E por que escolher ou idealizar, como os grandes mes-

tres clássicos ou os modernos Carracci? De um lado há a especialização da arte, a pintura que é — ou que parecia ser — apenas pintura; técnica ou exercício do olho ou da mão. De outro, há a generalização pintura-poesia, que multiplica o dado do verdadeiro ou até o supera e esquece nas infinitas possibilidades do verossímil. No primeiro caso predomina a técnica da mão e do pincel; no segundo, uma técnica da mente ou, mais precisamente, da imaginação. Mas é sempre técnica, independentemente do grau, e toda técnica pressupõe uma finalidade. Trata-se portanto de investigar qual é a finalidade da arte do século xvii.

O conceito de analogia entre pintura e poesia tem raízes remotas, precisamente na arte veneziana do século xvi: sabe-se que Ticiano chamava seus quadros com tema mitológico-erótico de “poesias”. Por sua vez, essa definição remonta a Almorò Barbaro, que foi entre outras coisas o primeiro a popularizar a *Retórica* aristotélica, isto é, a reação humanista, tão bem estudada por Ferriguto, contra o rigor lógico da Universidade de Pádua. É o contraste entre a *Amoenitas dicendi* e a *Rerum austeritas*, e o primeiro reconhecimento do valor da fala, da comunicação, da força persuasiva do discurso, da *elocutio* [elocução]: um contraste cujos vestígios também estão nas discussões sobre a arte figurativa, particularmente na contraposição — indicada por Dolce — entre as “coisas mortas e frias de Giovanni Bellini, Gentile e Vivarino” e a “suave e macia” naturalidade de Giorgione e Ticiano.

A idéia de “poesia”, porém, sempre se referia a uma poesia antiga, ao fascínio de Lucrécio, de Ovídio e de Virgílio, do qual as pinturas de Giorgione e do jovem Ticiano estão cheias. Quando o tema *ut pictura poësis* ressurgiu no fim do século xvi, a orientação humanista já desapareceu, e o binômio pintura-poesia se transforma no binômio pintura-eloquência. A crítica de Bellori cai como uma luva à pintura dos Carracci: é uma crítica totalmente descritiva, fundada sobre o princípio de que os valores da obra figurativa devem poder ser integralmente transcritos em valores literários, em que o substantivo é a forma, o verbo é a composição e o adjetivo é a cor. A continuidade ou a coerência da descrição, a sua articulação e modulação internas *demonstram* o valor da obra. Mas isso só é possível na medida em que a própria obra de arte é um discurso, e do tipo demonstrativo; ou seja, se entre seus elementos de imagem há relações cuja natureza, se não for especificamente silogística, é certamente entimemática. Não seria difícil demonstrar que a pintura dos Carracci, sobretudo a de Ludovico, tem em relação aos modelos vênets — aos quais ela mais se refere — um valor de “versão em prosa”, um caráter discursivo, que não desdenha de recorrer a exemplos bastante fáceis ou a locuções dialetais, cuja finalidade é obviamente demonstrativa.

Nas reflexões sobre a arte que Bellori atribui a Poussin, é dito explicitamente que a forma artística não tem, em si mesma, caráter de fim, mas de

meio: “A forma de cada coisa se distingue pela própria operação ou fim: algumas operam o riso ou o terror, e estas são as suas formas”. E, mobilizando os afetos, persuadem, não mais ou não tanto pelas coisas que dizem, mas pelo “modo”: “As cores na pintura são quase lisonjas para persuadir os olhos, como a graciosidade dos versos na Poesia”. É claro que para a validade ou eficácia, aliás para a própria existência da arte, já se faz necessário, além do artista e da obra, um terceiro elemento, um ouvinte ou observador, um público: precisamente a condição do discurso demonstrativo. É verdade que, a rigor, qualquer obra de arte pressupõe esse “terceiro”. Mas, se até aquele momento a arte não visava senão a suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora ela pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade. Mais precisamente: se no passado o objetivo do artista era fazer que o receptor visse e sentisse aquilo que ele mesmo tinha visto ou sentido (a composição em perspectiva determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocara), reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é de fato um *outro*, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que, na condição de artista, lhe é própria. “*Materiam superat opus*” [a obra é superior à matéria], ou seja, o pintor quer suscitar maravilha. Mais que recorrer a “coisas novas e estranhas”, ele deve buscar “tornar sua obra maravilhosa pela excelência da maneira”.

