MARINA LUNA CASTOR DE LIMA

ARQUITETURA ENTRE REFORMA E CONTRARREFORMA:

*as novas tipologias de igrejas construídas em Roma após o
Grande Saque e os antecedentes do projeto para Il Gesù*

SÃO PAULO, 2018

MARINA LUNA CASTOR DE LIMA

ARQUITETURA ENTRE REFORMA E CONTRARREFORMA:

as novas tipologias de igrejas construídas em Roma após o Grande Saque e os antecedentes do projeto para Il Gesù

VERSÃO ORIGINAL

Dissertação para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo.

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Andrea Buchidid Loewen

SÃO PAULO, 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Lima, Marina L. C.

Arquitetura entre Reforma e Contrarreforma: as novas tipologias de igrejas construídas em Roma após o Grande Saque e os antecedentes do projeto de Il Gesù / Marina Luna Castor de Lima; orientadora Andrea Buchidid Loewen – São Paulo, 2018.

107 p.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de Concentração História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo.

1. Il Gesù. 2. Teoria da Arquitetura. 3. Reforma Protestante. 4. Contrarreforma; 5. Arquitetura Religiosa.

Nome: LIMA, Marina Luna Castor de

Título: Arquitetura entre Reforma e Contrarreforma: as novas
tipologias de igrejas construídas em Roma após o Grande Saque e os
antecedentes do projeto de Il Gesù

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção de título de Mestra
em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço

à Dra. Andrea Buchidid Loewen que, sempre prestativa, mais do que orientar a elaboração desta dissertação, me ensinou a importância do comprometimento com a qualidade e o rigor na pesquisa científica;

aos professores membros da banca de qualificação, Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino e Dr. Joubert José Lancha, pelas considerações que certamente muito contribuíram com esta dissertação;

à Virgília, meu modelo de pesquisadora;

ao Francisco pelo fundamento;

à Gabriela pela companhia;

ao Murilo pela presença e pelas revisões;

à Elisa pela diagramação;

por fim, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

RESUMO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Enquanto na dita Idade Média se erguiam igrejas com planta predominantemente em cruz latina, a partir do chamado Renascimento se encontram nos principais tratados, como os de Leon Battista Alberti (1452) e Sebastiano Serlio (Livro V, 1547), o elogio à perfeição das plantas circulares. Tem sido consenso na historiografia que a censura à construção das igrejas centralizadas e o retorno às formas basilicais foi defendido pelo Concílio de Trento, que teria traçado diretrizes que orientariam o projeto para a matriz romana dos jesuítas, a igreja de Il Gesù (1568). Este trabalho, tendo por objeto a análise do conjunto de igrejas e oratórios construídos em planta longitudinal em Roma, após o Grande Saque de 1527 e nas décadas que antecederam o projeto de Vignola para a casa-mãe jesuíta, se propõe a atenuar tal mito e a demarcar as noções e os princípios que nortearam a construção de tais edifícios sagrados.

Palavras chave:

Il Gesù; Teoria da Arquitetura; Reforma Protestante;
Contrarreforma; Arquitetura Religiosa.

ABSTRACT

While in Middle Ages churches were conceived predominantly in a latin cross plan, the Renaissance brought treatises, such as the one from Leon Battista Alberti (1452) and the other from Sebastiano Serlio (book V, 1547), which praise the perfection of circular plan. It has been consensus in historiography that the return to basilical forms, as advocated by the Council of Trent, is inaugurated with the construction of Il Gesù (1568). This essay, which aims to analyze the set of Roman churches and oratories built in longitudinal plan after the Sack of Rome in 1527 and in the decades that preceded Vignola's project to the Jesuit House Church, proposes to mitigate such myth and to investigate the notions and principles that guided the construction of such worship buildings.

Key Words:

Il Gesù; Theory of Architecture; Protestant Reformation;
Counter-Reformation; Religious Architecture.

SUMÁRIO

I Os tratados de arquitetura do Renascimento	11
II A Reforma Protestante, o Saque de Roma e a Contrarreforma	27
III Os edifícios religiosos construídos entre 1527 e 1568	37
IV Il Gesù di Roma: o desenvolvimento de sua disposição final	71
<i>Considerações finais</i>	<i>87</i>
<i>Referências bibliográficas</i>	<i>93</i>
<i>Crédito das imagens</i>	<i>99</i>
<i>Anexos</i>	<i>103</i>
• Anexo 1	104
• Anexo 2	106

I. OS TRATADOS DE ARQUITETURA DO RENASCIMENTO

Se durante a dita Idade Média os edifícios sacros eram construídos predominantemente com planta em cruz latina, remetendo, dessa maneira, à imagem do Cristo crucificado, a partir do chamado Renascimento tal disposição passou a ser menos empregada, sendo substituída pelas plantas centrais, as quais serão tidas como o clímax da arquitetura da Renascença¹. Neste contexto, também as formulações sobre as doutrinas arquitetônicas centraram foco em tal tratativa.

Leon Batista Alberti, autor do primeiro tratado de arquitetura da Era Moderna, intitulado *De Re Aedificatoria*, destaca em seu livro VII a perfeição das formas circulares e manifesta certa preferência por estas disposições na conformação dos edifícios sagrados, podendo-se afirmar que foi o primeiro autor moderno a defender o emprego desta disposição para os templos, princípio que será seguido por diversos de seus sucessores. Neste sentido já Rudolf Wittkower observa que o *De Re Aedificatoria* “contém o primeiro programa completo de igreja ideal do Renascimento”².

¹ WITTKOWER, R.

Architectural Principles in the age of humanism. Great Britain: Academy Editions, 1988, p. 15, nossa tradução.

² Ibidem, p. 16, nossa tradução

³ VITRÚVIO. **Tratado de**

Arquitectura. Trad. Do latim, introd. e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: ITS Press., 2006, p. 157.

⁴ Alberti, assim como outros arquitetos do *Quattrocento*, acreditavam que a maioria das ruínas circulares e poligonais, fossem, na verdade, templos e mausoléus romanos convertidos em igrejas, pautando-se para tal hipótese nas igrejas de Santo Stefano Rotondo e Santa Costanza, e nos bastiões de Laterano e o Florentino (WITTKOWER, op. cit., pp.17/18).

⁵ ALBERTI, L. B.

L'Architettura. Trad. de Cosimo Bartoli. Firenze: Apresso Lionardo Torrentino, 1565, p. 154, nossa tradução.

Assim como Vitruvius havia feito em seu *De Architectura* ³ (27 a.C.), Alberti se utiliza do termo *templum* para se referir aos edifícios religiosos ao invés de *ecclesia*, o que pode sugerir a importância que atribuía aos edifícios antigos em expressar sua religiosidade. Todavia, ao contrário do romano que afirmava em seu texto a excelência dos templos retangulares, o autor moderno defende o emprego da planta circular em tais construções e enxerga nessa conformação uma continuidade da arquitetura dos primeiros templos cristãos⁴.

No capítulo IV do livro VII, do *De Re Aedificatoria*, posteriormente intitulado “De le parti, forme, e figura de Tempii, e de le Cappelle, e dove si debbino collocare”, encontra-se a seguinte passagem, na qual o autor justifica sua predileção pelas edificações sacras circulares:

*São duas as partes dos templos, o pórtico e a parte de dentro, mas estas são muito diferentes. Isto por que alguns templos são circulares, alguns quadrangulares e, finalmente, alguns são poligonais. Observa-se que a Natureza se deleita com as coisas circulares, haja vista que as coisas que são conduzidas, que se geram ou se fazem mediante a Natureza, são circulares. Mas é necessário ainda que eu enuncie as estrelas, as árvores, os animais e seus ninhos e diversas outras coisas similares que ela desejou que fossem circulares?*⁵

É importante esclarecer que esta preferência albertiana pela disposição circular não deriva de mera predileção formal, mas se fundamenta em princípios de ordem teológica e filosófica. Seguindo os preceitos estabelecidos por Platão⁶, em sua obra *Timeu*, Alberti considera o círculo como a forma geométrica de maior perfeição e, portanto, a mais próxima do divino, sendo sua grande prevalência na Natureza uma das justificativas para este argumento.

Ainda neste mesmo capítulo do livro VII, o autor esclarece que não é necessário empregar exclusivamente a forma circular no traçado dos templos, mas ainda é possível utilizar formas derivadas desta última, como o hexágono, o octógono e o decágono, sendo que a construção destas se daria a partir do raio da circunferência em que se inscrevem⁷. Alberti, contudo, não interdita o uso de plantas basilicais, mas reconhece a validade desta forma de construção por se tratar do edifício em que era feita a justiça dos homens e, por analogia, sua forma seria adequada, também, ao local em que se exerceria a justiça de Deus. Todavia, a beleza da basílica não poderia se elevar em relação à beleza do templo, preferivelmente disposto em planta circular⁸. Por fim, Alberti não menciona a nave em cruz latina, o que para Mario Júlio Krüger⁹ sugere que o tratadista não se submete à tradição do simbolismo religioso cristão.

É oportuno mencionar que no *Quattrocento* inicia-se a conformação de uma atmosfera de crítica ao excesso de gastos e esforços dedicados à construção, até mesmo de edifícios religiosos, interpretando-os como sinal de vaidade. Desta maneira, alguns dos sintomas do que no século XVI culminaria nas chamadas Reforma Protestante e Contrarreforma, já se mostravam pungentes. No *De Re Aedificatoria*, Alberti condena as construções que alimentam o desejo pela glória pessoal e elogia a sobriedade e moderação das mesmas¹⁰. À vista disto, pode-se dizer que os anseios do tratadista em definir um novo modelo de arquitetura sacra se pautariam no conceito de uma religiosidade ideal visando proporcionar uma reflexão sobre os verdadeiros valores da Igreja¹¹. Contudo, o entendimento de religiosidade para Alberti pode ser interpretado de diversas maneiras e ainda não há um consenso na historiografia a este respeito. Mas aqui vale citar alguns posicionamentos que possam trazer contribuições à discussão acerca da disposição ideal dos edifícios sacros defendida pelo autor do *De Re Aedificatoria*.

⁶ Segundo Wolfgan Lotz, “uma das características distintivas da arquitetura renascentista italiana, como Jakob Burckhardt indicou, é a preferência pelas igrejas construídas em planta central.

Rudolf Wittkower, em um exemplar estudo desse fenômeno, examinou o propósito teológico e filosófico que estão por trás do modo que os edifícios centralizados foram interpretados e utilizados na teoria e prática arquitetônica do Renascimento. As plantas desses edifícios são circulares ou têm certas afinidades com o círculo. Wittkower demonstrou que o círculo era considerado a forma geométrica perfeita, cuja harmonia absoluta era equiparada à perfeição de Deus. Este conceito, em última análise, derivado do *Timeu* de Platão, foi incorporado em inúmeros edifícios erguidos nos séculos XV e XVI” (LOTZ, 1981, p. 66, nossa tradução).

⁷ ALBERTI, op. cit., p. 154.

⁸ WITTKOWER, R. **Architectural Principles in the age of humanism**. Great Britain: Academy Editions, 1988, p. 15.

⁹ ALBERTI, L. B. **Da Arte Edificatória**. Trad. de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo; introdução, notas e revisão disciplinar de Mário Júlio Teixeira Krüger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 apud VANINI, 2014, p. 24

¹⁰ LOEWEN, A. B. **Alberti e a arquitetura religiosa Quinhentista na Península Ibérica**. Na gênese das racionalidades modernas II – Em torno de Alberti e do Humanismo. Org. Mário Krüger et alii. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 413-414.

¹¹ *Ibidem*, p. 420.

Alberti não demonstrava qualquer fervor religioso, tampouco uma devoção excessiva, poderia se dizer que, para ele, a religiosidade iria além do cristianismo. De acordo com Arturo Calzona¹², o tratadista não via um grande distanciamento entre a religiosidade de matriz greco-romana e aquela cristã, mas sim uma continuidade entre elas, a qual também se refletiria no entendimento da igreja paleocristã de forma circular como uma continuidade da tradição dos templos antigos. Ainda a este respeito, Alberto Tenenti¹³ sustenta que os parâmetros estabelecidos por Alberti para a construção de templos baseiam-se em significados religiosos, mas não necessariamente cristãos, à medida que o cristianismo não seria a única religião por ele reconhecida. Assim, as seções do *De Re Aedificatoria* dedicadas à arquitetura sagrada não seriam um reflexo imediato do cristianismo, mas sim fruto de reflexões imbuídas de um sentido religioso mais abrangente, sem valorizar somente um tipo de culto, mas considerando a existência de todos.

¹² CALZONA, A. **Tempio/basilica e la religione civile di Alberti**. In: Leon Battista Alberti e l'Architettura (a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F. P. Fiore). Milano: Silvana Editoriale, 2006, pp. 64-97 apud VANINI, 2014, p.22.

¹³ TENENTI, A. **Riflessioni sul pensiero religioso di Leon Battista Alberti**. In: Actes du Congrès International de Paris. Torino-Paris: edités par F. Furlan, 2000, vol. I, p. 311 apud VANINI, 2014, p.22.

¹⁴ MARTINI, F. G. **Tratatto di architettura civile e militare**. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1969, p. 102, nossa tradução.

¹⁵ PEDRO, A. P. G. **A ideia de ordem: symmetria e decor nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano**. 2011. 400 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 173.

¹⁶ WITTKOWER, R. **Architectural Principles in the age of humanism**. Great Britain: Academy Editions, 1988, p. 20.

As lições de Alberti reverberam em Francesco di Giorgio Martini que, em seu *Trattato di Architettura Civile e Militare*, redigido no final do *Quattrocento*, reiteram a predileção de Alberti pela forma circular, ao declarar que:

*a primeira [forma] é a redonda com todas as figuras compostas de linhas retas que tendem ao redondo, como a hexagonal, pentagonal e ortogonal e assim infinitamente multiplicando os ângulos, não os diminuindo*¹⁴.

Também como Vitruvius, que já havia assinalado o templo como o edifício de maior excelência e complexidade e, portanto, aquele que deveria se pautar pela *symmetria* do corpo humano, Martini também via na proporção humana uma espécie de guia para o desenho dos edifícios sacros. Na forma circular, a relação com a figura humana remontaria à imagem do *homo ad circulum e ad quadratum*¹⁵. O autor ainda considera outras duas formas possíveis de serem empregadas nos templos, a retangular e a compósita (**figura 1**). Esta última, contemplaria uma nave longitudinal justaposta a um arranjo centralizado, conformado pela área do cruzeiro, do coro e do transepto, combinação que também encontraria sua justificativa na figura humana, inscrita em sua forma¹⁶.

Mas ainda que Martini nutra uma predileção pelas plantas circulares, por considerá-las as mais perfeitas, não condena, contudo, as igrejas de planta basilical, assim como Alberti também as aceitava e as tomava por conformações dignas e apropriadas à celebração do rito litúrgico.

Tais formulações do *Quattrocento*, de certo modo, mantêm-se vivas na

Figura 1 • Planta compósita de Francesco di Giorgio Martini

Figura 2 • Tempio Rotondo, ilustração do Livro V de Sebastiano Serlio, p. 2, 1547.

tratadística do século seguinte, como se observa no *Libro Quinto delli Templi*, de Sebastiano Serlio, publicado em 1547 e dedicado à arquitetura sagrada, no qual, ainda se verifica uma preferência pela planta circular para tais construções: “e porque a forma redonda é a mais perfeita de todas as outras, eu começarei por ela”¹⁷ (figura 2).

Após descrever oito variações de planta central, Serlio ainda considera três formas em cruz latina, mas também nesta disposição observa uma continuidade do mundo antigo:

*Daqui para trás tratei das várias formas de templos acomodados ao costume cristão; e observando as maneiras dos antigos, mas estando porém, sempre na circularidade ou no quadrado; agora tratarei de alguns mais conformes ao uso comum, estando ainda sempre na maneira antiga*¹⁸.

Há que se considerar que o *Libro Quinto delli Templi* foi publicado dois anos após o início do Concílio de Trento, cuja primeira sessão se deu em 1545, e talvez buscando atenuar possíveis censuras que pudessem estar ligadas à vinculação da forma circular ao mundo pagão¹⁹, Serlio desenvolve o seguinte argumento:

*Mas pelo que seja, em nosso tempo, ou pela pouca devoção, ou pela avareza dos homens, não se começam mais igrejas grandiosas, tampouco se terminam as já começadas, eu disporei estes meus templos daquela pequenez que torne possível, e com menores despesas e maior brevidade de tempo serem concluídos*²⁰.

¹⁷ SERLIO, S. **Libro Quinto delli Templi**. Venezia: Per Cornelio de Nicolini da Sabbio a instantia de Marchio Sessa, 1551, libro V, fol. 2, nossa tradução.

¹⁸ Ibidem, fol. 16.

¹⁹ LOEWEN, A. B. **Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa**. Limiar, volume 2, no 3, p. 22, 2o Semestre 2014, p. 29.

²⁰ SERLIO, opt. cit., fol. 12.

Figura 3 • Templo a crociera (templo em cruz), ilustração livro III de Pietro Cataneo, p. 37, 1552.

Contudo, o autor se aproxima mais do entendimento albertiano, que vê uma continuidade entre a arquitetura sacra antiga e a igreja paleocristã, do que do entendimento contrarreformista, que condena tudo que seja minimamente pagão ou alegórico²¹.

Será nos *I quattro primi libri di architettura* de Pietro Cataneo, publicado em 1554, que as disposições contrarreformistas repercutirão mais claramente. Em sua obra o autor demonstra uma certa radicalização acerca da necessidade de cristianização dos edifícios sagrados, antecipando certas noções que aparecem no escrito de Carlo Borromeo. Em seu livro III, Cataneo busca fazer uma classificação dos diversos tipos de templos antigos e modernos e retoma o sistema de proporção humana, já estabelecido por Francesco di Giorgio, mas o justifica com uma simbologia essencialmente cristã e de origem medieval. Assim como Martini, não compreende integralmente as recomendações vitruvianas acerca do *homo bene figuratis* para conceber a composição do edifício religioso, mas, em uma planta longitudinal com transepto, inscreve uma figura humana bem proporcionada²². Seguindo estes preceitos, o autor sustenta:

Mesmo que para os antigos o principal templo da cidade fosse circular, oval, quadrangular, octogonal e com mais ou menos ângulos e faces: nós, não por menos, julgamos que, havendo morrido por nós cristãos o filho de Deus sobre a madeira da cruz, depois de tal morte por comemoração da nossa redenção, desejando firmar o decoro da religião Cristã se convinha, se convém e, sempre com nosso débito, se convirá conceber o principal templo da cidade no formato da cruz²³.

²¹ LOEWEN, A. B. **Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa**. Limiar, volume 2, no 3, p. 22, 2o Semestre 2014, p. 30

²² BIERMANN, V. et al. **Architectural theory: From the Renaissance to the Present**. Köln: Taschen, 2003, p. 98.

²³ CATANEO, P. **I quattro primi libri di architettura**. Venezia: figlio d'Alde Manuce, 1554, p. 35, nossa tradução.

²⁴ BIERMANN, V. et al. **Teoria da arquitetura do Renascimento até aos nossos dias**. Tradução de Maria do Rosário Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2015, p. 97.

Dessa forma, segundo o tratadista, as proporções da principal igreja de uma cidade deveriam se pautar nas do corpo de Cristo (figura 3). Diferentemente de Alberti, que se volta aos antigos para buscar um significado mais amplo e transcendente da forma circular, Cataneo acentua a cristianização da arquitetura sagrada e estabelece uma analogia direta entre o edifício religioso e o corpo de Cristo.

Todavia, convém destacar, ainda que o autor dos *I quattro primi libri di architettura* nutra clara predileção pelas igrejas com planta em cruz latina, não condena, em nenhum momento, as construções em planta central.

Mas a investigação acerca das formulações tratadísticas do Renascimento conduz também a Andrea Palladio, que em 1570, no livro IV de seu *I quattro libri dell'architettura*, apesar de tecer elogios à planta em cruz latina, manifesta a preferência pela forma circular e a elege como a mais adequada para conformar as plantas de edifícios sacros²⁴.

De acordo com Frommel²⁵, Palladio coloca em pé de igualde as igrejas e os templos pagãos ao declarar que:

*Os templos são feitos redondos, quadrangulares com seis, oito ou mais arestas, todos os quais se inscrevem em um círculo; A cruz, e muitas outras formas e figuras, que seguem as várias invenções dos homens, sempre que com belas e adequadas proporções e com distinta arquitetura elegante e ornamentada, merece elogios*²⁶.

E continua, “mas a mais bela e a mais regular, e da qual as outras recebem as medidas, é a redonda e a quadrangular, e só destas duas fala Vitruvius”²⁷.

Ou seja, a passagem desperta interesse não apenas por assinalar a primazia que o autor concede aos templos de disposição circular, mas também pela reiteração de preceitos albertianos em finais do século XVI, mesmo após as sessões do Concílio de Trento.

Mas para além dos preceitos constantes do tratado, as igrejas projetadas por Palladio em Veneza são exemplos da aplicação das doutrinas arquitetônicas na segunda metade do *Cinquecento*, de suas limitações, conciliações e eventuais concessões. Vale ressaltar que Palladio estava a par das discussões contrareformistas, tendo acompanhado ao menos uma vez Daniele Barbaro em uma das sessões do Concílio de Trento. Neste sentido, de fato, a linguagem formal de suas igrejas parece responder às novas diretivas da Igreja reformada, na qual se busca enfatizar o seu papel como única mediadora legítima do Divino²⁸.

Em 1564, o novo abade da ordem beneditina, Andrea Pampuro da Asolo, cumpriu o seu compromisso de reconstruir a igreja de San Giorgio Maggiore (**figura 4; figura 5**), e apontou Palladio para definição de um modelo. O arquiteto desenvolveu um desenho que, ao mesmo tempo, supria as demandas dos monges e condizia com suas próprias ideias a respeito da disposição dos templos antigos. Assim, a estrutura de San Giorgio Maggiore é composta por uma cruz latina encurtada e alargada, em cuja cabeceira da nave está disposto um presbitério retangular sucedido por um coro semicircular, contando e ainda com um transepto que se encerra em ambos os lados por semicírculos. Tal arranjo difere da maioria das igrejas renascentistas.

