



Rodrigo Espinha Baeta \*

## ARTE, ARQUITETURA, CIDADE: A GÊNESE ROMANA DO BARROCO

“El término Barroco, aunque se haya extendido a todas las formas de la vida, sigue todavía ligado preferentemente al arte, como manifestación sensible del movimiento, del ritmo, de los valores de la existencia. El aspecto relevante de la irracionalidad del siglo XVII es, pues, la tendencia a manifestarse o exteriorizarse, limitando el antiguo prestigio del pensamiento abstracto y excluyendo todos los valores que no pueden traducirse en fenómenos. En esta cultura, el arte tiene la función preeminente porque lo trueca todo en imágenes, en fenómenos. Por lo tanto lo pertinente es buscar en el arte la más auténtica y completa expresión de una civilización que ha ampliado enormemente el horizonte de lo real, no poniendo otro límite que el de su necesario ‘fenomenizarse’ a través del pensamiento e la acción humana.” (ARGAN, 1964: 11)

O século XVII marca um período de transição que fornecerá os subsídios para a caracterização do fenômeno barroco. No Quattrocento, ao início da Idade do Humanismo, a natureza e a história, ligadas diretamente à revisão da herança clássica greco-romana, assumirão o pa-

pel de comandar os desígnios da produção artística através do processo de mimesis; já no Cinquecento, seguirão governando o interesse do artista quando a transgressão da ordem - o antinaturalismo e o anticlassicismo - acabará conduzindo os rumos ditados pelo cenário cultural europeu. Contrariando esta tendência, o homem barroco revelará um certo desprezo frente às polêmicas suscitadas sobre a essência do universo: seja a imagem positiva que o Renascimento conferiu às supostas leis eternas do cosmos, seja a noção de seu colapso vislumbrada pelos maneiristas, o artista do Seicento não nutrirá uma real preocupação com a natureza.

A mudança de enfoque no que se refere à produção artística começará a ser desenhada em finais do século XVI, quando a fusão entre ciência e arte pregada pela Renascença e base para grande parte dos dramas maneiristas, será rompida definitivamente - os problemas oriundos da interpretação do mundo afastam-se do império da arte e se voltam exclusivamente para a experimentação científica e para a filosofia. Este fato revela que os artistas não buscam mais o domínio do “real”, a experiência sensível ou inteligível do mundo. Como consequência, a “verdade” não importa senão como referência para a sua superação; a técnica artística não está mais a serviço da representação “correta” da

natureza, mas da ampliação das “barreiras” do possível, assumindo, deste modo, o alcance ilimitado da imaginação humana.

Para além do comando da “maravilha”, da “fantasia”, enfim, do envolvimento da imaginação, a arte barroca também apresentará uma relação íntima e inevitável com um outro princípio essencial: a elaboração de um discurso de qualidade altamente retórica com o objetivo de perseguir a meta final da persuasão.

A persuasão provém da necessidade de desenvolver um enérgico mecanismo de divulgação e de exposição do poder inigualável emanado pelas estruturas políticas e religiosas que povoaram o cenário seiscentista e setecentista: uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais doutos. Assim, o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fruidor nas mais distintas manifestações artísticas despertarão a sua imaginação, e apoiarão a apreciação de um cenário que não pode ser desvelado objetivamente, mas que preencherá a mente com experiências “fantásticas” - e só o poder “arreatador” da fantasia e da imaginação seriam capazes de confirmar a estrutura sobrenatural da Igreja e do Estado.

A cidade, conseqüentemente, acabará se transformando no baluarte do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura francamente dramática para a sedução do transeunte. Porém, a cenografia imposta pela cidade barroca atua de forma diferenciada de uma peça de teatro: na encenação teatral, o espectador permanece parado enquanto tudo se move à sua frente; no espaço urbano o espetáculo é imóvel, exigindo a movimentação do fruidor para a revelação dos acontecimentos dramáticos, antecedidos por momentos de expectativa e espera - toda a estrutura visibilística do organismo urbano concorrendo para despertar o poder insuperável da imaginação. Segundo Argan:

“De resto a cidade também era um teatro; assim, não fazia sentido distinguir entre espaço real e ilusório, arquitetura construída e aparato cênico, já que são igualmente objetos de percepção e estão incluídos na ilimitada fenomenologia da imaginação.” (ARGAN, 1993: 173)

Portanto, para a arte barroca não será significativa a construção do espaço como representação objetiva formal de um conceito universal, como era o caso do Renascimento. Toda a pesquisa se dirige para a maneira como a articulação espacial sensibiliza o indivíduo através da imagem que suscita, o que Argan denomina de “*modos de visão*” (ARGAN, 1973: 79).

Neste sentido, nas mais importantes cidades do período barroco, não serão os eixos perspectivos que proporcionarão a nova qualificação artística para a cidade. O que transformará a cidade em um organismo sinceramente barroco serão os recursos retóricos dramáticos, que através do trabalho das imagens surpreendentes “derramadas” no espaço urbano, sensibilizarão os que participam da encenação barroca - os cidadãos comuns. A duração da “peça teatral” e o desenvolvimento de seu “enredo” estarão inevitavelmente ligados ao espectador; a trama se desenrolará a partir da maneira como o passante se apropria do ambiente citadino: o acesso que irrompe na cidade, os percursos que escolhe, as visadas que aprecia na sua jornada.

O que poderá oferecer a condição barroca aos espaços urbanos, finalmente, será a absorção do espírito geral de dramaticidade formulado no período: o problema consistirá na elaboração de um ambiente que revele um discurso convincente - retórica, persuasão - e um desejo de demonstrar o afastamento em direção ao sentido de imitação da realidade objetiva, buscando a geração de um jogo de imagens que provoque virtualmente o rompimento das barreiras do possível - a expressão da “maravilha”, a imaginação.

