

CONTRAPONTO: O MUSEU DO ARA PACIS NO CENTRO DE ROMA E O PALÁCIO TOMÉ DE SOUZA NO CENTRO HISTÓRICO DE SALVADOR

Juliana Cardoso Nery

Arquiteta formada pela EA / UFMG; Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos pelo IX CECRE / UFBA; Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU / UFBA; Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU / UFBA; Bolsista CAPES - PDEE (estágio doutorado no exterior) em Roma junto a La Sapienza; Professora licenciada dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo da UNIFACS (Salvador) e da UNIME (Lauro de Freitas); Pesquisadora associada DOCOMOMO.

Rua Francisco Rosa, 500 Ap^{ts} 206 A, Cond. Vivendas da Praça – Rio Vermelho – Salvador / BA
CEP: 41.940-210 – Tel.: (71) 3248-1916 - telefone temporário em Roma: (00XX39) 06-6797178
jcnery19@yahoo.com.br

Rodrigo Espinha Baeta

Arquiteto formado pela EA / UFMG; Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos pelo IX CECRE / UFBA; Especialista pelo Curso de Formação Ciudades y Viviendas en Iberoamérica pelo CENCREM / La Habana; Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU / UFBA; Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU UFBA; Bolsista CAPES - PDEE (estágio doutorado no exterior) em Roma junto a La Sapienza; professor licenciado dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo da UNIFACS (Salvador) e da UNIME (Lauro de Freitas).

Rua Francisco Rosa, 500 Ap^{ts} 206 A, Cond. Vivendas da Praça – Rio Vermelho – Salvador / BA
CEP: 41.940-210 – Tel.: (71) 3248-1916 - telefone temporário em Roma: (00XX39) 06-6797178
rodrigobaeta@yahoo.com.br

CONTRAPONTO: O MUSEU DO ARA PACIS NO CENTRO DE ROMA E O PALÁCIO TOMÉ DE SOUZA NO CENTRO HISTÓRICO DE SALVADOR

Esse trabalho levanta algumas questões a partir de duas obras que incitam discussões acirradas sobre suas existências: o Museu do Ara Pacis de Richard Meier (1997/2006), tida como “(...) *la prima opera di architettura realizzata nel centro storico di Roma dalla caduta del fascismo ai nostri giorni*” (VELTRONI, 2007:130), em substituição a um pavilhão “provisório” de 1938 que resistiu por mais de 60 anos, localizado ao lado do Mausoléu de Augusto, na área do antigo Porto di Ripetta e o Palácio Tomé de Souza (1986), localizado na praça homônima no Centro Histórico de Salvador de João Filgueiras Lima (Lelé), arquitetura “provisória” que perdura por mais de 20 anos (com um processo pedindo sua retirada). Entre tempos, tensões, julgamentos, e situadas em outros tantos entres: moderno e contemporâneo; ruptura e conexão; descaracterização, requalificação e preservação; novo e antigo; essas obras resultam em situações bastante diversas na relação com suas preexistências. Além da geometria rigorosa, de volumes retangulares puros, de princípios projetuais em certa medida vizinhos e de muita polêmica entorno de suas construções, ambas são localizadas em áreas historicamente consolidadas e de importante presença nas respectivas cidades (também ímpares), cujos sítios sofreram outras transformações significativas. No entanto, o que nos interessa prioritariamente nessa análise é compreender para além de suas proximidades, as particularidades de cada intervenção e como momentos de ruptura podem recriar sítios urbanos ou criar efetivamente outros espaços, e o que cada uma delas determinou no embate de “perdas e ganhos” no entre da preservação / transformação. Analisá-las significa vislumbrar suas historicidades, contextualidades, os percursos e alterações dessas áreas no tempo, assim como penetrar nas soluções arquitetônicas em si e suas relações com o entorno imediato, na busca de um entendimento possível para a (re)-qualificação dos sítios de cada uma das intervenções em questão. No horizonte dessa análise a idéia de que qualquer intervenção é sempre (re)-criação, e que qualquer proposta em contexto urbano lida com preexistências, entendidas ou não como “patrimônio”. Há sempre uma existência anterior e é na valoração de cada “pré” que se dá o entendimento e a pertinência do novo, do outro.

Abstract

This paper raises some questions regarding two pieces that incite serious discussion about their existence: the Ara Pacis Museum by Richard Meier (1997/2006) regarded as “*la prima opera di architettura realizzata nel centro storico di Roma dalla caduta del fascismo ai nostril giorni*” (VELTRONI, 2007:130), in substitution of a “provisory” pavilion from the 1938 that lasted for more than 60 years, localized next to the Mausoleo di Augusto, in the area of the antique Porto di Ripetta and the Palacio Tomé de Souza (1986), localized in the homonymous square in the historical centre of Salvador by João Filgueiras Lima (Lelé), “provisory” architecture that lasts for more than 20 years (with a judicial processes requiring its removal). Between times, tensions, judgments and situated in other many between: modern and contemporary, rupture and connection, de-characterization, re-qualification and preservation; new and antique; these pieces are in very different situations in relationship to its preexistences. Besides the rigorous geometry, of pure rectangular volumes, the similar project principles in a sense and the polemics around their constructions, both are localized in historically consolidated areas in the respective cities (also singular), which sites have suffered other significant transformations. But what interests us the most in this analysis is comprehend beyond the their proximity, the particularities of each intervention and how rupture moments may create urban sites or create effectively others spaces, and what each one of them determined in the discussion about what has been lost or gained between preservation/transformation. Analyze them means to glimmer their historicities, contextualities, the paths and alterations of these areas in time, and also to penetrate in the architectural solutions themselves and their relations with the immediate environment, searching a possible understanding for the re-qualification of sites in each of the interventions discussed. In the horizon of this analysis the idea that any intervention is always (re)-creation, and that any proposal in the urban context deals with preexistences, regarded or not as “heritage”. There is always the previous existence and it is in the valuation of each “pre” that resides the understanding and the pertinency of the new, the other.

Palavras-chave: intervenção em centros históricos, arquitetura contemporânea, rupturas urbanas.

Key-words: intervention in historical centers, contemporary architecture, urban ruptures.

CONTRAPONTO: O MUSEU DO ARA PACIS NO CENTRO DE ROMA E O PALÁCIO TOMÉ DE SOUZA NO CENTRO HISTÓRICO DE SALVADOR

As discussões em relação às várias abordagens e posturas frente às preexistências e suas intervenções, que se mesclam e se confundem numa variedade imensa de combinações nem sempre conscientes daquilo que se coloca e daquilo que cada ação arquitetônica resulta, vêm ganhando cada vez mais espaço no horizonte da arquitetura nacional e internacional – entre prática projetual, discussão teórica e seus vários graus de intercessão. O que se questiona é: ultrapassada a discussão semântica, e considerando-se os debates conceituais, qual o impacto que intervenções efetivas em dadas preexistências causam a partir da singularidade de cada situação? Entre diálogos sonantes / dissonantes elas recriam espaços diversos e diversificantes. Porém será que tais intervenções surtem efeitos, não iguais, mas equivalentes de qualificação? Ou que, dentro da “requalificação” também não se pode ir ao encontro da “desqualificação”? Como se pode valorar as relações de ruptura, contextualização, criação, preservação? Quanto o nome de um arquiteto consagrado vale nessa valoração? Como os diversos condicionantes e elementos da arquitetura entram na reconfiguração das cidades? Qual a porção política e econômica em tais realizações? Existem limites generalizáveis para o que se pode / deve ou não fazer em determinadas áreas entendidas como patrimônio histórico?

Ímpares são os lugares e suas especificidades, e essa compreensão é capital na proposição e realização de qualquer intervenção. Ressaltam-se aqui a importância das particularidades, singularidades, especificidades, mas principalmente da valoração, da crítica - não congeláveis, não absolutas, não transferíveis, mas também suficientemente consistentes, defensáveis, compartilháveis, que não sejam redutíveis ao universo do “*no sense*” individual ou autoritário. Defende-se o princípio que a convivência, ou melhor, a boa convivência entre tempos, entre arquiteturas (em todas as suas escalas e nuances) é bastante possível e desejável (como em longuíssimos períodos da história da arquitetura), e que a projeção em sítios historicamente consolidados é crucial no labor do arquiteto contemporâneo (e em sua formação). Mas entende-se também que nem sempre o novo convém, ou deve predominar, ou mesmo qualifica; que no embate entre o antigo e o novo é imperiosa a crítica valorativa, bem como o conhecimento aprofundado: do contexto, da história, do lugar – do que ele pede e do que ele aceita, sem “*a priore*” extremado. Transita-se entre possibilidades, percepções, temporalidades, circunstâncias, mas visa-se fundamentalmente a cidade, o fato último materializado, a arquitetura (ROSSI, 1995).

Entre o pensar, o realizar e o criticar a arquitetura, um ponto fundamental parece passar muitas vezes despercebido: a imbricada relação edifício / contexto, a compreensão e incorporação do “*genius loci*”¹ no ato projetual. Como afirmava Norberg-Schulz: “*È uso comune dire che gli atti e gli*

¹ “*Il luogo rappresenta quella parte di verità che appartiene all'architettura: esso è la manifestazione concreta dell'abitare dell'uomo, la cui identità dipende dall'appartenenza ai luoghi.*” Ver NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci**. Milano: Electa, 2007.

eventi hanno luogo; infatti è impossibile immaginare qualunque avvenimento senza riferirlo al luogo.” (NORBERG-SCHULZ, 2007: 06).

Portanto, para um julgamento responsável das duas situações de intervenção sobre preexistências consolidadas que aqui pretendemos avaliar é imperativo que se trace um breve termo de desenvolvimento da configuração morfológica referente aos espaços urbanos onde estão inseridos o Museu do Ara Pacis na cidade de Roma e o Palácio Tomé de Souza no centro histórico de Salvador. Só através do conhecimento dos processos históricos que promoveram as permanências e transformações no tecido urbano destas áreas – de importância inigualável para as duas cidades – bem como de sua relação indissociável com o caráter e com a percepção dos cenários urbanos de Roma e Salvador, poderemos alcançar uma sólida crítica à pertinência e à dimensão das duas iniciativas na relação com os seus respectivos contextos. Isto porque as estruturas projetadas pelo arquiteto Richard Meier e por João Filgueiras Lima não “gravitam” isoladamente em um “limbo” espacial, mas participam ativamente, implacavelmente, das paisagens seculares onde foram assentadas.

Modernidade em nome da tradição: a destruição da área da Tumba de Augusto.

A construção do atual Museu do Ara Pacis está ligada a complexos acontecimentos que começam a tomar forma há pelo menos dois mil anos: a construção do monumento “Ara Pacis”, decretado pelo Senado Romano em 13 a.C. e inaugurado em 9 a.C. em homenagem à “paz” conquistada nas colônias pelo primeiro imperador romano, Cesare Ottaviano Augusto; a redescoberta gradativa de seus fragmentos soterrados, empresa iniciada acidentalmente já no século XVI; a sua restauração e reconstituição concluída na época do fascismo italiano, na década de 1930; e finalmente, a sua transposição para a área em frente ao mausoléu do mesmo imperador, promovida pelo ditador Mussolini como parte das comemorações do suposto “bimilenário” de nascimento de Augusto - o monumento “recuperado” foi mesmo “inaugurado” em seu novo sítio e em sua nova “casa” no dia 23 de setembro de 1938.

Portanto, o “altar da paz” não “jazia” originalmente no recinto onde hoje se encontra, rigidamente assentado dentro do novo museu de Richard Meier – que veio substituir o antigo invólucro de vidro da época do Duce. O monumento foi originalmente erguido às margens da antiga via Flaminia, atual via del Corso, na grande área da cidade conhecida como Campo Marzio – planície que viria a dominar a parte norte do que atualmente configura-se como o centro histórico de Roma². Na época, início da fase imperial da civilização romana, esta área, dedicada a exercícios militares (por isso Campo Marzio, ou seja, “Campo de Marte”), era quase desabitada (Fig. 1 a 3).

² *“Per Campo Marzio oggi intendiamo solo la parte settentrionale d’una vasta pianura, i cui originale confini erano segnati dalle alture del Campidoglio e del Quirinale a quelle dei monti Parioli, avendo ad occidente e a settentrione il fiume come limite estremo. Il nome, come evidente, derivava dal fatto che tale pianura era appunto usata come piazza d’armi, come campo cioè per le evoluzioni e le esercitazioni dell’esercito”* (QUERCIOLI, 204: 264)



Figura 1: Campo Marzio na época de Augusto. Destaque para o Mausoléu do Imperador, acima, e para o conjunto do Ara Pacis, ao centro. Maquete feita pelo Istituto Statale d'Arte Roma 2 (ROSSINI, 2006: 10).

