
Os guias de Roma no século XVII: entre a abordagem ritual e estética da cidade

CASTIGLIONE, Julia¹

RESUMO: O presente artigo se propõe a avaliar o papel dos guias romanos na primeira metade do século XVII na constituição moderna de uma relação estética entre viajantes e a cidade de Roma. Diferente das antigas percepções romanas e cristãs na qual o viajante apreendia a cidade pelo encantamento, os guias do século XVII desempenharam um esforço para o entendimento de uma Roma moderna que passou de um sistema de referência histórico-religioso para um sistema histórico-cultural. Para tal, três diferentes textos serão usados como guia para acompanharmos as mudanças no gosto estético dos viajantes à cidade de Roma, que serão estudados através da ideia de “função do autor”, de Michel Foucault.

Palavras-chave: guias; Roma; século XVII.

Rome guidebooks in the seventeenth century: between rituality and aesthetic approach to the city

ABSTRACT: The present article proposes to evaluate the role of the Roman guidebooks in the first half of the XVII century in the modern constitution of an aesthetic relation between the clients and the city of Rome. Unlike the ancient Roman and Christian perceptions in which the traveler seized the city by enchantment, the seventeenth-century guidebooks made an effort to understand a modern Rome that went from a system of historical-religious reference to a historical-cultural system. For this, three different texts are used as a guide to follow as changes in the aesthetic taste of travelers, and they will be studied through the Foucault's “fonction-auteur” theory.

Keywords: guide; Rome; seventeenth century.

INTRODUÇÃO

A presente contribuição se propõe a avaliar o papel que os guias de viagem romanos do início do século XVII desempenharam no estabelecimento de uma relação estética entre os viajantes e os peregrinos à cidade de Roma.² Analisaremos o valor simbólico do espaço urbano dentro de uma transição de um sistema de referência histórico-religioso para um sistema histórico-cultural que acompanha a transformação do gosto dos leitores desses textos. Para alcançarmos este objetivo, três diferentes textos serão utilizados como guia: a parte intitulada de *guida romana*

¹ Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – França. Laboratoire CIRRI (Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne). Email: julia.castiglione1@gmail.com

² Gostaria calorosamente de agradecer à Maria Renata Duran por seu convite em publicar em português o que era uma comunicação em italiano e ao João Gabriel Antonio Correia por seu paciente e cuidadoso trabalho na tradução deste texto.

presente na edição *Cose meravigliose dell'alma città di Roma* de 1609, com curadoria de Gian Battista Cherubini³; a reelaboração desse mesmo capítulo no *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma* (1610) de Pietro Martire Felini⁴ e a *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano* de Giulio Mancini (1624)⁵. Analisaremos esses textos adotando uma abordagem multidisciplinar na leitura da história urbana, graças a instrumentos pertencentes, em particular, à história cultural e literária.

O historiador Gérard Labrot mostrou como os guias do século XVII eram instrumentos que serviam à Igreja Católica em sua luta contra a Reforma: a análise ideológica e política do urbanismo dos papas envolve os guias como testemunhos e ferramentas de um novo posicionamento político-cultural do poder.⁶ Aqui, graças a elementos literários e narrativos e ao estudo da “função do autor” (Foucault, 1969), tentaremos inverter a perspectiva e analisar os guias da Roma moderna nos perguntando quais são expectativas do público-leitor e os objetivos dos autores em questão.

O primeiro dos três guias que pretendemos estudar é a edição de 1609 de *Le Cose meravigliose*, um folheto clássico de muitas reedições, aqui editado por Gian Battista Cherubini⁷. O segundo guia que estudaremos pertence ao religioso da província de Cremona, Pietro Martire Felini, autor de guias de caráter puramente devocional (CALDANA; SCHUDT, 2003). Ele foi o primeiro autor do gênero a assinar seu trabalho, o *Trattato nuovo* (1610) (PAZIENTI, 2013), assumindo uma posição