## A ROMA BARROCA

Quando se discute a cidade barroca, um dos temas mais presentes é a consolidação e o desenvolvimento da cidade-capital no século XVII. Como sede dos grandes organismos políticos e religiosos europeus, estes centros de poder adquiriram uma capacidade não antes imaginável de transformação da estrutura urbana preexistente e, em alguns casos, da concepção e construção de cidades inteiras, como é o caso de Versalles. Não são muitos os exemplos de centros que puderam sofrer estas grandes intervenções reestruturadoras, mas seu legado se espalhou por uma parte considerável dos assentamentos menores que, conseqüentemente, buscaram a própria modernização barroca, tanto mais significativa quanto maior fosse a sua importância política e econômica.

O processo de renovação da cidade de Roma, neste sentido, constitui a gênese e ao mesmo tempo a maturidade do desenvolvimento barroco da cidade-capital, além de exemplo mais significativo da transformação barroca do espaço urbano, inspiração para diversas intervenções em outras capitais e em cidades de província. Como centro da renovada Igreja Romana, com seu prestígio incrementado como sede legítima do mundo católico após a jornada contra-reformista, passa por modificações que a transformam de cidade medieval com vestígios de ruínas do período clássico, em núcleo humanista, representante direto da civilização moderna, centro espiritual do ocidente.

“El hecho es que, una vez superado el momento más peligroso de la crisis religiosa del Cinquecento, la iglesia romana comienza a ocupar una posición cada vez más importante, e no sólo como lugar santo, sino también como centro vital de todo el sistema de los intereses políticos europeos. Al fundar su prestigio religioso en su prioridad histórica, la iglesia llega naturalmente a una amplia revaloración de esa cultura clásica que la Reforma

atacaba por considerada pagana; y, por lo tanto, el ‘caput mundi’ no es ya solamente la cátedra de Pedro, sino la ciudad íntegra, como centro de un poderío político creciente.” (ARGAN, 1960: 10)

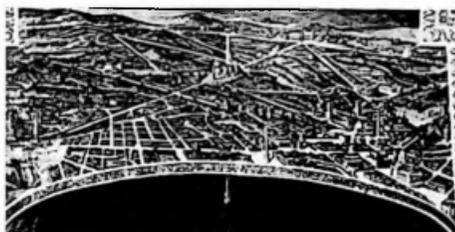


Figura 01: Fresco da Biblioteca Vaticana mostrando o plano de Sisto V para Roma. 1589 (BENEVOLO, 1981: v. 1, 752).

Em meados do século XVI, a cidade medieval retalhada e pilhada, confusa e desestruturada não poderia satisfazer os anseios de propaganda religiosa que se impunham a partir do Concílio de Trento. Muitos monumentos arquitetônicos preexistentes se sobressaíam no espaço pelo seu caráter formal e pela sua importância simbólica: as ruínas de grandes edifícios da Roma antiga; as principais basílicas do início da era cristã; alguns edifícios modernos que destacavam-se por expor a solução humanista para a arquitetura, principalmente obras de Michelangelo como a Piazza del Campidoglio, o Palazzo Farnese, a basílica de San Pietro. Mas estes monumentos significativos encontravam-se perdidos na cidade fragmentada, não oferecendo funcionalmente, simbolicamente, esteticamente, o valor persuasivo que se deveria atribuir a Roma



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Figura 02, 03, 04: “Veduta nella Via del Corso, del Palazzo dell’Accademia”; “Veduta del Palazzo fabbricato sul Quirinale per le Segreterie de Brevi et della Sacra Consulta”; “Veduta del Palazzo Odescalchi”. Por Giambattista Piranese, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 - as vistas porém foram iniciadas em 1748 (FICACCI, 2000: 710: 709: 710)

Assim em 1585, sob o comando do pontífice Sisto V, o arquiteto Domenico Fontana desenvolve um extenso plano de renovação, propondo a “costura” dos grandes episódios monumentais através de largas avenidas (Figura 01). O plano fundamentava-se na ereção de grandes eixos perspectivados para a ligação direta dos espaços de peregrinação da cidade santa, principalmente as sete basílicas cristãs primitivas. A cidade torna-se funcionalmente mais viável para o tráfego moderno e para o percurso dos fiéis. Simbolicamente, o prestígio dos antigos núcleos religiosos é elevado, pois não são mais vistos como entidades isoladas, mas participam de um sistema espiritual único im-

posto pela sua nova conjugação física. Artisticamente servem de amarração entre todas intervenções preexistentes e as encaminhadas nos séculos seguintes, transformando Roma em uma inigualável experiência barroca (Figuras 02, 03, 04).

Porém, a cidade medieval não é jogada abaixo como pode parecer a princípio. Também não é abandonada como elemento não articulável com a nova estrutura urbana. Pelo contrário, a paisagem remanescente atua como fator de primeira linha para a nova cidade. Segundo Rossi:

“São significativas as anotações em que fala do primeiro projeto não pensado no papel, mas um projeto vivido em seus dados imediatos, empíricos, em que fala de um projeto bastante rígido, mais atento à estrutura topográfica da cidade e, sobretudo, de um projeto que mesmo em suas características revolucionárias - melhor dizendo, em virtude delas - incorpora e valoriza todas as iniciativas precedentes que se apresentam com características de validade que são na cidade. (...) Talvez nunca a arquitetura da cidade, nem mesmo no mundo clássico, tenha alcançado tal unidade de compreensão e criação; todo um sistema urbano se realiza, se dispõe seguindo linhas de força ao mesmo tempo práticas e ideais, e a cidade se reencontra, toda assinalada por pontos de união e de agregação futuras.” (ROSSI, 1995: 186)

As avenidas rasgadas por Sisto V contribuem para a modernização da cidade de Roma, otimizam o espaço, permitem o rompimento da estrutura medieval preexistente. Transforma, “(...) *la ciudad medieval amurallada, en una ciudad moderna, concebida como una red de tránsito, de comunicaciones, de intercambios.*” (ARGAN, 1960: 11)

Mas não são estes eixos perspectivados que proporcionam a nova qualificação estética para

a cidade. O que transforma a cidade medieval em barroca é exatamente o contraste entre esta nova ordem, o “fundo” preexistente e a construção e restauração estratégica de praças e monumentos. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas como pontos de referências em relação às novas vias, ao tecido medieval e ao sítio natural, dão o tom da “barroquização” da nova cidade.