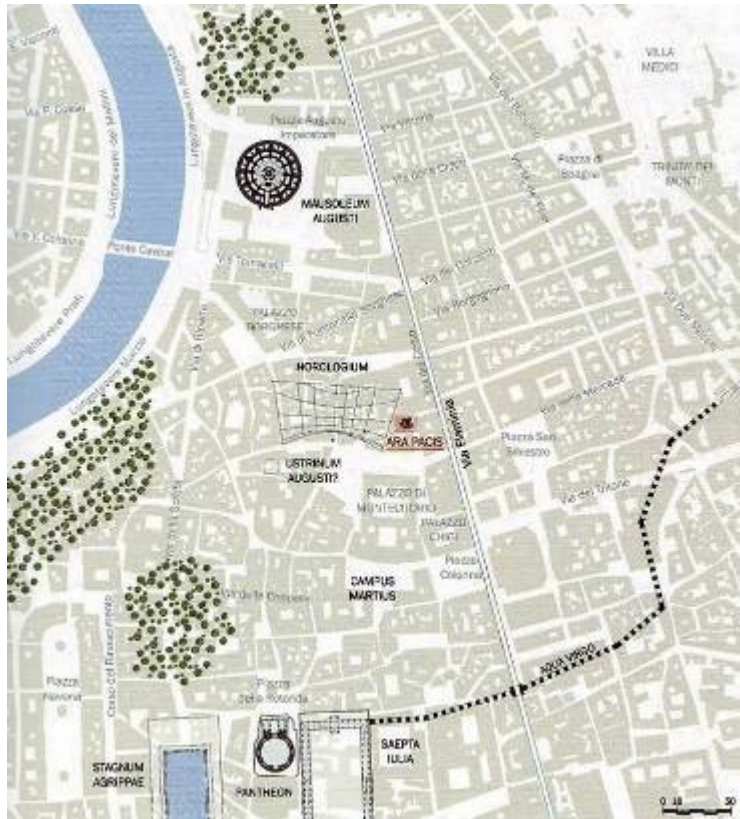


Figura 2: Localização do Ara Pacis e do Mausoléu de Augusto em referência à planta atual de Roma. Abaixo, o sítio do Primeiro Pantheon de Agrippa (ROSSINI, 2006: 11).

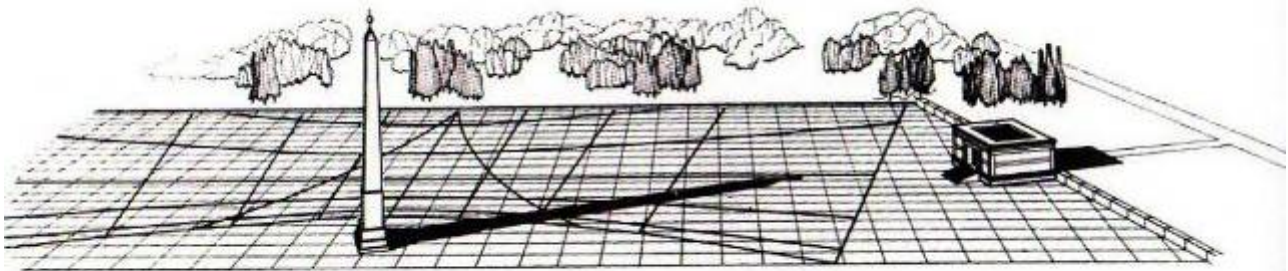


Figura 3: Reconstituição da localização original do Ara Pacis com o o Horologium Augusti à frente, um relógio solar mandado construir pelo governante através da ereção do obelisco de Psammetico II, trazido do Egito (Heliopolis) para Roma por ordem do próprio imperador (ROSSINI, 2006: 8).

Com a consolidação do império, a planície do Campo Marzio se adensou, ganhou outros monumentos importantes e se tornou uma das áreas mais significativas da cidade, prosseguindo seu desenvolvendo até o início da Idade Média, quando começaria o colapso do império romano ocidental³. Com a decadência fatal da cidade no período medieval cristão, o setor mais ao norte

³ Krautheimer faz uma descrição dos principais monumentos que despontavam na área no século IV, na época do imperador Constantino: "Da qui cominciava il Campo Marzio, che si estendeva verso ovest fino alla curva del Tevere di fronte all'odierno Castel S. Angelo, e verso nord fin quasi alla porta Flaminia. Nel Capo Marzio sorgevano il teatro Pompeo, ora inglobato da case medievali o più tardi; lo stadio di Domiziano (oggi Piazza Navona); le terme di Nerone, ingrandite nel III secolo da Alessandro Severo, che si estendevano da Piazza Navona fin quasi al Pantheon; le terme di Agrippa, di epoca Augustea, ampliate e ricostruite più volte tra la fine del I e il IV secolo. In mezzo a queste ultime il Pantheon, costruito da Adriano in luogo di un santuario fondato da Agrippa, si ergeva allora come oggi sugli edifici di quartiere con la sua mole rotonda preceduta da un portico a colonne e sormontata da una cupola, forse simboleggiante il cielo. Più a est, presso il corso, sorgevano il tempio del Divo Adriano (ora sede della Borsa) a piazza di

do Campo Marzio seria praticamente abandonado – bem como o antigo centro político, religioso e administrativo da Roma antiga, a região do Fórum.

Será justamente o sítio onde se encontra o antigo mausoléu de Augusto (e onde foi construído o atual Museu do Ara Pacis) que impulsionará a re-ocupação, a partir do Quattrocento, da seção norte do Campo Marzio. Em meados do século XV, a tumba do imperador – pilhada, arruinada, readaptada a inúmeros usos e funções – encontrava-se isolada em um espaço pouco habitado, às margens do Tevere, área que era usada como o segundo porto de Roma⁴, e onde será construída no final do século, em substituição a uma antiga ermida, a atual igreja de San Roco. Logo o tecido urbano iria se reconstituir com a demarcação, por iniciativa do papa Sisto IV, de dois bairros oferecidos respectivamente à comunidade dos refugiados da *Illiria*⁵ – que construíram a igreja e o hospital de San Girolamo – e à comunidade dos Lombardos – que edificaram, mais ao leste, a igreja e o hospital de Sant’Ambrogio, depois conhecidos como Sant’Ambrogio e San Carlo al Corso⁶.

No Cinquecento, com o adensamento populacional dos dois bairros recém criados, o “Augusteo” perderia gradativamente sua condição de ruína dispersa no tecido urbano sendo incorporado à dinâmica mutante do caráter paisagístico da cidade⁷. Logo a área seria definitivamente ligada ao resto da mancha urbana e ao seu acesso norte com a abertura da estrada Leonina, eixo perspectivo composto pela sistematização de uma das antigas vias retilíneas que nasciam na Piazza del Popolo (atual via di Ripetta) e de sua ampliação até a área adjacente à Piazza Navona (atual via della Scrofa)⁸. O grande eixo tangenciava os quarteirões dos *Schiavoni* da *Illiria*, bem como o mausoléu de Augusto e o improvisado Porto di Ripetta. Como se sabe, poucos anos depois a via di Ripetta, juntamente com a re-sistematizada via del Corso, e a via Babuino (aberta pelo papa Clemente VII) – eixos retilíneos que se encontravam na Piazza del Popolo – formariam o conhecido tridente de avenidas que viria a apontar, em pleno Campo Marzio, a zona de maior

Pietra, la colonna di Marc’Aurelio a piazza Colonna, e - verso nord - il mausoleo di Augusto e l’obelisco che egli faceva fatto inalzare come gnomone di una gigantesca meridiana. All’estremità occidentale del Campo Marzio il ponte Elio, costruito sul Tevere da Adriano, portava al suo mausoleo, ora Castel Sant’Angelo: quest’edificio cilindrico, rivestito in origine da lastre di marmo e con la parte superiore ornata da colonnati e statue, formava un altro grandioso elemento scenografico. In effetti, tutta la zona che si estendeva al di là del fiume fino al colle Vaticano, benchè fuori delle mura cittadine, era una continuazione delle meraviglie del Campo Marzio.” (KRAUTHEIMER, 1981: 24-25)

⁴ O Porto di Ripetta, nome derivado de sua menor dimensão em relação ao outro porto da cidade - de Ripa Grande - ao sul, do outro lado do rio.

⁵ Região mais ou menos coincidente com o que hoje seria a Albânia e parte da Croácia.

⁶ “Vengono concesse delle aree fuori dell’abitato nella zona del masoleo di Augusto alle due comunità degli Schiavoni (cristiani giunti a Roma dall’Illiria, fuggendo davanti all’avanzata dei Turchi di Maometto II) che vi costruiranno la chiesa e l’ospedale di S. Girolamo detto appunto ‘degli Schiavoni’, e dei Lombardi che vi costruiranno l’ospedale de S. Ambrogio incorporato poi nel complesso di S. Ambrogio e S. Carlo. Si tratta di un provvedimento analogo a quello preso da Nicolò V per l’area dinanzi a Santa Maria Maggiore: una indicazione precisa di ampliamento. La direzione, questa volta, non è verso le colline, ma nella pianura del Campo Marzio, lungo la via Ripetta che era allora la principale tra le vie che partivano da porta del Popolo (...). In questa decisione, Sisto IV c’è una indicazione che sarà durata per l’espansione della città e del rione Ponte verso nord-est, verso il Campo Marzio fino a porta del Popolo, dove appunto Sisto IV inizia la ricostruzione della chiesa e del convento degli agostiniani di S. Maria del Popolo.” (INSOLERA, 1981: 41)

⁷ “Nel 29 a. C. Augusto aveva fatto costruire nella parte settentrionale del Campo Marzio il masoleo della gente Giulio-Claudia, in cui furono seppellire gli imperatori fino a Nerva (ad eccezione di Nerone). (...) Ridotto a rudere nei secoli successivi, fu trasformato in fortezza, poi in giardino dei palazzi intorno, poi in arena aperta per spettacoli vari. Negli anni 1471-1484 Sisto IV costruisce intorno al rudere il primo quartiere di ampliamento della città dopo la lunga stasi demografica del medioevo, per alloggiare i profughi dell’Illiria e gli immigrati lombardi.” (INSOLERA, SETTE, 2003: 93)

⁸ “È da questa parte che Leone X, nel 1518, inizia l’apertura della strada Leonina (oggi via della Scrofa e via di Ripetta), unico intervento urbanistico di questo papa. La strada è lunga 1200 metri ed è un rettilineo che unisce palazzo Madama a porta del Popolo. Nella sua parte più interna – da S. Eustachio al porto di Ripetta, più esattamente al bivio della strada Leccosa - esso s’inserisce nel tessuto esistente, come via Giulia e la Lungaretta; nella parte più sterna, fino a Piazza del Popolo, esso si accosta alla riva del fiume tra vigne e orti, come via della Lungara.” (INSOLERA, 1981: 73)

expansão da cidade de Roma no período barroco, se confundindo mesmo com o próprio desenho da cidade (Fig. 4 e 5).

A partir de finais do século XVI Roma passa a receber inúmeras intervenções pontuais⁹. Estas iniciativas promovidas pelos pontífices, e concebidas e realizadas pelos grandes mestres da arquitetura e da arte barrocas, contribuiriam para definir uma “amarração” entre as diversas partes irregulares do tecido urbano, sejam nos bairros mais densos, sejam nas áreas mais dispersas dentro do perímetro das muralhas de Aureliano, transformando a Cidade Eterna em um grande acontecimento dramático, digno da capital do mundo católico, e diretamente vinculado à condição da cidade como berço do espírito barroco. O contraste destas ações ligadas ao poder religioso com a massa edificada preexistente viria a caracterizar a cenografia surpreendente que ainda hoje persiste no núcleo urbano.

Uma das áreas que mais se favoreceram com este processo de reinvenção cênica da capital pontífice foi exatamente o ambiente em volta da tumba de Augusto, que no começo do século XVIII passaria a abrigar um dos mais admiráveis acontecimentos barrocos da cidade. Em 1704, por iniciativa do papa Clemente XI, Alessandro Specchi desenvolveu um projeto para a reestruturação do Porto di Ripetta, até então um simples “vão” aberto para o rio sem nenhum tratamento arquitetônico e urbanístico, onde o atracamento das embarcações acontecia sobre a margem natural do Tevere (INSOLERA, 1981: 283). A obra de Specchi não só permitiu resolver



Figura 4: O “tridente” do Campo Marzio na *Pianta di Roma* de Antonio Tempesta, 1593 (FRUTAZ, 1962: 262).



Figura 5: Detalhe da *Pianta di Roma* de Tempesta com destaque para o antigo Porto di Ripetta abaixo, em frente à igreja di San Girolamo degli Schiavoni (FRUTAZ, 1962: 262).

⁹ Essas intervenções consistiam em: construção e restauração de palácios, igrejas, fontes; abertura de ruas e praças; ereção de obeliscos inseridos em áreas estratégicas do espaço urbano; re-estruturação da área desolada em volta do tecido edificado (principalmente em cima das colinas) com o surgimento de imponentes vilas – de propriedade de cardeais, papas, famílias nobres –, espaços verdes onde se destacavam seus jardins paradisíacos, e que serviam como contraponto ao cada vez mais denso núcleo central.