De acordo com Robert Tavernor²⁹, o projeto de Palladio para San Giorgio Maggiore evoca os principais edifícios antigos e modernos que apresentavam uma disposição adequada para o uso litúrgico dos beneditinos, isto é, a antiga basílica de Masêncio, que nesta época

²⁵ FROMMEL, C. L. **The Architecture of the Italian Renaissance**. Tradução de Peter Spring. London: Thames & Hudson Ltd, 2007, p. 213.

²⁶ PALLADIO, A. **I quattro libri dell'architettura**. Veneza: Apresso Dominico de' Franceschi, 1570, libro IV, p. 6, nossa tradução.

²⁷ Ibidem, p. 6.

²⁸ TAVERNOR, R. **Palladio and Palladianism**. London: Thames & Hudson, 2003, p. 62.

²⁹ Ibidem, p. 70.

Figura 4 • Planta da igreja de San Giorgio Maggiore de Andrea Palladio.

Figura 6 • Planta da igreja Il Redentore de Andrea Palladio.

³⁰ PALLADIO, A. **I quattro libri dell'architettura**. Veneza: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570, livro IV, p. 7, nossa tradução.

era tomada pelo antigo Templo da Paz, e também, o novo modelo de São Pedro. Ademais, a solução encontrada por Palladio também se referenciava em questões simbólicas, como o arquiteto elucida na seguinte passagem de seu tratado:

São ainda muito louváveis aquelas igrejas feitas em forma de cruz, as quais teriam a entrada aos pés da cruz e, ao encontro, o altar-mor e o coro. E nos dois ramos, que se estendem de um lado e de outro, como braços, duas outras entradas, ou ainda dois outros altares. Porque sendo figuradas com a forma da cruz, representam aos olhos dos observadores aquela madeira na qual esteve pendente nossa salvação. E desta forma fiz a igreja de San Giorgio Maggiore, em Veneza³⁰.

No que diz respeito a Il Redentore (figura 6; Figura 7), outra igreja veneziana do mesmo arquiteto iniciada em 1577, sua história remonta à praga de Veneza, de 1576, quando se decidiu erguer um templo em homenagem ao Redentor para honrar as vítimas da epidemia. Em vista disto, iniciaram-se os debates a respeito do projeto, chegando-se a uma situação em que a grande maioria do comitê encarregado pela nova igreja era a favor de um edifício em cruz latina, mas alguns

Figura 5 • Interior da igreja de San Giorgio Maggiore.

membros ainda defendiam que a construção fosse centralizada³¹. Diante deste impasse, foi solicitado a Palladio que executasse modelos dos dois tipos de disposição para que uma decisão fosse acertada. O arquiteto, por sua vez, provavelmente nutria preferência por uma disposição central, já que se tratava de uma igreja votiva. Construções centrais, que evocavam o modelo do Santo Sepulcro, a primeira igreja em *martyrium*³² da cristandade, eram comuns no norte da Itália desde o século XII, mas durante o *Quattrocento*, estas disposições, que combinavam a autoridade da arquitetura antiga com o a religião cristã e eram associadas à imagem da Virgem, ou então usadas em sepulcros ou edifícios memoráveis. Contudo, tais estruturas implicavam alguns problemas litúrgicos, como o posicionamento do altar. Desta forma, os desenhos de Palladio não foram suficientes para convencer o comitê de que a forma circular era a mais adequada para o edifício votivo³³. Finalmente, optou-se por um edifício longitudinal, considerando esta conformação mais adequada e, para corroborar tal decisão, ainda se apresentava o inovador exemplo de Il Gesù, em Roma. Assim, em uma semana um desenho quadrangular desenvolvido por Palladio foi aprovado unanimemente. Este se aproximava ao esquema de San Giorgio Maggiore, com uma grande nave retangular, que, assim como em Sant'Andrea em Mântua de Alberti, recriava a grande sala das antigas termas romanas, composta por um vasto espaço independente unificado por uma abóbada de canhão³⁴. Já a área destinada ao altar, apresentava uma disposição circular, coberta por uma cúpula e circundada por enormes êxedras. Desta forma, é possível afirmar, que Il Redentore, pode ser considerada como uma igreja central com uma nave da congregação anexada.

Figura 7 • Interior da igreja Il Redentore de Andrea Palladio.

³¹ MURRAY, P. **The architecture of the Italian renaissance**. London: Thames and Hudson, 1986, p. 178.

³² Nos primórdios do cristianismo, as igrejas eram construídas de duas maneiras: *martyrium* ou basílica. A primeira destinava-se a demarcar o local de um acontecimento memorável e, geralmente, adotava uma disposição circular com dimensões modestas. Já a basílica começou a ser empregada em edifícios sacros pelo imperador Constantino que em 313 d.C. concedeu liberdade aos cultos cristãos, devolvendo à Igreja as propriedades que haviam sido confiscadas. Antes da ascensão de Constantino, os católicos se reuniam clandestinamente em casas-igrejas, após sua religião ser permitida fez-se necessário um local de culto mais adequado para abrigar o grande contingente de fiéis que se assumiram como tais. Entretanto, empreender uma disposição empregada nos templos antigos também nos locais de culto cristão poderia fomentar mais discórdia entre as duas crenças. Assim, tomou-se a configuração da basílica, um edifício secular, longitudinal, com o teto plano, várias naves e galerias ao seu redor, utilizado para grandes reuniões e no qual se encontrava o Basileu, uma espécie de juiz. Desta forma, por analogia, o local em que se fazia a justiça dos homens, se converteria no local da justiça Divina. A basílica se tornou a disposição por excelência das igrejas católicas nos próximos três séculos, e a primeira basílica de São Pedro é datada do ano 320 d.C. (LOVERANCE, 2000, pp. 9-10).

³³ TAVERNOR, R. **Palladio and Palladianism**. London: Thames & Hudson, 2003, p. 70.

³⁴ WITTKOWER, R. **Architectural Principles in the**

De acordo com Rudolf Wittkower³⁵, em sua busca por recuperar os fundamentos que regiam a arquitetura, Palladio se deparou novamente com a questão da planta compósita e a dificuldade em congrregar dois elementos de matrizes diversas. Contudo, ao invés de, como fizera Martini, solucionar a junção entre a estrutura centralizada e a nave longitudinal através das proporções do corpo humano, fez uma clara separação entre nave retangular e as três absides semicirculares. Ou seja, em Il Redentore, o arquiteto concebeu uma nova forma de coerência entre o elemento retangular e o centralizado, no qual a unidade entre as partes de natureza diversa se constrói a partir dos pontos de vista criados dentro do amplo interior e não mais pela uniformização das articulações da parede, como era comum na Itália central.

Sete anos após a publicação dos *I quattro libri d'architettura* de Palladio, vem à luz o único escrito contrarreformista dedicado à Arquitetura, o *Instructionum fabricae et supellectilis libri duo*, redigido por Carlo Borromeo, que se dedicou a compilar um conjunto de normas e princípios para a organização do espaço de celebração do rito litúrgico, respeitando os decretos tridentinos.

age of humanism. Great Britain: Academy Editions, 1988, p. 100.

³⁵Ibidem, pp. 100-103.

³⁶ “O [cardeal] sobrinho, [...] era a criatura do papa, lhe devia tudo, e não podia ficar ligado a outros senão somente a ele; assim ocorreu que aos sobrinhos fosse confiada a gestão dos negócios” (CELIER, Leonzio. **San Carlo Borromeo (1538-1584)**. Roma: Desclée & C., 1912, pp. 39-40, apud FRADE, 2016, p. 30).

³⁷ FRADE, G. S. **Entre Renascimento e Barroco: os fundamentos da arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu**. 2016. 554 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 30.

³⁸ Ibidem, pp. 86-88.

Borromeo havia sido chamado a Roma em 1560 pelo o papa Pio IV, seu tio, quem lhe atribui a função de cardeal sobrinho³⁶. Nesta posição, participou indiretamente da última sessão do Concílio de Trento, ocorrida entre 1562 e 1563, travando contato com questões referentes ao processo de reforma eclesial que estavam sendo discutidas dentro da Igreja³⁷. Nas funções de cardeal sobrinho e de arcebispo de Milão, a atuação de Borromeo foi marcada por um intenso ímpeto reformatório, o qual também abarcava questões referente à arquitetura eclesiástica. Neste campo, o cardeal vislumbra a constituição de espaços sacros que refletissem os temas caros à contrarreforma. Se o seu *Instructionum fabricae et supellectilis libri* se inscrevem no âmbito das formulações teóricas, pode-se considerar que na prática contou com seu arquiteto, Pellegrino Tibaldi, para que suas Instruções fossem implementadas, encarregando-o de importantes obras. De acordo com Gabriel Frade³⁸, a escolha de Tibaldi pode ser entendida de duas maneiras. Primeiramente, por se tratar de um arquiteto apto a realizar grandes obras à medida que trabalhava em Roma na corte de Pio IV e, portanto, era alguém que além de presenciar os debates da Contrarreforma tinha intimidade com a *maniera* de Michelangelo. E ainda, acrescenta que provavelmente o interesse pessoal de Borromeo pelo valor da arquitetura, reforçado desde sua estada em uma Roma renascentista na qual presenciou transformações do meio urbano através de programas arquitetônicos, também o tenha feito buscar um arquiteto de excelência.

Em suas Instruções, iniciadas em 1573 e publicadas em 1577, Borromeo esclareceu os princípios e normas para a construção de igrejas, desde o lugar em que deveriam ser implantadas até o tipo de iluminação mais adequada. Sua obra foi escrita de maneira clara e objetiva, pois, sua intenção era alcançar todo o clero, inclusive os menos doutos.

Um dos primeiros estudiosos a chamar a atenção ao escrito de Borromeo foi Anthony Blunt³⁹ que, ao analisar trechos do escrito em seu *Artistic Theory in Italy – 1450-1600*, considerava que o cardeal teria sido o único tratadista a defender o decreto tridentino e que, em seu entendimento, vetava a construção de igrejas em planta central pelas frequentes associações com os templos pagãos⁴⁰.

Tal hipótese de Blunt⁴¹ sobre a interdição de Borromeo ao uso das plantas centrais para os edifícios sagrados, será, de certo modo, corroborada por Rudolf Wittkower⁴² e Wolfgang Lotz⁴³.

Entretanto, Evelyn Carol Voelker, responsável pela tradução das *Instructionum fabricae et supellectilis libri* para o inglês, se dedica à exegese do escrito e revê a hipótese de Blunt. Em seu entendimento, Borromeo apenas manifesta preferência à forma da cruz alongada; contudo, não rejeita a forma circular. Voelker fundamenta esta assertiva com a seguinte passagem do tratado: “alguns lotes requerem outra forma de construção que não a da cruz alongada”⁴⁴.

De fato, a passagem do capítulo II das Instruções de Borromeo concernente à forma dos edifícios religiosos permite acolher a hipótese de Voelker:

No entanto, a melhor forma para tal edificação, é quase sempre, desde os tempos apostólicos, a cruciforme, como claramente se observa nas sacras basílicas romanas maiores, assim edificadas. Todavia, aquele tipo de edifícios redondos era em uso antigamente nos templos dos ídolos, mas é menos usado pelo povo cristão. Portanto, toda igreja, e sobretudo aquela que requer um tipo insigne de estrutura, de preferência, seja edificada de modo que tenha forma de cruz; pode ser múltíplice ou alongada; esta de uso mais frequente, as demais são menos usadas.

*Por conseguinte, a construção com planta de cruz alongada seja observada, enquanto possível, na construção de toda igreja, seja catedral, colegial ou paroquial. Porém, quando por conselho do arquiteto, o lugar exige outra forma de construção que não a da cruz alongada, então a estrutura da igreja poderá ser feita de acordo com o modo prescrito por aquele, depois de aprovada pelo julgamento do bispo*⁴⁵.

³⁹ BLUNT, A. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. Tradução João Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁴⁰ “[...] São Carlos Borromeo, que é o único autor a aplicar o decreto tridentino à arquitetura”. (Ibidem, p. 168)

⁴¹ Ibidem, p. 170.

⁴² “A nova interpretação da arquitetura religiosa logo seria desafiada. Carlo Borromeo, em suas *Instructionum Fabricae ecclesiasticae et Superlectilis ecclesiasticae Libri duo*, de aproximadamente 1572, aplicou o decreto do Concílio de Trento à construção de igrejas; para ele, a forma circular era paga e, por isso, recomendava um retorno a ‘formam crucis’, ou seja, a Cruz Latina” (WITTKOWER, 1988, p.40, nossa tradução).

⁴³ As instruções de Carlo Borromeo, em que a planta central foi expressamente rejeitada como paga e pouco adequado para um edifício eclesiástico cristão” (LOTZ, 1995, p. 148, nossa tradução).

⁴⁴ BORROMEO, C. **Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae**. Tradução Dra. Evelyn Carol Voelker, 1977, p. 8, nossa tradução.

⁴⁵ BORROMEO, C. **Instruções sobre a fábrica e as alaias eclesiásticas**. Tradução de Gabriel dos Santos Frade. 2016, pp. 154-155.

A autora fundamenta sua argumentação também em documentos de época, nos quais o cardeal autoriza a construção de igrejas com planta central, sendo a primeira delas a igreja de San Sebastiano: um templo votivo construído em comemoração ao final da peste em Milão, no ano de 1577, com desenho de Pellegrino Tibaldi, e nas palavras de Voelker, “sob o encorajamento do cardeal Borromeo”⁴⁶.

⁴⁶ BORROMEO, C.

Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae.

Tradução Dra. Evelyn Carol Voelker, 1977, p. 8.

⁴⁷ FRADE, G. S. **Entre**

Renascimento e Barroco: os fundamentos da arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu. 2016. 554 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 109.

⁴⁸ MAZZOTTA, A. B.

Introduzione. In: PANIZZA, Giorgio e MAZZOTTA, Adele B. (a cura di) Pellegrino Pellegrini. L'Architettura. Milano: Il Polifilo, 1990 apud FRADE, 2016, p. 109.

⁴⁹ VOELKER, op. cit., p. 8.

⁵⁰ Ibidem, p. 8, nossa tradução.

⁵¹ FRADE, G. S. **Entre**

Renascimento e Barroco: os fundamentos da arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu. 2016. 554 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p.116.

⁵² BORROMEO, Carlos.

Instruções sobre a fábrica e as alfaias eclesiásticas. Tradução de Gabriel dos Santos Frade. 2016, p.156.

No desenho do arquiteto, o edifício apresentaria planta circular com três capelas laterais de cada lado do eixo central no comprimento da espessura da parede e uma capela do altar-mor anexada. A forma circular pode ter sido escolhida por Tibaldi por se tratar de um templo votivo⁴⁷, assim como o Tempietto di San Pietro in Montorio de Bramante, ou ainda como sugere Adele Mazzotta⁴⁸, se referenciando ao tratado de Palladio. Mas esta não foi a única igreja em planta circular projetada por Pellegrino.

A segunda igreja referida por Voelker⁴⁹ é a de San Carlo al Lazzaretto, um edifício de planta octogonal com um altar no centro. De acordo com a autora, no arquivo de Borromeo em Isola Bella se encontra o documento com os seguintes dizeres do cardeal:

*nós aprovamos a forma e a planta expressas nesta imagem a partir do conselho do arquiteto qualificado e, da inspeção cuidadosa feita por nós, de acordo com as disposições de nossas instruções para construção de igrejas, reconhecemos que a construção desta igreja seja feita e completada*⁵⁰.

No entendimento de Gabriel Frade⁵¹, é curiosa a afirmação feita por Borromeo de que a planta de San Carlo al Lazzaretto esteja “de acordo com as disposições de nossas instruções para construção de igrejas” à medida que esta se trata de uma igreja de planta central. Contudo, tal passagem pode ser interpretada como uma corroboração à hipótese de Voelker, que se opõe às de Blunt, Frommel e Wittkower, à medida que, de fato, Borromeo instrui que “quando, por conselho do arquiteto, o lugar exija outra forma de construção que não a da cruz alongada, então a estrutura da igreja poderá ser feita de acordo com o modo prescrito por aquele, depois de aprovada pelo julgamento do bispo”⁵², podendo ser este o caso de San Carlo al Lazzaretto.

Um último exemplo que atenua esta percepção do cardeal como um opositor obstinado à planta central é o projeto da igreja de Santa Maria degli Angeli nelle Terme di Diocleziano. Esta se trata de uma obra comissionada por Pio IV a Michelangelo, no momento em que ele trabalhava no canteiro de São Pedro. A igreja deveria ser feita nas ruínas das antigas termas de Diocleciano e ocuparia um local de propriedade de Carlo Borromeo, no qual este praticava uma de suas

modalidades esportivas preferidas, a caça. Michelangelo concebeu uma igreja de planta em cruz grega, para a qual certamente houve a anuência de Borromeo⁵³.

A interpretação, amplamente difundida, de Borromeo como um defensor inflexível da planta longitudinal, talvez esteja atrelada a uma leitura equivocada das *Instructionum fabricae et supellectilis libri duo* como um tratado. Entretanto, a obra do cardeal se aproxima mais de uma instrução, como é enunciado em seu próprio título, sobre a construção arquitetônica destinada ao clero, do que de uma discussão de cunho teórico voltada aos arquitetos e comitentes. A esse respeito Hanno-Walter Kruft⁵⁴ tece a seguinte colocação:

Não se trata de um texto de arquitetura em sentido estrito, mas de uma enumeração de pontos que o arcebispo de Milão deve observar em suas visitas eclesiais e nos projetos das edificações. Todavia as Instructiones dão uma clara ideia da posição contrarreformista no problema da construção das igrejas.

Os anos que antecederam a estada de Borromeo em Roma foram marcados por uma intensa atividade construtiva e quando o cardeal chega à Cidade Eterna se depara com construções como a igreja de Santo Spirito in Sassia, construída por Antonio da Sangallo entre 1538 e 1545, e Santa Caterina dei Funari, de Guidetto Guidetti, iniciada no ano de sua chegada, 1560, e concluída em 1564, as quais talvez tenham repercutido nas instruções por ele formuladas⁵⁵. Robert Sénécal⁵⁶ entende que, ao propor o emprego das plantas em cruz latina, Borromeo, além de demonstrar sua preferência, se alinha com a prática construtiva de um esquema que vinha se estabelecendo em Roma e que encontra seu auge na edificação de Il Gesù.

Mas a fim de demarcar a questão das limitações das formulações tratadísticas, não obstante o reconhecimento de sua validade e importância, é oportuno referir o episódio da construção da igreja de San Fedele, feita por Pellegrino Tibaldi sob o comissionamento dos jesuítas de Milão. Uma elucidativa discussão a respeito da disposição mais adequada a ser adotada nesta igreja pode ser observada em alguns trechos de cartas trocadas entre os padres da Companhia. Na passagem a seguir é possível observar como algumas decisões a respeito da disposição das construções sacras não eram pautadas apenas de acordo com os preceitos teóricos estabelecidos pela tratadística da época, mas que também respondiam a demandas e circunstâncias peculiares:

⁵³ FRADE, op. cit., p. 84.

⁵⁴ KRUFF, H. *Storia delle teorie architettoniche – Da Vitruvio al Settecento*. Roma-Bari: Laterza & figli, 2009 apud FRADE, 2016, p. 129.

⁵⁵ LOEWEN, A. B. *Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa*. *Limiar*, volume 2, no 3, 2º Semestre, 2014, p.35.

⁵⁶ SÉNÉCAL, R. *Carlo Borromeo's Instruções Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae and Its origins in the Rome of his time*. In *Papers of the British School at Rome*, Vol 68, 2000 p. 247 apud LOEWEN, 2014, pp. 39-40.

Eu bem lhe havia escrito outro dia, que tínhamos um lugar [com] 50 passos de comprimento e [com] 24 de largura, e pensei que o Arquiteto quisesse fazer a igreja longa [com planta longitudinal] como tinha feito num desenho: mas efetivamente, encontrou que a largura do lugar não basta, e que seria necessário esconder um terço da fachada, e mais: seria necessário arruinar a casa comprada do Cotege, a qual é muito boa e a alugamos [por] 62 escudos, daí que a necessidade nos obriga a construí-la neste modo, ou seja, quadra [...]⁵⁷.

Em função das circunstâncias elencadas, o padre Lionetto, que provavelmente preferia uma disposição longitudinal, precisou aceitar que San Fedele fosse construída com uma planta quadra.

A leitura das fontes primárias, portanto, aponta à necessidade de revisão da hipótese de Blunt, que interpreta as recomendações de Borromeo como verdadeira interdição aos edifícios de planta central e abre novas frentes de investigação para a historiografia a da arquitetura.

⁵⁷ Carta do Padre Lionetto ao Padre M.o Benedetto Palmio, Milão 16 de dezembro de 1567. In: PIRRI, 1955, p. 226.

II. A REFORMA PROTESTANTE, O SAQUE DE ROMA E A CONTRARREFORMA

Figura 8 • Planta do Tempietto di San Pietro in Montorio de Donato Bramante.

A REFORMA PROTESTANTE, O SAQUE DE ROMA E A CONTRARREFORMA

No final dos Quatrocentos e início dos Quinhentos, Roma, desde a viagem de Donatello e Brunelleschi, não era apenas o lugar privilegiado para o estudo da Antiguidade, mas também uma cidade que testemunhava uma ampla atividade construtiva, na qual os novos edifícios visavam superar a grandeza dos antigos. O reverenciado Panteão, um *thólos* convertido na igreja católica de Santa Maria della Rotonda e um dos monumentos mais estudados pelos homens do Renascimento, tornou-se o precursor de diversas igrejas do século XVI⁵⁸. Dentre estas, contam-se o Tempietto di San Pietro in Montorio (figura 8; figura 9), de 1502, e a nova Igreja de São Pedro (figura 10), de 1510, ambos projetos com disposição central ideados por Donato Bramante. No Tempietto, um *martyrium* dedicado a marcar o local do sacrifício de São Pedro, o arquiteto valeu-se de uma forma antiga para responder às demandas da igreja moderna⁵⁹. A escolha por uma disposição centralizada se aproximava das preceptivas encontradas na tratadística da época, particularmente daquelas de matriz albertiana, e nas obras de Serlio e Palladio, ficando evidente de acordo com as palavras destes dois últimos o entendimento de que, com tal obra, Bramante realizava a tão almejada superação dos antigos. De acordo com Gianfranco Spagnesi⁶⁰, o autor do Tempietto compreendeu e interpretou corretamente os valores daquele momento histórico fazendo uma síntese das teorias, dos modelos e dos conceitos tratadísticos que os arquitetos do século XV haviam ideado e estabelecido.