³ CHERUBINI, Gian Battista. *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, dove si tratta delle chiese, stationi, e reliquie de'corpi Santi, che vi sono. Con la Guida romana, che insegna facilmente a'Forastieri di ritrovare le cose più notabili di Roma. I nomi de'sommi Pontefici, Imperatori, et altri Principi Christiani. Con le poste d'Italia. Di nuovo corrette & ampliate. Con un aggiunta di tutte le cose fatte dalla felice memoria di Papa Clemente VIII. Et ristaurazione, di Chiese, Cappelle fatte da N.S. Paolo Papa V. I nomi de'pittori, & altre cose notabili. Raccolte per Gio Battista Cherubini. Ad instanza di Pietro Paolo Giuliani all'insegna del Griffio*. In Roma, appresso Giacomo Mascardi, p. 50-59.

⁴ FELINI, Pietro Martire. *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'Alma città di Roma diviso in due parti. Nella prima si discorre brevemente delle cose più essenziali appartenenti a trecento e più chiese. Nella seconda con facilità & bellissimo ordine si mostrano, si dichiarano tutte l'antichità della detta alma Città. Composta da F. Pietro Martire Felini da Cremona dell'ordine dei Servi. Con Privilegio. In Roma. Per Bartolomeo Zanetti, Roma, B. Zannetti, 1610. Ad instanza di Gio. Antonio Franzini, et Heredi di Girolamo Franzini. Con licenza dei Superiori*, p. 208-221.

⁵ MANCINI, Giulio. *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano*. In MARUCCHI Adriana. (Org.). *Considerazioni sulla pittura*. Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956b, p. 267-288.

⁶ “loin d'être les instruments fastidieux d'une insipide comptabilité, catalogues et itinéraires sont le fer de lance de la guerre”, (LABROT, 1987, p. 166).

⁷ Sobre o histórico deste texto, cf. Cantatore (2006).

crítica em relação aos guias modernos que o precederam. O terceiro será o de Giulio Mancini, é um médico sienense a serviço de Urbano VIII. Foi também um excelente especialista em arte e trouxe seu conhecimento para o tratado *Le Considerazioni sulla pittura*, no qual se encontrava anexado o *Viaggio per Roma*, que permaneceu manuscrito até 1956 (MANCINI, 1956a).

Para destacarmos o progresso de um texto para o outro, o posicionamento da questão histórico-religiosa e o lugar do espectador na cidade no início no século XVII, analisaremos as mudanças no conteúdo desses guias em que ecoam diferentes expectativas do leitor. Ainda assim, veremos que a análise formal dos textos nos permite destacar uma modificação progressiva da percepção da cidade, ligada à mudança dos monumentos para objetos de arte, um olhar que passa da admiração à curiosidade.

1. EVOLUÇÃO DAS NECESSIDADES DOS LEITORES-VIAJANTES-ESPECTADORES

O primeiro guia a surgir após o *boom* do jubileu de 1600 - seguido por um vazio editorial de quase dez anos (SICARI, 1991) - é o *Cose meravigliose*, editado por Cherubini e lançado em 1609. Ele herda a narrativa clássica de Girolamo Franzini, com algumas adições e correções. No mesmo ano, Felini escreve seu *Trattato nuovo*, publicado no ano seguinte. Sabemos que o *Trattato* de Felini é baseado na edição Cherubini, já que a estrutura da obra é comparável ao *Cose meravigliose*, que o precede. Entretanto, para o momento, estamos particularmente interessados no item *guida romana*, que é o itinerário clássico de três dias no qual o viajante deve poder ver todas as maravilhas da cidade.⁸ A primeira diferença com seu antecessor está no subtítulo do *guida romana*: “Para os estrangeiros que vêm ver brevemente uma por uma, as belíssimas antiguidades de Roma” (FRANZINI; CHERUBINI, 1609); que em Felini se torna: “Para os estrangeiros que querem ver brevemente não apenas as Antiguidades, mas o principal tecido da belíssima Roma moderna, corrigido e ampliado” (FELINI, 1610).