É a época em que as academias fixam e sancionam o caráter de profissionalismo do artista, que já não é uma personagem da corte, mas um livre “professor”, um burguês: como o médico ou, mais ainda, como o advogado. A arte não é mais do que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou de relação; mais especificamente, é uma técnica da persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige. A teoria dos afetos, exposta no segundo livro da *Retórica*, torna-se assim um elemento na concepção da arte como comunicação e persuasão.

Não é possível, aqui, descer a exemplificações que envolveriam praticamente toda a temática da arte barroca. Basta ressaltar que a técnica, adquirindo no século xvii o desenvolvimento autônomo que todos conhecem, se configura como método: é o *método* que se substitui ao *sistema*. Assim como a retórica, e de modo semelhante à dialética, ela não tem objeto próprio, aplicando-se a todos os objetos e tendo, portanto, uma variedade infinita de espécies. Não indaga a natureza nem se propõe a acrescentar a série de conceitos; mas questiona, e com uma frieza quase científica, a alma humana e

elabora todos os meios que possam servir para despertar suas reações. Assim se cria uma pintura de paisagem, que certamente não descende de uma experiência mais viva da natureza; assim são arquitetadas perspectivas surpreendentes, que não nascem de uma nova meditação sobre o problema do espaço; assim começa o gênero da natureza-morta, sem nenhum interesse especial pelas qualidades do objeto; assim são pintadas cenas da vida popular, sem nenhum interesse concreto pela vida social; assim se inventa um luminismo, sem que se enfrente o problema da luz natural. Mas cada um desses modos corresponde a uma profunda exigência do público, tocando e comovendo o seu mundo afetivo. Diz-se, repetindo uma proposição da *Retórica*, que o verossímil não é algo substancialmente diverso do verdadeiro, assim como o entimema não é substancialmente diferente do silogismo. Isso não é indício de uma cínica ou desesperada indiferença em relação ao verdadeiro, mas apenas a constatação do efeito análogo que o verdadeiro e o verossímil produzem para fins de persuasão. Tanto é verdade — e aqui também é útil a lição da *Retórica* — que a técnica, o próprio ato que produz o verossímil ou o provável, deve esconder-se para não revelar o artifício. “*Ars est celare artem*” [a arte consiste em velar a arte] ou, segundo as palavras de Tasso, “a arte que tudo faz não se descobre”. Aliás, uma nova técnica — a técnica da espontaneidade na apresentação — se sobrepõe à primeira, que é a técnica da invenção artificiosa dos argumentos.

O entrelaçamento dessas duas técnicas é importante porque revela o fim da proporcionalidade, isto é, do cânone ou do modelo clássico: há uma técnica da amplificação e uma técnica da evidência do argumento, uma técnica da invenção e uma da execução, uma técnica da argumentação e uma técnica da prova. Certamente a forma perde a perspicuidade e a clareza que derivam daquilo que poderíamos chamar de sua espacialidade; mas perde-as à medida que transcorre na *temporalidade* da gradação dos tons e dos acentos, no movimento dialético do discurso demonstrativo. Como a oração, a obra de arte figurativa é ao mesmo tempo exemplar e entimemática, fornece a prova e o argumento: assim como, para citar apenas um exemplo, no *Martírio de São Vital* Baroccio figurou uma menina alimentando uma pega com uma cereja, para “denotar”, observa Bellori, “com a cereja a estação da primavera, já que o martírio desse santo é celebrado em 28 de abril”. Se aquilo que Aristóteles chama de “investigação do provável” afasta o horizonte para além de todo limite proporcional, também aproxima o primeiro plano, encontra um ponto de contato direto com o espectador, permite-lhe “penetrar” no quadro ou viver empaticamente na arquitetura. Somos afastados pelo falso formal, mas só para dar margem à imaginação do espectador; e a soltura, a vivacidade pictórica que se alcançam não têm nenhuma base na “visão”, mas somente no discurso. Nem mesmo o luminismo caravaggesco

depende de uma nova concepção dos valores espaciais de luz e sombra, mas apenas da vontade de fazer um discurso cerrado, conciso, violentamente persuasivo, todo feito de exemplos, sem entimemas.

