

RAFAEL

**CARTAS SOBRE
ARQUITETURA**

ORGANIZAÇÃO
LUCIANO MIGLIACCIO

EDITORIA
UNICAMP


EDITORA UNIFESP

RAFAEL

CARTAS SOBRE ARQUITETURA

**RAFAEL E BALDASSAR CASTIGLIONE:
ARQUITETURA, IDEOLOGIA E
PODER NA ROMA DE LEÃO X**

ORGANIZADOR: LUCIANO MIGLIACCIO

EDITORA
UNICAMP


EDITORA UNIFESP



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade

EDGAR SALVADORI DE DECCA

EDITORA
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – ARLEY RAMOS MORENO

JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN

MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO

SEDI HIRANO – YARO BURIAN JUNIOR



UNIFESP
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Reitor

WALTER MANNA ALBERTONI



EDITORA UNIFESP

Conselho Editorial

Presidente

RUTH GUINSBURG

BENJAMIN KOPELMAN – CYNTHIA A. SARTI – DURVAL ROSA BORGES

ERWIN DOESCHER – MARCIA COUTO – MAURO AQUILES LA SCALEA

PLINIO MARTINS FILHO – RUTH GUINSBURG



Comissão Editorial da coleção Palavra da Arte

JENS MICHAEL BAUMGARTEN – JOSÉ ROBERTO ZAN

LUCIANO MIGLIACCIO – LUIZ MARQUES (coord.) – MARCOS TOGNON

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

R181c Raphael, 1483-1520.
Cartas sobre arquitetura. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X / Rafael; organizador: Luciano Migliaccio; tradução: Luciano Migliaccio, Letícia Martins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. – Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora Unifesp, 2010.

1. Castiglione, Baldassare, conde, 1478-1529. 2. Arte renascentista. 3. Arquitetura renascentista. I. Migliaccio, Luciano. II. Andrade, Letícia Martins de. III. Zanatta, Maria Luiza. IV. Título.

ISBN 978-85-268-0886-7 (Editora da Unicamp)
ISBN 978-85-61673-17-8 (Editora Unifesp)

CDD 709.031

Índices para catálogo sistemático:

- | | |
|--|---------|
| 1. Castiglione, Baldassare, conde, 1478-1529 | 709.031 |
| 2. Arte renascentista | 709.031 |
| 3. Arquitetura renascentista | 709.031 |

Copyright © by Luciano Migliaccio
Copyright © 2010 by Editora da Unicamp

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br
vendas@editora.unicamp.br

Editora Unifesp
Fundação de Apoio à Universidade Federal de São Paulo
Rua José de Magalhães, 80
Vila Clementino – 04026-090 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: (11) 2368-4022
www.fapunifesp.edu.br/editora – editora@fapunifesp.edu.br

“CARTA AO PAPA LEÃO X SOBRE AS RUÍNAS
DE ROMA”, MANUSCRITO MÂNTUA,
ARCHIVIO PRIVATO CASTIGLIONI,
DOCUMENTI SCIOLTI A) N. 12

I. Há muitos, Santíssimo Padre, que, medindo com seu pequeno juízo as coisas grandíssimas que se escrevem dos romanos, sobre suas façanhas militares, e sobre a cidade de Roma no que diz respeito a admirável arte, riquezas, ornamentos e grandeza dos edifícios, acham que estas sejam mais fabulosas do que verdadeiras. Mas comigo costuma acontecer o contrário; pois, considerando a divindade daquelas almas antigas a partir dos vestígios que ainda vemos das ruínas de Roma, opino não ser além da razão acreditar que muitas coisas que parecem impossíveis para nós, para elas eram fáceis. Portanto, sendo eu muito estudioso dessas antiguidades, e tendo não pequeno cuidado em pesquisá-las minuciosamente e medi-las com diligência, lendo os bons autores, e comparando as obras com os textos escritos, penso ter conseguido algum conhecimento da arquitetura antiga. Isso, ao mesmo tempo, me dá grandíssima satisfação, por me inteirar de coisa de tamanha excelência, e grandíssima dor, vendo quase o cadáver daquela nobre pátria, que foi rainha do mundo, tão miseravelmente dilacerado.

II. Então, se cada um de nós deve respeito aos familiares e à pátria, sinto-me obrigado a empregar todas as minhas pequenas forças, para que continue vivo, o mais possível, um pouco da imagem, e quase a sombra desta cidade que, na verdade, é a pátria universal de todos os cristãos, e que por um tempo foi tão nobre e poderosa, que os homens já começavam a acreditar que só ela sob o céu fosse superior à fortuna e, contra o viés natural, fosse isenta da morte e destinada a durar eternamente. No entanto, pareceu que o tempo, sendo invejoso da glória dos mortais, não confiando totalmente apenas nas suas próprias forças, acordou-se com a fortuna e com os bárbaros profanos e celerados, os quais à lima voraz e à mordida venenosa daquele acrescentaram sua ímpia fúria, o ferro e o fogo e todas as maneiras aptas para arruiná-la. Daí aquelas famosas obras, que hoje mais que nunca seriam florescentes e belas, foram queimadas e destruídas pela raiva celerada e pela fúria cruel de homens malvados, ou melhor, feras, embora não tanto que não restasse visível a estrutura quase inteira, mas sem ornamentos, e, por assim dizer, os ossos do corpo sem a carne.

III. Mas por que nos queixarmos dos godos, dos vândalos e de outros igualmente pérfidos inimigos, se aqueles mesmos que, como pais e tutores, deviam defender essas míseras relíquias de Roma por longo tempo se dedicaram a destruí-las? Quantos pontífices, Padre Santíssimo, que tinham o mesmo cargo que Vossa Santidade, mas não o mesmo saber, nem o valor, nem a grandeza de ânimo, nem aquela clemência que vos torna semelhante a Deus, quantos, digo, pontífices se dedicaram a arruinar templos antigos, estátuas, arcos e outros edifícios gloriosos! Quantos toleraram que, só para extrair areia pozolana, fossem escavados os fundamentos, pelo que, em pouco tempo, os edifícios desabaram! Quanta cal foi feita com estátuas e outros ornamentos antigos, tanto que ousaria dizer que toda esta Roma nova que hoje se vê, grande como ela é, bela como ela é, enfeitada como ela é de palácios, igrejas e outros edifícios, é toda fabricada com a cal de mármore antigos?

IV. Não posso recordar sem muita dor que, desde que me instalei em Roma, ainda não faz o undécimo ano, tantas coisas belas foram destruídas, como a Meta que estava na Via Alexandrina, o Arco Malaventurato, tantas colunas e templos, sobretudo por obra do Senhor Bartolomeo della Rovere.

V. Não deve então, Padre Santíssimo, ser dos últimos pensamentos de Vossa Santidade cuidar do pouco que ainda existe desta antiga mãe da glória e da grandeza italiana, como testemunho do valor e da virtude daquelas almas divinas, que ainda às vezes, com a lembrança, estimulam à virtude os espíritos que nos dias de hoje estão entre nós. Que não seja extirpado e destruído pelos malvados e ignorantes, pois infelizmente até hoje foram injuriadas aquelas almas que com seu sangue pariram tamanha glória ao mundo. É melhor que Vossa Santidade procure, deixando viva a comparação com os antigos, igualá-los e ultrapassá-los, como bem faz com magnos edifícios, alimentando e favorecendo as virtudes, despertando os engenhos, remunerando os trabalhos virtuosos, espalhando a santíssima semente da paz entre os príncipes cristãos: pois, como da calamidade da guerra nasce a destruição e a ruína de todas as disciplinas e das artes, assim da paz e da concórdia nasce a felicidade dos povos e a louvável tranquilidade graças à qual podemos dedicar-nos a elas e alcançar o topo da excelência. O que todos esperam que possamos alcançar no nosso tempo graças à divina sabedoria de Vossa Santidade. Isso é ser realmente Pastor clementíssimo, antes, Pai ótimo de todo o mundo.

VI. Tendo-me ordenado Vossa Santidade representar em desenho Roma antiga, por quanto podemos conhecer a partir do que hoje vemos, com os edifícios que mostram tais vestígios de si, que, com exata argumen-

tação, possam ser infalivelmente restituídos na forma como estavam, reconstruindo os membros que foram completamente destruídos, e que não mais vemos, semelhantes àqueles que ainda existem de pé e vemos, tomei todo o cuidado possível para que o ânimo de Vossa Santidade, e de todos os outros que se deleitarem neste nosso trabalho, fique bem satisfeito e sem confusão. Embora tenha extraído de muitos autores latinos o que pretendo representar, porém, entre outros, segui principalmente *** o qual, por ser dos últimos, pode dar melhores informações particulares sobre as últimas coisas, não preterindo também as mais antigas.

VII. Pois alguém poderia acreditar que seria difícil distinguir os edifícios antigos daqueles modernos, ou os mais antigos dos menos antigos, para não deixar dúvida alguma na mente de quem quiser ter tal conhecimento, digo que com pouco trabalho se pode fazer isso, pois em Roma há apenas três espécies de edifícios. A primeira é formada por todos os edifícios antigos e antiquíssimos, os quais duraram até o tempo em que Roma foi destruída e saqueada pelos godos e os outros bárbaros; a outra, do tempo em que Roma foi dominada pelos godos e, cem anos depois; a outra, desde aquele tempo até o nosso.

VIII. Os edifícios modernos e de nosso tempo são muito conhecidos, seja por serem novos, como também por não terem a maneira tão bela como aqueles do tempo dos imperadores, nem tão deselegante como aqueles do tempo dos godos, assim, embora sejam mais distantes no tempo, são mais próximos pela qualidade e colocados quase entre uns e outros. Aqueles do tempo dos godos, embora mais próximos no tempo àqueles dos imperadores, são muito diferentes pela qualidade, e são como os dois extremos, ficando no meio os mais modernos. Então não é tão difícil reconhecer aqueles do tempo dos imperadores, os quais são mais excelentes e feitos com grandíssima arte e bela maneira de arquitetura. Apenas estes nós pretendemos representar; nem deve existir dúvida no coração de alguém de que, entre os edifícios antigos, os menos antigos fossem menos belos ou menos bem concebidos, pois todos eram feitos com a mesma razão.