Assim como em outras partes do *Trattato*, Felini insiste no aspecto “moderno” da cidade que tende a evoluir como consequência dos muitos estaleiros. Além do mais, se compararmos o *incipit*, vemos que Felini insiste nas informações

⁸ Para uma gênese desse capítulo recorrente nas edições dos guias, cf. Gruet (2006).

que os viajantes devem se ater: “Quem quer ver as coisas antigas e maravilhosas de Roma, você deve começar por boa ordem, observe bem, e não faça como muitos, em ver isso ou aquilo e por último sair sem saber de metade” (FELINI, 1610).

Ao contrário de Cherubini, para quem o *guida romana* serve para contemplar as maravilhas de Roma: “Para ver as coisas antigas e maravilhosas de Roma, você deve começar com boa ordem e não fazer como muitos, isto é, ver isso ou aquilo e sair sem haver visto a metade.” (FRANZINI; CHERUBINI, 1609).

Esta reorientação justifica talvez a mudança de título de *Cose meravigliose* para *Trattato nuovo* e marca a evolução do gosto do leitor; mais inclinada a um conhecimento ativo e racionalizado da cidade do que a uma atitude simples e limitada da maravilha.

Ao comparar os dois textos e analisar as mudanças feitas por Felini podemos reunir várias observações. Primeiro, que Felini se proclama detentor de um conhecimento mais legítimo acerca das *Cose meravigliose* do que os que o precederam e se permite apagar outras hipóteses ou informações que ele considera falsas. Ele também adiciona informações não publicadas na literatura relacionada à história romana ou dados relacionados a uma proto-arqueologia. A título de exemplo, podemos mencionar a revisão da capacidade de acolhimento do Coliseu ou a eliminação da evocação das batalhas navais no Circo Máximo.⁹ Por outro lado, Roma não é considerada um espaço além do tempo: além de adicionar o *tecido* do século XVI, Felini insiste nas transformações e acidentes da modernidade. Por exemplo, relata os problemas causados pela inundação do Tibre em 1598¹⁰ ou a destruição de edifícios antigos para abrir espaço para o urbanismo Sisto V.¹¹

Em comparação com a série de *Cose meravigliose*, Felini expressa uma abordagem diferente da cidade, provavelmente adaptando-se às novas expectativas dos leitores, que talvez possamos pressupor estar entre os “amigos” citados por

⁹ “O Circo Máximo, onde eles corriam com bigas e faziam as guerras navais” (FRANZINI; CHERUBINI, 1609, p. 53). “Se corria com as bigas e faziam os jogos a pé e a cavalo” (FELINI, 1610, p. 212).

¹⁰ “Mas é verdade que a Ponte está meio quebrada, e que agora não serve para o uso, devido de que do ano de 1598 a 24 de dezembro, houveram tantas inundações e alagamentos como nunca visto antes”, (FELINI, 1610, p. 211).

¹¹ “E, em outras ocasiões, havia três ordens de colunas elevadas uma acima da outra, chamado *Settizonio di Severo*. Mas estas foram jogadas ao chão por Sisto V para construção de uma estrada.”, (FELINI, 1610, p. 212).

Felini em sua dedicatória ao Governador, que o teria incitado a escrever o *Trattato nuovo* a fim de impulsionar um novo movimento editorial, cujos 10 anos sem publicações acerca dos guias não teriam sido suficientes para aumentar a receptividade do público.¹² Isso talvez explique a mudança na narrativa de Felini, que se volta para um leitor diferente graças as muitas adições na Roma moderna, ou melhor, às adições na qualidade tipográfica e a uma atualização linguística.

