Primeira parte - A cidade barroca na Europa

2. Urbanística x cenografia: a constituição da Roma barroca

Rodrigo Espinha Baeta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BAETA, R.E. Urbanística x cenografia: a constituição da Roma barroca. In: *A Cidade barroca na Europa e América Ibérica* [online]. Salvador: EDUFBA, PPGAU, 2017, pp. 190-327. ISBN 978-85-232-1997-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523219970.0004>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

2

URBANÍSTICA X CENOGRAFIA: A CONSTITUIÇÃO DA ROMA BARROCA

A cidade pretendia impressionar, em primeiro lugar, por seu traçado, no qual suas distintas partes e seus centros secundários deveriam estar amarrados por avenidas retilíneas, mais ou menos do mesmo modo que os cerimoniais jardins italianos, que precisamente naquela época começavam a ser imitados mais além dos Alpes. Em segundo lugar, a cidade pretendia impressionar mediante as magníficas fachadas de suas igrejas e palácios, e mediante suas elaboradas fontes. Em terceiro lugar, e talvez seja este ponto o mais importante, pretendia impressionar mediante suas perspectivas monumentais. Os arquitetos e urbanistas tomaram esta ideia dos pintores renascentistas e maneiristas cujas composições arquitetônicas idealizadas começavam a ser transladadas da tela à pedra. [...] As cidades barrocas, tal como começaram a ser planejadas na Itália durante o século XVI e urbanizadas em grande parte da Europa nos séculos XVII e XVIII, se converteram em parte dos atrativos com intenções teatrais e dramáticas da monarquia absolutista. Do mesmo modo que o novo estilo barroco de ornamentação de igrejas fomentava um interesse popular premeditado ao transformar o interior da igreja, e, em especial, o altar-mor, em algo parecido com um cenário onde a missa se celebrava quase como uma representação teatral para uma congregação de fiéis a modo do público, assim a cidade barroca se converteu em uma enorme montagem cenográfica para a exibição da corte, da nobreza e de outros personagens ricos e poderosos. Tratava-se do aspecto visível da mudança política e social que transformou a cidade-estado, com seus cidadãos livres, na capital da monarquia absolutista, com sua corte e seus habitantes subjugados. (KOENIGSBERGER; MOSSE, 1975, p. 82-83, tradução nossa)

A urbanística barroca dos séculos XVII e XVIII – constituída por iniciativas de grande escala vinculadas à remodelação parcial de importantes Cidades Capitais, bem como conectada às intervenções modernizadoras que núcleos urbanos de província receberiam, mas também atrelada ao *design* regulador que poucos assentamentos planificados, criados nestas duas centúrias, acolheriam – contribuiria, em muitas nações europeias, para o surgimento de uma nova dinâmica urbana. Porém, seria improvável que estas ações, isoladamente, pudessem alterar o caráter cenográfico dos organismos urbanos preexistentes, oferecendo, para a estrutura visibilística da cidade, uma nova configuração paisagística, herdeira da poética barroca. Sem a conjugação destas iniciativas com os outros elementos que comporiam a unidade artística indivisível que os núcleos poderiam conformar, existiriam poucos eventos significativos; episódios urbanísticos incapazes de garantir a transmutação da imagem preexistente das cidades; intervenções setorizadas baseadas em um desenho regular; empreendimentos fundados pelos expressivos eventos patrocinados pelos governos e exaltados nos grandes eixos perspectivais, nos *triviuns* e *poliviuns*, nas praças regulares, jardins, passeios e bulevares – contudo, acontecimentos insuficientes para promover a reorientação dramática do ambiente.

De fato, o que poderia dar o tom da modernização destes organismos seria a filiação do espaço resultante aos princípios essenciais do Barroco: o apelo persuasivo e o uso do poder ilimitado da imaginação. (BAETA, 2012) A persuasão seria derivada da necessidade de desenvolvimento de um enérgico mecanismo de divulgação e de exposição do imenso poder das estruturas políticas e religiosas que povoariam o cenário seiscentista: uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais doutos. A imaginação, por sua vez, estaria relacionada ao desinteresse que o artista barroco demonstraria pelo conhecimento e representação da natureza. Assim, a arte possibilitaria a substituição do real pelo fantástico, transformando o que estaria além da razão objetiva em realidade visível.

O ilusionismo ótico, a “maravilha”, permitiriam o esclarecimento da prodigiosa organização da Igreja Católica Romana e dos Estados autoritários seiscentistas. As paixões que o poder das imagens emanadas pela arte despertariam nos homens promoveriam a compreensão da mensagem sobrenatural que as grandes estruturas de poder transmitiriam aos seus seguidores, tornando realidade o que era antes alcançado apenas pela imaginação. A arte cumpriria, enfim, seu papel de agente da persuasão.

E assim a cidade tornar-se-ia um dos maiores agentes da propaganda barroca: processo alcançado, para além da urbanística, pela presença marcante da arquitetura como instrumento retórico essencial – como ficaria claro na citação que abriria este capítulo, fruto do juízo proferido pelos historiadores Helmut Georg Koenigsberger (1918-2014) e George Lachmann Mosse (1918-1999), no livro *Europe in the sixteenth century*, ensaio publicado pela primeira vez em 1968. Na realidade, a arquitetura contaminaria toda a cidade – tanto os grandes monumentos quanto as construções ordinárias que preparariam o percurso e se abririam às visadas generosas. Cada intervenção promoveria, ativamente, uma relação com o espaço preexistente, seja na conformação de um cenário regular de preparação, seja em um grande acontecimento cenográfico – uma igreja, um palácio, uma praça – que se apresentaria no espaço urbano como uma das destinações dramáticas do universo citadino.

Esta relação inevitável da arquitetura com seu contexto e a forma como esta interação poderia alterar, mutuamente, o caráter do monumento e de seu entorno, ou seja, do sítio no qual estaria inserido, já era reconhecida pelo próprio Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), o mais influente escultor e arquiteto do período barroco: Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), personagem responsável por ciceronear o grande mestre em sua viagem à França, de junho a outubro de 1665, a convite do Rei Sol, relataria uma conversa muito interessante entre o mestre da arte romana e o cenógrafo de Modena, Carlo Vigarani (1637-1713), acontecida no dia 23 de agosto de 1665, enquanto Bernini esperava uma audiência com o monarca na antecâmara de seus aposentos – diálogo citado no *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, o testemunho diário da viagem do artista italiano à Paris, escrito por Chantelou (1972, p. 129, tradução nossa), e publicado em 1671:

Na espera, começaram a discorrer sobre algumas coisas e, entre elas, sobre arquitetura, da qual foi dito que é uma arte difícil e para poder exercê-la é necessário associar a teoria e a prática. Vigarani observou que era necessário para um arquiteto ser especialista na geometria e principalmente na perspectiva. O Cavaliere acrescentou que um dos pontos mais importantes é possuir um bom olho para bem julgar os contrapostos, porque as coisas não aparecem somente como são, mas também em relação a aquilo que é seu vizinho, relação que muda a sua aparência.

Deste modo, Bernini anteciparia alguns princípios que seriam aprofundados somente no início do século XX pela Psicologia da Forma, particularmente a impossibilidade de se apreciar a imagem de um objeto fora do contexto que inevitavelmente deveria habitar.

Estendendo o conceito do mestre da arte romana para a dimensão urbana, o artista barroco trabalharia as potencialidades da paisagem edificada em função da sensibilização da mente do fruidor – em nome da direção de seu comportamento, em prol da persuasão –, tirando proveito das preexistências naturais e arquitetônicas para utilizá-las em função da elevação dos efeitos cênicos, para a criação do grande teatro que deveria ser revelado pela trama urbana do ambiente citadino. Nenhum elemento possuiria qualquer significação fora de seu contexto e mesmo a preexistência passaria a prescindir das novas intervenções. Assim, os próprios eixos perspectivos que viriam a ser tão comuns nas cidades seiscentistas e setecentistas, mesmo quando se prestavam à definição de episódios monumentais, normalmente adquiririam uma importância maior na comunicação, nem sempre direta, entre os espaços onde se desenvolveriam as cenas mais significativas. Desta forma contribuiriam, juntamente com outros elementos urbanos – construídos, preexistentes ou naturais –, para a amarração destas imagens poderosas, transformando todo o ambiente em uma experiência barroca superior assimilada no processo gradativo de descoberta da cidade.

Assim, a cidade barroca não fugiria ao desenvolvimento típico de toda arte do período baseado na imaginação e na persuasão. Sua percepção se faria na experimentação direta do ambiente urbano; nas preparações, tensões, surpresas presentes para quem o explorava. As preexistências edificadas ou naturais serviriam à elevação do jogo cenográfico a ser exposto, sendo utilizadas sistematicamente para a orientação do enredo dramático que se encenava – na descoberta gradativa da trama barroca que se desenrolava no núcleo urbano. Segundo as palavras de Argan (1986, p. 349, tradução nossa), proferidas no ensaio *Bernini e Roma*,⁴⁰ escrito em 1980, este processo estaria plenamente desenvolvido na obra de Bernini: “Aquilo de que mais se preocupa é a condição de perceptibilidade das próprias obras: como no teatro, predispõe cuidadosamente as sugestões, as surpresas, os retardamentos e as acelerações do processo perceptivo dos espectadores.”

40 Artigo retirado da coletânea de 1986 de textos do historiador da arte italiano: *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*.

Portanto, este capítulo objetiva debater alguns processos de contaminação cenográfica do ambiente urbano em prol da compreensão de mecanismos – que extrapolem a esfera urbanística – que poderiam fomentar a transfiguração barroca de núcleos preexistentes, bem como a construção de uma cenografia barroca para aglomerados urbanos de nova formação. Para se alcançar esta finalidade, será promovida uma análise específica de muitas das principais intervenções urbanas e arquitetônicas que a cidade de Roma, capital dos Estados Pontifícios, teria sofrido entre o final do século XVI e a segunda metade do século XVIII (Figura 124), e particularmente como estes acontecimentos pontuais, em sua contínua amarração, em sua “costura”, poderiam efetivamente autorizar a atribuição da alcunha de “cidade barroca” – pelo menos até o ano de 1870, quando Roma seria declarada capital da nova nação italiana e acabaria passando por operações urbanísticas que fragmentariam tragicamente seu tecido urbano preexistente.

Urbanística romana no *Cinquecento*

Há outras razões pelas quais Roma é singular entre as cidades – razões que talvez não sejam tão facilmente apreendidas. A Santa Sé não é apoiada por nenhum império mundial. O papado é um poder religioso internacional. Os cidadãos de Roma, sujeitos à autoridade papal, têm pouca voz no que diz respeito ao desenvolvimento de sua cidade. Não obstante, ali foi gerada uma das realizações mais suntuosas de desenho cívico: a Roma barroca, que ainda hoje domina completamente a feição da cidade. (GIEDION, 2004, p. 102)

Poder-se-ia abrir a análise das transformações que a Cidade Eterna viria a sofrer em prol da exaltação, após a Contrarreforma católica, da autoridade da Igreja Romana com as palavras sintéticas proferidas pelo consagrado historiador da arquitetura Sigfried Giedion (1888-1968), juízo revelado em seu conhecido estudo lançado em 1941 e intitulado *Raum, zeit, architektur*.⁴¹ Como afirmaria o crítico suíço (nascido em Praga), Roma nunca chegaria a ser, após a queda do mo-

41 Aqui foi contemplada a versão em português de 2004, *Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição*. A tradução foi empreendida por Alymar Lamparelli a partir do texto em inglês lançado em 1941, o mesmo ano da publicação da versão original em alemão.

124. Roma – Igreja de Santa Maria in Campitelli e praça homônima. Imagem retirada de uma gravura do arquiteto siciliano, Giuseppe Vasi (1710-1782), da série *Le Magnificenze di Roma*, elaborada em 1747. Fonte: Coen (1996, p. 175).

numental império latino, uma cidade economicamente importante, nem sequer a sede de uma grande nação em extensão territorial; pelo contrário, os domínios do Estado pontifício seriam sempre relativamente modestos, principalmente se comparados à imensa influência religiosa, e consequentemente política, que a capital católica do mundo absorveria em todo o contexto mundial – um alcance político sentido especialmente no ocidente, mas que também se estenderia para os distantes confins do oriente; um poder espiritual que comandaria todas as nações católicas, mas que não deixaria de se fazer presente nas regiões que professavam as crenças protestantes no continente europeu; um controle religioso que marcaria em definitivo a história do Novo Mundo, principalmente as colônias hispânicas e lusitanas das Américas.

Logo, a suntuosa feição que a cidade, gradativamente, viria a adquirir nos séculos XVI, XVII e XVIII, poderia não condizer com a sua fragilidade econômica, nem com seu parco poderio militar, bem como com a pequena extensão territorial dos seus domínios, mas estaria plenamente de acordo com a qualidade de sede legítima, espiritual e política da grande comunidade católica – atribuição que aos poucos seria recuperada após o retorno dos papas do exílio de Avignon, em 1377.

Por isso, a Roma barroca viria a ser o modelo de cidade a constituir, em todo o seu tecido urbano, um verdadeiro palco para a exaltação da autoridade histórica da Igreja Católica, emanando um decisivo cenário persuasivo em nome da celebração da mais antiga instituição do poder temporal e do poder religioso ainda em vigor na Europa humanista. Após as diversas iniciativas de reformulação viária efetivadas no *Cinquecento*, empreendimentos urbanísticos que decretariam a abertura de avenidas diretas em diferentes áreas da Cidade Eterna, o núcleo urbano passaria a receber inúmeras intervenções pontuais, principalmente no século XVII, obras que alterariam dramaticamente sua paisagem: construção e restauração de palácios, igrejas, fontes; abertura de ruas e praças; ereção de obeliscos inseridos em áreas estratégicas do espaço urbano; obras de infraestrutura e defesa; reocupação da área desolada em volta do tecido edificado, principalmente em cima das colinas, com o surgimento de imponentes vilas de propriedade de cardeais, papas, príncipes e famílias nobres – espaços verdes onde se destacariam os jardins paradisíacos e que serviriam como contraponto ao cada vez mais denso núcleo central. Estas ações, concebidas e realizadas pelos grandes mestres da arquitetura e da arte barrocas, contribuiriam para definir uma amarração entre

muitas das partes irregulares do tecido urbano, seja nos bairros mais densos, seja nas áreas mais dispersas dentro do perímetro das muralhas de Aureliano.⁴²

Até meados do *Settecento*, a Roma papal continuaria afirmando, sucessivamente, o seu dinâmico equilíbrio barroco através da inclusão, em seu sítio, de outros tantos eventos de forte apelo persuasivo. A cidade consolidada, mas demográfica e economicamente estacionada, manteria seu caráter até o último quartel da próxima centúria. Mas as intervenções pontuais dos grandes mestres da arquitetura e da arte do *Seicento* e do *Settecento* só poderiam ser apreciadas, em toda a sua expressão, se confrontadas, mesmo que minimamente, com a estrutura urbana que a cidade teria adquirido nas últimas décadas do século XVI. Por isso, apesar do objetivo desta unidade ser o de alcançar um juízo sobre a construção cenográfica da cidade barroca através da avaliação de algumas das mais importantes obras da arquitetura romana, seria imperativo – para a apreensão dos artifícios visibilísticos que comandariam a costura destes eventos dramáticos dispersos na urbe em prol da transfiguração do tecido urbano preexistente – o desenvolvimento de uma prévia e sintética análise dos empreendimentos propriamente urbanísticos que a cidade amplamente sofreria durante o século que antecederia a grandiloquente experimentação barroca – as ações de grande escala promovidas pelos papas que governariam a Cidade Eterna no *Cinquecento*.

E parece consenso que o fenômeno do espaço urbano barroco seria, em grande parte, definido por uma política urbanística que alcançaria a Europa Ocidental através da Itália já no século XVI. O plano do pontífice Sisto V (Felice Peretti, nascido em 1521 e morto em 1590) para a renovação de Roma – desenhado pelo arquiteto Domenico Fontana (1543-1607) – apareceria como uma espécie de síntese conclusiva das diversas iniciativas de ressystematização do sistema viário que a cidade de Roma acolheria, iniciativas agenciadas por outros papas que o antecederiam. Além disso, o projeto – só em parte realizado – teria servido de base tipológica para as posteriores iniciativas de reformulação de diversos núcleos urbanos europeus desde inícios do século XVII.

42 O Imperador Aureliano começou a levantar, em 272 d. C., o sistema defensivo que iria proteger Roma até os tempos modernos. As muralhas, com um perímetro de aproximadamente 18 km, foram restauradas e elevadas em quase duas vezes por Massenzio, entre os anos 309 e 312, e foram reforçadas por Onório entre 402 e 403. Após a queda do império, a parte ocupada da cidade dentro das fortificações passaria a ser mínima, e mesmo no auge da Roma barroca o tecido urbano não preencheria nem metade do ambiente envolvido pelos muros. No final do século XIX as fortificações de Aureliano seriam finalmente vencidas pela ampliação da cidade. Não obstante, ainda hoje estão em sua maior parte preservadas, acolhendo o núcleo mais antigo. (SANFILIPPO, 2004, p. 8)

Porém, seria importante assegurar que muitas das intervenções e dos procedimentos de ordenação urbanística que frequentemente acabariam sendo atribuídos ao Papa Felice Peretti, na verdade teriam acontecido em uma fase anterior ao governo do pontífice, ou mesmo seriam iniciativas que só viriam a ser concebidas após sua morte. Segundo a afirmação do arquiteto e historiador italiano Italo Insolera (1929-2012), proferida em seu importante estudo – cuja primeira edição sairia em 1980 – *Roma: Immagine e realtà dal X al XX secolo*, publicação que faria parte da coleção *Le città nella storia d'Italia*, coordenada por Cesare de Seta, o pontífice não teria sido apenas um mestre como gestor de grandes obras públicas, mas também como propagandista e promotor de sua própria figura:

Sisto V foi uma daquelas pessoas que não apenas se preocupava em fazer, mas também – pelo menos tanto quanto – em dizer e em fazer dizer aquilo que fazia e aquilo que teria feito. Em função disso os historiadores sempre o amaram – parece que os contemporâneos um pouco menos –, assim como sempre amaram aqueles outros papas e personagens que contribuíram para poupar o trabalho fatigoso das longas pesquisas, oferecendo a eles tudo já escrito sobre o capítulo que lhe dizia respeito. Mas é supérfluo observar que, se estes capítulos são extremamente interessantes para se conhecer como Nicolò V, Sisto V, Luís XIV, Haussmann gostariam que os outros pensassem sobre sua política para Roma ou Paris, estes relatos não poderiam ser assumidos como descrições fidedignas desta mesma política. O elogio fúnebre de Giannozzo Manetti, as descrições de Domenico Fontana, os projetos de Hardouin-Mansart, as *Memóires* de Haussmann são alguns documentos políticos partidários, e só como tais são um capítulo da história de Roma ou de Paris.

Talvez para nenhum papa como para Sisto V a distância entre as tantas coisas declaradas nas intenções e aquelas realizadas aparece mais ampla. Não porque ele tenha realizado pouco, pelo contrário; mas porque gravuras, afrescos, biografias engrandeceram a sua obra provavelmente com zelo exagerado e contraproducente. E o fenômeno não se limitou aos seus tempos, mas também foi sendo cada vez mais ampliado, com o resultado de acumular em torno do seu nome obras realizadas antes e depois, em situações e com intenções – urbanísticas, arquitetônicas, monumentais – totalmente diferentes. (INSOLERA, 1996, p. 165, tradução nossa)

Com a finalidade de explorar a imagem de um estadista que estaria promovendo um plano geral de renovação urbanística, e particularmente de redelineamento viário, para a cidade de Roma, Sisto V – que teria um breve pontificado, que se estenderia entre 1585 e 1590 – usualmente incorporaria, nas imagens que eram produzidas para celebrar seus grandes feitos, intervenções devidas a outros pontífices que o antecederam: como, por exemplo, o famoso tridente da Piazza del Popolo, um dos mais importantes organismos urbanísticos da Cidade Eterna, fruto de uma complexa sistematização realizada na primeira metade do século XVI, na qual longas avenidas, novas e preexistentes, seriam ordenadas linearmente em prol da geração de um *trivium* regular disposto à frente do antigo acesso norte da cidade. Não obstante a antecedência de décadas da intervenção em relação à época do Papa Felice Peretti, o tridente viria figurar, em primeiro plano, em um afresco encomendado pelo pontífice para ornar uma parede da Biblioteca Vaticana (edifício construído por ele), afresco pintado na década de 1580 para exaltar o plano viário concebido por Domenico Fontana que ligaria muitas das basílicas e dos lugares mais sagrados da cidade⁴³ – um dos fatores que certamente teriam colaborado para a constituição do juízo equivocado presente em algumas afirmações do emérito historiador das cidades, Lewis Mumford, quando assegurava a autoria de Sisto V para o tridente.⁴⁴

Logo, seria importante lembrar que antes do governo de Sisto V diante da Santa Sé a cidade já estaria passando por uma série de intervenções que colaborariam para transformar a antiga urbe medieval em uma cidade moderna: um núcleo urbano dinâmico, que – apesar de sua dimensão extremamente reduzida em relação àquela que guardaria no auge do período imperial, quando chegaria a contar com mais de um milhão e duzentos mil habitantes (MORRIS, 1979, p. 39) – escaparia totalmente à imagem desolada que o marcaria durante toda a Idade Média, despontando no início do século XVII como uma das mais modernas

43 Este afresco faria parte de um conjunto de outros afrescos confeccionados para a Sala Sistina da Biblioteca Vaticana, imagens realizadas por vários pintores entre 1588 e 1590, com a coordenação de Giovanni Guerra (1540-1618) e de Cesare Nebbia (1536-1614). (INSOLERA, 1996, p. 165)

44 “As três grandes avenidas que irradiam da Piazza del Popolo, em Roma, concepção do Papa Sisto V, foram desenhadas para tornar mais fácil ao peregrino encontrar seu caminho para as inúmeras igrejas e locais sagrados; contudo, foram inventadas dentro da mesma inflexível maneira militar, e não é por acidente que uma delas, o Corso, tornou-se a principal rua de comércio de Roma, aberta ao ‘comércio de carruagem’.” (MUMFORD, 1989, p. 389, tradução nossa)

idades europeias – senão mesmo, pelo menos por algumas décadas, como a mais inovadora metrópole do ocidente.

Para isso, o artifício mais proeminente presente nas intervenções na “cidade santa” durante o *Cinquecento* seria, indubitavelmente, a abertura de novas vias retilíneas e diretas, assim como a recuperação de antigas e longas artérias rasgadas no período imperial. As extensas avenidas, que passariam a cortar a preexistência medieval, os sítios arqueológicos, as áreas desabitadas internas às muralhas aurelianas, formariam eixos perspectivais que uniriam muitas das principais áreas da cidade, dando uma nova legibilidade ao espaço urbano.⁴⁵ Benevolo (2008, p. 518, tradução nossa) resumiria as principais ruas traçadas e efetivamente rasgadas antes dos pontificados de Pio IV (que coordenaria a Igreja entre 1559 a 1565), e Gregório XIII (que dirigiria o Vaticano de 1572 a 1585), bem como em antecedência ao plano de reestruturação urbanística concebido por Fontana para Sisto V,⁴⁶ pois, para o crítico italiano, o projeto de Felice Peretti:

É a lógica continuação das sistematizações parciais promovidas pelos papas precedentes: Sisto IV (os Borghi e o tridente da ponte Sant’Angelo), Alessandro VI (Via Alessandrina), Giulio II (Via Giulia e Via della Lungara), Leone X (Via Ripetta), Paolo III (o tridente da Piazza del Popolo, Via Condotti, Via dei Baullari; já neste ponto as intervenções urbanísticas aparecem coordenadas em um programa unitário, devido à Giovenale Manetti, enquanto as intervenções edilícias monumentais – San Pietro, o Campidoglio, Palazzo Farnese – são dirigidas por Michelangelo); as novas vias são articuladas com os traçados retilíneos da Antiguidade (Via Lata, Via Flaminia, Via Nomentana, Via dei Coronari) e entrelaçam a cidade medieval com uma rede viária ‘moderna’, se bem que de forma parcial e descontínua.⁴⁷

45 É bom lembrar que, mesmo nos séculos XVII e XVIII, a cidade de Paris não sofreria intervenções semelhantes. O grande eixo perspectivado da Champs-Élysées não ligaria nenhuma parte importante da cidade e não seria concebido como uma avenida que deveria acolher construções em seus lados, mas como um passeio público diluído no verde.

46 Giovanni Angelo de Medici (1499-1565), o Papa Pio IV; Ugo Boncompagni (1502-1585), o Papa Gregório XIII.

47 Francesco della Rovere (1414-1484) foi o Papa Sisto IV, que dirigiu a Igreja desde 1471 até sua morte; Roderic de Borja i Borja (1431-1503) foi o Papa Alessandro VI, dirigindo a Santa Sé a partir de 1492; Giuliano della Rovere (1443-1513) foi o Papa Giulio II, que dirigiu a Igreja de 1503 até sua morte; Giovanni di Lorenzo de’ Medici (1475-1521) foi o Papa Leone X, dirigindo a Igreja a partir de 1513; finalmente, Alessandro Farnese (1468-1549), o Papa Paolo III, foi pontífice máximo de 1534 até sua morte. Alessandro Farnese, em seu pontificado, foi auxiliado, no que se refere aos problemas de planejamento urbano, por Giovenale Manetti (1485-1553), diplomata humanista que receberia o título de *curatores viarum*.

Deste modo, não seria nada leviano afirmar que em Roma, muito precocemente, a tradição humanista da abertura de grandes avenidas retilíneas, discutida no capítulo precedente, alcançaria o auge da expressão ainda no *Cinquecento* (Figuras 125-129), antes mesmo do pontificado de Sisto V, levando-se em consideração que, para além das vias citadas por Benevolo, outros grandes eixos perspectivados seriam abertos pelos pontífices quinhentistas que sucederiam Paolo III: por iniciativa de Pio IV seria traçada a imensa Strada Pia (Figura 130), que se distenderia para o limite nordeste da cidade, ligando o palácio papal do Quirinale à distante Porta Pia projetada por Michelangelo, permitindo o tráfego direto para fora dos muros, se conectando à antiga estrada romana conhecida como Via Nomentana; já Gregório XIII conceberia a Via Gregoriana, aberta desde a Igreja Trinità dei Monti, descendo para as proximidades de Sant'Andrea della Fratte, bem como traçaria a longa Via Merulana, que ligaria a Basílica de Santa Maria Maggiore à Catedral de Roma, a Igreja de San Giovanni in Laterano. Mas, é certo que o auge das intervenções coordenadas em prol da remodelação do ambiente citadino da Cidade Eterna recairia na figura de Sisto V – mesmo reconhecendo a distância entre o que viria a ser declarado como realização do papa e o que seria efetivamente consumado por ele, bem como assegurando que mais da metade de seu plano não chegaria a ser realizado.

Certamente, o mérito de Felice Peretti incidiria no fato do pontífice ter sido o primeiro governante a pensar, ainda no século XVI, a planificação em uma dimensão global; ou seja, Sisto V, por meio de seu técnico Domenico Fontana, teria realmente antecipado alguns princípios que só viriam a se consolidar bem mais tarde, com o advento da moderna disciplina do urbanismo – e por isso seria exaltado por diversos teóricos e críticos contemporâneos da arquitetura. (ROSSI, 2006, p. 169) Ao conceber o seu grande plano urbanístico para a Roma quinhentista, Fontana levaria em consideração não somente a reordenação da estrutura urbanística da Cidade Eterna através de intervenções coordenadas que contemplassem toda a extensão do núcleo habitado, mas também outras preocupações essenciais: o bom funcionamento da urbe, perseguido através da inclusão de diversas obras de infraestrutura urbana, com especial atenção à restauração de aquedutos em prol da recuperação do sistema de fornecimento de água para os antigos bairros dispostos nos sítios mais salubres, localizados no alto das colinas – áreas abandonadas desde a interrupção dos aquedutos pelos invasores da Idade Média; consequentemente, promoção do crescimento do núcleo habitado para

125. Panorama da Via Giulia – aberta pelo papa Giulio II no começo do século XVI – em uma gravura de Giuseppe Vasi, da série *Le Magnificenze di Roma*, 1747. Destaque para o Palazzo Sacchetti. Fonte: Coen (1996, p. 175).

126. Detalhe da planta de Roma confeccionada, em 1555, por Ugo Pinard. Percebe-se a retilínea Via della Lungara, abaixo, na margem direita do Rio Tevere, e a Via Giulia, acima, rente à sua margem esquerda. As duas ruas foram abertas por Giulio II. Fonte: Frutaz (1962, v. 2, p. 123).

127. Detalhe da célebre planta de Roma que Giambattista Nolli (1701-1756) – engenheiro, arquiteto, gravurista e cartógrafo italiano – elaborou e publicou em 1748 (a versão grande da *Nuova Topografia di Roma*). Detalhe da área plana do tridente do Campo Marzio formado pela Via di Ripetta, Via del Corso e Via Babuino – marcadas pelas linhas pretas. Fonte: Elaboração do autor a partir da planta de Nolli. Frutaz (1962, v. 3, p. 396).

128. Via di Ripetta, em uma gravura de Giuseppe Vasi. Fonte: Coen (1996, p. 165).

129. *Il Carnevale al Corso* – 1740. Óleo sobre tela de Hendrik Frans van Lint (1684-1763). Destaque, à esquerda, para a Igreja de San Marcello al Corso (1682-1683) – projetada por Carlo Fontana (1634-1714) – e, à direita, para a Igreja de Santa Maria in Via Lata – restaurada por Pietro da Cortona (1596-1669) entre 1658 e 1660. Fonte: Fagiolo (1997, p. 173).

130. *Veduta della Piazza di Monte Cavallo*, pelo arquiteto e gravurista italiano, Giambattista Piranesi (1720-1778), da série *Vedute di Roma*. Imagens publicadas em 1798 – as vistas, porém, foram iniciadas em 1748. Em primeiro plano, o Palazzo del Quirinale, palácio pontifício iniciado no século XVI. À direita se percebe a abertura da Strada Pia, via rasgada por Pio IV. Fonte: Ficacci (2000, p. 740).

além das planícies próximas ao Rio Tevere, através do incentivo ao repovoamento das regiões mais altas da urbe – internas e externas aos muros de Aureliano; organização de critérios legais para a orientação da ocupação edilícia em áreas importantes da cidade preexistente ou para além dela, nos sítios que então estariam recebendo infraestrutura viária e de fornecimento de água para viabilizar sua posterior ocupação; preocupações estéticas e simbólicas em atribuir uma nova identidade ao núcleo urbano, oferecendo um largo senso de legibilidade por meio da enfática marcação de suas intervenções, ou mesmo da evidência dada a outras áreas significativas da cidade. Morris (1979, p. 143, tradução nossa) sintetizaria o plano de Peretti e Fontana em três objetivos prioritários:

Primeiro, repovoar as colinas de Roma proporcionando o fornecimento contínuo de água que carecia desde que foram cortados os antigos aquedutos; segundo, integrar em um único sistema de vias principais as diversas obras realizadas por seus predecessores enlaçando as igrejas mais importantes e outros pontos-chaves da cidade; por último, criar uma cidade estética que supusesse a superação da frequente configuração de ruas e espaços públicos como resultado da agregação de edifícios díspares.

