

GESU DI ROMA: engenho e retórica na arte barroca

João Masao Kamita¹

Resumo:

A Igreja Gesu de Roma é a igreja matriz da Sociedade de Jesus, conhecida como ordem católica dos Jesuítas. Trata-se do primeiro exemplar reconhecido de igreja barroca, servindo de modelo para inúmeras igrejas jesuíticas construídas em todo o mundo, especialmente nas Américas. Gesu foi construída de acordo com as novas regulamentações formuladas durante o Concílio de Trento e é um exemplo do uso das técnicas retóricas nas artes.

Palavras-Chave: Igreja Gesu – Retórica – Barroco - Roma

Abstract:

The **Church of the Gesù** in Rome is the [mother church](#) of the [Society of Jesus](#), known as the Jesuits, an order of the [Roman Catholic Church](#). It's recognized as the first truly [baroque](#) church it was the model for innumerable [Jesuit](#) churches all over the world, especially in the [Americas](#). Gesu was built according to the new requirements formulated during the Council of Trent and it is an example of use of rhetorical techniques in arts.

Keywords: Gesu Church – rhetoric – baroque - Rome

Cerca de 20 anos após sua fundação, a Companhia de Jesus, uma das mais aguerridas Ordens Religiosas da Contra-Reforma encomenda, em 1568, ao arquiteto Giacomo Barozzi Vignola sua igreja-mãe. A iniciativa teve o apoio decisivo do Cardeal Alessandro Farnese, que seguindo as novas diretrizes fixadas pelo Concílio de Trento, escreve ao arquiteto com prescrições não apenas programáticas, mas principalmente tipológicas: “A igreja deve ter uma nave única, em lugar de uma nave central e naves laterais, e deve haver capelas em ambos os lados (...) a igreja deve ser inteiramente abobadada”. (apud LOTZ, 1998, p. 118-119)

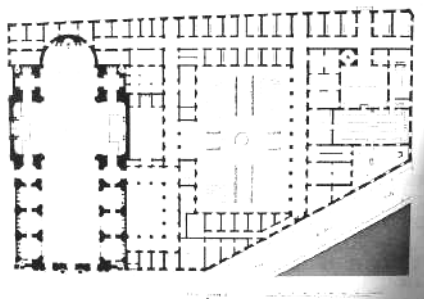


Fig. 1. Planta da igreja Gesu

¹ Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, pesquisador



Fig. 2. Vista da nave

Gesu logo se impõe como o tipo por excelência da igreja da Contra-Reforma, destinada ao culto devocional coletivo e a pregação. Somente na Itália a Companhia construiu mais de 200 igrejas e colégios entre os séculos XVI e XVII, e se propagou ainda pela Europa, sobretudo na Espanha e Portugal, incluindo-se também as respectivas colônias, como as das Américas hispânica e portuguesa e as do Extremo Oriente².

O ponto de vista programático pode ser precisado nas *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* de São Carlos Borromeu, decreto tridentino, de 1572, específico à arquitetura. Segundo o historiador Anthony Blunt, Borromeu logo no prólogo

Ele começa por sugerir que a igreja seja construída numa posição proeminente... de modo que domine a vizinhança. Sua fachada deve ser decorada com figuras de santos e com ornamento sério e decente. No interior, deve-se dar muita atenção ao altar-mor, que deve (...) situar-se num coro amplo o bastante para que se o padre possa officiar com dignidade. A sacristia deve levar à ala maior da igreja e não diretamente ao coro, de modo a que cause efeito a procissão do padre até o altar-mor. Os transeptos podem ser convertidos em capelas com outros altares-mores para missas particulares. (apud BLUNT, 2001)

Menos, portanto, como representação da perfeição do criado, símbolo do eterno e universal, a edificação religiosa se abrigo sagrado do ritual coletivo, ou seja, lugar de convergência e conclusão das procissões de fieis.

Daí a razão pela qual, o Cardeal Farnese insistia na forma da "nave única abobadada", condição para a construção de um espaço amplo e unitário, um vão livre, desempedido, transitável e funcional, no qual articulação entre o **fiel**, o **altar** e o **púlpito** se dá de maneira clara e direta.