2. MOVENDO O OLHAR EM VIAGGIO PER ROMA DE MANCINI

Cerca de quinze anos depois de Felini, Giulio Mancini escreve um itinerário que reiventa esses modelos. Pela primeira vez o único propósito da viagem é ver as pinturas em Roma. Esta iniciativa está ligada à de Gaspare Celio, que em 1620 escreveu *Memoria delli nomi delli artefici* (CELIO, 1967), um catálogo de pinturas disponíveis nas igrejas e palácios da cidade. Um elemento de distinção entre esses dois textos singulares é que Celio escolhe apresentar as pinturas no contexto de seu “guarda-jóias”, que são igrejas e palácios, mas, ao fazê-lo, reorganiza o sistema de guia, apresentando as colocações em ordem alfabética¹³. Mancini escolhe a forma do itinerário clássico no modelo dos *guias romanos* citados, eliminando, todavia, a revelação da jornada. Devido ao fato de que essas páginas foram manuscritas, o trabalho de Mancini – que é estranho às questões comerciais – é muito diferente da imprensa editorial de Felini e visa um leitor infinitamente mais especializado e muito mais elitista, com um propósito claramente educacional.¹⁴

2.1. EURISTICA DE VIAGGIO PER ROMA

O texto começa assim: “Para o gosto dos estudiosos e pela inteligência do conteúdo neste tratado, pareceu-se bem propor essa jornada, observando as pinturas dignas de serem vistas (MANCINI, 1956b)”. Ao contrário dos antecessores, Mancini escreve para leitores estudiosos bem como para visitantes sensíveis aos

¹² “Sendo gentilmente convidado a tomar algumas ideias sobre um livro chamado *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, os peguei imediatamente, encontrando-o muito imperfeito para os muitos pergaminhos, pois faltavam mais de metade do assunto, talvez fosse necessário refazê-lo quase por inteiro, é bem verdade que minha ideia de como usá-lo seria mais difícil, (por causa do fato de serem livros de conhecimento incorreto) mas fui continuamente forçado a mudar meus pensamentos e, a curto prazo, restaurá-lo e deixá-lo pronto para ir à imprensa”, *Ibid.*

¹³ Esta abordagem é tomada por Fioravante Martinelli em *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura* in D'Onofrio (1969).

¹⁴ O trabalho foi publicado pela primeira vez por Ludwig Schudt em 1923. A edição de 1956 é usada aqui por Adriana Marucchi, citada na nota 3 (MANCINI, 1956b).

dados artísticos do seu *trattato*, ou de sua *Considerazioni sulla pittura* (Considerações sobre a pintura). Neste texto, a arte é concebida e representada *in loco*, na medida em que não se desenvolve nenhuma informação além do local. Considera-se que este itinerário é o lado prático de um conhecimento teórico desenvolvido nos *Considerazioni sulla pittura* e se baseia na escolha de pinturas “dignas de ver”, enquanto tanto Cherubini como Felini demonstraram uma concepção totalizadora das coisas a serem vistas, uma vez que adotaram uma abordagem quantitativa em que o objetivo era ver pelo menos metade das maravilhas romanas seguindo o percurso indicado.

O vínculo entre esse itinerário e os princípios artísticos e estéticos estabelecidos nas *Considerazioni* mostra que Roma é apresentada como o recipiente de um *corpus* de referência útil para uma melhor compreensão da arte da pintura e do desenvolvimento do gosto estético do usuário do guia. Na verdade, na definição de Mancini, para se tornar um cavalheiro de requintado conhecimento sobre pintura, “apenas um bom juízo é suficiente para aprender com a exibição das pinturas, juízo que confere maior objetividade ao estudo (MANCINI, 1956a)”. A *Viaggio*, portanto, aparece como uma maneira de ver as pinturas de Roma, graças à orientação e ao conselho de Mancini de como as ver. Como observado por G. Previtali, outra peculiaridade deste texto é que ele também se concentra nas pinturas antigas e medievais às quais reconhece um valor histórico (PREVITALI, 1964)¹⁵; finalmente, Mancini aplica às pinturas seus métodos de análise, com foco no tema, lugar, atribuição e datação de cada pintura.

Este itinerário, portanto, aparece como uma maneira de expor as lições das *Considerazioni* e identificar os modelos “dignos” para se exercer um próprio julgamento. O olho do espectador através da cidade é, portanto, canalizado para um conjunto de categorias pertencentes ao juízo manciniano. Os objetos não são mais selecionados por sua capacidade de maravilhar o viajante, mas sim pelo seu valor dentro de um sistema cognitivo relacionado à arte.