Não obstante, todos estes princípios declarados por Morris se conectariam em nome de uma finalidade específica maior: coligar as principais basílicas e os lugares mais sagrados da “cidade santa” através de uma rede viária direta e eficiente, permitindo o fluxo mais rápido dos peregrinos que visitassem a urbe e dando uma maior nitidez ao confuso burgo composto pelo tecido medieval e renascentista e pelas ruínas preexistentes da Roma imperial. Na verdade, a ideia de privilegiar a ligação dos locais pios da Cidade Eterna, e particularmente os acessos mais diretos às principais igrejas medievais, remontaria ao ano de 1300, quando o Papa Bonifácio VIII⁴⁸ (1235-1303) instituiria o primeiro jubileu da Igreja Católica, prometendo indulgência plenária a quem fosse à cidade de Roma nestas ocasiões e visitasse pelo menos as tumbas de São Pedro e de São Paulo; ou seja, estaria garantido, ao peregrino que acesse aos lugares santos de Roma na época dos jubileus, o perdão de todos os seus pecados.⁴⁹ No entanto, apenas na segunda metade do século XVI – devido aos esforços do sacerdote, depois elevado

48 Nascido Benedicto Gaetane, foi papa entre 1294 e 1303.

49 Os jubileus viriam a acontecer, mais tarde, a cada 25 anos.

a santo, Filippo Neri (1515-1595) – as peregrinações aos lugares sagrados de Roma se popularizariam em definitivo. Também seria por esta ocasião que se estabeleceria – para o agraciamento da indulgência ao fiel – a necessidade imposta ao peregrino de visitar as sete basílicas que conservariam as principais relíquias do cristianismo encontradas na cidade (Figuras 131-132). O historiador da arte Paolo Coen (nascido em 1967), em seu livro de 1994 intitulado *Le sette chiese: le basiliche giubilari romane*, esclarece:

A peregrinação, iniciada por Neri nos anos quarenta em perfeita solidão ou, na melhor das hipóteses, junto a algum discípulo íntimo, somente em 1559 torna-se uma prática estável e organizada: ao longo de dezesseis milhas e dividida em duas jornadas, a peregrinação compreendia, em geral, as igrejas de San Pietro, San Paolo, San Sebastiano, San Giovanni, Santa Croce in Gerusalemme, San Lorenzo e Santa Maria Maggiore. Em algumas circunstâncias, todavia, o itinerário poderia sofrer leves modificações: quando os trabalhos de restauro tornavam impraticáveis algumas paradas habituais, estas eram substituídas por uma parada alternativa, quase sempre representada pela basílica menor de Santa Maria in Trastevere. (COEN, 1999, p. 14, tradução nossa)

Os papas humanistas que antecederam Sisto V já teriam rasgado diversas artérias que contribuiriam para melhorar o tráfego nas áreas mais densas e para facilitar o ingresso a alguns dos locais recomendados por San Filippo Neri para a purificação do fiel: no lado ocidental do Rio Tevere, na região conhecida como os Borghi, destacar-se-iam a Via del Borgo Vecchio e a Via Alessandrina, logradouros que ligariam a ponte Sant'Angelo à Igreja de San Pietro e ao palácio Vaticano, respectivamente; no *riione*⁵⁰ medieval de Trastevere, também localizado na face oeste do rio, seriam traçadas a Via della Lungara e a Via della Lungaretta, artérias que alcançariam a igreja de Santa Maria in Trastevere; nas extensões planas do Campo Marzio, as vias que saíam do tridente da Piazza del Popolo (Via di Ripetta, Via del Corso, e Via Babuino) se irradiariam na direção sul, invadindo a face oriental da cidade – mas também a Via Trinitatis (atual Via dei Condotti), eixo perspectivo que alcançaria o pé da colina abaixo da Igreja Trinità dei Monti, na atual Piazza di

50 *Rione* é uma antiga denominação derivada da palavra *regione*, que era usada para definir as principais áreas que dividiam Roma, desde a época de Augusto – apesar de que os *riioni* da cidade dos papas não coincidiam necessariamente com os imperiais. Até o século XV estas regiões possuíam uma certa autonomia administrativa, liberdade sobrepujada, posteriormente, pela política centralizadora de domínio dos papas frente a toda a cidade. (SANFILIPPO, 2004)

131. *Le sette chiese di Roma*, representação do gravurista francês Antoine du Pérac Lafréry (1512-1577) para o jubileu de 1575. Todas as sete basílicas ainda possuíam as suas feições primitivas que seriam radicalmente alteradas nos dois séculos seguintes. Fonte: Insolera (1996, p. 163).

132. *Veduta di Roma con le strade progettate da Sisto V*. Afresco pintado entre 1587 e 1589 no Salão Sistino – na luneta sobre a porta da Biblioteca Vaticana –, mostrando o plano de Sisto V e Domenico Fontana para Roma. Por Giovanni Guerra (1544-1618) e Cesare Nebbia (1536-1614). Fonte: Benevolo (2008, p. 522).

Spagna, após nascer na margem esquerda do Tevere e cortar as três artérias supra-citadas; também ao leste do rio, e nas proximidades de sua margem, a Via Giulia cruzaria parte dos *rioni* medievais estabelecidos na acentuada curva do Tevere; outras pequenas vias retilíneas, como a Via Baullari, que ligava o Palazzo Farnese às proximidades da Piazza Navona, também seriam traçadas, rasgando os bairros medievais e renascentistas para além da margem esquerda do rio.

Entretanto, considerando que pelo menos quatro das basílicas jubilares estariam espalhadas a oriente, nas partes mais altas da urbe (Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Santa Croce in Gerusalemme e San Lorenzo fuori le Mura), considerando também que outras duas (San Sebastiano e San Paolo fuori le Mura) estariam dispostas em sítios muito distantes do núcleo habitado, e que mesmo a mais importante das igrejas (San Pietro) estaria assentada nos limites ocidentais da cidade, ainda atentando ao fato de que seria muito difícil e custoso patrocinar intervenções viárias em grande escala na povoada área espalhada pelos terrenos baixos aos dois lados do núcleo urbano – e que estas regiões estariam recebendo, pontualmente, uma nova rede de tráfego desde finais do século XV –, Sisto V concentraria suas ações de reorientação do traçado da cidade nos sítios adjacentes aos centros imperiais, medievais e ao Campo Marzio, especialmente nas linhas de cumeada. Dando continuidade e se entrelaçando com os empreendimentos promovidos por Pio IV e Gregório XIII, o pontífice privilegiaria a abertura de vastos eixos perspectivos nas elevações do Quirinale, do Viminale, do Esquilino, largas e extensas avenidas que conectariam as colinas e promoveriam a junção delas com os *rioni* medievais e renascentistas. Não obstante, as novas avenidas abertas por Domenico Fontana seriam incorporadas à estrutura viária moderna que se desenhava, há pelo menos cem anos, no núcleo edificado preexistente – agenciando uma interface entre as partes altas e baixas da cidade, agora atreladas definitivamente, alcançando uma considerável reordenação das linhas de circulação para toda a cidade.

Para além deste desígnio, os eixos perspectivos formados pelas Vias Pia, Merulana e Gregoriana, abertas por Pio IV e Gregório XIII, bem como aquelas avenidas traçadas por Sisto V – a Strada Felice, que conectaria a Basílica de Santa Croce in Gerusalemme à Igreja Trinità dei Monti; a Via Panisperna, que uniria a basílica de Santa Maria Maggiore às proximidades da Coluna de Trajano (Figuras 133-134); e a Via di San Giovanni, que se estenderia da Catedral de San Giovanni in Laterano ao Colosseo (outro importante ponto de peregrinação nos anos de

133. Detalhe da planta elaborada, em 1676, pelo arquiteto e gravurista italiano, Giovanni Battista Falda (1643-1678), mostrando a região das colinas a leste do núcleo central de Roma, com destaque para a imensa e direta Via Felice – passando pela Igreja de Santa Maria Maggiore. Também em evidência a igualmente retilínea Via Panisperna, descendo em diagonal para o centro – desde a mesma basílica e a Via di San Giovanni, que ligava a Basílica de San Giovanni in Laterano ao Colosseo. As três estão marcadas com traços escuros. Fonte: Elaboração do autor a partir da planta de Falda. Frutaz (v. 3, p. 349).

134. Fotografia atual da Via Panisperna. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

jubileu) –, serviriam como um impulso para o rápido povoamento das colinas após a construção do aqueduto Acqua Felice, grande empreendimento sistino que incorporaria parte dos antigos aquedutos romanos de Acqua Marcia e Acqua Claudia, e forneceria água abundante para os outeiros, viabilizando sua reocupação após séculos de abandono. Estas finalidades práticas, bem como os objetivos simbólicos e estéticos provenientes da idealização do novo conjunto de vias retilíneas que Felice Peretti estaria oferecendo para a cidade, seriam relatadas, em 1590, por Domenico Fontana (1590, p. 100-101, tradução nossa) ao publicar o livro *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità*, livro em que o arquiteto descreve as obras realizadas para o seu senhor, Papa Sisto V. É impressionante a clareza e a consciência presentes em seu depoimento:

Desejando ainda, Nosso Senhor, facilitar o caminho para aqueles que, movidos pela devoção ou por promessa, estão acostumados a visitar com frequência os mais santos lugares da cidade de Roma, e em particular as sete igrejas tão celebradas por grandes indulgências e relíquias que possuem, abriu em muitas áreas vias amplíssimas e profundamente diretas: de modo que é possível iniciar o percurso a pé, a cavalo ou de carruagem a partir de qualquer ponto de Roma, e prosseguir praticamente em linha reta em direção às mais famosas devoções, que acabam prestando a povoar a cidade: porque a partir do momento que estas ruas são frequentadas pelo povo, vão sendo construídas casas e lojas em grande quantidade, em um lugar que anteriormente era comum as pessoas se deslocarem com grande desconforto e lentamente em função do grande número de curvas que existiam, e que em alguns sítios, devido às irregularidades das vias, ninguém poderia alcançar os lugares desejados. E a um custo verdadeiramente incrível, e em conformidade com o ânimo de um tal Príncipe grandioso, estendeu estas ruas de uma extremidade a outra da cidade, não considerando os montes ou os vales que atravessavam: mas, fazendo com que as colinas fossem niveladas e os vales aterrados, reduziu-os às mais suaves planícies e aos locais mais encantadores, revelando, nos lugares onde se passa, as mais baixas partes da cidade, com suas mais diversas perspectivas; de modo que, além das devoções, também sustentavam com seu encanto os sentidos do corpo.

A maior e mais importante avenida perspectiva rasgada por Sisto V seria a afamada Strada Felice (Figuras 135-136). Após brotar diante da praça que se abria para a Igreja de Santa Croce in Gerusalemme – uma das basílicas jubilares, assentadas a sudeste, nas adjacências da ancestral muralha da cidade – e percorrer linearmente mil e novecentos metros, a via seria obstruída a meio caminho pela grande mole da Basílica de Santa Maria Maggiore, tendo que contorná-la pelos dois lados; em um segundo momento, vencendo por um quilômetro e meio a difícil topografia das colinas, ao subir e descer as cristas dos morros do Esquilino, do Viminale e do Quirinale, circunstância que serviria para enriquecer e dinamizar o efeito da fuga perspectivica que acompanharia grande parte do percurso, a longa estrada terminaria à frente da Igreja de Trinità dei Monti, próximo ao limite norte da cidade. Para além deste imenso trecho linear, o projeto de Fontana também previa uma distensão de mais seiscentos metros para o eixo perspectivo, ampliação que buscaria o direcionamento norte: a avenida deveria atravessar a acidentada colina do Pincio, e descê-la para alcançar a Piazza e a Porta del Popolo, empresa que não seria viabilizada pelas grandes dificuldades técnicas exigidas – pela complexa e onerosa terraplanagem imposta à iniciativa. O próprio arquiteto comentaria, no livro supracitado, o grande esforço despendido para a concepção e edificação da avenida, que ainda hoje se apresenta como uma das mais bem-traçadas de Roma, com nada menos que três mil e quatrocentos metros de extensão (sem contar o trecho não construído):

A mais célebre é a via denominada Felice, que parte da Igreja de Santa Croce in Gerusalemme, e chega à Igreja de Santa Maria Maggiore e depois prossegue até a Trinità dei Monti, de onde deve descer até a Porta del Popolo, que em toda sua extensão transcorre duas milhas e meia de distância, ao longo das quais permanece reta como o fio de um prumo e larga o suficiente para dar lugar a cinco carruagens emparelhadas. (FONTANA, 1590, p. 101, tradução nossa)

Para celebrar o novo rosto moderno que se propunha para a capital do mundo católico (Figura 137), Fontana ainda conceberia a relocação de quatro obeliscos para ambientes estratégicos da malha urbana. Estes monumentos, espoliados do Egito antigo por iniciativa dos governantes da Roma imperial, seriam restaurados, recompostos e reerguidos com grande perícia técnica nestas importantes áreas sagradas da Cidade Eterna. Marcariam, respectivamente: o largo que se encontrava à frente da Igreja de San Pietro, que na época estava em obras com a

135. Fotografia da atual da Via Felice, no trecho que hoje se chama Via delle Quattro Fontane e, mais à frente, Via Sistina. Ao fundo se vê o Obelisco Sallustiano, feito na Roma antiga imitando os caracteres hieróglifos do Obelisco egípcio Flaminio (relocado, em finais do século XVI, para a Piazza del Popolo). O Obelisco Sallustiano foi transferido para frente da Igreja Trinità dei Monti em 1789. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

136. Fotografia atual da Via Felice, no sentido oposto da última imagem, no trecho hoje denominado Via delle Quattro Fontane. Ao fundo se percebe a abside barroca e a torre românica da Basílica de Santa Maria Maggiore. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

137. Esquema montado pelo autor, usando como base a *Pianta Grande di Roma*, de 1748 – elaborada por Giambattista Nolli (1692-1756), com a inclusão de vistas da cidade confeccionadas por Stefano Pozzi (1707-1768) –, expondo os principais eixos perspectivais abertos na cidade de Roma desde finais do século XV até o período barroco – quase todos rasgados no *Cinquecento*. As vias em destaque estão marcadas com traços escuros. Fonte: elaboração do autor a partir da planta de Nolli. Frutaz (1962, v. 3, p. 396).

construção da cúpula; a praça que se abria para a abside da Basílica de Santa Maria Maggiore, na qual o monumento (feito na época romana imperial imitando antigos obeliscos egípcios) serviria de ponto focal para a chegada de um dos trechos da Strada Felice, o seguimento da via que partiria da Igreja de Trinità dei Monti e se encaminharia na direção sudeste até a praça – praça que também receberia a Via Panisperna rasgada por Sisto V, avenida que alcançaria a abside da basílica de Santa Maria desde os sítios mais baixos da cidade, nas proximidades de San Marco (Figura 138); o ambiente que precederia o transepto norte da Basílica de San Giovanni in Laterano, no qual o obelisco seria erguido em uma posição que serviria de moldura perspectiva para outras avenidas diretas abertas pelo Papa Felice Peretti e pelo seu antecessor, Gregório XIII –, respectivamente, a atual Via di San Giovanni, eixo que uniria imediatamente as ruínas do Colosseo à antiga catedral de Roma, e a Via Merulana, que coligaria Santa Maria Maggiore à catedral (Figura 139); e, finalmente, o obelisco transferido para a Piazza del Popolo, situação que será analisada no próximo item. Segundo o historiador e crítico da arquitetura Sigfried Giedion (2004, p. 124), “Como se tivesse em mãos uma vara de condão divina, Sisto V implantou seus obeliscos em pontos nos quais, durante os séculos subsequentes, as mais esplêndidas praças se desenvolveriam.”

Estes marcos verticais não seriam apropriados pelo papa e pelo seu arquiteto para serem utilizados como simples monumentos independentes espalhados pela cidade. Na verdade, passariam a fazer parte de uma unidade plástico-compositiva maior que envolveria todos os artefatos expostos ao limite visual do cenário revelado nos recintos onde os obeliscos viriam a ser levantados. Constituiriam um organismo coeso formado pelas vias que alcançariam as praças, pela arquitetura ordinária que as conformaria, pelos monumentos preexistentes – ou por aqueles que ainda viriam a ser edificadas – que as comporiam, pela paisagem natural que as envolveria. Além disso, estes poderosos marcos verticais contribuiriam para oferecer uma nova identidade para a Cidade Eterna, já que a prática de ornar alguns dos mais importantes ambientes da Roma católica com antigos obeliscos egípcios (ou cópias romanas imperiais) seria logo retomada. Após a experiência de Sisto V e de seu arquiteto, também seriam erigidos obeliscos na Piazza della Rotonda, na Piazza Navona, em frente à igreja Trinità dei Monti, diante do Palazzo Montecitorio, na Praça da Igreja de Santa Maria sopra Minerva, em frente ao Palazzo del Quirinale. Os panoramas oferecidos nestes ambientes, espaços absorvidos pelos impulsos verticais oriundos da presença dominante das

138. *Veduta della facciata di dietro della Basilica di Santa Maria Maggiore.* Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*. Nota-se a presença de um dos obeliscos transferidos por Sisto V, no caso, para marcar a chegada de um dos ramais da Via Felice. A fachada posterior da igreja é do século XVII, obra de Carlo Rainaldi (1611-1691). Fonte: Ficacci (2000, p. 707).

139. *Veduta della Piazza e Basilica di San Giovanni in Laterano,* por Giambattista Piranesi, da série *Vedute di Roma*. Nota-se a presença do Obelisco Laterano enquadrando a perspectiva da Via di San Giovanni, bem como a saída da Via Merulana – acima, à esquerda. Logo à frente, o Palácio Laterano e a nova fachada do transepto norte da Catedral de Roma – projetos de Domenico Fontana (1543-1607) elaborados para o Papa Sisto V (1521-1590). Fonte: Ficacci (2000, p. 749).

140. *Vedute delle due chiese, l'una detta della Madonna di Loreto l'altra del Nome di Maria.* Giambattista Piranesi, década de 1740. As duas igrejas centralizadas estão dispostas nas proximidades da Coluna de Trajano e compõem com seu trágico cenário. Fonte: Ficacci (2000, p. 722).

altas balizas de pedra, impregnariam a memória do transeunte: uma amarração entre todos os cenários seria promovida na mente do fruidor – passaria naturalmente a povoar a imaginação do peregrino –, já que estas estruturas colossais se tornariam, inevitavelmente, marcos referenciais para a cidade – como também viriam a ser as altas cúpulas maneiristas e barrocas. Assim, as estruturas verticais se prestariam como metas visibilísticas capturadas desde os eixos perspectivos que irrompiam em muitos destes importantes ambientes sagrados, contribuindo para dar legibilidade à cidade, ainda confusa e irregular.

Estes expressivos pontos focais se apresentariam como poderosos símbolos da afirmação da cidade de Roma como capital espiritual e política do mundo católico: monumentos extorquidos do Egito antigo (ou imitados pelos seus conquistadores romanos) pelo menos mil e quinhentos anos antes do pontificado de Sisto V, e que chegariam ao período barroco para indicar o resgate da noção da cultura clássica como uma entidade superior; consequentemente, o rebatimento, para a moderna capital pontifícia da força contida neste emblema ancestral da herança das conquistas e do poder da Roma imperial. Assim sendo, a cidade antiga e a moderna, em total congruência, seriam fatalmente apreendidas como um unitário organismo civilizador do mundo.

Para além destes fatos, com a prática obrigatória de coroar os obeliscos com o símbolo máximo do cristianismo (a cruz latina), um dos aspectos negativos oriundos da celebração dos monumentos da Antiguidade – sua origem inevitavelmente pagã – seria eliminado: o obelisco era sacralizado, revelando o triunfo da fé tridentina sobre o paganismo egípcio e romano, podendo, desta forma, habitar, sem nenhuma contradição ideológica, o cenário espiritualizado que se desenhava na praça que acolhia a Igreja de Santa Maria del Popolo, na Piazza di San Pietro, em frente às Igrejas de Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano e nos outros locais que receberiam obeliscos nos séculos XVII e XVIII. Segundo asseguraria o influente arquiteto, crítico e acadêmico italiano, Paolo Portoghesi (nascido em 1931), em seu estudo *Roma Barocca*, publicado originalmente em 1966:

Outro aspecto original do plano sistino é a identificação do problema funcional da viabilidade com aquele ótico da percepção direta e imediata da meta. Vias diretas e lineares como a Lungara, a Via Giulia, e a Via dei Coronari, não são comparáveis com aquelas sistinas porque carecem de uma clara terminação visiva e porque se desenvolvem sobre terrenos

planos. A própria Via Merulana iniciada por Gregório XIII, mesmo interligando dois monumentos como San Giovanni e Santa Maria Maggiore, conquistou um caráter de união ótica apenas após a ereção do Obelisco Lateranense, operada por Domenico Fontana em 1587.

A ereção dos obeliscos, sugerida provavelmente ao Pontífice por uma vontade de afirmação da potência e da ocasião oferecida a ele de reafirmar o triunfo da fé cristã sobre o paganismo, torna-se, na realidade, um instrumento compositivo essencial, a ponto de transformar a finalidade prática das interligações viárias em um resultado estético destinado a influenciar profundamente a cultura dos artífices barrocos. A presença do obelisco como fundo de um telescópio óptico constituído pelas coxias viárias e como elemento de mediação e de fechamento entre a diretriz sugerida da estrada e aquela determinada pelo volume do monumento posterior é, na realidade, a genial solução de um problema perspectivo. (PORTOGHESI, 1997, p. 43, tradução nossa)

Com o mesmo sentido de promover a sacralização de monumentos pagãos, Sisto V patrocinaria a restauração das colunas comemorativas de Trajano e Marco Aurélio, além da reordenação urbana das áreas onde as mesmas se encontravam, já que a ação de transportá-las para outros setores seria extremamente complicada. E da mesma forma como teria feito com os obeliscos, o pontífice coroaria os monumentos com símbolos que representavam o triunfo da fé católica, substituindo a estátua de Trajano, que laureava sua coluna, pela de São Pedro (Figura 140), e a de Marco Aurélio, pela de São Paulo.

Como conclusão, poder-se-ia afirmar que o plano que Domenico Fontana elaboraria para o Papa Sisto V, em conexão com os outros empreendimentos urbanísticos devidos aos pontífices que o antecederam, fundaria as bases para o renascimento da cidade de Roma no contexto da cultura moderna. Inauguraria, segundo Argan, um dos princípios essenciais derivados do espírito barroco: a construção de um espaço urbano destinado a servir ao exercício da retórica espiritual e da devoção através da consagração de um ambiente de alto teor persuasivo – artifício essencial para a necessária propagação da fé católica naquela cidade que seria considerada a sua sede universal, ação vinculada ao contexto da Contrarreforma, então em pleno andamento. Sisto V construiria, deste modo, os alicerces para que, nos séculos XVII e XVIII, a Cidade Eterna fosse povoada com as mais diversas e expressivas experiências da cenografia barroca, situação que decretaria sua completa renovação artística. Logo, mais do que a sede do governo

dos Estados Pontifícios, a cidade se consolidaria, na Europa das capitais, como a legítima *caput mundi*, a capital do mundo católico. Argan (2004, p. 60-61, tradução nossa) finalizaria:

A verdadeira e própria reforma urbanística vem empreendida nos últimos anos do século XVI por iniciativa de Sisto V, que tem como técnico projetista Domenico Fontana. Superada a fase mais perigosa, de franca revolta, da Reforma, o papa sente que, em uma Europa desde já prestes a tornar-se um sistema de Estados nacionais, o poder espiritual e supranacional da Igreja exige o suporte de um Estado temporal. Deste Estado, economicamente e militarmente débil, Roma é a capital: o seu prestígio histórico e moral é o fundamento da nova política de equilíbrio entre os Estados – que a Igreja adota por princípio. É também a meta da peregrinação proveniente de todos os países católicos: e esta centralidade possui uma função política, não menos que religiosa. Se a figura da capital espiritual do catolicismo é também um meio de propaganda política e religiosa, a *forma urbis* estudada por Sisto V e por Domenico Fontana regressa à esfera das formas destinadas à persuasão ou das formas ‘retóricas’. As novas estradas traçadas pelo plano ligam entre si as antigas basílicas cristãs e servem, portanto, à função devocional: mas, se todas as antigas basílicas se tomam objeto de devoção e meta de peregrinação, toda a área da cidade vem a ser reconsagrada, isto é, investida de valor ideológico. Em uma cidade ‘santa’, a função devocional é dominante, assim como hoje, na cidade industrial, o é a função produtiva. A cidade não é mais apenas a morada de uma comunidade tradicional: é a meta de visitantes de todos os países, e por isso deve impor-se pela grandiosidade dos seus monumentos, deve orientar as próprias estruturas viárias em conexão com as grandes estradas de acesso pelo exterior.

Piazza del Popolo: a abertura do drama barroco romano

Sisto V e seu arquiteto Domenico Fontana, bem como os outros pontífices que precederam o Papa Felice Peretti na monumental empresa fundada na reconfiguração viária da cidade de Roma no século XVI, edificaram o novo esqueleto urbanístico que se sobreporia aos antigos núcleos clássicos, medievais e renascentistas preexistentes, danificando-os, todavia, minimamente – principalmente se for levada em consideração a grande extensão preservada dos bairros antigos

–, apesar das apreciáveis transformações estruturais que a cidade estaria sofrendo. Os pontífices humanistas também procurariam justapor suas longas avenidas retilíneas às desoladas colinas que cercavam a cidade – sítios em que, outrora, na época dos césores, termas, palácios, vilas, teatros despontavam por todos os cantos. Esta moderna armação viária proveniente da Roma quinhentista ofereceria, em consonância absoluta com a antiga massa edificada da cidade, a estrutura necessária para que a paisagem urbana remanescente fosse posteriormente invadida e contaminada pelos incontáveis empreendimentos cenográficos derivados da espetacular exaltação da nascente cultura barroca – em prol da reconfiguração da imagem urbana através do exercício da imaginação e da persuasão no seio da cidade.

Neste sentido, seria sugestivo que, nos séculos XVII e XVIII, nenhum empreendimento viário alcançaria, no que tange à sua importância estratégica, ou mesmo no que se refere à própria escala, uma pequena fração daqueles mais significativos praticados na centúria precedente – com exceção de algumas ruas diretas (entre elas a Via de San Francesco a Ripa, em Trastevere), que seriam traçadas por Camillo Borghese (1552-1621), o Papa Paulo V.⁵¹ Efetivamente, os grandes pontífices seiscentistas, bem como aqueles da primeira metade do século XVIII – com destaque para Urbano VIII (1568-1644),⁵² Innocenzo X (1574-1665),⁵³ Alessandro VII (1599-1667)⁵⁴ –, não se preocupariam em investir em transformações propriamente urbanísticas da Cidade Eterna. Não obstante, se dedicariam, obcecadamente, em deixar sua marca indelével na paisagem citadina, promovendo verdadeiras revoluções na percepção visual dos antigos e dos novos *rioni* romanos, através da edificação de expressivos monumentos espalhados em toda extensão da urbe. Para além das intervenções arquitetônicas financiadas pelos governos pontifícios, o núcleo urbano também seria povoado por persuasivas obras acionadas por entidades independentes que representavam os poderes não institucionais arraigados há tempos na capital, organizações muito relevantes e que historicamente jaziam no âmago dos antigos burgos internos à cidade: ordens religiosas e irmandades que se amontoavam na Roma barroca; famílias nobres que ali residiam

51 Paulo V teria um longo pontificado, de 1605 até sua morte.

52 Maffeo Barberini, dirigiu a Igreja de 1623 até 1644.

53 Giovanni Battista Pamphilj, papa de 1644 a 1655.

54 Fabio Chigi, governou a Santa Sé de 1655 a 1667.

há séculos e que comandavam, algumas vezes, inteiros *rioni*; representações dos governos de inúmeras nações ocidentais, particularmente dos Estados católicos, cujos súditos que habitavam a capital costumavam ocupar áreas significativas, ou mesmo bairros inteiros da cidade.⁵⁵

Logo, seria pertinente avaliar algumas das mais importantes operações não urbanísticas que a cidade sofreria no decorrer dos anos – uma amostragem muito pequena se confrontada à infinidade dos edifícios barrocos levantados no *Seicento* e no *Settecento*, construções que preencheriam os panoramas da cidade com sua carga retórica e persuasiva e com seu apelo à imaginação. Esta análise poderia ser justificada como uma busca pelo caráter estético e paisagístico (pessoal e intransferível) da Roma do *Ancien Régime*, em prol de se alcançar um juízo final sobre o debate aberto através da exposição do tema levantado por Cesare de Seta (1978) e exposto na introdução deste livro: se a capital do mundo católico teria alcançado uma condição barroca – se Roma seria ou não uma cidade barroca, e, por extensão, se seria possível existir uma cidade barroca.

Assim, seria interessante que a experimentação dos eventos cenográficos que despontariam na “cidade santa” começasse, efetivamente, pela abertura do drama barroco; a praça que marcaria o ingresso à cidade por uma de suas portas mais antigas: a Piazza del Popolo, espaço caracterizado pela presença do famoso tridente das Vias Babuino, Corso e di Ripetta – provavelmente o mais conhecido *trivium* atribuído à urbanística barroca. Antes de tudo, é importante dizer que apesar da Piazza del Popolo oferecer ao espectador panoramas coerentes e articulados, a conformação de seu ambiente não nasceria de um plano único nem de um desejo consciente de criar o encontro radial destas avenidas na porta norte da Cidade Eterna. Na verdade, a ordenação do espaço seria definida gradativamente e absorveria proeminência somente após a inserção de determinados monumentos e edifícios significativos em seu ambiente grandioso.