Mas, enfim, se a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão, é legítimo perguntar qual é o objeto ou o fim da persuasão. E é justamente aqui que a experiência da *Retórica* aristotélica me parece fornecer uma chave de interpretação ou avaliação da arte barroca. Não existem teses *a priori* que a oração retórica deva ou queira demonstrar; ela pode ser aplicada a qualquer assunto, porque o que importa não é persuadir a isto ou aquilo, mas simplesmente persuadir — sendo a possibilidade de persuadir outrem o fundamento mesmo das relações humanas e da vida civil. Não se contesta que na arte barroca prevalecem os motivos religiosos e morais; nem que ela foi amplamente utilizada — exatamente por sua força de persuasão — pela Igreja católica para os seus fins de propaganda. Mas seria simplesmente absurdo reduzir toda a temática barroca às teses religiosas da Contra-Reforma, cabendo perguntar se, em muitas obras de assunto religioso, este não é por sua vez um meio ou um processo a que o artista recorre para exercitar, *sic et simpliciter* [pura e simplesmente], as faculdades da persuasão; ou seja, um instrumento para estabelecer determinada base de entendimento — ou explorar uma já existente — e tornar assim possível o estreitamento de uma relação. Além disso, seria muito fácil demonstrar que, na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos a expressão da religiosidade do artista, mas sim o reflexo da religiosidade dos devotos. Daí se poder dizer que essa religiosidade depende da avaliação prévia da disposição sentimental do público, bem como da escolha do terreno mais propício, o ponto mais sensível para exercitar a persuasão e operar a comoção dos afetos. Por isso é que essa religiosidade é — e não poderia deixar de ser — convencional ou exterior, sem que no entanto o convencionalismo ou a exterioridade (ou sobretudo o caráter coletivo e social do sentimento) produzam a perda ou a anulação das qualidades estéticas das obras.

O *trompe-l'oeil*, que é forma tipicamente barroca, não é senão um caso particular, extremamente limitado mas por isso mesmo mais ilustrativo, dessa persuasão sem objeto e, definitivamente, sem a participação direta do artista, que fornece apenas uma “técnica”. É uma oração toda feita por meio de provas e exemplos (ou, se se quiser, apenas por meio de gestos indicativos), como aquela que Aristóteles diz ser tão persuasiva quanto a que procede por entimemas, embora menos comovente e penetrante. É evidente que os tetos em perspectiva de Baciccio e do padre Pozzo, assim como muitas obras arqui-

tetônicas de Bernini e de Borromini, podem ser considerados gigantescos *trompe-l'oeil*, nos quais a lógica ou a dialética da perspectiva dá credibilidade a visões incríveis, tornando-as verossímeis. Mas é um absurdo supor que o pintor de *trompe-l'oeil* pensasse realmente que os objetos pintados pudessem ser tomados por verdadeiros ou que o pintor de perspectivas achasse que poderia persuadir de que o espaço falso era no entanto real e efetivamente percorrível: o entendimento que se estabelece não é sobre a qualidade do objeto, mas sobre o processo ou o método da persuasão, e parece bem claro (muito mais quando se considera a ampla difusão de formas ou formalismos da arte no costume social) que à técnica de persuasão própria do artista corresponde no público uma técnica igualmente complicada e trabalhada de deixar-se persuadir. Tampouco me parece muito arriscado supor que essa atitude da arte como persuasão, ou como relação e comunicação, não dependa tanto do tipo das grandes ideologias religiosas quanto do novo modo de vida social, principalmente da progressiva afirmação das burguesias européias no quadro dos grandes Estados monárquicos. Em todo caso, a arte barroca é certamente a que pela primeira vez se deu conta daquilo que na *Retórica* é definido como “o destino diverso dos Estados”; e, assim como acontece na oração, ela se dirige ora às classes mais cultas, ora às mais humildes, sem por isso baixar de tom. Aliás, o artista se vangloria justamente disto: de saber despertar os mais diferentes afetos e de formar com eles um coro harmônico e polifônico, no qual ele assume a condução do *a solo*. Essa arte tende, por fim, a criar o cenário da vida da época, especialmente da vida social; e, se exalta ideais religiosos ou morais, é porque sabe que eles formam o fundo, e não o escopo nem o objetivo, da vida social, atravessada pela complexa relatividade da prática. É fácil entender por que esses ideais ou mitos se expandem retoricamente: eles estão além do horizonte da vida e, servindo de fundo, devem ser suficientemente genéricos para que os casos humanos mais diversos possam encontrar neles o seu complemento cênico.