IX. Muitas vezes muitos edifícios foram reformados pelos mesmos antigos romanos, como se lê que no lugar onde existiu a *Domus Aurea* de Nero, depois foram edificadas as Termas de Tito e a sua casa e o anfiteatro. Contudo, eram feitos pelo mesmo sistema dos outros edifícios ainda mais antigos do que o tempo de Nero e da mesma época da *Domus Aurea*. E ainda que a literatura, a escultura, a pintura e quase todas as outras artes entrassem numa longa decadência e fossem piorando até o tempo dos últimos imperadores, a arquitetura preservou-se e manteve-se com bom sistema e se construía pelo mesmo sistema que antes: e esta, entre as artes, foi a última que se

perdeu. O que se pode conhecer baseado em muitas coisas, e entre outras, no Arco de Constantino, cuja composição é bela e benfeita em tudo o que pertence à arquitetura; mas as esculturas do mesmo arco são fraquíssimas, sem arte ou qualidade alguma. Aquelas que ali restam dos despojos de Trajano e de Antonino Pio são excelentíssimas e de perfeita maneira. O mesmo se vê nas Termas de Diocleciano, em que as esculturas são muito deselegantes e os vestígios de pintura que se veem ali nada têm a ver com aquelas do tempo de Trajano e de Tito, contudo, a arquitetura é nobre e bem concebida.

X. Mas, depois que Roma foi totalmente arruinada e queimada pelos bárbaros, pareceu que aquele incêndio e aquela lamentável ruína tivessem queimado e arruinado, junto com os edifícios, também a arte de edificar. Daí, mudando tanto a sorte dos romanos e ocorrendo, em lugar das infinitas vitórias e triunfos, a calamidade e a miserável escravidão, como se não fosse adequado para aqueles que foram subjugados e escravizados pelos bárbaros morar da mesma maneira e grandeza que tiveram quando eles subjugaram os bárbaros, de repente, com a sorte, mudou-se também a maneira de construir e de morar. Apareceu um extremo tão distante do outro como a escravidão o é da liberdade. Aviltou-se a maneira conforme à miséria deles, sem arte, sem proporção e sem graça alguma. Pareceu que os homens daquele tempo, junto com a liberdade, haviam perdido todo seu engenho e arte, pois se tornaram tão acanhados que não souberam mais fazer nem tijolos de barro cozido, assim como outros tipos de ornamentação. Desbastavam os muros antigos para deles extrair as pedras e os tijolos e trituravam os mármore e com eles muravam, dividindo com aquela massa as paredes de pedra cozida, como se vê naquela torre que chamam das Milícias. E assim, por longo tempo, seguiram com aquela ignorância que em todas as coisas daquela época se vê. E pareceu que não apenas à Itália houvesse chegado aquela violenta e cruel tempestade de guerra e destruição, mas se difundisse ainda na Grécia, onde já houve os inventores e os perfeitos mestres de todas as artes. Foi daí que nasceu ainda uma maneira de pintura, escultura e arquitetura péssima e de nenhum valor.

XI. Pareceu depois que os alemães começavam a despertar novamente um pouco essa arte. Mas nas ornamentações foram deselegantes e muito distantes da bela maneira dos romanos. Estes, além da estrutura de todo o edifício, tinham belíssimas cornijas, belos frisos, arquitraves, colunas muito ornamentadas com capitéis e bases, e proporcionadas a partir das medidas do homem e da mulher. Os alemães (cuja maneira ainda dura em muitos lugares), frequentemente, para ornamentação, punham apenas algumas figurinhas agachadas e malfeitas como mísula para sustentar uma viga, e animais esquisitos e figuras e folhas deselegantes e fora de qualquer razão natural. Sua arquitetura, pois, teve essa origem: nasceu das árvores ainda não corta-

das, as quais, tendo seus ramos dobrados e atados juntos, fazem seus arcos agudos. Ainda que essa origem não seja totalmente desprezível, é no entanto inconsistente, pois durariam muito mais as choupanas feitas de vigas encadeadas e colocadas como colunas, com seus cumes e coberturas, como descreve Vitruvius a origem da obra dórica, do que os arcos agudos, que têm dois centros. E, ainda, sustenta muito mais, segundo a razão da matemática, o semicírculo, em que cada linha converge a um só centro, e, além da fraqueza, um arco agudo não possui aquela graça para o nosso olho, que gosta da perfeição do círculo. E se vê que a natureza quase não busca outra forma.

XII. Mas não é preciso falar da arquitetura romana para fazer uma comparação com a bárbara, pois a diferença é conhecidíssima: nem para descrever sua ordem, já descrita de maneira tão excelente por Vitruvius. Basta então saber que os edifícios de Roma, até o tempo dos últimos imperadores, foram sempre edificadas com bom sistema de arquitetura e por isso concordavam com os mais antigos; então, não há dificuldade alguma em distingui-los daqueles que foram do tempo dos godos e ainda muitos anos depois, pois estes foram quase dois extremos totalmente opostos. Também não há dificuldade em distingui-los dos nossos modernos por muitas qualidades, mas sobretudo pela novidade que os torna conhecidíssimos.

XIII. Tendo explicado suficientemente quais edifícios antigos de Roma são aqueles que pretendemos representar, e também como é fácil distingui-los dos outros, falta explicar o sistema que utilizamos para medi-los e desenhá-los, para que, quem quiser se dedicar à arquitetura, saiba realizar ambas as operações sem erros; como para que saiba também que, na descrição que seguirá, não fomos dirigidos pelo acaso e pela prática apenas, mas por um método exato. Como até agora não vi nem ouvi dizer ter sido descrito por algum antigo o sistema de medir pela bússola do ímã que nós utilizamos, opino que seja uma invenção dos modernos, portanto, estimo oportuno ensinar detalhadamente como se deve utilizá-lo, para quem não o souber.

XIV. Far-se-á então um instrumento circular e plano, como um astrolábio, cujo diâmetro será de 2 palmos, ou mais ou menos, como parecer melhor a quem o utilizar, e dividir-se-á a circunferência do mesmo instrumento em oito partes iguais. A cada uma dessas partes dar-se-á o nome de um dos oito ventos, dividindo a circunferência em trinta e duas outras partes pequenas chamadas graus. Assim, a partir do primeiro grau de tramontana, riscar-se-á uma linha reta passando pelo centro do instrumento até a circunferência, e esta, no oposto do primeiro grau de tramontana, fará o primeiro grau de austro. Igualmente, a partir da circunferência, riscar-se-á outra linha que, passando pelo centro, cruzará a linha de austro e tramontana, formando ao redor do centro quatro ângulos retos e, num lado da circunferência, mar-

cará o primeiro grau de levante, no outro, o primeiro de poente. Assim, entre essas linhas que fazem os quatro ventos principais, restará o espaço dos quatro outros colaterais, quer dizer: grego, líbico, mestre e siroco. Estes serão descritos com os mesmos graus e modos que dissemos dos outros.

XV. Isso feito, no centro onde as linhas se cruzam, fincar-se-á um umbigão de ferro, como um prego pequeno, muito reto e agudo; e sobre este se colocará o ímã em balanço, como se costuma fazer nos relógios de sol que vemos todos os dias. Aí, fechar-se-á esse lugar do ímã com um vidro, ou com um chifre sutil e transparente, mas que não o toque, para que não impeça seu movimento, nem seja influenciado pelo vento. Depois, pelo meio do instrumento, como diâmetro, colocar-se-á um indicador, que mostrará sempre não apenas os ventos opostos, mas também os graus, como a armila do astrolábio. Isso se chamará marco e será colocado de maneira que possa girar, ficando parado o resto do instrumento. Com este mediremos então qualquer tipo de edifício, de qualquer forma, redondo, quadrado, ou com ângulos e desdobramentos tão diferentes quanto possível.

XVI. A maneira é a seguinte: no lugar que queremos medir, ponha-se o instrumento bem no plano, para que o ímã fique reto, aproximando-o da parede que devemos medir tanto quanto a circunferência do instrumento o permitir. Gire-se o instrumento até que o ímã indique exatamente o vento chamado de tramontana. Quando estiver parado nessa direção, alinhe-se o marco por meio de uma régua de madeira ou de latão, exatamente com aquela parede, ou rua, ou outra coisa que se queira medir, deixando o instrumento parado, para que o ímã mantenha sua direção para a tramontana. Depois, observe-se para qual vento e de quantos graus em linha reta está girada aquela parede, o que mediremos em varas, cúbitos ou palmos, até o limite que o marco indicar em linha reta. Anote-se esse número, quer dizer, tantos graus de austro, ou siroco e assim por diante. Depois que o marco não mantiver mais a linha reta, deve-se então virar, começando a outra linha que devemos medir onde termina a outra já medida, e assim, dirigindo-o para aquela, da mesma maneira anotar os graus do vento e o número das medidas até que esteja terminado todo o perímetro do edifício. Considero ser isso suficiente no que diz respeito à medição, embora seja preciso compreender as alturas e as curvas, que se medem de outra maneira, como depois mostraremos em lugar mais conveniente.

XVII. Medindo desse jeito que disse e anotadas todas as medidas e os traçados, quer dizer, tantas varas, ou palmos, tantos graus de tal vento, para desenhar tudo de forma correta é oportuno ter um papel da forma e da medida próprias da bússola do ímã e dividido da mesma maneira, com os mesmos graus dos ventos. Ele será utilizado da forma que direi. Pega-se o

papel no qual se deve desenhar o edifício e, antes de tudo, risca-se nele uma linha que sirva quase que como mestra, dirigida para tramontana. Sobrepõe-se, então, o papel em que desenhemos a bússola, colocando-o de modo que a linha de tramontana da bússola coincida com aquela riscada no papel no qual se deve desenhar o edifício. Depois, observa-se o número de pés que foram anotados na medição e os graus do vento para o qual está dirigida a parede ou a rua que queremos desenhar. Assim, acha-se o mesmo grau daquele vento na bússola desenhada, mantendo-a parada com a linha de tramontana sobre a outra linha desenhada no papel e risca-se a linha reta daquele grau que passa pelo centro da bússola desenhada, e descreve-se no papel em que queremos desenhar. Considerem-se depois quantos pés foram medidos pelo marco para aquele grau, e tantos marcaremos, com a medida dos pés pequenos, sobre a linha daquele grau. Se, por exemplo, a medida numa parede foi de 30 pés, 6 graus a levante, medem-se e marcam-se os 30 pés. E assim por diante, de maneira que com a prática será cada vez mais fácil, e resultará quase num desenho da planta e num memorial para desenhar todo o demais.