Portanto, desde o acesso pelas antigas portas da cidade o transeunte passa a fazer parte de um grande teatro que se revela progressivamente ao caminhar pelos eixos abertos por Fontana - ou rasgados por iniciativa de papas que antecederam Sisto V - e pela tortuosa preexistência medieval. Após longa preparação ou mesmo inesperadamente o fruídor é surpreendido por qualquer cena especial que se abre para o olhar. Estas cenas vão se repetindo em outros pontos da malha urbana a partir de “eventos” diferenciados, impondo uma enorme riqueza de imagens a serem absorvidas pela mente do indivíduo.

### **A REMODELAÇÃO DA PIAZZA DEL POPOLO, ANTIGO ACESSO NORTE À CIDADE DE ROMA, E O CONCEITO DOS “MODOS DE VISÃO”**

Em 1662, no auge do Alto Barroco romano, são colocadas as pedras fundamentais dos dois templos que “emolduram” o acesso norte da cidade, as igrejas de Santa Maria di Monte Santo e Santa Maria de’ Miracoli. Mais do que uma obra de arquitetura isolada, os dois edifícios, projetados inicialmente por Carlo Rainaldi se destacam por definir uma nova sistematização urbana para o ingresso na Roma que adquiria paulatinamente sua feição barroca atual. Carlo Fontana e Bernini sucedem Rainaldi na obra que é concluída no início da década de 1680, sendo muitas das intervenções dignas de infundáveis discussões sobre a autoria no processo de concepção e construção dos templos<sup>2</sup>.

Já há muitos séculos a praça se caracterizava como o principal acesso à cidade, tendo sua relevância reforçada pela construção da igreja de

Santa Maria del Popolo no quatrocentos, e pela abertura do tridente de grandes e largas vias que se formam bem em frente à porta norte, a Via Babuino, Via del Corso e Via Ripetta, rasgadas no tecido medieval da Roma quinhentista em parte pelo Papa Giulio II. Da mesma forma, no final do período manciartista, a importância da Piazza del Popolo foi percebida por Domenico Fontana no plano de Renovação da cidade por Sisto V, quando o arquiteto transferiu um obelisco egípcio da época das conquistas do império romano para o centro da praça, no ponto focal do encontro dos três eixos (Figura 05).

Dando continuidade ao processo de valorização do espaço, oitenta anos depois, Carlo Rainaldi concebeu uma nova sistematização para a praça, tendo como objetivo principal promover a monumentalização da área à frente da porta de acesso, através da construção de dois organismos arquitetônicos que emoldurassem a entrada das três vias, situando-se nos ângulos de encontro do tridente. O arquiteto pensou em duas igrejas gêmeas que funcionassem como um segundo portal, mostrando os três caminhos possíveis para percorrer a cidade santa. De início projetou dois templos em cruz grega, com uma cúpula no cruzeiro, e uma fachada plana com relevo de colunas e pilastras sustentando o entablamento e o frontão.

Porém, a idéia da cruz grega foi descartada sendo edificadas duas rotundas, cada uma com um pórtico clássico à frente e uma pequena torre, assentada do lado adjacente à outra igreja. O motivo da modificação do projeto inicial e da construção dos edifícios em planta circular, com as calotas preenchendo todo o espaço das naves, aparece 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<sup>3</sup>. Por outro lado, a imagem das duas grandes rotundas lado a lado com seus pronaos clássicos, com o obelisco egípcio à frente, ofereceria o apelo dramático que se impunha à iniciativa.

Portanto, para o sucesso da intervenção, era fundamental que os dois templos fossem idênticos, absolutamente simétricos entre si. Mas os lotes apertados destinados à construção, espaços formados pelo encontro da Via Babuino com a Via del Corso, e da Via del Corso com a Via Ripetta, possuíam larguras diferentes com consequência da angulação diversa na interseção das vias. No alinhamento escolhido para o assentamento dos edifícios, a área destinada à construção da igreja de Santa Maria di Monte Santo era substancialmente mais estreita do que a destinada à rotunda de Santa Maria de' Miracoli, que foi edificada tangenciando os limites leste e noroeste do terreno.

A solução escolhida para a construção da igreja di Monte Santo se baseou, conseqüentemente, na ereção de um organismo elíptico longitudinal, articulado de forma que a diagonal transversal maior coincidissem em dimensão com a diagonal da rotunda de Santa Maria de' Miracoli. Os pontos limitrofes de tangência da estrutura elíptica com os contornos oeste e nordeste do terreno se encontrariam mais recuados no sentido sul que os da outra igreja, permitindo que o edifício ocupasse adequadamente o espaço destinado ao seu assentamento.



68

Figura 05: Vista aérea da Piazza del Popolo se abrindo para o tridente de ruas "rasgadas" no século XVI pelo Papa Giulio II (BENEVOLO, 1981: v. 1, 429).