Não se pode esquecer que a retórica, diz Aristóteles, é “o germe da política”, já que a vida da *polis* se funda inteiramente sobre a possibilidade de persuasão recíproca. Não é por acaso que o esquema urbanístico da cidade barroca tem sua origem na *técnica* figurativa, mais precisamente na perspectiva que não é mais estrutura ou arquitetura estável do espaço, mas função do pensamento que pensa o espaço: a cidade que abriga o centro do poder, mas ao seu redor desenvolve um traçado de *avenidas* que corresponde objetivamente à necessidade de livre trânsito e de comunicação contínua. E é justamente no período barroco que o elemento-base da ordenação urbanística deixa de ser a casa ou o palácio e passa a ser a rua ou a praça.

Parece-nos, portanto, que o caminho da retórica, entendida positivamente no seu sentido originário de método ou mecânica da vida social e política (e não mais, negativamente, como degradação da poesia), pode levar a uma interpretação positivamente “civil” da arte barroca — freqüentemente considerada nada mais que a expressão da decadência, em sentido conformista, de um idealismo religioso. Tal interpretação “civil” permitiria — salvo engano — uma apreciação mais objetiva da incontestável contribuição de experiência que essa arte proporcionou, em todos os campos, à formação da cultura figurativa moderna, a qual permaneceria inexplicável no âmbito da avaliação global negativa e regressiva do barroco proposta por Croce.

RETÓRICA E ARQUITETURA

A poética barroca da persuasão é, aparentemente, limitada às artes figurativas. Na verdade, o seu fundamento é a “verossimilhança” — um conceito que parece dificilmente aplicável à arquitetura. Por outro lado, o princípio da arte como persuasão se relaciona com o programa religioso da Igreja católica, e esse programa não pode deixar de também se relacionar, talvez mais que todos, com a arquitetura. Os dois grandes problemas da Igreja no século XVII são de fato a proteção e a propagação da fé: proteção contra as “heresias” protestantes mediante a devoção e o culto de massa; propagação da revelação entre as populações “pagãs”. São duas ações que demandam um vasto aparelhamento, sobretudo a construção de muitas igrejas. Na nova concepção de cidade — e isso já pode ser visto no programa de Sisto V para a reforma urbanística de Roma —, a igreja paroquial é o núcleo da organização por bairros, a célula essencial do traçado urbano.

Uma ligação entre o conceito de “verossimilhança” e a arquitetura se constitui sem dúvida no conceito de “alegoria”. A alegoria, no pensamento do século XVI, é, mais do que uma projeção ou transposição do conceito para o plano da imagem, um tipo de processo mental: é, propriamente, o processo da imaginação. A importância desse processo, entre os vários modos de procedimento da mente humana, é enorme: até o século precedente, a imaginação era simplesmente o lado oposto do conhecimento, isto é, o falso conhecimento; mas, no século XVII, passa a ser um processo autônomo, produtor de valores. Por isso se sente a necessidade de limitá-lo e conferir-lhe ordem e disciplina: Bernini, em suas conversas parisienses com Chantelou, distingue a imaginação autêntica, histórico-naturalista (o verossímil) da inatural, arbitrária, quimérica (a fantasia: com evidente referência a Borromini). Paralelamente, Mancini separa o verossímil, isto é, a imaginação histórico-naturalista, do *demasiado verdadeiro* (e portanto inatural) de Caravaggio.