XVIII. Na minha opinião, há muitos que se enganam no que diz respeito a desenhar os edifícios, e, em lugar de fazer o que pertence ao arquiteto, fazem o que pertence ao pintor. Direi, portanto, qual é o sistema que acho que se deva utilizar para que possamos entender exatamente todas as medidas e para que saibamos encontrar sem erros todos os membros dos edifícios. O desenho dos edifícios divide-se em três partes. A primeira delas é a planta, quer dizer, o desenho em plano; a segunda é o desenho da parede externa, com seus ornamentos; a terceira é a parede interna, também com seus ornamentos. A planta é aquela que ordena todo o espaço plano do lugar a ser edificado, ou seja, o desenho da fundação de todo o edifício, quando ele está já no nível do terreno. É preciso que esse espaço, embora possa ter desníveis, seja reduzido ao plano, e fazer com que a linha do nível mais alto seja paralela ao plano das linhas do nível mais baixo do edifício. E por isso é preciso relevar a linha reta da base do nível mais alto, e não a circunferência da altura, de maneira que, sobre ele, caiam a prumo e perpendiculares todos os muros. Chama-se esse desenho planta, porque, tal como o espaço que ocupa a planta do pé é a base de todo o corpo, assim essa planta é o fundamento do edifício todo.

XIX. Desenhada a planta e ordenados os seus membros com suas larguras, redondas ou quadradas, ou de qualquer forma que seja, medindo sempre tudo com a medida pequena, deve-se riscar uma linha da largura da base do edifício todo e, a partir do meio dessa linha, riscar outra linha reta, fazendo em um canto e no outro dois ângulos retos. Essa é a linha da entrada do edifício. A partir das duas extremidades da linha da largura, riscaremos duas

linhas paralelas, perpendiculares à linha da base: e essas duas linhas devem ser tão altas quanto o edifício, que de tal maneira representarão a altura do edifício. Depois, entre essas duas linhas extremas, que representam a altura, tome-se a medida das colunas, pilares, janelas e outros ornamentos desenhados na metade frontal da planta de todo o edifício, e desde cada ponto das extremidades das colunas, ou dos pilares e vãos, ou seja, ornamentos de janelas, far-se-á tudo, sempre riscando linhas paralelas àquelas duas extremas. Depois, transversalmente, ponha-se a altura das bases, das colunas, dos capitéis, das arquitraves, das janelas, frisos, cornijas e coisas semelhantes; isso tudo se fará com linhas paralelas à linha do plano do edifício.

XX. Não se deve diminuir na extremidade do edifício, ainda que seja redondo, e mesmo que seja quadrado, para mostrar dois lados, como fazem alguns, diminuindo o que se afasta mais do olho, já que, quando os desenhos diminuem, isso ocorre de modo a fazer intercessão com os raios piramidais do olho: o que é lógica da perspectiva e pertence ao pintor, não ao arquiteto. Este, a partir das linhas diminuídas, não pode tomar nenhuma medida exata; o que é necessário a essa arte que procura todas as medidas perfeitas de fato, não aquelas que parecem e não o são. Portanto, ao desenho do arquiteto pertencem as medidas tiradas sempre com linhas paralelas em todos os lados. E se as medidas feitas às vezes sobre uma planta de forma redonda se reduzem, ou seja, diminuem, como também aquelas feitas sobre retas em triângulo, ou outras formas, em seguida se encontram novamente no desenho da planta: e aquilo que diminui na planta, como abóbadas, arcos e triângulos, torna-se em seguida perfeito em seus desenhos de elevação. Por isso é que é preciso ter sempre prontas as medidas exatas dos palmos, pés, dedos, grãos*, até suas partes mínimas.

XXI. A terceira parte desse desenho é a que chamamos de parede interior com seus ornamentos, e esta é necessária não menos que as outras duas e é feita igualmente a partir da planta com linhas paralelas, como a parte externa, e representa a metade de dentro do edifício, como se ele fosse dividido no meio: representa o pátio, a correspondência da altura das cornijas de fora com as de dentro, a altura das janelas, das portas, os arcos das abóbadas semicirculares ou em cruz ou de qualquer maneira que elas sejam. Enfim, por meio dessas três maneiras, é possível examinar detalhadamente todas as partes de qualquer edifício, dentro e fora. Esse caminho nós seguimos, como se verá no desenvolvimento de toda esta nossa obra. Para que isso seja compreendido de forma ainda mais clara, coloquei aqui o desenho de um só edifício realizado de todas as três maneiras citadas acima.

* Antiga unidade de medida usada em Roma.

“CARTA AO PAPA LEÃO X SOBRE AS RUÍNAS DE ROMA”, MANUSCRITO MUNIQUE, BAYERISCHE STAATBIBLIOTHEK, COD. IT. 37B

Observação:

As palavras sublinhadas diferem ou inexistem na versão do manuscrito de Mântua. Quando o parágrafo inteiro é um acréscimo em relação a esse manuscrito, sublinha-se o número do parágrafo (exemplo: XXII).

I. Há muitos, Beatíssimo Padre, que, medindo com seu fraco juízo as coisas grandíssimas que se escrevem dos romanos, sobre suas façanhas militares e sobre a cidade de Roma no que diz respeito a admirável arte, riquezas, ornamentos e grandeza dos edifícios, acham que estas sejam mais fabulosas do que verdadeiras. Mas comigo costuma acontecer o contrário; pois, considerando a divindade daquelas almas antigas a partir dos vestígios que ainda vemos das ruínas de Roma, opino não ser além da razão acreditar que muitas coisas que parecem impossíveis para nós, para elas eram fáceis. Portanto, sendo eu muito estudioso dessas antiguidades, e tendo não pequeno cuidado em pesquisá-las minuciosamente e medi-las com diligência, lendo sempre os bons autores, e comparando as obras com os textos escritos, penso ter conseguido algum conhecimento da arquitetura antiga. Isso, ao mesmo tempo, me dá grandíssima satisfação, por me inteirar de coisa de tamanha excelência, e grandíssima dor, vendo quase o cadáver daquela nobre pátria, que foi rainha do mundo, tão miseravelmente dilacerado.

II. Então, se cada um de nós deve respeito aos familiares e à pátria, sinto-me obrigado a empregar todas as minhas pequenas forças, para que continue vivo, o mais possível, um pouco da imagem, e quase a sombra desta cidade que, na verdade, é a pátria universal de todos os cristãos, e que por um tempo foi tão nobre e poderosa, que os homens já começavam a acreditar que só ela sob o céu fosse superior à fortuna e, contra o viés natural, fosse isenta da morte e destinada a durar eternamente. Aí pareceu que o tempo, sendo invejoso da glória dos mortais, não confiando totalmente apenas nas suas próprias forças, acordou-se com a fortuna e com os bárbaros profanos e celerados, os quais à lima voraz e à mordida venenosa daquele acrescentaram a ímpia fúria do ferro e do fogo. Daí aquelas famosas obras, que hoje mais que nunca seriam florescentes e belas, foram queimadas e

destruídas pela raiva celerada e pela fúria cruel de homens malvados, ou melhor, feras, embora não tanto que não restasse visível a estrutura quase inteira, mas sem ornamentos, e, por assim dizer, os ossos do corpo sem a carne.

III. Mas por que nos queixarmos dos godos, dos vândalos e de outros igualmente pérfidos inimigos do nome latino, se aqueles mesmos que, como pais e tutores, deviam defender essas míseras relíquias de Roma por longo tempo se dedicaram a destruí-las e apagá-las? Quantos pontífices, Padre Santo, que tinham o mesmo cargo que Vossa Santidade, mas não o mesmo saber, nem o valor, nem a grandeza de ânimo, nem aquela clemência que vos torna semelhante a Deus, quantos, digo, pontífices permitiram a ruína e a destruição dos templos antigos, estátuas, arcos e outros edifícios que foram a glória de seus fundadores? Quantos toleraram que, só para extrair areia pozolana, fossem escavados os fundamentos, pelo que, em pouco tempo, os edifícios desabaram! Quanta cal foi feita com estátuas e outros ornamentos antigos, tanto que ousaria dizer que toda esta Roma nova que hoje se vê, grande como ela é, bela como ela é, enfeitada como ela é de palácios, igrejas e outros edifícios, é toda fabricada com a cal de mármore antigos?

IV. Não posso recordar sem muita dor que, desde que me instalei em Roma, ainda não faz doze anos, tantas coisas belas foram destruídas, como a Meta que estava na Via Alexandrina, o Arco que estava na entrada das Termas de Diocleciano, uma parte do Fórum Transitório que faz poucos dias foi queimada e destruída e os mármore se tornaram cal; arruinada a maior parte da Basílica do Fórum, além disso, tantas colunas quebradas e cortadas no meio, tantas arquitraves, tantos belos frisos despedaçados, o que foi mesmo uma infâmia tolerar nestes tempos, e que se poderia dizer de verdade que até Aníbal, além de outros, tornariam piedoso.