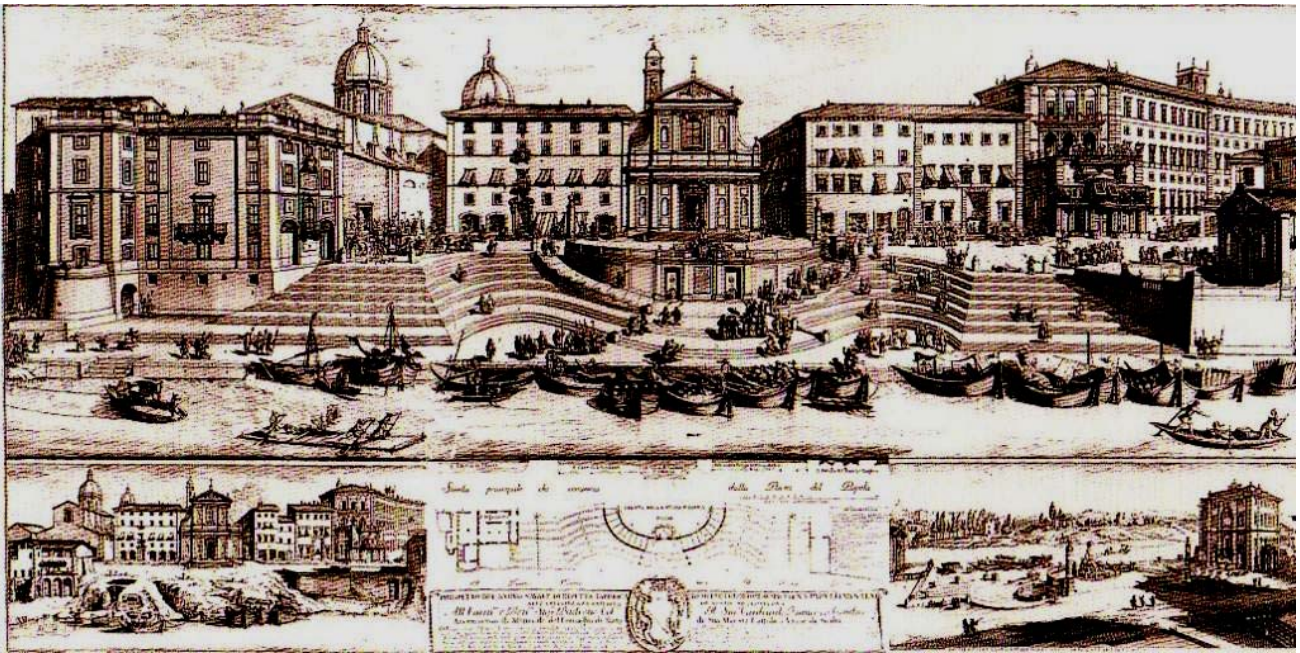


Figura 6: Porto e Dogana di Ripetta, Alessandro Specchi, 1705 (PONCIROLI, 2007: 88).

de maneira eficiente o problema da descarga de mercadorias que vinham do Alto Lazio e da Umbria, mas principalmente conseguiu transformar plasticamente o confuso bairro onde estava inserido o “Augusteo” – os quarteirões dos *illiriaci* e dos lombados – em uma coerente e exuberante manifestação da cenografia barroca (Fig. 6).

Promovendo um destaque para a típica fachada romana da igreja de San Girolamo degli Schiavoni, inteiramente renovada por Martino Longhi, *il vecchio*, entre 1588 e 1599, o arquiteto criou uma pequena praça formada por um terraço oval cuja forma convexa se “expandia” através de um arrimo em direção ao rio e era ao mesmo tempo ladeada por duas rampas contíguas, e por escadarias côncavas que permitiam o acesso do transeunte que chegava de barco e galgava da margem do rio para o platô mais acima. Desta forma Specchi conseguiu conectar a preexistência natural formada pelo Tevere e suas margens com a irregular e confusa massa edificada, hierarquizando o espaço ao privilegiar a visão axial da igreja (para quem chegava pelo Tevere)¹⁰.

Para além do forte apelo teatral que a zona do mausoléu do imperador Augusto passou a ter com a re-estruturação do porto, um outro fator diretamente relacionado à condição paisagística da área viria a contribuir para aumentar seu apelo persuasivo frente à capital barroca. Na verdade, até a

¹⁰ Portoghesi resume “Lo Specchi doveva cercare di riorganizzare questa disordenata schiera di affaccio con un discorso organico, geometricamente determinato, e lo fece stabilendo anzitutto una gerarchia tra li elementi allineati e scegliendo la timida facciata del Longhi come fuoco prospettico e perno dell’agregazione simmetrica della scala; e poichè la mancanza di una veduta assiale privilegiata rendeva precario il collegamento tra vecchio e nuovo, accentuò il rapporto d’influenza tra chiesa di forma ovale che si proiettava verso il fiume creando un polo d’espansione longitudinale lungo la direttrice di via della Scrofa. Il piazzale ovale, emergente nel suo volume cilindrico, descritto da un semplice muro laterizio ritmato da fasce di travertino, è la forma geometrica generatrice cui obbedisce ogni altro elemento della composizione: ad esso aderiscono due rampe che conducono all’approdo centrale mentre le grande scalinate che fanno ala partono agli estremi di tagli rettilinei, si piegano in amplissimi concavità e quindi si raccordano senza scatti alla convessità centrale del piazzale; ne nasce quella sagoma concavo-convessa che audacemente trasporta in scala urbanistica il tema dell’onda continua di S. Carlino con il risultato di stabilire tra città e fiume, tra acqua e pietra un rapporto di osmosi, di reciproca influenza, che esprime sì la negazione del dato naturale immediato ma anche la sua riassunzione in un discorso puramente geometrico.” (PORTOGHESI, :1997 348).

segunda metade do século XIX a relação da cidade com o rio Tevere era substancialmente diferente do que hoje se apresenta. As construções gregárias e enfileiradas que constituíam o tecido edificado contíguo ao Tevere apresentavam-se diretamente engastadas nos taludes ou nos restos das antigas muralhas às margens do rio – principalmente em seu lado oriental, mais densamente habitado. Não existiam ruas em suas bordas, o que só permitia a visão do curso d'água para quem alcançava o panorama do alto de uma das colinas da cidade, para aquele que se colocava em uma das áreas desabitadas adjacentes ao núcleo urbano, ou para quem transpunha uma das três travessas que cortavam o rio no centro urbano – a ponte de Sant'Angelo, a ponte Sisto, e as pontes que chegavam à Isola Tiberina. Assim, quando se devia adentrar no outro lado da cidade o transeunte repentinamente saía da massa urbana compacta da Roma medieval e Barroca para cruzar a ponte, normalmente precedida de um pequeno largo, onde eram descortinadas as imagens pitorescas do rio e das suas margens fortemente edificadas.

Na área central da cidade barroca, a mais significativa exceção à clausura da massa construída em relação ao rio Tevere seria a abertura revelada exatamente pela “fenda” aberta pelo “vão” do Porto di Ripetta - já que o outro porto, Ripa Grande, assentava-se em uma zona limítrofe, ainda pouco habitada. Ou seja, além de oferecer um evento dinâmico de forte apelo retórico para quem chegava à cidade e ingressava pelo porto, bem como para o passante que descia as vias Ripetta ou Scrofa, o Porto di Ripetta também exibia a paisagem rasgada e expansiva do rio, raramente desvendada na massa edificada da cidade (Fig. 7 a 12).

Até meados do Settecento, a Roma papal afirmaria cada vez mais seu dinâmico equilíbrio barroco através da inclusão em seu sítio de outros tantos eventos cenográficos de forte apelo persuasivo. A cidade consolidada, demograficamente e economicamente estacionada, manteria seu caráter inabalável até o último quartel da próxima centúria. Contudo, todo este equilíbrio sofreria uma forte implosão após a cidade ser declarada capital da Itália em 1870, quase 10 anos após a unificação do país em 1861. A cidade dos papas, que possuía então 200.000 habitantes (INSOLERA, SETTE, 2003: 15), guardava em sua coerente configuração espacial – fruto da rica sobreposição de inúmeros tempos históricos, apreendida como mecanismo de contraposição cenográfica pelos grandes mestres da arquitetura barroca – toda sorte de problemas que contemporaneamente seriam denunciados pelos profissionais ligados à nascente disciplina do urbanismo. Estas “patologias” deveriam ser “curadas” pelas intervenções redentoras em nome do saneamento, higiene, tráfico, “estética”, e especificamente para o caso de Roma, também em nome da história – entendendo-se por “história” a escavação e o isolamento de monumentos clássicos¹¹. Além disso,

¹¹ *“Roma papale ha già visto notevoli sventramenti, per aprire nuove strade e piazze o per costruire nuovi edifici. Ma questi interventi sono sempre sulla scala del già costruito e si inseriscono senza ‘strappi’ nel precedente tessuto edilizio e viario. Dopo il 1870 e fino alla metà del nostro secolo, l’arretratezza culturale in campo urbanistico ha moltiplicato gli interventi di questo tipo con un ritmo furibondo: da una parte c’è l’erronea decisione di costruire la nuova capitale italiana sopra la città dei papi; d’altra parte c’è la spinta d’un malinteso amore per l’archeologia ‘classica’. Tutto quello che non è romano-imperiale può essere spazzato via impunemente. A questo fraintendimento mortale dell’archeologia si accompagna un altro errore estetico culturale; la passione per il grande monumento, isolato dal contesto urbano; la passione per l’opera d’arte eccezionale, isolata del resto della produzione artistica.”* (SANFILIPPO, 2004: 31)



Figura 7: Il Porto di Ripetta – 1704. Destaque para a igreja de San Girolamo degli Schiavoni (*illiriaci*) Caspar Van Vitel (PONCIROLI, 2007: 91).



Figura 8: Fotografia do Porto di Ripetta (final do século XIX). Destaque, à frente, para o edifício da alfandega, obra de Alessandro Specchi, e para a via di Ripetta (PORTOGHESI, 1997: 250).



Figura 9: O Porto di Ripetta e a ocupação gregária às na margem oriental do Tevere (demolidos para a contenção do rio) vistos da então desabitada área do Prati di Castello. Aquarela de Ettore Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, 1886 (JANNATTONI, 2003: 119)



Figura 10: Imagem da Ponte Fabricio, Isola Tiberina e Rione Regola. Aquarela de E. Roesler Franz, 1880 (JANNATTONI, 2003: 94)



Figura 11: Casas medievais nas margens do Tevere (desaparecidas). Aquarela de E. Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, 1882 (JANNATTONI, 2003: 85).



Figura 12: Uma das rampas do Porto di Ripetta e a densa ocupação da beira do Tevere. Aquarela de E. Roesler Franz, 1886 (JANNATTONI, 2003: 85).

eram inevitáveis os exemplos de metrópoles como Paris, que passavam por grandes ações de modernização, com grande sucesso. Portanto, a tônica das intervenções que Roma viria a sofrer como nova capital italiana estaria quase sempre vinculada à idéia de demolição, conceito que estaria na base para a maior empresa urbanística do governo do novo país antes da era fascista:

“Quando Roma diventa capitale d’Italia, il Tevere si fa subito sentire con la grande inondazione del 1870. Nel 1875 vari discorsi parlamentari (...) sfociano nelle leggi del 1875-76, che decretano una serie di interventi per contenere le piene del fiume. Nel tratto urbano il corso del fiume è regolarizzato, eliminando strozzature, golene e curve morte; per tutto il tratto urbano la larghezza del fiume è uniformata sui 100 metri; lungo l’acqua sono costruite due banchine alte e larghe, che servono da supporto e contrafforte alle due muraglie (i popolari ‘muraglioni’) alte 17 metri e superiori al livello raggiunto dalle acque nel 1870. Infine, al livello superiori dei muraglioni sono tracciati i lungotevere, larghi 14 metri. (...) Soltanto nel 1926 è completato il tratto urbano tra ponte Margherita e ponte Sublicio; mentre a valle e a monte i lavori continuano fino alla seconda guerra mondiale e al dopoguerra. La necessità di collegare i vecchi ponti con i nuovi lungotevere e l’abbattimento totale dei caseggiati, palazzi e porti rivieraschi - particolarmente dolorosa la scomparsa del porto di Ripetta ancor più di quello di Ripa Grande - modificano traumatamente il rapporto della città col suo fiume.”
(SANFILIPPO, 2004: 30)

Como coloca Sanfilippo, a contenção e a nova sistematização do Tevere através da regularização de seu leito, a construção de altos arrimos e a abertura das vias em suas margens (o Lungotevere) foram trágicas para a cidade, pois quebrou a harmonia secular entre o núcleo urbano e seu rio, afastando impiedosamente os dois lados da cidade – que antes eram ligados por complexos mecanismos paisagísticos e cenográficos. São incontáveis os quarteirões demolidos para efetivar a completa reestruturação do sistema viário às margens do rio. Mas, sem dúvida, de todos os trechos da cidade, a área que foi mais prejudicada pelas operações ao longo do Tevere foi o antigo bairro dos *illiriaci* e dos lombardos: a área adjacente ao mausoléu de Augusto perderia seu grande evento dramático, o Porto di Ripetta. Sobretudo, seria destruída a primorosa relação de conexão gradual entre rio e trama urbana: o Lungotevere, assentado a 17 metros do leito do rio, passaria acima das cotas das vias della Scrofa e di Ripetta, e acima do nível mais alto do antigo porto, ocultando a visão que antes se abria para o Tevere e “enterrando” parcialmente as igrejas de San Roco e de San Girolamo (Fig. 13).

Contudo, este não foi o pior trauma que a área viria a sofrer. Desta vez o “mérito” recairia sobre Benito Mussolini, que governou a Itália entre 1922 e 1943. As palavras proferidas em 1925 deixavam claro suas pretensões e o mecanismo para alcançá-las: transformar a “Cidade Eterna” em um palco adequado para a nova ideologia fascista.