² No Brasil, podem ser citados os casos da Sé da Bahia, de Olinda e do Rio de Janeiro. Ver Bazin, Germain. ????. No entanto, a fixação do tipo *Gesu* não se limitou à ordem jesuítica, cf. Lucio Costa, tal influencia se fez sentir nas outras ordens – carmelitas, beneditinos e franciscanos. Ver Costa, L. *Arquitetura jesuítica*

Essa orientação diverge da tipologia dos mestres do quinhentos, cujo monumento maior fora o projeto da Catedral de São Pedro, nas versões de Bramante, Rafael, Sangallo, Peruzzi até a versão definitiva de Michelangelo. O tipo ideal fixado no renascimento foi a da igreja de planta central (WITTKOWER, 1973), com braços iguais voltados para um centro eqüidistante. O resultado era um todo plástico em equilíbrio exato de forma, espaço, volume e elementos construtivos. No entanto, até mesmo a igreja-sede do catolicismo seria alterada na sua proporcionalidade para se adequar às novas diretrizes da Contra-Reforma. Por isso, em 1605, por ordem de Paulo V, Carlo Maderna altera o esquema de Michelangelo, alongando a nave principal, tal como no tipo fixado pela *Gesu*.

O templo de nave longitudinal retoma o partido medieval da basílica, mas com uma importante diferença: as três naves da catedral gótica são sintetizadas numa única. *Gesu* acrescenta uma linha de capelas laterais intercomunicantes, mas não chegam a configurar uma nave adicional, devido à altura baixa em relação ao vão central e ao tratamento individualizado de cada altar. A novidade maior, contudo, é a inclusão de uma das mais sensacionais invenções da Renascença: a cúpula. Localizada na intersecção entre a nave e o transepto, apoiada no tambor superior, a cúpula se eleva a uma altura de metros, e devido ao seu volume esférico, ela se coloca como a forma visual por excelência da representação da abóbada celeste.

Assim, o vasto salão retangular encimado pela abóbada de berço nos remete desde à entrada ao termo de conclusão da perspectiva que é o altar-mor na abside. Contudo, o que era uma força de atração horizontal, a medida que avançamos, começa a se verticalizar, alcançando o ápice quando nos encontramos sob o transepto. Aí somos arrastados pelo irresistível empuxo para o alto rumo ao céu da cúpula.



Fig. 3. Vista superior da abóbada



Fig. 4. vista da cúpula

Pode-se concluir, desse modo, que apesar das instruções do Cardeal Borromeu, a forma da igreja de Vignola não se restringia tão somente ao atendimento de necessidades de ordem pragmática, como atendimento ao cerimonial da missa e da adoração dos santos. Ela deveria cumprir fundamentalmente uma função alegórica, ou nas palavras de G.C. Argan, se colocar como “uma alegoria do processo da humanidade crista rumo à salvação; é a mediação entre a terra e o céu, o lugar onde os fiéis se sentem transportados até Deus.” (ARGAN, 2003, p. 217). Aqui se torna clara a relação que se estabelece entre a arte dos séc. XVI e XVII e a retórica³: a arte assume a forma de um discurso persuasivo.

Nas figurações artísticas os gêneros mais solicitados são os de temática histórica ou religiosa. O problema do Estado e o da Igreja é dominante, tanto um como o outro buscam mobilizar as escolhas, dirigir comportamentos, indicar caminhos, no sentido de reforçar seus respectivos princípios de autoridade.

Não quer isto dizer que a arte se encontra em situação de submissão a tais poderes. Não seria legítimo acusar os artistas de *Gesu* de reacionarismo pelo fato de nela terem trabalhado. Já em Aristóteles (ARISTÓTELES, s/d, p. 29), essa questão se esclarece quando afirma que a Retórica não pertence a um gênero particular e definido, não se atem ou se aplica a um domínio ou ciência determinada, daí sua semelhança com a Dialética. Trata-se mais especificamente de uma técnica de encontrar, ordenar e expor argumentos com o objetivo de convencer o outro da verdade de sua matéria. Mas o próprio da Retórica, por isso mesmo, é situar-se na região do debate argumentativo, o que significa levar em conta não apenas o orador, mas o ouvinte a quem se quer convencer.