V. Não deve então, Padre Santo, ser dos últimos pensamentos de Vossa Santidade cuidar do pouco que ainda existe desta antiga mãe da glória e da grandeza italiana, como testemunho daquelas almas divinas, que ainda às vezes, com a lembrança, estimulam à virtude os espíritos que nos dias de hoje estão entre nós. Que não seja extirpado e destruído pelos malvados e ignorantes, pois infelizmente até hoje foram injuriadas aquelas almas que com seu sangue pariram tamanha glória ao mundo, a esta pátria e a nós. É melhor que Vossa Santidade procure, deixando viva a comparação com os antigos, igualá-los e ultrapassá-los, como bem faz com magnos edifícios, alimentando e favorecendo as virtudes, despertando os engenhos, remunerando os trabalhos virtuosos, espalhando a santíssima semente da paz entre os príncipes cristãos: pois, como da calamidade da guerra nasce a destruição e a ruína de todas as disciplinas e das artes, assim da paz e da concórdia nasce a felicidade dos povos e a louvável tranquilidade graças à qual pode-

mos dedicar-nos a elas e alcançar o topo da excelência. O que todos esperam que possamos alcançar no nosso tempo graças à divina sabedoria de Vossa Santidade. Isso é ser realmente Pastor clementíssimo, antes, Pai ótimo de todo o mundo.

VI. Mas, para voltar a dizer o que pouco antes estava tratando, digo que, tendo-me ordenado Vossa Santidade representar em desenho Roma antiga, por quanto podemos conhecer a partir do que hoje vemos, com os edifícios que mostram tais vestígios de si, que, com exata argumentação, possam ser infalivelmente restituídos na forma como estavam, reconstruindo os membros que foram completamente destruídos, e que nem mais vemos, semelhantes àqueles que ainda existem de pé e vemos, por isso, tomei todo o cuidado possível para que o ânimo de Vossa Santidade, e de todos os outros que gostarem deste trabalho, fique bem satisfeito e sem confusão. Embora tenha extraído de muitos autores latinos o que pretendo representar, porém, entre outros, segui principalmente P. Victore, o qual, por ser dos últimos, pode dar melhores informações particulares sobre as últimas coisas, sem preterir as antigas também, e se vê que concorda na sua descrição das regiões com alguns mármores antigos nos quais igualmente são descritas.

VII. Pois alguém poderia acreditar que seria difícil distinguir os edifícios antigos daqueles modernos, ou os mais antigos dos menos antigos, para não deixar dúvida alguma na mente de quem queira se inteirar disso, digo que com pouco trabalho se pode fazer isso. Pois em Roma há apenas três espécies de edifícios. Delas uma é daqueles bons antigos, os quais duraram desde os primeiros imperadores até o tempo em que Roma foi destruída e saqueada pelos godos e os outros bárbaros; a outra durou até o tempo em que Roma foi dominada pelos godos e ainda cem anos depois; a outra, desde aquele tempo até o nosso.

VIII. Os edifícios modernos e de nosso tempo são muito conhecidos, seja por serem novos, como também por não alcançarem ainda em tudo a excelência nem aqueles imensos gastos que nos antigos vemos e admiramos. Ainda que nos nossos dias a arquitetura tenha se despertado muito e chegado muito próxima à maneira dos antigos, como se vê nas belas obras de Bramante, entretanto, os ornamentos não são de materiais tão valiosos como os antigos que, com infinitos gastos, parece que realizaram tudo o que imaginaram e que apenas sua vontade quebraria qualquer dificuldade. Os edifícios do tempo dos godos são totalmente desprovidos de graça e sem maneira alguma, diferem dos antigos e dos modernos. Então não é tão difícil reconhecer aqueles do tempo dos imperadores, os quais são mais excelentes e feitos com maneira mais bela e com maior gasto e arte que todos os outros. Apenas estes nós pretendemos representar. Nem deve existir dúvida no

ânimo de alguém de que, entre os edifícios antigos, os menos antigos fossem menos belos ou menos bem concebidos, ou de outra maneira. Pois todos eram feitos com a mesma razão.

IX. Muitas vezes muitos edifícios foram reformados pelos mesmos antigos romanos, como se lê que no lugar onde existiu a *Domus Aurea* de Nero depois foram edificadas as Termas de Tito e a sua casa e o anfiteatro. Contudo, eram feitos pelo mesmo sistema dos outros edifícios ainda mais antigos do que o tempo de Nero e da mesma época da *Domus Aurea*. E ainda que a literatura, a escultura, a pintura e quase todas as outras artes entrassem numa longa decadência e fossem piorando até o tempo dos últimos imperadores, a arquitetura preservou-se e manteve-se com bom sistema e se construía pelo mesmo sistema de antes: e esta, entre as artes, foi a última que se perdeu. O que se pode conhecer baseado em muitas coisas, e entre outras, no Arco de Constantino, cuja composição é bela e benfeita em tudo o que pertence à arquitetura. Mas as esculturas do mesmo arco são fraquíssimas, sem arte ou bom desenho algum. Aquelas que ali restam dos despojos de Trajano e de Antonino Pio são excelentíssimas e de perfeita maneira. O mesmo se vê nas Termas de Diocleciano, em que as esculturas do seu tempo são de péssima maneira e malfeitas e os vestígios de pintura que se veem ali nada têm a ver com aquelas do tempo de Trajano e de Tito. Contudo, a arquitetura é nobre e bem concebida.

X. Mas, depois que Roma foi totalmente arruinada, queimada e destruída pelos bárbaros, pareceu que aquele incêndio e aquela lamentável ruína tivessem queimado e arruinado, junto com os edifícios, também a arte de edificar. Daí, mudando tanto a sorte dos romanos e ocorrendo, em lugar das infinitas vitórias e triunfos, a calamidade e a miserável escravidão, como se não fosse adequado para aqueles que foram subjugados e escravizados pelos bárbaros morar da mesma maneira e grandeza que tiveram quando eles subjugaram os bárbaros, de repente, com a sorte, mudou-se também a maneira de construir e de morar. Pareceu um extremo tão distante do outro como a escravidão o é da liberdade. Aviltou-se a maneira conforme à miséria deles, sem arte, sem proporção e sem graça alguma. Pareceu que os homens daquele tempo, junto com o império, haviam perdido todo seu engenho e arte, tornando-se tão ignorantes que não sabiam mais fazer nem tijolos de barro cozido, assim como outros tipos de ornamentação. Desbastavam os muros antigos para deles extrair as pedras e os tijolos e, reduzindo os mármores a pequenos quadrinhos, com eles muravam, dividindo com aquela massa as paredes, como se vê naquela torre que chamam das Milícias. E assim, por longo tempo, seguiram com aquela ignorância que em todas as coisas da época deles se vê. E pareceu que não apenas à Itália houvesse chegado aquela violenta e cruel tempestade de guerra e destruição, mas se di-

fundisse ainda na Grécia, onde já houve os inventores e os perfeitos mestres de todas as artes. Foi daí que nasceu ainda uma maneira de pintura, escultura e arquitetura péssima e de nenhum valor.

XI. Começou depois a surgir quase por todas as partes a maneira da arquitetura alemã, que, como ainda se vê nas ornamentações, é muito distante da bela maneira dos romanos. Estes, além da estrutura de todo o edificio, tinham belíssimas cornijas, frisos, arquitraves, colunas e os capitéis e as bases e, em suma, todos os ornamentos de perfeita e belíssima maneira. Os alemães, cuja maneira ainda dura em muitos lugares, frequentemente, para ornamentação, punham apenas algumas figurinhas agachadas, malfeitas e menos bem concebidas como mísula para sustentar uma viga, e animais esquisitos e figuras e folhas deselegantes e fora de qualquer razão. Contudo, sua arquitetura teve alguma razão, pois nasceu das árvores ainda não cortadas, as quais, tendo seus ramos dobrados e atados juntos, fazem seus arcos agudos. Ainda que essa origem não seja totalmente desprezível, é no entanto inconsistente, pois durariam muito mais as choupanas feitas de vigas encaixadas e colocadas como colunas, com seus cumes e coberturas, como descreve Vitrúvio a origem da obra dórica, do que os arcos agudos, que têm dois centros. E, ainda, sustenta muito mais, segundo a razão da matemática, o semicírculo, em que cada linha converge a um só centro, e, além da fraqueza, um arco agudo não possui aquela graça para o nosso olho, que gosta da perfeição do círculo. E se vê que a natureza quase não busca outra forma.

XII. Mas não é preciso falar da arquitetura romana para fazer uma comparação com a bárbara, pois a diferença é conhecidíssima: nem para descrever sua ordem, já descrita de maneira tão excelente por Vitruvius. Basta então saber que os edificios de Roma, até o tempo dos últimos imperadores, foram sempre edificadas com bom sistema de arquitetura e por isso concordavam com os mais antigos; então não há dificuldade alguma em distingui-los daqueles que foram do tempo dos godos e ainda muitos anos depois, pois estes foram quase dois extremos totalmente opostos. Também não há dificuldade em distingui-los dos nossos modernos, se não por outra coisa, ao menos pela novidade que os torna conhecidíssimos.

XIII. Tendo explicado suficientemente quais edificios antigos de Roma são aqueles que pretendemos representar, e também como é fácil distingui-los dos outros, falta explicar o sistema que utilizamos para medi-los e desenhá-los, para que, quem quiser se dedicar à arquitetura, saiba realizar ambas as operações sem erros, como para que saiba também que, na descrição dessa obra, não fomos dirigidos pelo acaso e pela prática apenas, mas por um método exato. Como até agora não vi nem ouvi dizer ter sido descrito por algum antigo o sistema de medir pela bússola do ímã que nós utiliza-

mos, opino que seja uma invenção dos modernos, portanto, estimo oportuna sua utilização a quem não a conhecer.

XIV. Far-se-á então um instrumento circular e plano, como um astrolábio, cujo diâmetro será de 2 palmos, mais ou menos, como parecer melhor a quem o utilizar, e dividir-se-á a circunferência do mesmo instrumento em oito partes iguais. A cada uma dessas partes dar-se-á o nome de um dos oito ventos, dividindo-a em trinta e duas outras partes pequenas chamadas graus. Assim, a partir do primeiro grau de tramontana, riscar-se-á uma linha reta passando pelo centro do instrumento até a circunferência, e esta, no oposto do primeiro grau de tramontana, fará o primeiro grau de austro. Igualmente, a partir da circunferência, riscar-se-á outra linha que, passando pelo centro, cruzará a linha de austro e tramontana, formando ao redor do centro quatro ângulos retos e, num lado da circunferência, marcará o primeiro grau de levante, no outro, o primeiro de poente. Assim, entre essas linhas que fazem os quatro ventos principais, restará o espaço dos quatro outros colaterais, quer dizer: grego, líbico, mestre e siroco. Estes serão descritos com os mesmos graus e modos que dissemos dos outros.