Desta maneira, apesar de possuírem uma conformação absolutamente diversa, os dois templos se mostram como duas rotundas com cúpulas perfeitamente esféricas e idênticas: na visada frontal, os edifícios apresentam definiti-

vamente a mesma largura, dada pelo diâmetro transversal da elipse de Santa Maria di Monte Santo e pelo diâmetro da rotunda di Santa Maria de' Miracoli, o que dá sugestivamente a ilusão de que são iguais. Seu valor de conjunto como portais ideais para uma entrada triunfante na Roma Barroca é desta forma mantido, pois só é perceptível a diferença entre os edifícios pouco antes do ingresso em um dos caminhos, na visão contígua e em escorço do complexo (Figura 06). Na Piazza del Popolo, fica claro que não é mais significativa a construção do espaço apenas como representação objetiva formal de um conceito universal, como no caso do Renascimento. Não importa o "desenho" perfeito e imaculado, reflexo de uma concepção racionalista do cosmos ordenado já abandonada desde o período maneirista. Se para o início do Humanismo, como afirma Wittkower (1958: 36), a filiação do "desenho" aos cocientes universalmente válidos, às proporções equilibradas, à serenidade, à simetria, era fundamental para produzir um sentimento equivalente, mesmo que inconsciente, no fruidor<sup>4</sup>, para o Barroco a situação é substancialmente diversa.



Figura 06: "Veduta della Piazza del Popolo." Por Giambattista Piranesi, Vedute di Roma, publicado em 1798 (FICACCI, 2000: 689)

O Barroco perde a confiança na capacidade do indivíduo de perceber a harmonia inata a uma concepção edilícia que seja fruto de um projeto que respeite as leis racionais conformadoras da natureza. No século XVII, o objetivo da arte é produzir sensações no indivíduo que não estão relacionadas com a pu-

reza de seu “desenho”, mas que se fundam no efeito visual que a imagem da obra terminada suscita. Não importa o fato de as duas rotundas serem edifícios volumetricamente diferentes, não interessa se a sua concepção projetual deflagra um confronto com as leis mais primárias da simetria. A experiência do ingresso em Roma pela porta norte oferece a imagem de duas igrejas idênticas guardando os três caminhos para o interior do núcleo urbano. Esta imagem racionalmente inverossímil, produzida pela ilusão de estar contemplando óticamente dois edifícios iguais e simétricos entre si, não retira em nada a imponência da obra pois, como afirma Argan, o importante é o que se vê, e não a realidade objetiva dos fatos:

“(…) lo que importa no es saber cómo están realizadas objetivamente las cosas que nosotros vemos, lo que importa es conocer las leyes segundas las cuales nosotros vemos las cosas.” (ARGAN, 1973: 79)

Portanto, o que os artistas barrocos desenvolveram como ninguém foi o conhecimento dos “modos de visão”. A arte não se contempla a priori, como objeto de fruição lógica e imediata. É construída com o rigor de uma pesquisa visual sistemática, a criação a serviço da percepção subjetiva, para ser fruída pela mente como obra aberta.

## O ARTIFÍCIO DA RETÓRICA

A recusa às concepções naturalistas desenvolvidas desde a gênese do Período Humanista justificam-se, entre outras coisas, em função das novas propostas doutrinárias a que a Igreja se impõe a partir do Concílio de Trento, bem como da realidade política dos principais Estados europeus. Como já foi dito, a busca da forma racional do universo torna-se objetivo exclusivo da ciência e da filosofia, afastando-se do domínio da arte, que passa a perseguir essencialmente outro caminho para a sua concepção na esfera da imaginação humana.

Na realidade, não interessava para as grandes estruturas políticas e religiosas a exaltação de conceitos abstratos por demais ligados a círculos da cultura erudita. A igreja contra-reformista bem como os governos absolutistas precisavam de um mecanismo de divulgação e de exposição do imenso poder a que se propunham, uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais doutos, declarando a legitimidade histórica e a relevância presente de suas estruturas totalitárias.

Ao conhecimento e à demonstração das verdades dogmáticas, portanto, se sobrepõe o incentivo à ação propriamente dita. O importante é viver de acordo com os desígnios da Igreja e do Estado, participar da jornada católica com fervorosa devoção, oferecer absoluta obediência à política do soberano, independente do motivo da existência de tal arcabouço cultural<sup>5</sup>. Desta forma, a propaganda política e religiosa assume um papel primordial para a cultura humanista no Século XVII<sup>6</sup>, e não poderia existir melhor agente para a persuasão do que o apelo visual, acessível a todas as camadas da sociedade:

“Ao sistema interessava, portanto, persuadir o cidadão, seduzi-lo através do impacto visual, da imaginação e do arrebatamento.” (BRANDÃO, 1999: 138)

A sobreposição da esfera do útil em relação à demonstração teórica afirmará, conseqüentemente, a fundamentação da arte como instrumento de divulgação, de propaganda, de comunicação<sup>7</sup>. Assim, os artistas tornam-se mestres no discurso retórico, que nas artes plásticas será traduzido na sedução pela hipnose visual, pelo encanto e admiração do olhar. Sendo a arte produzida e assimilada pela capacidade imaginativa humana, onde o domínio do possível pode ser estendido *ad infinitum*, a sua realização final é o apelo ao fantástico, à maravilha, ao sentimento de excitação, êxtase, ebriedade, como reconhecia Wöflin ainda no

século XIX:

“Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebbriedade. (...) não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado.” (WÖFFLIN, 1989: 47-48)

O espaço barroco desenvolve-se, desta forma, como uma grande encenação dramática, onde todos são protagonistas de uma experiência inebriante, inusitada, monumental. Por isso, a arquitetura dos séculos XVII e XVIII apresenta-se quase sempre como um grande teatro, onde o povo exerce o papel principal, fazendo da arte barroca uma das mais democráticas de toda história.

#### RETÓRICA E ARQUITETURA. A PRAÇA DE SÃO PEDRO

Bernini demonstra estes princípios retóricos na mais importante obra do Barroco romano: a praça de São Pedro. Nela, o arquiteto busca elevar ainda mais a condição da basílica enquanto sede da igreja católica através de artifícios dramáticos, com o uso das propriedades da percepção humana. O espaço se insere em todo o processo de modernização da cidade, irrompendo em seu tecido como a síntese da pesquisa visual empreendida.