Assim, é claro que o alegorismo, entendido como processo típico da imaginação autêntica, deve por força estender-se ao processo mental que produz a arquitetura; de fato, são bem conhecidos os aspectos “alegóricos” de muitas obras arquitetônicas do período barroco. Mas, se todo o processo é alegórico, o alegorismo não pode reduzir-se a esta ou aquela solução; deve ser percebido em todo o repertório formal.

Na realidade, o repertório formal do barroco é o mesmo codificado pelos tratados clássicos do século XVI. Aliás, representa uma restrição, se comparado aos “caprichos” e “bizarrias” do maneirismo tardio; só Borromini e Guarini tentam modificá-lo, mas permanecendo quase sempre no âmbito das variantes. Ao contrário, o que muda profundamente, e em várias direções, é o processo associativo ou combinatório, a sintaxe da composição arquitetônica. E isso é compreensível: se a arquitetura deve ser persuasiva, se deve servir-se de palavras conhecidas para dizer coisas novas, então tudo pode ser modificado, exceto o vocabulário.

Com que propósito, porém, a arquitetura barroca romana do século XVII quer persuadir? A pesquisa dos conteúdos conceituais, mesmo quando historicamente fundamentados, não serve ao nosso objetivo. Ainda que a colunata berniniana da praça San Pietro represente realmente a Igreja que abraça a cristandade, esse significado conceitual não está no nível da persuasão, mas concerne, já nos tempos de sua criação, a motivos outros e mais diretos de escolha formal. No plano dos elementos formais, a colunata pode ser explicada como interpretação e reintegração (após o acréscimo da grande nave e da fachada) do valor plástico e ideológico da cúpula de Michelangelo: a cúpula é explicada, aberta e desenvolvida *fora* da igreja, no espaço urbano. Mas essa interpretação do valor ideológico da cúpula, considerada emblemática da autoridade universal da Igreja, é expressa mediante a determinação de uma espacialidade arquitetônica. Entrar naquele espaço é como “entrar no conceito”, associar-se à cristandade abraçada pela Igreja. Não há dúvida de que esse valor ambiental é transmitido por meio de alguns processos bem específicos de ilusionismo espacial, isto é, da determinação de um espaço imaginário verossímil. E isso se dá precisamente porque o convite, transmitido por meios visuais, é simplesmente um convite a *entrar* e a *integrar-se*.

O mesmo convite é expresso pelas fachadas das igrejas da época. A igreja não é mais um templo, um monumento isolado: percorre-se uma rua e encontra-se uma igreja, da qual muitas vezes só se vê a fachada. Obviamente essa fachada deve manifestar de modo sintético, em um único plano, o sentido monumental do edifício — ainda que modesto —, porque uma igreja é sempre, como instituição, um *monumentum*. E, como tal, ela deve distinguir-se não só dimensionalmente mas também plástica e volumetricamente das