XV. Isso feito, no centro onde as linhas se cruzam, fincar-se-á um umbigo de ferro, como um prego pequeno, muito reto e agudo; e sobre este se colocará o ímã em balanço, como se costuma fazer nos relógios de sol que vemos todos os dias. Aí, fechar-se-á esse lugar do ímã com um vidro, ou com um chifre sutil e transparente, mas que não o toque, para que não impeça seu movimento, nem seja influenciado pelo vento. Depois, pelo meio do instrumento, como diâmetro, colocar-se-á um indicador, que mostrará sempre não apenas os ventos opostos, mas também os graus, como a armila do astrolábio. Isso se chamará marco e será colocado de maneira que possa girar, ficando parado o resto do instrumento. Com este mediremos então qualquer tipo de edifício, de qualquer forma, redondo, quadrado, ou com ângulos e desdobramentos tão diferentes quanto possível.

XVI. A maneira é a seguinte: no lugar que queremos medir, ponha-se o instrumento bem no plano, para que o ímã fique reto, aproximando-o da parede que queremos medir tanto quanto a circunferência do instrumento o permitir. Gire-se o instrumento até que o ímã indique exatamente o vento chamado tramontana. Quando estiver parado nessa direção, alinhe-se o marco por meio de uma régua de madeira ou de latão, exatamente com aquela parede, ou rua, ou outra coisa que se queira medir, deixando o instrumento parado, para que o ímã mantenha sua direção para tramontana. Depois, observe-se para qual vento e de quantos graus em linha reta está girada aquela parede, o que mediremos em varas, cúbitos ou palmos, até o limite que o marco indicar em linha reta. Note-se esse número, quer dizer, tantos

graus de austro, ou siroco e assim por diante. Depois que o marco não man- tiver mais a linha reta, deve-se então virar, começando a outra linha que devemos medir onde termina a outra já medida, e assim, dirigindo-o para aquela, da mesma maneira anotar os graus do vento e o número das medi- das até que esteja terminado todo o perímetro do edifício. Considero ser isso suficiente no que diz respeito à medição, embora seja preciso com- preender as alturas e as curvas, que se medem de outra maneira, como de- pois mostraremos em lugar mais conveniente.

XVII. Tomadas as medidas da maneira como foi dito e anotadas todas as medidas e os traçados, quer dizer, tantas varas, ou palmos, tantos graus de tal vento, para desenhar tudo de forma correta é oportuno ter um papel da forma e da medida próprias da bússola do ímã e dividido da mesma ma- neira, com os mesmos graus dos ventos. Ele será utilizado da forma que di- rei. Pega-se o papel no qual se deve desenhar o edifício medido e, antes de tudo, risca-se nele uma linha que sirva quase que como mestra, dirigida para tramontana. Sobrepõe-se então o papel em que desenhemos a bússola, colo- cando-o de modo que a linha de tramontana da bússola coincida com aque- la riscada no papel no qual se deve desenhar o edifício. Depois, observa-se o número de pés que foram anotados na medição e os graus do vento para o qual está dirigida a parede ou a rua que queremos desenhar. Assim, acha- se o mesmo grau daquele vento na bússola desenhada, mantendo-a parada com a linha de tramontana sobre a outra linha desenhada no papel e risca- se a linha reta daquele grau que passa pelo centro da bússola desenhada, e descreve-se no papel em que queremos desenhar. Considerem-se depois quantos pés foram medidos pelo marco para aquele grau, e tantos marcare- mos, com a medida dos pés pequenos, sobre a linha daquele grau. Se, por exemplo, a medida numa parede foi de 30 pés, 6 graus a levante, medem-se e marcam-se os 30 pés. E assim por diante, de maneira que, com a prática, será cada vez mais fácil, e resultará quase num desenho da planta e num memo- rial para desenhar todo o demais.

XVIII. Como a maneira de desenhar própria do arquiteto é diferente daquela do pintor, direi qual maneira me parece a mais conveniente, para que possamos entender todas as medidas e para que saibamos encontrar sem erros todos os membros dos edifícios. O desenho dos edifícios próprio do arquiteto divide-se em três partes. A primeira delas é a planta, quer dizer, o desenho em plano; a segunda é o desenho da parede externa, com seus ornamentos; a terceira é a parede interna, também com seus ornamentos. A planta é aquela que ordena todo o espaço plano do lugar a ser edificado, ou seja, o desenho da fundação de todo o edifício, quando ele já está no nível do terreno. É preciso que esse espaço, embora possa ter desníveis, seja reduzido ao plano, e fazer com que a linha do nível mais alto seja paralela ao plano das

linhas do nível mais baixo do edifício. E por isso é preciso relevar a linha reta da base do nível mais alto, e não a curva da altura, de maneira que, sobre ele, caiam a prumo e perpendiculares todos os muros do edifício. Chama-se esse desenho, como foi dito, planta, pois, essa planta ocupa o espaço da base do edifício todo, tal como a planta do pé ocupa aquele espaço que é a base do corpo todo.

XIX. Desenhada a planta e ordenados os seus membros com suas larguras, redondas ou quadradas, ou de qualquer forma que seja, medindo sempre tudo com a medida pequena, deve-se riscar uma linha da largura da base do edifício todo e, a partir do meio dessa linha, riscar outra linha reta, fazendo em um canto e no outro dois ângulos retos. Essa é a linha do meio do edifício. A partir das duas extremidades da linha da largura, riscaremos duas linhas paralelas, perpendiculares à linha da base: e essas duas linhas devem ser tão altas quanto o edifício. Depois, entre essas duas linhas extremas, que representam a altura, tome-se a medida das colunas, pilares, janelas e outros ornamentos desenhados na metade frontal da planta de todo o edifício, e desde cada ponto das extremidades das colunas, ou dos pilares e vãos, ou seja, ornamentos de janelas, far-se-á tudo, sempre riscando linhas paralelas àquelas duas extremas. Depois, transversalmente, ponha-se a altura das bases, das colunas, dos capitéis, das arquitraves, das janelas, frisos, cornijas e coisas semelhantes; isso tudo se fará com linhas paralelas à linha do plano do edifício.

XX. Em tais desenhos não se deve diminuir na extremidade do edifício, ainda que seja redondo, e mesmo que seja quadrado, para mostrar dois lados. Pois o arquiteto, a partir das linhas diminuídas, não pode tomar nenhuma medida exata; o que é necessário a essa arte que procura todas as medidas perfeitas de fato e tiradas com linhas paralelas, não aquelas que parecem e não o são. E se as medidas feitas às vezes sobre uma planta de forma redonda se reduzem, ou seja, diminuem, em seguida se encontram novamente no desenho da planta: e aquelas que diminuem na planta, como abóbadas, arcos e triângulos, são em seguida perfeitas em seus desenhos de elevação. Por isso é que é preciso ter sempre prontas as medidas exatas dos palmos, pés, grãos, até suas partes mínimas.

XXI. A terceira parte desse desenho é a que chamamos de parede interior com seus ornamentos. E esta é necessária não menos que as outras duas e é feita igualmente a partir da planta com linhas paralelas, como a parede externa, e representa a metade de dentro do edifício, como se ele fosse dividido no meio: representa o pátio, a correspondência da altura das cornijas de fora com as de dentro, a altura das janelas, das portas, os arcos das abóbadas semicirculares ou em cruz ou de qualquer maneira que elas

sejam. Enfim, com essas três ordens, ou seja, maneiras, é possível examinar detalhadamente todas as partes de qualquer edifício, dentro e fora. Esse caminho nós seguimos, como se verá no desenvolvimento de toda esta nossa obra. Para que mais claramente ainda se entenda, colocamos aqui abaixo o desenho de um só edifício desenhado de todas estas três maneiras.

XXII. E, para satisfazer mais completamente ao desejo daqueles que amam ver e compreender bem todas as coisas que serão desenhadas, além das três maneiras de representar a arquitetura propostas e ditas acima, desenhemos também em perspectiva alguns edifícios em relação aos quais achamos isso necessário, a fim de que os olhos possam ver e julgar a graça daquela semelhança que se lhes apresenta pela bela proporção e simetria dos edifícios, o que não é evidente no desenho daqueles que são medidos à maneira dos arquitetos. Pois a espessura dos corpos não pode ser representada num plano se aquelas partes que se devem ver mais de longe não diminuam proporcionalmente assim como as vê naturalmente o olho, que envia seus raios em forma de pirâmide e no objeto faz a base e em si próprio forma o ângulo do topo segundo o que vê. Portanto, quanto menor é o ângulo, tanto menor parece o objeto visto, e assim por diante, mais alto ou mais baixo, direito ou esquerdo, dependendo do ângulo.

XXIII. E, para pôr na superfície reta um plano sobre o qual as coisas longínquas se vejam menores com a devida proporção, é preciso entrecruzar os raios piramidais a partir de nosso olho com uma linha equidistante deste, pois assim é que se vê naturalmente e, a partir dos pontos onde essa linha cruza os raios, percebe-se a medida exata para diminuir com aquela proporção e aquele intervalo que faz com que os objetos que vemos ao longe pareçam maiores ou menores, dependendo da distância que o pintor, ou seja, o desenhista, quer demonstrar. Assim, observamos essa regra e as outras necessárias à perspectiva nos desenhos que o requeriam — remetendo as medidas arquiteturais aos três desenhos — pois com estes seria impossível ou difícil reduzir tais coisas às próprias formas que se pudessem medir, embora, de fato, a razão das medidas ainda exista neles. E, embora esse método de desenho de perspectiva seja próprio do pintor, contudo é conveniente ao arquiteto também. Pois, como ao pintor convém ter conhecimento da arquitetura para saber fazer os ornamentos bem medidos e com sua proporção, também para o arquiteto é necessário o conhecimento da perspectiva, uma vez que, através desse exercício, imagina melhor todo o edifício acabado com seus ornamentos.