Em finais do século XVI, já um maneirista como Giacomo della Porta expunha, sob a influência direta da recém instalada Contra-Reforma, uma atitude de auto teor persuasivo no que diz respeito à construção da basílica de São Pedro. Sabe-se que o projeto definitivo foi elaborado criteriosamente por Michelangelo a partir de 1547, quando assumiu as obras. Sua plasticidade contínua e tensa rompeu definitivamente com 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 idéia da elevação

da forma a um patamar de tensões e conflitos espirituais que não caberiam na condição de equilíbrio da proposta anterior<sup>8</sup>.

Por isso, é concebido um organismo fechado e pesado, onde a tensão entre forças verticais e horizontais se faz latente. A cúpula monumental é definida como um grande elemento esférico, com um impulso vertical conduzido pelos pares de colunas do tambor cilíndrico e pelos pronunciados espigões que partem destas ordens levando-as até o lanternim. Em função da grande dimensão da calota esférica, a cúpula apresenta-se visualmente achatada, e com um lanternim incompreensivelmente monumental. Esta composição oferece a idéia de que o forte direcionamento vertical das colunas e dos espigões é implacavelmente barrado pelo achatamento da cúpula e pela imensa lanterna pousada em cima da calota, expondo um desconforto compositivo típico da cultura maneirista (Figura 07).



Figura 07: Projeto de Michelangelo Buonarroti para a igreja de São Pedro. Por Étienne Dupérac, publicado em 1569 (ARGAN, CONTARDI, 1993: 275).

Apesar do grande cuidado que Michelangelo empreendeu para que seu projeto fosse realizado em sua total integridade após a sua morte<sup>9</sup>, o seu sucessor, Giacomo della Porta, o modifica substancialmente quando finalmente realiza a obra da cúpula em finais do século XVI. O organismo resultante efetiva a

eliminação da composição tensa e contraditória anterior em prol da representação da cúpula 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 centra-se simplesmente na diminuição do contraste entre os direcionamentos verticais e horizontais que causavam o esmagamento da cúpula na composição anterior. As seções dos espigões são suavizadas substancialmente, amenizando o sentimento de elevação vertical em direção ao pesado lantermim. Por outro lado, a altura da cúpula é elevada em cerca de 8 metros, transformando-a em um volume levemente ogival, ao mesmo tempo em que a altura do lantermim é diminuída em cerca de dois metros. Desta forma, a cúpula da basílica de São Pedro torna-se um organismo mais leve, perde o caráter de forma achatada, 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.

Mas estas não foram as únicas modificações ao projeto de Michelangelo. Em 1607 fez-se necessário um aumento considerável da nave e a ereção de uma grande e larga fachada rompendo definitivamente com o princípio inicial de uma estrutura contínua para a igreja, desarticulando de vez a massa escultórica pesada, tensa e fechada do organismo michelangesco. Por outro lado, estas obras, realizadas sobre a coordenação do arquiteto Carlo Maderno, colocam o templo em uma condição urbana mais explícita, contribuindo para “projetá-lo” no tecido urbano.

Em contrapartida, a cúpula assume uma posição desfavorável por ter perdido grande parte de sua imponência para a fachada de Maderno, e por praticamente desaparecer da visada imediata do frontispício. Bernini aproveitará estas últimas modificações para, na década de 1660, revalorizar a cúpula de Michelangelo e jogá-la de vez para todo o ambiente citadino e simbolicamente para todo o mundo cristão. A

verdade infinita da fé católica se espalha através deste autêntico “teatro do mundo”:

“(…) pues, como decía el mismo Bernini, las columnatas, símbolos de los brazos de la Iglesia que todo lo abarca, ‘acogen a los católicos para reforzar sus creencias, a los herejes para devolverlos a la Iglesia, y a los infieles para iluminarlos con la auténtica fe’. De esta manera la Piazza Oblicua se nos presenta como un auditorio para todo el mundo” (WITTKOWER, 1979: 16)<sup>10</sup>

Para conseguir este acolhimento centrífugo, a abertura da cúpula de Michelangelo para o espaço infinito, Bernini, primeiramente, desvaloriza a fachada de Maderno para enfatizar a cúpula como principal fator artístico e simbólico. Para colocar a fachada “entre parênteses” (ARGAN, 1993: 180)<sup>11</sup>, o arquiteto recusa a criação de uma praça circular que incentivaria a vista em elevação da fachada. Concebe 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 deslocou para lá em 1586. Assim, os dois pontos principais da forma geométrica conseguida, os focos da elipse, evitam a valorização do eixo central. A fachada fica submetida a visão em “escorço”, extremamente negativa em função de sua grande horizontalidade, além de “interrompida” pelas finalizações dos braços elípticos da Piazza. Por outro lado, a cúpula continua a ser vista em elevação por ser conformada por volumes cilíndricos e esféricos<sup>12</sup>.

Porém, no percurso longitudinal em direção à basílica, a calota da cúpula vai desaparecendo gradativamente até apagar-se por completo da visão no espaço que marca a transição da praça elíptica para as duas alas em forma de trapézio. Neste ponto, a fachada de Maderno é revalorizada pela concentração perspectica dos dois braços do trapézio em direção ao largo frontispício.

Outro fator de grande relevância retórica na Piazza di San Pietro é a articulação da colonata presente nos limites do espaço elíptico. A colonata aberta da praça, na realidade, parece ser inspirada nos pares de ordens em volta do tambor da cúpula de Michelangelo. Porém, Bernini inverte seu o sentido plástico: enquanto os pares de colunas da cúpula conformam um volume fechado, comprimido em si mesmo, a colonata da praça organiza um espaço de caráter expansivo, conseguido a partir da forma elíptica centrífuga que “atira” simbolicamente o ambiente contido da Piazza para além dos vãos livres entre as colunas que se abrem para os Borghi. A forma expansiva da praça, desta maneira, absorve e depois projeta o organismo de Michelangelo para toda a cidade, para o espaço infinito do mundo católico.