“Le mie idee sono chiare, i miei ordini sono precise e sono certo che diventeranno una realtà concreta. Tra cinquant’anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo,

vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi del primo impero di Augusto. Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora la intralcia. Farete dei varchi intorno al teatro di Marcello, al Campidoglio, al Pantheon; tutto ciò vi crebbe attorno nei secoli della decadenza deve scomparire. Entro cinque anni, da piazza Colonna per un grande varco deve essere visibile la mole del Pantheon. Voi libererete anche dalle costruzioni parassitarie e profane i templi maestosi della Roma cristiana. I monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine.” (MUSSOLINI apud CEDERNA, 2006: 56)

Mais do que o “lugar comum” do saneamento e da higiene – pretexto usado constantemente para justificar a destruição impiedosa de inteiros bairros medievais, renascentistas e barrocos – o Duce, assessorado diretamente pelos seus “grandes” arquitetos e arqueólogos, profissionais do mais alto gabarito técnico e de imensa erudição¹², objetivava a completa transformação da cidade através da noção não muito original, de aliar a modernidade com a tradição. Porém a única tradição que ele e seus oportunistas assessores conheciam e supostamente respeitavam era a herança histórica “trazida” pelas ruínas dos grandes monumentos clássicos da Roma Antiga. Na verdade, o grupo fascista desejava afirmar uma absoluta congruência entre a nova ordem italiana “imperial” e a grande civilização romana: *“Dopo la Roma dei Cesare, dopo quella dei Papi, c’è oggi una Roma, quella Fascista, la quale, con la simultaneità dell’antico e del moderno, si impone all’ammirazione del mondo.”* (MUSSOLINI apud CEDERNA, 2006: 72). Para isso, os monumentos que representavam a era imperial romana deviam “agigantar-se na necessária solidão”¹³.

É claro que a noção do isolamento dos monumentos desenvolvida pelos agentes da arquitetura, da arqueologia e do urbanismo que buscavam apoio no ditador, ignorava completamente a necessária relação que todo edifício guarda com o seu contexto. Além disso, estes técnicos não compreendiam que a grandeza de Roma – que segundo Norberg-Schulz era herdeira da época imperial e que persistia inalterada no período barroco – residia exatamente na relação de intimidade alcançada pelos pitorescos quarteirões e ruas estreitas do núcleo urbano em seu confronto direto com os majestosos monumentos que sempre apareciam diluídos no cenário urbano. Sem esta intermediação da “moldura” vernácula dos bairros populares, os edifícios

¹² Entre eles, o respeitado historiador e restaurador Gustavo Giovannoni, o arquiteto e urbanista Marcello Piacentini, o arqueólogo Antonio Muñoz (CEDERNA, 2006).

¹³ Antonio Cederna sintetiza o espírito sórdido que reinava na época: *“Tutto quanto non è ‘opera d’arte’, tutto quanto è testimonianza, continuità di tessuto edilizio, documento di cultura materiale è un’offesa alla bellezza e alla decenza’, ‘ciapurme’, ‘sudicio pittoresco’, ‘colore locale’ (chi vi abita sono ‘rivenduglioli’, ‘gentucola’, ‘individui’ da sloggiare) sui quali può spargere lacrime solo qualche ‘ritardatario’, qualche ‘inguaribile piagone’, ‘qualche vecchia miss inglese’. Quanto ai resti romani che non siano monumenti, sono chiamati ‘muracci’ (veramente Mussolini ai suoi bei tempi aveva definito tutti gli avanzi archeologici come niente altro che ‘sassi e calcinati venerabili solo nella muffa e per gli imbecile’) da spazzare via, e chi li vorrebbe conservato è affetto da ‘stolta mania ruderistica’ e da ‘stupida idolatria di vecchie pietre’ (che sarebbe poi il semplice rispetto per l’antico, l’elementare fondamento di ogni esplorazione seria e studio scientifico). Demolizioni, raschiamenti, isolamenti, sventramenti servono a ‘liberare’, ‘mettere in luce’, ‘mettere a nudo’ ovvero ‘denudare’ i monumenti ‘principali’ e a ‘riportare all’antico splendore’ il nucleo più antico, nella pretesa di restituire il ‘pristino’ ovvero ‘prisco’ aspetto. Scopo finale è la ‘resurrezione’, ‘ricostituzione’, ‘riesumazione’, ‘riscoperta’, lo ‘scoprimiento’ ovvero la ‘redenzione’ e il ‘riscatto’ di quel che i ‘secoli della decadenza’ ossia la storia stessa avevano ‘nascosto’. Così facendo, credevano di rendere moderna la città antica, in forza del miserabile luogo comune che ‘una città non deve essere un museo’ (un’altra di quelle malformazioni mentali perenni, che fa tante vittime anche oggi nella bassa forza della cultura italiana): e invece il ‘museo’, se dobbiamo usare come insulto questa conquista della civiltà, lo facevano loro, trasformando l’antico in una sequenze di polvere reliquie disastrate, trasformando il centro storico in una spettrale antologia di arti mozzati e macerie cariate, isolate in uno spazio vuoto che è l’esatto equivalente del vuoto mentale e culturale di chi quelle operazioni aveva voluto ed eseguito. (Sono due milioni i metri cubi demoliti a Roma tra il ‘22 e il ‘37, cinquantamila i vani demoliti solo tra il ‘27 e il ‘37).”* (CEDERNA, 2006: XXIII-XXIV)

ligados às esferas de poder perderiam sua escala grandiosa e seu contraste estilístico – oriundo do confronto entre a linguagem rica e inovadora dos monumentos com o tratamento simples e básico das construções ordinárias¹⁴. Mas Mussolini nutria um verdadeiro ódio ao que chamava de “pitoresco imundo” e só poderia destinar a ele “Sua Majestade a picareta”¹⁵. E a picareta foi o destino do bairro dos *schiaivoni* e dos lombardos que “obstruía” a visão de um dos mais importantes monumentos da Roma Antiga para a ideologia fascista: o mausoléu de Augusto. No dia 22 de outubro de 1934, pouco antes de dar pessoalmente o primeiro golpe em uma das construções a serem arrasadas, o Duce falou:

“(…) I lavori per l’isolamento dell’Augusteo ai qualli io oggi dò l’avvio e che dovranno essere ultimati entro tre anni per il bimillenario di Augusto, hanno una triplice utilità: quella della storia e della bellezza, quella del traffico, quella dell’igiene. Per isolare la Tomba del primo imperatore di Roma, si demoliscono molte vie.” (MUSSOLINI apud INSOLERA; SETTE, 2003: 93)

O monumento teria adquirido grande valor para o Fascismo por uma questão de identidade: Mussolini – seguido pela “horda” de seus assessores – se considerava o sucessor de Augusto, o criador de um novo império que deveria ser reconhecido e temido em todas as partes do mundo. Por isso, a primeira ação a ser levada em consideração seria a liberação da tumba do primeiro



Figura 13: Fotografia aérea do “Augusteo” após a destruição do Porto di Ripetta para a construção do Lungotevere, mas antes das intervenções de Mussolini (SANFILIPPO, 1993: 116).



Figura 14: Fotografia aérea da área do “dente careado” do “Augusteo” depois das demolições do bairro dos *illiriaci* e dos Lombardos e depois de sua “desobstrução” (CIALONI, 2006: 238).

¹⁴ Sobre o contraste entre o caráter “idílico” da rua romana e a monumentalidade do espaço urbano afirma Noerberg-Schulz: “*La strada romana non separa le case ma le colegga, e trasmette, quando la si percorre, l’impressione di trovarsi all’interno invece all’esterno. La strada è un ‘interno urbano’ dove la vita ha luogo nel pieno senso della parola. Questo carattere singolare si accentua ulteriormente nella piazza, ove gli edifici si raccolgono intorno allo spazio e il centro è sottolineato in genere da una fontana.* (citando H. P. L’Orange) “*La piazza, sia essa frutto di progettazione o di evoluzione storica, si cristallizza in una struttura chiusa ed è sempre idillicamente arrotondata’.* Il termine ‘idillio’ usato per caratterizzare il *genus loci* di Roma può apparire sorprendente ad una prima lettura. In che senso la *caput mundi* sembra ‘idillica’? È ovvio che non ci riferisce a quella intimità di dimensioni ridotte, così frequente nei paesini e nelle cittadine nordiche. La monumentalità e la grandezza di Roma rimangono indiscusse, ma i singoli spazi presentano una ‘interiorità’ che emana protezione e appartenenza. Malgrado la sua imponenza, la città ha conservato una semplicità rustica che la apparenta alla natura.” (NORBERG-SCHULZ, 2007: 140-142)

¹⁵ “*È questo che noi andiamo facendo da dieci anni. Tutto il pitoresco sudicio è affidato a Sua Maestà il piccone. Tutto questo pitoresco è destinato a crollare e deve crollare in nome della decenza, dell’igiene e, se volete, anche della bellezza della capitale.*” (MUSSOLINI apud CEDERNA, 2006: 70)

imperador romano, sobreposta por séculos de intervenções e transformações, e que desde o início do século XX acolhia de forma inusitada e fascinante a mais importante sala de concertos de Roma - onde se apresentava a orquestra da Academia di Santa Cecilia. Segundo Cederna o resultado não foi o esperado:

“Nel ‘37 sono eliminate le strutture della vecchia sala di concerto, e il rudere, subito battezzato ‘dente cariato’, appare in tutta la sua modestia, tanto più che i lavori intorno al Castel Sant’Angelo (mausoleo di Adriano) avevano creato l’illusione che anche qui si avesse a che fare con una ‘mole’ imponente. La delusione è generale, anche se espressa per vie trasverse: le basi del monumento sono, come era logico prevedere, parecchi metri più basse del livello stradale circostante; il gran sepolcro, manomesso nei secoli e improvvisamente denudato, risulta sprofondato nella nuova piazza, reso ancor più meschino dagli ottusi edifici morpurghiani che gli vanno sorgendo intorno” (CEDERNA, 2006: 202)

A demolição integral das 120 casas que formavam o bairro que nascia no século XV para acolher os refugiados da *Illiria* e os cidadãos oriundos da Lombardia pioraria ainda mais a imagem de desolamento e mesquinharia que o monumento viria a adquirir¹⁶ (Fig. 14 e 15). Para completar o

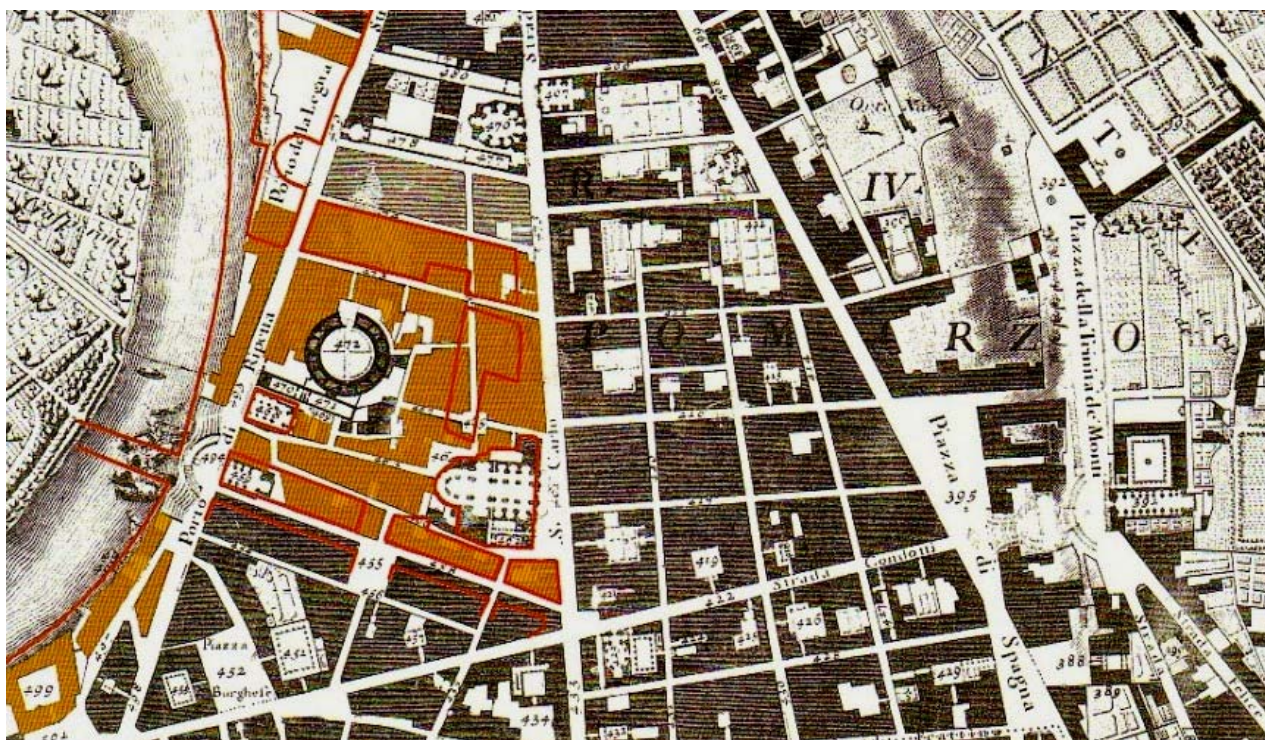


Figura 15: Diagrama de parte da área do Campo Marzio elaborado em cima da Planta de Nolli de 1748, mostrando, em laranja, o que foi demolido nos trabalhos de contenção do rio e de abertura do Lungotevere e o que foi jogado ao solo para a liberação do “Augusteo”. Os traços vermelhos representam os novos edifícios projetados por Morpurgo (INSOLERA; SETTE, 2003: 94).