XXIV. Sobre eles não é preciso dizer mais do isto: todos derivam das cinco ordens que utilizaram os antigos, quer dizer dórica, jônica, coríntia, toscana e ática. Entre todas, a dórica é a mais antiga, a qual foi inventada por

Doro, rei de Acaia, edificando em Argos um templo para Juno. Depois, na Jônia, sendo construído o Templo de Apolo, ajustando as medidas das colunas dóricas conforme a proporção do homem, a partir dela fizeram simetrias, solidez e bela medida, sem outros ornamentos. Mas no Templo de Diana mudaram a forma, ordenando as colunas com a medida e a proporção da mulher, com muitos ornamentos nos capitéis e nas bases e em todo o tronco, ou seja, fuste, o qual compuseram à imitação da estatura feminina. A essa maneira chamaram de jônica, mas aquelas que chamam de coríntias são mais esbeltas e delicadas e feitas imitando a esbelteza e a finura virginais. O inventor delas foi Calímaco em Corinto, daí por que se chamam de coríntias. Sobre sua origem e forma escreve amplamente Vitruvius, ao qual remetemos aqueles que quiserem ter mais informações. Nós, na medida em que elas ocorrerem, explicaremos as ordens de todas pressupondo as obras de Vitruvius.

XXV. Existem ainda duas outras ordens além das três ditas: quer dizer, a ática e a toscana. Estas porém não foram muito utilizadas pelos antigos. A ática tem as colunas feitas de quatro lados. A toscana é muito semelhante à dórica, como veremos no desenvolvimento do que pretendemos fazer e mostrar. E achar-se-ão ainda muitos edifícios compostos de várias maneiras, como, por exemplo, jônica e coríntia, dórica e coríntia e toscana e dórica, como melhor pareceu ao arquiteto para tornar adequados os edifícios às suas finalidades, e sobretudo nos templos.

Notas ao parágrafo I

1 As expressões “Santíssimo Padre”, logo na abertura do texto da versão de Pa-Ma, e “Padre Beatíssimo”, na versão de M, foram dirigidas ao papa, assim como fizera Flavio Biondo, na dedicatória a Eugênio IV, no seu célebre *Roma instaurata*, composto entre 1444 e 1446, e que poderia ser do conhecimento de Castiglione. No parágrafo se ressaltam a importância e o papel do papado diante da destruição da grandeza e da glória romanas¹.

2 [...] sejam mais fabulosas do que verdadeiras [...]

A carta se abre com a exaltação da grandeza dos romanos, capaz de estarrecer os leigos, isto é, aqueles de “menor juízo”, ou ainda eruditos.

Esse interesse pode ser observado três séculos mais tarde, nas colocações de Jacob Burckhardt, quando descreveu a atração que Roma exercia sobre a sua imaginação: “[...] Parte do prazer que Roma proporciona reside no fato de que ela nos mantém continuamente adivinhando e reconstruindo as ruínas das épocas que ali jazem tão misteriosamente, camada sobre camada”².

A ruína servirá de estímulo para o desenvolvimento das chamadas *Vedute* ou vistas urbanas de caráter monumental, propiciando ao viajante uma nova maneira de apreciação dos fragmentos antigos.

3 [...] *sendo eu muito estudioso dessas antiguidades [...]*

O redator da carta se apresenta como estudioso da Antiguidade, dos textos e das construções romanas, e havia tido enorme cuidado em medi-las e confrontá-las, verificando se as informações contidas nos textos corresponderiam àquelas contidas nos edifícios.

É possível afirmar que o autor da carta estaria seguindo os passos de Alberti, já destacados por Loewen: “[...] sabemos através das suas palavras que teria analisado de maneira exaustiva, não apenas os escritos, mas também as ruínas antigas”³. Por intermédio de Alberti, verifica-se que

[...] Todo edifício dos antigos que tenha atraído louvor, onde quer que ele estivesse, eu imediatamente o examinei cuidadosamente, para ver o que poderia aprender a partir dele. Portanto, nunca parei de explorar, considerar, e medir tudo, e comparar às informações através de lineamentos, até que tivesse abraçado e compreendido totalmente o que cada um tivesse para contribuir em termos de engenho e habilidade⁴.

4 [...] *penso ter conseguido algum conhecimento da arquitetura antiga.*

A ideia do estudo e da análise dos monumentos antigos será uma prática recorrente em todo o Renascimento, a partir da prática de Brunelleschi destacada na biografia redigida por Giorgio Vasari, “[...] com o estudo e a diligência do grande Filippo Brunelleschi a arquitetura reencontrou as medidas e as proporções dos Antigos”⁵. Da mesma forma procederão seus sucessores: Alberti, Francesco di Giorgio Martini, entre tantos outros artistas e arquitetos.

Loewen colocou o seguinte sobre essa questão:

[...] Para os arquitetos renascentistas, a redescoberta da Antiguidade significou imitação das formas antigas em busca de regularidade formal, análise de edifícios que se aproximava das ciências históricas, e até mesmo dos estudos literários. A face da antiga Roma, tão admirada, expressava-se por sua virtude ética e por seu alto nível de civilização⁶.

5 [...] *vendo quase o cadáver daquela nobre pátria [...]*

Essa analogia entre arquitetura e corpo, posta ainda nos escritos de Alberti, logo no prólogo *do De Re Aedificatoria*: “[...] temos destacado que o edifício é um corpo e, como todos os outros corpos, é composto de desenho (como *lineamenta*) e matéria”⁷. E no livro III aparecem outros termos como

“CARTA DE RAFAEL A BALDASSAR CASTIGLIONE
SOBRE A VILLA MADAMA”, FLORENÇA,
ARCHIVIO MEDICEO AVANTI IL PRINCIPATO,
FILZA 94, N. 162, FF. 194-299*

A *villa* é colocada no meio da encosta do monte Mario¹, que se volta em linha reta para Grego². E porque o monte faz uma curva, da parte que defronta Roma divisa o *mezodj*³, do oposto divisa Mestre, e nas costas do monte ficam Líbico e Poente, de modo que essa *villa* tem, de oito ventos, seis que a tocam, e são estes: Austro, Siroco, Levante, Grego, Tramontana e Mestre⁴. Assim V. S. pode considerar como é situado o lugar. Mas, para expor a *villa* a ventos mais sãos, voltei seu comprimento em linha reta para Siroco e Mestre, com a advertência de que para Siroco não haja janelas nem quaisquer cômodos, a não ser aqueles que tenham necessidade de calor⁵.

A *villa* tem duas entradas principais, uma por uma rua que vem do Palácio⁶, pelos prados⁷, e outra, nova, que vai em linha reta até a Ponte Molle⁸, feita novamente, ambas com a largura de 5 varas⁹; e se diria realmente que a Ponte Molle é feita para essa *villa*, porque a rua chega justo na ponte¹⁰. E na extremidade dessa rua há uma grande porta colocada no meio do edifício.

Mas para não confundir V. S. ao narrar-vos suas partes, começarei pela entrada principal, a da rua que vem do Palácio e dos prados — e não na costa do monte —, 4 varas mais alta que a da Ponte Molle¹¹, e sobe tão suavemente que não parece subir¹², e tendo chegado à *villa*, não se dá conta de estar no alto e de dominar toda a região.

E mostram-se primeiramente, de lá e de cá dessa entrada, dois torreões¹³ redondos que, além da beleza e soberba que dão à entrada, também servem para alguma defesa em caso de necessidade. Entre eles, uma belíssima porta dórica¹⁴ introduz um pátio de 22 varas de comprimento e 11 de largura¹⁵. Na extremidade desse pátio, há um vestibulo de modo e costume antigos, com seis colunas redondas jônicas¹⁶ e com suas *antae*, como requer sua ordem¹⁷.

Desse vestibulo entra-se no átrio¹⁸ feito à grega¹⁹, como aquele que os toscanos chamam de adro²⁰, por meio do qual se vai a um pátio redondo, de cuja forma orbicular²¹ não falarei agora, para não confundir, e volto a citar

* A partir da apresentação feita por Frommel (1984, pp. 325-6) da transcrição estabelecida por Lefevre em 1969. Foram estudadas ainda as transcrições de Lefevre (1973, pp. 52-60) e Dewez (1993, pp. 21-31).

as partes e cômodos do primeiro pátio. Como este tem o Siroco e o *mezodj*, ali está a cozinha, a despensa e a copa coletiva²². E depois há uma adega, escavada no monte, que serve a tais lugares coletivos, mas suas aberturas são voltadas para Tramontana: lugar muito fresco, como V. S. pode imaginar. Essas coisas estão todas entre o vestibulo e o monte, do lado esquerdo da entrada. À direita, há um belo jardim de laranjas²³ de 11 varas de comprimento e de 5,5 de largura. Entre as laranjas, no centro do jardim, há uma bela fonte de água que chega ali por diversos condutores e por seu próprio impulso²⁴.

Sobre o canto do torreão colocado à direita da entrada, há o que os antigos chamam de *dieta*²⁵: belíssima, de forma circular, com 6 varas de diâmetro²⁶ e, como tratarei no devido momento, acessada por um corredor que protege o jardim do vento Grego²⁷; três partes do edifício protegem-no de Tramontana e Mestre.

Como eu disse, a *dieta* é circular. Ao seu redor há janelas envidraçadas que, uma hora ou outra, do nascente ao poente, serão tocadas pelo sol, e transluzem, de modo que o lugar será muito alegre, pelo contínuo sol²⁸ e pela vista de Roma e da região, porque, como V. S. sabe, o vidro plano não cobrirá parte alguma²⁹. Esse lugar será muito agradável para, no inverno, os senhores conversarem entre si, que é o uso que costumeiramente se dá à *dieta*. E isso é o que há no canto de uma das extremidades do jardim.