Figura 08: Nuova Pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno MDCCXLVIII. Este plano de Nolli de 1748 expõe o mesmo tratamento para as vias, praças e para o espaço interior dos edifícios públicos principais, como pode ser visto na Basílica de São Pedro, acima (MARDER: 1998, 132)

Bernini também utiliza-se da projeção infinita na articulação das colunas. Nos focos da elipse, pontos centrais da composição, a colonata é vista em elevação como se não existissem as outras três ordens dóricas em profundidade, permitindo a maior permeabilidade,

a maior transparência da praça em relação ao ambiente externo. Porém, o leve deslocamento é o suficiente para a abertura de um leque infinito de colunas, e o fechamento incondicional do limite visual do grande espaço.

Também, a serviço da “percepção subjetiva”, e da exaltação da cenografia explícita na experiência da praça de São Pedro, o elemento surpresa foi de importância ímpar para a construção dramática do espaço:

“Bernini, consecuente con esta solución biaxial, descartó la idea de una gran calle rectilínea de acceso a la plaza (que habría determinado una perspectiva axial) y preferió, en cambio, conservar el doble acceso a través de los Borghi, que correspondía a la duplicidad de los ejes visuales de la columnata y proporcionaba, a quien saliera de estas calles angostas hacia el espacio inmenso de la plaza, esa ‘sorpresa’ que es uno de los aspectos característicos del urbanismo del século XVII romano.” (ARGAN, 1960: 20)

Infelizmente, a abertura da Via della Conciliazione por Piacentini na década de 30 retirou totalmente a surpresa de irromper inesperadamente na praça, até então o único espaço que expunha a basílica. Atualmente, o templo e a grande cúpula são vistos em sua total integridade desde o ingresso na larga avenida, destruindo o contraste retórico e dramático de descobrir a praça a partir do acesso pelo pitoresco bairro medieval (Figura 08).

“Por desgracia hace algunos años se abrió una gran calle rectilínea: así fueron destruidos vandálicamente los Borghi, se falsearon las condiciones de perspectiva del grupo monumental y se desfiguró irremediamente un conjunto que podía considerarse fruto de la colaboración, realizado, a distancia de un siglo, por Miguel Ángel y Bernini.” (ARGAN, 1960: 20)

A praça de São Pedro representa a típica atitude da arte do século XVII em relação ao apelo persuasivo, o impulso pela comunicabilidade sedutora a ser expressa a serviço do sistema, articulado dentro dos padrões da composição clássica dinâmica, típica da poética barroca de Bernini. Assim, efetiva-se a consagração da autoridade histórica da basílica como eixo central do mundo católico a partir da presença, em uma única estrutura, de inúmeros artifícios de exaltação dramática: a surpresa - expressa no ato de atravessar a colunata aberta e se deparar com a praça monumental após o longo percurso pelas ruas estreitas e tortuosas 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 Piazza elíptica; o direcionamento infinito - conseguido no jogo "mágico" da formação do leque das colunas que modelam a praça. Segundo Portoghesi, o que oferece o "tempero" para todas estas experiências relatadas é o movimento do fruidor, que revela aos poucos, como no teatro, toda a trama sugerida (Figuras 09, 10). Assim:

"Bernini si preoccupa della efficacia delle varie immagini che le sue strutture producono mentre lo spettatore le osserva muovendosi: ma non rinuncia ad indicare una visuale privilegiata cui è affidato il compito di riassumere sinteticamente i vari momenti della lettura. Nell'architettura avviene la stessa cosa: si ragiona e si progetta ancora in termini di assi e percorsi gerarchicamente distinti, ma la visione assiale ha solo il compito di collegare in unità i tempi di una narrazione continua che si svolge lungo l'intera struttura dell'involucro, che vuole essere indaga e vissuta in ogni minimo particolare" (PORTOGHESI, 1973: v. 1, 21)



Figura 09: "Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo." Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798. Observa-se nesta vista a basílica de São Pedro e sua monumental cúpula. Logo após a travessia da ponte de Sant'Angelo, a igreja desaparecia, para só ser vista novamente ao ingressar na praça, após o tortuoso e denso percurso do bairro dos Borghi (FICACCI: 2000, 698).



Figura 10: "Veduta della gran Piazza e Basilica di San Pietro." Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 (FICACCI, 200: 741).

## CONCLUSÃO: PERSUASÃO E IMAGINAÇÃO NA PIAZZA NAVONA

Outros tantos episódios barrocos vão dividir a atenção com San Pietro e com o acesso norte da cidade. Após irromper na cidade, seguindo qualquer uma das três vias que se abrem, por exemplo, na Piazza del Popolo, o passante pode se deparar com diversas intervenções significativas: a Piazza Navona, a igreja de Santa Maria della Pace, a Piazza della Rotonda, a Piazza di Sant'Ignazio, a Piazza di Spagna, a Fontana

di Trevi, o Porto di Ripetta (hoje demolido), infundáveis acontecimentos barrocos definidos pela relação entre as preexistências arquitetônicas e paisagísticas e os monumentos “modernos” construídos.

Vale, portanto, como conclusão, discorrer sobre as intervenções que contribuíram para a transformação de uma das mais importantes praças romanas: a Piazza Navona. A Piazza Navona é formada pelo vazio resultante do assentamento de uma série de edifícios alinhados em volta das fundações do *Stadium Domitiano*, o que preserva na sua forma alongada e fechada a espacialidade do antigo edifício clássico. Porém, o que chama mais a atenção no ambiente interno íntimo da praça é a articulação entre seus principais monumentos barrocos, suas três fontes (as Fontes di Netuno e del Moro, e a Fontana dei Fiumi) e a igreja de Sant’Agnese in Agone.