Fig. 15

fachadas das outras casas que formam a parede da rua; tanto mais que o traçado da rua com freqüência determina mais de uma perspectiva (os desenhos de Pietro da Cortona para a sistematização da zona que dá para a fachada de Santa Maria della Pace são, nesse sentido, demonstrativos). O *tipo* é fixado por Maderno, em 1603, com a fachada de Santa Susanna. Esta não tem nenhuma relação plástica ou estrutural com o interior da igreja, que, de resto, foi construída em época anterior: é apenas um plano que resume sistematicamente duas extensões do espaço, o *ali* e o *aqui*. Maderno preocupou-se sobretudo em colocar a fachada em relação direta com o espaço livre, atmosférico; desenvolveu-a em altura e, sobre o grande tímpano, pôs uma balaustrada (um absurdo do ponto de vista da racionalidade de Milizia) cuja única função é conectar a superfície arquitetônica ao céu. A novidade: a inserção de colunas na primeira ordem. A coluna é um elemento plástico, originariamente um suporte, portanto destacado das paredes; embora nesse caso Maderno se refira explicitamente às colunas encaixadas de Michelangelo, a mesma disposição das colunas alude de forma clara a um *pronau** recuado e novamente aplicado à superfície. As colunas ladeiam a porta, e esse é realmente o tema que deriva da fachada e que deve ser considerado uma arquitetura em torno de uma porta. Seria fácil demonstrar o quanto as fachadas barrocas devem ao tema quinhentista da porta cidadina (basta pensar no *Livro extraordinário* de Sebastiano Serlio). Através das colunas, a fachada exerce um “domínio” sobre o espaço fronteiro; através do enquadramento perspectivo da abertura, atrai para o espaço recuado, o interior. O “domínio” não é apenas perspectivo: os componentes plásticos da fachada dão lugar a fortes contrastes de luz e sombra, resumem sinteticamente e quase contrapõem o espaço aberto e luminoso ao espaço fechado e penumbroso da igreja. Mesmo aqui, portanto, o tema da persuasão é simplesmente o convite a entrar ou ao menos a sentir-se partícipe do ambiente sagrado, já que, se essa é a espacialidade da fachada, “entra-se” na igreja simplesmente passando diante dela. É o que nos diz Pietro da Cortona na fachada de Santa Maria in via Lata: não avança, está toda *dentro*, como um pórtico incorporado — cuja função é, mais do que atrair, desviar o olhar do passante para o interior.

Naturalmente, esse convite a entrar no espaço sagrado da igreja só é possível porque é expresso por meio de componentes e elementos que são, em si mesmos, portadores de um valor, de um significado espacial. Mais uma vez, Pietro da Cortona — o artista que leva mais longe a análise metódica da morfologia arquitetônica quinhentista em relação a uma sintaxe seiscentista — é quem fornece uma prova disso, na sua Santa Maria della Pace. O que ele realiza, ao conferir ao prótiro um volume semicilíndrico e à parte superior da

(*) Vestíbulo em forma de pórtico na entrada do edifício. (N. E.)

fachada o pano de fundo de uma êxedra recuada, é praticamente o desenvolvimento plástico de uma fachada em superfície, ou, mais precisamente, o desenvolvimento plástico dos volumes curvos que, na fachada de Santi Luca e Martina, haviam sido encaixados quase à força, comprimidos, na estrutura frontal. O resultado é, naturalmente, a desarticulação do modelo quinhentista (de Bramante ou Rafael), em que todos os elementos — colunas, pilastras, altos-relevos, frisos, cornijas — tinham um sentido preciso de espaço, exprimiam distâncias ou intervalos que correspondiam à sua própria dimensão, ou seja, à sua forma como expressão de uma força de sustentação. Levados para a superfície, aqueles elementos arquitetônicos continuam a exercer sua função de declaração dos valores relativos dos espaços e das forças, mas só num plano figurativo e simbólico: os espaços de fato já não correspondem à sua medida, e as forças não atuam, porque tudo se passa na superfície e porque a técnica de construção já não necessita de sua capacidade de sustentação. Assim, todo o processo de invenção arquitetônica se transforma em um autêntico processo de alegorização: cada obra se torna não uma ilusão, mas uma alegoria do espaço.

De que espaço? Por que um arquiteto neoquinhentista como Pietro da Cortona, em vez de *imitar* simplesmente as formas de Bramante, tem necessidade de executar uma operação tão complicada quanto a que acabo de descrever; isto é, reduzir a antiga volumetria à superfície para depois desenvolver a superfície em uma nova volumetria? Evidentemente, para exprimir ou representar uma nova espacialidade, em que aqueles elementos valem por seu significado alegórico, independentemente da estrutura plástico-espacial que, na origem, os justificava. O que muda é a concepção do espaço, que não é mais *natureza*, mas *ambiente*; não tem mais uma configuração absoluta e *a priori*, mas uma configuração determinada da vida humana, social. Em outros termos, o espaço é a cidade, como conjunto de valores históricos, de situações atuais, de previsões do futuro. A operação executada por Pietro da Cortona visava, pois, a redefinir valores históricos numa situação atual, isto é, a pensar o significado que assumiam, em um espaço entendido como *continuum* ambiental, formas criadas em relação ao sistema fechado da espacialidade natural quinhentista. E não se podiam dispensar essas formas, que por sua vez já eram portadoras de um *significatum* do qual não era possível se distanciar sem negar a razão natural da situação histórica.