Na outra extremidade, no lado de habitação³⁰, há uma galeria também para uso no inverno, que se volta a Siroco e a *mezodj*. Daí se entra na habitação, e não pelo primeiro pátio, ainda que este esteja ao lado. Deste pátio, não se pode ver a galeria, no jardim, nem a *dieta*, por causa de uma parede interposta, que pertence ao lado direito do primeiro pátio. E isso é o que há nos quatro lados do primeiro pátio. O segundo pátio, que está no meio do edifício, é circular³¹ e possui um diâmetro de 15 varas³². À sua direita, há uma grande porta dirigida a Grego, similar àquela que lhe dá entrada. De cada lado dessa porta encontra-se uma escada triangular³³ de 11 palmos de largura que parte de um adro cujo comprimento é o dobro daquele dos lanços da escada. O adro desemboca no centro de uma belíssima galeria voltada diretamente para Grego e que tem o comprimento de 14 varas, a largura de 3 e a altura de 5.

Em cada extremidade dessa galeria há um belíssimo nicho³⁴. A fachada é dividida em três arcadas. O arco do meio é todo aberto e avança ligeiramente³⁵ sobre um pequeno torreão quadrado com parapeitos³⁶ em volta, e faz as vezes de porta de baixo. Desse lugar, pode-se ver em linha reta a rua que vai da *villa* à Ponte Molle, a bela paisagem, o Tibre e Roma. Os outros dois arcos da galeria têm seu vão dividido por duas colunas redondas dóricas³⁷.

Ao pé dessa galeria estende-se o hipódromo³⁸, como V. S. entenderá, que terá de comprimento tanto quanto a *villa* se estende a Siroco e Mestre. Em uma das extremidades da galeria, do lado voltado a Siroco, uma abertura no meio do nicho conduz a uma belíssima e ampla sala que tem cinco

janelas voltadas a Grego, descortinando o hipódromo. Essa sala tem 8,5 varas de comprimento e 5,5 de largura; quatro arcos a contornam, formando um quadrado e criando no centro uma cobertura redonda em forma de cúpula e com altura de 7 varas³⁹.

Dessa sala chega-se a cinco quartos: dois que se voltam para Grego, dois que são iluminados pelo primeiro pátio — um voltado para o monte, outro para Siroco — e outro que é iluminado pelo pátio circular⁴⁰, voltado para Mestre. Desses quartos, três são de bom tamanho e os outros dois, um pouco menores. Os três primeiros são de 4 varas. No fim desses quartos, uma escada secreta leva aos cômodos de baixo e de cima, feitos para a família⁴¹. Dali se vai ainda à dita galeria, voltada para o sul, e, por um corredor, ao jardimzinho das laranjas e à *dieta*, como já vos disse acima.

Retornando agora à galeria voltada para Grego, do lado dirigido a Mestre há, no nicho, uma porta que fronteia a que leva à sala descrita. Por meio desta, adentra-se um salãozinho de 4,5 varas de largura e tão comprido quanto a diagonal de seu quadrado⁴², com as aberturas voltadas a Grego. Dali saem três quartos: dois que se voltam para Mestre e possuem a relação do comprimento com a largura na proporção de quatro para três, e o outro que se abre para o pátio circular⁴³. São quartos de verão, voltados para um belo viveiro e que nunca terão sol, porque o monte lhes tolhe o poente⁴⁴. Dali se passa depois a uma outra galeria, como V. S. entenderá.

Descrevi a V. S. duas portas no pátio redondo: uma que é a entrada do átrio, outra que introduz a galeria voltada para Grego. Defronte da porta do átrio, há outra porta, dirigida a Mestre, que leva a uma belíssima galeria⁴⁵ de 14 varas de comprimento e três vãos: a entrada fica no vão central. Cada um dos outros dois vãos tem à sua frente um semicírculo⁴⁶, de modo que a galeria é ampliada a 5 varas de vão. Na direção do monte, essa galeria faz um semicírculo com bancos concebidos como assentos almofadados⁴⁷. E no centro há uma belíssima fonte⁴⁸. Essa é uma *dieta* de verão muito agradável, porque nunca terá sol e as águas e o verde fazem-na bela.

Dessa galeria chega-se ao que os antigos chamavam de xisto⁴⁹, lugar cheio de árvores dispostas em ordem, que é do comprimento e da largura do primeiro pátio, de modo que a *villa* fica dividida em três⁵⁰, como V. S. entendeu. O xisto possui orlas que defrontam, 4 varas abaixo, um viveiro tão longo quanto ele⁵¹ e de 55 palmos de largura, com alguns degraus para se sentar e se estender até o fundo. Duas largas escadas, uma em cada extremidade, permitem o acesso ao viveiro a partir do xisto⁵². À beira da água, no fim da escada voltada para Mestre, há um terraço para refeições⁵³ muito agradável, pelo frescor e pela vista.

Na extremidade do xisto, no canto de Tramontana, há um torreão que acompanha aquele da *dieta* de inverno. Sobre esse torreão há um templo redondo, da altura e largura da *dieta*, que serve como capela. Igualmente, no outro canto do xisto, junto ao monte, outro torreão serve à defesa do lugar.

No meio dos dois torreões, há um bellissimo portal que dá saída ao xisto⁵⁴. E esse é todo o comprimento do edificio da *villa*.

No pátio circular, descrevi a V. S. três portas: a que conduz a uma parte do edificio dirigida a Siroco, a que leva à galeria voltada a Grego e outra, voltada a Mestre, onde está o xisto. Agora resta a parte do edificio dirigida ao monte. No centro, em frente à porta da galeria a Grego, há um espaço tão largo quanto o das escadas que sobem para o teatro de que falarei depois. Em frente a essa porta e entre as escadas, há uma bela fonte que escava no monte um semicírculo formado por diversos compartimentos adornados de conchas marinhas e concreções⁵⁵ de água, de acordo com o gosto do artista, e com bancos ao redor. E essa é outra *dieta*, feita para a hora dos calores extremos.

Dessa dieta, sobe-se em direção a Siroco e Mestre por meio de rampas laterais tão confortáveis, em que, sem degraus e sem bastões, se se caminha muito comodamente. No fim dessas rampas nascem outras duas que se reúnem, formando um semicírculo⁵⁶. Estas se ligam a um caminho voltado a Grego e Líbico, o qual termina de subir o monte e alcança a estrada de monte Mario que vai de Viterbo a Roma. Assim, da estrada de monte Mario àquela da Ponte Molle, há um caminho reto em prumo que passa justamente pelo meio da *villa*⁵⁷.

Agora, no vão plano entre as duas rampas que formam o semicírculo, há um belo teatro⁵⁸, feito com essa medida e essa ordem: primeiramente, é feito um círculo tão grande quanto aquele com que se há de fazer o teatro e no qual são desenhados quatro triângulos equiláteros que tocam a circunferência com as suas pontas. O lado do triângulo que se volta para Grego, formando um ângulo dirigido a Siroco e outro a Mestre, faz a frente da cena⁵⁹. E dali se traça uma paralela⁶⁰ que passa pelo centro do círculo, separando e dividindo o púlpito do proscênio e da região da orquestra. Dividida a área com essas medidas, são feitos os degraus, a cena, o púlpito⁶¹ e a orquestra. Ali são colocados os quartos de vestir dos atores⁶², para não encobrir a vista da região, que se fechará somente com coisas pintadas ao se recitarem as comédias, a fim de ajudar a voz a chegar aos espectadores. E esse teatro é colocado de forma que não pode ter sol depois do meio-dia, que é a hora costumeira para tais recreações⁶³.

E este é todo o plano de cima.

Como V. S. entendeu, para a saúde dos seus moradores, todos os quartos dessa *villa* são separados do monte por pátios abertos que não possuera acomodações subjacentes. Já, embaixo dos quartos, há aposentos da altura de 4 varas, e estes são adequações da altura que um plano tem a mais que o outro, como eu disse acima. Esses quartos de baixo são distribuídos e organizados como V. S. entenderá depois.

A rua que vem da Ponte Molle e faz a entrada no meio da *villa* passa antes pelo hipódromo, que tem 200 varas de comprimento e 10 de largura.

Esse hipódromo tem, de um lado, todo o edifício de comprimento e, do outro, estábulos para 400 cavalos. Os estábulos formam diques e contrafortes para sustentar o plano e toda a extensão do hipódromo. Os cavalos voltam a cabeça para Levante e para Grego, como o outro edifício⁶⁴. E a água pode ser levada a todos os alimentadores⁶⁵.

No eixo do hipódromo e da estrada de Ponte Molle, há uma bela porta dórica que eu já mencionei como torreão. Essa porta introduz o que os antigos chamavam de criptopórtico, o que para nós é um pórtico subterrâneo. E ainda que existam mais tipos de criptopórtico, este, porém, serve de vestibulo⁶⁶. Em frente à porta, há um nicho com uma fonte em cujos lados se encontram as duas escadas triangulares que sobem ao pátio e à galeria voltada a Grego, como acima se disse.

À esquerda, entrando nesse criptopórtico dirigido para o *mezodj*, chega-se aos banhos, também acessíveis⁶⁷ pela escada privativa que leva para cima; e assim são organizados: há dois quartos de vestir e depois um lugar tépido, aberto, para ungir-se quando se está aquecido após o banho. E há uma estufa de temperatura quente e seca e um banho quente, com bancos de altura variável, onde se pode permanecer, de acordo com as partes do corpo que se deseja banhar. E, sob a janela, há um lugar onde se pode permanecer na água e ser lavado por um criado sem que este lhe faça sombra. Depois há um banho morno e, a seguir, um frio, grande o suficiente para poder nadar quando se desejar. E a sala de onde se esquentam esses lugares é acomodada com o reservatório, a água e a caldeira distribuídos de modo que a fria vai na morna e a morna na quente, e quando entra um tanto de uma, o mesmo tanto retorna da outra.