O projeto para São Pedro se articula com o do Tempietto, configurando-se, assim como este, como um *martyrium*, mas em uma escala maior. Para a geração de Bramante, a forma circular era a mais próxima da perfeição, logo, a melhor forma de representação do divino e, assim, a mais adequada para o edifício que, por excelência, simbolizava o cristianismo primitivo⁶¹.

O arquiteto ainda projetou outras duas igrejas de disposição central como experimentação para São Pedro, San Biagio della Pagnotta e Santissimo Celso e Giuliano, ambas demolidas posteriormente⁶².

Portanto, de acordo com Wolfgang Lotz⁶³, “no início do século XVI, a construção de igrejas em Roma era regida, como em toda a Itália, pela planta central”. Além dos projetos de Bramante, foram construídas mais cinco igrejas com esta disposição no primeiro quarto do século XVI: Sant’Eligio degli Orefici e Santa Maria di Loreto, iniciadas no pontificado de Júlio II, San Giovanni dei Fiorentini e Santa Maria in Porta Paradisi, sob o de Leão X e ainda a igreja de San Luigi dei

⁵⁸ MURRAY, Peter. **The architecture of the Italian renaissance**. London: Thames and Hudson, 1986, pp. 121-122.

⁵⁹ Ibidem, p. 126.

⁶⁰ SPAGNESI, Gianfranco. **I continuatori della ricerca bramantesca**. In AAVV Bramante tra umanesimo e maneirismo, 1970, p.198.

⁶¹ WITTKOWER, R. **Architectural Principles in the age of humanism**. Great Britain: Academy Editions, 1988, p. 34.

⁶² LOTZ, W. **Architecture in Italy 1500-1600**. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995, p. 37.

⁶³ Ibidem, p. 37.

Francesi, a qual foi modificada ao longo de sua construção⁶⁴.

Contudo, ainda nas primeiras décadas do século XVI, a Cidade Eterna testemunhou dois acontecimentos que tiveram grande repercussão no âmbito da Igreja Católica e, conseqüentemente, na forma dos templos construídos a partir de então: a chamada Reforma Protestante, iniciada em 1517, e, dez anos mais tarde, o Grande Saque de Roma.

Sinais da Reforma Protestante já se apresentavam quando humanistas, como Erasmo de Roterdã, condenavam abertamente as imoralidades do clero e seu apreço pelo fausto. Contudo, foi a intensificação da venda de indulgências, empreendida por Leão X, com o intuito de aplicar os fundos no canteiro de São Pedro, o estopim para que o monge do Sacro Império Romano Germânico, Martinho Lutero, afixasse na porta da catedral de Wittenberg suas 95 teses⁶⁵. As ideias de Lutero foram amplamente aceitas por diversos príncipes germânicos, que aproveitaram a ocasião para confiscar terras da igreja e reduzir a interferência do papa e do imperador em seus poderes. Além disso, as ideias de Lutero encontraram nas camadas populares um fértil terreno para se disseminar. A tradução da bíblia para os idiomas falados por essas populações e a ideia de que estas poderiam interpretá-la sem a necessidade do intermédio de sacerdotes auxiliaram a rápida expansão das doutrinas protestantes e enfraqueceram a Igreja Católica, o que a estimulou a tomar medidas no sentido de reaver seus fiéis e impedir uma evasão ainda maior. A denominação destas medidas de “Contrarreforma” sugere apenas um movimento de reação a tais invectivas; contudo, alguns autores compreendem que suas origens são mais amplas.

De acordo com Hubert Jedin⁶⁶, as nomenclaturas cunhadas aos movimentos ocorridos no século XVI de “Reforma Protestante” e “Contrarreforma” baseiam-se no ponto de vista de quem os estabeleceu. Desta maneira um acontecimento complexo, composto por diversas forças e sujeito a inúmeras interpretações, ficaria restringido. Jedin⁶⁷ observa que grande parte dos historiadores católicos não são adeptos do termo “Contrarreforma”, pois tendem a interpretar a natureza do movimento havido no século XVI como decorrência de uma força vital de origem divina, diminuindo a influência que teria a cisão religiosa provocada pelos protestantes em 1517 e, portanto, considerando a “Reforma Católica” como a verdadeira reforma. Já o termo “Reforma Católica” é evitado pelos historiadores não católicos, que o substituem por “Renovação da Igreja Católica”. Desta maneira, é possível perceber que ambos os movimentos apresentam várias chaves de interpretação que transcendem o cisma de 1517.

Figura 9 • *Tempietto di San Pietro in Montorio de Donato Bramante, 2017.*

Figura 10 • *Desenho do projeto central de São Pedro feito por Donato Bramante.*

⁶⁴ LOTZ, W. **Architecture in Italy 1500-1600**. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995, p. 37.

⁶⁵ FRADE, G. S. **Entre Renascimento e Barroco: os fundamentos da arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu**. São Paulo, 2016, p.17.

⁶⁶ JEDIN, H. **Riforma Cattolica o Controriforma?** Tradução de Marola Guarducci. Brescia: Morcelliana, 1967, p.7.

⁶⁷ Ibidem, p.8.

Conforme o entendimento de Eberhard Gothein⁶⁸, o início do movimento católico teria se dado na Espanha e Inácio de Loyola e sua Companhia teriam “salvado” a Igreja, no mesmo momento em que exerciam supremacia no Ocidente. Vale ressaltar que os jesuítas, ao defenderem o valor e a importância da prédica, desempenharam um papel muito importante na difusão da doutrina católica. Além disso, a valorização da pregação foi um ponto chave na reforma de antigas e na criação de novas ordens monásticas, que se deram o longo do século XVI. Ainda nesse sentido, Wilhelm Maurenbrecher⁶⁹ compreende que:

As raízes da Contrarreforma remontam à época da Reforma Protestante, mas, alguns de seus germes já existiam na geração que precede o movimento espiritual alemão; portanto, ao lado da reforma evangélica ou protestante, deve-se admitir a existência de uma Reforma Católica.

Ou seja, tais autores entendem que o início da Contrarreforma remonta a um momento que precede a ruptura religiosa provocada por Lutero e, portanto, se trataria de um equívoco interpretá-la como um mero movimento de reação. Mas, em todo caso, pode-se considerar que a Reforma Protestante potencializou um movimento já existente.

De acordo com Milton Lewine⁷⁰, dentro das medidas empreendidas pela Igreja no âmbito de reaver seus fiéis encontrava-se o incentivo aos católicos a comparecerem com maior assiduidade às igrejas, já que, até o início do século XVI, não havia o costume de se frequentar a missa com assiduidade, sendo a única celebração litúrgica com grande audiência a da Quaresma; ou seja, muitos fiéis iam à missa apenas uma vez ao ano. Desta forma, os edifícios eclesiásticos passaram a comportar um maior contingente de pessoas, o que modificou as necessidades a serem atendidas por estas construções. Assim, era preciso que uma grande assembleia fosse comportada, implicando na necessidade de um espaço interior desobstruído para a circulação. Com este intuito, nas igrejas de Santa Maria del Popolo e de Santa Maria in Aracoeli, por exemplo, as tumbas monumentais, que antes ocupavam um largo espaço na nave e no transepto, foram realocadas para as capelas laterais e substituídas por placas mortuárias, facilitando assim a circulação interna⁷¹. Além disso, o arranjo de capelas laterais possibilitava que mais do que uma prática litúrgica fosse realizada concomitantemente, ampliando as funções do edifício sacro. Desta forma, as necessidades a serem atendidas pelas construções religiosas estavam se modificando, requerendo transformações em seu desenho, e os conceitos tratadísticos não pareciam mais suficientes para justificar o uso da planta central.

Dez anos após a Reforma Protestante, a Cidade Eterna foi saqueada.

⁶⁸ Ignazio di Loyola e la Controriforma, 1895 apud JEDIN, 1967, p. 9.

⁶⁹ Geschichte der katholischen Reformation, 1880 apud JEDIN, 1967, p. 8.

⁷⁰ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, pp. 72-73.

⁷¹ ACKERMAN, J. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972, p. 19.

O Saque de Roma representou uma verdadeira calamidade, “banqueiros e homens do clero foram torturados, igrejas e monastérios saqueados, mulheres assassinadas e estupradas”⁷². A cidade foi saqueada duas vezes, primeiro pelas tropas de Carlos V e a seguir pelos habitantes da *Campagna*. O terror e a desordem perduraram por quase um ano, período em que a Cidade Santa foi dominada por pragas e pela fome, sendo que a evacuação definitiva se deu apenas em fevereiro de 1528⁷³. O Saque de Roma foi apenas uma das catástrofes que afligiram a Itália nos anos 1530. Neste mesmo decênio, Milão e Nápoles estavam em péssimas condições devido a guerras e pragas, e o estado de Florença refletia os efeitos do cerco de 1529-1530. Não obstante tal realidade, os homens do *Cinquecento* não situavam o Saque no campo da guerra, muito frequente naquela época, mas o julgavam como uma espécie de justiça divina à espoliação sofrida em Roma. Tal evento também foi significativo em toda a Itália no campo artístico. Erasmo de Roterdã julgou as consequências do Saque como desastrosas, afetando a civilização como um todo, já que toda uma geração de artistas e intelectuais emigrou de Roma, interrompendo os círculos de aprendizado. Alguns dos mais célebres partiram para Veneza, como Pietro Aretino, que chegou no inverno de 1526-1527 e Serlio, sobrevivente do Saque, que se destinou à cidade para publicar seu inventário de edifícios romanos. De acordo com André Chastel⁷⁴, a *Serenissima* buscou se aproveitar da fraqueza da *Caput Mundi* para se estabelecer enquanto centro artístico e intelectual de maior relevância da península itálica. Assim, tal dispersão possibilitou que o “estilo romano” fosse propagado⁷⁵.

Tanto a Contrarreforma quanto o Saque induziram a população a uma onda de beatices, promovendo o início de transformações em Roma e estimulando, mais tarde, a constituição do Concílio de Trento. No âmbito arquitetônico, o incentivo da Igreja ao comparecimento de seus fiéis aos cultos, juntamente à maior busca por conforto espiritual da população, demandaram uma nova maneira de utilização do edifício sacro.

Já nas primeiras sessões do Concílio de Trento, que se iniciou em 1545, mas que se estendeu até 1563, foram tomadas diversas medidas em reposta aos movimentos reformistas buscando restabelecer o poder temporal da Igreja. No campo intelectual, isso seria alcançado abjurgando o pensamento humanista desenvolvido durante o Renascimento. Desta maneira, o período tridentino observa uma grande censura a tudo que fosse alegórico, que divergisse minimamente do que estava redigido nas escrituras sagradas, ou então que fosse pagão ou secular. No que se refere aos edifícios sacros, a historiografia da arquitetura do Renascimento costuma defender a hipótese de que apenas após o Concílio de Trento retomou-se a

⁷² PARTNER, P. **Renaissance Rome 1550-1559 – A portrait of a Society**. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 30.

⁷³ CHASTEL, A. **Il Sacco di Roma 1527**. Tradução de Marisa Zini. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a, 2010, p. 16.

⁷⁴ Ibidem, pp. 161-162.

⁷⁵ PARTNER, op. cit., pp. 31- 33.

prevalência da construção de igrejas basilicais, já que o debate contrarreformista buscava encontrar argumentos e adotar medidas capazes de atenuar os embates promovidos pelos protestantes, que censuravam, entre outras coisas, o fausto, o luxo e a assimilação de disposições e formas consideradas pagãs. Neste sentido, o retorno ao emprego das formas longitudinais nas construções eclesiásticas tem sido visto por vários autores como uma resposta ideal às invectivas do período.

No entendimento de Anthony Blunt⁷⁶, as prescrições tridentinas vetaram a construção de igrejas com disposição central por associá-las às formas dos templos pagãos, divergindo radicalmente dos argumentos presente nos tratados de Alberti, Martini, Serlio e Palladio.

Para o autor, de acordo com as concepções prevalentes na Contrarreforma, as igrejas centralizadas seriam inapropriadas para abrigar os cultos cristãos e, portanto, cabia aos arquitetos retomar o esquema em cruz latina, reconhecido o seu valor simbólico e sua adequada disposição à celebração do rito litúrgico, tal como afirmavam escritos da segunda metade do século XVI, como os *I quattro primi libri di architettura*, de Pietro Cataneo.

Entretanto, um exame atento das igrejas erguidas em Roma após o Saque de 1527 permite notar que, mesmo antes das ditas imposições tridentinas, já eram construídas igrejas com arranjo basilical, ainda que os tratados mais importantes do Alto Renascimento defendessem a disposição central como a tipologia mais adequada para os edifícios religiosos.

Somando-se a isto, é importante esclarecer que o Concílio não tratou diretamente sobre as questões referentes ao modo ou tipologia ideal para igrejas, abordando apenas questões de ordem utilitária e que garantissem que as formas empregadas nos edifícios sacros não fossem associadas ao paganismo⁷⁷.

De acordo com Carlo Marcora⁷⁸, boa parte dos padres conciliares não intencionava abordar questões relacionadas à arte, pois se apresentava certa urgência em aplicar o programa de Reforma Católica e amenizar os problemas políticos entre o papa e o imperador Carlos V, e a discussão de problemas com uma complexidade elevada, como a área artística, demandaria muito tempo.

Todavia, a arte entrou em pauta na sessão XXV do Concílio, ocorrida entre 3 e 4 de dezembro de 1563, devido à pressão exercida por padres franceses que desejavam obter um instrumento para combater o calvinismo iconoclasta que assolava seu país⁷⁹.

⁷⁶ BLUNT, A. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. Tradução João Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 154.

⁷⁷ LOEWEN, A. B. **Contra Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa**. Limiar, V. 2, no 3, 2o Semestre 2014, p. 29.

⁷⁸ **Il Concilio di Trento e l'Arte Sacra**. In: FIGINI, Carlo. Miscellanea. Milano: La scuola Cattolica, 1964, pp. 253-271 apud FRADE, 2016, pp. 73-74.

⁷⁹ Ibidem, p. 72.

A primeira providência da Igreja para que os decretos tridentinos fossem cumpridos foi a proibição do nu na arte, iniciando-se, então, um período de austeridade em que a decência se converteu em uma norma rigorosa e a anteriormente exaltada beleza do corpo humano passou a ser considerada pecaminosa⁸⁰. Além disso, o incentivo do uso de imagens sacras decorosas foi uma ferramenta de propaganda e disseminação da fé católica, reafirmando-a perante às críticas protestantes que julgavam o uso de imagens e pinturas como sinal de idolatria⁸¹.

No que concerne à disposição dos edifícios sacros, mesmo que o Concílio não defina claramente imposições sobre esta questão, outras considerações conciliares irão repercutir na arquitetura religiosa. A valorização da prédica empreendida inicialmente pelos jesuítas, e seguida por outras confraternidades, será reafirmada na sessão XXIV de 11 de novembro de 1563:

O santo sínodo, desejando que o ministério da pregação, principal dever dos bispos, seja exercitado com a maior frequência possível para a salvação dos fiéis, adéqua ainda mais às necessidades dos tempos presentes os cânones emanados com este propósito sob [o pontificado] de Paulo III, de feliz memória. Prescreve aos bispos a proclamação das Sagradas Escrituras e da lei divina pessoalmente em sua igreja ou, em caso de impedimento legítimo, por meio daqueles que eles designaram como pregadores; nas outras igrejas proverão por meio dos párocos, ou, caso estes estivessem impedidos, por meio de outros pregadores designados pelo bispo, tanto na cidade, como em qualquer outra parte da diocese; para as despesas de sua manutenção, proverão aqueles que tem a obrigação ou, que as tem por costume. Dever-se-á pregar, pelo menos, todos os domingos e nas festas solenes; durante a quaresma e o advento do Senhor, ao invés, se pregará todos os dias ou, pelo menos, três vezes na semana, se o considerarem oportuno, e, aliás, todas as vezes que o julgarem útil. O bispo admoestará diligentemente ao povo que, cada fiel, para escutar a Palavra de Deus, deve se achegar na própria paróquia, se o puder fazer facilmente. Mas ninguém, nem secular ou regular, nem mesmo nas igrejas da própria ordem, poderá pretender pregar se o bispo se opuser. Os próprios bispos proverão também para que, pelo menos nos domingos, e nas outras festas em cada paróquia, as crianças sejam diligentemente instruídas nos rudimentos da fé e na obediência a Deus e aos genitores, por meio de adequados encarregados que, caso seja necessário, poderão compeli-lo a isso por meio de censuras eclesiásticas. Tudo isso, não obstante os privilégios e costumes contrários. Para o resto, tenham vigor as disposições

⁷⁹ **Il Concilio di Trento e l'Arte Sacra**. In: FIGINI, Carlo. Miscellanea. Milano: La scuola Cattolica, 1964, pp. 253-271 apud FRADE, 2016, p. 72.

⁸⁰ LOEWEN, A. B. **Contra Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa**. Limiar, V. 2, no 3, 2o Semestre 2014, pp. 25-26.

⁸¹ Ibidem, p. 27.

*aprovadas sob o [pontificado do] próprio Paulo III sobre o dever da pregação*⁸².

Desta forma, é possível entender que, ao enfatizar a prédica, o Concílio de Trento parece ter consolidado uma questão que já se apresentava e não instituído algo novo. Neste contexto, a onda de beatice impulsionada pela Reforma Protestante e pelo Saque, seguido pelas novas práticas iniciadas pelos jesuítas, implicaram o aumento do contingente de fiéis dentro dos edifícios sacros, modificando assim a sua forma de utilização. Para tanto, a distribuição longitudinal pareceu mais adequada, à medida que permitia uma melhor visualização e escuta da pregação, assim como uma circulação mais funcional.

Portanto, ao contrário do que é defendido por alguns autores, as origens do retorno à disposição longitudinal parecem remontar a um período anterior ao Concílio de Trento, respondendo a outras demandas que transcendem as medidas tomadas pela Igreja Católica no contexto da Contrarreforma e a análise dos edifícios religiosos construídos em Roma no período entre o Saque e a construção de Il Gesù sustenta tal argumentação.

⁸² **Concilium Tridentinum**, Sessio XXIV, 11 nov. 1563, Canon IV. In: Istituto per le Scienze Religiose, *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Bologna: EDB, p. 763 apud FRADE, 2016, p. 79

III. OS EDIFÍCIOS RELIGIOSOS
CONSTRUÍDOS ENTRE 1527 E 1568

Figura 11 • Corte de um dos projetos para San Giovanni dei Fiorentini de Antonio da Sangallo, o Jovem.

A partir dos levantamentos, dos quais se tem registro, das igrejas e oratórios construídos em Roma entre 1527 e 1568, pode-se identificar alguns aspectos arquitetônicos que os diferenciam dos projetos concebidos anteriormente. De certa forma, é possível afirmar que este novo modo de construir foi um reflexo da compreensão religiosa aguçada, manifestada e difundida após a crise ocasionada pela Reforma Protestante e pelo Grande Saque de 1527.

De acordo com Sandro Benedetti⁸³, os edifícios sofreram uma significativa simplificação em sua conformação geral, em um processo que se afasta da prática construtiva anterior, seja aquela dos tipos das plantas cen-

trais, como o segundo projeto de Bramante para São Pedro (figura 11), seja a das basilicais longitudinais com três naves, transepto, cúpula e capelas com diversas articulações, como o projeto para a igreja de San Giovanni dei Fiorentini, de Antonio da Sangallo, o Jovem.

⁸³ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, pp. 12-13.

⁸⁴ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. P.h.D. Thesis, Columbia University, Nova Iorque, 1963, p.13.

⁸⁵ WITTKOWER, R. **Carlo Rinaldi and the Roman Architecture of the full Baroque**. Art Bulletin XIX, 1937, p. 263-277.

⁸⁶ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, p.15.

⁸⁷ GRIMAL, P. **Chiese di Roma**. Milano: Jaca Book, 1997, p. 134.

Desta forma, pode-se afirmar que os preceitos da arte edificatória tal como exercitados por Bramante, Giuliano da Sangallo, Rafael e Peruzzi foram postos de lado, evidenciando-se certo distanciamento do mundo antigo, frequentemente associado a mitologias pré-cristãs.

Milton Lewine⁸⁴, na senda das análises desenvolvidas por Rudolf Wittkower⁸⁵, afirma que se o período entre 1500 e 1520 se caracterizou pelo uso da planta central em edifícios religiosos, aquele entre o Saque de Roma e 1580 foi marcado pelo predomínio da planta longitudinal, já que novas estruturas centralizadas só voltarão a ser erigidas no século XVII, momento em que o chamado Barroco já está consolidado. Nesta perspectiva, convém destacar a intensa atividade construtiva em Roma, particularmente até 1570, na qual se observa a prevalência da conjugação da planta retangular com altar-mor localizado na parede posterior, além do teto plano e de paredes desprovidas de articulações⁸⁶. Assim, como sugere Pierre Grimal⁸⁷, o período posterior à Reforma Protestante e ao Grande Saque foi marcado pela propagação de um tipo de igreja que respondesse de modo mais adequado “à pregação, à propaganda e à afirmação da fé”.

No período em tela, segundo o cuidadoso levantamento empreendido por Lewine, amparado por uma ampla bibliografia e por documentos históricos, foram erigidos na cidade um total de trinta edifícios religiosos, divididos em duas principais categorias, igrejas e oratórios⁸⁸.

A maior parte das construções estudadas se encontra dentro desta primeira categoria, sendo a igreja de Santa Maria della Purità, construída em 1529, o primeiro edifício sacro erigido no período posterior ao Saque, seguido, nos anos 1530, pelas igrejas de Santa Maria della Quercia, de San Giovanni Decollato, de San Giuseppe della Pigna (da qual pouco se sabe a respeito de sua disposição) e de Santo Spirito in Sassia. No decênio posterior, tem-se registro de apenas uma única igreja fundada em Roma, a de Santa Marta al Collegio Romano, e de apenas três na década de 1550: Santa'Andrea in Via Flaminia, Sant'Angelo alle Fornaci e San Tommaso dei Cenci. Já entre os anos 1560 e 1568, uma ampla atividade construtiva se desenvolveu na Cidade Santa, somando-se um total de dezesseis igrejas, sendo estas: Santa Caterina dei Funari, Sant'Eligio dei Ferrari, Santissima Annunziata al Collegio Romano, Santa Maria della Pietà, Santa Maria del Riposo, Santa Chiara, Santa Margherita ed Emidio, Sant'Angelo al Corridoio, Sant'Andrea in Vincis, San Lorenzo in Panisperna, Sant'Andrea a ponte Milvio, Sant'Antonio Abbate, Santa Maria in Traspontina, Sant'Anna dei Palafenieri, San Martino degli Svizzeri e, por fim, a casa-mãe dos jesuítas, Il Gesù.