¹⁶ “L’Augusteo ha svolto ruoli molto diversi durante circa due millenni: mausoleo imperiale, cava di materiali di costruzione, fortezza urbana, luogo di spettacoli. Negli anni Trenta è diventato l’Auditorium di Roma: un luogo musicale celebre in tutto il mondo. Contro questo singolare Auditorium e contro una eccezionale stratificazione urbana (durata quattro secoli) congiurano il piccone risanatore e il furor archeologico, ma fin da principio del Novecento esistevano progetti di demolizione e di nuovi assi viari. Dopo i primi scavi del 1927, a partire dal 1934, la cosiddetta bonifica dell’area Augustea fa piazza pulita d’un intero settore del rione Campo Marzio. Sono demoliti 120 edifici più le sovrastrutture moderne (del teatro Corea e dell’Auditorio) del masoleo: per un complesso di 28000 mq., quasi tre ettari di paesaggio urbano sono polverizzati e cancellati tra il 1934 e il 1942. L’ideologia del fascismo e dell’archeologia classica si coniugano nella demenziale ipotesi che - sotto le superfetazioni medievali e moderne - possono esserci grandi tesori dell’antichità. Ma nel 1938 gli archeologi debbono prendere atto che, dopo tante demolizioni, il monumento liberato no riserva nessuna sorpresa.” (SAFILIPPO, 1993: 116-117)

quadro, como afirma Cederna, a área “liberada” seria preenchida por grandiosos e “obtusos” edifícios do “racionalismo fascista”, projetados por Vittorio Morpurgo, construções “meio clássicas” que ofereceriam uma moldura “rala” para o “dente cariado” em que se transformou o “Augusteo”.

Para completar as ações de “comemoração” dos dois mil anos de nascimento do primeiro imperador romano, Mussolini ainda mandaria transferir o então restaurado e recomposto Ara Pacis de Augusto para a face oeste da nova praça, em frente à tumba desobstruída do imperador. Não foi inicialmente previsto para o grande recinto – batizado “Piazza Augusto Imperatore” – a inclusão do “altar da paz”, o que exigiu de Morpurgo o desenvolvimento rápido de um projeto para o edifício que deveria acolhê-lo – um “invólucro” que fosse de montagem imediata. O resultado foi uma caixa de vidro de caráter provisório que não agradou nem mesmo ao ditador¹⁷.

Assim foi concluído o delírio fascista que deu prosseguimento à total destruição de uma das áreas mais importantes do cenário barroco da “Cidade Eterna” (Fig. 16 e 17). Isto ocorreu em plena década de 30. A princípio, a prática da liberação e desobstrução dos monumentos já deveria ser amplamente condenada nesta época – lembrando que Gustavo Giovannoni, arquiteto, historiador, restaurador, importante teórico da preservação, defensor da manutenção dos “conjuntos” edificados que serviam de “moldura” para os grandes monumentos, era fervoroso membro do grupo que apoiava Mussolini. Não obstante, mais de 30 anos depois, em um contexto diverso e em uma escala urbana diferente, a ação da destruição injustificada de setores importantes da cidade histórica em nome de uma plataforma de propaganda política, parece ter prosseguido...



Figura 16: A “gaiola” construída por Morpurgo para abrigar o Ara Pacis (ROSSINI, 2006: 117).

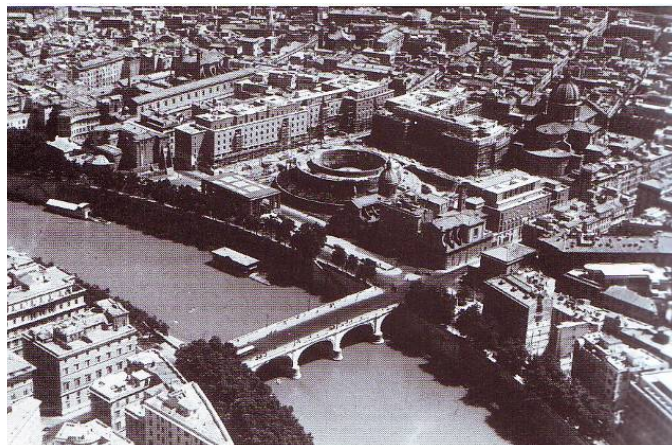


Figura 17: Piazza Augusto Imperatore, com o “dente careado” e os edifícios de Morpurgo (CIALONI, 2006: 240).

¹⁷ “Il 23 settembre 1938 Mussolini inaugura l’Ara Pacis ricomposto accanto all’Augusteo ‘redento’: viene dalla visita alla mostra augustea della romanità, che quel giorno si è chiusa dopo il delirio dell’annata bimillenaria della nascita di Augusto. La gabbia che racchiude l’Ara Pacis e che tuttora possiamo ammirare, non gli piace. ‘Lí bisogna ristudiare tutto’, confida a Ojetti (presidente del Consiglio superiore antichità e belle arti), e loda il suo articolo sul ‘Corriere della Sera’: nel quale Ojetti aveva proposto, nientemeno, una specie di tempio su pilastri o colonne ‘grandi come quelle del Pantheon o del colonnato di San Pietro’, con i capitelli istoriati con ‘emblemí, strumenti, armi e volti cari ai fascisti e all’Italia nuova!’.” (CEDERNA, 2006: 24)

Como fragmentar um cenário secular: o caso da atual Praça Tomé de Souza

A Praça Tomé de Souza, onde hoje se localiza o atual prédio da prefeitura projetado pelo arquiteto João Filgueiras Lima, também passou por intricados acontecimentos que deveriam ser brevemente analisados. Da mesma forma que a extinta área do Porto di Ripetta, a antiga Praça Municipal participava de um evento urbano maior que extrapolava seus limites físicos: a experiência cenográfica de toda a cidade de Salvador. A importância que a praça teria adquirido frente à Cidade da Bahia, superava, em termos proporcionais, o valor que a área do Porto di Ripetta e do “Augusteo” representava no confronto com a “Cidade Eterna”, pois a Praça Municipal era propriamente o centro cívico, simbólico e ideal da Salvador Barroca.

A trama cenográfica desvelada na primeira capital brasileira se desenvolveria a partir da interação de três fatores essenciais: a paisagem natural marcada pela Baía de Todos os Santos e pela alta escarpa que nasce no Porto da Barra e se estende para além da área habitada; o plano “medieval-renascentista” trazido por Tomé de Souza em 1549, bem como suas ampliações posteriores; e, principalmente, as intervenções arquitetônicas pontuais, monumentos que viriam a povoar o tecido urbano entre os séculos XVII e XIX (Fig. 18).

Se analisarmos as imagens da cidade reveladas nas fotografias do século XIX e início do século XX, bem como se percorremos as áreas ainda preservadas do centro histórico, compreenderemos que o drama barroco soteropolitano se afirmava, inicialmente, no panorama exposto para quem alcançava a



Figura 18: *Planta de restituição da Bahia*, 1631. Destaque para a Praça Municipal, número 16 (SIMAS FILHO, 1998: 62).

cidade pelo mar, por dentro da Baía de Todos os Santos. O “desembarque” na Cidade Baixa expunha a encosta “dourada” na qual a arquitetura regular do Cais da Farinha e do Cais das Amarras contrastava com a massa verde da falha geológica do núcleo central e com a movimentada linha horizontal formada pelos fundos irregulares das casas encravadas no alto da falésia. Destacava-se, na parte superior do “frontispício” da cidade, a antiga Catedral da Sé, com sua fachada voltada para o mar, e o vazio da Praça Municipal – liberado na década de 1870.

Buscando a praça, o “enredo” se desenvolvia na descoberta gradativa do núcleo principal após a extenuante subida por uma das poucas ladeiras que davam acesso à “acrópole”¹⁸. A Cidade Alta representava o núcleo principal da capital e oferecia o ápice do esforço retórico da persuasão, por meio do encontro dos principais conjuntos arquitetônicos governamentais e religiosos que brotavam no severo e inadequado traçado semi-ortogonal projetado por Luiz Dias para a fundação da cidade, vastamente ampliado já no século XVI. Na verdade, a topografia acidentada exigiu a abertura de vias íngremes que acabaram favorecendo a busca por efeitos retóricos, principalmente na implantação destacada dos organismos religiosos que extrapolaram na direção norte, o primeiro núcleo urbano amuralhado.

Nas vias e largos que se formavam na “acrópole” o gregarismo entre os sobrados, o alinhamento destes com os logradouros, o ritmo dos vãos que comandavam a modenatura das edificações, proporcionavam uma apreensão absolutamente ajustada e homogênea do espaço público, particularmente das ruas e praças¹⁹. Os logradouros apresentavam caráter de interioridade devido à seqüência de habitações regularmente dispostas que fechavam o campo visual do transeunte, elevando o valor de destaque dos organismos religiosos e suas torres altas que extrapolavam o gabarito e a dureza da arquitetura civil. Por outro lado, a massa edificada contida e densa da “acrópole” não permitia a ampliação do campo visual para fora dos seus próprios limites geográficos: raramente era possível, na Cidade Alta, capturar qualquer vista da paisagem natural por trás da fileira de fachadas alinhadas, contíguas à encosta. O mar, tão próximo, se escondia ao ocidente. Raramente era visto, a não ser em pequenas “frestas” rasgadas nas ladeiras estreitas e íngremes que desciam para o porto (DOURADO, 2004).

Nesta massa edificada densa e semi-regular da acrópole, as duas principais praças da cidade – aquela da esfera religiosa (o Terreiro de Jesus, conectado ao Pátio de São Francisco) e o espaço do poder oficial (a Praça Municipal) – adquiriam importância ímpar, pois desafogavam o núcleo urbano e abriam a vista para importantes monumentos. Confirmando a tese de Murillo Marx que afirma a preponderância da estrutura religiosa como elemento de influência para a constituição da paisagem dos núcleos coloniais brasileiros – mesmo aqueles mais representativos do domínio da metrópole (MARX, 1991: 89) – o Terreiro de Jesus e o Pátio de São Francisco revelavam um conjunto de dimensão e de apelo persuasivos muito maiores frente ao que poderia ser vislumbrado na praça do poder cívico de Salvador. Na verdade, a conjunção das 5 igrejas que despontavam de

¹⁸ A partir do último quartel do século XIX, também poderia se alcançar a Cidade Alta pelos Planos Inclinados Gonçalves e do Pilar (este inaugurado já no século XX), pelo Elevador do Taboão, ou pelo mais importante Elevador Hidráulico da Conceição, depois substituído pelo atual Elevador Lacerda, que liga a Cidade Baixa justamente à Praça Municipal (SAMPAIO, 2005).

¹⁹ Percepção contrária ao panorama capturado do mar do mesmo conjunto de edificações assentadas na cumeada, visão que expunha a desordem dos fundos das casas e sobrados no alto

maneira imponente e regular no ambiente só viria a confirmar como os monumentos religiosos eram, quase sempre, os protagonistas do drama barroco na cidade de Salvador.

Exatamente por isso, o cenário da Praça Tomé de Souza, antiga Praça Municipal depois Praça do Palácio, adquiria enorme relevância e significado. Como ponto central ideal da cidade, não poderia estar comprometido com qualquer esfera religiosa, sendo o único espaço público significativo onde imperavam expressivos monumentos civis: a praça não pertencia a nenhuma ordem, a nenhuma irmandade; pertencia sim à cidade, e até 1763, a todo o Brasil. Desta forma, já na fundação de Salvador em 1549, quando o núcleo urbano era apenas um “acampamento fortificado”, pelo menos duas estruturas ligadas ao poder cívico preenchiam seu espaço: a Casa de Câmara e Cadeia (o Paço Municipal) e o Palácio dos Governadores²⁰.

Para professora Odete Dourado (2004), desde a ocasião da fundação da cidade até a década de 1960, a praça, mesmo que de forma provisória e improvisada, teria apresentado uma ininterrupta e imutável conformação morfológica. E a praça sempre teve como elementos de maior destaque justamente o edifício da Câmara Municipal, assentado na face leste da praça, e a Casa do Governo, levantada ao lado sul. Além dos dois edifícios, alternaram-se constantemente na direção norte construções relacionadas às instituições governamentais. Já o lado ocidental se apresentava inicialmente com o grande vão aberto ao mar, fato confirmado pelas palavras do cronista Gabriel Soares em 1584:

“Está no meio desta cidade uma honesta praça (...) em a qual estão da banda do sul umas nobres casas, em que se agasalham os governadores e da banda do norte tem as casas de negócio da fazenda, alfândega e armazéns, e da parte do leste tem a casa de Câmara, cadeia e outras casas de moradores (...) com que fica esta praça em um quadro e o pelourinho no meio dela, a qual da banda do poente está desafogada com uma grande vista para o mar (...) donde a terra vai muito a pique sobre o mar ao longo do qual rochedo mui áspero.” (SOARES apud DOURADO, 2004)

Os edifícios que compunham a praça se organizariam segundo uma estrutura geométrica aproximadamente quadrangular, com a conformação de um eixo imaginário que se desenvolveria no sentido leste-oeste, ou seja, Paço Municipal - Baía de Todos os Santos: sistema que hierarquizava a relação entre o edifício da Câmara e a abertura para a paisagem da Baía (DOURADO, 2004). Porém, é certo que esta situação de “desafogo” da praça em relação ao panorama aberto nem sempre perdurou. A partir das iconografias produzidas no século XVII é possível notar construções obstruindo parcialmente, a face oeste da praça, fato que aumentaria ainda mais a relação de clausura da cidade frente à Baía (SIMAS FILHO, 1998).