Por isso, o artista se esmera em desenvolver todo tipo de recurso que possa tocar, afetar, mobilizar, despertar reações neste **outro**. Ou seja, levar em conta não só os meios e

³ A retomada do pensamento aristotélico na arte barroca se dá como superação da corrente neoplatônica, e se difunde graças principalmente à tradução de Annibal Caro, publicada, cf. Argan, em 1570.

possibilidades da arte como técnica, mas desvelar as disposições do público a que se dirige. De fato, o problema do Barroco está no sujeito, daí ser mais apropriado falar da dimensão político-social implícita na arte do séc. XVII, uma vez que é a conduta humana o objeto do discurso retórico. Desde Aristóteles, é na *polis* que a retórica se realiza, nas assembleias de julgamento e deliberação.

A arte barroca é, justamente, uma arte urbana por excelência, que leva em consideração a vida cívica das cidades, com seu movimento dinâmico, suas largas avenidas a formar perspectivas, suas grandes praças, seus monumentos históricos, sua estrutura urbana, enfim.



Fig. 5. Fachada

Voltando ao caso de *Gesu*, vemos que sua arquitetura é concebida como forma retórica desde sua imponente fachada. Esta, contudo, não foi executada a partir do projeto de Vignola. Por decisão do Cardeal Farnese, a tarefa foi entregue ao arquiteto Giacomo della Porta, que assumiu os encargos após a morte do antecessor. Della Porta atribuiu um caráter fortemente superficial à fachada, suprimindo os nichos nos quais deveriam ser colocados estátuas, os vãos da ordem superior e as imagens que coroam o frontão superior que marcavam a versão original. Os intercolúnios se tornam comprimidos, pressionando visualmente o vão central. Efeito semelhante ocorre em sentido inverso, com o largo ático que divide a primeira da segunda ordem. Outro elemento marcante são as volutas que conectam as ordens, criando um efeito de superfície compacta e unitária. O equilíbrio proporcional entre o todo e as partes, entre horizontalidade e verticalidade que prevalecia na proposta de Vignola é rompido por Della Porta, pois o objetivo agora é atribuir monumentalidade à fachada. A enfática superficialidade transforma o frontispício num plano intermediário entre o interior da igreja e a praça a sua frente. Como afirma o historiador Henrich Wolfflin

O barroco, que não tem noção de corpo arquitetônico, deseja, pelo contrário, conservar o olhar afastado dos lados. A surpresa deve ser aquilo que se esconde atrás da fachada. Em contrapartida, sempre que possível, deixa-se um grande espaço diante da fachada. Pois o barroco precisa de espaço... (WÖLFFLIN, 1989, p. 113)

A medida em que a decoração da igreja se completa ao longo do séc. XVII, mais intenso se torna o apelo retórica, com a espetacular pintura da abóbada da nave e da cúpula, realizada por Giovanni Gaulli, apelidado de Baciccia (1674-9) e com a execução da Capela de Santo Inácio de Loyola, no braço esquerdo do transepto, que ficou à cargo do pintor jesuíta Andréa Pozzo (1695) e do escultor Pierre II Le Gross. No lado direito, fica a capela dedicada a São Francisco Saverui, com desenho de Pietro Cortona e afresco de Giovanni Andrea Carlone. Na capela-mor

Na grande cena de Gaulli “O triunfo do nome de Jesus”, na abóbada principal o tema é a luz que desce do monograma de Cristo. O signo é arbitrário, mas o efeito verossímil: somos convencidos que dele partem raios celestes que nos atingem, ficamos desnorteados com seu brilho cego, com as sombras que causa, exatamente como a luz natural. Ela desce dos céus e penetra na nave, inundando todo o ambiente. Figuras aladas e santas invadem o espaço real, num efeito impressionante. Estamos certos de que o teto se abre para os céus, e que não existe diferença entre o espaço da nave e o espaço atmosférico.