2.2. VALORES E SIGNIFICADOS DO ITINERÁRIO

¹⁵ Este interesse na pintura antiga e medieval é encontrado tanto em *Viaggio* quanto em *Considerazioni*. Além disso, esta vontade de apresentar as pinturas em Roma já está presente no texto *Considerazioni* no capítulo “*Ruolo delle pitture in Roma*”, mas se concentra nas obras primitivas antigas e cristãs em ordem cronológica (MANCINI, 1956a).

Tanto Mancini quanto os seus predecessores fazem a escolha de um itinerário para estruturar seu conteúdo. No entanto, várias indicações mostram que o valor das duas abordagens é diferente. O itinerário é uma forma antiga de descrição do espaço, o que lhe confere uma dimensão "odológica", isto é, uma percepção diacrônica interna de um espaço conceitual como caminho (JANNI, 1984). Assim, na ausência de mapas, os itinerários servem aos viajantes como guias pelas cidades através de seus monumentos, tratados como pontos de referência.¹⁶ Felini, na sequência de *Cose meravigliose*, estabeleceu o seu *guia romano*, organizando seu caminho em torno de pontos de passagem também destacados na narrativa corrente.

Ao contrário, Mancini elimina completamente as interrupções no caminho, bem como a noção cronológica ou programática da viagem. Esta fluência na enumeração geográfica elimina completamente a possibilidade de navegar pelas ruas graças ao texto (e também explica o título da *Viaggio*). Por outro lado, esta rápida rolagem de lugares e objetos enumerados parece não ter pé nem cabeça. Paradoxalmente, essa suspensão da hierarquia dos monumentos da cidade (que desaparece em benefício de palácios e fachadas) torna impossível exaurir a cidade conforme prometido pelos autores que o precedem: apesar de Mancini citar muitos objetos, ele anuncia ter escolhido os mais dignos, enquanto Felini seleciona aqueles que supostamente tornariam Roma melhor conhecida pelos viajantes em menor tempo. Para mais, Felini elege a tradição como parâmetro de sua seleção, enquanto Mancini, a qualidade estética. Através dos olhos de Mancini, o espaço urbano não é mais uma geografia monumental que constrói um conhecimento. Pelo contrário, é uma rede de conhecimento que atravessa a cidade e que confere aos lugares e aos objetos significado para aqueles que podem compreendê-los. A reflexão sobre as relações entre arte e espaço é normalmente conduzida pelo trabalho manciniiano, que se pode resumir na submissão do espaço às especificidades da arte¹⁷. Da mesma forma, vemos que no texto o tecido urbano romano é inteiramente subjugado à sua natureza como uma imensa galeria de arte ao ar livre.

3. PARA UMA MUDANÇA NA NATUREZA DO GÊNERO DOS GUIAS?

¹⁶ Para os monumentos e o seu valor simbólico no espaço urbano, cf. (CHOAY, 1992, pp. 14-24).

¹⁷ (MANCINI, 1956a), cf. em particular o capítulo *Regole per comprare collocare e conservare le pitture*.

Conforme essas observações é possível experimentar o conceito de “função autor”, teorizado por Foucault (1969), a fim de vincular significante e significado aos conteúdos e efeitos na percepção da cidade.

Felini e seus predecessores se dirigem diretamente para o leitor usando o imperativo. Os leitores são informados das anedotas “pessoais” que se repetem de uma edição para outra. Desta forma, a figura fictícia do guia é construída através das edições. No entanto, após a série *Cose meravigliose*, Felini tem uma nova atitude: ele assina o texto, muda seu título, fala pessoalmente, insere suas anedotas pessoais e finalmente exclui informações e hipóteses que ele achou falsas ou arcaicas.