Na segunda categoria, somam-se cinco oratórios, San Giovanni Decollato e Santa Marta al Vaticano construídos nos anos 1530, o oratório del Gonfalone, erigido em 1544, o oratório del Santissimo Crocifisso di San Marcello, em 1560 e o de Santissimo Pietro e Paolo sulla via Ostiense iniciado no mesmo ano de il Gesù⁸⁹.

Quase todas estas construções sacras apresentam planta longitudinal, sendo as únicas exceções a esta conformação predominante as igrejas de Sant'Andrea in via Flaminia e de Sant'Anna dei Palafrenieri, ambas obras de Giacomo Barozzi da Vignola. A igreja de Santa Maria della Purità (**figura 12**) marca o início dessa nova disposição na arquitetura religiosa que irá se desenvolver ao longo do século XVI, caracterizada, nos organismos menores, por salas retangulares dispostas longitudinalmente, com o altar-mor situado na parede posterior, sem distinção da assembleia, e com o teto plano. Iniciada e concluída em 1529, Santa Maria della Purità se situava próxima à Basílica Vaticana e sua disposição refletia as repercussões do período imediatamente posterior ao Saque de Roma, momento de florescimento de diversas igrejas de menor porte e oratórios, em contraposição ao Alto-Renascimento, caracterizado pela prevalência

⁸⁸ De acordo com a Enciclopédia Católica (Catholic Encyclopedia, 1907-1912, p. 271 apud LEWINE, 1963, p. 4) o termo oratório pode ser definido como uma estrutura concebida por autoridades eclesásticas para oração e celebrações de missas, os quais poderiam ser divididos em três categorias: o oratório público, um edifício construído por um bispo, com entrada e saída para uma rua pública; o oratório semi-público, feito por iniciativa privada destinado a seminários, colégios, hospitais, congregações religiosas e similares; e, por fim, o oratório privado, muitas vezes também chamados de capelas, se caracterizam por serem construídos em uma propriedade particular para uso individual.

⁸⁹ O recorte temporal de Lewine também se inicia em 1527, mas estende-se até 1580, portanto, ainda constam de seu elenco as igrejas de San Bartolomeo dei Vaccinari, de Santa Chiara al Quirinale, dos Santissimi Cosmo e Damiano dei Barbieri, de Santa Maria dell'Orazione e Morte, de Santa Maria in Trivio, de Santa Maria in Valicella, de San Tommaso di Cantorbery, de Santissimo San Macuto, de Sant'Atanasio dei Greci, da Madonna dei Monti e de San Stanislao dei Polacchi; e além dos oratórios da Santissima Trinità dei Pellegrini, de San Celso e do Santissimo Sacramento di Santa Maria in Via. O autor ainda anexa uma "List of Excluded Churches" (lista das igrejas excluídas). A maioria das edificações que compõem tal lista, convém sublinhar, têm sua data de início estimada dentro do período entre 1527 e 1580 por outros autores, contudo, Lewine conclui, e justifica, que as mesmas foram iniciadas posteriormente a 1580. Entre estas se encontram as seguintes construções: San Carlo ai Catinari, Sant'Elena dei Credenzieri, Oratorio di Sant'Eligio dei Ferrari,

de construções magnificentes⁹⁰. Ainda que restem dúvidas quanto a sua disposição original, ela provavelmente era estruturada por uma pequena planta retangular em uma conformação despojada, desprovida de altares secundários ou de articulações internas⁹¹, esquema que se repetirá posteriormente em três igrejas, Sant'Angelo alle Fornaci, Santa Margherita ed Emidio e Sant'Andrea a Ponte Milvio, e nos oratórios de San Giovanni Decollato, Santa Marta al Vaticano e Santissimo Pietro e Paolo Sulla via Ostiense.

Erigido entre 1534 e 1535, o oratório de San Giovanni Decollato (**figura 13**) foi a primeira edificação a apresentar uma organização semelhante à de Santa Maria della Purità, sendo o primeiro oratório construído em Roma após o Saque. Ele toma como modelo a capela Sistina, situada dentro do palácio do Vaticano e construída entre 1473 e 1480. Ambos apresentam planta retangular, com o altar-mor disposto em uma pequena plataforma na parede posterior, muros planos e isentos de quaisquer articulações arquitetônicas, iluminação proveniente de janelas altas e teto plano, elementos que se repetirão nos oratórios construídos posteriormente. Outra característica da disposição do oratório de San Giovanni Decollato diz respeito a uma distinção espacial pouco evidente entre a área do altar e a da assembleia, dado que o primeiro, situado, na parede posterior, é delimitado apenas por pequenos degraus que ocupam toda a largura da construção.

Com uma conformação que se aproximava à de San Giovanni Decollato, iniciou-se em 1538 a construção do oratório de Santa Marta al Vaticano (**figura 14**) que, em seu esquema inicial, era retangular e contava com o altar-mor disposto na parede posterior, muros claros e sem ornamentação e o teto plano de madeira, ainda que uma reforma ocorrida sob o pontificado de Clemente VIII (1592-1605) tenha transformado o antigo oratório em igreja, anexando uma capela à sua parte posterior para abrigar o altar-mor⁹². Tal modificação, de fato, vai ao encontro do movimento havido ao longo do século XVI, no qual a área destinada ao altar-mor é cada vez mais delimitada e destacada, caracterizando-o como um espaço de maior sacralidade.

Treze anos após a construção de Santa Marta al Vaticano, em seu entorno próximo e também no de Santa Maria della Purità, iniciaram-se as obras da igreja de Sant'Angelo alle Fornaci. Lewine⁹³, pautando-se pelo *Stato Temporale delle Chiese di Roma*, relatado por Armellini⁹⁴, e pela planta de Giambattista Nolli (**figura 15**), reconstruiu a disposição formal da igreja como uma estrutura retangular longitudinal caracterizada por um espaço único, com o altar-mor localizado em sua cabeceira;

Santissimo Faustino e Giovita, Santa Maria dell'Arco Oscuro, Santa Maria dei Constantinopoli, Santa Maria dell'Orto, Santa Maria in Via, Sant'Omobono, Santissimo Sacramento e le Cinque Piaghe, Santissimo Sacramento e San Lorenzo Martire, Santissimo Sergio e Bacco e Spirito Santo dei Napoletani. O restante dos edifícios presentes na lista de exclusão, sofreram pequenas alterações durante o período em voga, entretanto suas estruturas não foram alteradas, como é o caso de Santissimo Domenico e Sisto, Santa Maria degli Angeli, Santa Maria in Capella e San Salvatore in Suburra (LEWINE, 1963, pp. 537-538).

⁹⁰ BENEDETTI, S. *Architettura della Controriforma*. 2001.

⁹¹ LEWINE, M. J. *The Roman Church Interior: 1527-1580*. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, pp. 368-369.

⁹² ARPELLINI, M. *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*. Roma: Topografia Vaticana, 1891, pp. 761-762.

⁹³ LEWINE, op.cit., p. 140.

⁹⁴ ARPELLINI, op. cit., p. 1190.

ou seja, na restituição do autor, Sant'Angelo alle Fornaci apresentava um esquema muito similar ao de Santa Maria della Purità e aos dois oratórios já referidos. Ainda, o autor observa que esta é única igreja do período a apresentar um *cortile*, o qual desempenha a função de área de transição atribuída aos vestibulos, elemento que se verifica com uma certa frequência nas edificações sacras do período.

O esquema de Santa Maria della Purità continuará a ser tomado como modelo ainda na segunda metade do século XVI, nas igrejas de Santa Margherita ed Emidio e de Sant'Andrea a ponte Milvio. A primeira, iniciada em 1563 e concluída no ano seguinte, tem WWW conformação que pode ser vislumbrada nas vistas de Roma executadas por Mario Cartaro (**figura 16**), Antonio Tempesta (**figura 17**) e Giovanni Maggi (**figura 18**). Circundada por um monastério, Santa Margherita ed Emidio foi representada como um edifício retangular simples, desprovido de capelas laterais recuadas e de abside.

A segunda, iniciada em 1566, caracteriza-se por estes mesmos aspectos e se configura como uma construção despojada. Contudo, apresenta um elemento que é único nas edificações eclesiásticas erguidas entre 1527 e 1568: seu acesso principal está centralizado na lateral de maior dimensão e não colateralmente ao altar-mor, como era mais usual. Atualmente, Sant'Andrea a ponte Milvio situa-se em uma rotatória (**figura 20**) distante de outras construções e seu acesso principal dá diretamente à rua (**figura 19**). Contudo, é difícil restituir a situação da igreja no século XVI, dificultando o esclarecimento dos fatores que levaram a tal disposição de seu acesso principal.

Figura 12 • Planta de Leonardo Bufalini (1551) da igreja de Santa Maria della Purità.

Figura 13 • Planta de Giambattista Nolli (1748) do oratório de San Giovanni Decollato (número 1050) e da igreja de San Giovanni Decollato (número 1049).

Figura 14 • Vista de Antonio Tempesta (1593) da igreja de Santa Marta al Vaticano.

Figura 15 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Sant'Angelo alle Fornaci.

Figura 16 • Vista de Mario Cartaro (1576) da igreja de Santa Margherita ed Emidio.

Figura 17 • Vista de Antonio Tempesta (1593) da igreja de Santa Margherita ed Emidio.

Figura 18 • Vista de Giovanni Maggi (1625) da igreja de Santa Margherita ed Emidio.

Figura 19 • Fachada principal da igreja de Sant'Andrea a Ponte Milvio, 2017.

Figura 20 • Fachada da lateral da igreja de Sant'Andrea a ponte Milvio, 2017.

É oportuno destacar que este mesmo esquema, inaugurado com Santa Maria della Purità, ainda seja empregado em 1568, ano de início da edificação de il Gesù, no oratório de Santissimo Pietro e Paolo sulla via Ostiense. Este apresentava uma disposição retangular, com pequenas dimensões e o altar-mor era situado na parede posterior e elevado em relação ao restante do edifício. O oratório não contava com altares laterais e as paredes eram desprovidas de ornamentação, provavelmente ostentando apenas janelas⁹⁵. Tal edificação torna evidente que o processo construtivo da arquitetura sacra em Roma durante o século XVI não segue um processo evolutivo, mas que diferentes disposições estavam sendo empregadas nas edificações religiosas ao mesmo tempo, como é o caso do modesto oratório da via Ostiense iniciado no mesmo ano da grandiosa matriz jesuíta, com um interior complexo composto por diversos elementos, que serão abordados adiante.

Neste mesmo sentido, é possível observar que em paralelo à construção deste primeiro grupo de edifícios, caracterizados por uma disposição em sala única quadrangular, também foram iniciadas edificações com uma conformação retangular semelhante, porém, apresentando a área destinada ao altar-mor como um corpo destacado daquele da nave, em um movimento orientado pelo desejo de maior clareza na delimitação dos membros que compunham seu espaço interno. Tal disposição verifica-se pela primeira vez na igreja de Santa Maria della Quercia, iniciada apenas três anos após Santa Maria della Purità, e se repetirá em dezenove dos trinta edifícios religiosos construídos entre 1527 e 1568. Em quatorze destes, Santa Maria della Quercia, igreja de San Giovanni Decollato, oratório del Gonfalone, Santa Marta al Collegio Romano, San Tommaso dei Cenci, Santa Caterina dei Funari, oratório del Santissimo Crocifisso di San Marcello, Santa Chiara, Sant'Angelo al Corridoio, Sant'Andrea in Vincis, San Lorenzo in Panisperna, Santa Maria in Traspontina, Santissimi Pietro e Paolo sulla via Ostienense e San Martino degli Svizzeri, a capela do altar-mor destacada será quadrangular, e nos seis restantes, Santo Spirito in Sassia, Sant'Eligio dei Ferrari, Sant'Annunziata al Collegio Romano, Santa Maria della Pietà, Sant'Antonio Abate e il Gesù⁹⁶, se apresentará como uma abside semicircular.

As documentações a respeito de Santa Maria della Quercia são escassas, mas Lewine⁹⁷ a atribui uma organização quadrangular, pautando-se pelo formato da área a ela destinada e estabelecendo uma analogia com os edifícios de mesmo caráter que estavam sendo erigidos no momento. O autor também sugere a existência de uma capela do altar-mor retangular, recuada e elevada em relação à nave, além de paredes planas, piso de tijolos e teto plano de madeira⁹⁸.

⁹⁵ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, pp. 433-434.

⁹⁶ As igrejas de Santo Spirito in Sassia, San Tommaso dei Cenci, Santa Caterina dei Funari, Sant'Eligio dei Ferrari, Santissima Annunziata al Collegio Romano, Santa Chiara, Sant'Angelo al Corridoio, San Lorenzo in Panisperna, Santa Maria in Traspontina e Il Gesù, apesar e contarem com a capela-mor recuada, apresentam ainda outros elementos e por isso serão tratados mais adiante.

⁹⁷ LEWINE, op. cit., p.174.

⁹⁸ Ibidem, p. 174.

Este último elemento vai se tornar comum a quase todas as construções erigidas no período, à medida que, naquele tempo, acreditava-se que a adoção do teto plano de madeira proporcionava uma melhor acústica para a celebração dos ritos litúrgicos, que haviam aumentado em frequência após a Reforma e o Saque, mas, que por outro lado também reforçava o caráter quadrangular do edifício.

Contudo, duas igrejas projetadas por Vignola se diferenciam da maioria das construções que estavam sendo erigidas no período, já que são concebidas com uma disposição centralizada, reforçada pela cobertura em cúpula. Sant'Andrea in via Flaminia (**figura 21; figura 22**), finalizada em 1554, foi a primeira das três importantes igrejas construídas por Vignola em Roma. Sua configuração inicial parte de um quadrado coberto por um domo circular, entretanto, posteriormente este quadrado foi estendido e transformado em um retângulo com uma cobertura oval e seu interior simples e austero demonstra claramente evidências desta transformação⁹⁹. Assim, o arquiteto foi o primeiro a conceber um edifício eclesiástico oval¹⁰⁰, disposição que deriva das tumbas romanas e que se tornará recorrente ao longo do século XVII¹⁰¹. Sant'Andrea faz parte do complexo da Villa Giulia e foi comissionada pelo papa Júlio III como um *ex-voto* em comemoração à sua libertação no dia de Santo André, após ter sido feito prisioneiro durante o Saque de Roma¹⁰². Além disso, o local escolhido para a edificação havia abrigado a cabeça do mesmo Santo por uma noite durante sua transição até o Vaticano, no ano de 1462¹⁰³. Destarte, Vignola talvez tenha adotado inicialmente a disposição de um *martyrium* que se aproximava à de um pequeno *thólos*, destinado a sinalizar um local de importância relacionado ao martírio de Santo André, assim como Bramante havia feito em seu Tempietto.

Também Sant'Anna dei Palafrenieri (**figura 23**), igreja comissionada pelos tradicionais cavaleiros dos papas e cardeais nas proximidades do borgo Vaticano, é dotada de uma disposição semelhante à de Sant'Andrea in via Flaminia.

⁹⁹ MURRAY, P. **The architecture of the Italian renaissance**. London: Thames and Hudson, 1986, p. 198.

¹⁰⁰ LOTZ, W. **Architecture in Italy 1500-1600**. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995, p. 120.

¹⁰¹ MURRAY, op. cit., p. 198.

¹⁰² NIBBY, A. **Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII**. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1838, p. 83.

¹⁰³ TOTTI, P. **Ritratto di Roma Moderna**. Roma: Mascardi, 1638, p. 349.

Figura 21 • Planta da igreja de Sant'Andrea in Via Flaminia.

Figura 23 • Planta da igreja de Sant'Anna dei Palafrenieri.

Figura 22 • Fachada frontal da igreja de Sant'Andrea in Via Flaminia, 2017.

Alguns autores¹⁰⁴ estabelecem a data do início de sua edificação em 1575, contudo, Lewine¹⁰⁵ discorda desta data baseando-se principalmente em uma Bula outorgada por Pio IV em vinte de novembro de 1565, na qual informa-se que “edificaram uma igreja em um dos *borghi* próximos ao Vaticano sobre a invocação de Santa’Anna”. Assim, o autor estabelece a data de 1566 como mais provável para o início de sua construção. Como Sant’Anna dei Palafrenieri seria erigida nas proximidades do Vaticano, e desta forma, estava sob orientação da

Santa Sé, o arquiteto mais indicado para execução de seu projeto seria o arquiteto do papa, que naquele momento se tratava de Vignola. Com o aumento dos trabalhos a ele designados, contando com o canteiro de São Pedro e com a Torre Pia, a obra de Sant’Anna precisou ser tocada por seu filho, Giacinto. O esquema da igreja dos

Palafrenieri apresenta uma estrutura oval semelhante à de Sant’Andrea, mas ainda conta com uma capela-mor retangular anexada na extremidade oposta à porta principal e com um vestíbulo de entrada. Assim, Sant’Anna dei Palafrenieri, dotada de uma estrutura circular, foi iniciada apenas dois anos antes de Il Gesù, igreja projetada pelo mesmo arquiteto com disposição basilical, o que mais uma vez demonstra o caráter heterogêneo da arquitetura sacra do século XVI. De acordo com Lotz¹⁰⁶, a conformação empregada em

¹⁰⁴ TITTI, F. *Studio di Pittvra, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma*. Roma: Mancini, 1674, p. 262.

¹⁰⁵ LEWINE, M. J. *The Roman Church Interior: 1527-1580*. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, pp. 143-144.

¹⁰⁶ LOTZ, W. *Architecture in Italy 1500-1600*. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995, p.119.

Sant'Anna não deriva do espaço destinado à sua construção, tampouco se dá em decorrência de alguma função a ela atribuída; ou seja, Vignola intencionalmente decidiu projetar uma igreja com disposição central. Desta forma, ao mesmo tempo em que o arquiteto de Il Gesù contribuiu para a conformação de um tipo de edificação sacra de caráter longitudinal com o projeto para a matriz dos jesuítas, ele também se dedicou à construção de igrejas de planta central.

A Companhia de Jesus desempenhou um papel importante no desenvolvimento da arquitetura religiosa ao longo do século XVI, e sua igreja matriz dispõe de diversos elementos que já se apresentavam em igrejas anteriores. Previamente à construção de Il Gesù, o patrono dos jesuítas, Inácio de Loyola, foi responsável pela construção da igreja de Santa Marta al Collegio Romano (**figura 24**), em 1546, para atender a uma confraternidade criada por ele próprio quatro anos antes. Segundo o relato de Mariano Armellini¹⁰⁷, Loyola precisou vender alguns pedaços de mármore encontrados durante escavações na piazza del Collegio Romano, local em que a igreja foi erigida, para levantar fundos para a sua edificação. Posteriormente, a igreja sofreu uma reconstrução, implementada pelo cardeal Carlo Borromeo, com o custeio da irmã Maria Eleonora Buoncompagni e o projeto do arquiteto Carlo Fontana¹⁰⁸, finalizada em 1574, segundo uma inscrição rememorada por Vincenzo Forcella¹⁰⁹. De acordo com a planta de Nolli (**figura 25**), Santa Marta apresentaria a capela do altar-mor semicircular, contudo, Lewine¹¹⁰ acredita que esta disposição só será observada após a reforma empreendida por Borromeo, apoiando seu argumento na vista de Maggi (**figura 26**), na qual, embora não conste o nome da igreja, ela estaria representada como um edifício religioso desenhado lateralmente nas proximidades de sua localização. Estando correta esta suposição, a capela do altar-mor executada em 1546 seria retangular. Além disso, a representação de Maggi, sugere que a abside era coberta por uma semi-cúpula, o que criava um arco triunfal em sua entrada, e que uma balaustrada de madeira separava o altar-mor da assembleia¹¹¹. Ainda, Lewine¹¹² afirma que provavelmente o altar-mor era elevado em relação à nave, que também dispunha de uma conformação retangular, e seu teto rebaixado e as paredes da igreja eram claras e desprovidas de ornamentações.

Desse modo, a conformação de Santa Marta al Collegio Romano se assemelha à de Santa Maria della Quercia: longitudinal, com uma abside retangular elevada e destacada do corpo do edifício para abrigar o altar-mor e delimitada por uma balaustrada de madeira, o que reforça tal destacamento¹¹³. Como não são mencionadas ornamentações datadas do século XVI no interior da igreja¹¹⁴, ela provavelmente não dispunha de altares laterais.

¹⁰⁷ ARMELLINI, M. **Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX**. Roma: Topografia Vaticana, 1891. p. 471.

¹⁰⁸ TITTI, F. **Studio di Pittvra, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma**. Roma: Mancini, 1674, p. 187.

¹⁰⁹ FORCELLA, V. **Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri**. Roma: Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869, vol. X, inscr. 275, p. 22.

¹¹⁰ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 416.

¹¹¹ FORCELLA, op. cit., p. 22, inscr. 273.

¹¹² LEWINE, op. cit., p. 416.

¹¹³ FORCELLA, op. cit., p. 22, inscr. 273.

¹¹⁴ TITTI, F. **Studio di Pittvra, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma**. Roma: Mancini, 1674, p. 187; NIBBY, A. **Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII**. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1838, p. 537.

Figura 24 • Fachada frontal da igreja de Santa Marta al Collegio Romano.

Figura 25 • Planta de Giambattista Nolli (1748) de Santa Marta al Collegio Romano.

Figura 26 • Vista de Giovanni Maggi (1625) da igreja de Santa Marta al Collegio Romano.

Com um arranjo similar ao de Santa Marta al Collegio Romano, com a nave retangular, desprovida de capelas laterais e o altar-mor retangular anexado, foram erigidos também os oratórios del Gonfalone e del Santissimo Crocifisso di San Marcello e a igreja de Sant'Andrea in Vincis. Contudo, estas três construções também contam com um vestibulo, que funcionará como uma área de transição entre a via pública e a nave da igreja, marcando a passagem do universo laico para o sagrado. Tal elemento aparecerá pela primeira vez na igreja de San Giovanni Decollato, edificada em 1535, ao lado do oratório homônimo.