Já, há muitos séculos, a praça se caracterizaria como o principal acesso à cidade: na Roma imperial, a longa e retilínea Via Flaminia adentrava o núcleo

55 Sobre o poder paralelo ligado à presença estrangeira na Roma barroca, afirmaria Joseph Connors (2005, p. XX, tradução nossa): “Em torno das residências dos embaixadores estrangeiros existia uma espécie de campo de forças. Os embaixadores sustentavam a existência de um direito de ‘bairro’ que estendia o conceito de extraterritorialidade do contexto imediato da sua residência aos edifícios vizinhos nos quais viviam o seu *entourage* e até as moradias dos artesãos que trabalhavam para eles. As estradas dos bairros eram patrulhadas por bandos armados ao serviço dos embaixadores e a justiça era administrada por tribunais privados. Aquela zona era praticamente interditada ao governante e à sua força de polícia, até o ponto de, nos anos sessenta e oitenta do século XVII, se dizer que meia Roma se subtraía ao controle do papa.”

urbano pelo norte, recebendo então o nome de Via Lata, e continuava inflexível, direta e unidirecional, rasgando por mais de um quilômetro e meio o centro urbano intramuros – particularmente a planície conhecida como Campo Marzio. O grande eixo perspectivado da Via Lata passaria por um processo de decadência e abandono com a queda do Império Romano, mas ressurgiria sistematizado e reordenado no *Cinquecento*, já com a sua atual denominação de Via del Corso.⁵⁶ Assim, viria a contribuir decisivamente, junto às outras intervenções viárias quincentistas, a dar impulso significativo para a mudança, nos séculos barrocos, do funcionamento e da feição da capital, tornando-se a mais importante avenida comercial, bem como a mais movimentada artéria retilínea da Cidade Eterna.

Além da Via del Corso, outros empreendimentos viários destacar-se-iam em prol da orientação do tráfego e da legibilidade no Campo Marzio: a ampliação e realinhamento da antiga Via Leonina, atual Via di Ripetta, edificada por volta de 1518 pelo Papa Leone X; bem como a abertura da Via Babuino, traçada em 1525 por Clemente VII e aprimorada por Paulo III a partir de 1540. (INSOLERA, 1996) Somadas à Via del Corso, as três avenidas passariam a compor o tridente, ordenado em definitivo por Paulo III, que derrocara na praça homônima à Igreja de Santa Maria del Popolo – basílica edificada na Idade Média adjacente ao acesso norte e profundamente restaurada no *Quattrocento*.

Em 1589, a importância da Piazza del Popolo seria percebida por Domenico Fontana no projeto de renovação da cidade elaborado para Sisto V, quando o arquiteto viria a transferir um obelisco para o centro da praça (Figuras 141-142).⁵⁷ O monumento vertical proveniente do Egito antigo, assentado no ponto de encontro do prolongamento dos eixos das vias que alcançariam a praça, celebraria o mecanismo de ordenação dos aparatos urbanísticos da *Grand Manner* – a prática eloquente de lidar com o espaço urbano na época barroca. (KOSTOF, 1991, p. 240) Segundo Giedion (2004, p. 126), de todos os obeliscos levantados na Roma sistina, o da Piazza del Popolo apresentaria a mais sutil locação:

Ao último dos quatro obeliscos implantados por Sisto coube, talvez,
a posição mais sutil de todas. Situado na entrada norte da cidade,

56 Corso era um tipo de via, comum na Itália, destinada a ser percorrida velozmente a cavalo ou carruagem. O nome vem da palavra italiana “*corsa*” (corrida).

57 Proveniente de Heliópolis, o Obelisco Flaminio foi o primeiro a ser trazido a Roma, iniciativa do Imperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.), em 10 d.C. É o segundo mais antigo da cidade, remontando ao décimo terceiro século a.C.

141. Giuseppe Vasi, 1747. Vista da Piazza del Popolo, tomada desde seu lado sul. Em destaque, a Porta e a Igreja de Santa Maria del Popolo (basilica medieval amplamente restaurada no *Quattrocento*), além do Obelisco Flaminio.
Fonte: Coen (2003, p. 63).

marcava a confluência de três vias principais (assim como a extensão final da Strada Felice, muitas vezes projetada, porém nunca executada). Dois séculos depois, a Piazza del Popolo se cristalizou ao redor deste ponto.

Não obstante, cerca de 80 anos depois, no pontificado de Alessandro VII, estes empreendimentos já não bastariam para expressar a condição que o ambiente, contíguo à porta principal da cidade, deveria revelar: seria imperativo que os panoramas retirados da praça antecipassem a intensidade dramática dos acontecimentos que se desvelariam, gradativamente, no âmago da cidade. Logo, a partir da década de 1660, uma nova intervenção acabaria mudando todo caráter da *piazza* e da apresentação do tridente marcado pelas Vias Babuino, Corso e di Ripetta: seriam edificadas os templos gêmeos que iriam enquadrar o acesso às três avenidas: as Igrejas de Santa Maria di Montesanto e Santa Maria dei Miracoli (Figura 143). Mais do que uma obra de arquitetura isolada, os dois edifícios, projetados inicialmente por Carlo Rainaldi (1611-1691), se destacariam por definir uma nova configuração cenográfica para o ingresso à cidade. Gian Lorenzo Bernini e seu ajudante Carlo Fontana (1634-1714) sucederiam Rainaldi na obra que seria concluída após o pontificado do Papa Fabio Chigi, sendo muitas das intervenções dignas de infundáveis discussões sobre a autoria no processo de concepção e construção dos templos.

Estes arquitetos assumiriam como objetivo principal a monumentalização da área à frente da porta norte, através da construção de dois organismos arquitetônicos que emoldurassem a entrada das três vias, situando-os nos ângulos de encontro do tridente. Rainaldi pensou em duas igrejas gêmeas que funcionassem como um segundo portal, mostrando os três caminhos possíveis para se percorrer a cidade santa. De início, projetou templos em cruz grega, com cúpula sobre pendentes no cruzeiro e fachada plana com relevos de colunas e pilastras sustentando o entablamento e o frontão. Porém, a ideia da cruz grega acabaria sendo rejeitada, sendo concebida a edificação de duas rotundas com imponentes calotas hemisféricas, cada uma com um pórtico clássico à frente e uma pequena torre assentada do lado adjacente à outra igreja, marcando, deste modo, um portal simbólico para o Corso. O motivo da modificação do projeto inicial e da construção dos edifícios em plantas curvilíneas, com as calotas preenchendo todo o espaço das naves, viria decorrente do fato de que as cúpulas, que coroariam os cruzeiros no projeto anterior, seriam por demasiado pequenas, não conseguindo o efeito cênico necessário

para tal empreendimento, já que seriam pouco visíveis desde o ingresso ao núcleo urbano, há uma distância considerável.⁵⁸ Por outro lado, a imagem em conjunto das duas grandes rotundas e suas pronaos clássicas contíguas, em sua interface com o Obelisco Flaminio disposto à frente, ofereceria o ardor e a suntuosidade que se impunha à iniciativa.

Para o sucesso da intervenção, consequentemente, seria imperativo que os dois templos fossem idênticos, absolutamente simétricos. Mas, os apertados lotes triangulares destinados às construções, espaços formados pelo encontro da Via Babuino com a Via del Corso, e do Corso com a Via di Ripetta, possuíam larguras diferentes provenientes da angulação diversa da interseção das avenidas (Figura 144). Em decorrência desta situação de irregularidade dos terrenos, foram concebidas igrejas com formas inevitavelmente desiguais, fato confirmado facilmente pela comparação entre as plantas baixas dos edifícios: a Igreja de Santa Maria dei Miracoli assumiria a condição de uma perfeita rotunda, mas Santa Maria di Montesanto, cujo lote possuía uma angulação mais aguda que o da igreja contígua, seria idealizada como uma rotunda elíptica, com seu eixo maior desenvolvido no sentido longitudinal do templo (Figura 145).

Não obstante, apesar de possuírem uma conformação absolutamente distinta, os dois templos se mostrariam, na imagem que se capturaria ao entrar na cidade, como duas rotundas gêmeas: o diâmetro transversal da cúpula elíptica de Santa Maria di Montesanto e o diâmetro da rotunda di Santa Maria dei Miracoli seriam idênticos; logo, na visão frontal os edifícios apresentariam, definitivamente, a mesma largura, fato que ofereceria, sugestivamente, a ilusão de que os dois templos eram iguais. Seu valor de conjunto como portais ideais para uma entrada triunfante na Roma barroca seria, desta forma, mantido, pois só poderia ser percebida a diferença entre os edifícios em alguns pontos da praça, na visão descontínua e em escorço do complexo (Figuras 146-147). Norberg-Schulz (1979, p. 19-20, tradução nossa) sintetizaria:

As igrejas de Rainaldi representam um interessante exemplo de edifícios funcionais organizados para o espaço urbano, e merecem por isso

58 Existe uma grande polêmica acerca de quem teria concebido tais modificações. Wittkower (1993), bem como Norberg-Schulz (1979), entenderam que o próprio Rainaldi teria efetuado as transformações no projeto das duas igrejas. Mais pertinente parece a visão de Argan (1973) e Portoghesi (1997), que compreenderam a atual conformação dos templos gêmeos como obra vinculada à poética de Bernini, que efetivamente assumiria as obras de sua construção na década de 1670.

um estudo mais detalhado. As avenidas radiais da Piazza del Popolo favoreciam o desenvolvimento de uma simetria monumental cara à idade barroca, e nada seria mais apropriado para a cidade sacra que a ereção das duas igrejas. Mas, era necessário superar uma dificuldade aparentemente insolúvel: as duas áreas possuíam tamanhos diversos; mesmo se Rainaldi tivesse realinhado as fachadas sobre os dois lados, o espaço entre a Via di Ripetta e a Via del Corso seguiria sendo maior do que aquele limitado pela via del Babuino. Em outras palavras, as duas igrejas teriam cúpulas de diâmetros diversos e não apareceriam como organismos simétricos, e sim diferentes. Rainaldi resolve o problema de modo engenhoso: construindo a igreja sobre o terreno mais estreito com uma forma elíptica, pôde recuar o seu diâmetro até fazê-lo ficar igual ao de sua 'gêmea'. Vistas da porta da cidade, as igrejas parecem similares, não obstante as suas diferenças. Compreendemos deste modo como equivalência arquitetônica não significa necessariamente semelhança física. As igrejas de Rainaldi criam também um momento de feliz sutura entre os quarteirões agregados às igrejas e à praça, através de um profundo pórtico que invade o espaço urbano à frente; as colunas do pórtico continuam ao longo dos muros laterais das igrejas, unidos, sem interrupção, com as fachadas dos quarteirões posteriores. Os pórticos, desta maneira, não se configuram como volumes 'justapostos' às igrejas, mas formam um elemento orgânico de conjunto. Por isso as igrejas aparecem como uma frontaria monumental da massa de casas que estão atrás, e também, na realidade, da cidade inteira. Assim Rainaldi alcança uma convincente síntese de definição espacial e movimento em profundidade.

A Piazza del Popolo demonstraria como, no século XVII, o objetivo da arte viria a ser o de produzir sensações no indivíduo que não estariam relacionadas com a pureza de seu desenho, mas que se fundariam no efeito visual que a imagem da obra terminada suscitaria. Não importava o fato das duas rotundas serem edifícios volumetricamente diferentes; não interessava se a sua concepção projetual deflagre um confronto com as leis mais primárias da simetria. A experiência do ingresso em Roma pela porta norte ofereceria a imagem de duas igrejas idênticas guardando os três caminhos que se abririam para o interior do núcleo urbano. Esta imagem racionalmente inverossímil, produzida pela ilusão de se estar contemplando, oticamente, dois edifícios iguais e simétricos – situação que, como diria Norberg-Schulz, revelaria que equivalência arquitetônica não significaria, necessariamente, semelhança física –, não furtaria em nada a imponência da

142. Pormenor do *Mappa di Roma*, confeccionado (em 1593) pelo pintor e gravurista italiano, Antonio Tempesta (1555-1630) – com destaque à Piazza del Popolo. É possível notar a presença do Obelisco Flaminio, recém-trasladado para o local por Domenico Fontana a pedido do Papa Sisto V. Também se percebe o tridente de vias que alcançam a praça após atravessarem o Campo Marzio. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

143. Pormenor do *Mappa della città di Roma*, confeccionado (em 1676) pelo gravurista italiano, Giovanni Battista Falda (1643-1678), com destaque à Piazza del Popolo – no mesmo ângulo de visão da anterior. É possível notar a presença das duas igrejas gêmeas que viriam marcar a abertura do tridente após o acesso à porta norte da cidade, edifícios religiosos construídos a partir da década de 1660 e projetados por Carlo Fontana. Fonte: Site *Roma ieri oggi*.

144. Plano de Carlo Rainaldi para a Piazza del Popolo. Percebe-se como o ângulo superior do encontro da Via Baubino com a Via del Corso é mais agudo que o inferior. Fonte: Marder (1998, p. 153).

145. Pormenor da Piazza del Popolo e do tridente a partir da planta elaborada por Nolli e publicada em 1748. Em destaque, as duas igrejas de Santa Maria de' Miracoli (circular – à direita) e Santa Maria di Montesanto (elíptica – à esquerda). Fonte: Frutaz (1962, p. 296).

146. Piazza del Popolo. À direita, a Igreja de Santa Maria de' Miracoli e, à esquerda, a Igreja de Santa Maria di Montesanto. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

147. Igrejas da Piazza del Popolo e Obelisco Flaminio. Fonte: Fotografia elaborada por Berthold Werner. Este trabalho foi declarado de domínio público pelo seu autor / Wikimedia Commons contributors.

obra, pois para o Barroco o importante era o que se via e não a realidade objetiva dos fatos.

Esta situação paradigmática deflagraria mais um importante mecanismo utilizado pela arte do período e que estaria relacionado diretamente ao grande valor atribuído à imagem e à imaginação: segundo o juízo proferido por Giulio Carlo Argan (1973, p. 79) – no livro editado, originalmente em espanhol, no ano de 1973 e intitulado *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*⁵⁹ – o que os artistas barrocos desenvolveram como ninguém foi o conhecimento dos “modos de visão”. A arte não se contemplaria a priori, como objeto de fruição lógica e imediata. Seria construída com o rigor de uma pesquisa visual sistemática – a criação a serviço da percepção subjetiva, para ser fruída pela mente como obra aberta.

Veja então o espaço; não é que exista um espaço com sua estrutura, com suas leis interiores; este espaço é um dado de visão, é uma imagem; o que interessa é que vós estudeis qual é a estrutura desta imagem, quais são as leis interiores desta visão; o que importa não é saber como estão realizadas objetivamente as coisas que nós vemos, o que importa é conhecer as leis segundo as quais nós vemos as coisas. (ARGAN, 1973, p. 79, tradução nossa)

Assim, na cidade, as imagens elaboradas pelos artistas barrocos – muitas vezes artifícios inverossímeis concebidos para a sedução e o convencimento – deveriam jorrar à frente do passante que as capturaria inevitavelmente com o olhar. As infundáveis cenas oferecidas aos espectadores acabariam atuando, prontamente, como elementos essenciais da propaganda ideológica do Barroco através do apelo teatral à maravilha, à fantasia, à hipnose, à imaginação – mecanismos persuasórios empregados, invariavelmente, a serviço da estrutura grandiosa da Igreja e dos Estados vinculados ao *Ancien Régime*. O espaço urbano se transformaria, conseqüentemente, numa encenação dramática onde o transeunte comandaria, ao escolher seu percurso, o andamento da peça, e na qual a arquitetura ordinária e os monumentos seriam, respectivamente, moldura cenográfica e protagonista do grande teatro.

59 O livro é fruto de um curso ministrado por Argan em 1961 para o Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura de Tucumán (Argentina).

Neste sentido, antes da ereção do obelisco no centro da Piazza del Popolo em 1589, mas, sobretudo, antes da construção das duas igrejas gêmeas que convidariam o transeunte a escolher um dos três caminhos para descobrir e experimentar o núcleo urbano, não se poderia atribuir, definitivamente, um caráter barroco a este espaço. Sem a montagem desta extraordinária cenografia ilusionística formada pelas igrejas projetadas por Rainaldi, Bernini e Fontana – aparato teatral que caracterizaria a abertura da grande peça a ser encenada no âmbito da cidade e que seria revelada lentamente ao espectador –, a energia dramática típica do dinâmico espírito barroco não poderia ser ainda capturada (Figuras 148-149):

Até a época de Sisto V, a Piazza del Popolo era simplesmente o ponto de partida das três estradas, mas o obelisco ereto em 1589 a converteu em um verdadeiro nó urbano, e em meados do século XVII foi transformada em uma praça barroca. Em 15 de março de 1662 foram postas as fundações das igrejas gêmeas de Carlo Rainaldi. As duas igrejas ocupam simetricamente as áreas compreendidas entre as três estradas radiais e deste modo aparecem como a entrada monumental à cidade, com a avenida principal, o Corso, em condição de ingresso principal. O visitante que entrava na cidade encontrava à frente as igrejas com as cúpulas, e assim era ‘introduzido nos ocultos tesouros da famosa cidade’, como escreve Titi no seu guia de 1686.⁶⁰ (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 19, tradução nossa)

Mas, para a plena apreensão das igrejas gêmeas como um segundo portal para a “cidade santa”, cenário que introduziria o transeunte – segundo o cronista contemporâneo Filippo Titi (1763) – nos “ocultos tesouros da famosa cidade” que logo se desvelariam, era essencial que houvesse uma concentração perspectiva que direcionasse o olhar diretamente para os templos e para o tridente. Esta concentração seria fruto natural da forma preexistente da praça: vencendo o acesso pela Porta del Popolo, o ambiente se desenvolveria através de um extenso eixo longitudinal que passaria pelo obelisco e alcançaria a Via del Corso; este direcionamento axial era derivado do desenho em trapézio alongado que a praça absorveria, trapézio que se abria suavemente para o quadro que se constituía à frente, composto pela imagem contígua das igrejas virtualmente gêmeas de Santa Maria dei Miracoli e di Montesanto. O destaque que o eixo longitudinal

60 Norberg-Schulz se refere ao abade Filippo Titi (1639-1702), escritor do importante guia *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, cuja edição de 1686 seria a terceira lançada.

dominante ofereceria ao portal sagrado da cidade era ainda sublinhado pelo fato de que os limites laterais do espaço – definidos pela presença da Igreja de Santa Maria del Popolo e os muros de seu horto (ao lado leste) e pelo casario simples e gregário (ao lado oeste) – promoveriam uma solução de orgânica continuidade em relação à abertura do tridente, não apresentando nenhuma interrupção na quebra de angulação do trapézio no início das Vias del Babuino e di Ripetta (Figuras 150-151).

Infelizmente, toda esta trama cenográfica seria imensamente prejudicada quando, ao início do século XIX, o arquiteto neoclássico Giuseppe Valadier (1762-1839) viria a propor uma nova sistematização para a Piazza del Popolo. Na verdade, Valadier já havia desenvolvido outros estudos para o “embelezamento” da praça, com destaque a um projeto apresentado em 1793 em que o construtor sugeria a organização das faces oriental e ocidental do ambiente através da inclusão de um grande porticado regular, com duas ordens de colunas sobrepostas. As galerias começariam alinhadas logo após a fachada de Santa Maria del Popolo e dariam continuidade à abertura do trapézio em direção às igrejas gêmeas, sendo concluídas no início das Vias di Ripetta e del Babuino. A empresa acarretaria em inúmeras demolições, já que os pórticos coincidiriam em parte com os antigos alinhamentos das construções que se apresentavam, sequencialmente, nos lados não paralelos do trapézio. Não obstante, a ação teria mantido a concentração perspectiva frente ao eixo dominante e à forma longitudinal da praça, só prejudicando o ambiente barroco ao diminuir a importância hierárquica dos organismos religiosos em relação aos monumentais pórticos.

Mas, o projeto que foi executado não apresentaria mais qualquer semelhança com a proposta anterior e pouco compromisso com a estrutura cenográfica desenvolvida no Barroco. Valadier o desenvolveria durante o período napoleônico e seu estudo seria aprovado em 1816 e logo realizado. Seria uma proposta ligada a outro empreendimento: a organização dos jardins da colina do Pincio, que alcançariam, em grande declive, a área da Piazza del Popolo. Segundo Norberg-Schulz (1979, p. 20, tradução nossa):

Hoje a Piazza del Popolo se apresenta fundamentalmente alterada, depois que, em 1816, Giuseppe Valadier deu início a uma transformação que introduziu um eixo transversal definido por imensas êxedras em ambos os lados. A intenção era coligar a praça com o declive do Pincio, de um lado, e com o Tevere, do outro. Valadier assinalou os quatro

148. A Porta del Popolo, ou Porta Flaminia, em uma gravura de Giuseppe Vasi – 1747. A fachada externa foi comissionada pelo Papa Pio IV a Michelangelo Buonarroti (1475-1564), mas ele transferiu o encargo a Nanni di Baccio Bigio (morto em 1568), que realizou a obra entre 1562 e 1565. A gravura mostra a porta marcando o acesso norte à cidade de Roma e revelando, para além de seu vão, um fragmento da visão distante da Igreja de Santa Maria de' Miracoli – anunciando a abertura do drama barroco a ser encenado dentro dos muros da cidade eterna. Fonte: Coen (1996, p. 39).

149. *Veduta della Piazza del Popolo*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicadas em 1798 – as vistas, porém, foram iniciadas em 1748. Destaque para o Obelisco Flaminio e para as duas igrejas supostamente gêmeas. Fonte: Ficacci (2000, p. 689).

150. Piazza del Popolo, em óleo sobre tela de Hendrik Frans van Lint (1684-1763). Notar a trama perspectiva da praça, com os braços do trapézio que configurava o espaço se abrindo para o tridente – solução desfigurada pela intervenção oitocentista de Giuseppe Valadier (1762-1839). Fonte: Wikimedia Commons contributors.

151. Igrejas da Piazza del Popolo e Obelisco Flaminio, em fotografia retirada após a travessia da Porta del Popolo. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

ângulos do novo espaço que se formava com palácios semelhantes, e suas alterações reduziram o efeito do tridente barroco. A praça, ao invés de formar um nó entre via Flaminia e as três estradas radiais, tornou-se um amplo organismo de definição menos precisa. De fato, nada poderia danificar mais a estrutura urbana que a introdução de um eixo transversal ‘verde’ no ponto em que se entra na cidade. A ideia era derivada da Piazza di San Pietro, de Bernini, na qual, porém, este eixo tem um significado diverso. A conhecida vista de Piranesi (cerca de 1750) nos mostra como se apresentava ao espectador a Piazza del Popolo antes da intervenção de Valadier: uma integração de massa e espaço, que tinha como qualidade predominante o movimento em profundidade e o obelisco como ponto de referência necessário para todo o conjunto.

É este movimento em profundidade que em grande parte iria se perder quando o novo desenho elíptico do ambiente iria abrir desmesuradamente o espaço na direção oposta ao do portal arquitetônico formado pelas igrejas gêmeas. O ambiente expansivo derivado da eliminação do horto e dos jardins do convento agostiniano e da demolição dos quarteirões assentados à oeste da praça – para a posterior construção das êxedras semicirculares que fariam parte da composição da praça elíptica – apresentaria uma dimensão não compatível com a escala das igrejas gêmeas e da própria Basílica de Santa Maria del Popolo. O imenso vácuo eliminaria dos templos aquela continuidade orgânica em relação ao sítio preexistente, fazendo os monumentos flutuarem em um espaço vazio. (MONCLÚS; OYÓN, 1998, p. 22)⁶¹ Desta forma, o eixo dominante naturalmente se redirecionaria ao sentido Tevere-Pincio, celebrando o acesso à colina com os novos jardins, implodindo de vez a concepção barroca preexistente.⁶²

61 “A nova praça, definitivamente aprovada em 1816, abre o espaço. Desde o panorama da entrada, é totalmente alterada a função de fundo de um espaço unitário das igrejas, que passam a flutuar em um grande vazio, sem nenhum tipo de contenção visual.” (MONCLÚS; OYÓN, 1998, p. 22, tradução nossa)

62 “E mesmo na Piazza del Popolo, (Valadier) estuda, desenha, faz e desfaz, mas não satisfaz (talvez nem a si próprio); continua a considerar a praça como um fato em si e o arrimo do Pincio como seu fundo cenográfico, e se coloca continuamente em crise em função da exigência de subir da praça à colina, da impossibilidade de reduzir a natureza à simetria.” (INSOLERA, 1996, p. 332, tradução nossa)

Para além da urbanística: os acontecimentos cenográficos dispersos no âmago da Roma barroca

Após a inebriante experiência dramática vivenciada pelo espectador que alcançaria o interior da Cidade Eterna ao cruzar seu acesso norte e ingressar na Piazza del Popolo, seria possível promover uma apreciação genérica de alguns eventos dramáticos que estariam dispersos pela urbe. No entanto, antes de tudo seria interessante perseguir uma apreensão global da estrutura cenográfica e paisagística que compunha a capital pontifícia através de um reconhecimento sintético das duas metades do núcleo citadino separadas pelo Rio Tevere, o curso d'água que cortaria sinuosamente Roma desde sua fundação; ou seja, em linhas gerais, investigar, para além das artérias de tráfego abertas no *Cinquecento*, como se configuraria o apertado centro urbano no período barroco em sua relação com o cenário adjacente – cenário formado pelas áreas desoladas cheias de ruínas da Roma imperial, pelas colinas verdes que envolveriam a massa edificada, e pela expressiva presença do rio (Figura 152).

Ao lado ocidental do Tevere, para além de sua margem direita, estaria asentado o denso e tradicional *rione* medieval de Trastevere; mais ao norte se destacariam os Borghi – núcleos fortificados medievais e renascentistas compostos por um aglomerado de quarteirões relativamente regulares, bem como por uma espécie de cidadela constituída pelo Castel Sant'Angelo e pelos baluartes que o contornavam. Os muros dos Borghi ainda conteriam o conjunto do Vaticano, o mais importante complexo religioso do ocidente, formado pela Igreja de San Pietro, pela atual *piazza* homônima projetada por Bernini, pelos palácios pontifícios, e pelos seus suntuosos jardins. A oeste de Trastevere, em uma cota mais elevada, poderia ser vislumbrada a colina do Gianicolo, com seus belvederes que se abriam para inebriantes panoramas da Cidade Eterna; a colina seria abastecida pelo aqueduto Acqua Paola e pela cenográfica *fontana* de mesmo nome, estruturas inauguradas pelo Papa Paolo V em 1612 para fornecer água pura às partes altas da face oeste da cidade – fato que viabilizaria a sua ascensão como uma das regiões mais privilegiadas de Roma, vindo a acolher imponentes vilas patrícias.

Na direção oriental, na margem esquerda do rio, se alastraria a face mais importante e povoada da cidade. Lá estariam locados os centros da Roma republicana e imperial, com suas ruínas dispersas por ambientes que guardariam vestígios da trágica herança do pujante Império Romano: o Monte Palatino,

152. Planta de Roma, por Giovanni Battista Falda, elaborada em 1676. Notar a presença do Rio Tevere dividindo a cidade. A área central era bastante densa, principalmente a curva mais acentuada do rio, assim como também o tridente do Campo Marzio – enquanto as áreas das colinas eram pouco habitadas. Fonte: Site *Roma ieri oggi*.

recém-povoado pelos paradisíacos jardins aristocráticos dos Orti Farnesiani, esquematizados, no século XVI, acima da colina que testemunharia – há mais de dois mil e quinhentos anos – o nascimento da cidade; alguns bairros populares como os Pantani, também traçados nas últimas décadas do *Cinquecento*, invadindo a região na qual antes se assentavam os Fóruns Imperiais; a praça conhecida como Campo Vacino, que se abriria para o vazio, repleto de destroços dos grandes monumentos que compunham, em tempos ancestrais, o Fórum Romano; mais distante, na direção meridional, a grande estrutura arruinada do Colosseo, o recinto abandonado do Circo Massimo, a Colina do Aventino, o Monte Celio, as Termas de Caracala. De núcleos centrais na Roma clássica, estes ambientes se converteriam em áreas periféricas da cidade, especialmente se confrontadas aos populosos *rioni* ocupados durante o Medievo e o Renascimento – os inúmeros bairros que constituiriam a massa edificada da Roma seiscentista e setecentista. Estes antigos centros políticos, civis e religiosos – áreas que se espalhavam ao sul do denso núcleo moderno, despovoadas após o grave processo de decadência da gigantesca metrópole imperial –, mesmo no decorrer do período barroco, quando os sítios arqueológicos seriam, em grande parte, reincorporados à dinâmica da urbe, continuariam a ser apreendidos como espaços limítrofes do aglomerado urbano (Figuras 153-154).

Logo, a pulsante cidade barroca despontaria, notadamente, na direção setentrional aos antigos Fóruns: os profusos emaranhados de vielas e becos do centro medieval da urbe ocupariam especificamente os *rioni* contidos na acentuada curva do Tevere, no extremo ocidental da margem esquerda do rio – talvez a área mais densa e menos salubre da cidade; um pouco mais a leste se configuraria a vasta planície contígua aos burgos medievais, área em grande parte recuperada no século XV e que se dilatava para além das locações da Piazza Navona e do Pantheon; bem ao norte se destacaria a região na qual se abriria o tridente do Campo Marzio, núcleo que ganharia um traçado mais regular, e se adensaria principalmente no período barroco, nos séculos XVII e XVIII. Encerrando as planícies espalhadas pela face oriental do rio, brotariam as inúmeras colinas que envolveriam o tecido edificado – Pincio, Quirinale, Viminale, Esquilino –, recintos idílicos favorecidos pela construção do aqueduto Acqua Felice, pela restauração de outros tantos aquedutos de origem romana republicana ou imperial (Figuras 155-156) e pelo novo sistema viário implantado pelos papas na segunda metade do *Cinquecento*.

153. Vista do pintor holandês Maarten van Heemskerck (1498-1574) do Campo Vacino (Fórum Romano), 1532-1536. Na época, uma área ainda desolada. Fonte: Insolera (1999, p. 4).

154. *Veduta del Colle Oppio*, 1550. Por Hendrik van Cleve (1525-1589). Percebe-se, na vista do pintor e gravurista flamengo, a área desolada, pontuada por campos e ruínas, que antes marcava o coração da Roma republicana e imperial – com destaque para o Colosseo. Fonte: Insolera (1996, p. 125).

155. Acquedotto dell'Acqua Paola e Arco di Tiradiavoli percorrendo a área verde da colina do Gianicolo, em Roma. O aqueduto foi fruto da restauração do antigo Acquedotto Traiano pelo Papa Paulo V (1552-1621), no início do século XVII. O papa também construiu, em 1612, o Arco di Tiradiavoli para permitir que a Via Aurelia Antica passasse abaixo de seu aqueduto. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

156. Giambattista Piranesi. *Veduta del Castello dell'Acqua Paola sul Monte Aureo*. *Vedute di Roma*. A fonte que fornece água para a colina do Gianicolo foi projetada por Flaminio Ponzio (1590-1613) e marca o final do Acquedotto Paolo. Fonte: Ficacci (2000, p. 708).