Mancini escreve um texto completamente inédito no qual, como narrador, usa formas quase exclusivamente passivas e impessoais. A primeira pessoa é usada muito raramente para justificar escolhas ou para expressar dúvidas. Há algumas ocorrências de “nós”, provavelmente um artefato retórico para dinamizar o texto. Portanto, há uma superposição entre o narrador e o autor: *Viaggio* é o *messinscene* do compartilhamento por um indivíduo de sua própria concepção de Roma, justificada pela noção ditada pessoalmente pela dignidade das pinturas. Em outras palavras, o escritor encenou a ficção de seu narrador andando e oferecendo uma interface de identificação para o leitor. As escolhas feitas por Mancini em sua apresentação do *corpus* de pintura são então explicadas e justificadas pelo seu trabalho principal, ao qual *Viaggio* é anexado. A *Viaggio* pode, portanto, ser considerada como uma exemplificação dos dados e das noções desenvolvidas no trabalho principal. Além disso, o propósito é abertamente didático e deve permitir que o espectador/leitor amadureça seu próprio julgamento correspondente às categorias de bom gosto defendidas pelo autor: a informação que acompanha as pinturas, em relação ao contexto geral, deve considerar “nas pinturas de alguns pórticos o progresso da pintura do tempo no tempo (MANCINI, 1956b)”, ou relacionando-se com a carreira individual de um único artista (“Polidoro em seu princípio” (MANCINI, 1956b)) que tendem a “reconhecer o progresso da pintura, a afim de um aprimoramento do gosto (MANCINI, 1956b)”. Para todas essas pistas, podemos considerar que Mancini pretende ser muito mais “autor” e responsável por seu trabalho, já que o itinerário e o discurso estão inteiramente estruturados em torno de sua teoria da arte e sua concepção de gosto.

Esta transformação total da afirmação da autoria do texto pode ser ligada à genealogia do texto científico proposto por Foucault (FOUCAULT, 1969). De fato, Foucault observa que, na Idade Média, os textos científicos são inseparáveis da figura do autor, ao contrário da narrativa. No entanto, ele apresenta a hipótese de uma inversão da regra entre os séculos XVII e XVIII, quando a construção do conceito de ciência era suficiente para sustentar a legitimidade do discurso por conta própria.¹⁸ Se aplicarmos esse modelo para nossos guias, conhecidos como gênero híbrido - nem inteiramente narrativo, nem inteiramente científico -, podemos deduzir que *Cose meravigliose* pode ser parcialmente ligado a uma tradição narrativa literária que faz um grande uso da anedota e descrição, conferindo ao leitor um papel passivo de executor das instruções do guia em um sistema nebuloso de reescritas, sem um verdadeiro autor. Ao contrário disso, Felini tenta estabelecer-se como o autor de seu *Trattato*, a fim de tornar o seu conteúdo mais confiável. Felini também busca atualizá-lo, para que reflita melhor a realidade do tempo e do estado do conhecimento coetâneo.

Diferente disso, Mancini em *Viaggio* opera uma mudança de paradigma. O narrador elimina o personagem do guia e limita a interação com o leitor, fazendo de seu itinerário uma proposta de viagem em um tecido urbano erudito. Esta anonimização do texto é acompanhada por sua inclusão em um sistema teórico que pode ser rastreado até um determinado autor, definido por seu trabalho. Desta forma, faz parte de um regime moderno da figura do autor, responsável por uma produção teórica consistente e referenciada. Apesar de sua aparência grosseira, o *Viaggio per Roma* é, portanto, um texto completamente moderno que descarta os cânones de “guias” e reflete toda a aparência do indivíduo no espaço urbano. Esta organização geográfica do conhecimento pictórico oferece uma imagem de Roma como uma galeria de pinturas e mostra a evolução da percepção da cidade, que tem um conjunto de monumentos distintos e autônomos que se transformam em uma rede de conhecimento apoiado pelo conceito de dignidade estética.

CONCLUSÃO

¹⁸ Tal periodização tem sido criticada por Roger Chartier em *L'Ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle* (1992). Mesmo que essa evolução tenha começado desde o Renascimento, suas consequências estão claramente em andamento na classificação genérica dos textos de tipo híbridos, como guias.