²⁰ “Todavia, mesmo neste acampamento fortificado original, já encontramos uma praça, então aberta para o lado da Bahia, a Praça Municipal de nossos dias, Centro Administrativo da primeira capital do Brasil, onde deveriam ser e foram logo construídos os principais edifícios públicos, como o embrião da Casa de Câmara e Cadeia, a Casa dos Governadores e, posteriormente, surgiram neste mesmo espaço, a Casa da Relação e a Casa da Moeda” (SIMAS FILHO, 1998: 35)



Figura 19: Fotografia do século XIX da encosta de Salvador, com destaque para a Praça Municipal (após a liberação da face oeste) com o Elevador Hidráulico da Conceição e a Torre da Câmara no eixo (SAMPAIO, 2005: 182).

Porém, a segunda metade do século XIX guardaria intervenções que, na verdade, definiriam o resgate de alguns aspectos morfológicos da Praça. Já em 1851 o governo da província começava a se preocupar com a demolição das construções que obstruíam a visão da Baía de Todos os Santos, particularmente a Casa da Relação e a Casa da Assembléia Provincial. Estas demolições seriam efetivadas algumas décadas depois por ocasião da construção do Elevador Hidráulico da Conceição²¹ – atual Elevador Lacerda que ganharia sua roupagem *art decò* no início dos anos 30. O sistema formado pela interface entre esta “janela” aberta para o mar, e a torre do eixo do Paço Municipal, assentada ao oriente, celebrava o reencontro daquela linha natural, leste-oeste, que para Dourado (2004) constituía o direcionamento legítimo impresso na configuração histórica da Praça do Palácio – eixo sublinhado pela estrutura do Elevador da Conceição, organismo que acabava de ser engastado no centro do “belvedere”. Estas iniciativas recuperaram a abertura para a paisagem e o “desafogo” em relação ao espaço fechado da praça que Gabriel Soares vislumbrou em 1584, além de contribuírem para a revalorização hierárquica do ambiente frente ao cenário barroco que persistia na cidade oitocentista (Fig. 19).

Entretanto, da mesma forma que acontecia no Porto di Ripetta de Alessandro Specchi, esta trama cenográfica possuía um equilíbrio frágil: por um lado, era determinada pela extensão

²¹ “Sustentada a montanha, tratou-se de alargar e de ‘aformosear’ a praça do Palácio e o próprio Palácio. Em 1851, o Governo imperial permitiu a demolição do passadiço que o unia à Casada Relação, embaixo do qual se reunia a Guarda. O presidente da Província, Francisco Gonçalves Martins, futuro visconde de São Lourenço, considerava o passadiço um ‘inútil edifício, diminuindo o espaço da praça e tirando a esta a vista para o mar’. Na fala de 1852, afirmou que, para ‘o aformoseamento da Cidade’, seria necessário ‘demolir o edifício da Relação e a Casa da Assembléia Provincial’ que, segundo seus planos, iriam para o segundo andar do ‘majestoso edifício da Câmara Municipal, onde igualmente se acomodariam o Júri e a casa da Tesouraria Provincial’. Esta sugestão do visconde precedeu, em 17 anos, o pedido de demolição da Casada Relação feito por Antônio de Lacerda, e 1869, para a construção do Elevador Hidráulico da Conceição.” (SAMPAIO, 2005: 69)

restrita do “vão” rasgado na densa massa edificada das duas cidades, mecanismo que oferecia sutileza à apreciação da vista que se revelava – no caso de Salvador, a “janela” aberta ao poente, enquadrada pelas massas edificadas que fechavam a praça nos lados norte e sul, apresentava uma força expressiva muito superior às pitorescas imagens capturadas da escadaria da Ripetta, força derivada da paisagem deslumbrante da Baía de Todos os Santos que se mostrava bem abaixo; por outro lado, este equilíbrio também se encontrava diretamente vinculado à conformação axial que para os dois ambientes exigia uma ordenação morfológica precisa – para a área dos *Schiavoni* era imperativa a condição da igreja de San Girolamo como eixo central dominante da composição; para a Praça Municipal esta função recairia inevitavelmente sobre o novo elevador assentado no eixo do “belvedere” e sobre a torre do Paço Municipal à sua frente.

Discutindo o caráter estilístico dos organismos que compunham a praça, poderia se notar que ele não permaneceu estacionado. Mas, com o passar dos séculos, mesmo com os edifícios levantados na praça sendo constantemente substituídos ou alterados conforme o gosto de cada época, o ambiente que acolhia o Paço Municipal não perderia sua conformação geométrica nem suas relações de vazios e massas. É interessante notar como as construções da Casa de Câmara e Cadeia e do Palácio dos Governadores mudaram de feição quase que conjuntamente quando foram reedificadas no século XVII, adquirindo uma robusta forma maneirista. Mais de duzentos anos depois, no final do século XIX, o Paço Municipal recebeu uma roupagem eclética, mesma época em que foi derrubado o antigo Palácio do Governo para reconstruí-lo em estilo neoclássico (inaugurado em 1900). Já no século XX, o mesmo palácio foi bombardeado (1912) sendo refeito com uma exuberante e monumental conformação eclética (inaugurado em 1919), mais em acordo com a nova escala da recém alargada e “aformoseada” Rua Chile. Ao mesmo tempo as construções das demais ruas adjacentes que alcançavam o largo, bem como aquelas que fechavam os outros lados da praça, acompanhariam coerentemente a transformação estilística dos edifícios principais (Fig. 20 a 23).

Assim, a Praça Tomé de Souza adentra o século XX alterada em sua linguagem estilística, mas não em sua forma urbana. Dominada por construções ecléticas²² e do estilo *art déco*²³, o conjunto se apresentaria em total harmonia. A complexidade da linguagem decorativa dos edifícios, o fato de serem formados por estruturas maciças e ritmadas, e a inalterada conformação quadrangular do vazio da praça, com o eixo dominante persistindo no sentido original Casa de Câmara e Cadeia - Elevador Lacerda (Belvedere), permitiram que o espaço continuasse se revelando em total congruência com seu percurso histórico e com a sua inserção hierarquicamente privilegiada no centro antigo.

²² A reformada Casa de Câmara e Cadeia; o novo Palácio do Governo, conhecido como Palácio Rio Branco; a Biblioteca Pública, implantada no limite norte da praça.

²³ A imprensa oficial, levantada ao lado da Biblioteca, fechando o lado norte; o atual elevador Lacerda.



Figura 20: Fotografia do Palácio do Governo antes de adquirir sua nova feição neoclássica. Século XIX (SAMPAIO, 2005: 60).



Figura 21: Fotografia do Palácio do Governo da Bahia com o “novo” estilo neoclássico (SAMPAIO, 2005: 61).



Figuras 22: Casa de Câmara e Cadeia de Salvador em uma foto de 1890 (FERREZ, 1988: 157).



Figuras 23: Casa de Câmara e Cadeia depois da intervenção eclética sofrida ao final do século XIX (LEVASSEUR. 2001: 52).

Todo este desenvolvimento morfológico rico e consistente começa a entrar em colapso na década de 1960. Primeiramente, uma intervenção de “restauração” na Casa de Câmara e Cadeia, impôs um equívoco resgate de sua forma colonial seiscentista, conhecida por fotos anteriores à sua “ecletização”. Não compreendendo o coerente cenário estilístico que o edifício habitava, a suposta “liberação” da roupagem eclética do Paço Municipal criou uma grave dissonância. A intervenção eliminou a continuidade da linguagem arquitetônica das construções da praça, todas revestidas por uma rica camada decorativa - seja de inspiração clássica, como nos edifícios ecléticos, seja de alta complexidade geométrica, como nas obras art déco. Desta forma, o Paço Municipal foi “isolado” de seu contexto e uma vez eliminado o desenvolvimento histórico e artístico do edifício rompe-se fatalmente o equilíbrio arquitetônico e urbanístico secular do ambiente (Fig. 24).

O pior viria depois, quando, na prefeitura de Antônio Carlos Magalhães, todos os edifícios que se estendiam pelo lado norte da praça até a mole da Santa Casa de Misericórdia – destacando-se a Biblioteca Pública e a Imprensa Oficial – foram demolidos para a construção de um



Figura 24: Fotografia da Praça Tomé de Souza, ainda em sua conformação quadrangular, após a “restauração” da Casa de Câmara e Cadeia. Notar o exuberante ecletismo do Palácio Rio Branco, à direita (DOURADO, 2006).

estacionamento subterrâneo e para a abertura, ao nível da praça, de uma grande esplanada de frente ao Palácio Rio Branco: tudo em nome da modernização da cidade²⁴.

Obviamente, o desmesurado vazio criado em frente ao palácio²⁵ mudou completamente a morfologia secular da praça que perdurava por mais de 400 anos (Dourado, 2004). O espaço quadrangular foi totalmente rompido e o eixo virtual dominante se deslocou para a direção norte-sul, da empena da Santa Casa de Misericórdia (que nunca deveria ser exposta) ao Palácio Rio Branco. Na imensa praça retangular, a Casa de Câmara e Cadeia e o Elevador Lacerda assumiram uma posição extremamente desfavorável, deslocados assim para o “setor sul” – logo, perdendo sua condição de centralidade, e desequilibrando por completo o ambiente. Por uma simples questão de escala, o Palácio do Governo que imperava “majestosamente” em uma praça muito menor, teve minimizada sua escala monumental e acabou se isolando no ambiente –

²⁴ Discutindo as propagandas veiculadas que celebravam o sentido da modernidade presente no governo de ACM entre 1967 e 1970, Rodrigues coloca. “Uma média de dois filmes de propaganda por ano foi o saldo entre o período mais prolixo, de 1967 a 1970, considerando-se apenas a temática das obras públicas. Esse foi o intervalo em que Antônio Carlos Magalhães assumiu a prefeitura de Salvador. As películas registravam a movimentação nos canteiros de obras e as cerimônias oficiais das inaugurações, com a presença do poder político civil, do clero e da junta militar. ‘Uma das cidades que mais rapidamente se modernizam no mundo’ era o discurso traduzido nas imagens em movimento, que já continha o objetivo de ultrapassar os limites físicos do estado da Bahia, já que muitos dos filmes produzidos no período eram exibidos em cinejornais de veiculação nacional, como Flash Brasil e Cinejornal Informação. Produzidos em preto e branco, com duração média de cinco minutos, nos filmes foram registradas obras como: a reinauguração do Teatro Castro Alves; a inauguração do terminal da Barroquinha; a construção do viaduto sobre a avenida Garibaldi; a inauguração da avenida Cardeal da Silva; as obras e a inauguração do Dique do Tororó; a inauguração do Jardim dos Namorados; as obras da avenida Paralela; a demolição da Imprensa Oficial e da Biblioteca Pública; a as obras do Centro Administrativo, além de outras que não foram possíveis de serem identificadas pelo estado precário em que se encontram hoje.” (RODRIGUES, 2006)

²⁵ Que ainda acolheria o governo do estado até 1979.

apesar da noção apressada de que o vazio que se abriu à sua frente poderia favorecê-lo. O sutil panorama aberto para a Baía de Todos os Santos ao lado do poente foi substituído por uma imensa área devassada que implodiria não só as relações cenográficas seculares que se capturavam tradicionalmente do espaço, como também acabaria danificando tragicamente toda a harmonia do centro histórico (Fig. 26 e 26).



Figura 25: Imprensa Oficial (esquerda), Biblioteca Pública (direita) e Fórum. Edifícios demolidos abrindo a grande praça à frente do Palácio Rio Branco (Cartão Postal).



Figura 26: O desolado “Cemitério de Sucupira” (DOURADO, 2004).

Entre inserções e rupturas: o Museu do Ara Pacis e o Palácio Tomé de Souza

O primeiro edifício que abrigou a restituição do Altar do Ara Pacis não foi satisfatório desde sua inauguração em 23 de setembro de 1938 como já foi citado anteriormente. O projeto originalmente aprovado para o local, do arquiteto Vittorio Morpurgo, foi bastante simplificado devido ao exíguo tempo de construção dada à emergência da inauguração e a escassez de recursos precedente a Segunda Grande Guerra, já em eminência. Assim a solução executada em apenas três meses seria uma alternativa provisória que deveria dar espaço a uma obra definitiva logo após as comemorações dos 2000 anos do primeiro imperador romano (ROSSINI, 2006). Com a guerra a edificação terminou por resistir no local, perdurando por 62 anos até sua demolição em 2000, ano do início das obras do novo museu²⁶.