E justamente a relação que o centro urbano guardaria frente às colinas que o envolveriam despertaria um aspecto bastante singular no que concerne à construção, em escala global, da estrutura paisagística da cidade barroca. Ao contrário da Roma imperial – que chegaria a abranger, com seus mais de um milhão de habitantes, não só toda a extensão do espaço acolhido pelos 18 quilômetros do perímetro das muralhas construídas pelo Imperador Aureliano, mas se expandiria para além das cintas fortificadas, a Roma barroca contaria com pouco mais de duzentas mil pessoas, não ocupando nem a metade do espaço intramuros. Esta realidade seria claramente perceptível na *Nuova Pianta di Roma*, confeccionada em 1748 pelo engenheiro, arquiteto, gravurista e cartógrafo italiano Giovanni Battista Nolli (1692-1756), planta cadastral que apresentaria a Cidade Eterna no auge de sua configuração barroca. Uma análise superficial do desenho – incrivelmente preciso e detalhado – revelaria como o vasto ambiente que se estenderia nas cotas mais elevadas da urbe, espalhando-se entre o perímetro do sistema defensivo e o denso núcleo habitado, estaria ocupado, de forma dispersa, por vinhas, campos e, de maneira especial, por vilas – ainda em meados do século XVIII (Figura 157).

Assim, na cidade dos papas, o trecho residual entre a massa edificada e seus antigos muros, principalmente as áreas das colinas que cercariam o núcleo urbano aos dois lados do rio, seria, gradativamente, apropriado pelas famílias ricas que ali construiriam suas paradisíacas vilas ajardinadas – nobres residências e parques patrícios diluídos na massa verde de extensos e espetaculares jardins, distantes da trama edificada compacta e insalubre do vale do Tevere, distantes das doenças, da malária. Herman Grimm (1828-1901), professor de história da arte da Universidade de Berlim, escreveria, em 1886, sobre uma das mais belas vilas romanas: a Villa Ludovisi – citação retirada do livro de Italo Insolera, *Roma Moderna*, cuja primeira edição sairia em 1993:

Belíssimas avenidas sombreadas de carvalhos e louros, aqui e ali permeadas por altos e volumosos pinheiros, tranquilidade e ar balsâmico faziam da Villa Ludovisi um dos lugares de Roma que eram primeiramente nomeados quando se discorria sobre os encantos da Cidade Eterna. Sim, eu acredito, se perguntasse qual era o mais belo jardim do mundo, aqueles que conheciam Roma teriam respondido sem hesitar: Villa Ludovisi. (GRIMM, 1886 apud INSOLERA, 2001, p. 52-53, tradução nossa)

157: *Nuova Topografia di Roma*, de Giovanni Battista Nolli (1701-1756), versão reduzida publicada em 1748, ornada com imagens de monumentos romanos feitas por Giambattista Piranesi. Notar que a mancha edificada da cidade não ocupa metade da área dentro do contorno das muralhas. O ambiente entre o perímetro do sistema defensivo e a cidade é ocupado por vilas, vinhas e campos. Fonte: Insolera (1996, p. 307).

158: Perspectiva, elaborada por Giovanni Battista Falda, da Villa Doria Pamphili – da série *Li giardini di Roma con le loro piante alzate e vedute in prospettiva* –, editada postumamente em 1683 com o nome *Ville e giardini di Roma nelle incisioni di Giovanbattista Falda*. A vila foi construída por Alessandro Algardi (1595-1654) e se ergue na colina do Gianicolo. Fonte: Falda (1980, p. 74).

Para a Roma barroca, este cinturão de vilas e parques assumiria a qualidade essencial de moldura verde que envolveria a compacta mancha construída, situação que poderia ser desvelada através dos panoramas capturados do alto das colinas do Gianicolo, do Pincio, do Aventino. Seria também o ambiente adequado para a evasão em relação ao tecido denso e apertado do núcleo citadino, um mergulho na ordenada natureza barroca através do respiro que seria imediatamente sentido por quem se aventurasse além das planícies. Portanto, propiciaria experiências dramáticas diametralmente opostas àquelas derivadas do congestionamento de informações gradativamente sobrepostas e oferecidas ao passante no âmago dos *rioni* mais centralizados. Contudo, esta oposição cidade-natureza seria absolutamente necessária para reforçar ainda mais, por contraste, o “efeito surpresa”, tão característico do Barroco – e tão explícito na configuração da trama cenográfica da Roma papal (Figuras 158-161).⁶³

Para além do cinturão verde formado pelas colinas ocupadas pelas idílicas vilas, o próprio rio se prestaria como um artifício significativo que contribuiria para a elevação da cenografia dramática que se dispunha na cidade. Na verdade, o casario gregário, constituído por construções enfileiradas e irregulares que se amontoariam na maior extensão do tecido edificado, particularmente nas áreas planas e densamente habitadas aos dois lados do núcleo urbano, alcançaria o curso d’água e se apoiaria no rio, permanecendo diretamente engastado nas praias, nos taludes ou nos restos das antigas muralhas às margens do Tevere – principalmente em seu lado oriental, mais populoso. Não existiriam ruas ou avenidas em suas bordas, o que só permitiria a visão do curso d’água em poucas ocasiões: para quem alcançava os panoramas que se abriam do alto das colinas que envolviam o centro; para aqueles que se colocavam às margens do rio em uma das áreas desabitadas adjacentes ao núcleo urbano; diante dos dois portos fluviais da cidade (o Porto di Ripa Grande e o Porto di Ripetta); ao transpor uma das três travessas que cortavam o Tevere na área densamente habitada – a ponte de Sant’Angelo

63 Desgraçadamente, com exceção de algumas poucas propriedades que se transformariam em espaços públicos – como, por exemplo, a Villa Borghese, parte da Villa Doria Pamphilj, a Villa Medici, os jardins do Pincio – a grande maioria das residências que constituíam o edênico cinturão verde da cidade desapareceriam em nome da ampliação da área residencial da capital, vendidas a preço de ouro pelas tradicionais famílias da nobreza local, que não hesitariam em se desfazer destes legados ancestrais ao final do século XIX, após a cidade assumir o título de capital do Reino da Itália. O resultado foi a perda daquela relação necessária da cidade com a natureza circundante e a inclusão de uma massa edificada formada por bairros ordenados, regulares, totalmente alheios à antiga configuração urbana, ausentes do núcleo que se encontraria logo abaixo, gerando a percepção de duas cidades independentes e desarticuladas. (INSOLERA, 2001, p. 58)

159. Imagem atual de uma das vilas que sobreviveram parcialmente à especulação – a Villa Doria Pamphilj.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

160. Jardins da Villa Doria Pamphilj.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

161. Planta axonométrica da Villa Borghese Pinciana, projetada por Flaminio Ponzio. Por Giovanni Battista Falda. *Ville e giardini di Roma nelle incisioni di Giovanbattista Falda* (1683). Fonte: Falda (1980, p. 59-60).

162. Isola Tiberina vista do ocidente. Reparar a ocupação das margens do Rio Tevere. Giuseppe Vasi, 1747. Fonte: Coen (2003, p. 145).

163. Aquarela do pintor italiano, de origem alemã, Ettore Roesler Franz (1845-1907), da série *Roma Sparita*, final do século XIX. Casas às margens do Tevere, ao fundo da Via della Lungara. Fonte: Jannattoni (2003, p. 83).

164. Aquarela de Ettore Roesler Franz revelando a ocupação da margem ocidental do Tevere a partir do Jardim da Farnesina. Fonte: Jannattoni (2003, p. 97).

165. Vista do Rio Tevere – com destaque para a Igreja de San Giovanni dei Fiorentini, dando início a Via Giulia. Na outra margem, aparecem os fundos das edificações da Via della Lungara. Giuseppe Vasi, 1747. Fonte: Coen (2003, p. 141).

(de origem romana imperial); a ponte Sisto (retificada no *Quattrocento* pelo Papa Sisto IV); e as pontes Cestio e Fabricio, que cruzavam a Isola Tiberina (ambas de origem romana republicana). Neste último caso, quando o transeunte deveria vencer o rio para irromper no outro lado da cidade, repentinamente sairia da massa urbana compacta da Roma barroca para cruzar uma das pontes, normalmente precedida de um pequeno largo, onde seriam descortinadas as imagens pitorescas do rio e das suas margens fortemente edificadas – trajetos que também contemplariam, dramaticamente, a passagem direta do denso e fechado emaranhado de vielas de um *rione* a outro intricado ambiente além-rio, ação que, além de promover a surpresa de capturar subitamente os panoramas abertos para o rio, daria início à revelação do burgo tradicional que se alcançaria à frente, após o cruzamento da ponte (Figuras 162-165).⁶⁴

Mas a apreciação dos mecanismos centrados na expectativa e na surpresa provenientes da relação da cidade com o seu rio poderiam ser multiplicados pelos inúmeros eventos barrocos que seriam dispersos por toda a urbe, particularmente no emaranhado dos apertados *rioni* que formariam as áreas mais populosas da cidade. Estes mecanismos serão analisados a seguir.

A expressão do Barroco no denso emaranhado que comporia o tecido urbano da capital pontifícia

Imaginemos sobrevoar a cidade com um balão aerostático que possa permanecer no ar por séculos e filmar o labirinto de estradas com um cinematógrafo ao ritmo de um fotograma por dia. Se pudéssemos

64 Toda esta rica trama dramática seria implacavelmente danificada pela contenção do rio e pela abertura dos *lungotevere* após Roma ser declarada capital italiana, em 1870, prejudicando a apreensão da unidade artística impressa na estrutura urbana da antiga capital pontifícia – além de alterar as relações sociais e econômicas provenientes da qualidade do rio como via de circulação de mercadorias e de sua importância como agente fornecedor de força motriz a baixo custo. Atualmente, o rio cria uma linha divisória clara entre os dois lados da cidade: os *lungotevere*, as avenidas de tráfego pesado abertas nas margens do curso d'água, normalmente se apresentam em cota mais elevada que o ambiente urbano contíguo, o que altera tragicamente as relações topográficas originais; as avenidas criam grandes barreiras de tráfego que tornam quase imperceptíveis os antigos percursos de transposição do Tevere. Os prédios de grandes dimensões, levantados nos *lungotevere* pela especulação imobiliária, as duas largas vias de tráfego, o leito do rio regularizado, dilatado e cavado profundamente através de seus imponentes arrimos de dezessete metros de altura, todo este complexo iria se apresentar como um evento monumental em escala não condizente à da cidade adjacente, episódio que dilaceraria o núcleo urbano não oferecendo qualquer solução de continuidade com o ambiente preexistente.

efetuar uma tomada de 1420, ano do retorno do papado, até 1748, quando foi publicada a célebre planta de Gian Battista Nolli, as grandes vias mandadas traçar pelos pontífices apareceriam como talhos repentinamente, perfeitamente diretos, cada corte realizado no arco de poucos segundos. Primeiramente veríamos a Via Alessandrina, desejada por Alessandro VI, o Papa Borgia, rasgar o Burgo medieval de San Pietro – da Ponte de Sant’Angelo ao Portal do Palazzo Vaticano. Seguiriam as límpidas pausas de Via Giulia e de Via della Lungara, realizadas por Giulio II. Com um só rápido golpe, a Via del Consolato dei Fiorentini apontaria como a agulha de uma bússola ao ingresso de San Giovanni dei Fiorentini, e com outro golpe, Via dei Baullari teria seu percurso aberto até o Portal do Palazzo Farnese. Borgo Pio atravessaria os ainda verdejantes Prati até o grande portão de Bramante sobre o pátio do Belvedere, e, contemporaneamente, a Via Pia avançaria em linha reta do Palazzo do Quirinale à célebre porta citadina de Michelangelo. Enfim, em poucos segundos cinematográficos, veríamos as longas incisões dos eixos perspectivos de Sisto V formarem uma estrela centrada na Basílica de Santa Maria Maggiore. Nestes súbitos instantes se poderia vislumbrar, corretamente, a imposição da vontade dos pontífices a uma cidade relutante e resistente.

Todavia, veríamos também o emaranhado que circunda as grandes estradas papais, denso e aparentemente informe, tomar forma como uma gigantesca flor que abre as suas pétalas em uma espécie de tomada acelerada. Grande parte do emaranhando assumiria gradativamente desenhos claros em volta de edifícios inicialmente pequenos, que acabariam por alcançar proporções gigantescas, como células que se desenvolvem de modo descontrolado no tecido urbano. Uma capela medieval poderia transformar-se em uma grande basílica contrarrefor-mista no arco de poucos minutos de filmagem: uma fachada se acrescentaria como um raio, enquanto cresceria em todo o entorno, pátios e mais pátios, grandes estruturas que se sobreporiam pouco a pouco às casas menores.⁶⁵ (CONNORS, 2005, p. VII-VIII, tradução nossa)

Não poderia existir uma melhor introdução aos complexos e diversos mecanismos de constituição dos inebriantes cenários barrocos que amplamente preencheriam, no *Seicento* e no *Settecento*, o âmago do aparentemente confuso

65 O ano de 1420, a que Joseph Connors se refere, foi o ano em que Ottone Colonna (1368-1431), o Papa Martino V – que dirigiu a igreja de 1417 até sua morte –, chegaria a Roma após ter passado um ano e meio viajando pela Itália ao voltar do Concílio de Constança (1414-1418), convocado para se pôr fim ao cisma papal do ocidente.

emaranhado de vielas, becos e travessas que comporia a maior parte da Cidade Eterna – seu tecido medieval, a preexistência renascentista, bem como as imediações dos sítios onde despontariam as antigas ruínas da Roma clássica – do que as palavras proferidas pelo historiador americano da arte, da arquitetura e da cidade Joseph Connors (nascido em 1945), retiradas do livro lançado em 1989 e intitulado *Alliance and enmity in Roman baroque urbanism*.⁶⁶ Estes mecanismos de reconfiguração, em pequena escala, do contexto paisagístico adjacente, fundados, prioritariamente, em intervenções arquitetônicas, seriam ações que, em termos quantitativos, e mesmo qualitativos, extrapolariam fatalmente os expressivos empreendimentos urbanísticos que imperariam no século XVI (Figura 166) – como foi visto em relação à conformação da Piazza del Popolo, que não assumiria sua dramaticidade barroca até sofrer as inclusões propriamente edilícias através da transferência do Obelisco Flaminio para o encontro dos eixos do tri-dente no centro da praça, mas principalmente por meio da construção das igrejas gêmeas que serviriam como portais cenográficos para a cidade.

Provavelmente, esta apropriação da arquitetura como o mais eficiente ingrediente utilizado na Roma barroca em prol da dramatização de seu cenário urbano remanescente seria a grande peculiaridade da capital pontifícia se confrontada à cidade de Paris, no que tange ao projeto de remodelação da paisagem citadina em direção aos preceitos básicos da cultura da época – na busca por artifícios visibilísticos que promovessem o controle das massas. Na capital francesa, muito mais rica e poderosa, o montante investido contemplaria, prioritariamente, empreendimentos urbanísticos de grande escala e mesmo as iniciativas arquitetônicas de alguma expressividade ficariam, quase sempre, ao encargo do império, se apresentando excepcionalmente dissolvidas na enorme extensão do núcleo edificado⁶⁷ – ou então proporcionando poucos episódios megalômanos que habitariam, isoladamente, algumas áreas da cidade, sendo incapazes de alcançar qualquer interface com o envolvente burgo. Na Cidade Eterna, a reformulação no traçado seria muito mais vasta do que aquela que aconteceria em Paris – intervenções que tocariam, diretamente, o tecido preexistente, enquanto as da capital francesa ficariam restritas aos limites da cidade, ou mesmo constituídas fora dos

66 Editado pela primeira vez como um artigo em 1989. A versão em italiano, aqui contemplada, *Alleanze e inimicizie: l'urbanistica di Roma barocca*, foi lançada em 2005 e foi traduzida por Marco Cupellaro.

67 No século XVII Paris tinha quase o dobro da população de Roma.

166. Detalhe da planta de Roma elaborada por Giovanni Battista Falda: destaque para a grande densidade presente na área central da cidade – no caso, na região da curva do Tevere – e também nas margens do rio.
Fonte: Site *Roma ieri oggi*.

antigos cinturões de defesa. Contudo, para além da urbanística, as intervenções arquitetônicas pontuais seriam patrocinadas tanto pela iniciativa pontifícia, que comandaria aquelas obras que diriam respeito à esfera pública – ereção de fontes, obeliscos e monumentos escultóricos; sistematização dos portos fluviais; ordenação das praças mais suntuosas; alinhamento rigoroso das vias; edificação de imponentes edifícios públicos ou religiosos –, quanto pela iniciativa privada, que coordenaria quantitativamente um número significativamente maior de empreendimentos – se forem levados em consideração os palácios, igrejas e conventos que seriam construídos, ou mesmo recuperados, durante os 150 anos que se estenderiam a partir do início do *Grand Siècle*.

Ou seja, Roma não poderia se furtar, para a conformação de seu caráter barroco, de uma necessária conjunção entre a reformulação dos espaços monumentais, intervenções promovidas pelo governo dos papas, e as centenas de pequenos eventos dramáticos que povoariam todo o cenário da cidade, ações devidas aos já comentados grupos independentes de poder que constituiriam a capital pontifícia. A recuperação e ampliação de organismos religiosos preexistentes ou a construção de novas igrejas e conventos com suas fachadas e volumes barrocos voltados à cidade, bem como a criação de palácios, vilas e residências para as famílias abastadas, ou mesmo pequenas intervenções pontuais em edifícios preexistentes devidas a personagens comuns, seriam operações essenciais para a expressão da cultura barroca no espaço urbano, já que: “Em Roma, uma fachada ou um portão, um belvedere ou um ângulo protuberante parecem dotados do mágico poder de modelar o espaço urbano.” (CONNORS, 2005, p. VII, tradução nossa)

Estas inserções não se fechariam, exclusivamente, nos domínios da arquitetura, mas poderiam contaminar o contexto adjacente; extrapolar o edifício e ocasionar significativas remodelações, em pequena escala, do espaço urbano. Logo, seria comum o estabelecimento de acordos entre entidades privadas e a esfera pública em prol da ordenação do cenário no qual aquele importante monumento religioso ou civil estaria assentado, ou aonde ele viria a ser construído – a regularização ou ampliação dos alinhamentos da praça em que a igreja, o convento, o palácio, figurariam como a estrutura mais imponente. Muitas vezes, a própria ordem religiosa, a família aristocrática ou mesmo a representação diplomática da nação que havia construído o edifício cederia terreno à municipalidade para o alargamento ou o redesenho do espaço público à frente, no recinto que

envolveria o monumento – situação que seria favorável ao governo, mas também ao organismo privado que teria sua estrutura arquitetônica em maior destaque dentro do contexto da praça. Connors (2005, p. XII, tradução nossa) exemplificaria uma ocasião em que este mecanismo acontecera na Roma barroca:

[...] nas pesquisas efetuadas por mim no arquivo da Congregazione dell'Oratorio, em Santa Maria in Valicella, conhecida comumente como 'dei Filippini', me deparei com um importante documento sobre a história da Piazza della Chiesa Nuova. Se tratava de uma licença expedida por Mestres de ruas que consentia aos oratorianos alterar o alinhamento viário de um edifício assentado diante da sua fachada. Eles haviam adquirido tal edifício e se preparavam a demolí-lo e reconstruí-lo como um imóvel destinado ao aluguel. A licença lhes consentia de invadir solo público em troca de uma fração do seu terreno, a condição de que a superfície cedida por eles fosse maior que aquela adquirida. Definitivamente, uma troca assim era vantajosa tanto para os oratorianos como para a parte pública. A superfície do solo público aumentava, mas ao mesmo tempo uma ordem religiosa conquistava o direito de retificar o perímetro da própria praça. Os oratorianos se tornavam urbanistas em escala local.

Basta agora imaginar a multiplicação desta circunstância, relatada por Connors, pelo número inimaginável de expressivos monumentos barrocos, civis e religiosos, que preencheriam todos os *rioni* e os bairros da Cidade Eterna durante o *Ancien Régime*, para se poder vislumbrar a força de transformação que estes eventos ofereceria para a imagem do núcleo urbano preexistente.

Os persuasivos cenários fixos compostos pelas fachadas dos monumentos espalhadas por toda extensão da Roma barroca

Não obstante, por mais esforços despendidos em prol da ordenação adequada da praça, do largo, ou mesmo do encaminhamento perspectivo que deveria se dirigir a um monumento arquitetônico qualquer, a lógica da construção cenográfica do espaço seria profundamente diversa daquela que viria a ser perseguida nas cinco *places royales* edificadas em Paris – modelo repetido em algumas outras praças regulares levantadas nas províncias francesas, bem como em parques exemplos em diferentes nações do *Ancien Régime*. Em Roma, ao contrário, não haveria lugar

para aquela preocupação obsessiva em conceber a praça como um organismo formado por um conjunto envolvente de fachadas absolutamente idênticas, fato que sugeriria, para os recintos parisienses, a ideia de que seriam compostos por um único palácio monumental disposto em volta da estátua do monarca assentada em seu vazio. Nos ambientes de destaque da “cidade santa”, ao contrário, a apresentação do drama urbano estaria fundada, quase sempre, na presença de pelo menos um edifício dominante, estrutura que, frequentemente, estaria contraposta de forma eloquente a outros monumentos lançados na cavidade da praça – obeliscos, fontes, esculturas, estátuas.

Mesmo as poucas praças que seriam constituídas por uma arquitetura regular abertas desde o século XVI – como a maneirista Piazza del Campidoglio (iniciada em 1546), projetada pelo grande escultor, pintor e arquiteto italiano, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), conformada por três edifícios administrativos, sendo os dois laterais idênticos (Palazzo dei Conservatori e Palazzo Nuovo); ou a minúscula e adorável Piazza di Sant’Ignazio, projetada por Filippo Raguzzini (1680-1771) entre 1727 e 1728, que apresentaria um conjunto de prédios burgueses de mesma arquitetura, construídos de relance e projetados pelo mesmo arquiteto; ou a Piazza di San Pietro, iniciada em 1656 por Bernini (1598-1680), com sua monumental colonata regular – apresentariam pelo menos um monumento de destaque: no caso do Campidoglio, o Palazzo Senatorio, ordenado no eixo da composição; na praça de Raguzzini, a preexistente Igreja de Sant’Ignazio; e em San Pietro, a grande basílica. Nas outras praças romanas, e mesmo em vias importantes, ou, simplesmente, em meio aos apertados burgos medievais ou renascentistas, o elemento que contribuiria para atribuir caráter dramático ao espaço – é sempre bom insistir – seria o próprio monumento, o que tornaria muito mais viável a difícil empresa calcada na transfiguração genérica da imagem da cidade se comparada ao que se perseguiria em Paris: seria muito mais fácil a construção de edifícios para as virtuais dramatizações de cada ambiente expressivo da cidade do que a ereção de todas as frontarias que deveriam envolver as grandiloquentes praças regulares patrocinadas pelos governos.

Neste sentido, a composição das fachadas dos monumentos adquiriria uma importância incondicional para a conformação da Roma barroca – bem como para a exibição do cenário dramático da maioria das cidades que buscariam a alteração de sua imagem segundo os preceitos oriundos da retórica e persuasiva cultura da época. Os monumentos, sejam civis ou religiosos, tenderiam a explici-

tar uma independência fatal entre o espaço interior e o exterior, desenvolvendo uma disposição que já poderia ser sentida em algumas obras maneiristas – é só lembrar a desconexão entre o espaço interno, concebido e construído entre 1568 e 1571 por Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), para a Igreja de Il Gesù, e sua fachada, projetada por Giacomo della Porta (1532-1602), levantada a partir de 1571 para “ornar” a acolhedora Piazza que se abria à frente. Na realidade, o envoltório exterior não seria mais compreendido como a casca contenedora do organismo arquitetônico, mas passaria a ser vislumbrado como parte integrante do contexto urbano – como um cenário fixo voltado para a grande plateia de indivíduos que percorreria o espaço urbano, colocando, em primeiro plano, o problema da composição da fachada para a remodelação da arquitetura da cidade. Segundo Portoghesi (1997, p. 8, tradução nossa):

Já a cultura maneirista, no tema da fachada compreendida como organismo autônomo não conectado com o interior, havia acentuado que a configuração externa do edifício deveria ser condicionada, mais do que pela coerência entre as duas partes da obra, pelo ambiente citadino – pela medida e pelo tom do espaço à frente.

Logo, os palácios urbanos, mesmo com a grande diversidade de soluções com que poderiam ser apresentados em uma praça ou em uma via linear, não seriam mais concebidos como blocos independentes, fechados em si mesmos – como era pressuposto para a cultura renascentista. Pelo contrário, as fachadas expostas no seio da cidade, provenientes das longas mansões da nobreza romana ou dos edifícios vinculados às poderosas ordens religiosas, iriam adquirir uma importância ímpar como modeladoras dos vazios urbanos, parte integrante de um conjunto que definiria os muros de fechamento dos ambientes internos da cidade. O gregarismo e o alinhamento entre os edifícios definiriam os limites das praças, as perspectivas das ruas, as sinuosidades das vias e preparariam o caminho para se atingir os episódios monumentais. A largura das fachadas não estaria, consequentemente, mais atrelada a uma relação de proporção equilibrada com sua altura e profundidade. As frontarias dos palácios poderiam se estender *ad infinitum*, compondo o cenário urbano de preparação para as grandes surpresas barrocas (Figuras 167-169). Argan (2004, p. 62, tradução nossa) complementaria:

Agora as fachadas não são mais o plano frontal de um volume fechado (o palácio), mas a superfície-limite de um espaço vazio e aberto:

167. Veduta del Palazzo Odescalchi. Por Giambattista Piranesi. O Palazzo Chigi-Odescalchi foi projetado por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e finalizado em 1664. Fonte: Ficacci (2000, p. 710).

168. Veduta del Palazzo fabbricato sul Quirinale per le Segretarie de Brevi della Sacra Consulta. Por Piranesi. O Palazzo della Consulta, construído entre 1732-1733, foi projetado por Ferdinando Fuga (1699-1781). Fonte: Ficacci (2000, p. 709).

169. Veduta della Gran Curia Innocenziana, o Palazzo di Montecitorio. Por Piranesi. *Vedute di Roma*, publicadas em 1798. Projeto do palácio por Gian Lorenzo Bernini, mas alterado por Carlo Fontana (1634-1714). Fonte: Ficacci (2000, p. 715).

também no campo da urbanística vale o princípio, que se tornará fundamental para a arquitetura, da definição do espaço por meio de limites marginais ao invés de defini-lo por massas e volumes plásticos. Assim, a fachada não é mais medida em relação ao volume plástico do edifício ao qual pertence; é uma superfície que pode ser ilimitadamente estendida [...], e cuja forma arquitetônica é definida pela sucessão rítmica das aberturas. O tecido urbano tende a se tornar regular, uniforme; mas nele os 'monumentos' colocam acentos que se referem aos motivos supremos, ideais, do correto e prosaico 'decoro' urbano.

Contudo, aqueles monumentos, citados por Argan, que mais se destacariam no âmbito da Roma barroca, na grande maioria das vezes estariam atrelados a tipologias arquitetônicas vinculadas a usos religiosos, especialmente edifícios de culto – igrejas, capelas, oratórios, basílicas, catedrais –, fato que exigiria uma relação substancialmente mais complexa entre suas fachadas e o espaço urbano que as continha:

[...] sobretudo pela importância que o edifício religioso possui no conjunto urbano, por constituir sempre um elemento monumental em si mesmo, um núcleo de interesse público que corresponde frequentemente a uma praça, raramente está implantado em um alinhamento viário normal. (ARGAN, 1973, p. 66, tradução nossa)

Com as revisitadas doutrinas religiosas comandadas pela Contrarreforma, alguns arquitetos do fim do século XVI e início do XVII, como Giacomo della Porta e Carlo Maderno (1556-1629), definiriam novos artifícios em prol da atribuição de uma proeminência fatal às fachadas eclesiásticas, procedimentos que estariam em perfeito acordo com os princípios doutrinários e persuasivos do Barroco – especialmente por estarem sendo praticados em uma cidade sagrada como Roma, a capital da civilização católica. A igreja, conseqüentemente, iria assumir um compromisso de propaganda que extrapolaria vastamente sua simples condição de espaço para a celebração do culto, alcançando uma dimensão cultural mais expressiva quando lançada como elemento cenográfico ao espaço abençoado da cidade, funcionando, prioritariamente, como instrumento de persuasão – convocando os fiéis para ingressarem em seus domínios.

Contudo, as inúmeras igrejas construídas a partir de finais do século XVI não poderiam usufruir da condição de isolamento comum às concepções ideais

renascentistas – com algumas exceções parciais, como as igrejas gêmeas de Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria di Montesanto, cujos volumes libertos poderiam ser apreciados na Piazza del Popolo, como foi debatido: a maioria dos edifícios estariam destinados a ocupar áreas reduzidas e sem um espaço amplo à frente para sua percepção. Os mestres do Barroco desenvolveriam, consequentemente, uma complexa pesquisa formal de moldagem plástica do frontispício, já que o monumento religioso deveria capturar, a qualquer custo, a atenção e o encanto do passante: interessaria como a frontaria seria percebida enquanto elemento inserido em um contexto preexistente de acordo com as visadas possíveis a serem direcionadas a ela – como o monumento, através do teatral cenário fixo da fachada, poderia se destacar e se dramatizar na praça, no alinhamento da via, no bairro medieval, pois nem sempre seria possível uma transformação significativa do entorno no qual viria a ser assentado. (CONNORS, 2005, p. XII)

Portanto, a fachada promoveria o instante mais efusivo no que concerne ao enredo teatral que se desenvolveria na vivência do espectador que caminhava pela cidade. Cada imagem que ela ofereceria ao transeunte – em escorço, elevação, em profundidade e mesmo oculta ou interrompida – definiria modos de fruição diversos e consequentemente demandaria articulações formais particulares, pois, segundo Argan (2004, p. 126, tradução nossa):

Inserida na parede de uma rua, a fachada da igreja se destaca dos edifícios vizinhos e serve de chamariz: convida a entrar. Somente por este motivo assume uma acentuação espacial e plástica mais marcada do que as fachadas civis, e, em geral, sugere dois movimentos: um em direção ao exterior, à via, e o outro em direção ao interior.