A igreja de San Giovanni Decollato (**figura 13**) inaugurou algumas das novas características que irão se desenvolver ao longo de todo o *Cinquecento*. Em sua construção estiveram envolvidos Antonio e Francesco da Sangallo: o primeiro foi o arquiteto da fase inicial da igreja e, após sua morte em 1546, seu primo ficou responsável pela finalização do edifício¹¹⁵. Além do vestibulo que antecede a nave, elemento pouco usual até então, a igreja ainda conta com um vestígio de transepto, disposto na parte anterior da capela do altar-mor, concebido com a função de coro. Desta forma, o corpo do edifício é constituído por quatro partes: a capela-mor, o vestígio de transepto, a nave e o vestibulo. A distinção entre os três primeiros elementos se dá por paredes, mas entre os dois últimos, nas palavras de Lewine¹¹⁶, uma “cortina transparente” os separa. Portanto, a igreja de San Giovanni Decollato foi concebida por Sangallo com um interior que se organiza a partir de uma disposição longitudinal que encadeia os espaços distintos e de forma hierárquica, em direção ao espaço tido como o de maior religiosidade: a capela-mor. Esta, concluída em 1552, apresentava uma forma retangular. Apenas a ordem dórica ornamenta o interior da igreja e a mesma é reproduzida em sua fachada, simples e decorosa, de entonação clássica, com um evidente frontão dórico que se assemelha ao prospecto de um templo¹¹⁷ (**figura 27**). Nas paredes da igreja foram dispostas três capelas colaterais com pouca profundidade, o que a torna a primeira construção sacra do período a apresentar estes elementos. O complexo de San Giovanni Decollato abarcava a igreja, o oratório e ainda um claustro. De acordo com Vittorio Moschini¹¹⁸ a complexa sistematização do conjunto, orgânica e bem disposta, aparenta “um conjunto unitário” mesmo que a construção das edificações não tenha ocorrido no mesmo período. Nas palavras de Paul Marie Letarouilly¹¹⁹, San Giovanni Decollato “apresenta uma estrutura muito simples, muito natural e perfeitamente inteligível”, argumento que talvez auxilie na compreensão da escolha para o esquema de organização utilizado neste edifício, que conta com a inclusão do vestibulo, retomado em construções sacras erigidas até 40 anos mais tarde, como o oratório del Gonfalone, por exemplo.

¹¹⁵ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, p. 17.

¹¹⁶ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 26.

¹¹⁷ MOSCHINI, V. S. **Giovanni Decollato**. Le Chiese di Roma Illustrate – No 26. Collan di Monografie Diretta da Carlo Galassi Paluzzi. Roma: Danesi Editore, 1926, p. 22.

¹¹⁸ Ibidem, p. 22.

¹¹⁹ LETAROUILLY, P. M. **Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome**. Paris: V c A. Morel & Cie, Éditeurs, 1868, p. 370.

Figura 27 • Fachada frontal da igreja de San Giovanni Decollato, 2017.

Iniciado em 1554, o oratório del Gonfalone (**figura 28; figura 29**) apresenta uma distinção entre os espaços que o compõem ainda mais clara do que a da igreja de San Giovanni Decollato, com a capela do altar-mor retangular, recuada e abobadada, apresentando uma evidente separação da área destinada aos fiéis, ainda mais acentuada pela presença de um presbitério bem delimitado¹²⁰. Também seu ingresso será distintamente delineado, com a constituição de um vestibulo de entrada totalmente separado da nave por uma parede plana, interrompida apenas pela porta de acesso. No entendimento de

Lewine¹²¹, tal concepção se deu com o propósito de diminuir o comprimento da área de entrada, já que o oratório foi construído sobre a estrutura preexistente da igreja de Santa Lucia Vecchia, necessitando assim adequar-se à mesma. Em sua interpretação, a presença do vestibulo seria uma mera decorrência da compatibilização entre a estrutura antiga e a nova edificação. De todo modo, o vestibulo claramente demarcado reforça a intenção de individualizar as várias partes do edificio sacro, permitindo o reconhecimento integral das mesmas.

¹²⁰ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 17.

¹²¹ *Ibidem*, p. 17.

Este princípio de demarcação e articulação das partes componentes do corpo dos edificios sacros, ainda que de modo simplificado, é adotado por Vignola em seu projeto para o oratório del Santissimo

Crocifisso di San Marcello (**figura 30, figura 31, figura 32**), iniciado por volta de 1560. Semelhante ao oratório del Gonfalone, sua planta retangular com a capela do altar-mor anexada ao corpo da nave e ainda duas portas laterais dispostas “simetricamente”, evidenciam a articulação do espaço em três partes: um vestibulo, uma nave e um presbitério delimitado por um arco triunfal¹²². Contudo, o vestibulo de San Marcello se diferencia daquele de San Giovanni Decollato por apresentar um coro mezanino sobre ele. Ambas construções são exemplos do modelo de arquitetura chamado *chiesa ad aula*, difundida por Antonio da Sangallo, o Jovem, arquiteto também responsável pelo projeto da igreja de Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli, uma significativa construção no esquema *ad aula* com capelas laterais, consagrada em 1518¹²³. Neste contexto, fica evidente a ampla atuação de Sangallo no desenvolvimento de importantes edificações erigidas ao longo do século XVI. O esquema *ad aula*, que enfatiza o caráter funcional do edificio, ou seja, a celebração do culto, e para isso lança mão de soluções arquitetônicas simples e sintéticas, também foi adotado pela Companhia de Jesus em suas primeiras construções. No caso dos dois oratórios, esta simplicidade espacial se verifica por uma nave única “desprovida de adjetivações formais e de articulações espaciais particulares”¹²⁴.

A análise dos oratórios de San Giovanni Decollato e del Santissimo Crocifisso di San Marcello permite reconhecer um movimento em busca da distinção das diferentes unidades espaciais em um interior que, anteriormente, se configurava como um todo único. O grande interesse desse desenvolvimento, de acordo com Lewine¹²⁵, estaria em criar um edificio complexo no que se refere ao seu espaço interno, porém com uma arquitetura simples e iconografia clara, que pudessem ser facilmente apreendidas pelo fiel.

Novamente, uma composição semelhante à dos dois últimos oratórios comparece na igreja de Sant’Andrea in Vincis (**figura 33**), constituída por um vestibulo que antecede uma sala retangular e uma capela do altar-mor anexada. Esta última, no entanto, diferia das edificações anteriores no que diz respeito a suas proporções, pois sua profundidade era maior do que sua largura. A cobertura em abóbada de canhão rebaixada, a entrada emoldurada por um arco triunfal disposto na parede posterior da nave e, provavelmente, a existência de uma balaustrada, acentuavam a delimitação e destaque da capela-mor. Ainda que Forcella¹²⁶ mencione altares laterais sem, contudo, afirmar quando foram dispostos, o edificio do século XVI parece ter sido muito modesto, sendo pouco provável que ostentasse articulações ou ornamentações na nave¹²⁷.

¹²² SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, p. 16.

¹²³ Ibidem, p. 17.

¹²⁴ Ibidem, pp. 28-29.

¹²⁵ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p.22.

¹²⁶ FORCELLA, V. **Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri**. Roma: Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869. 1869, vol. XI, p. 466.

¹²⁷ LEWINE, op. cit., p. 129.

Figura 28 • Planta de Giambattista Nolli (1748) do oratório del Gonfalone.

Figura 29 • Vista interna do oratório del Gonfalone.

Figura 30 • Planta de Giambattista Nolli (1748) do oratório del Santissimo Crocifisso di San Marcello.

Figura 31 • Interior do oratório di Santissimo Crocifisso di San Marcello.

¹²⁸ TOTTI, P. **Ritratto di Roma Moderna**. Roma: Mascardi, 1638, p. 33.

¹²⁹ ARMELLINI, M. **Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX**. Roma: Topografia Vaticana, 1891, p. 783.

¹³⁰ Lewine menciona um artigo escrito por Msgr. P. M. Krieg, antigo capelão da guarda Suíça, o qual se referiria à igreja, mas com o interesse voltado para os historiadores da própria Guarda Suíça, não se atendo à disposição do edifício.

¹³¹ LEWINE, M. J. **Nanni**,

O esquema de Santa Maria della Quercia será implementado ainda no ano de 1568, na igreja de San Martino degli Svizzeri (**figura 34**). Tal edificação merece destaque por ser uma obra de Vignola iniciada no mesmo ano em que começaram os trabalhos no canteiro de Il Gesù. A pequena capela dedicada a São Martinho e a São Sebastião foi erigida, no entorno do Vaticano, para servir à guarda Suíça. Referências a San Martino são feitas por Totti¹²⁸ e por Armellini¹²⁹, contudo, são demasiadamente sucintas. Autores modernos também não se atêm à disposição desta igreja¹³⁰, à exceção de Lewine que no ano de 1969 publica um detalhado artigo a respeito de San Martino. De acordo com este autor¹³¹, o trabalho empenhado na construção da igreja foi rápido e com baixos custos, devido às pequenas dimensões e à eficiência dos construtores, que foram coordenados por Nanni di Baccio Biggio. Somando-se a isto, a disposição retangular da nave com uma capela-mor anexa, também retangular, não apresentava muita complexidade. Não obstante, a edificação contaria com

diversos erros de execução, como por exemplo, o retângulo que compunha a estrutura da nave era irregular, com diagonais de diferentes medidas¹³². Além disso, o interior da igreja também apresentava imprecisões, como a porta e a janela laterais que se encontravam deslocadas do eixo central, característica pouco usual na arquitetura da época. Em vista disto e diante da rapidez com que o edifício se ergueu, é possível afirmar que, talvez, Nanni não tenha supervisionado o canteiro de maneira acurada, deixando diversas decisões importantes para os próprios construtores. Uma explicação para esta desatenção poderia estar no fato de que, no momento em que San Martino estava sendo construída, Nanni encontrava-se ocupado com outras obras na Cidade Santa. De toda maneira, Lewine¹³³ complementa sua argumentação questionando se de fato havia sido Nanni o responsável pelo projeto do edifício. Em seu entendimento, “a inteligente localização da igreja e o desenho demasiadamente intelectual, provavelmente pertencessem a um arquiteto com sensibilidades mais refinadas, e não ao tedioso e grosseiro Nanni di Biaccio Bigio”¹³⁴. A linguagem e o vocabulário de formas utilizados em San Martino, com paredes planas articuladas por pilastras lisas, assemelham-se com os empregados por Vignola em Santa Maria dell’Orto e em Sant’Antonio in Rieti. Além disso, a disposição das pilastras duplas de ordem dórica utilizadas em Sant’Anna dei Palafrenieri se repetem em San Martino, o que provavelmente não seria apenas uma coincidência entre as duas igrejas iniciadas em períodos tão próximos. Outra evidência que indica para o nome de Vignola como responsável pelo desenho de San Martino é sua designação como responsável pelo último estágio das reformas dos edifícios papais empreendidas por Pio V. As igrejas de San Martino degli Svizzeri e de Sant’Anna dei Palafrenieri foram comissionadas pelo papa como parte do seu programa de reformas do Vaticano e à medida que Vignola foi o responsável pelo projeto de Sant’Anna, pelo da Torre Pia e em 1567 tornou-se o encarregado pelo canteiro de São Pedro, Lewine¹³⁵ entende que o mais natural seria que o arquiteto também fosse incumbido do projeto da igreja destinada à Guarda Suíça. Como neste mesmo período Vignola iniciou as obras em Il Gesù, provavelmente tenha sido responsável pelas obras da Torre Pia, mediante a importância desta edificação, e seu filho Giacinto se encarregou das obras de Sant’Anna e possivelmente Nanni, o arquiteto do palácio papal, tenha se responsabilizado pelas obras de San Martino.

Vignola, and S. Martino degli Svizzeri in Roma. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol 28. No 1, p. 27-40, mar. 1969, p.31.

No que se refere às imprecisões construtivas da igreja, Giacomo Barozzi provavelmente teria elaborado um complexo e detalhado projeto para a imponente igreja de Sant’Anna, a qual o confiou a seu filho e em contrapartida, possivelmente, tenha produzido um simples desenho para o pequeno edifício da guarda Suíça, do qual teria ficado

¹³² Ibidem, p. 31.

¹³³ Ibidem, p. 35.

¹³⁴ Ibidem, p. 35.

¹³⁵ Ibidem, p. 36.

encarregado Nanni. Este, não teria sido capaz de executá-lo com maestria devido à falta de informações presentes no projeto e também por se encontrar naquele momento muito ocupado com outras obras de maior importância, negligenciando o gerenciamento da obra de San Martino¹³⁶. O artigo de Lewine aponta mais uma vez para a importância de Giacomo da Vignola no cenário arquitetônico do século XVI, assim, é possível entender que grandes arquitetos se envolviam tanto em edifícios de destaque, como Il Gesù e Sant'Anna dei Palafrenieri, quanto em pequenas capelas, como San Martino degli Svizzeri, ainda que concentrassem seus esforços nos primeiros.

Semelhante à disposição de San Martino degli Svezzeri, e por conseguinte às de Santa Maria della Quercia, do oratório di San Giovanni Decollato, do oratório del Gonfalone, de Santa Marta al Collegio Romano, do oratório del Santissimo Crocifisso di San Marcello e de Sant'Andrea in Vincis, com uma nave longitudinal e a capela-mor anexada, foram edificadas as igrejas de Santa Maria della Pietà, iniciada em 1561, e de Sant'Antonio Abbate, em 1566. Contudo, nestas últimas, o altar-mor não estava disposto em uma capela retangular, mas em uma abside semicircular. A primeira igreja (**figura 35**) se situava na piazza Colonna e foi construída por uma confraternidade criada pelo padre Ferrante Ruiz, que formou um grupo de espanhóis para se dedicar a estrangeiros e doentes mentais.

Inicialmente, o grupo se encontrava e exercia suas funções no monastério de Santa Caterina dei Funari, posteriormente edificaram sua própria sede e um hospital. A igreja contava com modestas dimensões e provavelmente devido à rapidez de sua construção

exibia um interior sóbrio, composto por paredes brancas e desprovidas de articulação. Titi¹³⁷ relata que à esquerda da igreja, em cima de um confessionário, existia um quadro com a Natividade de Jesus e no altar-mor uma pintura da Pietà. Ou seja, o autor de refere apenas a um altar lateral localizado na parede esquerda, sem mencionarem a existência de altar correspondente à direita. Usualmente tais

altares eram dispostos em pares, colateralmente;

contudo, como aponta Lewine¹³⁸, provavelmente a inexistência de um segundo altar lateral se deva à presença de uma porta que servia de acesso ao hospital.

A igreja de Sant'Antonio Abbate, conhecida no período anterior a 1566 como igreja de San Niccolò de Forbitoribus ou San Niccolò Forbitoriis, se localizava onde hoje se encontra a praça da igreja de Sant'Ignazio¹³⁹. De acordo com uma descrição presente nos arquivos vaticanos e citada por Armellini¹⁴⁰, sua fachada, concluída em 1572, era de tijolos com colunas planas de travertino, ostentava apenas uma porta da qual partia uma pequena escada com quatro degraus e aos lados desta se encontravam as imagens de Santo Antônio e São Nicolau. Ainda este mesmo documento se refere a Sant'Antonio

¹³⁶ LEWINE, M. J. **Nanni, Vignola, and S. Martino degli Svizzeri in Roma**. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol 28. No 1, p. 27-40, mar. 1969, p.36.

¹³⁷ TITTI, F. **Studio di Pittura, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma**. Roma: Mancini, 1674, p. 387.

¹³⁸ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 365.

¹³⁹ Ibidem, p. 162.

¹⁴⁰ ARMELLINI, M. **Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX**. Roma: Topografia Vaticana, 1891, p. 310. 141 Ibidem, p. 310.

Figura 32 • Fachada frontal do oratório del Santissimo Crocifisso di San Marcello.

Figura 33 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Sant'Andrea in Vincis.

Figura 35 • Vista de Giovanni Maggi (1625) da igreja de Santa Maria della Pietà.

Figura 34 • Planta da Giambattista Nolli (1748) da igreja de San Martino degli Svizzeri.

Figura 36 • Vista de Stefano Du Peràc (1577) da igreja de Sant Antonio Abbate.

Abbate como “não muito ampla; possuía apenas um sino e na parede ao lado a porta havia uma imagem da Virgem Maria e de São Romualdo”¹⁴¹. Na representação de Bufalini consta a antiga igreja de San Niccolò de Forbitoribus, contudo, o edifício reconstruído aparece na de Du Peràc (**Figura 36**) sob a denominação de “S. Antony”, na qual se observa uma construção retangular simples, com a capela do altar-mor semi-circular.

No mesmo ano em que foi iniciada a construção de Santa Maria della Pietà, 1561, iniciou-se a construção da igreja de Santa Maria del Riposo (**figura 37**), a qual apresenta uma disposição única no período, com a capela do altar-mor, nas palavras de Lewine¹⁴² “completamente circular”. Como, de acordo com a descrição de Armellini¹⁴³, se tratava de uma “parrocchietta rurale”, construída atrás dos muros do Vaticano, não foi representada em nenhuma das vistas e mapas da cidade, sendo a única referência encontrada sobre sua configuração aquela fornecida por Lewine. De acordo com este autor¹⁴⁴, a nave quadrangular era pequena, com dimensões de aproximadamente 3,60 metros de largura (11'9") por 5,80 metros (19')¹⁴⁵ de profundidade, desprovida de articulações arquitetônicas, apresentando apenas escavações que conformavam nichos rasos para abrigar pinturas de ambos os lados no final da nave. A capela circular do altar-mor apresentava o diâmetro de aproximadamente 4,30 m (14'), tendo sua entrada demarcada por um arco triunfal emoldurado por dois fragmentos de parede e sendo coberta por uma cúpula. Uma diferença de espessura presente no muro esquerdo foi usualmente atrelada a uma ampliação da igreja comissionada por Pio V, em 1566, concluindo-se, a partir desta evidência, que antes de tal reforma a nave terminaria onde se inicia tal diferenciação. Entretanto, isto levaria a uma igreja caracterizada predominantemente pela disposição circular da capela-mor, dado que as dimensões da nave seriam muito modestas e quase insignificantes, destoando da maioria das outras construções sacras que estavam sendo erigidas no período, com o caráter predominantemente quadrangular. Lewine¹⁴⁶ esclarece este impasse ao afirmar que, possivelmente, a estrutura igreja de 1561 fosse muito próxima da de 1566, sendo a cobertura a maior modificação implantada pelo papa Pio V e o aumento do comprimento da nave se dado apenas em pequenas proporções. Desta maneira, Santa Maria del Riposo apresenta um esquema de individualização de suas partes componentes que se reforça através da evidente diferenciação de suas disposições, com uma nave longitudinal e com a capela-mor circular, que também será adotado em Il Gesù.

¹⁴¹ ARMELLINI, M. **Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX**. Roma: Topografia Vaticana, 1891, p. 310. 141 Ibidem, p. 310.

¹⁴² LEWINE, op. cit., pp. 379-380.

¹⁴³ ARMELLINI, op. cit., pp. 944-945.

¹⁴⁴ LEWINE, op. cit., p.380.

¹⁴⁵ Durante a pesquisa de campo em Roma a igreja foi visitada, contudo encontrava-se fechada. De todo modo, as medições externas do edifício não conferem com medidas apontadas por Lewine, apresentando aproximadamente, 8,5 metros de largura por 15 metros de profundidade.

¹⁴⁶ LEWINE, op. cit., p.380.

A análise destes primeiros dois grupos de edifícios evidencia que os

oratórios e pequenas igrejas erigidos em Roma posteriormente ao Grande Saque foram concebidos, em sua maioria, com forma quadrangular longitudinal, alguns com o altar-mor adossado à parede posterior e outros conformados como uma capela anexada ao corpo principal da edificação. No caso de organismos de maiores dimensões, observa-se um terceiro grupo que, além de apresentar a capela do altar-mor anexada, ainda conta com altares secundários posicionados em capelas laterais, como é o caso das igrejas de San Giovanni Decollato, Santo Spirito in Sassia, San Tommaso dei Cenci, Santa Caterina dei Funari, Sant'Eligio dei Ferrari, Santissima Annunziata al Collegio Romano, Santa Chiara, Sant'Angelo al Corridoio, San Lorenzo in Panisperna, Santa Maria in Traspontina e Il Gesù.

Figura 37 • Fachada frontal da igreja de Santa Maria del Riposo, 2017.

Figura 38 • Croqui de Santo Spirito in Sassia de Antonio da Sangallo, o Jovem.

Neste terceiro grupo, merece destaque a igreja de Santo Spirito in Sassia; segundo Lotz¹⁴⁷, a única edificação significativa construída no segundo quartel do século XVI, já que, após o Saque, à exceção da

Basilica de São Pedro, a maioria das construções de edifícios religiosos de confraternidades menores foram interrompidas. O projeto foi concebido por Antonio da Sangallo, o Jovem (**figura 38**),

ao mesmo tempo em que trabalhava na igreja de San Giovanni

Decollato. Santo Spirito in Sassia é composta por uma nave retangular (**figura 39**), cinco capelas colaterais semicirculares

(**figura 40**) e uma capela-mor constituída por um retângulo seguido

de um semicírculo, anexada como um volume menor. A

individualização desta última também se demarca por uma elevação

em relação à nave, um par de pilastras que a emolduram e uma

balaustrada. Na esquerda da nave, a capela central, ao invés de

abrigar um altar, como as restantes, comporta parte do órgão e

apresenta uma porta que dá acesso à rua (**figura 42; figura 43**). No

entendimento de Lewine¹⁴⁸, Sangallo teria criado um edifício composto por diversas partes, mas unificado através de um eixo longitudinal

desenvolvido entre a porta de acesso e o altar-mor, assim como havia

feito na igreja San Giovanni Decollato. Contudo, a edificação de 1538

apresentaria um maior grau de complexidade, em relação àquela de

1535, à medida que também contaria com um eixo lateral demarcado

pela porta presente na terceira capela direita. Este, por sua vez,

“fortaleceria a nave fornecendo-a um eixo próprio”¹⁴⁹ e a tornaria

independente do altar-mor, mas devido ao desnível de três degraus

em que o acesso secundário se encontrava, o eixo lateral estaria ape-

nas “indicado na geometria da planta”¹⁵⁰ não sendo perceptível pelo

observador que estivesse no interior da nave. Lewine concede em seu

trabalho grande ênfase tanto à delimitação de um eixo longitudinal

principal quanto à de um eixo lateral secundário, na maioria dos

edifícios por ele estudados. Contudo, tal análise parece se ater mais

a uma leitura do desenho da planta, instrumento de difícil acesso ao

público, quando, no momento, o que parece estar em jogo seria o

alcance da clara percepção dos fiéis de uma construção que

reafirmasse as questões caras à Contrarreforma.