Para conseguir tal efeito ilusionístico, Gaulli emprega diversas técnicas combinadas: pintura, escritura, arquitetura e escultura. Não sabemos onde começa e termina a arquitetura real ou se é arquitetura pintada. Do mesmo modo, o limite entre pintura e escultura é dissimulado nas figuras aladas que, literalmente, saem do plano pintado e invadem o vão sobre nossas cabeças. Ali a técnica empregada é o do alto-relevo em estuque pintado para dar a ilusão de que a visão miraculosa ocorre perante nossos olhos extasiados.

O significado dessa visão miraculosa, não é apenas surpreender o fiel. Do mesmo modo como a luz e as figuras aladas parecem descer dos céus, a aspiração inversa é tornada possível, graças ao artifício da arte. O importante é estar convencido, eis o fundamental, de que tal comunicação é verossímil, ou melhor, viável. À tese protestante da incomunicabilidade de Deus é superada pela imaginação.



Fig. 6. Teto pintado por Gaulli



Fig. 7. Detalhe do teto

Na Capela de Santo Inácio, a estratégia é similar. Mas o processo de transposição é mais graduado. Por se tratar de uma capela com altar, no qual se encontra a imagem do santo, executado por Pierre II LeGros , seu funcionamento parte da escala humana estabelecido pelo retábulo e pela escultura em prata, passa para o arco que o envolve, agora já na escala da arquitetura, e alcança a cúpula, finalizando a passagem para a escala alegórica.



Fig. 8. Capela de Santo Inácio



Fig. 9. Estátua de Santo Inácio



Fig. 10. pintura do arco



Fig. 11. Detalhe da cúpula e do altar

O engenho do projeto da Capela de Santo Inácio se mostra também pela manipulação de técnicas diversas, desde a prata que molda santo, cuja importância para se obter a reflexão luminosa, é fundamental para se alcançar os efeitos expansivos da luz. Os braços abertos de Santo Inácio, com uma das mãos apontando para a terra e a outra para o alto são, por um lado, retóricos porque comunicam a mensagem da passagem do tangível para o intangível, por outro, são técnicos, por amplificar os efeitos de expansão da luz. Ambos são imprescindíveis para se passar para o próximo plano, o da pintura na superfície curva do arco, no qual reaparece a figura do santo, ascendendo num céu atmosférico povoado de nuvens, luzes e anjos. Por fim, nesse processo hiperbólico, temos mais um recurso cênico a nos

surpreender: o painel que desce, fechando o nicho do altar. Este recebe pintura de Pozzo e representa Santo Inácio recebendo a flâmula com o monograma de Cristo.

Na Arte da Retórica, Aristóteles afirma que não basta apenas excitar as paixões através do impacto psicológico imediato. É necessário igualmente conduzir o movimento, para tanto os argumentos empregados, sejam provas visuais ou testemunhais (orais), tenham força demonstrativa, para serem entendidas como possíveis, verossímeis, pois não se convence a ninguém quando o objeto da persuasão soa impossível. É por esta razão que nas representações barrocas, comparece sempre um elemento concreto, um objeto físico, uma estrutura construtiva como prova de realidade antes de se passar para o reino do milagroso e do maravilhoso.

A estratégia barroca consiste fundamentalmente num efeito de relativização das dimensões do tempo e do espaço. O próximo e o distante, o real e o virtual, o concreto e o atmosférico, enfim, tais polaridades são colocados em relação estreita, verossímil, justamente para nos convencer de que é possível superar tal intervalo.

O funcionamento básico dos recursos plásticos empregados na arte barroca, tanto de exterior, quanto de interior resumem-se à módulo de passagem, de transporte de uma realidade a outra: do concreto para o imaginário, do físico para o metafísico, do sólido para o incorpóreo, da luz real para a luz divina.