O artista barroco, deste modo, não ostentaria nenhum pudor em considerar a fachada como um elemento meramente cenográfico, voltado exclusivamente à dramatização do contexto urbano aberto à frente – dirigido à conquista do fiel para atraí-lo essencialmente ao espaço, completamente diverso, do interior do monumento. Algumas vezes esta teatralidade, este usufruto da frontaria como um simples cenário voltado à cidade, chegaria a extremos: no Oratorio dei Filippini, projetado pelo mais revolucionário arquiteto do século XVII, Francesco Borromini (1599-1667), e construído a partir de 1637, a movimentada fachada côncava sequer coincidiria com o eixo dominante do edifício de culto – a porta principal do monumento daria acesso, como é de praxe, ao fundo da nave da

igreja, só que transversalmente ao eixo do altar principal, que se desenvolveria longitudinalmente, à esquerda: uma total contrafação do esquema tradicional da arquitetura religiosa em nome da exposição do persuasivo frontispício à direção mais significativa em relação ao contexto imediato do monumento – o princípio propagandista de se voltar a fachada para o público na envolvente praça na qual o Oratorio se levantaria contíguo à grande estrutura maneirista da Igreja de Santa Maria in Vallicella (mais conhecida como Chiesa Nuova), não obstante o dano que esta atitude poderia causar para o usufruto prático da obra (Figuras 170-173).⁶⁸

Assim, para se alcançar a proeminência em relação ao contexto urbano à frente, e para conquistar o fiel com sua carga retórica, persuasiva, seu apelo aos domínios da imaginação e sua qualidade de organismo teatral voltado ao entretenimento do transeunte, as fachadas eclesiásticas romanas seguiriam, prioritariamente, dois caminhos. A primeira opção seria apreciada, em 1855, na primeira edição do revolucionário livro do historiador, filósofo e crítico de arte suíço, Jacob Burckhardt (1818-1897), *Der Cicerone – Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italien*:⁶⁹

Com a fachada de Sant'Ignazio de Algardi e com aquela, plena de colunas, de Sant'Andrea della Valle do Rainaldi, ambas em Roma, a maneira mais robusta da fachada de San Pietro começa a colher seus frutos: um distender e um reentrar dos planos singulares, um alternar-se mais vigoroso dos elementos estruturais acompanhados dos correspondentes rompimentos das cornijas. (A fachada de Sant'Ignazio permanece uma das melhores desta categoria). A interessantíssima fachada de Santa Maria in Campitelli, de Rainaldi, apresenta sobre a parte inferior colunas e meias-colunas de quatro ordens sobre o mesmo eixo. Com particular evidência se revela o princípio pictórico do distender e reentrar dos muros da fachada; a variedade das linhas e o forte efeito de claro-escuro se tornam os fatores principais, em claro contraste com tudo aquilo que é arquitetura. (BURCKHARDT, 1994, v. I, p. 405, tradução nossa)

68 A Chiesa Nuova seria construída por artistas menores do século XVI: Matteo da Città di Castello (1528-1598) levantaria seu interior desde 1575, e Fausto Rughesi terminaria sua fachada em 1606.

69 Aqui foi contemplada a edição de 1994, tradução para o italiano de Paolo Mingazzini e Frederico Pfister, denominada *Il cicerone – Guida al godimento dell'arte in Italia*. (BURCKHARDT, 1994)

170. Desenho em perspectiva de uma das composições propostas para a fachada do Oratorio di San Filippo Neri, edifício projetado por Francesco Borromini (1599-1667) e construído entre 1637 e 1649. Percebem-se artifícios engenhosos, como a oposição entre a persuasiva e acolhedora fachada côncava e a pronunciada convexidade da parte inferior do eixo central – onde se abriria o suposto acesso principal ao edifício. O desenho foi retirado do livro do arquiteto publicado postumamente em 1725 e intitulado *Opus Architectonicum*. Fonte: Borromini (1993, tavola v).

171. Axonométrica (por Paolo Portoghesi) do Oratorio dei Filippini, projetado por Borromini. Notar como a porta principal não coincide com o eixo do oratório. Fonte: Portoghesi (1997, p. 26).

172. Oratorio di San Filippo Neri e a Igreja contígua de Santa Maria in Vallicella – também conhecida como Chiesa Nuova –, cuja fachada foi projetada por Fausto Rughesi e terminada em 1606. Gravura de Guiseppe Vasi, 1747. Fonte: Coen (2003, p. 199).

173. Fachada do Oratorio dei Filippini. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

As típicas fachadas romanas, derivadas do modelo de Giacomo della Porta para Il Gesù (Figura 174) – frontarias muitas vezes assentadas em apertadas locações, agregadas e contíguas a outras edificações de caráter ordinário, ou ainda alinhadas com os próprios conventos e colégios vinculados àquela ordem religiosa – se apresentariam como robustas paredes fechadas, compostas por uma complicada e profusa modenatura formada pelos elementos reentrantes e salientes citados pelo crítico suíço: conjuntos de pilastras sobrepostas, meias-colunas, colunas de três quartos, colunas engastadas ou mesmo soltas; entablamentos (arquitraves, frisos, cornijas), frontões e tímpanos que se distenderiam e se recuariam para seguir o complexo e pitoresco jogo de claro e escuro gerado pelos seus apoios – a trama plástica agitada pelas ordens clássicas justapostas ao frontispício; os planos superiores e inferiores que avançariam ou recuariam para valorizar uma parte específica da fachada –, frequentemente, seu eixo central, com o objetivo de impelir, categoricamente, o transeunte a invadir o interior do templo (Figura 175).

Estas complexas articulações estariam, obviamente, relacionadas com as visadas principais que a implantação do edifício ofereceria ao espectador: a fachada de uma igreja exposta prioritariamente ao transeunte através de um vista frontal, seja um panorama imediato ou uma imagem em profundidade perspectiva, se mostraria mais atraente e persuasiva se sua composição privilegiasse um impulso mais direto aos planos centrais – uma ênfase ao ponto médio do cenográfico frontispício; já para uma imagem em escorço retirada em direção ao monumento, um desenho que propusesse um efeito de tridimensionalidade para a frontaria, que cadenciasse os elementos verticais através dos graves contrastes de luz e sombra conseguidos pelo uso de profundas reentrâncias e saliências impressas na configuração da modenatura da fachada, seria, provavelmente, mais atraente ao espectador; mas nada impediria que o monumento fosse tratado para ser apreendido em relação a estes dois tipos mais comuns de visadas – como as fachadas das igrejas de Santa Susana (Figura 176), concluída em 1603 por Carlo Maderno; Sant’Ignazio, levantada entre 1649 e 1650 por Alessandro Algardi (1595-1654); Sant’Andrea della Valle (Figura 177), construída por Carlo Rainaldi entre 1655 e 1665; também de Rainaldi, a dramática fachada da Igreja de Santa Maria in Campitelli – terminada em 1667 (Figura 178); Santi Vincenzo e Anastasio, obra de Martino Longhi, il Giovane (1602-1660), concluída em 1650 (Figuras 179-180); entre tantos outros frontispícios cenográficos espalhados pela cidade.

174. Frontispício da Igreja de Il Gesù, fachada desenhada por Giacomo della Porta (1532-1602) em 1575. Segundo Wölfflin (1989), Il Gesù seria um edifício barroco que se enquadraria, estilisticamente, na chamada “primeira fase do estilo pictórico”. Hoje é considerado, paradoxalmente, uma das mais significativas criações da arquitetura maneirista. Ou seja, já no período maneirista os mestres da arquitetura desenvolveriam uma complexa pesquisa formal de moldagem plástica do frontispício dos templos, já que os monumentos religiosos deveriam capturar, a qualquer custo, a atenção e o encanto do passante. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

175. Vista de Giuseppe Vasi da Strada Pia, com destaque para as fachadas da Igreja de Santa Susana, concluída em 1603 por Carlo Maderno (1556-1629), e da Igreja de Santa Maria della Vittoria, cuja frontaria foi projetada em 1626 por Giovanni Battista Soria (1581-1651) – a estrutura arquitetônica do templo já havia sido concebida e construída por Carlo Maderno. Os frontispícios das duas igrejas marcam a típica fachada do Maneirismo e do Barroco Primitivo romano. Fonte: Coen (2003, p. 193).

176. Fachada da Igreja de Santa Susana, em Roma. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

177. Vista de Giuseppe Vasi da fachada da Igreja de Sant'Andrea della Valle, construída por Carlo Rainaldi (1611-1691) entre 1655 e 1665. Fonte: Coen (2003, p. 196).

178. Fachada da Igreja de Santa Maria in Campitelli, projetada pelo arquiteto Carlo Rainaldi – terminada em 1667. As gradações de luz e sombra conseguidas através do lançamento dos elementos da modenatura clássica na fachada do edifício dariam a tonalidade pictórica do templo. No caso desta igreja, da segunda metade do século XVII, o arquiteto levaria estes princípios a extremos, libertando francamente parte das colunas da parede da fachada. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

179. Axonométrica, por Portoghesi, da Igreja de Santi Vincenzo e Anastasio, revelando o forte caráter tridimensional do frontispício concebido por Martino Longhi, il Giovane. Fonte: Portoghesi (1997, p. 302).

180. Fachada de Santi Vincenzo e Anastasio, obra de Martino Longhi, il Giovane (1602-1660), concluída em 1650. É impressionante a concentração das três colunas (a cada lado) justapostas em planos salientes – bem como de frontões e tímpanos interpenetrantes – para marcar o eixo central e o acesso ao templo. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

O outro tipo de fachada religiosa que apresentaria resultados profundamente expressivos na cidade de Roma seria aquele em que a frontaria estaria envolvida por um dinâmico jogo de curvaturas que teriam o poder de movimentar não só a frente do próprio edifício, mas também contaminar o cenário adjacente com a sua agitação – principalmente através do acolhimento envolvente produzido pelo “abraço” das paredes côncavas das fachadas, bem como a sugestiva expansão, para o espaço urbano, das superfícies que encerrariam o frontispício, dilatação provocada quando a igreja estivesse encerrada por formas convexas. Joseph Connors (2005, p. XV) afirmaria que estes expedientes, particularmente a oposição das formas côncavas com as convexas, seriam inclusive utilizados para oferecer, literalmente, a ilusão de que aquele organismo arquitetônico estaria invadindo o espaço urbano à frente, sem que isso efetivamente acontecesse – a solução encontrada para ampliar virtualmente o alinhamento do edifício em uma conjuntura em que a instituição religiosa não pudesse obter a permissão para alargar a construção para além de sua testada.⁷⁰ Além destes fatos:

Pelo encurvamento da parede, o barroco alcançava ainda outra finalidade: como o conjunto de frontões, janelas, colunas etc. acompanham a curva, cria-se para o olhar uma impressão extremamente viva de movimento. O olho vê num mesmo momento formas de natureza semelhante, de ângulos diversos. O efeito é que colunas orientadas segundo eixos diferentes parecem torcer-se e girar continuamente. É como se de repente uma vertigem violenta tivesse se apoderado de todos os elementos. (WÖLFFLIN, 1989, p. 77)

Esta violenta vertigem relatada pelo escritor, filósofo, historiador e crítico suíço, Heinrich Wölfflin (1864-1945), em seu precoce livro de 1888, *Renaissance und Barock – Eine untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils*,⁷¹ acompanharia diversos edifícios importantes da cidade de Roma, organismos religiosos em que os arquitetos contraporiam, abertamente, as formas côncavas às conve-

70 Connors (2005, p. XV, tradução nossa) exemplifica esta situação com o projeto de Borromini, de 1662, para a elaboração de uma das fachadas para o jesuítico Collegio di Propaganda Fide: “Para o Collegio di Propaganda Fide, Borromini desenhou uma fachada que no curso da projeção parece escapar ao longo do edifício até se projetar sobre a linha perspectica da contígua Via della Vite. Os mesmos efeitos que um barão medieval podia criar empregando a força bruta ou um Cardeal Farnese cedendo terreno à municipalidade, uma congregação da época barroca podia obter recorrendo à metáfora.”

71 *Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália* (WÖLFFLIN, 1989). Versão para o português de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen.

xas: a fachada convexa de Santi Luca e Martina, levantada desde 1634 por Pietro da Cortona (1596-1669) – com a forma ligeiramente expansiva do frontispício, emoldurada nos cantos por dois pequenos segmentos salientes de parede compostos por ordens sobrepostas de pilastras jônicas e compósitas; de Borromini, o Oratorio dei Filippini – monumento no qual o portal principal, em seu plano inferior, apresentaria uma expansiva forma convexa em grave contraste com a envolvente superfície côncava que deslocaria todo o resto da parede do frontispício; a fachada da Capela de San Carlo alle Quattro Fontane, também construída por Borromini em 1667 – um complicado emaranhado de elementos curvos reentrantes e salientes que provocariam, mutuamente, a flexão do frontispício; Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini – com seus envolventes muros laterais côncavos em contraste com seu corpo elíptico convexo –, igreja levantada entre 1658 e 1670 (Figuras 181-182); a pequena e esguia fachada de La Maddalena, concluída por Giuseppe Sardi (1680-1753) em 1735 – claramente inspirada na conturbada obra do mestre lombardo, Francesco Borromini; a nova e oscilante frontaria convexa levantada em 1743 para a Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (Figura 183), obra de Domenico Gregorini (1692-1777) e Pietro Passalacqua (1690-1748); entre tantas outras fachadas curvilíneas do Barroco romano.

Para além disso, estas expressivas e independentes fachadas apresentariam uma relação profundamente complexa com o espaço interno do monumento. Na verdade, a casca externa do edifício guardaria um universo misterioso: o acesso ao seu âmago processar-se-ia como mais uma surpresa preparada para quem vivenciasse o grande espetáculo encenado na cidade barroca – uma experiência em que o limite do espaço real seria definitivamente rompido para se abrir a uma viagem fantástica, a uma experiência imaginativa singular, inesperada. A fachada, portanto, poria em comunicação o espaço interior com o exterior, invocando o transeunte a descobrir o que se esconderia dentro do invólucro. Para isso, direcionaria o olhar ao eixo principal de acesso do frontispício e movimentaria a superfície com reentrâncias e saliências, com curvas e contracurvas, de forma a propor, ilusionisticamente, uma instabilidade frente à abrupta separação entre os ambientes internos e externos – uma sensação de que o coração do monumento desejasse romper as paredes externas, que, por sua vez, tentariam conter esta força. O resultado da relação entre estes dois impulsos antitéticos apareceria na articulação complexa da fachada, na absorção diferenciada da luz promovida pelos diversos planos, perfis, nichos e, finalmente, na contraposição entre as projeções

181. Fachada da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Projetada por Gian Lorenzo Bernini e construída entre 1658 e 1670. Os muros côncavos da fachada produziram uma forte sensação de acolhimento no recuo gerado na estreita Via del Quirinale (antiga Strada Pia) e atraíram o fiel para seu espaço interno através da escadaria que invadiria, categoricamente, o espaço da via. Para além disso, a concavidade dos muros entraria em oposição com a convexidade da escadaria, com a poderosa fachada clássica e com a própria forma elíptica do edifício – revelada por detrás de toda a composição. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

182. Vigoroso frontispício clássico da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, apresentando seu elaborado jogo persuasivo de concavidades e convexidades.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

183. *Veduta della Facciata della Basilica di S. Croce in Gerusalemme*, obra de Domenico Gregorini (1692-1777) e Pietro Passalacqua (1690-1748) – 1743. Por Giambattista Piranesi. Fonte: Ficacci (2000, p. 708).

côncavas e convexas, na sinuosidade geral da superfície – e revelaria, fundamentalmente, que o recinto interior das igrejas, mas também aquele dos palácios ou de qualquer outro edifício público, deveria ser compreendido como um espaço urbano, igual a uma rua ou a uma praça. Argan (2004, p. 131, tradução nossa) concluiria:

Se adverte já que o espaço urbano não é mais apenas aquele das ruas e das praças: o espaço interno de uma igreja, ou do saguão, ou do pátio, ou da escadaria de um palácio não é menos urbanístico pelo fato de estar fechado ao invés de aberto. É também um espaço social; a vida da cidade circula também nestes espaços fechados. Portanto a fachada não é uma barreira, mas um diafragma; não fecha ou isola, mas põe em comunicação, por assim dizer, osmótica duas entidades espaciais, distintas em sua escala e intensidade luminosa, mas de igual interesse urbanístico e funcional. Visivelmente, este duplo impulso em direção ao exterior e ao interior se manifesta de dois modos, frequentemente combinados entre si: 1) a alternância de corpos plásticos emergentes (colunas, pilastras, frontões, cornijas), nichos e reentrâncias prospectivas; 2) a flexão das superfícies, com curvaturas contrapostas, côncavas e convexas.

Após esta apreciação genérica do poder que as frontarias dos monumentos da Roma barroca assimilariam em transfigurar o espaço urbano, seria importante avaliar, brevemente, alguns dos mais significativos eventos arquitetônicos fundados na cidade, tanto pela iniciativa pública quanto por ações de particulares, análise calcada, essencialmente, no caráter morfológico e artístico dos organismos arquitetônicos, na sua interface com o contexto paisagístico preexistente ou em formação – uma pequena amostragem dos acontecimentos dramáticos que o espaço urbano passaria a acolher nos séculos XVII e XVIII.

Piazza Navona e imediações

Um dos elementos fundamentais da originalidade do plano sistino está no fato dele ter evitado ao máximo intervir no núcleo central da cidade – como usualmente haviam feito os seus predecessores operando aqueles dilaceramentos que teriam permitido substituir com novas vias retilíneas, as velhas vias tortuosas e irregulares. Ter concentrado as próprias intervenções em uma zona como aquela entre Santa Maria Maggiore, San Giovanni e Piazza Venezia, escassamente habitada

e privada de construções importantes, teve como resultado direto a criação de diretrizes para expansões múltiplas, com uma consequente disponibilidade de áreas edificáveis das mais diversas variedades, diminuindo a exigência de transformação do centro e tornando possível a conservação de grande parte do tecido viário medieval e a sua lenta transformação desde seu interior, através de um verdadeiro e próprio processo de substituição celular. (PORTOGHESI, 1997, p. 43, tradução nossa)

As palavras proferidas pelo arquiteto Paolo Portoghesi, em seu vasto estudo sobre a Roma barroca, demonstrariam como Sisto V e Domenico Fontana não só impulsionariam a ocupação e o desenvolvimento urbano das áreas desoladas nas quais seriam implantadas seu novo sistema viário, mas também incentivariam a lenta transfiguração barroca da cidade. Ao não tocarem no núcleo central da urbe, o pontífice e seu arquiteto acabariam decretando, indiretamente, o lento processo de transformação da área densa dos *rioni* medievais e renascentistas, aquele gradativo mecanismo de “substituição celular” da massa edificada relatado por Portoghesi, através da inclusão ou recuperação pontual de monumentos e espaços públicos – ou seja, permitiriam o desabrochar cenográfico (CONNORS, 2005, p. VIII) do cerne da cidade preexistente por meio das intervenções barrocas setorializadas que o núcleo edificado receberia no *Seicento* e no *Settecento*, e das consequentes alterações urbanas de pequena escala que seriam agenciadas por todos os bairros, mutações que pouco esbarrariam no tecido tradicional (já que o plano de Sisto V seria a última iniciativa urbanística de grande porte que a cidade sofreria nos próximos 150 anos).

Neste sentido, a teatral Piazza Navona – recinto aberto no *Rione* Parione e que viria a se configurar como o epicentro da Roma Barroca – seria um dos mais significativos eventos barrocos revelados na área central da cidade, um exuberante acontecimento dramático inserido no processo de transmutação que a massa urbana preexistente abrigaria. Para se alcançar o evento desde o ingresso à cidade pela Piazza del Popolo, o espectador deveria assumir o percurso da Via di Ripetta – a avenida do tridente que se abriria para o sentido oeste – e seguir toda a sua extensão perspectiva em direção ao coração de Roma. No encerramento do vasto logradouro linear – após mais de um quilômetro de percurso, quando a via já teria adquirido a denominação de Via della Scrofa –, o transeunte alcançaria as imediações da praça que acolheria a Igreja de San Luigi dei Francesi. Neste ponto da cidade, para se chegar à Piazza Navona, bastaria que o passante ingressasse em

algumas das vielas que surgiriam à direita e caminhasse em direção a Parione, que brevemente irromperia na grande praça cruzando uma das curtas e estreitas travessas que lhe davam acesso.

A Piazza Navona seria, na verdade, fruto de um desenvolvimento morfológico e espacial que duraria mais de mil e seiscentos anos. Seria basicamente constituída pelo vazio resultante do assentamento de uma série de edifícios alinhados acima das fundações e das paredes remanescentes do antigo Stadio di Domiziano (também conhecido como Circus Agonalis), monumental estrutura arquitetônica construída por volta do ano 86 pelo Imperador Titus Flavius Domitianus (51-96) – que governaria Roma de 81 até sua morte (Figura 184). A praça em si começaria a tomar forma apenas na segunda metade do *Quattrocento*, quando o mercado da ainda decadente cidade seria transferido do pé do morro do Campidoglio, abaixo da Igreja de Santa Maria in Aracoeli, para o ambiente desocupado acolhido pelas ruínas do ancestral estádio – vestígios arquitetônicos que começariam a apoiar as precárias construções sobrepostas às estruturas que antes recebiam as arquibancadas nas quais a plebe e a nobreza apreciavam os atletas. Pouco mais tarde, talvez pela sua grande dimensão e pela sua implantação privilegiada em relação aos burgos medievais e renascentistas, a praça também iria se transformar em uma das mais importantes locações dirigidas ao abrigo de festas populares e religiosas, eventos que mobilizavam quase toda a população em especiais ocasiões. Finalmente, no último quartel do *Cinquecento* – quando já contaria com uma configuração morfológica condizente com a de hoje –, seriam edificadas, sob o patrocínio do Papa Gregório XIII, duas fontes nos extremos norte e sul da nova praça: amplamente alteradas nos séculos subsequentes, foram concebidas por Giacomo della Porta, entre 1575 e 1576, como amplas e polilobadas bacias que dariam apoio aos serviços do mercado, bem como para matar a sede dos animais que ali acorriam com suas cargas.

No que se refere à morfologia, o enclausurado espaço interno da Piazza Navona seguiria, precisamente, o desenho do estádio romano, apresentando uma dimensão de mais de 260 metros de comprimento longitudinal e pouco mais de 50 metros de largura (calcula-se que o estádio poderia acolher até 30.000 espectadores). Sua face norte, côncava, e seu lado sul, achatado, também seriam provenientes da forma do antigo edifício imperial. E não só o alinhamento das construções ordinárias, palácios, palacetes e igrejas – edifícios voltados para a cavidade interna da praça – coincidiria rigorosamente com os limites do campo

esportivo, mas também a parte posterior destas estruturas estaria acomodada seguindo à risca a testada das paredes exteriores do estádio (Figura 185).

Apesar desta fascinante apropriação do *design* do edifício preexistente para a configuração da imensa praça, quando o espectador vencida o apertado e tortuoso tecido urbano que antecedia o ambiente e ingressava em seus domínios por uma das oito estreitas travessas que lhe dariam acesso – passagens que não retiravam em nada o carácter fechado do recinto –, o que mais o chamaria atenção seria, definitivamente, o conjunto dos cenográficos monumentos que despontariam em seu espaço. Estas obras-primas, concebidas pelos maiores artistas da época – os arquirrivais Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini –, seriam edificadas sob o patrocínio do Cardeal Giovanni Battista Pamphilj (1574-1655), que acabava de assumir o comando da Igreja como o Papa Innocenzo X (tendo governado a Santa Sé de 1644 até sua morte).

Entre 1648 e 1651, Bernini conceberia a espetacular Fontana dei Fiumi, levantada no centro da praça – fonte que acolheria o Obelisco Agonale, transferido das ruínas do Circo di Massenzio para o seu cume, em 1649.⁷² Já em 1653, o grande mestre remodelaria a fonte de Giacomo della Porta que marcava a zona meridional da praça, acrescentando à bacia preexistente uma dramática trama escultórica formada por diversas e dinâmicas figuras – o conjunto ficaria conhecido como Fontana del Moro.⁷³ Borromini, por sua vez, entre 1653 e 1657, alteraria profundamente o projeto e complementaria a construção da Igreja de Sant’Agnese in Agone, iniciada por Girolamo Rainaldi (1570-1655) e seu filho Carlo Rainaldi – grandiosa igreja idealizada como uma espécie de capela monumental contigua ao palácio de propriedade do Papa Giovanni Pamphilj, edificado desde 1630 por Girolamo Rainaldi, mas também alterado por Borromini.

Na verdade, Innocenzo X remodelaria a Piazza Navona patrocinando as inserções de importantes monumentos em seus domínios, pois pretendia apresentá-la à população como uma espécie de antessala teatral para a sua moradia no Palazzo Pamphilj, demonstrando o vínculo do pontífice aos mecanismos culturais da época barroca (Figura 186).

72 Monumento confeccionado na época do Imperador Domiziano imitando os obeliscos egípcios trazidos para Roma – transferido para o Circo di Massenzio cerca de 150 anos depois, em 311 d. C.

73 A terceira fonte, também construída por Giacomo della Porta, ocupando a área setentrional da praça, só seria adornada em finais do século XIX, mais precisamente em 1873. É conhecida hoje como Fontana del Nettuno.

184. Detalhe da maquete da Roma antiga realizada a partir de 1937 pelo arqueólogo Italo Gismondi (1887-1974), conservada no Museo della Civiltà Romana, em Roma. Em destaque, o Circo Agonale. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

185. Fotografia de 1930 da aérea da região do Pantheon e da Piazza Navona. É interessante notar como tanto o vazio da praça como os quarteirões que a circulam seguem rigorosamente o desenho do antigo Circo Agonale. Em destaque, a Fontana del Moro (acima) e a Fontana del Nettuno (abaixo). Também em destaque, marcando o centro da praça, a Fontana dei Quattro Fiumi com seu obelisco – mas também a Igreja de Sant'Agnese com suas esbeltas torres e alta cúpula. Fonte: Site *Roma ieri oggi*.

186. *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798. Vista da praça a partir do acesso sul. Fonte: Ficacci (2000, p. 690).

Portanto, todos os monumentos lançados na praça – sejam as fontes, o obelisco, o palácio, ou a igreja – viriam a assumir, imediatamente, uma forte condição cenográfica e um caráter plenamente urbanístico. As duas fontes de Giacomo della Porta lançadas em seus extremos, independente da exuberante configuração escultórica que receberiam respectivamente nos séculos XVII e XIX, já contribuíam para ressaltar, sugestivamente, o desenho longilíneo do antigo estádio e, logo, o impulso direcional da *piazza* barroca. Na verdade, o comprimento da praça seria cinco vezes maior que a sua largura, oferecendo, naturalmente, uma axialidade marcada por um eixo dominante que se estenderia paralelo aos lados maiores da praça. Este eixo seria sublinhado pelas duas fontes locadas nos cantos da praça e coincidentes geometricamente com a linha imaginária longitudinal.

No entanto, mais importante para configuração artística e urbanística do espaço seria a ereção da outra fonte concebida por Bernini e implantada no centro geométrico do recinto, uma das obras mais espetaculares e inusitadas do escultor e arquiteto, mestre do barroco romano. O emérito historiador da arte alemão, Rudolf Wittkower (1901-1971), discorrendo sobre a Fontana dei Fiumi em sua monografia publicada em 1955 e intitulada *Bernini. The sculptor of the roman baroque*, afirmaria:

No centro da Piazza Navona se levanta a Fonte dos Quatro Rios, o maior e mais celebrado trabalho de Bernini neste campo, executada entre 1648 e 1651. O desafio urbanístico deste empreendimento era extremamente complicado. Ele deveria erigir um monumento suficientemente grande para enfatizar definitivamente o centro da comprida praça sem prejudicar sua unidade; ao mesmo tempo, a fonte – não implantada axialmente em relação à fachada de Sant’Agnese – tinha que se ajustar à igreja barroca que havia sido apenas projetada, mas ainda não executada. Um recife ‘natural’, banhado por amplos mananciais, perfurado por aberturas nos pequenos e nos grandes eixos, coroado por uma gigantesca agulha egípcia: barreira e conexão, acompanhamento para os campanários e contraste; expansão e diversidade perto do solo, e na direção vertical, dureza, uniformidade e sutileza; fonte e monumento; improvisação e simbolismo de permanência supra-humana – estas aparentes contradições indicam a resposta engenhosa encontrada por Bernini a este problema. (WITTKOWER, 2002, p. 175, tradução nossa)

O monumento descrito por Wittkower, mesmo sendo um organismo fortemente enraizado, seria absolutamente leve e permeável, sensação conseguida

pela presença de vastas aberturas perfuradas nas rochas. Esta transparência parcial do grande bloco inferior de mármore branco, grupo que imitava a presença de rochas naturais que se interpunham, acenderia o sentimento de que o pesado Obelisco Agonale flutuava no âmago da Piazza Navona. Além disso, a fonte se mostrava expansiva e dinâmica, justamente devido à presença dos informes recifes de pedra que se espalhavam no ponto médio da praça, bem como pelo movimento dos gigantes dispostos aos seus quatro lados – seres antropomórficos que representavam, com suas feições diversas, os quatro grandes rios do mundo.⁷⁴ Contudo, contrariando o direcionamento longitudinal natural do recinto, a Fontana dei Quattro Fiumi marcaria, drasticamente, o centro do ambiente através do impulso vertical proveniente do esguio obelisco egípcio justaposto acima do conjunto escultórico, pairando no ponto médio da praça – rompendo, após séculos, a prioritária conformação axial do Stadio Domiziano. A força expressiva da criação de Bernini conseguiria, sem dúvida, impor um novo acolhimento centrípeto, nunca antes absorvido (Figuras 187-190).

Todavia, este direcionamento centralizador não ficaria ao encargo exclusivo da linha vertical do obelisco, mas entraria em forte conexão com a Igreja de Sant'Agnese in Agone, construída, quase em frente, pelos Rainaldi – e logo alterada por Borromini. Os arquitetos dispunham de um terreno de grande testada para assentar seu edifício, mas não usufruíam de uma profundidade significativa devido ao exíguo comprimento longitudinal de cerca de 40 metros do terreno, dimensão derivada da largura da plateia do antigo estádio – além do fato de, por trás do edifício, passar a estreita Via di Santa Maria dell'Anima, rua alinhada com o que seria a alta parede externa do monumento da Roma imperial. Em função disto, os Rainaldi projetariam um templo de planta central com uma cúpula – que usualmente só cobriria o cruzeiro – ocupando quase toda a extensão longitudinal da construção, chegando a se configurar como a própria nave da igreja, praticamente tangenciando a fachada e os fundos do edifício.