A primeira tentativa de substituição da construção fascista foi o concurso para a transferência do altar para o Mausoléu de Augusto em 1949 que resultou numa exposição no ano seguinte dos vários projetos de transposição não só para a área sugerida, mas também para outros pontos representativos da Antiga Roma²⁷. Renunciada a hipótese de traslado, o edifício recebe sua

²⁶ A memória do processo construtivo do novo Museu do Ara Pacis encontra-se em CAPURSO, Gianluca. Il cantiere e la costruzione. In: PONCIROLI, Virginia (Coord.). Richard Meier – Il museo dell’Ara Pacis. Milano: Electa, 2007.

²⁷ Ver a trajetória completa do pavilhão de Vittorio Morpurgo, desde o projeto até sua demolição em ROSSINI, Orietta. **Ara Pacis**. Milano: Electa, 2006.



Figura 26: O Museu do Ara Pacis de Richard Meier em uma vista retirada da via della Scrofa (PONCIROLI, 2007: 21).

primeira intervenção nos anos 70, sucedida por outras tantas na década seguinte na tentativa de melhor adequação do pavilhão às devidas condições de preservação da relíquia arqueológica. Em 1995 iniciam-se as discussões para a efetiva permuta do antigo edifício e em 1996 a Prefeitura de Roma convida formalmente o arquiteto Richard Meier para projetar o novo museu. Após dois anos de propostas e debates aprova-se a versão definitiva do projeto e em 2000 o projeto executivo. Inaugurado no natal de 2006 a proposta tem seu maior mérito segundo Orietta Rossini “(...) *nell’aver trasformato i vincoli in altrettanti punti di forza progettuali*” (2006:120). Essa mesma autora ainda ressalta um aspecto pouco notado nas soluções adotadas:



Figura 27: Museu do Ara Pacis e a igreja de San Roco (PONCIROLI, 2007: 91).



Figura 28: Museu visto do Lungotevere (PONCIROLI, 2007: 29).

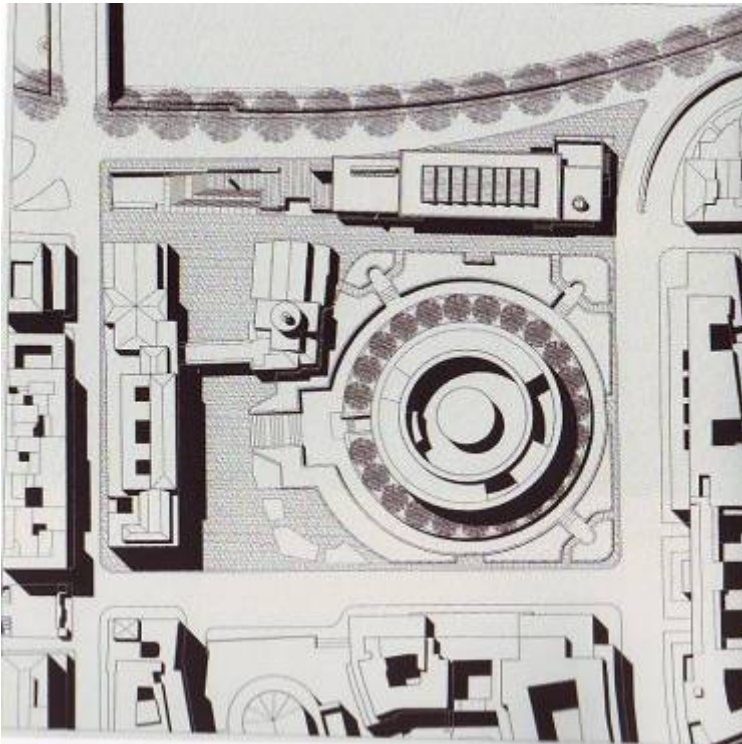


Figura 29: A implantação do Museu do Ara Pacis de Richard Meier (PONCIROLI, 2007: 50).



Figura 30: O Museu do Ara Pacis de Richard Meier (PONCIROLI, 2007: 24).



Figura 31: O Museu do Ara Pacis de Richard Meier (PONCIROLI, 2007: 21).

“Alcuni storici dell’architettura, pochi in verità, notarono anche come il progetto fosse sottilmente impegnato ‘sul filo del revival’ soprattutto nella scelta dei materiali (non solo vetro e travertino romano, ma pietra che giungevano dalle stesse cave usate per la realizzazione di piazza Augusto Imperatore), nell’interramento di parte del museo (come ipogeo, nei primitivi piani di Morpurgo, doveva essere il Museo dell’Ara Pacis), nel parziale mantenimento dell’apertura sul Lungotevere, nell’inserimento di un muro d’acqua e di una fontana a citazione del perduto Porto di Ripeta, e nella previsione di un piccolo auditorium / sala conferenze a memoria del demolito anfiteatro Corea.” (ROSSINI, 2007: 120).

Também provisório deveria ter sido a construção do Palácio Tomé de Souza na praça cívica mais importante de Salvador que se mantém no mesmo local por 21 anos. Em 1986, a obra requisitada pelo então prefeito da cidade Mario Kértész ao arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) foi formalmente aprovada pelo IPHAN como alternativa temporária. O edifício projetado por Lelé seria então um momento de transição até se “encontrar” a edificação mais adequada ao definitivo retorno da sede da prefeitura municipal locada anteriormente no Solar da Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas ao centro primeiro do poder público soteropolitano. Essa iniciativa, sem dúvida muito louvável, pretendia a princípio restaurar um edifício histórico nas imediações dos demais poderes públicos do centro histórico de Salvador para abrigar o novo prefeito, marcando assim a redemocratização municipal após um longo período de ditadura. Portanto, mesmo que com caráter efêmero, a nova construção não permitiria a perda da oportunidade de assinalar um momento tão importante na vida política local. Emergencial, a obra deveria *“(…) ser algo de rápido desenho e execução, mais a exigência de se desfazer, determinada a locação definitiva da Prefeitura. De fato, a estrutura metálica foi feita em 35 dias, e executada em 14 dias”* (PAZ, 2004).

A proposta foi locada na esplanada aberta pela demolição dos edifícios da face norte da praça na virada dos anos 60 / 70, um estacionamento subterrâneo que gerou um vazio mal digerido pela população que o apelidou de “Cemitério de Sucupira” numa alusão a “O Bem Amado”, novela transmitida naquele momento²⁸.

Falar do Museu do Ara Pacis de Meier e do Palácio Tomé de Souza de Lelé é sem dúvida falar de rupturas; mas quais os significados dessas rupturas dentro dos contextos e temporalidades específicas? Num primeiro momento as linhas regulares e puras de ambas as obras que de alguma forma remetem a expressões do movimento moderno, também o fazem como postura de tensão e contraste com a preexistência. No entanto, enquanto a área romana apresentava um grau de fragmentação e descaracterização acentuadas, no sítio baiano a morfologia urbana ainda conservava uma permanência bastante consolidada, apesar de todos os danos causados na passagem das décadas de 60 para 70 – unidade urbana provavelmente recuperável através de um resgate de volumes e massas, obviamente de linguagem e caráter contemporâneos

²⁸ Ver HORSCHUTZ, Alessandra. **E se não tivéssemos o Palácio Thomé de Souza?** Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp360.asp>>

(DOURADO, 2004). Este fato flexibiliza e oferece menor rigor nas relações de continuidade entre novo e antigo no primeiro caso e demandam maior atenção com essas mesmas relações no segundo. Essas possibilidades de interação se tornam ainda mais diversas quando se leva em conta a importância central e simbólica de cada sítio: a Praça Tomé de Souza ainda permanece como pólo cívico e representativo do poder público, apesar da retirada da instância estadual do Palácio Rio Branco; já o Mausoléu de Augusto e seu entorno se apresentam como uma área residual e menos representativa para o centro histórico da capital Romana. A compreensão aprofundada dos diversos aspectos que valoram um determinado lugar pode apontar com maior aproximação as conexões desejáveis ou não em cada situação e sua complexidade específica.

De certa maneira, a opção de Richard Meier por confirmar “a instabilidade e as tensões” do sítio ainda está à procura de seu lugar como expõe Franco Purini (2007): por um lado o edifício mantém as diferenças de nível do projeto fascista que afirmam a descontinuidade espacial; por outro a escadaria e a praça criadas pelo arquiteto americano, apesar de sua alusão ao antigo Porto de Ripetta, na realidade podem ser lidas como uma celebração à própria obra em questão, na medida em que praticamente dobram a dimensão do edifício com o vazio que o antecede; assim como, apesar de manter o gabarito regulado com as demais construções da área, a edificação aparenta ainda mais monumental do que realmente o é, graças às suas caixas brancas



Figura 32: O Palácio Tomé de Souza e a Praça Municipal. Em destaque o forte direcionamento que o edifício celebra em relação ao Palácio Rio Branco (DOURADO, 2004).

intercaladas por um plano transparente que contrasta em absoluto com a cadência dos cheios e vazios dos estratos históricos da arquitetura romana (Fig. 26 a 31).

A obra se torna monumento, um monumento que envolve outro monumento como mundos paralelos e sobrepostos – uma alegoria de si mesmo – Ara Pacis e Museu do Ara Pacis. O edifício recria em definitivo o sítio em que se insere. Sua força expressiva preenche e repropõe o lugar ao mesmo tempo em que parece isolado e incapaz de dar continuidade ao espaço urbano como um grito dissonante capaz de destruir e criar simultaneamente. Numa condição tensa dentro de um contexto também tenso, por meio de uma solução de equilíbrio frágil e instável reforça a porção descontínua e fragmentada da capital italiana e seus extratos históricos e historiográficos²⁹.

Em sua dobra, essa mesma monumentalidade acaba por preencher com mais propriedade o vazio resultante das demolições dos anos trinta do que o primeiro pavilhão de exposição de Vittorio Morpurgo. Enquanto o volume único do arquiteto fascista, ritmado por pilares duplos numa caixa de vidro perpetuou a idéia de lacuna gerada pelas demolições precedentes; a combinação dos



Figura 33: Palácio Tomás de Souza de Lelé em sua inserção na praça de mesmo nome, conhecida por um tempo como “Cemitério de Sucupira” (LATORRACA, 2000: 178).

²⁹ “Facendo leva sull'autoreferenzialità della scrittura architettonica derivata dalle avanguardie, sull'endemica atopicità dell'architettura moderna e sulle stesse storicità dell'area, senz'altro troppo pronunciata per accogliere compromessi stilistici in vista di “possibili ambientamenti”, Richard Meier ha deciso di non creare alcuna perturbazione nello stato precario dell'area, né muovendosi verso una sua “densificazione” né accentuando la sua instabilità. Il carattere non certo positivo di “non finito” di piazza Augusto Imperatore è integralmente accettato così, come la natura di “frammento” urbano acquisita da via di Ripetta dopo le demolizioni degli anni trenta. Il Museo dell'Ara Pacis si configura per questo come un dispositivo teso a evidenziare una condizione di “falso equilibrio”, rappresentata da Richard Meier come un campo tensionale contraddittoriamente stabile nella sua percepibile labilità. Confermando l'instabilità dell'area, senza peraltro aumentarla, il Museo dell'Ara Pacis la disloca su un piano più elevato, facendone la metafora architettonica della condizione costante “interrotta” e “indeterminata” della città” (PURINI, 2007: 126).

volumes retangulares – intercalando dois blocos cúbicos brancos por um prisma transparente coberto por um plano também branco que parece flutuar e conectar através de seu trespasse os elementos da composição de Meier – seguindo o gabarito da área e a manutenção do alinhamento dos sólidos brancos ao conjunto das construções na Via di Ripetta conseguem ocupar nos limites do terreno o vazio de até então.

Assim como, a configuração do largo que precede o edifício, para quem o observa da Via della Scrofa, é um fator que favorece a relação entre a edificação e seu entorno imediato. Composta por uma esplanada, uma escadaria e uma fonte a praça cria um interessante espaço de sociabilidade limitada por um muro também em mármore Travertino, que possibilita o diálogo entre os elementos de seu entorno como nos aponta Vittorio Gregotti:

“Un lungo spazio in travertino in cui acqua, gradini e un basso muro cercano di proporre una intermediazione con gli elementi circostanti: il lungo basso muro (molto discusso, a causa della vista delle due chiese dal lungotevere) serve da raccordo e da separazione simbolica progressiva verso il trafficatissimo lungotevere e cerca di regolare le differenze di quota e insieme di fissare i rapporti con la sequenza delle due chiese di San Girolamo e di San Rocco; poi la scalinata monumentale che porta al piano di ingresso e a qualche ridondanza lingüistica che lo caratterizza.” (GREGOTTI, 2007:123).

Outro fator que contribui para esse preenchimento é a proximidade da dimensão da mole do edifício contemporâneo com a massa construída que ocupava primeiramente aquele espaço – principalmente o prédio da Alfândega projetado, juntamente com o Porto di Ripetta, por Alessandro Specchi.