Segundo Lotz¹⁵¹, Santo Spirito in Sassia é o primeiro exemplo romano de um tipo de igreja desenvolvida no tardio *Quattrocento*

florentino, composta por uma nave única com capelas laterais e teto plano, elementos que podem ser observados na igreja florentina de

San Salvatore al Monte (1465), de Giuliano da Sangallo e Simone del Pollaiuolo. Assim, a igreja de Antonio da Sangallo se apresenta

como uma das primeiras construções sacras a responderem às novas

demandas reivindicadas no período contrarreformista, reunindo a um espaço amplo destinado à pregação o acréscimo de múltiplas capelas

e definindo uma clara separação entre o clero e os leigos.

¹⁴⁷ LOTZ, W. **Architecture in Italy 1500-1600**. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995, pp. 116-117.

¹⁴⁸ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p.39.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 32.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹⁵¹ LOTZ, op. cit., pp. 116-117.

Figura 39 • Nave da igreja de Santo Spirito in Sassia, 2017.

Figura 40 • Nave da igreja de Santo Spirito in Sassia, 2017.

Figura 41 • Capelas laterais esquerdas da igreja de Santo Spirito in Sassia, 2017.

Figura 42 • Vista do acesso lateral da igreja de Santo Spirito in Sassia, 2017.

Este esquema em caixa, ao mesmo tempo em que remonta à tradição florentina, pavimenta o caminho e repercute na solução arquitetônica de diversos edifícios litúrgicos, até a construção de Il Gesù¹⁵².

Uma disposição muito semelhante à de Santo Spirito in Sassia se encontra na igreja de Santa Caterina dei Funari (**figura 43; figura 44**), projetada por Guidetto Guidetti e construída entre 1560 e 1564. A antiga igreja *Sancta Catharina domme Rosae*, datada do século IX, foi concedida a Inácio de Loyola pelo papa Paulo III em 1534. Neste mesmo ano, o patrono dos jesuítas, que já havia comissionado a igreja de Santa Marta al Collegio Romano, fundou a Compagnia dele Vergine Pericolanti e quando a mesma já se encontrava estável, sob a forma de uma confraternidade, ordenou a reedificação de uma nova igreja simples e severa sobre as fundações da antiga construção.

¹⁵² ROWE, C.; SATKOWSKI, L. **Italian architecture of the 16th century**. New York: Princeton architectural press, 2002, p. 135.

¹⁵³ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 179.

Guidetti, que atuou tanto como arquiteto quanto como mestre de obras responsável pelo canteiro¹⁵³, concebeu a igreja com uma nave única retangular, ladeada por três capelas colaterais semicirculares,

um discreto presbitério e uma abside retangular estruturada como uma capela-mor. Assim como em Santo Spirito in Sassia, a capela central no muro à esquerda apresenta um vestibulo com uma porta que se abre para uma via pública. Já a capela do altar-mor não termina em um semicírculo, como no projeto de Sangallo, mas apresenta uma disposição retangular, com a proporção que se aproxima à de um quadrado, solução inédita às construções anteriores. Desta forma, a individualização da capela-mor é ressaltada tanto pela diferenciação entre sua estrutura quadrada em contraposição à nave retangular - assim como acontece em Santa Maria del Riposo, porém, através de uma capela circular -, quanto por sua dimensão avantajada apresentando o lado de aproximadamente metade do comprimento da nave (**figura 45**). Na maioria dos edifícios, a dimensão da capela-mor não apresenta destaque no corpo do edifício.

Ainda outra significativa construção do período está vinculada ao patronato jesuítico, a igreja de Santissima Annunziata al Collegio Romano (**figura 46**), que se localizava onde hoje está o transepto direito da igreja de Sant'Ignazio. A fundadora do colégio romano, a Marchesa della Valle, doou à Companhia o terreno em que se situava a igreja intitulada Santa Maria della Nunziata¹⁵⁴. Com o aumento do número de estudantes do *collegio romano*, foi necessária a construção de uma nova igreja. Com um orçamento limitado, os jesuítas

¹⁵⁴ BAILEY, G. A. **Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome 1565-1610**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003, p.115.

Figura 43 • Fachada frontal da igreja de Santa Caterina dei Funari, 2017.

Figura 44 • Vista da fachada lateral da igreja de Santa Caterina dei Funari, 2017.

Figura 45 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Santa Caterina dei Funari.

Figura 46 • Vista de Giovanni Maggi (1625) da igreja de Santissima Annunziata al Collegio Romano.

contrataram um arquiteto de sua própria ordem, Giovanni Tristano (1515- 1575), o responsável pelas primeiras construções dos jesuítas, personalidade imprescindível na implementação da nova forma de construir que respondia às novas exigências litúrgicas e pastorais da Companhia. A igreja de Santissima Annunziata al Collegio Romano demonstrava, em sua disposição interior, a presença de valores paradigmáticos para os jesuítas, como a funcionalidade e o sintetismo formal, e contribuiu para a propagação da solução arquitetônica da igreja ad aula de matriz sangallesca¹⁵⁵. Após o período em que permaneceu em Roma, no ambiente da Reforma Católica e em contato com as grandes obras Renascentistas, Giovanni Tristano aprimorou sua forma de pensar a arquitetura sacra pautada na “extrema essencialidade das suas construções” e na “simplicidade do uso das modulações arquitetônicas”¹⁵⁶, valores que vão ao encontro do pauperismo preconizado pelos patronos das Companhia. Assim, concebeu um “estilo” simples, funcional e essencial que será a implementado nas primeiras construções das igrejas jesuítas.

As informações a respeito da disposição de Santissima Annunziata al Collegio Romano são escassas. Uma descrição feita por Francino¹⁵⁷, em *Le Cose Meravigiose dell'alma città di Roma* elenca cinco altares com tribunas pintadas, dentre os quais o altar-mor, que exibia pinturas na abóbada de autoria de Federico Zuccari, além de outros altares que também continham tribunas pintadas por diversos artistas. Já Gauvin Bailey¹⁵⁸ descreve uma igreja retangular, adornada por colunas dóricas, com uma abside semicircular abobadada e quatro capelas rasas colaterais. Ou seja, de acordo com tais registros, a igreja de Santissima Annunziata apresentava uma configuração interna que se aproximava à de Santo Spirito in

¹⁵⁵ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, pp. 38-39.

¹⁵⁶ Ibidem, pp. 38-39.

¹⁵⁷ 1588 apud LEWINE, 1963, p. 156.

¹⁵⁸ BAILEY, G. A. **Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome 1565-1610**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003, p. 116.

Sassia e à de Santa Caterina dei Funari, a qual também se verifica na igreja de Sant'Eligio dei Ferrari.

Iniciada provavelmente por volta de 1560 e finalizada em 1562¹⁵⁹, a igreja de Sant'Eligio dei Ferrari foi construída onde anteriormente se situava a igreja dei Santissimi Giacomo e Martino, também conhecida como Giacomo d'Altopasso, na mesma rua do complexo de San Giovanni Decollato. Como se observa na planta de Giambattista Nolli (**figura 47**), seu interior era composto por um retângulo longo com três capelas colaterais, pouco profundas e uma capela do altar-mor de longa extensão. Esta última era quadrangular, com proporções que se aproximavam de um quadrado assim como em Santa Caterina dei Funari, e se encerrava em um semicírculo. Sua nave era articulada por pilastras adossadas às paredes sobre as quais se apoiavam arcos emoldurando a entrada das capelas e, nos ângulos, estavam dispostas meias-pilastras também adossadas. Sobre a parede posterior encontrava-se um arco triunfal que destacava a entrada da capela do altar-mor e era seguido por um fragmento de parede que de ambos os lados comportava uma porta, sendo que a disposta à direita era falsa¹⁶⁰.

Também a igreja de Santa Chiara (**figura 48**), projeto de Francesco da Volterra, fundada entre 1562 e 1563¹⁶¹, segue o mesmo esquema, com uma nave quadrangular, três capelas colaterais e capela-mor anexada, mas, em uma abside retangular (**figura 49**). Esta provavelmente era distinguida da nave por uma balaustrada e por sua cobertura abobadada, enquanto as capelas laterais apresentavam um teto plano. A nave era articulada por quatro pilastras de cada lado, provavelmente duas delas ladeavam a capela-mor e as restantes consistiam nas únicas articulações que demarcavam a entrada das capelas. A disposição de Santa Chiara se assemelhava notavelmente à da igreja de San Lorenzo in Panisperna (**figura 50**), edifício iniciado em 1564 e que, de acordo com Nibby¹⁶², tem seu “interior pequeno, e possui capelinhas moldadas de acordo com o uso moderno”. Diante de tal semelhança, e sendo o arquiteto de San Lorenzo in Panisperna desconhecido, Lewine¹⁶³ conclui que ambas foram obra do mesmo arquiteto, Francesco da Volterra.

Ainda foram edificadas no período duas igrejas apresentando disposições peculiares: San Tommaso dei Cenci, construída entre 1559 e 1575, e Sant'Angelo al Corridoio, iniciada em 1564. A primeira apresenta uma estrutura retangular com duas capelas, também retangulares, a ela anexadas. Uma destas era a capela-mor, dedicada a São Tomé, que se situa no extremo oposto ao acesso principal (**figura 51**). A outra, se encontra no ponto médio da parede lateral à esquerda e se intitula Cappella del Crocifisso. Na parede oposta a ela, existem duas portas

¹⁵⁹ FORCELLA, V. **Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri**. Roma: Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869, vol. XI, inscr. 450.

¹⁶⁰ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 221.

¹⁶¹ BAGLIONE apud LEWINE, 1963, p.198.

¹⁶² NIBBY, A. **Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII**. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1838, p. 306.

¹⁶³ LEWINE, op. cit., pp. 288-289.

(figura 52) que dividiam o plano em três partes e criam um fragmento de parede entre elas. Ambas as paredes são articuladas por pilastras entre seis arcos que circundam a igreja. Ainda existem duas outras capelas na parede posterior, dispostas colateralmente ao altar-mor. À esquerda, se encontra a Cappella de San Francesco, adquirida por Francesco Cenci, em 1586, para portar homenagens a sua família¹⁶⁴. Sant'Angelo al Corridioio, de acordo com as plantas de Nolli (figura 53) e de Lanciani (figura 54), também apresenta uma disposição longitudinal e duas capelas retangulares anexadas.

Figura 47 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Sant'Eligio dei Ferrari.

Figura 49 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Santa Chiara.

Figura 48 • Fachada frontal da igreja de Santa Chiara, 2017.

Figura 50 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de San Lorenzo in Panisperna.

¹⁶⁴ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580.** P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, pp.500-501.

Figura 51 • Fachadas frontal e lateral da igreja de San Tommaso dei Cenci, 2017.

Figura 52 • Fachada lateral da igreja de San Tommaso dei Cenci, 2017.

A capela-mor era coberta por uma abóbada de canhão e, provavelmente, elevada e delimitada por uma balaustrada. Ambas as paredes laterais eram divididas em três partes através da ornamentação e, diferentemente de San Tommaso dei Cenci, a segunda capela recuada não estava disposta centralmente na parede lateral, mas no primeiro terço da mesma sem que houvesse correspondente colateral. Tal disposição é única no período, mas ainda assim, Lewine¹⁶⁵ afirma que esta capela é original do projeto de 1564. Não são mencionados outros altares nas paredes laterais igreja, apenas uma porta de acesso à rua centralizada no muro à direita. Sant'Angelo al Corridoio foi construída no local de um edifício demolido, como parte das obras de refortificação do Castelo Sant'Angelo comissionadas por Pio IV, que também acarretou na derrubada e reconstrução de Santa Maria in Traspontina¹⁶⁶, iniciada em 1566.

Em março desse mesmo ano, a pedra fundamental de Santa Maria in Traspontina foi lançada. De acordo com Nibby¹⁶⁷, os arquitetos encarregados pela igreja foram Paperelli e Mascherino, este último teria concluído a tribuna, a cúpula e o coro, enquanto Giovanni Sallustino Peruzzi, filho de Baldassarre Peruzzi, teria desenhado a fachada (**figura 55**). Entretanto, Lewine¹⁶⁸, com base na documentação do projeto da igreja de 1569 a 1581, afirma que o arquiteto encarregado da nova igreja foi Peruzzi e o mestre de obras, Gian Maria de Fabriciis. O mesmo autor acrescenta que ainda em 1566 a construção foi interrompida devido à ausência do cardeal dos carmelitanos, confraternidade responsável pela igreja, que partira em uma viagem à Espanha, e recomeçada apenas após seu retorno, três anos mais tarde, quando Peruzzi se encontrava fora do país. Desta forma, Battista Ghioldo (ou Yoldo) foi quem assumiu o cargo de arquiteto e, juntamente com Fabriciis, concluiu a construção da nave até a quarta capela e a fachada até os capiteis do segundo pavimento. Em 1581, Ottavio Mascherino assumiu o canteiro como arquiteto. Como uma de suas primeiras intervenções se deu no reforço das fundações, Lewine¹⁶⁹ presume que Fabriciis e Ghioldo haviam solicitado ajuda de Mascherino, pois estavam com dificuldades de executar o suporte para a cúpula desenhado por Peruzzi. Portanto, os trabalhos feitos na igreja até que Mascherino assumisse o canteiro seguiram o projeto de Peruzzi, sendo que aquele arquiteto criou intervenções no desenho do transepto, da cúpula, da capela do altar-mor, da sacristia e da sala do capelão¹⁷⁰. Desta forma, a planta da nave na parte anterior ao transepto, observada em Nolli (**figura 56**), corresponde ao desenho de Peruzzi.

Santa Maria in Traspontina apresenta uma nave longitudinal (**figura 57**; **figura 58**) com cinco capelas laterais quadradas (**figura 59**).

¹⁶⁵ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 135.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 131.

¹⁶⁷ NIBBY, Antonio. **Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII**. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1838, p. 485.

¹⁶⁸ LEWINE, op. cit., p. 383-384.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 384-386.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 384-386.

Cada aresta das capelas é articulada com meias-pilastras, que suportam uma abóboda de canhão, e no centro de suas paredes laterais, à exceção da que fica paralela à fachada, encontram-se aberturas que dão acesso direto aos braços do transepto. Ao lado da porta de acesso principal existem pilastras plenas, nas arestas internas são dispostas meias-pilastras e as capelas laterais são articulados por pilastras únicas que terminam em arcos. Um entablamento único percorre toda extensão da igreja, sendo interrompido apenas pelas pilastras que suportam a cúpula, a nave é coberta por uma abóboda de canhão. Para que o edifício pudesse iniciar suas atividades, em 1587, foi disposta uma parede temporária entre o primeiro par de colunas feitos para suportar a cúpula¹⁷¹.

Desta maneira, podemos observar em Santa Maria in Traspontina a repetição de um esquema utilizado em Santo Spirito in Sassia e em Santa Caterina dei Funari, com alguns elementos adicionais, como um resquício de transepto, uma interconexão entre as capelas laterais e ainda duas capelas menores colaterais ao altar-mor, os quais, como se verá, também comparecem na disposição de Il Gesù, iniciada dois anos mais tarde.

¹⁷¹ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580.**

P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 388.

Figura 53 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Sant'Angelo al Corridoio.

Figura 54 • Planta de Rodolfo Amadeo Lanciani (1901) da igreja de Sant'Angelo al Corridoio.

Figura 55 • Fachada da igreja de Santa Maria in Traspontina, 2017.

Figura 56 • Planta de Giambattista Nolli (1748) da igreja de Santa Maria in Traspontina.

Figura 57 • Vista da nave da igreja de Santa Maria in Traspontina, 2017.

Figura 58 • Vista da nave da igreja de Santa Maria in Traspontina.

Figura 59 • Vista das capelas laterais esquerdas da igreja de Santa Maria in Traspontina.

IV. IL GESÙ DI ROMA: O
DESENVOLVIMENTO DE SUA DISPOSIÇÃO
FINAL

Na publicação referente ao simpósio dedicado à Arte Barroca e à contribuição dos jesuítas, ocorrido em 1969 na Universidade de Fordham, Rudolf Wittkower¹⁷² manifesta sua concordância com os principais historiadores da arquitetura em relação ao juízo de que Il Gesù representou a resposta perfeita às demandas da Contrarreforma, que reclamava templos com naves espaçosas, capazes de abrigar grandes assembleias de fiéis. Ainda, refere o trabalho de James Ackerman, que passa em exame aspectos velhos e novos na igreja matriz dos jesuítas e que, apesar de destacar as características tradicionais, norte-italianas e renascentistas da obra, não deixa de sublinhar com vigor que Il Gesù se coloca em uma categoria a parte. No evento, Ackerman se dedica a reconstruir o contexto que cerca a construção de tal igreja e, nos debates travados com Milton Lewine, indica a importância de se considerar outras igrejas romanas do *WW* como precursoras de determinados valores e articulações que serão emulados pelas disposições tridentinas. Em seu entendimento, os historiadores da arte supervalorizaram o Concílio de Trento qual força propulsora da Contrarreforma¹⁷³. Não obstante a riqueza das discussões promovidas em tal simpósio, permaneceu na historiografia o consenso de que se deva atribuir a Il Gesù de Vignola o retorno às plantas basilicais na construção das igrejas no Alto Renascimento, assim como o faz John Varriano¹⁷⁴, que sustenta que apenas no tardio século XVI se preferiu para a arquitetura religiosa a sobriedade e a conformidade com a ortodoxia, sendo Il Gesù a primeira das muitas igrejas da Contrarreforma construídas em Roma e toda ela refletindo o sentido prático e o decoro, elementos sobre os quais tanto insistiram os decretos finais do Concílio de Trento. Para o autor, é significativo que a planta de Il Gesù seja distinta dos esquemas de planta central, não apenas comuns no Renascimento, mas também adaptados por Vignola a duas igrejas romanas por ele anteriormente projetadas, as já referidas Sant'Andrea in Via Flaminia e Sant'Anna dei Palafrenieri.

A análise das trinta edificações religiosas construídas em Roma entre 1527 e 1568, desenvolvidas no capítulo anterior, parece não sustentar tal consenso, já que as igrejas erigidas na cidade desde os anos 30 do Cinquecento, já apresentam disposições longitudinais, o que corrobora os argumentos de Lewine e Ackerman.

Contudo, cabe também destacar neste contexto a importante atuação da Companhia de Jesus no desenvolvimento da arquitetura sacra do século XVI, particularmente nas igrejas de Santa Marta al Collegio Romano, Santissima Annunziata al Collegio Romano e em Il Gesù.

¹⁷² JAFFE, I. B.; et al. **Architettura e arte dei gesuiti**. Tradução de Massimo Parizzi. Milano: Electa, 2003.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ VARRIANO, J. *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 27.

A Companhia de Jesus foi oficializada em 1540 pelo papa Paulo III, avô do cardeal Alessandro Farnese, quem concedeu a Pietro Codacio, primeiro italiano a juntar-se a Inácio de Loyola, a paróquia de Santa Maria della Strada¹⁷⁵. A localização desta igreja era de destaque dentro da urbe, sendo próxima ao Vaticano e ao Campidoglio, a sede do governo cívico, em uma vizinhança heterogênea composta por nobres, mendigos, cristãos e judeus¹⁷⁶.

Os jesuítas implementaram uma significativa mudança na celebração dos ritos litúrgicos, uma vez que passaram a officiar missas durante o ano todo, e não somente na Quaresma, como era costume até então; ademais, lograram o privilégio, através de uma permissão concedida pelo cardeal Carrafa, para pregarem fora dos ambientes sacros e ainda foram liberados de utilizar as vestes monásticas¹⁷⁷. Todas essas modificações implementadas pela Companhia aproximaram a Igreja dos fiéis, o que, juntamente com o seu posicionamento no coração tumultuoso e vivaz da cidade, contribuía para a difusão de seu apostolado.

Em fevereiro de 1541, os membros da Sociedade de Jesus se mudaram para uma casa nas proximidades de Santa Maria della Strada e em junho desse mesmo ano obtiveram a concessão da igreja e de seu entorno. Todavia, assim como acontecera em Santa Marta al Collegio Romano, a igreja rapidamente se tornou pequena para comportar a grande massa de fiéis atraída pela importância e vigor dos sermões jesuítas e, em 1549, Inácio de Loyola já demonstrava intenções de erigir uma nova sede, mais ampla e adaptada às necessidades da Companhia. Como grande parte da área do entorno da igreja não possuía proprietário, o fundador da Ordem solicitou às autoridades a “licenza del filo”, permissão necessária para a construção de um novo edifício, a qual foi concedida, mas suspensa logo em seguida, devido a um plano regulador que estava sendo implementado na área entre a piazza Altieri, local em que posteriormente seria erigido il Gesù, e o Campidoglio¹⁷⁸.

Uma nova licença apenas foi obtida graças à intervenção de Francisco Borgia, então duque de Gandia, na Catalunha. Após o desaparecimento de sua esposa, Borgia se aproximou do mundo espiritual travando contato com Pietro Fabri, um dos primeiros integrantes da ordem jesuíta, e em 1546 ingressou na Companhia de Jesus. Quatro anos mais tarde, ele foi a Roma para o jubileu de 1550, quando renunciou seu ducado, e graças às suas relações junto à corte papal, Borgia conseguiu a concessão para que uma igreja-mãe e um claustro fossem construídos para os jesuítas¹⁷⁹. Neste mesmo ano, Inácio de Loyola contratou Nanni di Baccio Bigio, um arquiteto e escultor do círculo do patrono dos jesuítas, o cardeal Alessandro Farnese, e mão direita de Antonio da Sangallo, o Jovem, no canteiro de São Pedro, para desenhar a nova igreja. Tal contratação confirma-se a partir de uma carta em que Nanni recorda

¹⁷⁵ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, pp. 53-54.