As duas fontes reformadas por Bernini, di Netuno e del Moro, contribuem para recuperar sugestivamente o desenho do antigo estádio posicionando-se cada uma em um canto da Piazza longitudinal. A Fontana dei Fiumi, por outro lado, projetada por Bernini no final da década de 1640, marca o centro geométrico da praça com sua composição movimentada e sua projeção vertical, conseguida pela justaposição de um obelisco egípcio em cima do conjunto escultórico (Figura 11).



Figura 11: “Veduta di Piazza Navona...” Por Giambattista Piranese, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 (FICACCI, 200: 745).

Quase em frente a Fontana dei Fiumi, Borromini ergueu a grande igreja de Sant’Agnese in Agone a partir de 1653, época em que era o arquiteto preferido do papa Innocenzo X. Borromini dispunha de um terreno de grande testada para assentar seu edifício, mas não usufruía de uma profundidade significativa. Tirando proveito destas características, projeta um templo de planta central com uma extensa fachada côncava, o que denuncia uma valorização latente da enorme e delgada cúpula sustentada por um alto tambor. A concavidade da fachada “projeta” ilusionisticamente a convexidade do conjunto tambor-cúpula para o espaço interno da praça, invertendo uma tendência contemporânea de esconder a cúpula perspectivamente pelo avanço da nave longitudinal e pelo alto frontispício. O arquiteto ainda enquadra a cúpula por duas torres mais baixas presentes nos cantos da fachada, gerando um contraponto vertical com a alta lanterna, bem como um contraste da forma vazada dos campanários com o peso excessivo da cúpula.

O que mais impressiona na praça, contudo, é a relação deste edifício com a fonte de Bernini. Aparentemente os dois monumentos estão em uma total incompatibilidade compositiva confrontando-se contrastivamente no espaço da praça. A Fontana dei Fiumi encontra-se absolutamente desalinhada em relação ao eixo da fachada e, conseqüentemente, da alta cúpula da igreja.

Entretanto, a vivência direta do espaço delata que quando se irrompe no único acesso que se abre em frente às duas obras, a imagem que se forma é surpreendente: a fonte é vista sistematicamente no eixo central da igreja de Borromini. Quando a via de acesso alcança a praça impõe uma vista diagonal em relação à fonte que atinge a fachada do templo exatamente em seu ponto médio<sup>14</sup> (Figuras 12, 13).

Mais uma vez, o conceito dos modos de visão comanda a composição. O que importa é o que se vê, e não o que existe objetivamente; e o que se vê é a relação geométrica perfeita entre

as duas obras. O ato de irromper na praça proporciona, desta forma, uma imagem inverossímil de um alinhamento centralizado entre a fonte e a igreja, que é contestado logo depois, quando se começa a percorrer o espaço. Após o primeiro sentimento de êxtase proporcionado pela composição simétrica marcada pelos impulsos verticais do obelisco, da cúpula e das torres, o transeunte passa a descobrir outros aspectos da construção visibilística da praça. Neste momento, a relação de desarticulação efetiva entre as intervenções de Bernini e Borromini já podem parecer a ele extremamente complexa e atraente.

A Piazza Navona demonstra como o “discurso” persuasivo só é possível através da infinita capacidade imaginativa dos artistas. Para o fruidor, a essência da persuasão não funda-se no incentivo à reflexão intelectual, na função da arte como agente propagador do conhecimento e sim no papel das imagens de despertar as mais variadas e fascinantes sensações na mente humana. O valor da experimentação estética reside no universo do fantástico, não interessando a estrutura objetiva da composição artística e sim o seu poder de sensibilizar os indivíduos na percepção visual das imagens, no domínio da “maravilha” (Figura 14).

Desta forma, a fascinação da experiência artística incentiva o impulso à ação para o cumprimento das funções impostas aos cidadãos pelos sistemas dominantes da Igreja e do Estado:

“El mismo hecho de que el fin deseado de las poéticas barrocas sea la maravilla, que implica la suspensión de la facultad intelectual, demuestra sobre qué zonas de la mente humana se propone actuar la propaganda mediante la imagen: sobre la imaginación precisamente, considerada como fuente o impulso de los ‘afectos’ o de los sentimientos que a su vez serán el impulso para actuar.” (ARGAN, 1964: 23)



Figura 12: Piazza Navona. Em primeiro plano aparece a Fontana dei Quattro Fiumi, esculpida por Bernini entre 1648-1651. Mais à frente levanta-se a igreja de Sant'Agnese in Piazza Navona, construída por Borromini a partir de 1653 (NORBERG – SHULZ, 1979: 22).



Figura 13: Vista da Fontana dei Quattro Fiumi e da igreja de Sant'Agnese a partir do acesso à Piazza Navona pela Corsia Argonale (BAETA, 1997).



Figura 14: “Veduta della Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale.” Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 (FICACCI, 2000: 690).

## NOTAS

<sup>1</sup> Citação retirada do ensaio: “Bernini e Roma”.

<sup>2</sup> Conferir o ensaio “Carlo Rainaldi e la architettura del Alto Barocco in Roma” de Wittkower (1979), e “Roma Barocca” de Paolo Portoghesi (1973).

<sup>3</sup> Existe uma grande polémica acerca de quem teria concebido tais modificações. Wittkower (1979) entende que o próprio Rainaldi teria efetuado as transformações no projeto das duas igrejas. Mais pertinente parece a visão de Argan (1973) e Portoghesi (1973) que compreendem a atual conformação dos templos gêmeos como obra vinculada à poética de Bernini, que efetivamente assumiu as obras de sua construção na década de 1670.