O modelo básico é o da portada clássica. Assim, no âmbito arquitetônico, é tratada desde o adro que prepara o fiel para adentrar, inclui a fachada monumental, a entrada propriamente dita, geralmente ladeada por colunas e coroada de frontão até, no interior, ser arrastado pelo amplo vão da nave e convergir para o altar-mor. Nos retábulos das capelas laterais ou do arco-cruzeiro, geralmente, reservada aos santos, verifica-se o mesmo mecanismo. O retábulo em si já é um portal para uma comunicação com o divino, no nicho instala-se a imagem escultórica, em gesto que remete ao instante exato do êxtase do contato divino. Trata-se da homenagem ao santo na terra, daí o índice de materialidade e tridimensionalidade que a escultura concede. Mais acima, porém, na parede ou teto, a composição é arrematada com uma cena pintada, no qual o mesmo santo já na entrada dos céus em glória, recebe a benção de Cristo. O movimento é de ascensão e desprendimento da matéria, no qual o corpo finalmente se livra da matéria e se liberta a alma. Aí é a técnica pictórica a adequada para a representação do reino dos céus. Essa necessidade de remissão a uma espacialidade imaginária define, por fim, as perspectivas aéreas que abrem os tetos da nave principal para céus abertos, habitados por seres alados e personagens sagrados.

A questão da função das imagens, como se sabe, foi intensamente debatida no séc. XVI: Úteis ou perversas, pagãs ou cristãs, pudicas ou obscenas. Reagindo à iconoclastia reformista, a Contra-Reforma reafirmou a validade das imagens sãs, sua utilidade e relevância como instrumento para a doutrina e a propagação do catolicismo. Por isso, convocou os serviços da arte para construir, decorar, produzir espetáculos de culto e fé.

O próprio método apregoado nos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, pode-se dizer, ressalta a importância do sentido da visão nas práticas religiosas. A imagem constituiu matéria constante nos Exercícios, que mediante a meditação se evocava a figura e as cenas da vida de Cristo. O método, portanto, pode ser descrito como imaginação de lugares (LICHTENSTEIN, 1999), no sentido de que cabe ao executor imaginar-se testemunha participante das cenas sagradas. O próprio da imaginação não é só a produção de imagens, mas a sua capacidade associativa, portanto, de aproximar o distante, de tornar contínuo o descontínuo espaço-temporal. Segundo Argan (ARGAN, 2004, p. 95), a lógica do ilusionismo barroco consiste em dilatar das dimensões do tempo e do espaço. Os deslocamentos são ágeis, as passagens súbitas, imperceptíveis. A imaginação, portanto, é a faculdade metafórica por excelência.

Tal didática da meditação através das imagens ganha ampla propagação, principalmente no âmbito do ensino nos Colégios Jesuítas, com a publicação da obra *Adnotationes et meditationes in Evangelia* do jesuíta espanhol Jerônimo Nadal, com ilustrações e comentários das cenas da vida de Cristo. Esse trânsito entre o ver e o ler (HANSEN, 1986) tem dupla utilidade: torna sensíveis conceitos abstratos numa imagem sintética auxiliando, desse modo, a assimilação e manutenção dos mesmos na memória do pregador.

Essa mesma contaminação das formas se verifica nas artes plásticas, nas quais não prevalece a nítida separação entre pintura, escultura e arquitetura, muito ao contrário. As figurações cênicas do barroco, por isso, assumem a forma alegórica da salvação.

A arte torna visíveis as formas da imaginação, mas o faz justamente com arte. Por isso ele se converte no técnico da visão (ARGAN, 2004). Todos têm a capacidade de imaginar, mas só o artista é capaz de tornar tais imagens visíveis. Para o artista o encanto é o ato de persuasão, não o objeto ou a finalidade da persuasão.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo, Cia das Letras, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. 3 v. São Paulo, Cosac & Naify, 2003
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 16ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- GIARD, L., VAUCELLES, L. (Org.). *Les jésuites à l'âge baroque 1540-1640*. Grenoble, Jérôme Millon, 1996.
- LICHTEISTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, 1999.
- LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London, Academy Editions, 1973.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.