Tirando proveito destas características, Borromini conceberia, *a posteriori*, uma extensa fachada, muito baixa, e pronunciadamente côncava, emoldurada aos dois lados por dinâmicos e leves campanários, que por sua vez enquadrariam, perspetivamente, a enorme e delgada cúpula. O domo apresentaria um alto tambor, uma esguia calota oblonga, e uma lanterna verticalizada, conjunto

74 O Ganges, o Danúbio, o Nilo, e o Rio da Prata.

187. Fontana dei Quattro Fiumi com o Obelisco Agonale – peça que parece flutuar acima da fonte, acima do vão aberto em meio às rochas. O obelisco foi confeccionado por Titus Flavius Domitianus (51-96) imitando os obeliscos egípcios. Fonte: Fotografia elaborada por Ferras - Licença CC BY-SA 2.5 / Wikimedia Commons contributores.

188. Fontana dei Quattro Fiumi. Representação do Rio Ganges. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

189. Fontana dei Fiumi. Representações do Rio de La Plata, do Rio Danúbio e do Rio Ganges. Destaque para o vão aberto em meio às rochas. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

190. Fontana dei Fiumi. Representações do Rio Nilo. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

que se voltaria plenamente aos domínios visuais da praça: não só por alcançar uma elevação extremamente significativa, superando em muito a altura das duas torres – elevação enfatizada pela baixa estatura da frente do edifício –, mas principalmente em função do tambor estar praticamente engastado na fronteira – invertendo a tendência contemporânea de esconder perspectivamente a cúpula pelo avanço da nave longitudinal e pelo alto frontispício. A concavidade da fachada, além de oferecer um sentimento de profundo acolhimento para aqueles que visitavam a praça, impelindo o espectador a ingressar no rico espaço interior da igreja, acabaria provocando uma fatal valorização da cúpula, integrando-a, decisivamente, ao vazio disposto à frente: o cavado frontispício ofereceria, virtualmente, a ideia de que o conjunto tambor-cúpula-lanterna estaria sendo simbolicamente arremessado para o espaço interno da praça, pois a concavidade da fachada recuaria ilusionisticamente o paramento frontal, enquanto o poderoso domo, enquadrado pelos campanários – que por sua vez produziriam um atraente contraponto vertical para a alta lanterna, bem como um contraste entre a sua forma vazada e o peso excessivo da cúpula –, se expandiria e se projetaria sugestivamente, buscando o vazio.

Não obstante, impressionaria ainda mais a relação que este grande edifício guardaria com a fonte projetada pelo arquirrival de Borromini assentada logo à frente. Nada seria mais lógico que os mestres, mesmo sendo inimigos mortais, promovessem uma sutil interface entre os dois monumentos em prol da ostentação da nova realidade persuasiva que celebraria o espaço central da praça como o ambiente mais importante do recinto, superando sua antiga direção dominante desenvolvida em profundidade. Contudo, aparentemente, os dois monumentos estariam em certa incompatibilidade compositiva, já que, como atestaria Wittkower, a fonte de Bernini não estaria implantada no alinhamento do eixo da fachada e da cúpula da Igreja de Sant’Agnese; pelo contrário, estaria deslocada frente ao portal de acesso ao templo (Figura 191). É verdade que esta relação de entorse entre os dois monumentos revelaria imagens em escorço muito atraentes para aquele transeunte que, saindo do denso tecido medieval preexistente, alcançasse a fechada praça por uma das cinco travessas abertas nas suas faces menores: o espectador se depararia com a cenográfica imagem em profundidade perspectica da praça, com a Fontana dei Fiumi e a Igreja de Santa Agnese apontando bem à frente, marcando os novos direcionamentos verticais e centrípetos, capturados em atraentes panoramas diagonais, em ricos escorços (Figuras 192-193). Por outro

lado, ao se aproximar do centro da praça, o passante poderia apreciar a fachada da igreja em perfeita elevação, sem a interrupção visual do conjunto da fonte.

Mas, a relação entre os dois monumentos não acabaria nestes últimos artifícios da retórica barroca: a vivência individual do espaço delataria que quando o espectador irrompesse no recinto, cruzando o único acesso que se abria diretamente para as duas obras – a Corsia Agonale, travessa rasgada na direção leste, em frente à fonte e à igreja –, se depararia, repentinamente, com uma poderosa imagem: o obelisco seria visto no eixo central da igreja de Borromini, pois, ao alcançar a praça, a viela imporia, subitamente, uma vista diagonal em direção à fachada do templo: panorama que seria interrompido pela estrutura da Fontana dei Fiumi, que se apresentaria ilusionisticamente no ponto médio da frontaria. Ou seja, a fonte e seu obelisco estariam locados na linha coincidente com o direcionamento oblíquo que ligaria, virtualmente, a abertura da Corsia Agonale ao eixo central do frontispício côncavo de Sant’Agnese in Agone (Figuras 194-195).

Mais uma vez, o conceito dos “modos de visão” (ARGAN, 1973, p. 79) comandaria a composição barroca: o que importava não era o que existia objetivamente, o desenho real do espaço, mas o que se via. Se a Fontana dei Fiumi estivesse, de fato, no eixo da fachada, o primeiro panorama que o transeunte que ingressasse na praça pela Corsia Agonale capturaria ao direcionar o olhar para a igreja seria a frustrante imagem do obelisco deslocado em relação ao eixo da fachada – em função da distorção perspectiva que seria gerada. Mas, devido à engenhosa trama concebida pelos dois mestres, o que se apreciaria no momento mais surpreendente da experimentação do cenário barroco seria a imagem inverossímil do alinhamento centralizado entre a fonte e a igreja. Porém, após o primeiro sentimento de êxtase proporcionado pela composição simétrica virtual marcada pelo contrapon-to gerado pelos impulsos verticais do obelisco, da cúpula e das torres, o transeunte passaria a descobrir outros aspectos da construção visibilística da praça, artifícios que poderiam se revelar extremamente complexos e igualmente fascinantes.

Assim, a Piazza Navona demonstraria toda a complexidade oriunda da transmutação barroca de uma importante região da cidade, uma dramática remodelação celular conseguida sem ao menos exigir uma mínima alteração urbanística da área – que, pelo contrário, seguiria ocupando regularmente, e inusitadamente, o espaço que antes acolhia o imenso estádio. Por outro lado, a implantação da praça, envolvida por um confuso, tortuoso e apertado tecido medieval, só aumentaria a sensação da ebriedade barroca dirigida ao espectador

191. Igreja de Sant'Agnese in Agone e Fontana dei Quattro Fiumi – desalinhasdas a partir do centro da praça.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

192. Vista, desde o lado sul, da Piazza Navona, em pintura a óleo de Caspar van Wittel (1652-1736). Em primeiro plano aparece a Fontana del Moro – em frente ao Palazzo Pamphilj –, seguida da Igreja de Sant'Agnese e da Fontana dei Quattro Fiumi. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

193. *Veduta di Piazza Navona*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicadas em 1798. Vista da praça a partir de um dos acessos ao norte. Fonte: Ficacci (2000, p. 745).

194. Detalhe da planta grande de Nolli, de 1748, mostrando a Piazza Navona. Marcado com uma linha escura, o eixo visual que busca a igreja desde a Corsia Agonale colocando a Fontana dei Quattro Fiumi no eixo perfeito de Sant'Agnese. Fonte: Elaborado pelo autor a partir da planta de Nolli. Disponível no site *Roma ieri oggi*.

195. Vista da Fontana dei Quattro Fiumi e da Igreja de Sant'Agnese a partir do acesso leste à Piazza Navona, pela Corsia Agonale. Fonte: Fotografia elaborada por Bengt Nyman (2013) - Licença CC BY 2.0 / Wikimedia Commons contributors.

que se surpreenderia enormemente ao se deparar com o inesperado vazio monumental e com seus cenográficos monumentos interligados por uma fascinante trama teatral.

Esta teatralidade também poderia ser capturada em outros tantos acontecimentos, intensamente expressivos, encenados no *Rione Parione*, como, por exemplo, a Igreja de Santa Maria della Pace, construída no *Quattrocento*, mas completamente alterada por Pietro da Cortona entre 1656 e 1657, a mando do Papa Alessandro VII – monumento barroco que marcaria o hipotético encerramento das tortuosas artérias medievais da Via di Parione e da Via della Pace (Figura 196), ruas contíguas que se abriam nas proximidades da Piazza Navona. Wittkower (1993, p. 241-242, tradução nossa), em seu livro *Art and architecture in Italy: 1600 to 1750*, cuja primeira edição remontaria ao ano de 1958, faria as seguintes colocações sobre o projeto de Cortona para a igreja e a praça que se dispunham à frente:

A nova fachada, colocada diante da igreja quatrocentista, juntamente com a sistematização da praça, é de importância muito maior que as transformações internas. Enquanto as praças com disposições regulares possuíam uma longa tradição na Itália, o projeto de Cortona inaugura um novo ponto de partida porque ele aplicou a experiência teatral ao plano regulador: a igreja se comporta como o palco cênico, a praça como a plateia, e as casas que a circundam como os camarotes. Um lógico corolário de tal concepção pode ser encontrado por quem se aproxima da praça por trás da igreja, pois deve atravessar espécies de portas de serviço, que, por sua vez, escondem as vielas do alcance visual da praça.

O piso superior convexo da fachada, pronunciadamente enquadrado por pilastras salientes, repete o motivo da fachada de Santi Martina e Luca. Mas, no projeto de Santa Maria della Pace este andar representa somente uma zona mediana entre o pórtico semicircular ousadamente distendido, e as grandes alas côncavas que circundam como braços a fachada em uma área muito mais distante dos espectadores. A ação recíproca de formas convexas e côncavas na mesma construção, já timidamente adotada na Villa Sacchetti di Cortona, é um típico tema do Barroco romano, que fascinou também Bernini e Borromini.

Logo, se percebe que a inspiração que o artista barroco absorveria para fomentar a intervenção concebida em prol da reconfiguração da pequenina igreja

196. Detalhe do *Mappa della città di Roma*, confeccionado em 1676 pelo gravurista italiano Giovanni Battista Falda, com destaque para o emaranhado denso de ruelas no *Rione Parione* e no *Rione Pigna*. Dentro do círculo preto aparece a Igreja de Santa Maria della Pace. Fonte: Elaborado pelo autor a partir da planta de Falda. Disponível no site *Roma ieri oggi*.

quatrocentista e da pracinha que se abria à frente estaria totalmente de acordo com a natureza do teatro, expediente tão caro à época: o meio mais imediato para conquistar as mentes e dirigir os indivíduos através do apelo à imaginação do espectador – a manipulação do transeunte por meio daquela euforia ilusória que a constituição dramática do espaço produziria. Contudo, seria impossível para uma pertinente apreciação do evento se furtar da fascinante relação que Pietro da Cortona saberia, coerentemente, trabalhar entre a igreja barroca e o sítio que habitava. Em nome da alteração celular do pequeno setor urbano no qual se apresentaria a igreja, Cortona acabaria preservando o sinuoso e apertado acesso pela Via di Parione e pela Via della Pace e só promoveria uma ampliação do exíguo largo onde se dispunha o monumento com a justificativa de permitir a manobra das carruagens que acorriam à igreja (BLUNT, 2004, p. 124) – praça que viria a alcançar, todavia, uma dimensão insignificante, com seu espaço geometricamente irregular contendo não mais de 30 metros de largura, por cerca de uns 15 metros de comprimento longitudinal (Figura 197).

Esta mínima, mas significativa, modificação da morfologia preexistente, viabilizada através de poucas e necessárias desapropriações, teria como aspecto mais expressivo o fato de o pintor-arquiteto ter ocultado as antigas fachadas irregulares dos edifícios remanescentes, ou daqueles parcialmente demolidos, através da sobreposição de cenários fixos, totalmente independentes, à frente das suas antigas estruturas – imponentes frontarias palacianas que se revelariam como autênticas *scaenae frons* implantadas em nome da monumentalização do espaço. As mais impressionantes destas falsas máscaras teatrais seriam aquelas radicalmente côncavas justapostas contíguas à igreja: panos cenográficos que encerrariam a praça, ocultando as duas vielas que se lançavam adjacentes à sua estrutura (a Via Arco della Pace e o Vicolo della Volpe). Não obstante, os sedutores e envolventes cenários que esconderiam a abertura das vielas não impediriam a sua passagem, já que Cortona as perfuraria com dois permeáveis portais, um a cada lado, permitindo o cruzamento do transeunte para a área do *riane* que se espalhava, confusamente, por detrás do templo – as “portas de serviço” as quais se referia Wittkower. Para além deste fato, a êxedra sugeriria uma virtual projeção da fachada convexa desenhada na terminação da nave da igreja – aplicada à frente do movimentado e contraído anteparo cenográfico côncavo – para o exíguo ambiente da praça, mais um mecanismo da persuasão barroca conquistado através da oposição curvilínea entre envolventes estruturas côncavas e expansivas

formas convexas (Figura 198). Portoghesi (1997, p. 228-229) concluiria a apreciação do complexo da igreja debatendo a forte relação que o edifício guardaria com o contexto urbano adjacente:

A peremptória violência com a qual a estrutura de Santa Maria della Pace emerge no espaço da cidade, envolvendo com a sua presença o espaço circundante, é um fato arquitetônico que não cessa de surpreender – mesmo a quem captura estas imagens cotidianamente. De fato, é um dos pontos de Roma nos quais o programa barroco se revela com a mais direta comunicabilidade; e sendo condicionado pela multiplicidade e irregularidade do tecido urbano medieval, se expressa sistematicamente como um desejo de adesão à realidade, sentida em toda a sua contraditória vitalidade. O anteparo vibrante que é inserido ao fundo do canal da Via di Parione e da Via della Pace age sobre o espectador como um convite a participar de um drama de onde já se anuncia a intensidade e o encanto. E pouco a pouco, quem se aproxima, mesmo desiludido pelo revelar-se de um mecanismo cenográfico e ilusionístico, permanece hipnotizado pelo concretizar-se da imagem de uma matéria modelada com sutil sabedoria, bem como pelo acontecimento espacial que gradualmente se clarifica na experiência de quem se move naquela espécie de grande leque que, em torno do pórtico, se desenvolve minuciosamente. A relação entre o monumento e o ambiente adjacente, modificado pelo mesmo arquiteto, é tão persuasivo, é tão evidente a relação de recíproca necessidade, que se torna difícil pensar nas diversas limitações do programa reveladas na época da projeção.

O crítico italiano deixaria claro que a igreja, bem como a nova sistematização *fake* da praça, necessitariam, decisivamente, do tecido urbano medieval preexistente para se tornarem um absorvente acontecimento barroco. O transeunte que buscava a igreja – percorrendo as tortuosas vias que se dirigiam a ela –, até efetivamente irromper no exíguo espaço do largo, só poderia vislumbrar fragmentos do monumento revelados por uma reduzida greta enquadrada pelas últimas edificações da Via della Pace, uma nesga que iria se abrindo lentamente, desvelando, com a aproximação do espectador, o espectro visual da praça e a revelação do monumento. A trama cenográfica, contudo, só seria denunciada, em toda a sua expressão, pouco antes do ingresso ao recinto, quando o espectador se colocasse a menos de dez metros da igreja e conseguisse vislumbrar, finalmente,

todo o campo visual da praça. A esta distância insignificante, a pequena fachada convexa avançaria poderosamente em direção ao passante e se tornaria grandiosa em sua relação de contrastante com a dramática êxedra côncava disposta ao fundo – puro teatro (Figuras 199-202).

Uma simples referência de escala poderia justificar a impressão que atribuiria à Santa Maria della Pace uma estatura colossal, apesar de sua pequena dimensão: a dez metros de distância, o limitado espectro visivo do transeunte criaria a sugestão de que qualquer edifício de razoável tamanho fosse um grande monumento – sentimento que estaria perdido se, por ventura, o arquiteto escolhesse rasgar um amplo eixo perspectivo direcionado à fachada do templo, assim como se houvesse proposto a abertura de uma grande praça para acolher o monumento. Por outro lado, a camuflagem dos dois becos que se irradiavam para além de Santa Maria della Pace, conseguida por meio da sugestão de que o passante, que prosseguia por estes caminhos, estaria simplesmente cruzando mais uma porta aberta na barreira condicionada pelo anteparo côncavo levantado ao fundo do recinto, seria um expediente fundamental: contribuiria para a geração do imprescindível acolhimento oferecido dentro do espaço contido da praça e também para dar a ilusão de que as paredes côncavas seriam o encerramento definitivo da meta a qual o espectador havia se submetido ao assumir o tortuoso percurso pelo emaranhado de vielas nas imediações da igreja (Figura 203).

Portanto, em Santa Maria della Pace poder-se-ia apreciar mais uma situação em que um edifício religioso promoveria, através do uso consciente do “efeito surpresa”, uma poderosa agitação teatral no âmago de um bairro medieval remanescente. Inusitado seria se esta animação fosse agenciada por construções burguesas comuns, como viria a acontecer na aprazível Piazza di Sant’Ignazio, uma pequenina praça construída para os jesuítas entre 1727 e 1736, projetada pelo arquiteto napolitano Filippo Raguzzini (1680-1771) – assentada não muito distante, no *Rione Colonna*.

Para alcançar o recinto desde a Piazza Navona, o espectador deveria atravessar a Corsia Agonale e buscar a direção leste, cruzando o adjacente e estreito *Rione Sant’Eustachio*, até chegar à Piazza della Rotonda, já no *Rione Colonna*. Não seria possível ignorar esta praça, pois ela se revelaria como um fascinante evento dramático disposto, surpreendentemente, a meio caminho: teria como destaque

o gigantesco edifício clássico do Pantheon,⁷⁵ que sofreria uma “restauração” em 1620 (atribuída a Bernini),⁷⁶ quando seriam assentados os dois campanários acima da prona do edifício – pequenas torres que logo ficariam conhecidas, ironicamente, como as *orecchie d’asino* do Pantheon (retiradas no século XIX); o caráter barroco da praça seria expresso, contudo, na interface entre o templo remodelado e a bela *fontana* disposta à frente, edificada por Giacomo della Porta em 1575 e sobreposta pelo Obelisco de Ramsés II em 1711, por iniciativa do pontífice Clemente XI (1649-1721).⁷⁷ Na verdade, a fonte e seu delgado marco vertical se apresentariam como leves e elegantes contrapontos à colossal e maciça estrutura da rotunda, monumento que se agigantaria ainda mais em função da dimensão não muito extensa da *piazza* (Figura 204).

Continuando seu caminho em direção a Sant’Ignazio, o passante deveria ingressar à esquerda, quase adjacente ao pórtico do Pantheon, na atual Via del Seminario, e prosseguir-la algumas dezenas de metros até alcançar a praça de Raguzzini. Enquanto o transeunte avançava pela suave curvatura da apertada e escura via, uma pequena faixa gradativamente se abriria revelando, em forte es-corço, a irradiante fachada barroca da seiscentista Igreja de Sant’Ignazio (Figura 205), ainda aprisionada pelo exíguo campo visual oferecido. Quando finalmente o espectador irrompesse na praça, alcançando-a bem ao lado do grandioso frontispício da igreja jesuítica, o que despertaria sua imaginação não seria, contraditoriamente, a poderosa estrutura religiosa, e sim a efusiva agitação provocada pelos cinco edifícios burgueses construídos na primeira metade do *Settecento*: dois deles enquadrariam ortogonalmente os limites da fachada de Sant’Ignazio, enquanto os outros três, dispostos no fundo da praça, provocariam uma radical oscilação espacial por meio da contaminação plástica que o ambiente sofreria por influência das movimentadas frontarias côncavas das casas – frontarias que se sobreporiam e se interpenetrariam mutuamente.

É incrível como Raguzzini conseguiria compensar, com o *design* curvilíneo da pequena praça e das casas burguesas que a conformaria, o movimento

75 Templo construído pelo Imperador Adriano (76-138) entre os anos de 118 e 125, consagrado em 609 como a Igreja de Santa Maria ad Martyres pelo Papa Bonifácio IV – que dirigiria a Igreja entre 608 e 615 –, fato que teria decretado sua sobrevivência às pilhagens.

76 Autoria contestada, veementemente, pelo historiador da arte Tod A. Marder, em seu livro de 1998, *Bernini. And the art of architecture*. (MARDER, 1998, p. 225)

77 Giovanni Francesco Albani governou o Vaticano de 1700 até 1721.

197. Axonométrica da estrutura cenográfica da nave, fachada e Praça de Santa Maria della Pace – por Paolo Portoghesi. Fonte: Portoghesi (1997, p. 253).

198. Vista de Giuseppe Vasi da Via di Parione, com destaque para a Igreja de San Tommaso in Parione, à esquerda. Percebe-se, ao final da via, a pequena fresta que se abre para a Igreja de Santa Maria della Pace. Fonte: Coen (2003, p. 168).

199. Via di Parione. A fresta em que se avista a Igreja de Santa Maria della Pace aumenta. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

200. Cada vez mais se abre o enquadramento do campo de visão da igreja ao avançar na rua, agora denominada Via della Pace. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

201. Muito próximo ao final da Via della Pace se pode ver todo o frontispício. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

202. Ao alcançar a praça, toda a trama projetada por Pietro da Cortona se revela. Fonte: Fotografia elaborada por Gaspa (2006) – perspectiva corrigida pelo autor - Licença CC BY 2.0 / Wikimedia Commons contributors.

203. A praça cenográfica de Santa Maria della Pace em uma gravura de Giuseppe Vasi. Fonte: Coen (1996, p. 183).

204. Giuseppe Vasi, 1747. Piazza della Rotonda. O Pantheon, a fonte e o obelisco. A primeira viela que se abre, à esquerda, dará acesso direto à Piazza di Sant'Ignazio. Fonte: Coen (1996, p. 67).

205. Igreja e Praça de Sant'Ignazio. A igreja foi projetada por Orazio Grassi (1583-1654), em 1627, e a fachada por Alessandro Algardi (1595-1654), entre 1649 e 1650. À frente da igreja está a praça de Filippo Raguzzini (1680-1771). Fonte: Coen (2003, p. 233).

mais contido da fachada da igreja – frontispício que não teria sido levantado por Alessandro Algardi baseado na presença de curvas e contracurvas reentrantes e salientes, mas naquela composição tipicamente romana, com planos e perfis pronunciados, em altos e baixos relevos, formados por uma rica modanatura comandada pelas ordens clássicas (colunas, pilastras, entablamentos, áticos, frontões, tímpanos, molduras, nichos, pináculos). Em oposição, a intervenção de Raguzzini, fundada apenas na construção das edificações ordinárias que iriam encerrar a praça, deveria confiar toda a dinâmica agitação requerida pela cultura barroca – toda a cenografia teatral exigida em nome da conquista do espectador – à forma e ao volume dos edifícios, já que não poderia usufruir dos elementos derivados do repertório clássico. (CONNORS, 2005, p. 106) Seria uma completa inversão de valores em relação à concepção tradicional na qual o monumento seria o elemento a se destacar no espaço público – apesar de que a pequena dimensão da praça, bem como o contraste violento das formas côncavas com a fachada plana da igreja, não deixaria de favorecer a imposição dramática da monumental fachada barroca do templo jesuítico (Figuras 206-209).

Todas as intervenções pontuais debatidas revelariam que a tônica das obras estaria sempre relacionada à imposição ao espaço urbano de uma profusa teatralidade, situação que seria levada a extremos na mais famosa das fontes romanas: a Fontana di Trevi. Desenhada por Nicola Salvi (1697-1751) e construída entre 1732 e 1762, no vizinho *Rione* Trevi, a fonte seria a parede terminal do Acqua Vergine, um dos poucos sistemas de captação e transporte de água construídos pelos antigos romanos a sempre funcionar (Figura 210). Locada nos fundos da Piazza di Trevi, a imponente fachada clássica que se assentava por detrás da fonte encerraria toda a extensão da face norte do recinto, sendo parte indissociável do conjunto monumental projetado por Salvi. O frontispício se revelaria, consequentemente, um anteparo meramente cenográfico para a fonte, que seria formada, por sua vez, por uma complexa e movimentada cena onde personagens mitológicos se espalhariam nas rochas e nos recifes esculpidos em travertino – figuras que se apresentariam parcialmente imersas na água que, dinamicamente, jorrava, preenchendo a imensa bacia disposta à frente. Esta monumental estrutura não guardaria qualquer compromisso com os edifícios levantados por detrás, mas apenas com o espaço urbano, desvelando o exclusivo sentido teatral impresso na fachada. Para além destes fatos, a sensação de euforia e tensão gerada ao se irromper no espaço vazio da praça e se deparar com a colossal fonte – artifício

206. Casas burguesas da Piazza di Sant'Ignazio. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

207. Perspectiva axonométrica da Piazza di Sant'Ignazio, por Paolo Portoghesi. Fonte: Portoghesi (1997, p. 400).

208. Piazza di Sant'Ignazio. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

209. O *design* curvilíneo da pequena Piazza di Sant'Ignazio e das casas burguesas que a conformam, claramente contrastantes com a fachada da igreja. É uma inversão em relação à concepção tradicional onde o monumento deveria se destacar efetivamente no espaço público. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2006).

persuasivo multiplicado em sua profusão dramática pelo contraponto visual provocado pela frontaria cenográfica da igreja seiscentista de Santi Vincenzo e Anastasio, jogada, diagonalmente, em um inusitado chanfro perspectivo que lhe direcionava o olhar – seria imensamente favorecida pelo sentimento de espanto absorvido pelo transeunte que, caminhando pela tortuosa preexistência medieval, se depararia, subitamente, com a poderosa cena barroca.

Para além do “efeito surpresa” e do apelo cenográfico, a Fontana di Trevi, assim como as outras situações avaliadas, relatariam artifícios de transformação do ambiente preexistente da cidade alcançados por meio de mecanismos arquitetônicos fundados naquele lento processo de substituição celular do tecido urbano preexistente (Figuras 211-212).

Escadarias romanas no Settecento: dois eventos dramáticos no Campo Marzio

A reocupação da seção norte da planície do Campo Marzio se iniciaria mesmo antes da abertura do tridente de vias que saíam da Piazza del Popolo, na área que acolheria os restos da antiga Tumba de Augusto (63 a.C.-14 d.C.),⁷⁸ o primeiro imperador romano. Em meados do século XV, o chamado Augusteo – pilhado, arruinado, readaptado a inúmeros usos e funções – encontrar-se-ia isolado em um espaço pouco habitado, às margens do Tevere, área que era usada como o segundo porto de Roma⁷⁹ e onde seria construída, no final do século, em substituição a uma antiga ermida, a atual Igreja de San Rocco (1499). Brevemente o tecido urbano iria se reconstituir com a demarcação, por iniciativa do Papa Sisto IV (1414-1484),⁸⁰ de dois bairros oferecidos, respectivamente, à comunidade dos refugiados da Ilíria⁸¹ – que edificariam a igreja e o hospital de San Girolamo – e à comunidade dos Lombardos – que levantariam, mais ao leste, na Via del Corso,

78 Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus, imperador romano a partir 27 a.C.

79 O Porto di Ripetta, nome derivado de sua menor dimensão em relação ao outro porto da cidade, o Porto di Ripa Grande, localizado ao sul, do outro lado do rio.

80 Francesco della Rovere governou a Santa Sé de 1471 até sua morte.

81 Região mais ou menos coincidente com o que hoje seria a Albânia e parte da Croácia.

210. Chiesa di Santi Vincenzo e Anastasio alla Fontana di Trevi, de Padri Regiosi di S. Girolamo, *Architettura di Martino Longhi, Il Giovane*. Panorama da segunda metade do século XVII, elaborado por Giovanni Battista Falda, da imponente e dinâmica fachada da Igreja de Santi Vincenzo e Anastasio, bem como da antiga Fontana di Trevi (à esquerda), algumas décadas antes da intervenção do próximo século. Da série *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna* – 1665. Fonte: Falda (1970, p. 19).

211. Veduta della vasta Fontana di Trevi anticamente detta l'Acqua Vergine. Gravura, por Giambattista Piranesi, da série *Vedute di Roma*, retirada do mesmo ângulo que a gravura anterior de Falda. Fonte: Ficacci (2000, p. 691).

212. Fotografia recente da Fontana di Trevi. Notar a arquitetura cenográfica que envolve inúmeras esculturas e fontes de água, conjunto projetado por Nicola Salvi (1697-1751) e construído entre 1732 e 1762. Fonte: Fotografia elaborada por David Iliiff - Licença CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

a Igreja e o Hospital de Sant'Ambrogio, depois conhecidos como Sant'Ambrogio e San Carlo al Corso.

No *Cinquecento*, com o adensamento populacional dos dois bairros recém-criados, a Tumba de Augusto perderia gradativamente sua condição de ruína dispersa no tecido urbano, sendo incorporada à dinâmica mutante do caráter paisagístico da cidade. Logo, a área seria definitivamente ligada ao resto da mancha urbana e ao seu acesso norte com a abertura da Estrada Leonina (atual Via di Ripetta) e de sua ampliação até a área adjacente à Piazza Navona (atual Via della Scrofa). O grande eixo tangenciaria os quarteirões dos *schiaconi* da Illiria, bem como o Mausoléu de Augusto e o improvisado Porto di Ripetta (Figura 213).

Entretanto só no início do século XVIII a área da Tumba de Augusto passaria a fazer parte do processo, iniciado em finais do *Cinquecento*, de reinvenção cenográfica da capital pontífice, passando a abrigar um dos mais admiráveis acontecimentos barrocos da cidade. Em 1704, por iniciativa do Papa Clemente XI, o arquiteto Alessandro Specchi (1668-1729) desenvolveria um projeto para a reestruturação do Porto di Ripetta, até então um simples vão aberto para o rio sem nenhum tratamento arquitetônico e urbanístico, no qual o atracamento das embarcações acontecia sobre a margem natural do Tevere. (INSOLERA, 1996, p. 283) A obra de Specchi não só permitiria resolver de maneira eficiente o problema da descarga de mercadorias que vinham do Alto Lazio e da Úmbria, mas, principalmente, conseguiria transformar, plasticamente, o confuso bairro onde estava inserido o Augusteo em uma coerente e exuberante manifestação da cenografia barroca.