No espaço-ambiente, portanto no espaço urbano, a ilusão óptica tem um valor muito limitado, de mero expediente. O tipo de ilusionismo espacial seiscentista não é caracterizado pelos expedientes de perspectivas para aumentar ilusoriamente o espaço real, como haviam feito no século xvi Bramante e Palladio. O tipo é aquele fornecido por Bernini, no início de sua carreira, com o baldaquino de San Pietro. Sem relembrar as histórias bastante

conhecidas sobre o cibório, basta recordar que Bernini rejeita a idéia de fazer arquitetura dentro da arquitetura, porque se trataria sempre de uma arquitetura pequena dentro de uma grande, portanto de uma arquitetura apequenada, que determinaria na mente do observador a tendência — inatural — a apequenar. Então ele toma um objeto relativamente pequeno, um baldaquino de procissão, e o engrandece imensamente, com o duplo efeito de induzir o observador a cumprir mentalmente um processo — natural — de engrandecimento e a identificar o local sagrado da igreja como ponto de chegada de uma imaginária procissão de fiéis. Trata-se portanto de uma ilusão psicológica — e não óptica; uma ilusão que não é provocada por meio de engano, mas pela persuasão.

A conseqüência direta da poética da persuasão, em arquitetura, é a transformação do sistema formal fechado em um sistema formal aberto; o que corresponde, em termos de “retórica”, à passagem da demonstração à argumentação, ao discurso. No discurso retórico, admite-se a repetição com finalidade exortativa. É o que ocorre, em arquitetura, com a coluna. A coluna é símbolo de força e de sustentação; e, por deslocamento, da salvação da fé, princípio essencial em tempos de luta religiosa. Em toda a arquitetura romana do século xvii, a coluna é tema dominante, mas o é especialmente no exterior e no interior de Santa Maria in Campitelli, construída por Carlo Rainaldi como templo votivo pela proteção contra a peste. Lá se conserva uma imagem considerada milagrosa. Mas a igreja foi construída sobre uma área onde antes havia outra igreja, erigida em memória e como expiação da profanação da Hóstia, perpetrada por um soldado luterano na época do saque a Roma. A peste fora considerada punição divina pela vida luxuriosa; mas, no século xvii, foi a punição da heresia, considerada a peste espiritual. A igreja de Campitelli é, pois, uma igreja votiva pela salvação da peste e a estabilidade da fé; a isso aludem seguramente as colunas ostentadas como lábaros tanto fora quanto dentro da igreja. É de notar que essa igreja é a primeira construída intencionalmente para o culto de massa, isto é, para os rituais que concluem as procissões. E a sua estrutura interna foi adequada para esse objetivo, concebida independentemente de qualquer sistema tipológico e estudada em relação ao movimento das massas de fiéis.

O problema da persuasão por meio do “argumento” arquitetônico tem desdobramentos variados e mais amplos — que aqui nem sequer são mencionados — em relação à configuração e ao traçado da cidade-capital, tema urbanístico tipicamente barroco. Mas também nesse caso o agente da persuasão é o espaço como ambiente; e a finalidade é persuadir a estar-em, a viver segundo a ordem do próprio ambiente, isto é, segundo os valores ideológicos dos quais a cidade quer ser a expressão visível e “monumental”. Nesse sentido mais amplo, pode-se dizer que o escopo é aquele que Pascal

aponta como verdadeiro e último fim dos processos persuasivos ou retóricos: persuadir a ser persuadido ou a deixar-se persuadir, ou seja, desenvolver o hábito do discurso, do diálogo, da comunicação humana.