Ao longo de quinze anos, entre a edição de *Cose meravigliose* de 1609 e a edição de *Viaggio* de 1624, medimos a vasta evolução da sensibilidade estético-cultural indicada por esses guias. Primeiro após jubileu de 1600, quando seus autores historicizaram o texto original, atualizando-o com elementos da Roma moderna. Essa mudança levou em conta a concepção de um leitor como um espectador do maravilhoso, mas também de um leitor cada vez mais curioso e exigente. Por sua vez, o texto proposto por Giulio Mancini abandona completamente os códigos herdados dos *Itinerari urbis romae*, sedimentado através da série de *Cose meravigliose*, para se concentrar nas pinturas da cidade e, assim, propor um guia especializado para ser consultado por uma fração limitada de leitores. Graças ao critério da “dignidade” das obras, Mancini seleciona uma amostra de pinturas visíveis em Roma que poderiam servir à formação do olhar daqueles que pretendiam expandir seus conhecimentos de pintura. Juntamente com a *Memoria* de Celio, esta abordagem terá uma grande repercussão na produção de guias de viagem do século XVII, especialmente em Giovanni Baglione, Fioravante Martinelli e Filippo Titi.

Nós também experimentamos neste *corpus* de guias pertencentes a um arco cronológico bastante estreito a noção de “função autor”, usada por Michel Foucault e muitas vezes invocada em estudos literários. Isso nos permitiu apontar que, de um texto para o outro, a figura do autor é afirmada de uma maneira diferente. Se Cherubini e Felini pertencem ao mesmo tipo de autores, de outra forma impessoais e que desempenham um papel de guia, Mancini parece mais como um autor moderno destes: sua presença física desaparece na narrativa, mas seu conhecimento pessoal de especialista em arte propõe um itinerário singular que pretende guiar a formação do gosto do leitor. Esta inovação retira Roma da concepção clássica de uma cidade marcada pelos monumentos para torná-la um espaço onde coabitam centenas de pinturas em que o visitante aprimora o seu gosto em função das contribuições de um olhar experiente.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

CALDANA, Alberto; SCHUDT, Ludwig. *Le guide di Roma: Ludwig Schudt e la sua bibliografia; lettura critica e catalogo ragionato*. Roma: Palombi, 2003.

CANTATORE, Flavia. *Girolamo Franzini e Le cose maravigliose dell'alma città di Roma (1588): Roma antica e moderna in una guida per Sisto V. Roma nel Rinascimento* p. 133–141, 2006.

CHARTIER, Roger. *L'Ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

D'ONOFRIO, Cesare. *Roma nel Seicento*. Firenze: Vallecchi, 1969.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la société française de philosophie*, p. 84–88, 1969.

GRUET, Brice. *La rue à Rome, miroir de la ville: entre l'émotion et la norme*. Paris: PUPS, 2006.

JANNI, Pietro. *La mappa e il periplo: cartografia antica e spazio odologico*. Roma: Bretschneider, 1984.

LABROT, Gérard. *L'Image de Rome: une arme pour la Contre-Réforme 1534-1677*. Paris: Presses universitaires de France, 1987.

FONTES IMPRESSAS

CELIO, Gaspare. *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Milano: Electa, 1967.

FELINI, Pietro Martire. *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*. Roma: Bartolomeo Zannetti, 1610.

FRANZINI, Girolamo; CHERUBINI, Giovanni Battista. *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*. Roma: Giacomo Mascardi, 1609.

MANCINI, Giulio. Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano. In: MARUCCHI, Adriana (Org.). *Considerazioni sulla pittura*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1956b. p. 267–288.

MANCINI, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. Accademia nazionale dei Lincei. Roma, 1956a.

PAZIENTI, Massimo. *Le guide di Roma tra medioevo e novecento: Dai mirabilia urbis ai baedeker*. Roma: Gangemi, 2013.

PREVITALI, Giovanni. *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*. Torino: Einaudi, 1964.

SICARI, Giovanni. *Bibliografia delle guide di Roma in lingua italiana dal 1480 al 1850: quattro secoli di guidistica storico-sacra-archeologica romana per pellegrini devoti e viaggiatori colti*. Roma: [s.n.], 1991.

Recebido em: 09/03/2018

Aprovado em: 30/04/2018