¹⁷⁶ BAILEY, G A. **Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome 1565-1610**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003, p.192.

¹⁷⁷ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 80.

¹⁷⁸ PIRRI, P. S. J. **Giovanni Tristano e I Primordi della Architettura Gesuitica**. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955, p. 138.

¹⁷⁹ ACKERMAN, J. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972, p. 16.

Figura 60 • Projeto para Il Gesù usualmente atribuído a Nanni di Baccio Bigio.

“o desenho que fiz para nova igreja que deseja construir a Companhia de Jesus”¹⁸⁰. De acordo com Ackerman¹⁸¹, a escolha de Nanni como arquiteto tinha em vista a construção de um edifício com desenho conservador, que colocasse os interesses da Confraternidade acima das regras do “alto estilo”. Ainda este autor argumenta que o projeto criado por Bigio, apesar de contar com inovações no que contemporaneamente seria chamado de “programa”, estas não foram acompanhadas por novidades arquitetônicas, o que poderia indicar que o arquiteto, posteriormente considerado mediano e amador, estava apenas atendendo às solicitações de seus comitentes. Desta forma, teriam sido Francisco Borgia e Inácio de Loyola a determinar o desenho de uma disposição em cruz latina, com a nave espaçosa, sem cruzamento, com abside ampla, diversas salas para a eucaristia e o teto plano, pois acreditava-se que esta última solução auxiliava na melhor propagação do som, resultando assim em um projeto desarmonioso, que não correspondia às expectativas dos jesuítas para sua nova igreja¹⁸².

Contudo, restam dúvidas se este desenho usualmente atribuído a Nanni (figura 60), e que hoje se conserva na Biblioteca Nacional de Paris, foi de fato o projeto que o arquiteto concebeu para Il Gesù. Giovanni Sale¹⁸³ rememora uma carta de Giulio Folco, administrador e intermediário de Farnese, que ao se referir ao projeto de Nanni o descreve como uma igreja de três naves com colunas. Caso esta hipótese seja verdadeira, o projeto em cruz latina com a nave única se trataria, na verdade, de uma obra de outro arquiteto.

De qualquer forma, foi com este projeto, usualmente atribuído a Nanni di Baccio Bigio, que em 1550 foi lançada a pedra fundamental da nova sede dos inicianos. Todavia, como rememora o padre Polanco em uma de suas crônicas, a obra não foi iniciada pois uma família de nobres, donos de uma das poucas propriedades do entorno, assumindo que não haviam dado concessão para o soerguimento da edificação, “com a espada em punho” impediram que esta prosseguisse¹⁸⁴.

Independente deste ocorrido, a Sociedade de Jesus não possuía fundos suficientes para levar a cabo o projeto. Assim, em 1554 encontraram um financiador para obra, o cardeal Bartolomeo de la Cueva, um espanhol próspero e poderoso. Entretanto, ele demandou que outro arquiteto refizesse o projeto do início, indicando para tal trabalho seu amigo Michelangelo Buonarroti, o qual, segundo Sale¹⁸⁵, aceitou o encargo “unicamente pela maior gloria de Deus” recusando qualquer pagamento. Um desenho publicado como sendo o projeto de Michelangelo para Il Gesù, no qual constam anotações em “matita sanguigna”, material muito utilizado por este arquiteto, seria, no entendimento de Ackerman¹⁸⁶, um projeto de outro autor, à medida que se assemelharia muito ao esquema proposto por Nanni,

¹⁸⁰ PECCHIAI, il gesù di Roma, 1952, p. 34 apud SALE, 2001, p. 56.

¹⁸¹ ACKERMAN, J. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972, p. 17.

¹⁸² Ibidem, p. 17.

¹⁸³ SALE, Giovanni. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, p. 56.

¹⁸⁴ POLANCO, Chron., V, 21, n. 32 apud SALE, 2001, pp. 56-57.

¹⁸⁵ SALE, op. cit., p. 57.

¹⁸⁶ ACKERMAN, op cit., p.18.

com uma disposição seguindo a tradição sangallesca, a qual seria antitética a Michelangelo. O autor ainda esclarece que, na realidade, este desenho seria uma alternativa desenhada pelo próprio Nanni, ou alguém próximo a ele, e as anotações em vermelho, caso fossem de fato das mãos de Michelangelo, eram tão contrastantes com a arquitetura representada que sugeririam a correção de um mestre em um trabalho amador. Para corroborar seu argumento, Ackerman¹⁸⁷ acrescenta que o relato da segunda cerimônia do lançamento da pedra fundamental da igreja, em outubro de 1554, se refere apenas a um arquiteto sem mencionar seu nome, algo que, segundo o autor, não seria aceito por Michelangelo, muito vaidoso e já idoso, para se sujeitar a tal posição.

Todavia, Sale¹⁸⁸ diverge de Ackerman no que diz respeito à atuação de Michelangelo em Il Gesù, tomando como referência um documento de junho de 1554 no qual o padre Polanco relata que “quanto a nossa igreja, o mestre Michelangelo escultor foi visitar o local e fará um modelo, de modo que rapidamente, com a ajuda de Deus, se começará a construir”. E ainda, no mês seguinte, Loyola afirma que “a igreja andará para frente ainda mais rápido porque agora assumiu o comando da obra o homem mais célebre que se conhece, isto é, Michelangelo, e faz isso apenas por devoção e se empenha de trabalhar sem interesse”¹⁸⁹.

Contudo, os trabalhos no canteiro precisaram ser interrompidos novamente devido a complicações no local em que a igreja seria erigida e, neste meio tempo, foi levada a cabo uma ampliação na igreja de Santa Maria della Strada.

Em 1556, com a morte de Inácio de Loyola, se observa uma polarização a respeito das diretrizes a serem adotados no projeto da matriz dos jesuítas. De um lado encontrava-se Borgia, representando os interesses da Companhia, privilegiando os aspectos funcionais do edifício, que deveria ser adaptado para receber massas cada vez maiores já que, em seu entendimento, a igreja era prioritariamente o local em que o fiel se renova para a pregação, a catequese e o culto. Desta forma, desejava que o edifício fosse desenhado por um arquiteto menor e sem muita fama, mas que fosse capaz de corresponder às suas necessidades, como havia sido o intuito da prévia contratação, sem êxito, de Nanni. Do outro lado, encontrava-se o patrono dos jesuítas, o cardeal Alessandro Farnese, crescido na corte papal em um ambiente humanista, espelhando-se em seu avô, Paulo III, o último papa renascentista, ambicioso, nepotista e amante do fausto e das artes¹⁹⁰. Desta forma, Alessandro Farnese, um homem refinado, amigo de intelectuais e protetor de grandes artistas, almejava que o projeto para a matriz jesuíta fosse grandioso, feito por um arquiteto reconhecido, como Giacomo Barozzi da Vignola, que após a morte de Antonio da Sangallo, o Jovem, passou a ser o arquiteto da família Farnese¹⁹¹.

¹⁸⁷ ACKERMAN, J. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972, p.18.

¹⁸⁸ SALE, Giovanni. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benede i. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, p.57.

¹⁸⁹ I *ibidem*, p. 58.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 88.

¹⁹¹ ACKERMAN, op. cit., p.18.

Em 1561, diante da dificuldade financeira em que se encontrava a Companhia de Jesus, o padre Diego Laínez, sucessor de Loyola, conseguiu convencer o cardeal Farnese, que se encontrava em um grave estado de saúde, a arcar com os custos da igreja. Ao se comprometer com os gastos da nova edificação, talvez o novo mecenas tivesse em mente a construção de sua própria tumba mortuária¹⁹².

O cardeal, agora mais poderoso, defendia com maior afinco suas próprias ideias a respeito da “grandeza e do decoro” que o novo edifício deveria expressar. Além disso, vislumbrava uma orientação leste-oeste para o edifício, com a abside voltada para o palazzo di Venezia e a fachada frontal para a via Cesarini, atual Corso Vittorio Emanuele II, o que favoreceria o reconhecimento da mesma a uma grande distância¹⁹³. Contudo, os problemas com a vizinhança perpetuavam-se e agora, para que as exigências do cardeal fossem levadas a cabo, era necessário desapropriar diversas moradias, mas seus proprietários encontravam-se relutantes em cedê-las, ainda mais porque Farnese não estava disposto a arcar com os custos dessas desapropriações.

Em 1565, Francisco Borgia tornou-se o encarregado da Companhia nas questões referentes à nova igreja e, para chegar a um acordo definitivo, convocou um colóquio entre seu secretário, o padre Polanco, Giovanni Tristano e o cardeal Farnese. Vignola não participou do mesmo, mas este foi muito importante para a resolução da disposição da igreja e também de sua localização. Após este diálogo, alguns impasses foram resolvidos, o posicionamento do edifício que o cardeal tanto almejava seria executado e a Ordem arcaria com as desapropriações, onerando os jesuítas com grandes débitos¹⁹⁴.

E assim, a obra foi iniciada em 1568, tal como relata Borgia:

Aqui tudo vai bem, glória ao Senhor. Já começamos a demolir as casas e lançar a fundação para igreja da nossa casa, e se o Senhor a conduzir, será uma das melhores que haverá em Roma. O solo custa mais de dez mil ducati, e isto está ao nosso encargo; o edifício da igreja será feito pelo ilustríssimo cardeal Farnese, e a primeira pedra foi posta com grande solenidade por ele próprio e pelo o cardeal d'Agusta¹⁹⁵.

Toda a negociação com Borgia foi assistida por Giovanni Tristano, que desde 1563 já atuava assiduamente nos assuntos correlacionados a Il Gesù¹⁹⁶. Em uma carta de agosto de 1568, endereçada ao cardeal, foram feitas referências a diversos projetos concebidos para Il Gesù, entre os quais se menciona o desenho que havia feito Giovanni Tristano, o qual, provavelmente, foi considerado demasiadamente simples e ao mesmo tempo pobre pelo cardeal e posto de lado.

¹⁹² BAILEY, G. A. **Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome 1565-1610**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003, p. 192.

¹⁹³ TAFURI, M. J. **Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma**. Vicenza: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, no IX, 1967, p. 394.

¹⁹⁴ PIRRI, P. S. J. **Giovanni Tristano e i Primordi della Architettura Gesuitica**. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955, p. 145.

¹⁹⁵ Sanctus Franciscus Borgia, in **Monumenta Historica Societatis Iesu**, IV, Roma, 638 apud SALE, 2001, p. 61.

¹⁹⁶ PIRRI, op. cit., p. 141.

Farnese, então, colocou à disposição seu arquiteto Vignola, porém sem preterir Tristano¹⁹⁷.

Ainda que as duas partes interessadas estivessem mais próximas de um acordo, a carta que Alessandro Farnese envia a seu arquiteto em agosto de 1558 demonstra que ainda existiam discordâncias correlacionadas à disposição mais adequada a ser adota na nova igreja:

*O padre Polanco esteve aqui, enviado pelo general dos jesuítas, e expôs a mim algumas considerações que lhe ocorreram a respeito da fábrica da igreja. E é posto que (...) o desenho da igreja seja tal que não exceda a soma de vinte e cinco mil ducati e venha bem proporcionada na medida do comprimento, da largura e da altura, segundo as regras da boa arquitetura, e seja a igreja não de três naves, mas de uma só, com capelas de um lado e do outro. O local da igreja, desejo de qualquer modo, que esteja com a fachada voltada para a rua e para casa dos Cesarini, e que seja coberta por uma abóboda, se bem que em relação a isto fazem certa dificuldade por conta das prédicas, parecendo que a voz ressoaria pouco compreensível por conta do eco, que desta disposição responderia, como acreditam, mais do que do altar. O que a mim não parece verossímil, com o exemplo de outras igrejas com muito maior capacidade, nas quais escuta-se bem a voz dos predicadores e a assembleia. Portanto, observada estas coisas que digo acima, isto é, da despesa, da proporção, do local, e da abóboda, remeto-me o resto ao vosso julgamento e parecer, do qual ao vosso retorno me fará ciente (...)*¹⁹⁸.

Quando Farnese menciona uma igreja bem proporcionada, “segundo as regras da boa arquitetura”, está se referindo à aplicação das regras da doutrina da arquitetura tal como prescritas pela tratadística da época, com a qual, certamente, seu arquiteto estava familiarizado. Giacomo da Vignola era dotado de uma rica experiência intelectual, tendo convivido em Fontainebleau com Serlio, Primaticcio e Niccolò dell’Abbate. Em 1562, publicou seu próprio tratado intitulado *Regola delli Cinque Ordini d’Architettura*, referenciando-se em Serlio, como já sugere o próprio título da obra¹⁹⁹.

Ainda, o cardeal menciona na carta que a igreja deva ser de uma nave apenas, o que leva Sale²⁰⁰ a presumir que Farnese provavelmente teria preferido uma estrutura mais solene e celebrativa, talvez com uma organização centralizada e dotada de mais naves. Todavia, a nave única com capelas laterais, esquema adotado por Tristano em quase todas as igrejas que projetou tanto antes como após Il Gesù²⁰¹, refletia as preferências jesuíticas, que, buscando um local adequado para abrigar um grande contingente de fiéis, referenciavam-se no esquema *ad’aula*

¹⁹⁷ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, pp. 77-78.

¹⁹⁸ **Carta do cardeal Alessandro Farnese a Giacomo Barozzi, detto il Vignola** IN: PIRRI, Pietro S. J. Giovanni Tristano e I Primordi della Architettura Gesuitica. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955, pp. 228-229.

¹⁹⁹ MURRAY, P. **The architecture of the Italian renaissance**. London: Thames and Hudson, 1986, pp. 151-152.

²⁰⁰ SALE, op. cit., p.85.

²⁰¹ PIRRI, P. S. J. **Giovanni Tristano e I Primordi della Architettura Gesuitica**. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955, p. 147.

desenvolvido por Sangallo, que por sua vez, aludia às grandes igrejas construídas pelas ordens mendicantes do medievo.

Desta forma, é possível dizer que o esquema final de Il Gesù levou em consideração questões caras tanto ao cardeal, no que diz respeito à localização, quanto a Borgia, e por consequência à Companhia como um todo, que priorizava as questões funcionais.

Ainda neste respeito, é comum o reconhecimento da emulação da disposição de Sant'Andrea in Mantua, de Leon Battista Alberti (**figura 61**), na configuração final de Il Gesù. Contudo, Lotz²⁰² adverte que esta semelhança só se verifica até certo ponto. De acordo com o autor, enquanto o vão central da igreja albertiana era sustentado por um túnel abobadado formado pela sequência de capelas laterais, em

Il Gesù a carga do vão central seria conduzida para fora, repousando nas paredes entre as capelas (**figura 62**). Lotz, ainda aponta outro importante aspecto em que as duas obras se diferenciam, em Sant'Andrea as capelas laterais encontram uma espacialidade mais participativa dentro da nave, já que se elevam até o entablamento que circunda todo o interior do edifício. Por outro lado, em Il Gesù, as capelas laterais, com alturas reduzidas, tornam-se secundárias não apresentando grande importância “na espacialidade da nave ou então na estática da abóbada”²⁰³. Desta forma, pode-se afirmar que a nave desenhada por Vignola apresenta maior destaque e independência dentro do corpo do edifício (**figura 62 ;figura 63**).

No que diz respeito às capelas colaterais (**figura 64**), é possível perceber que já se tratavam de um elemento presente em igrejas anteriores a Il Gesù, e que, assim como os altares dispostos nas paredes do transepto e as duas capelas circulares ao lado do altar-mor, Capella della Madonna della Strada e Capella del Sacro Cuore, possibilitavam que as funções litúrgicas fossem efetuadas em diferentes locais e, ainda, que pudessem ocorrer concomitantemente.

Desta forma, a igreja se configurava em um espaço dinâmico e flexível, mais adaptado a receber um grande contingente de fiéis, o que se alinhava às aspirações dos inicianos. As três primeiras capelas laterais, no sentido da porta de acesso em direção ao altar-mor, apresentam uma proporção que se aproximava a um quadrado e, cobertas por uma cúpula, se conectam por meio de uma abertura emoldurada por pilastras compostas. Atrás do altar de cada capela existe uma luneta com uma janela, o que torna sua iluminação independente da nave. A quarta capela apresenta uma disposição circular, aproximando-se de um vestíbulo, que interliga as capelas laterais à nave, ao transepto e, do lado esquerdo, à rua, e do direito, à sacristia. Tal arranjo, ao mesmo tempo em que permite que os fiéis possam de qualquer parte do edifício enxergar e escutar o pregador,

²⁰² LOTZ, W. **Architecture in Italy 1500-1600**. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995. p. 118.

²⁰³ Ibidem, p. 118.

Figura 61 • Interior da igreja de Sant'Andrea in Matua de Alberti.

enaltecendo assim as funções sacras da igreja, individualiza as partes do edifício. Vignola também dispôs dois *coretti* abaixo do entablamento principal e em cima dos arcos que se direcionam para as capelas. Estes, foram fechados por painéis de madeira e aparentam fazer parte da superfície da parede, não permitindo que o espectador localizado na nave tenha uma visão completa das capelas. Desta forma, é possível afirmar que Vignola concebeu uma disposição complexa, composta por diversos elementos de natureza diferente, que ao mesmo tempo em que apresentam uma conexão em si, configuram-se em partes individuais.

Ainda, sobre o cruzeiro foi disposta uma cúpula com o diâmetro igual à largura da nave, elemento indispensável para consagrar a importância de uma igreja do porte de Il Gesù. Além disso, a disposição circular da área do cruzeiro demarcava um espaço de transição entre a nave e o altar-mor (**figura 65; figura 66**). Ou seja, Il Gesù apresenta em seu interior os dois ideais que a arquitetura sacra Renascentista tentou unificar dialeticamente, demonstrando uma precisa síntese entre o antigo templo central e o novo esquema longitudinal, distinguindo-os, porém sem fragmentá-los. O interior unificado e ininterrupto, delimitado por paredes articuladas e um entablamento contínuo, cria a impressão de um espaço único, a qual era ainda mais salientada pela simplicidade da ornamentação inicial,

Figura 62 • Interior de Il Gesù, 2017.

Figura 62 • Vista da nave de Il Gesù, no sentido da porta de acesso, 2017.

Figura 63 • Vista da nave de Il Gesù no sentido do altar-mor, 2017.

Figura 64 • Capelas laterais e do coreto do lado esquerdo de Il Gesù, 2017.

Figura 65 • Vista do altar-mor de Il Gesù, 2017.

Figura 66 • Vista do transepto do lado esquerdo e do altar-mor de Il Gesù, 2017.

e ao mesmo tempo, a nave longitudinal, delimitada pelas paredes planas e pela enorme abóbada de canhão compunha uma unidade independente do cruzeiro circular²⁰⁴ (figura 67). Neste ponto, fica evidente o paralelo entre a disposição de Il Gesù e as igrejas palladianas, Il Redentore e San Giorgio Maggiore²⁰⁵.

O último aspecto que o cardeal Farnese aborda em sua carta, diz respeito à cobertura. No projeto de Nanni, os jesuítas já haviam enfatizado a importância de um teto em madeira, pois acreditavam que assim o problema do eco durante as celebrações litúrgicas seria evitado. A noção era validada por Alberti, o qual assegura em seu tratado que

*em todos os lugares em que se deve escutar a voz de quem recita, ou canta ou argumenta, não é adequado que sejam abobadados, porque a voz reverbera, mas, o teto de madeira se adequa, porque apresentam a voz de forma mais clara*²⁰⁶.

Contudo, ainda que a tratadística, certamente conhecida e respeitada pelo cardeal, defendesse o uso do teto plano de madeira, este, tendo em vista a construção de um templo magnífico com referência na arquitetura antiga, justifica sua preferência com o seu próprio empirismo ao afirmar que em “outras igrejas, com muito maior capacidade (...) escuta-se bem a voz dos predadores”. Desta maneira, esta foi mais uma das controvérsias entre os jesuítas e o cardeal Farnese, em que a voz deste último prevaleceu, sendo a igreja construída com uma majestosa abóboda de canhão sobre a nave.

Entre os anos de 1568 e 1571, a construção da matriz jesuíta foi bastante rápida. O registro do canteiro de obras reconhece Tristano como “nosso arquiteto” e Vignola como “o arquiteto do ilustríssimo cardeal Farnese”²⁰⁷. Alguns registros de pagamentos efetuados a Vignola demonstram que sua participação na construção da igreja foi pontual. Em 5 de outubro de 1568 o arquiteto recebeu 25 *scudi* por muitos desenhos feitos diversas vezes”, em março de 1569 ele recebeu 30 *bolognini* “por começar o modelo” da fachada; essa mesma quantia é paga novamente em janeiro de 1570 “para fazer o segundo modelo da fachada”; em junho desse mesmo ano recebe mais 8 *scudi* “como gratificação de muitos desenhos da fachada e outro da igreja”, em dezembro recebe esta mesma quantia “pela mão de Giovanni Tristano, por comissão de Giulio Folco”, sem que o objeto do pagamento seja especificado, mas provavelmente se tratava de outros trabalhos correlacionados à fachada de Il Gesù²⁰⁸. Em junho de 1571 está registrado o pagamento de 40 *scudi* “que o ilustríssimo cardeal Farnese ordenou, ele deve dizer-lhes agora que a sua senhoria “resolveu a não fazer a fachada segundo o desenho do dito Vignola,

Figura 67 • Projeto para Il Gesù criado por Giacomo da Vignola, 1568.

²⁰⁴ LOTZ, W. “Architecture in the later 16th Century”. College Art Journal, Vol 17, No2, 1958, p. 136.

²⁰⁵ TAFURI, M. J. **Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma**. Vicenza: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, no IX, 1967, p. 394.

²⁰⁶ ALBERTI, L. B. **L'Architettura. Trad. de Cosimo Bartoli**. Firenze: Apresso Lionardo Torrentino, 1565, p. 101, nossa tradução.

²⁰⁷ PIRRI, P. S. J. **Giovanni Tristano e i Primordi della Architettura Gesuitica**. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955, p. 148, nossa tradução.