Promovendo um destaque para a típica fachada romana da Igreja de San Girolamo degli Schiaconi, inteiramente renovada por Martino Longhi, il Vecchio (1534-1591), entre 1588 e 1599, Specchi criou uma pequena praça formada por um terraço oval cuja forma convexa se expandiria através de um arrimo em direção ao rio, sendo, ao mesmo tempo, ladeada por duas rampas contíguas e por escadarias côncavas que permitiriam o acesso do transeunte que chegava de barco e galgava da margem do rio para o platô mais acima. Desta forma, Specchi promoveria a conexão da preexistência natural, formada pelo Tevere e suas margens, com a irregular e confusa massa edificada, hierarquizando o espaço ao privilegiar a visão axial da igreja (para quem chegava pelo rio). Portoghesi (1997, p. 347-348, tradução nossa) resume:

Specchi devia buscar reorganizar esta desordenada sequência de cenários através de um discurso orgânico, geometricamente determinado, e assim o fez estabelecendo antes de tudo uma gradação hierárquica entre os elementos alinhados e escolhendo a tímida fachada de Longhi como foco perspectivo e eixo de agregação para a simetria da escada; e uma vez que a ausência de uma vista axial privilegiada tornava precária a ligação entre o velho e o novo, acentuou a relação de influência da igreja através da forma oval que se projetava para o rio, criando um polo de expansão longitudinal ao longo da direção da Via della Scrofa. A grande praça oval, emergente em sua massa cilíndrica, articulada por uma simples parede de tijolos ritmada por molduras de travertino, é a forma geométrica geratriz que condiciona qualquer outro elemento da composição: a este volume cilíndrico se agregam duas rampas que conduzem ao desembarcadouro central, enquanto as grandes escadarias laterais partem dos extremos dos cortes retilíneos, se dobram em amplíssimas concavidades e então se unem suavemente à convexidade central da praça oval; nasce assim aquele modelo côncavo-convexo que de forma audaz translada para a escala urbanística o tema da onda contínua de San Carlino com o objetivo de estabelecer entre cidade e rio, entre água e pedra, uma relação de osmose, de recíproca influência, que exprime, além da negação do dado natural imediato, a sua síntese em um discurso puramente geométrico.

Logo, a zona do mausoléu do Imperador Augusto, com a reestruturação do Porto di Ripetta, passaria a emanar um forte apelo teatral, estrutura cenográfica que seria constituída, mais uma vez, pela radical agitação espacial oriunda da alternância de formas côncavas e convexas: nas alas laterais da escadaria, sua conformação linear emolduraria os contraídos impulsos gerados pelos desdobramentos côncavos da escada, que por sua vez, com seu *design* envolvente e acolhedor, assumiria uma drástica oposição frente ao pronunciado efeito expansivo promovido pela dilatadora forma convexa da área central da escadaria – pelas rampas, pelo arrimo, e pelo terraço aberto à frente da Igreja de San Girolamo (Figuras 214-215).

Para além deste efeito de sístole e diástole oferecido para quem apreciasse a margem oriental do Rio Tevere, outro fator diretamente relacionado à condição paisagística da área viria a contribuir para aumentar seu apelo persuasivo frente à capital barroca. Na área central da cidade, a mais significativa exceção à clausura da massa construída assentada gregariamante nas margens do Rio Tevere seria a

fresta revelada pela fenda aberta pelo vão do Porto di Ripetta – já que o outro porto, Ripa Grande, se assentava em uma zona limítrofe, ainda pouco habitada. Ou seja, além de oferecer um acontecimento dinâmico de forte apelo retórico para quem chegava à cidade e ingressava pelo porto, bem como para o passante que descia as Vias di Ripetta ou Scrofa, o Porto di Ripetta também exibia a paisagem rasgada e expansiva do rio, raramente desvendada na massa edificada da cidade (Figura 216).⁸²

Outra imponente e teatral escadaria seria construída, pouco tempo depois, entre 1723 e 1726, no mesmo *riione* – mas em seu limite oposto, voltada para o oriente –, ligando a Piazza di Spagna à Igreja Trinità dei Monti, disposta na colina do Pincio. A Scalinata di Trinità dei Monti, desdenhada pelo arquiteto Francesco De Sanctis (1695-1740), se apresentaria como uma estrutura de caráter monumental que entraria em absoluta consonância com o contexto urbano adjacente – poder-se-ia até mesmo dizer que promoveria uma relação de interdependência fatal com toda a cidade, complementando, através de sua disposição dramática vinculada aos preceitos teatrais do Barroco, a moderna disposição urbanística quinhentista, o sistema viário que havia sido retificado pelos pontífices do século XVI. Na verdade, ela permitiria a ligação quase direta entre a Porta del Popolo e as basílicas de Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano e Santa Croce in Gerusalemme (assentadas a alguns quilômetros da Piazza del Popolo), pois conectaria a Via Babuino – o eixo oriental do tridente que rasgava a planície do Campo Marzio cruzando a Piazza di Spagna – com a Strada Felice – a longa avenida aberta por Sisto V nas colinas, artéria que, iniciando-se acima da Piazza di Spagna, uniria o largo à frente de Trinità dei Monti com as distantes basílicas. Além do mais, a escadaria também serviria para aproximar, simbolicamente, a igreja dos franceses e o Vaticano, já que da Piazza di Spagna afluiria a Via Condotti, artéria que cruzava linearmente todas as três avenidas do tridente do Campo Marzio, buscando, por um lado, as proximidades do Porto di Ripetta, e, por outro, a Ponte Sant’Angelo, travessa que daria acesso às vias que acorriam a San Pietro.

82 Infelizmente, poucos vestígios do Porto di Ripetta sobreviveram à construção dos muralhões do Tevere e à abertura das avenidas em suas margens – os famosos *lungoteveri*. O porto seria demolido entre 1870 e 1880, eliminando a primorosa relação de conexão gradual entre rio e a trama urbana: o Lungotevere, assentado a 17 metros do leito do rio, passaria acima das cotas da Via della Scrofa e da Via di Ripetta e acima do nível do antigo porto, ocultando a visão que antes se abria para o Tevere e enterrando, parcialmente, as igrejas de San Rocco e de San Girolamo.

213. Chiesa di S. Girolamo della Nazione de Schiavoni nella Regione di Campo Marzo a Ripetta. Imagem do antigo Porto di Ripetta antes da intervenção de sistematização promovida por Alessandro Specchi (1668-1729). Em destaque, a Igreja de San Girolamo degli Schiavoni – projetada por Martino Longhi, il Vecchio (1534-1591), entre 1588 e 1599 –, que viria a ser a protagonista da posterior intervenção. Giovanni Battista Falda, segunda metade do século XVII. Da série *Il nuovo teatro delle fabriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna* – 1665. Fonte: Falda (1970, p. 51).

214. Porto e Dogana di Ripetta, Alessandro Specchi – 1705. A alfândega de Specchi é o edifício mais à esquerda. Notar o destaque dado à Igreja de San Girolamo degli Schiavoni. Ao fundo, a cúpula da Basílica de San Carlo al Corso. Fonte: Ponciroli (2007, p. 88).

215. *Veduta del Porto di Ripetta*. Piranesi, 1749. Fonte: Ficacci (2000, p. 698)

216. Uma janela aberta para o Porto di Ripetta, à esquerda, e a ocupação na margem oriental do Tevere (demolidos para a contenção do rio), vistos da então desabitada área do Prati di Castello. Aquarela de Ettore Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, 1886. Fonte: Jannattoni (2003, p. 119).

A escadaria também absorveria um grande significado político por unir duas áreas da cidade controladas por emissários das mais importantes nações católicas da época: a Piazza di Spagna, que devia seu nome à embaixada deste país, sediada na grande praça desde 1622 (KIEVEN, 2006, p. 242), e Trinità dei Monti, que seria um dos templos construídos na Cidade Eterna por iniciativa dos franceses, estrutura comandada e protegida pelo poderoso império que dominava esta parte da colina do Pincio – igreja edificada em finais do século XV, mas alterada profundamente por Giacomo della Porta, em 1575. Logo, a imponente ligação vertical proporia uma espécie de aliança entre as duas nações historicamente inimigas.

Apesar de também ser conhecida como Scalinata di Spagna, a obra-prima de Francesco De Sanctis viria a ser edificada através do patrocínio e do financiamento do governo francês, durante o reinado de Luís XV – após mais de um século e meio de especulações e debates sobre a solução mais adequada para a promoção de uma ligação entre os dois níveis da cidade, caminhos, até então, nutridos por improvisadas passagens abertas na encosta virgem (Figuras 217-219). Christian Norberg-Schulz (2000, p. 26, tradução nossa), em seu estudo datado de 1972, intitulado *Architettura Tardobarocca*,⁸³ faria uma boa exposição crítica da escadaria:

A Escadaria da Piazza di Spagna foi construída para unir Via Babuino, a mais oriental das três artérias que irradiam na cidade a partir da Piazza del Popolo, com a Via Felice, a primeira grande estrada projetada por Sisto V. O seu ponto de interseção se cruza quase em ângulo reto com a Via Condotti, que marca o caminho para San Pietro e o Vaticano. Diversos projetos foram elaborados entre 1711 e 1720, inclusive por Alessandro Specchi, cujas ideias foram posteriormente assimiladas pelo arquiteto escolhido para a construção da escadaria, Francesco De Sanctis. A riquíssima e variada solução adotada por De Sanctis (1723-1726) é baseada em uma simples repetição aprofundada do tema central da Ripetta: um pronunciado volume, flanqueado por degraus convexos e um estreito patamar à frente. A parte superior apresenta o tema na sua forma básica; a parte inferior é constituída por uma articulada e animada variação. Logo, o pronunciado volume ao meio da escadaria está de alguma forma recuado, gerando um protegido e íntimo espaço entre os vãos laterais convexos, dentro dos quais avançam uma série de degraus côncavos – o então chamado ‘teatro’. As duas partes são unidas por um complexo patamar e, ao longo

83 Edição original em italiano, com tradução de Michele Lo Buono. A publicação em inglês, *Late Baroque and Rococo architecture*, só seria lançada em 1979, sete anos depois.

217. *Fontana nella Piazza delle Trinità de Monti.* Piazza di Spagna, na segunda metade do século XVII, por Giovanni Battista Falda, antes da construção da escadaria que a ligaria com a Igreja Trinità dei Monti (acima). Notar a Fontana della Barcaccia, concebida pelo pai de Gian Lorenzo Bernini, Pietro Bernini (1562- 1629), e terminada pelos dois em 1627. Da série *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna* – 1665. Fonte: Falda (1970, p. 13).

218. *Veduta di Piazza di Spagna.* Por Giambattista Piranesi, O panorama foi feito no mesmo ângulo da gravura anterior. Escadaria projetada por Francesco de Sanctis (1695-1740) e levantada a partir da década de 1720. Fonte: Ficacci (2000, p. 697).

do perímetro, por um contínuo muro ondulado. Em sua forma total, a Scalinata di Spagna mostra uma rica interação entre movimentos de sístole e diástole criando um dinâmico equilíbrio que convida a um relaxante deleite, mais do que a uma rápida passagem. A composição é dominada pelo eixo da Igreja de Trinità dei Monti, na qual um obelisco figura, marcando o encontro das várias direções. A solução exprime com eficácia a passagem da retórica mais abstrata dos traçados axiais barrocos, à interpretação sensual de um problema concreto, característica do *Settecento*.

O obelisco a que se refere Norberg-Schulz só viria a ser assentado em sua atual posição, à frente da Igreja de Trinità dei Monti, em 1789, quando acabaria complementando o espetáculo encenado neste setor da cidade ao marcar a meta final daqueles que galgavam os suaves degraus da Scalinata. Além do mais, a agulha vertical sublinharia o eixo longitudinal do complexo que, coincidente com a artéria linear da Via Condotti, passaria pela popular Fontana della Barcaccia⁸⁴ e subiria a escadaria em direção ao obelisco e à igreja – além do que, o obelisco serviria como fuga perspectiva para aqueles que cruzavam a Via Felice, aberta dois séculos antes por Sisto V.

Não obstante, desde o início da Via Condotti, nas proximidades do Porto di Ripetta, a estrutura já poderia ser avistada no ponto de fuga do eixo perspectivo, a uma distância de quase mil metros (Figura 220); com a aproximação, as longínquas imagens chapadas capturadas em perfeita elevação iriam aos poucos se distorcendo até explodirem em fortes projeções e contrações plástico-espaciais emanadas ao transeunte que alcançava o vazio da Piazza di Spagna. Ou seja, quando o espectador irrompia na praça pela Via Condotti, mas também pelos dois lados da Via Babuino (que ofereceriam oscilantes panoramas em escorço), ele poderia apreciar, plenamente, a estonteante movimentação curvilínea da escadaria que jorrava, como uma poderosa cascata, ao encontro do passante (Figuras 221-222). Mais um inebriante acontecimento teatral da capital pontifícia, resumido pela historiadora da arte alemã, Elisabeth Kieven (nascida em 1947), em seu ensaio, publicado em 2006, *Piazza di Spagna: dalla Barcaccia alla Scalinata*.⁸⁵

84 Esculpida por Pietro Bernini (1562-1629) e pelo seu famoso filho, Gian Lorenzo, em 1627, a pedido do Papa Urbano VIII.

85 Artigo publicado no catálogo da exposição de 2006, *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, mostra e livro organizados por Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi.

219. Desenho de Francesco de Sanctis, feito na década de 1720, para a escadaria da Piazza di Spagna. Fonte: Portoghesi (1997, p. 360).

220. Panorama da retilínea Via dei Condotti (rua aberta no período romano e retificada por Paulo III na primeira metade do século XVI). A Scalinata di Spagna aparece ao fundo, ao final do eixo perspectivo. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

221. Fotografia de 1888 (autor anônimo) da Scalinata di Piazza di Spagna. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

222. Detalhe de um dos setores côncavos da escadaria da Piazza di Spagna. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

Alinhada com o eixo constituído pela Via Condotti e pela Barcaccia e flanqueada por duas testadas idênticas, a escadaria confere forma à praça e uma inconfundível qualidade urbanística. A superação do desnível torna-se um espetáculo festivo, os degraus saltam dinamicamente abaixo em direção à praça, onde a Barcaccia aparenta balançar-se na água. No alto, para além da praça, as torres de Santa Trinità dei Monti dominam o perfil da cidade. Esta praça é plena de movimento e, do seu modo, um cenário estável. (KIEVEN, 2006, p. 243, tradução nossa)

A área dos antigos Fóruns: o trágico cenário da Roma antiga e o Barroco

Como já foi dito, o centro da Roma antiga, tanto a republicana como a imperial, não coincidiria com o da cidade medieval, renascentista, nem com o da Roma barroca. Na verdade, as áreas remanescentes das praças monumentais, seja o Fórum Romano, ou mesmo os Fóruns Imperiais – edificadas adjacentes e contíguas –, se transformariam em áreas periféricas da cidade com o decorrer do Medievo. Ainda no final da Idade Média, seriam trechos desolados fora da própria cidade, da aérea habitada (que terminaria no Campidoglio), vazios pontuados por algumas ruínas soterradas de edifícios romanos (basílicas, templos, arcos do triunfo, colunas, anfiteatros), encobertas pelos sedimentos que se depositariam no vale entre as Colinas do Campidoglio, do Palatino, do Esquilino e do Viminale, degradados e mutilados por séculos de pilhagem e pelos graves terremotos e inúmeras cheias que assaltariam o núcleo urbano por diversas vezes.

Em meados do *Cinquecento*, a zona arqueológica a nordeste, ao pé das encostas dos montes Quirinale e Viminale, área que guardava a herança dos Fóruns Imperiais através das ruínas dispersas de vestígios dos antigos edifícios encobertos, seria saneada com a reabertura da Cloaca Massima e loteada pelo Cardeal Alessandrino (1541-1598) – após tê-la aterrado para viabilizar a implantação de novos quarteirões. O historiador Mario Sanfilippo (1993, p. III, tradução nossa), em seu livro intitulado *La costruzione di una capitale: Roma 1911-1945*, resumiria a história do bairro dos Pantani:

Na segunda metade do *Cinquecento*, a Cloaca Massima é restituída à sua função e é seca a zona dos Orti dei Pantani, sobre os restos dos Fóruns de Trajano, Augusto, Nerva. São sucedidos grandes trabalhos

de aterramento (em certos pontos o transporte de terra supera os 3 metros) por impulso do Cardeal Michele Bonelli [...] conhecido como o Cardeal Alessandrino, do qual herdaram o nome duas das principais vias deste 'bairro': Via Alessandrina e Via Bonella. Depois a zona inteira é loteada entre 1585-1587 com uma implantação viária bastante regular, enquanto compatível com as ruínas das grandes obras imperiais. Em breve a zona é ocupada por numerosos habitantes modestos, porque é insalubre e pouco atraente aos grandes palácios nobiliários. Dentro do imenso *Rione Monti* se organiza este bairro dos Pantani [...], que rapidamente se liga àquele da Suburra, mesmo permanecendo distinto. Entre os séculos XVI e XVIII edifícios religiosos e construções civis ocultam quase todos os vestígios da Roma Antiga. Casebres, casas, palacetes, conventos, mosteiros, priorados, conservatórios, hospícios, orfanatos, igrejas e superfetações de todo o tipo se apoiam, se sobrepõem, ocupam as grandes obras do passado.

O popular bairro dos Pantani revelaria uma interessante ocupação, onde edifícios barrocos e um casario denso se apoiariam e se sobreporiam aos restos dos monumentos da Roma imperial, ruínas muito danificadas pelo espólio que seria praticado desde o início da Idade Média. Os quarteirões se estenderiam até a base da Colina do Campidoglio e alcançariam a maior praça da zona, o Campo Vacino, o fascinante vazio que se abriria justamente onde antes se encontrava o monumental Fórum Romano.

É possível capturar, nas gravuras dos *vedutiste* dos séculos XVII e XVIII, como este espaço se configurava (Figura 223): uma praça desenvolvida longitudinalmente entre o Campidoglio e a mole arruinada do Colosseo, na qual uma ocupação edilícia formada por construções residenciais alinhadas dividiam o espaço com importantes igrejas – na base da Colina Capitolina, as Igrejas de San Giuseppe dei Falegnami (também conhecida como San Pietro in Carcere) e a fabulosa Igreja barroca de Santi Luca e Martina, projetada por Pietro da Cortona; logo à frente, com um aspecto exterior muito simples, aparecia a Igreja, de fundação medieval, de Sant'Adriano, templo cristão que então apresentava uma feição interna devido à restauração barroca (comandada por Martino Longhi, il Giovane) da antiga Cúria do Senado, edifício de origem romana construído por Júlio César (100 a.C. -44 a.C.) e reformado por Domiziano em 94 d.C.; após uma fileira de casas que definiam o limite nordeste do Campo Vacino surgia, também alinhada com as edificações civis, a inusitada Igreja de San Lorenzo in Miranda (Figura 224), dramático

edifício barroco construído através da apropriação das estruturas preexistentes do Templo de Antonino e Faustina, principalmente a arruinada e parcialmente soterrada pronação de acesso ao templo, que passaria a servir como pórtico frontal da igreja; bem ao lado surgia o Templo de Rômulo, construção que também sofreu intervenção barroca e que passou a acolher o átrio de acesso à Basílica cristã de Santi Cosma e Damiano, mais uma interessante assimilação de antigos e deteriorados edifícios romanos para novos usos eclesiásticos; ao fundo se destacava, em elevação, a bela fachada *palladiana* da Igreja de Santa Francesca Romana; já ao lado sudoeste, em meio a um casario disperso e a algumas fortificações medievais e modernas, ao pé do Monte Palatino, despontava a Igreja barroca de Santa Maria Liberatrice, projetada por Onorio Longhi (1568-1619) e levantada em sobreposição à estrutura preexistente da Igreja paleocristã de Santa Maria Antiqua. (LOMBARDO, 2006)

Além do casario e das igrejas, a aparição dramática no vazio da praça de pedaços remanescentes e parcialmente enterrados de ruínas romanas – do Templo de Vespasiano; da Coluna Foca; do Templo de Castor e Polux, mais ao fundo; da Basílica de Constantino e do Arco de Tito; e a imagem distante das ruínas do Colosseo – gerava, em oposição às construções modernas, uma cenografia trágica que não poderia ser mais barroca. Algumas estruturas, como a pronação arruinada do Templo de Saturno, serviram de apoio ao casario que se estenderia do Fórum em direção à Igreja de Santa Maria della Consolazione, gerando, mais uma vez, uma interessante e cenográfica sobreposição de épocas (Figuras 225-226).

Outros panoramas de dramático caráter barroco poderiam ser retirados na visão contígua entre a movimentada Igreja de Santi Luca e Martina, com sua fachada expansiva, e, logo à sua frente, a eloquente estrutura soterrada do Arco di Settimio Severo, mais um monumento antigo a “flutuar” em meio ao vazio do Campo Vacino. Os panoramas que expunham a oposição entre a forma íntegra e dinâmica da igreja de Pietro da Cortona – com a projeção convexa de sua fachada, bem como pela presença marcante da sua cúpula plenamente visível no espaço do antigo Fórum – e a imagem trágica da metade superior do arco do triunfo, aprisionado por séculos de abandono, só reforçariam os mecanismos da retórica barroca impressos na área, particularmente as tensões suscitadas por este insólito confronto entre organismos de épocas distintas e com diferentes níveis de conservação (Figuras 227-228).

223. *Veduta di Campo Vaccino*, de Giambattista Piranesi, da série *Vedute di Roma*. Elaborada em 1749. Nesta vista desponta, tragicamente, a praça com os importantes monumentos barrocos e as ruínas clássicas soterradas. A igreja que aparece à direita é a de Santa Maria Liberatrice – que sofreria um *ripristino* no período fascista perdendo sua feição barroca. Fonte: Ficacci (2000, p. 693).

224. Vista da Igreja de San Lorenzo in Miranda, que se apropriou da *prona* do Templo de Antonino e Faustina. Piranesi, 1749. Fonte: Ficacci (2000, p. 702).

225. Vista do Campo Vaccino. Igreja de San Lorenzo, à esquerda, colunas de Castor e Pólux, à direita. Piranesi, 1749. Fonte: Ficacci (2000, p. 740).

226. *Veduta del Tempio detto della Concordia.* Na verdade, é o Templo de Saturno. Piranesi, 1749. Ao fundo, após o casario, aparece a Igreja de Santa Maria della Consolazione. Fonte: Ficacci (2000, p. 745).

227. Arco de Settimio Severo soterrado e Igreja de Santi Luca e Martina. Piranesi, 1749. Fonte: Ficacci (2000, p. 704).

228. Imagem dramática das colunas do Templo de Saturno, do Arco de Settimio Severo e da Igreja de Santi Luca e Martina. Piranesi, 1749. Fonte: Ficacci (2000, p. 746).

Além disso, o Campo Vacino seria um verdadeiro respiro em relação aos densos e populares bairros dos Pantani e da Suburra, um vácuo que se abriria abaixo das imponentes Colinas do Campidoglio e do Palatino. O percurso assumido pelo passante através das ruas estreitas, rasgadas no século XVI, derrocaria em interessantes mecanismos de persuasão barroca nos quais, sem dúvida, seriam desvelados conflitos dramáticos devido à expectativa gerada no âmago dos quarteirões e na surpresa de irromper na praça. Nada da trama barroca deste fascinante ambiente revelado na Roma seiscentista sobreviveria aos arqueólogos e, num momento posterior, a Benito Mussolini (1883-1945).⁸⁶

O grande teatro do mundo: a Piazza di San Pietro, em Roma

Esta apreciação da construção do caráter barroco da cidade de Roma só poderia ser finalizada com a análise do maior acontecimento dramático da cidade: o complexo de San Pietro, organismo no qual Bernini demonstraria os princípios essenciais da retórica persuasiva do *Grand Siècle*. Na Piazza di San Pietro o arquiteto buscaria sublinhar a condição da basílica enquanto sede da Igreja Católica através do uso de inúmeros artifícios dramáticos balizados pelos mecanismos compositivos oriundos das propriedades da percepção humana. O espaço estaria inserido, coerentemente, no processo de modernização da cidade, irrompendo em seu tecido urbano como a síntese de toda a pesquisa visual empreendida. Contudo, a concepção do grande arquiteto e escultor barroco não poderia ser compreendida desvinculada do processo de reconstrução da basílica vaticana, pois a sua estratégia de reformulação paisagística do espaço seria elaborada, justamente, em função do grandioso edifício dedicado a São Pedro que se postava logo à frente.

86 A praça barroca do Campo Vacino se transformaria no Parque do Fórum Romano, um desnível em meio à cidade, que, além das ruínas que já se sobressaíam, revelaria ao transeunte apenas fundações dos outros antigos edifícios do Fórum – com exceção de uma ou outra ruína levantada por anastilose. Pior sorte teria a área na qual antes se levantavam as estruturas dos Fóruns Imperiais, sobrepostos, desde o *Cinquecento*, pelo Bairro dos Pantani. Neste caso, as escavações iniciadas por Napoleão Bonaparte em princípios do século XIX acarretariam, inevitavelmente, em ações de destruição de partes inteiras do tecido urbano. Finalmente, entre as décadas de 1920 e 1930, por ordem de Mussolini, o bairro quinhentista seria totalmente arrasado por recomendação de seu mais influente arqueólogo, Antonio Muñoz (1884-1960), e com o apoio de quase todo o seu *staff*, destruído para dar lugar a parcas escavações e à imponente, e desolada, Via dell’Impero (atual Via dei Fori Imperiali).

Sabe-se que desde o pontificado de Nicolò V (1397-1455),⁸⁷ em meados do *Quattrocento*, já era contemplada a possibilidade de se restaurar a imensa igreja cristã primitiva construída pelo Imperador romano Constantinus (272-337).⁸⁸ A mando do papa, o escultor e arquiteto Bernardo Rossellino (1409-1464) proporia a recuperação da forma basilical do templo preexistente (ARGAN, 1986, p. 179) – igreja que havia sido edificada há mais de mil anos, entre os anos de 319 e 324, no local onde, tradicionalmente, se acreditava que o apóstolo de Jesus Cristo e primeiro bispo de Roma, São Pedro, teria sido sepultado. (COEN, 1999, p. 28) Mas, em 1506, o mestre da arquitetura renascentista Donato Bramante (1444-1514) proporia, para o Papa Giulio II (1443-1513),⁸⁹ uma solução diversa: a reconstrução integral da igreja sob uma forma não basilical, em cruz grega. Após sua morte, outros tantos artistas alterariam, sem muito sucesso, o coerente *design* aditivo de Bramante – entre eles, o grande Raffaello Sanzio (1483-1520) e Antonio da Sangallo, o jovem (1453-1534).

Contudo, o projeto final seria elaborado, criteriosamente, por Michelangelo Buonarroti (1475-1564) depois de receber o convite do Papa Paulo III para assumir os encargos de San Pietro no inverno de 1546-1547. (BENEVOLO, 2008, p. 305) A plasticidade contínua e tensa do organismo proposto pelo mestre toscano romperia definitivamente a composição serenamente aditiva de Bramante, impondo, apesar da preservação da tipologia de cruz grega, uma concepção ligada aos conflitos existenciais típicos do Maneirismo, principalmente a ideia da elevação da forma a um patamar de tensões e conflitos espirituais que não caberiam na condição de equilíbrio da proposta anterior. Por isso, seria concebido um corpo fechado e pesado, onde a tensão entre forças verticais e horizontais seria de fato radical. A concepção da cúpula monumental previa um grande elemento esférico, com um impulso vertical conduzido pelos pares de colunas do tambor cilíndrico e pelos pronunciados espigões que partiriam das ordens, elevando-se pela calota até o lanternim. Em função da grande dimensão do domo esférico, a cúpula se apresentaria visualmente achatada, com uma lanterna verdadeiramente monumental fazendo pressão para baixo. Esta composição ofereceria a ideia de que o

87 Tomaso Parentucelli, papa de 1447 até sua morte.

88 O imperador governaria desde sua vitória sobre Maxentius (278-312), em 312, até sua morte. Contudo, seria mais conhecido e celebrado pelo fato de, em 313, ter sancionado plena liberdade aos cultos cristãos no Édito de Milão, dando impulso a uma nova era que se consolidaria na Idade Média.

89 Giuliano della Rovere dirigiu a Santa Sé de 1503 até a sua morte.

forte direcionamento vertical das colunas e dos espigões seria implacavelmente barrado pelo achatamento da cúpula e pelo imenso lanternim pousado em cima da calota, expondo um desconforto compositivo típico da cultura maneirista.

Apesar do grande cuidado que Michelangelo empreenderia para que o projeto fosse realizado em sua total integridade após a sua morte, o sucessor do artista na fábrica de San Pietro, o arquiteto Giacomo della Porta (1532-1602), o modificaria substancialmente quando, finalmente, conseguiria edificar a cúpula em finais do século XVI. O organismo resultante efetivaria a eliminação da composição tensa e contraditória anterior em prol da representação da calota esférica como o símbolo da retomada da estabilidade da Igreja após o Concílio de Trento, reafirmando seu papel como ponto de convergência para todo o universo católico. O artifício retórico desenvolvido estaria centrado, simplesmente, na diminuição do contraste entre os direcionamentos verticais e horizontais que causariam o esmagamento da cúpula na composição anterior. As seções dos espigões seriam suavizadas, substancialmente, amenizando o sentimento de elevação vertical em direção ao pesado lanternim. Por outro lado, a altura da cúpula externa seria elevada em oito metros, transformando-a em um volume levemente ogival, ao mesmo tempo em que a altura do lanternim seria diminuída, de forma significativa, em quase dois metros. Deste modo, a cúpula de San Pietro tornar-se-ia uma estrutura mais leve, perdendo o caráter de forma achatada e comprimida, resultante da proposta de Michelangelo, irrompendo no ambiente da cidade de Roma e de todo o mundo católico como o eixo simbólico da fé cristã (Figuras 229-231). Estas constatações seriam fruto da exaustiva pesquisa enfrentada pelo já citado historiador da arte Rudolf Wittkower (1979, p. 522-523, tradução nossa) e seriam originalmente publicadas em 1933 no ensaio *Zur Peterrkuppel Michelangelos*, texto que ganharia uma versão ampliada em italiano na década de 60 do século passado.⁹⁰ O crítico decretaria:

Totalmente de acordo com esta concepção problemática, Michelangelo concebeu uma cúpula hemisférica apertada, comprimida e absolutamente relacionada ao enfoque que dava a suas soluções. Porta deu à cúpula uma curva mais elegante, elevada e ascendente. Para conseguir esta mudança, teve que elevar os centros das cúpulas interior e

90 Aqui foi analisada a versão em espanhol, *La cúpula de San Pedro de Miguel Angel*, traduzida das versões em alemão e em italiano por Justo G. Beramendi e lançada em 1979 na coletânea *Sobre la arquitetura en la edad de Humanismo*.

229. Uma das fachadas laterais projetadas por Michelangelo Buonarroti (1475-1564) para a Igreja de San Pietro. Por Étienne Dupérac (1520-1607), publicado em 1569. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

230. Elevação externa da Cúpula da Igreja de San Pietro tal como foi construída por Giacomo della Porta (1532-1602). Imagem retirada do livro de Carlo Fontana (1634-1714), publicado em 1694, *Il Tempio Vaticano e la sua origine, con gli edifici più cospicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di esso*, publicação que contou com desenhos de Alessandro Specchi. Compare a proporção entre a altura e o diâmetro da cúpula que foi edificada com a imagem anterior, onde aparece a estrutura segundo projeto de Michelangelo. Fonte: Fontana (2003, p. 221).