O jogo de planos, que se interpenetram, e a relação entre cheios e vazios, incluindo a praça, remetem a vanguarda moderna e surgem como uma mescla revisitada entre De Stijl, Le Corbusier e Mies van der Rohe – característica da linguagem do arquiteto americano. De expressão inconfundível³⁰, a edificação acaba por definir uma outra temporalidade, assinala a contemporaneidade e a inserção da metrópole italiana na lógica da espetacularização da paisagem urbana e das inserções autografadas pelo “star system” arquitetônico atual. Prática que hoje, se tornou sem dúvida, uma estratégia política na divulgação e auto promoção dos grandes centros urbanos na venda das cidades para a indústria do turismo. Necessário para uma cidade com o acervo arqueológico, arquitetônico, urbanístico e paisagístico de Roma? Talvez não uma prioridade, mas com certeza uma obra de tal impacto, “com nome e sobrenome”, busca a afirmação que a cidade continua viva, capaz de renovação e diálogo com o presente, mesmo que o discurso seja dissonante e aponte indelevelmente a polifonia³¹ contemporânea. No entanto vale

³⁰ “Anche se la distanza tra la migliore cultura visiva degli Stati Uniti e quella delle stratificazioni storiche di Roma non è stata dell tutto colmata, non vi è dubbio che la presenza del lavoro di Richard Meier, oltre ad aver evitato gli alti rischi di possibili pessime scelte alla moda, ha il merito di aggiungere un'architettura di sicura qualità alle scarse presenze di opere di autentica tradizione moderna al centro di Roma”. (GREGOTTI, 2007:123).

³¹ Ver discussão sobre arquitetura e discursos polifônicos em CANEVACCI, Massimo. **La città polifônica**. Roma: Edizioni SEAM, 1997.

frisar que essa é uma ruptura sobre uma fresta já rasgada e que o Museu do Ara Pacis entre pertinência e contraposições abre uma outra possibilidade para uma área já bastante castigada, uma ponta da reinvenção de um espaço urbano que, mais que um monumento auto-celebrativo, precisa de uma intervenção que venha solucionar a má articulação espacial de todo o sítio, que permanece muito fragmentado e residual, condição fortemente determinada pela descontinuidade das ruínas pouco expressivas do Mausoléu de Augusto – descoladas do conjunto urbano e mais especificamente de seu entorno fascista.

“A Roma Richard Meier ha adottato un punto di vista contrario, opponendo alla grande rovina augustea un’architettura più rigorosa ed essenziale di quelle da lui recentemente disegnate, che ripropone la sacala del monumento con gli inevitabili compiti celebrativi con innegabile capacita di aggirare gli scogli della retorica e le insidie della sovrabbondanza comunicativa. Il Museo dell’Ara Pacis intende dimostrare che l’única modalit  per rendere di nuovo veramente “visibile” l’antico   quella di farlo reagire direttamente con la contemporaneit .” (PURINI, 2007:128).

A descontinuidade do projeto de Lelé para o Palácio Tomé de Souza (e   claro não desfazendo em nenhum momento da grande obra desse arquiteto) parece ser menos potente em sua capacidade de renova o. O problema desta edifica o não está efetivamente em suas linhas geometrizadas, e em sua linguagem compatível e característica de seu tempo, mas em seu volume leve que permanece como uma lacuna na continuidade urbana ainda bastante conservada do sítio soteropolitano. O prisma de vidro suspenso em pilotis e afastado do alinhamento da rua conforma uma caixa longilínea que caracteriza a incapacidade dessa obra em ocupar plenamente o vazio deixado pela demoli o dos edifícios da face norte da praça. Sem dúvida a proposta de Lelé abre a vista para a Baia de Todos os Santos; porém no caso específico, esse vislumbrar escancarado não   desejável já que a rela o do centro histórico de Salvador com o mar se faz através de frestas reveladoras e inesperadas, em acontecimentos pontuais – mesmo a Praça Tomé de Souza alternou momentos em que foi fechada para o panorama abaixo, ou apresentou uma abertura para a paisagem sutil e calculada, uma “janela” restrita emoldurada pela densa massa construída da Cidade Alta. São exatamente essas características que particularizam e diferenciam o centro antigo frente ao mecanismo que as partes mais novas da cidade guardam, ao se abrirem diretamente para o mar. Por outro lado, a obra ratifica a transforma o da propor o do sítio promovida por ACM ao se colocar no centro do terreno e liberar as laterais. A escadaria e o cilindro amarelo que coroa o prédio enfatizam ainda mais o deslocamento do eixo da praça para o Palácio Rio Branco, o que confirma a desconfigura o do formato quadrangular do logradouro e a desvaloriza o do belvedere do Elevador Lacerda ao perpetuar a extensão da abertura ao longo do novo edifício – além de favorecer o desequilíbrio axial em rela o ao Paço Municipal e ao Lacerda, dissonância já latente no “Cemitério de Sucupira”. Com uma mole pequena e um gabarito baixo, a volumetria resultante do edifício além de manter a exposi o da lateral da Santa Casa de Misericórdia também quebra a continuidade da rua limitada por

edificações na testada dos lotes, característica marcante da constituição urbana da área. Propositamente suspenso ele fragiliza ainda mais a configuração da área; a caixa transparente se mantém num entre matéria e desmaterialização frágil, que não consegue preencher um espaço vital para o lugar. Ele não é suficientemente monumental para recriar por completo a área; não é suficientemente denso para ocupar o vazio; nem suficientemente débil que se dissolva no contexto e assim permanece como lacuna. O grito dissonante não encontra ressonâncias, se torna ruído, sem potência perante a força da coesão do lugar (Fig. 32 e 33).

O que se pretende expor aqui é a diferença de compatibilidades e pertinências entre solução e contexto. Sem dúvida, para uma edificação provisória as escolhas projetuais de Lelé não poderiam ser mais acertadas: uma estrutura leve, de rápida montagem e conseqüentemente de fácil transferência. No entanto contradizendo a lógica da modernidade de Marshall Berman na qual *“tudo que é sólido desmancha no ar”*, o Palácio Tomé de Souza permaneceu e acabou por estabelecer uma condição instável e desarticuladora na conformação do conjunto de uma das praças mais importantes de Salvador, que não é só de interesse de preservação local e nacional, mas também patrimônio da humanidade³².

Considerações Finais

A partir das análises desenvolvidas podemos observar que, apesar de alguns pontos de tangência, os efeitos de tais intervenções são absolutamente distintos como equivalência de potência de requalificação: que se por um lado o Museu do Ara Pacis desponta como uma nova temporalidade e um começo de possibilidade de reestruturação qualitativa para a área da Piazza Augusto Imperatore, o Palácio Tomé de Souza nos remete para um outro lado da requalificação que aponta no sentido da descaracterização e fragmentação da praça homônima.

Devido à complexidade de fatores que entram na composição de cada situação, para uma análise mais consistente devemos ultrapassar lógicas convenientemente construídas e mergulhar nas particularidades, nos relações imbricadas de cada realidade, na complexidade de cada acontecimento e principalmente – como a arquitetura é tridimensionalidade – ser capaz de observar e se embriagar do lugar, vivenciá-lo, compreender aquele componente imensurável da ambiência, naquele ponto onde o construído transcende o desenho no papel e se conecta com a preexistência, criando novas relações, novas tensões, continuidades e descontinuidades que qualificam ou desqualificam essas mesmas preexistências. Avaliar demanda aproximar-se desses conflitos e tensões, compreendendo que estes são partes da conformação e requalificação de qualquer nova intervenção; mas requer fundamentalmente saber ponderar sobre a adequação de

³² O Centro Histórico de Salvador foi inscrito como patrimônio da Humanidade em 1985 pelos critérios citados a seguir retirados do site da UNESCO World Heritage Centre <<http://whc.unesco.org/>>:

“ to be an outstanding example of a type of building, architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history;

to be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance. (The Committee considers that this criterion should preferably be used in conjunction with other criteria);

The protection, management, authenticity and integrity of properties are also important considerations.”

cada uma destas inserções, que vão das mais acertadas às mais inaptas, passando por inúmeros graus de qualificação. É exatamente nesse momento que a construção teórica se faz importante na instrumentalização dos elementos analisáveis e consideráveis. É aí também que as tentativas de categorização e criação de cartilhas se revelam incapazes e insuficientes na necessária flexibilidade ao lidar com a singularidade dos casos reais – acabam congelando posturas institucionais estreitas – ou abrindo a “festa do vale tudo” e a celebração da novidade rasa como a única possibilidade de escolha projetual frente à preexistência.

No entanto, há um ponto que perpassa as avaliações técnicas que merece ser comentado: a assinatura de um grande arquiteto. O que ela pode significar? Inegavelmente um grande nome faz diferença tanto na abertura de possibilidades de novas formas de inserções como na avaliação do impacto de tais intervenções. A autoria paira no imaginário e nas subjetivações no momento das análises e de certa maneira são indissociáveis dessas, porém é preciso também colocá-la em suspenso e avaliar a representatividade de uma assinatura. Um nome pode indicar, mas não garantir por completo a excelência e a adequação de uma determinada solução.

Aberta a polêmica, o campo das discussões é infundável. Neste horizonte temos apenas consciência de que os limites entre ruptura, contextualização, criação e preservação são tênues e flutuantes e que seus interstícios são basilares para uma aproximação mais responsável e consistente em cada particular situação a ser enfrentada tanto por aqueles que atuam como por aqueles que avaliam, nos vários estratos em que essas ações se dão.

Referências Bibliográficas

- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Artes e Ofícios, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. **La città polifonica**. Roma: Edizioni SEAM, 1997.
- CAPURSO, Gianluca. Il cantiere e la costruzione. In: PONCIROLI, Virginia (Coord.). **Richard Meier – Il museo dell’Ara Pacis**. Milano: Electa, 2007.
- CEDERNA, Antonio. **Mussolini urbanista**. Venezia: Corte del Fontegno Editore, 2006.
- CIALONE, Donatella. Roma nell XX secolo. **Fotocronaca dal cielo di una città in trasformazione**. Roma: Kappa, 2006.
- CORDIVIOLA, (Chango) Alberto Rafael. **Prefeitura de Salvador: o passado no futuro e o presente no passado**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp319.asp>>
- DOURADO, Odete. **O Centro Histórico de Salvador - as praças como elementos de estruturação da forma urbana**. Salvador: Seminário Novas Arquiteturas nas Arquiteturas Antigas, Curso de Arquitetura e Urbanismo UNIFACS – ARQUIMEMÓRIA Grupo de Pesquisa e Extensão, apresentação em power-point, 2004.
- DOURADO, Odete. Por um restauro urbano: novas edificações que restauram cidades monumentais. In: **Revista RUA**. Salvador: PPGAU UFBA, v. 1, n. 8, pp. 8-13, 2003.
- FRUTAZ, Pietro Amato. **Piante di Roma**. Roma: Istituto di Studi Romani, 1962.
- GREGOTTI, Vittorio. Um tassello della tradizione moderna. In: PONCIROLI, Virginia (Coord.). **Richard Meier – Il museo dell’Ara Pacis**. Milano: Electa, 2007.
- HORSCHUTZ, Alessandra. **E se não tivéssemos o Palácio Thomé de Souza?** Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp360.asp>>
- INSOLERA, Italo **Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo**. Roma-Bari: Laterza, 1981.
- INSOLERA, Italo. **Roma moderna**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.
- INSOLERA, Italo; SETTE, Alesandra Maria. **Roma tra le due Guerre. Cronache da una città che cambia**. Roma: Palombi Editori, 2003.

JANNATTONI, Livio. **Roma Sparita negli acquerelli di Ettore Roesler Franz**. Roma: Newton & Compton Editori, 2003.

KRAUTHEIMER, Richard. **Roma. Profilo di una città, 312-1308**. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1981.

LATORRACA, Giancarlo. **João Filgueiras Lima – Lelé**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura**. Milano: Electa, 2007.

PAZ, Daniel J. Mellado. **Notas sobre a polêmica da Prefeitura de Salvador**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc116/mc116.asp>>

PONCIROLI, Virginia (Coord.). **Richard Meier – Il museo dell'Ara Pacis**. Milano: Electa, 2007.

PORTOGHESI, Paolo. **Roma Barocca**. Roma-Bari: Laterza, 1997.

PURINI, Franco. Un'architettura alla ricerca del suo luogo. In: PONCIROLI, Virginia (Coord.). **Richard Meier – Il museo dell'Ara Pacis**. Milano: Electa, 2007.

QUERCIOLO, Mauro. Rione IV. Campo Marzio. In: **La grande guida dei rioni di Roma**. Roma: Newton & Compton Editoti, p. 264-334, 2004.

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

ROSSINI, Orietta. **Ara Pacis**. Milano: Electa, 2006.

SAMPAIO, Consuelo. **Cinquenta anos de urbanização. Salvador da Bahia no século XIX**. Rio de Janeiro: Versal. 2005.

SANFILIPPO, Mario. I rioni e i quartieri nella storia di Roma. In: **La grande guida dei rioni di Roma**. Roma: Newton & Compton Editoti, p. 7-35, 2004.

SANFILIPPO, Mario. **La costruzione di una Capitale: ROMA 1911-1945**. Milano: Silvana Editoriale, 1993.

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE. **The Criteria for Selection**. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/>>.

VELTRONI, Walter. Roma, l'antico e il moderno. In: PONCIROLI, Virginia (Coord.). **Richard Meier – Il museo dell'Ara Pacis**. Milano: Electa, 2007.