²⁰⁸ Ibidem, p. 148.

mas privilegiar aquele de Giacomo della Porta”²⁰⁹. Após o pagamento desta última quantia, que foi efetuado em três parcelas sendo a última datada de 8 de novembro de 1571, não existem mais registros da participação de Vignola no canteiro de Il Gesù²¹⁰. A humilhação de ver seu projeto renegado em prol do desenho de um discípulo ocasionou uma ruptura entre o cardeal e seu arquiteto.

Desta forma, Giovanni Tristano foi o responsável pela obra da matriz jesuíta após o lançamento de sua pedra fundamental, sempre sob o gerenciamento de Farnese que rigorosamente fazia com que o arquiteto se ocupasse apenas de il Gesù, como escreve Borgia em 1572: “Giovanni está muito ocupado na fábrica e não pode se ausentar nem por pouco tempo sem que isso cause um grande incomodo”²¹¹.

Em 1574, Tristano morreu e a responsabilidade sobre o canteiro passou ao arquiteto jesuíta Giovanni De Rosis. Contudo, não se tem muitas informações sobre os acontecimentos nesta segunda fase da construção, e o papel de della Porta neste momento é um tanto impreciso. Segundo Lewine²¹², ele provavelmente trabalhou como conselheiro e auxiliou no desenho final da cúpula.

No ano seguinte, mesmo com a igreja inacabada, os jesuítas insistiram em sua inauguração, devido ao Jubileu de 1575. Desta forma, foram suspensos os trabalhos na cúpula e o interior adaptado para que os peregrinos fossem recebidos e os ritos litúrgicos consagrados²¹³. Em 1589, o cardeal Alessandro Farnese morreu e sua tumba mortuária foi disposta em frente ao altar-mor²¹⁴.

Devido à morte do cardeal e às dificuldades financeiras da Companhia, as capelas do transepto e do altar-mor não foram terminadas de acordo com o projeto de Vignola, e a ornamentação das mesmas permaneceu incompleta até o século XVII, quando ocorreram uma série de restauros e alterações, sendo o interior da igreja modificado completamente e restando fiel à construção original apenas “o esqueleto da própria estrutura”²¹⁵.

²⁰⁹ PIRRI, P. S. J. **Giovanni Tristano e i Primordi della Architettura Gesuitica**. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955, p. 148.

²¹⁰ Ibidem, p. 149.

²¹¹ Ibidem, p. 150, nossa tradução.

²¹² LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 228.

²¹³ Ibidem, pp. 227-230.

²¹⁴ FROMMEL, Christoph Luitpold. **The Architecture of the Italian Renaissance**. Trad. por Peter Spring. London: Thames & Hudson Ltd, 2007, p. 191.

²¹⁵ LEWINE, op. cit., p. 231.

Figura 68 • Fachada de Il Gesù, 2017.

CONSIDERAÇÕES
FINAIS

Após a análise das igrejas e oratórios construídos em Roma entre 1527 e 1568, pode-se identificar na arquitetura religiosa alguns aspectos que diferenciam tais templos dos projetos concebidos anteriormente. Na primeira igreja construída após o Grande Saque, Santa Maria della Purità, observa-se a prevalência da disposição longitudinal e a compartimentação do espaço interno em unidades separadas ou independentes de acordo com suas funções. Características que se repetem nas igrejas de San Giovanni Decollato, de Santo Spirito in Sassia e de Santa Caterina dei Funari, representando a propagação de um tipo de edifício religioso que fosse destinado à prédica e estivesse alinhado com os ideais contrarreformistas.

O século XVI também foi o período no qual houve diversas reformas nas ordens monásticas e no clero, além do aumento no número de confraternidades. Estas foram medidas adotadas no contexto da Contrarreforma Católica e que antecederam mudanças feitas no Concílio de Trento. Nas novas ordens criadas e nas reformadas, a pregação foi sempre muito valorizada²¹⁶.

No entendimento de Ackerman²¹⁷, as mudanças ocorridas no desenho das plantas de edifícios sacros após o Grande Saque foram impulsionadas por uma nova concepção do papel da Igreja e não em decorrência de uma nova “estética arquitetônica”. Portanto, para o autor, as modificações na disposição dos edifícios religiosos foram decorrentes de um movimento que teve início, primeiro com a Reforma Protestante e posteriormente com o Saque de Roma, após os quais foi empreendida uma “reforma radical da liturgia, do clero, e das ordens monásticas”²¹⁸, que antecipa em várias décadas os pronunciamentos impostos pelo Concílio de Trento. Assim, Ackerman atenua o entendimento do Concílio como o gerador das modificações ocorridas, mas o considera como um consolidador das mesmas.

Neste contexto, as modificações dos edifícios religiosos como, por exemplo, o aumento no número de capelas e a conformação de um espaço interior livre para a circulação, além de um movimento em direção à individualização das diversas partes que compõe uma estrutura longitudinal quadrangular são decorrentes dessas novas necessidades.

É possível entender que tal movimentação se inicia no canteiro de obras quase como uma resposta imediata a questões preexistentes e que se tornaram pungentes após a Reforma e o Grande Saque: era preciso o estabelecimento de uma comunicação direta com os fiéis.

²¹⁶ LEWINE, M. J. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. Ph.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963, p. 74.

²¹⁷ ACKERMAN, J. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972, p.19.

²¹⁸ Ibidem, p. 19.

A própria Reforma Protestante já é uma resposta ao distanciamento existente entre a Igreja e os fiéis, e agora os próprios católicos, ainda mais impulsionados pelo Saque, buscavam formas de abordar essa demanda.

Contudo, como coloca Ackerman²¹⁹, a modificação ocorrida nas igrejas e oratórios não foi algo estabelecido pelos arquitetos ou então de acordo com os preceitos tratadísticos, mas ao contrário, grandes mestres, como Antonio da Sangallo e Giacomo da Vignola, parecem ter incorporado em seus projetos as mudanças que já ocorriam em outras edificações de menor importância. Desta maneira, Il Gesù, ao contrário do que defendem alguns autores, parece ter sido mais a consolidação de um movimento, pavimentado por obras como San Giovanni Decollato, Santo Spirito in Sassia, Santa Caterina dei Funari e Santa Maria in Traspontina, do que o início do mesmo.

Somando-se a isso, a disposição final da matriz jesuíta também pode ser compreendida como resultante do encontro entre dois universos diversos, que definirão um tipo de igreja afeito às premissas jesuíticas, paroquial, liturgicamente adaptado para renovar as questões caras à doutrina católica contrarreformista e adequada para abrigar grandes contingentes de fiéis. Ainda que Il Gesù seja o resultado de diversos interesses e fatores, deve-se atribuir a Giacomo da Vignola o mérito de haver criado uma arquitetura com uma organização e uma tipologia que contemplasse tanto o comitente quanto o utente da obra. Neste novo esquema, o universo contrarreformista absorverá elementos da tradição Renascentista adaptando-os às exigências tridentinas²²⁰.

O modelo de Il Gesù foi amplamente difundido; contudo, vale ressaltar que das 160 igrejas construídas na Itália pelos jesuítas, apenas 30 reproduzirão fielmente o esquema da matriz; nas restantes, será feita uma adaptação e até uma “modernização” do que foi feito por Vignola, ou seja, o que será reproduzido não é a disposição exata de Il Gesù, mas sim o esquema fluido, simples e funcional, adaptado à prática litúrgica, inaugurado por aquela igreja²²¹. Assim, é possível entender que o esquema de igrejas que começa a se apresentar a partir dos anos 1530, continua se desenvolvendo após 1568.

²¹⁹ ACKERMAN, J. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972, p. 19.

²²⁰ SALE, G. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001, p. 91.

²²¹ BÖSSEL, 1985 apud SALE, 2001, p. 92.

Figura 69 • Interior de Il Gesù em 1639, pintado por Andrea Sacchi.

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMAN, James. **Baroque art: the Jesuits contribution**. New York: Fordham University Press, 1972.

ACKERMAN, James. **Distance points – Essay in Theory and Renaissance Art and Architecture**. Cambridge: The MIT Press, 1991.

ALBERTI, Leon Battista. **L'Architettura**. Trad. de Cosimo Bartoli. Firenze: Apresso Lionardo Torrentino, 1565. Disponível em: <https://archive.org/stream/larchitettura00albe#page/n3/mode/2up>. Consultado em junho de 2017.

ARGAN, Giulio Carlo; GRAYSON, Cecil. **Treccani - Dizionario Biografico degli italiani**. Vol 1, 1960. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/leon-battista-alberti_%28Dizionario-Biografico%29/. Consultado em junho de 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana Giotto a Leonardo**. Tradução Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, volume 2.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico e Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARMELLINI, Mariano. **Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX**. Roma: Topografia Vaticana, 1891. Disponível em: <http://lupa.biblherzt.it/Dm500-4870-a.html#scan1>. Consultado em agosto de 2016.

BAILEY, Gauvin A. **Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome 1565-1610**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003.

BAROCCHI, Paola. **Scritti d'arte del Cinquecento**. Torino: G. Einaudi, 1977.

BENEDETTI, Simona. **Architettura della Controriforma. 2001**. Disponível em: <http://www.wikitecnica.com/controriforma-architettura-della/>. Consultado em dezembro de 2017.

BIERMANN, Veronica; EVERS, Bernd; FREIGANG, Christian; GRÖNERT, Alexander; JOBST, Christoph; KLEIN, Barbara Borngässer; KREMEIER, Jarl; LUPFER, Gilbert; PAUL, Jürgen; RUHL, Carsten; SIGEL, Paul; THOENES, Christof; ZIMMER, Jürgen. **Architectural theory: From the Renaissance to the Present**. Köln: Taschen, 2003. Disponível em: https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=p-t-BR&id=V5OK-Yw-A3cC&q=cataneo#v=onepage&q&f=false. Consultado em junho de 2017.

BIERMANN, Veronica; EVERS, Bernd; FREIGANG, Christian; GRÖNERT, Alexander; JOBST, Christoph; KLEIN, Barbara Borngässer; KREMEIER, Jarl; LUPFER, Gilbert; PAUL, Jürgen; RUHL, Carsten; SIGEL, Paul; THOENES, Chrsitof; ZIMMER, Jürgen. **Teoria da arquitetura do Renascimento até aos nossos dias**. Tradução de Maria do Rosário Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2015.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. Tradução João Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRUSCHI, Arnaldo. **Treccani - Dizionario Biografico degli italiani**. Volume 22, 1979. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cataneo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cataneo_(Dizionario-Biografico)/). Consultado em julho de 2017.

BORROMEO, San Carlos. **Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae**. Tradução Evelyn Carol Voelker, 1977. Disponível em: URL: <http://evelynvoelker.com/>. Consultado em junho 2017.

CATANEO, Pietro. **I quattro primi libri di architettura**. Venezia: figlio d'Alde Manuce, 1554. Disponível em: <http://architettura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/ENSB00269Z0600.pdf>. Consultado em outubro 2017.

CHASTEL, André. **Il Sacco di Roma 1527**. Tradução de Marisa Zini. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a, 2010.

FORCELLA, Vincenzo. **Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri**. Volumes IV, V, VI, X, XI, XII e XIII. Roma: Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869. Disponível em: <https://archive.org/search.php?query=Iscrizioni%20delle%20chiese%20e%20d%27alt+ri%20edificii%20di%20Roma>. Consultado em julho de 2016.

FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre Renascimento e Barroco: os fundamentos da arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu**. 2016. 554 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FROMMEL, Christoph Luitpold. **The Architecture of the Italian Renaissance**. Traduzido por Peter Spring. London: Thames & Hudson Ltd, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Chiese di Roma**. Milano: Jaca Book, 1997.

JAFFE, Irma B.; WITTKOWER, Rudolf. **Architettura e arte dei gesuiti**. Tradução de Massimo Parizzi. Milano: Electa, 2003.

JEDIN, Hubert. **Riforma Cattolica o Controriforma?** Tradução de Marola Guarducci. Brescia: Morcelliana, 1967.

KRUFT, Hanno-Walter. **Storia delle teorie architettoniche - da Vitruvio al Settecento**. Bari: Laterza, 2009.

LETAROUILLY, Paul Marie. **Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome**. Paris: Vca. Morel & Cie, Éditeurs, 1868. Disponível em: <http://lupa.biblhertz.it/Dn130-4490-a-1.html#scan1>. Consultado em novembro de 2016.

LEWINE, Milton Joseph. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963.

LEWINE, Milton Joseph. **Nanni, Vignola, and S. Martino degli Svizzeri in Roma**. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol 28. No 1, p. 27-40, mar. 1969, p.31.

LOEWEN, Andrea Buchidid. **Lux Pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti**. São Paulo: Annablume Clássica; Fapesp, 2012.

LOEWEN, Andrea Buchidid. **Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa**. Limiar,

volume 2, no 3, 2o Semestre 2014.

LOEWEN, Andrea Buchidid. **Alberti e a arquitetura religiosa Quinhentista na Península Ibérica**. Na gênese das racionalidades modernas II – Em torno de Alberti e do Humanismo. Org. Mário Krüger et al. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

LOTZ, Wolfgang. **Architecture in the later 16th Century**. College Art Journal, Vol 17, No2, pp. 129/139, 1958.

LOTZ, Wolfgang. **Studies in Italian Renaissance Architecture**. Cambridge, Mass. London: MIT, 1981.

LOTZ, Wolfgang. **Architecture in Italy 1500-1600**. Revisado por Deborah Howard. New Haven: Yale University/ Pelican History of Art: 1995.

LOVERANCE, Rowena. **Bizancio**. Madrid: Ediciones Akal, tradução Isabel Bennasar, 2000.

MARTINI, Francesco di Giorgio. **Tratto di architettura civile e militare**. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatodiarchi00martgoog>. Consultado em novembro, 2017.

MOSCHINI, Vittorio. **S. Giovanni Decollato**. Le Chiese di Roma Illustrate – No 26. Collan di Monografie Diretta da Carlo Galassi Paluzzi. Roma: Danesi Editore, 1926.

MURRAY, Peter. **The architecture of the Italian renaissance**. London: Thames and Hudson, 1986.

NIBBY, Antonio. **Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII**. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1838. Disponível em: <http://lupa.biblhertz.it/Dg450-4380-3.html#scan497>. Consultado em novembro de 2016.

PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'architettura**. Veneza: Apresso Dominico de' Franceschi, 1570. Disponível em: <https://archive.org/stream/HArteR07T25#page/n215/mode/2up>. Consultado em julho de 2017.

PARTNER, Peter. **Renaissance Rome 1550-1559 – A portrait of a Society**. Berkeley: University of California Press, 1976.

PATETTA, Luciano. **Historia de la Arquitectura - Antologia Critica**. Tradução para o espanhol de Jorge Sainz Avia. Madri: Hermann Blume, 1984.

PEDRO, Ana Paula Giardini. **A ideia de ordem: symmetria e decor nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano**. 2011. 400 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Cláudio Calovi. **Princípios, valores e projeto arquitetônico: as lições de Andrea Palladio**. Portal Vitruvius. Resenha online. Número 089.03, maio 2009.

PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. Tradução José Teixeira Coelho Netto e Silvana Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PIRRI, Pietro S. J. **Giovanni Tristano e i Primordi della Architettura Gesuitica**. Roma: Institutum Historicum S. J., 1955.

ROWE, Colin; SATKOWSKI, Leon. **Italian architecture of the 16th century**. New York: Princeton architectural press, 2002.

SALE, Giovanni. **Pauperismo architettonico e architettura gesuitica**. Introdução de Sandro Benedetti. Milano: Jaca Book Sp.A, 2001.

SERLIO, Sebastiano. **Libro Quinto delli Templi**. Venezia: Per Cornelio de Nicolini da Sabbio a instantia de Marchio Sessa, 1551. Disponível em: https://archive.org/stream/ldpd_12223082_000#page/n411/mode/2up. Consultado em outubro 2017.

SPAGNESI, Gianfranco. **I continuatori della ricerca bramantesca**. In AAVV Bramante tra umanesimo e maneirismo, 1970, pp. 159- 210.

TAFURI, Manfredo. **J. Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma**. Vicenza: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, no IX, 1967, pp. 385 - 398.

TAVERNOR, Robert. **Palladio and Palladianism**. London: Thames & Hudson, 2003.

TITTI, Filippo. **Studio di Pittura, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma**. Roma: Mancini, 1674. Disponível em: <http://lupa.biblhertz.it/Dg450-2740.html#scan5>. Consultado em setembro de 2016.

TOTTI, Pompilio. **Ritratto di Roma Moderna**. Roma: Mascardi, 1638. Disponível em: <http://lupa.biblhertz.it/Dg450-2380.html#scan61>. Consultado em agosto de 2016.

VANINI, Gustavo Natalino. **O sentido de religiosidade e as assimilações do Santo Sepulcro de Jerusalém nos templos de Leon Battista Alberti**. 2014. 104 p. Iniciação Científica (História da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitectura**. Trad. Do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: ITS Press., 2006.

WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles in the age of humanism**. Great Britain: Academy Editions, 1988.

CRÉDITO
DAS IMAGENS

- 1 • <https://i.pinimg.com/236x/ae/45/4d/ae454d3ae8755d9932852e5e8af3d471--th-century-martinis.jpg>
- 2 • https://archive.org/stream/ldpd_12223082_000#page/n409/mode/2up
- 3 • <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/ENSBA00269Z0600.pdf>
- 4 • FROMMEL, 2007, p. 209.
- 5 • Fotografia da autora.
- 6 • FROMMEL, 2007, p. 209.
- 7 • Fotografia da autora.
- 8 • http://www.greatbuildings.com/gbc/drawings/tempietto_plan_3.150.jpg
- 9 • Fotografia da autora
- 10 • FROMMEL, 2007, p. 105.
- 11 • FROMMEL, 2007, p. 139.
- 12 • http://vasi.uoregon.edu/zoomify_bufalini.html
- 13 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 14 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 15 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 16 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 17 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 18 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 19 • Fotografia da autora.
- 20 • Fotografia da autora.
- 21 • https://xosea.files.wordpress.com/2010/03/javier_cuevas_san_carlo_alle_quattro_fontane.pdf
- 22 • Fotografia da autora
- 23 • LOTZ, 1995, p. 120.
- 24 • Fotografia da autora
- 25 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 26 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 27 • Fotografia da autora.
- 28 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 29 • <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUUR0D6U.html>
- 30 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 31 • https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/de/Oratory_of_Santissimo_Crocifisso_-_Interior.jpg/310px-Oratory_of_Santissimo_Crocifisso_-_Interior.jpg
- 32 • Fotografia da autora.
- 33 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 34 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 35 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 36 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 37 • Fotografia da autora.
- 38 • ROWE & SATKOWKI, 2002, p. 136
- 39 • Fotografia da autora.
- 40 • Fotografia da autora.
- 41 • Fotografia da autora.
- 42 • Fotografia da autora.
- 43 • Fotografia da autora.

- 44 • Fotografia da autora.
- 45 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 46 • <http://strutturacitta.blogspot.com.br/2009/05/cartografia-09.html>
- 47 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 48 • Fotografia da autora.
- 49 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 50 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 51 • Fotografia da autora.
- 52 • Fotografia da autora.
- 53 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 54 • <http://lupa.biblhertz.it/Dg155-4930-1#scan1>
- 55 • Fotografia da autora.
- 56 • <http://nolli.uoregon.edu/>
- 57 • Fotografia da autora.
- 58 • Fotografia da autora.
- 59 • Fotografia da autora.
- 60 • ACKERMAN, 1972, p.29.
- 61 • <https://y1architects.files.wordpress.com/2012/02/mantua2.jpg>
- 62 • Fotografia da autora.
- 63 • Fotografia da autora.
- 64 • Fotografia da autora.
- 65 • Fotografia da autora.
- 66 • Fotografia da autora.
- 67 • <https://i.pinimg.com/originals/2d/5a/ca/2d5aca065d4cafa7e82cc220d204e3d1.jpg>
- 68 • Fotografia da autora.
- 69 • PIRRI, 1955, p. 158.

ANEXOS

Localização das igrejas e oratórios na planta de Giambattista Nolli

Legenda do Anexo 1

1. Santa Maria della Purità • 1529
2. Santa Maria della Quercia • 1532
3. Oratorio di San Giovanni Decollato • 1534
4. Chiesa di San Giovanni Decollato • 1535
5. San Giuseppe della Pigna - 1536 (localização aproximada)
6. Santa Marta al Vaticano • 1538
7. Santo Spirito in Sassia • 1538
8. Oratorio del Gonfalone • 1544
9. Santa Marta al Collegio Romano • 1546
10. Sant'Andrea in via Flaminia • 1551
11. Sant'Angelo alle Fornaci • 1551
12. San Tomaso dei Cenci • 1559
13. Santa Caterina dei Funari • 1560
14. Oratorio del Santissimo Crocifisso di S. Marcelo • 1560
15. Sant'Eligio dei Ferrari • 1560
16. Santissima Annunziata al Collegio Romano • 1561
17. Santa Maria della Pietà • 1561
18. Santa Maria del Riposo • 1561
19. Santa Chiara • 1563
20. Santa Margherita ed Emidio (Santa Margherita in Trastevere) • 1563
21. Sant'Angelo al Corridoio • 1564
22. Sant'Andrea in Vincis • 1565
23. San Lorenzo in Panisperna • 1565
24. Sant'Andrea a Ponte Milvio • 1566
25. Sant'Antonio Abbate • 1566
26. Santa Maria in Traspontina • 1566
27. Sant'Anna dei Palafrenieri • 1566
28. San Martino degli Svizzeri • 1568
29. Santissimo Pietro e Paolo sulla via Ostiense • 1568
30. Il Gesù • 1568

ENVELOPE ANEXO 1

*Infográfico das plantas das igrejas e oratórios romanos
construídos ente 1527 e 1568*

As plantas dos edifícios foram desenhadas com referências em medições *in loco*, nas plantas de Giambattista Nolli (**Pianta Grande**, Roma, 1748. Disponível em: <http://nolli.uoregon.edu/>) e de Rodolfo Amadeo Lanciani, (**Forma Urbis Romae**, Roma, 1901. Disponível em: <http://lupa.biblhertz.it/Dg155-4930-1#scan1>) e na obra “The Roman Interior Church” de Milton Leweine (LEWINE, Milton Joseph. **The Roman Church Interior: 1527-1580**. P.h.D. Thesis, Columbia University, New York, 1963).

A planta da igreja de San Giuseppe della Pigna não pode ser desenhada devido à falta de referências a respeito de sua disposição.

ENVELOPE ANEXO 2