231. A cúpula de San Pietro, em Roma. Fonte: Fotografia elaborada por Myrabella - Licença CC BY-SA 3.0 & GFDL / Wikimedia Commons contributors.

exterior, a primeira aproximadamente uns 3,50 metros e a segunda ao redor de 4,60 metros, dando assim, como resultado, uma cúpula com uma pendência muito abrupta em sua parte inferior. Por outro lado, teve que situar os centros 4,00 metros além do eixo vertical, o que gera como resultado a elevada curva, tanto dentro como fora.

Podemos agora traduzir em cifras o aumento de altura introduzido por Porta na cúpula de Michelangelo. De acordo com meus próprios cálculos sobre a maquete, a cúpula de Michelangelo, desde a cornija do tambor, até o anel interior do ápice, deveria ter tido 21,79 metros de altura. Porta agregou a ela quase uma terceira parte e a cúpula exterior se eleva 8,08 metros acima da de Michelangelo. Ninguém pode negar que é uma cifra considerável.

A cúpula elevada de Porta reflete uma alteração nos valores estéticos e isto é ainda mais claro quando se considera a relação entre a cúpula e o lanternim. Porta diminuiu a altura da lanterna projetada por Michelangelo em 1,83 metros.

Logo, no último quartel do *Cinquecento*, já um maneirista como Giacomo della Porta exporia, sob a influência direta da Contrarreforma, uma atitude de alto teor persuasivo no que diz respeito à construção da Basílica de San Pietro – se aproximando da retórica propagandista barroca. Todavia, estas não seriam as únicas modificações que o projeto de Michelangelo viria a sofrer com o passar dos anos. Em 1607, o Papa Paulo V (1552-1621)⁹¹ determinaria um aumento considerável da nave projetada por Michelangelo, ampliando e rompendo para sempre a cruz grega preexistente e gerando um edifício com uma nova estrutura em formato basilical, bem como promovendo a ereção de uma grande e larga fachada para a igreja, obviamente levantada bem mais à frente daquela prevista por Michelangelo – exigências fundadas, em parte, em uma simples questão funcional, para o templo poder congregar mais fiéis, mas também derivadas da má vontade que a Igreja contrarreformista guardava em relação às formas centralizadas, entendidas como pagãs. Estas alterações romperiam, definitivamente, o conceito inicial do mestre toscano que idealizava uma estrutura contínua para a igreja, desarticulando a massa escultórica pesada, tensa e fechada do organismo preexistente (Figuras 232-233).

91 Camillo Borghese governou a Igreja de 1605 até a sua morte.

Por outro lado, estas obras, realizadas sob a coordenação do arquiteto Carlo Maderno (1556-1629), colocariam o templo em uma condição urbana mais explícita, contribuindo para projetá-lo ao tecido da cidade – bem como aproximaria a igreja um pouco mais do distante obelisco erigido por Domenico Fontana (1543-1607), diminuindo em cerca de 90 metros (aproximadamente o comprimento da nave proposta) a distância original de mais de 270 metros entre o marco vertical assentado no eixo da igreja e o seu antigo frontispício. Em contrapartida, tragicamente a cúpula assumiria uma posição desfavorável por acabar perdendo grande parte de sua imponência para a fachada moderna, e por praticamente desaparecer, por efeito perspectivo, da visada imediata do frontispício – fato que levaria o arquiteto a ser criticado por todas as gerações que o sucederam (Figuras 234-235).

Felizmente, décadas mais tarde, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) iria propor uma admirável resolução barroca para o problema causado no início do século: o mestre napolitano promoveria o resgate da expressiva projeção da cúpula da basílica vaticana para a cidade de Roma – operação que seria alcançada por meio da junção de inúmeros artifícios visibilísticos e teatrais concebidos durante a construção da nova Piazza di San Pietro. O escultor, desde muito jovem, já estaria sendo responsável por importantíssimos encargos no Vaticano, especialmente após a posse de Urbano VIII (1568-1644)⁹² em 1623 – obras maestras, como o gigantesco e agitado Baldaquino assentado abaixo da cúpula di San Pietro, um misto de escultura e arquitetura levantado dentro da grande basílica após o ano de 1624. Com a morte de Maderno, em 1629, Bernini ostentaria, definitivamente, o controle das obras da basílica, tendo, contudo, de esperar mais de três décadas para assumir, em 1656, sua maior empreitada: o projeto e a construção da praça à frente do mais importante templo da civilização católica romana (Figura 236), trabalho desenvolvido a pedido do Pontífice Alessandro VII (1599-1667).⁹³

Bernini aproveitaria as radicais modificações acionadas no início do século por Carlo Maderno para propor uma revalorização da cúpula de Michelangelo e jogá-la de vez a todo o ambiente citadino e, simbolicamente, para a totalidade do mundo cristão. A verdade infinita da fé católica se espalharia através deste autêntico teatro do mundo:

92 Maffeo Barberini foi papa de 1623 até a sua morte.

93 Fabio Chigi liderou a Santa Sé de 1655 até a sua morte.

232. Detalhe da planta de 1593, do pintor e gravurista Antonio Tempesta (1555-1630), mostrando o Bairro dos Borghi e o complexo de San Pietro antes da edificação da nave e da fachada de Carlo Maderno (1556-1629) e da construção da Praça de Bernini. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

233. Planta da Basílica de San Pietro mostrando, em destaque, a nave projetada e construída por Carlo Maderno – traço escuro. Imagem retirada do livro de Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano e la sua origine, con gli edifici più cospicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di esso*. Fonte: Fontana (2003, p. CXCI).

234. Elevação externa da Basílica de San Pietro, com destaque para a sua fachada principal, construída por Maderno, e para a cúpula projetada por Michelangelo e edificada por Giacomo della Porta após alterar o seu desenho, elevando a altura da estrutura. Imagem retirada do livro que Carlo Fontana escreveu sobre San Pietro – desenhos de Specchi. Fonte: Fontana (2003, p. 210).

235. Panorama real da fachada principal de San Pietro, retirado a uma distância razoável do acesso à igreja. Percebe-se como, após a construção da imensa nave de Maderno e de sua monumental fachada, a cúpula desapareceu da visão do transeunte que se aproximava da basílica. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

236. Panorama do Vaticano, feito em 1641, pelo arquiteto e gravurista francês Israël Silvestre (1621-1691), retirado a partir do lanternim da cúpula de San Pietro. Em destaque, a construção da torre sul projetada por Bernini e depois derrubada. Também em destaque a antiga sistematização da praça em frente à basílica, anterior à intervenção de Bernini. Fonte: Marder (1998, p. 73).

237. Detalhe do *Mappa della città di Roma*, confeccionado em 1676 por Giovanni Battista Falda, onde aparece a então recém-edificada Piazza di San Pietro, projetada por Bernini em 1656. Fonte: Site *Roma ieri oggi*.

238. Fotografia tomada da entrada da atual Piazza di San Pietro. A recuada praça projetada por Gian Lorenzo Bernini recuperou a plena visão da calota da cúpula projetada por Michelangelo. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

[...] pois, como dizia o próprio Bernini, as colunatas, símbolos dos braços da igreja que a tudo engloba, ‘acolhem aos católicos para reforçar suas crenças, aos hereges para devolvê-los à igreja, e aos infiéis para iluminá-los com a autêntica fé’. Desta maneira a praça oblíqua se apresenta a nós como um auditório para todo o mundo. (WITTKOWER, 1979, p. 16, tradução nossa)

As palavras do mestre do barroco romano, apresentadas por Wittkower no texto *Palladio e Bernini*, de 1966,⁹⁴ demonstrariam a forma alegórica como o escultor pensava a configuração de sua *piazza*: a cúpula seria a cabeça de Deus; a nave, o seu corpo; e os limites construídos da praça, os braços de Deus acolhendo simbolicamente toda humanidade cristã – uma obra-prima da retórica persuasiva barroca (Figura 237).

Para conseguir esta irradiação centrífuga, a abertura da cúpula de Michelangelo para o espaço infinito da civilização católica, Bernini, primeiramente, deveria escolher uma localização adequada para o ambiente principal da praça, uma implantação que fosse o mais distante possível da fachada da basílica. Deste modo, concebendo o espaço tendo como ponto de referência o obelisco disposto há mais de 150 metros da igreja, resgataria, pelo menos, parte da vista da cúpula, perdida nas imediações do monumental frontispício desde as intervenções de Maderno (Figura 238).

Em segundo lugar, o arquiteto deveria recuperar a cúpula como eixo dominante da composição: sem dúvida, Bernini estava consciente de que para resgatar a condição hierarquicamente prioritária da cúpula em relação ao contexto edílico e urbano adjacente, precisaria desvalorizar a fachada de Maderno – que era o acontecimento arquitetônico mais suntuoso presente nas imediações do templo – para depois enfatizar o domo como o coroamento artístico e simbólico da cidade. Para isso, seria necessário colocar a frontaria “entre parênteses” (ARGAN, 1986, p. 351) – em segundo plano –, estratégia que Bernini perseguiria recusando a criação de uma praça circular que incentivaria a vista em elevação da fachada. Conceberia, pelo contrário, um imenso espaço elíptico recuado, com o diâmetro menor coincidindo com o eixo perpendicular ao ponto médio da fachada e tendo em seu centro o obelisco que Domenico Fontana deslocaria em 1586. Assim, os dois pontos principais da forma geométrica conseguida, os focos da

94 Versão em espanhol, *Palladio y Bernini*, traduzida por Justo G. Beramendi e lançada em 1979, na coletânea *Sobre la arquitectura en la edad de Humanismo*.

elipse, dispostos obliquamente à fachada, evitariam a valorização do eixo central e a frontaria ficaria submetida à visão em escorço, extremamente negativa em função de sua grande horizontalidade, além de ser gravemente interrompida, em algumas áreas laterais da praça, pelas finalizações dos braços elípticos (Figura 239). Por outro lado, a cúpula continuaria a ser vista em elevação perfeita por ser conformada por volumes cilíndricos e esféricos. Argan (1986, p. 181-182, tradução nossa), em seu livro *L'architettura barocca in Italia*, publicado pela primeira vez em 1957,⁹⁵ detalharia e reforçaria estes mecanismos, além de explicitar como a fachada retomaria todo o seu prestígio após o transeunte vencer o espaço elíptico e ingressar no ambiente trapezoidal que antecederia a igreja:

Quanto à forma da colunata, o círculo teria sido a mais lógica, ainda que não a melhor. Já que existem dois pontos básicos – o centro da cúpula e o centro da colunata (indicado pelo obelisco que Domenico Fontana levantou em 1586) –, o diâmetro do círculo, ao passar pelo obelisco e prolongar-se idealmente até a cúpula, também teria que passar pelo eixo médio da fachada; e assim, esta teria reconquistado, no conjunto do monumento, esse valor de limite, de fundo de perspectiva que Bernini, pelo contrário, queria privá-la. Era preciso, pois, renunciar a uma solução axial; surge então a forma elíptica, que não tem um centro, e sim dois focos pelos quais passam dois eixos oblíquos. A cúpula é um cilindro coroado por uma forma esférica e, portanto, qualquer que seja o ponto de onde seja avistada, sempre tem a mesma forma; porém a fachada é um plano muito desenvolvido na largura, e uma visão mesmo que ligeiramente oblíqua é o suficiente para fazê-lo parecer em escorço. Enquanto aparece em escorço, esse plano fica comprometido pelo jogo da perspectiva ilusória, no deslizamento ótico dos planos laterais oblíquos: perde todo o valor como encerramento da perspectiva, se convertendo em um mero paramento decorativo; e a cúpula volta a ser o elemento soberano do monumento. Mas, assim que se supera a embocadura da colunata e a cúpula sai do campo visual, eis que a fachada, nobremente enquadrada nas duas alas que, agora, servem a valorizá-la, readquire todo o seu 'decoro': aliás, justamente em função da solução perspectiva derivada da praça capitolina, viria a ser realçado aquele caráter michelangesco, 'sublime', que Maderno teria tentando conferir-lhe.

95 Aqui foi contemplada a versão do texto inserida na coletânea de 1986, *Immagine e persuasione*.

Outro fator que colaboraria, decisivamente, para a geração do alto teor persuasivo que a Piazza di San Pietro emanaria seria o mecanismo gerado na articulação da colunata presente nos limites do espaço elíptico, em sua interconexão com a cúpula. A colunata elíptica, aberta e permeável da praça seria inspirada, com segurança, na forma cilíndrica do tambor da cúpula de Michelangelo e nos pares de colunas que envolveriam sua massa pesada e densa. Mas, para o contexto desenvolvido embaixo, Bernini inverteria o seu sentido plástico: enquanto os pares de colunas da cúpula conformariam um volume fechado, comprimido em si mesmo, tenso e carregado, a colunata envolveria um espaço definitivamente aberto. Além de permeável, o ambiente apresentaria um caráter expansivo conseguido através do desenho centrífugo da forma elíptica, distendida transversalmente ao eixo longitudinal dominante da nave da igreja – projeção que lançaria, simbolicamente, o ambiente contido da Piazza para além dos vazios entre as colunas, se abrindo para toda a cidade, circunstância reforçada pelas marcas irradiadoras desenhadas no piso. Ilusionisticamente, era como se a cúpula e seu tambor fossem virtualmente projetados em direção ao espaço expansivo da praça, que, após absorver o organismo fechado e denso de Michelangelo, romperia a imensa força alegórica contida na grande massa contraída, arremessando-a para toda a capital e, conseqüentemente, para o espaço infinito do mundo católico (Figuras 240-241).

Bernini também utilizaria o sentido multidirecional da projeção virtual das forças simbólicas que deveriam irradiar de San Pietro na interface buscada entre as colunas que compunham os braços côncavos da praça e a sua percepção em conjunto por parte do espectador que acorria ao espaço – um expediente cenográfico e ilusionístico que ofereceria um acontecimento de pura magia para o ambiente que envolveria o obelisco egípcio levantado em 1586. Quando o fiel ingressava na acolhedora *piazza* e se colocava sobre um dos dois focos da elipse, e quando mirava para a colunata mais próxima ao ponto central de onde estaria direcionando seu olhar, o conjunto de colunas desvelado seria visto em elevação absoluta, não sendo permitida a percepção da existência das outras três colunas dóricas que se distenderiam radialmente, em profundidade, por detrás de cada um dos quarenta e quatro suportes alinhados com o lado côncavo da praça.⁹⁶ As colunas que se levantariam para dentro das galerias formadas pelos braços curvos, bem como aquelas alinhadas com as faces exteriores, nos limites convexos

96 O complexo possuiria, ao todo, 352 colunas: oitenta e oito conjuntos de quatro ordens dóricas distendidas centrífugamente desde os dois centros da elipse – 44 conjuntos contidos em cada braço côncavo da praça.

239. Vista da Piazza di San Pietro, em Roma, nas proximidades de um dos focos da elipse. Reparar o braço da colonata interrompendo a vista da fachada de Maderno. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

240. *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente.* Por Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798. Fonte: Ficacci (2000, p. 751).

241. Piazza di San Pietro vista de sua entrada. As colunas do tambor da cúpula, quase invisíveis, são “refletidas” na colonata aberta e expansiva da praça. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

entre o ambiente e a cidade, permaneceriam invisíveis nos panoramas retirados dos focos, já que seguiriam, cuidadosamente, as linhas de composição dos raios que partiriam dos centros da elipse (Figuras 242-243).

O resultado deste mecanismo de composição geométrica do espaço seria surpreendente, já que para o transeunte que eventualmente se postasse por cima de um dos dois focos da praça elíptica – pontos que até hoje figuram sutilmente no chão da grande praça – o engenhoso *design* da colunata permitiria a maior permeabilidade imaginável do espaço interior frente ao ambiente externo da cidade; a maior transparência possível da praça em relação ao espaço que se abria para além das colunas. O ato que levaria o espectador ao mais leve deslocamento traria consigo, contraditoriamente, imagens inverossímeis das colunas se multiplicando por trás daquelas alinhadas com o desenho côncavo da praça, comprometendo a anterior permeabilidade do espaço preexistente – até o ponto em que nada mais do espaço exterior seria capturado. O que seria aprendido, pelo contrário, seria a abertura gradativa de um leque infinito de colunas que encerrariam virtualmente a praça. Este fechamento incondicional do limite visual do espaço pela multiplicação ilimitada dos suportes poderia ser entendido como uma metáfora que atestava que as colunas representariam os pilares da fé católica se multiplicando infinitamente diante dos olhos do crente – mais uma vez, puro teatro (Figuras 244-245).

Finalmente, seria essencial frisar a complexa e necessária relação que a praça de Bernini guardaria frente ao cenário urbano preexistente, revelando a importância incondicional que o bairro dos Borghi ostentaria para a cidade de Roma, para o Vaticano e especialmente para a Piazza di San Pietro. Até o século XIX, esta densa área que se concentrava para além dos núcleos clássico, medieval, renascentista e barroco da cidade, sistematizada e fortificada, a partir de 852, pelo Pontífice Leone IV (papa de 847 a 855), se apresentaria como um ambiente relativamente independente em relação ao centro urbano e mesmo frente ao *Rione* vizinho de Trastevere. Seu sistema defensivo era autônomo e envolveria, basicamente, o Castel Sant'Angelo, o complexo do Vaticano e os bairros residenciais de origem medieval, justamente os Borghi; o conjunto da Praça e da Basílica de San Pietro se encontraria ao fundo do bairro, na extremidade ocidental da área habitada da cidade.

Logo, para o espectador alcançar a grande *piazza* desde os *rioni* mais importantes assentados na margem oposta do rio, seria necessário vencer a ponte de Sant'Angelo e cruzar toda a extensão dos Borghi. Já a ponte de Sant'Angelo

242. Plano da Piazza di San Pietro. Pelo arquiteto e gravurista francês, Paul-Marie Letarouilly (1755-1855). Publicado no século XIX. Fonte: Sitte (1992, p. 121).

243. Colunata de San Pietro, toda permeável, vista de um dos focos da forma elíptica da praça. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

244. Abertura do “leque” infinito de colunas a partir do deslocamento do transeunte em relação a um dos focos da elipse da Piazza di San Pietro. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

245. Detalhe de um dos lados da colonata da Piazza di San Pietro. Acima da colonata aparecem algumas estruturas do Palazzo Apostolico, no Vaticano. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2011).

– construída originalmente pelo Imperador Adriano (76-138)⁹⁷ no século II e chamada então Pons Aelius – se apresentaria como um evento que se caracterizaria como uma massiva experiência barroca: atravessá-la certamente encantaria o espectador devido à imagem perspectiva que se abriria para o castelo homônimo, enquadramento forçado pelas esculturas dos anjos sequencialmente enfileirados, idealizados por Bernini, e assentados acima das balaustradas; também seduziria o passante a abertura da imagem distante, capturada à esquerda, no meio da travessa, da fachada (muito interrompida pela massa edificada dos Borghi) e da cúpula de San Pietro – o último panorama da basílica que seria revelado ao transeunte até, enfim, alcançar a praça.

Vencendo a ponte, o fruidor perderia quase todo o contato visual com a basílica ao ter que irromper no tecido denso dos Borghi. Não obstante, seriam abertos dois estreitos caminhos que poderiam dar acesso direto à Piazza di San Pietro: à esquerda, o Borgo Vecchio, via medieval praticamente retilínea, reordenada pelo Papa Nicolò V em meados do *Quattrocento*; e à direita, o fechado eixo perspectivo do Borgo Nuovo (antes, Via Alessandrina, depois, Via Recta), rua traçada por Alessandro VI para o jubileu de 1500. (INSOLERA, 1996, p. 24) Entre os dois caminhos assentava-se uma sequência surpreendente de estreitos quarteirões conhecidos como a *spina* dos Borghi (Figuras 246-248). O percurso pelos eixos alcançaria igrejas e palácios importantes – como a Igreja de Santa Maria Traspontina, na face norte do Borgo Nuovo; ou a pitoresca Piazza Scossacavalli, aberta em meio à *spina*, dominada pela Igreja de San Giacomo, bem como por importantes edifícios, como o Palazzo Torlonia (Figuras 249-252).

Finalmente, mais à frente, os dois eixos atingiriam, em lados opostos, a Piazza Rusticucci, um largo idealizado por Bernini e aberto imediatamente antes do ingresso à Piazza di San Pietro, ambiente que permitiria que fossem descortinados os panoramas que iriam ganhar todo o conjunto da basílica vaticana, assim como a apreensão integral da estrutura da cúpula – situação derivada da grande distância que o transeunte ainda guardaria frente à fachada de Maderno. Este dramático minuto de surpresa congregaria o momento em que a cúpula se reapresentaria ao instante em que a praça se revelaria pela primeira vez, em toda a sua complexidade, através das atraentes visadas oblíquas desejadas por Bernini – já que os dois eixos jamais apontariam para imagens frontais e chapadas

97 Publius Aelius Traianus Hadrianus foi imperador romano de 117 a 138.

do complexo, despejando o transeunte nas extremidades laterais aos acessos à Piazza, através de eixos virtuais que buscariam as cercanias dos focos das elipses (Figura 253).

É exatamente neste ponto que seria possível compreender a mais intensa das motivações que levaria Bernini a conceber seu desenho: os percursos naturais que os maiores grupos de fiéis adotariam para alcançar San Pietro coincidiriam, certamente, com os trajetos diretos do Borgo Vecchio e do Borgo Nuovo, encaminhamentos que levariam o transeunte, imediatamente e naturalmente, a cada um dos focos da elipse transversal que formavam a praça – revelando que o mestre do barroco romano se apropriaria de modo incondicional da preexistência urbana para idealizar a sua maior obra. Argan (1986, p. 182, tradução nossa) complementar:

Bernini, em consonância com esta solução biaxial, descartou a ideia de uma grande avenida retilínea de acesso à praça (que teria determinado uma perspectiva axial) e preferiu, ao contrário, conservar o duplo acesso através dos Borghi, que correspondia à duplicidade dos eixos visuais da colunata e proporcionava, a quem saísse destas ruas estreitas em direção ao espaço imenso da praça, essa ‘surpresa’ que é um dos aspectos característicos da urbanística do século XVII romano.

A conjunção da Piazza di San Pietro com os Borghi representaria a típica filiação da arte do século XVII ao apelo persuasivo e ao exercício da imaginação ilusionista. Efetivaria a consagração da autoridade histórica da basílica como eixo central do mundo católico através da presença, em uma única estrutura, de inúmeros artifícios de exaltação dramática: a surpresa – expressada no ato de atingir a Piazza Rusticucci e se deparar com a praça monumental após o longo percurso pelas ruas estreitas do bairro medieval; a alegoria – sugerida na forma do conjunto cúpula-basílica-praça como a representação da cabeça, corpo e braços de Deus acolhendo a toda humanidade; a dilatação – anunciada no reflexo da cúpula fechada, projetada no espaço aberto e expansivo da forma elíptica; o direcionamento infinito – conseguido no jogo mágico da formação do leque das colunas que modelariam o cenário; a desvalorização inicial, seguida da posterior valorização do frontispício, perseguidas no encaminhamento trapezoidal do último ambiente da praça. Segundo Portoghesi (1997, p. 8, tradução nossa), o que ofereceria o tempero para todas estas experiências seria o movimento do fruidor, pois a partir de seu deslocamento poderia ser desvelada, gradativamente, diante de seus olhos, toda a trama sugerida – como aconteceria no teatro:

Bernini se preocupa com a eficácia das várias imagens que as suas estruturas produzem enquanto o espectador as observa movendo-se: mas não renuncia a indicar uma visada privilegiada que assume o objetivo de reabsorver sinteticamente os vários momentos da leitura. Na arquitetura acontece a mesma coisa: se raciocina e se projeta ainda em termos de eixos e percursos hierarquicamente distintos, mas a visão axial só tem o objetivo de conectar em uma unidade os tempos de uma narração contínua que se desenrola durante a completa estrutura do espaço, que quer ser indagada e vivida em cada mínimo particular.

Incrivelmente, após a morte de Bernini, inúmeros artistas, burocratas e governantes, não compreendendo a complexa trama desenhada pelo mestre, almejavam, inconsequentemente, eliminar a *spina* dos Borghi para abrir um grande e largo eixo perspectivo que permitisse a visão axial distante da igreja e de sua cúpula – começando pelo seu próprio aluno e parceiro, Carlo Fontana (1634-1714). Mas, foi muito mais tarde, por ordem de Benito Mussolini (1883-1945), que o empreendimento seria tragicamente levado adiante com a constituição da Via della Conciliazione. O historiador Mario Sanfilippo (1993, p. 141, tradução nossa) sintetizaria a iniciativa que arrasaria este importante pedaço da cidade que se desenvolvia nas proximidades do Vaticano há mais de mil anos:

No início dos anos 30, Attilio Spaccarelli dá início a um estudo para a demolição da '*spina* dos Borghi'; em 1934 se une a ele Marcello Piacentini. Conjuntamente (induzidos pelas altas hierarquias fascistas e vaticanas) colocam o seu projeto para a aprovação de Mussolini em 20 de junho de 1936; em 28 de junho o apresentam a Pio IX, que o acolhe como obra de grande valor: na prática a demolição da '*spina* dos Borghi' é filha legítima do Acordo de 1929. [...] De fato não é abastida somente a *spina* entre Borgo Vecchio e Borgo Nuovo; são remanejados (especialmente nas fachadas), reconstruídos, realinhados, os edifícios sobre as testadas dos dois lados da nova via; outros edifícios são transportados e reconstruídos sobre novos alinhamentos na via della Conciliazione.

Assim, o percurso biaxial de acesso à Piazza di San Pietro, com todas as suas nuances e surpresas – igrejas, palácios, praças –, e com o seu encaminhamento adequado à praça, imediatamente em direção aos focos da elipse projetada por Bernini, seria jogado abaixo. Seriam perdidos todos os quarteirões ancestrais da

spina, bem como as antigas Vias del Borgo Vecchio e del Borgo Nuovo – além de inúmeros palácios e edifícios históricos assentados nos alinhamentos que sobreviveriam na larga avenida, substituídos por construções fascistas nos dois lados da nova Via della Conciliazione. Só a demolição da “espinha”, que demorou menos de um ano, expulsou quase 5.000 pessoas, desalojadas para povoar a periferia da cidade na década de 1930. Após a guerra, os trabalhos continuariam – ainda com a coordenação do arquiteto Marcello Piacentini (1881-1960). A nova via seria inaugurada em 1950 com pompa e circunstância: com seus obtusos edifícios modernos, que preencheriam grande parte das duas faces da avenida; com a reformulada e fria Piazza Rusticucci (atualmente Piazza Pio XII); e com as luminárias colocadas por Piacentini no avançar da década de 1940 – conhecidas posteriormente como os “supositórios do papa” (Figura 254). Benevolo (2008, p. 558, tradução nossa) conclui:

A desastrosa iniciativa de abrir a Via della Conciliazione (1936-1950) eliminou em grande parte tanto a gradação dos efeitos ao longo do eixo longitudinal como o desequilíbrio entre as vistas axiais e angulares. Na realidade, introduziu uma vista distante onde a sucessão dos elementos escalonados em profundidade é aplainada em uma imagem bidimensional e a montagem berniniana resulta interrompida pelas construções laterais, deixando destacar-se livremente a composição michelangesca – cúpula e fachada – em sua forma abstrata original; sublinhou indevidamente o itinerário axial, reduzindo as colunatas a fundos secundários e o óvalo a uma esplanada viária; deu à Praça Rusticucci um caráter áulico e até conferiu aos novos palácios, com ridículo mimetismo, as mesmas marcações da colunata. E assim esta obra, síntese do Classicismo moderno, resumo de todo o ciclo de experiências que vão de Bramante e chegam até Bernini, foi mutilada, há pouco mais de 30 anos, com esta drástica determinação, apesar do grande aparato de estudos históricos e evocações retóricas que precederam e concorreram para este feito.

246. Fotografia aérea da Piazza di San Pietro em 1922, antes da abertura da Via della Conciliazione. Notar a Piazza Rusticucci, abaixo. Fonte: Marder (1998, p. 130).

247. O complexo de San Pietro e a *spina* dos Borghi vistos em uma fotografia aérea de 1929. Notar a Via del Borgo Vecchio, à direita, e a Via del Borgo Nuovo, à esquerda. Fonte: Site *Roma ieri oggi*.

248. Detalhe da Planta de Nolli, de 1748, mostrando a região do Vaticano e dos Borghi. Estão marcados, com linhas escuras, os percursos possíveis – pela Via del Borgo Vecchio e pela Via del Borgo Nuovo – para se alcançar a Piazza di San Pietro a partir da travessia da Ponte di Sant'Angelo e da chegada à Piazza Pia – onde se abriam as duas ruas de acesso à grande praça. Fonte: Elaborado pelo autor a partir da planta de Nolli. Disponível no site *Roma ieri oggi*.

249. *Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo*. San Pietro ao fundo. Piranesi, 1749. Fonte: Ficacci (2000, p. 698).

250. Piazza Pia, em 1900. Via del Borgo Vecchio, à esquerda, e Via del Borgo Nuovo, à direita. Ao meio, a *spina* del Borgo. Logo a imagem da cúpula desapareceria. Seria resgatada na Piazza Rusticucci. Fonte: Della Valle, Fondi e Sterpi (1997, p. 65).

251. Igreja de Santa Maria in Transpontina, projetada por Ottaviano Mascherino (1536-1606), um dos acontecimentos dramáticos que se desvelavam no caminho para San Pietro – no caso, na Via del Borgo Nuovo. Hoje, sobrevivente das demolições e mutilações feitas para a abertura da Via della Conciliazione, se encontra desambientada na larga avenida. Giuseppe Vasi, 1747. Fonte: Coen (2003, p. 186).

252. Praça e Igreja de Scossacavalli, desaparecidas. À esquerda, nota-se o Palazzo Torlonia, edifício do início do *Cinquecento* cujo projeto é atribuído a Donato Bramante (1444-1514). A praça era mais um evento cenográfico disposto a meio caminho entre as praças Pia e San Pietro. A Via della Conciliazione passou acima da antiga praça – mas o Palazzo Torlonia sobreviveu desambientado na nova avenida. Giuseppe. Vasi, 1747. Fonte: Coen (2003, p. 178).

253. *Veduta della gran Piazza e Basilica di San Pietro*. Por Piranesi, *Vedute di Roma*. A Piazza di San Pietro se revela após o percurso dos Borghi e na chegada da Piazza Rusticucci, também aberta por Bernini. Fonte: Ficacci (2000, p. 740).

254. Fotografia tomada do Castel Sant'Angelo mostrando a Via della Conciliazione, com seus edifícios do racionalismo fascista – via aberta a partir da década de 1930 por Attilio Spaccarelli (1890-1975) e Marcello Piacentini (1881-1960), por ordem de Benito Mussolini (1883-1945). Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).