<sup>4</sup> “Si las leyes de los números armónicos lo regían todo, desde las esferas celestiales hasta las formas más humildes de la vida terrena, entonces nuestras almas también debían conformarse a esa armonía. Según Alberti, por un sentido innato tomamos conciencia de la armonía; en otras palabras, la percepción a través de los sentidos es posible en virtud de esta afinidad de nuestras almas. Ello implica que, si una iglesia ha sido construida de acuerdo con la armonía matemática esencial, reaccionaremos ante ella instintivamente; en efecto, un sentido interior nos dice, sin análisis racional alguno, que estamos percibiendo una imagen de la fuerza vital que yace detrás de toda materia, esto es, una imagen del mismo dios.” (WITTKOWER, 1958: 34) Citação retirada do ensaio “La iglesia de planta centra y el Renacimiento”.

<sup>5</sup> “La devoción es la reducción de la vida religiosa a la praxis: el devoto no exige la demostración de la verdad suprema, elige un cierto modo de comportamiento”. (ARGAN, 1964: 22)

<sup>6</sup> Sobre a estratégia da igreja católica no século XVII, afirma Argan: “Sea como fuere, en uno e otro caso, la religión se preocupa más bien de dirigir la elección y el comportamiento humano que de contemplar y describir la lógica providencial del universo. (...) En resumen, persuadir es ahora mucho más importante que demostrar”. (ARGAN, 1964: 13)

<sup>7</sup> “Los artistas están orgullosos de su técnica de comunicación y muy a menudo se sirven de técnicas diferentes en relación con los diferentes fines que se proponen. Los principios de autoridad, los valores que su obra afirma y exalta habitualmente son sólo el contenido de la comunicación: lo fundamental es que se establezca la comunicación y que acceda a todos los niveles, con los modos y procesos, directos e indirectos, más eficaces.” (ARGAN, 1964: 33)

<sup>8</sup> O próprio Michelangelo afirmava que a vida era a prisão da alma.

<sup>9</sup> Michelangelo e Vasari edificaram uma grande maquete em madeira da cúpula e contrataram um arquiteto, Duperac, para desenhar a basílica projetada com o maior apuro possível para que o próximo artista que assumisse a obra não tivesse dúvidas na sua execução. Conferir em: WITTKOWER, Rudolf. La cúpula de San Pedro de Miguel Angel. In: *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

<sup>10</sup> Citação retirada do ensaio: “Palladio y Bernini”.

<sup>11</sup> Referência retirada do texto “Bernini e Roma”.

<sup>12</sup> “En cuanto a la forma de la columnata, el círculo hubiera sido la más lógica, aunque no la mejor. Dado que existen dos puntos obligados – el centro de la cúpula y el centro de la columnata (indicado por el obelisco que levantó en 1586 Domenico Fontana) – el diámetro del círculo, al pasar por el obelisco y prolongarse idealmente hasta la cúpula, también tendría que haber pasado por el eje medio de la fachada; y así, ésta hubiera reconquistado, en el conjunto del monumento, ese valor de límite, de fondo de perspectiva del que Bernini, en cambio, quería privarla. Era preciso, pues, renunciar a una solución axial; surge entonces la forma elíptica, que no tiene un centro, sino dos focos por los cuales pasan dos ejes oblicuos. Ahora bien, la cúpula es un cilindro coronado por una forma esférica y, por lo tanto, cualquiera sea el punto desde donde se la mire, siempre tiene la misma forma; pero la fachada es un plano muy desarrollado a lo ancho, y una visión aunque sea ligeramente oblicua, es suficiente para hacerlo aparecer en escorzo. En cuanto aparece en escorzo, ese plano queda implicado en el juego de la perspectiva ilusoria, en el deslizamiento óptico de los planos laterales oblicuos: pierde todo el valor como término de la perspectiva, se

*convierte en un mero paramento decorativo; y la cúpula vuelve a ser el elemento soberano del monumento.*" (ARGAN, 1960: 18-19) Na realidade, o tambor da cúpula continua praticamente invisível do limite perspéctico que o espaço da praça elíptica oferece, porém a calota e o lanternim seguem imponentes no campo de visão marcado pela área contida pela colonata elíptica.

<sup>13</sup>Tradução do autor: *"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."*

<sup>14</sup> O único acesso à praça que se encontra à frente das duas obras é o que foi descrito. Os outros sete acessos ou se abrem nos limites longitudinais do terreno ou no alinhamento da igreja de Sant'Agnese, não sendo, portanto, possível a relação direta entre a posição das duas intervenções no momento do ingresso no espaço.

## BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. La arquitectura barroca en Italia. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.
- ARGAN, Giulio Carlo. ARGAN, Giulio Carlo. La Europa de las capitales. Genève: Skira, 1964.
- ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. Storia dell'arte italiana. Milano: Rizzoli, 3. v., 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. Michelangelo. Architect. London: Thames and Hudson, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. Historia de la

arquitectura del Renacimiento. Barcelona: Gustavo Gili, 2. v., 1981.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Barroco e história. In: Revista AP Cultural. Belo Horizonte: AP Cultural, n. 6, pp. 66-68, 1996.

FICACCI, Luigi. Piranese. The complete etchings. Köln: Taschen, 2000.

MARDER, T. A. Bernini and the art of architecture. New York: London: Paris: Abbeville Press Publishers, 1998.

PORTOGHESE, Paolo. Roma Barocca. Roma-Bari: Editori Laterza, 2. v., 1973.

ROSSI, Aldo. Arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WITTKOWER, Rudolph. La arquitectura en la edad del humanismo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

WITTKOWER, Rudolph. Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

WÖFFLIN, Heinrich. Renascença e barroco. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\* Rodrigo Baeta é especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos pelo IX CECRE (UFBA) e em Ciudades y Viviendas de Iberoamérica pelo Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CECEN) - La Habana. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA), é professor dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da UNIME e da UNIFACS e vice-coordenador do Grupo Arquimemória, locado no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNIFACS. rodrigobaeta@yahoo.com.br