Esses são os aposentos de um lado do criptopórtico. Do outro lado do criptopórtico, estão a cozinha privativa, os aposentos do cozinheiro e uma escada privativa para conduzir acima⁶⁸. No topo desse edifício, entre as abóbadas e o telhado, há uma altura de 2 varas para as acomodações da família, que é enorme. Como V.S. pode imaginar, os campos dessa *villa* são abundantes de árvores, como convém a tal edifício, mas me pouparei o cansaço de escrever.

Notas

1 O monte Mario — *Monte Maris, Montemalo* (Dante), ou *Monte Mare* — é uma barreira natural, a sudoeste da *villa*. Roma está a sudeste. O monte Mario está situado na zona noroeste de Roma, estendendo-se pelo lado ocidental. Seus aclives estão a sudoeste, como barreiras naturais; a cidade está a sudeste. Atingindo a altitude de 139 m, é o relevo mais imponente do sistema de colinas chamado montes da Farnesina, uma zona frequentada desde a Antiguidade, considerada muito salutar devido à área verde e à altitude. O monte abriga *ville* históricas e marca o último braço da Via Romea (Via Francigena), uma rota de peregrinação medieval em direção ao norte.

O terreno sobre o qual se construiu a *villa*, na encosta do monte, pertencente ao Capitolo di San Pietro no início do século XVI, ficava “*in pratis Neronis*”, um toponímico que lembra ter sido propriedade da família imperial Cláudia. Um segundo topônimo vinculado através de documentos ao terreno da *villa* é “*monti falconiani*”, em uso pelo menos desde 1484 — “*in loco quondam domini Falconi*” (R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*; Roma, 1902-1912, p. 72). O lugar era apreciado por Goethe por causa da bela paisagem. Do monte, avista-se um vasto panorama da cidade de Roma que vai até Colli Albani.

Também a *villa in Tusci* de Plínio encontrava-se nas encostas de uma colina que, embora não muito elevada, vislumbrava o vale do Tibre.

2 Empregaremos a nomenclatura dos ventos de acordo com o original rafaesco, apenas passando-a à sua tradução para o português (quando possível e necessário). Expomos aqui, contudo, sua correspondência com os pontos cardeais, de modo que não seja necessário voltar a tais referências no correr do texto: *greco-Grego* (NE) corresponde ao NE; *Tramontana* (N), *Levante* (L), *syrocco-Siroco* (SE), *hostro-Austro* (S), *lybico-Líbico* (SO), *ponente-Poente* (O) e *maestro-Mestre* (NO).

Rafael retoma nesse ponto a questão da orientação conforme o tratamento de Vitruvius (Livro I, cap. XI; Livro VI, cap. VI; Livro I, VI, 1, 4-5). Outra lembrança do antigo é entrevista aqui por Ray (1974, p. 152), ao sugerir que um dos pontos de referência seguidos por Rafael na disposição da *villa* sobre o monte talvez possa ser encontrado em Varrão, a partir do cotejo do trecho inicial da carta de Rafael — “*La villa esposta a mezzo la costa di Monte Mario che guarda per linea recta a greco [...]*” —, com um trecho do *De re rustica* (I, 12): “*Danda opera ut potissimum sub radicibus montis silvestris villam ponat, ubi pastiones sint laxae, item ut contra ventos, qui saluberrimi in agro flabunt. Quae posita est ad exortos aequinoctiales, ap-tissima, quod aestate habet umbram, hieme solem*”. (“*Tu devi fare in modo che la villa si trovi specialmente sulle falde di un monte selvaggio ove i pascoli siano estesi e che sia esposta ai venti più sani. La villa migliore è quella esposta all’oriente equinoziale, perchè nell’estate gode l’ombra e nell’inverno il sole.*”)

3 Rafael chama de “*mezodj*” (ou “*mezo di*”) o vento Austro (S), ou seja, o sul. A nomenclatura “*ostro*” é empregada apenas uma vez em toda a carta, nesse mesmo parágrafo, quando são enumerados os ventos que tocam a vila. Prevalece em todo o texto original a palavra *mezodj* para indicar a orientação sul. Por questões de eufonia, ora mantivemos o termo *mezodj* em sua forma original, ora o traduzimos por “sul”.

4 Os outros dois ventos são Líbico (SO) e Poente (O).

5 Nessa descrição do projeto para a Villa Madama, Rafael tem seu modo de projetar, entre outras razões, aproximado daquele dos antigos por sua preocupação com a disposição de cada ambiente em particular, sempre considerando sua função, suas vistas etc. Tal preocupação aparece também na carta redigida por B. Castiglione ao papa Leão X. Veja-se Di Teodoro, 1994. Essa preocupação com a impositação dos ambientes em relação aos ventos é uma constante nas cartas de Plínio, o Jovem, em especial naquela dedicada à descrição do *Laurentinum*.

6 O “Palácio” a que se refere aqui Rafael é o Vaticano.

7 Rafael chama de “Prados” a área de terreno de aluvião formada pela margem direita do rio Tibre na extensão entre o Vaticano e o monte Mario. Como salienta Dewez (1993, p. 22, n. 2, 1), este é o mesmo nome pelo qual a área é ainda hoje conhecida, embora esteja inteiramente tomada por construções. Vasari (1906, V, p. 525) retoma essa imagem “[...] uma bela planície que corria ao longo do Tibre até a Ponte Molle, ladeada de prados que se estendiam quase até a porta de São Pedro”.

8 Ponte Molle, i.e., Ponte Milvio. Essa ponte sobre o rio Tibre é das mais antigas de Roma e historicamente das mais importantes. Inicialmente feita em madeira, remonta aos séculos IV-III a.C. É uma das cinco pontes remanescentes da Antiguidade em Roma. Em 109 a.C., diz-se, teria sido reconstruída em pedra por Marco Emilio Scauro, e daí, segundo alguns, teria

tomado o nome “Milvio”. Diz-se também que o nome viria do magistrado que autorizou sua construção, um certo Molvius, daí, “Molvio” e depois “Milvio”. A ponte, contudo, ainda é conhecida pelo nome de “Molle”, antes “Mollo”: uma denominação cuja origem estaria no fato de que, pelo que se dizia, a ponte “*molleggiava*” (balançava). A Ponte Milvio foi reconstruída em 1849.

9 Uma das unidades de medida de comprimento empregadas por Rafael nessa carta é a *canna* (vara), antigamente em uso em várias regiões italianas; equivale a uma medida variável entre 2,0 e 2,60 m. A outra medida é o “palmo”. A *canna* romana é igual a 10 palmos, e 1 palmo é igual a 0,223422 m.

10 Na realidade, o caminho mencionado por Rafael vai encontrar a Ponte Molle num ângulo reto. A narração de Rafael sugere, em vez disso, que o caminho leva diretamente à ponte.

11 Esse esclarecimento de Rafael, de que a entrada principal de Villa Madama se destinava originalmente ao lado mais elevado, é importante para a compreensão da planta U 273 A.

12 Esta frase “sobe tão docemente que não parece subir” é ressaltada por Frommel (1984, p. 324) como sendo uma remissão quase literal a Plínio, o Jovem. De fato, Rafael retoma Plínio, o Jovem, na carta dirigida a Domitius Apollinaris, na qual descreve sua *villa in Tuscis* (Tusculum) (V, VI, 14): “Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo: ita leniter et sensim clivo fallente consurgit, ut cum ascendere te non putes, sentias ascendisse” (“A vila situada numa colina alta debruça-se quase do ponto mais alto: sobe-se tão suavemente e sem caminho íngreme, que sem pensar que estás subindo, perceberás que terminaste a subida”). Dewez (1993, p. 22, n. 3, 2) observa que, na realidade, essa facilidade de subida louvada por Rafael é apenas algo desejável, porque um caminho que levasse diretamente dos prados a essa entrada principal exigiria uma escalada mais árdua. Isso talvez indique a vontade, em Rafael, de fazer coincidir seu projeto com as fórmulas antigas.

13 Aqui a grafia empregada é “*torrioni*”, no plural. No entanto, aparecerá ao longo do texto original preferencialmente a grafia “*turrione*”. Dewez (1993, p. 22, n. 4, 1) distingue significados diversos para as duas grafias. Segundo esse autor, *torrione* diz respeito a uma torre ampla, enquanto *turrione* seria referente apenas à parte inferior de um bastião. Em português, a palavra “torreão” sugere uma torre larga e não muito alta, integrada ao corpo do edifício. Já a palavra “bastião”, ou “baluarte”, toma um sentido próximo, mas é relacionada a um maior destaque do corpo do edifício e denota um uso defensivo (cf. M. P. Albernaz e M. C. Lima, *Dicionário ilustrado de arquitetura*; São Paulo: Pro Editores, 2003, pp. 80, 630-1). Optamos pela tradução de ambas as grafias por “torreão” por causa dos vários usos que Rafael pretendia dar-lhes (dieta e capela, por exemplo), deixando de lado uma função exclusivamente defensiva. Contudo, essa função é sublinhada por Dewez (1993, fig. 55), que retrata a elevação do edifício nesse ponto, dotando-o de amplas torres ameadas, justamente para “corresponder à intenção de Rafael [...] de prover uma aparência de defesa” (p. 154). As torres estão presentes no *Laurentinum* de Plínio (II, XVII, 12-13). Burns (1984, p. 387) sugere que Rafael se teria inspirado nesse texto.

14 Um “portal ladeado por semicolunas de ordem dórica”. Cf. Frommel, 1984, p. 326.

15 As medidas indicadas nesse passo por Rafael coincidem com aquelas da planta U 273 A. Cf. Dewez, 1993, p. 22, n. 4, 2.

16 A planta U 273 A mostra, em vez disso, apenas quatro colunas. Segundo Frommel (1984, p. 324), o *vestibulum* de três naves tinha sido reconstituído pelos Sangallos a partir da descrição vitruviana do átrio de quatro colunas.

17 A ordem jônica domina o edifício e foi bastante elogiada por Vasari na *Vida* de Giulio Romano. Mas, no edifício, é utilizada a ordem jônica em uma disposição ambígua, segundo Frommel (1984), porque a definição do primeiro pavimento é dada pelas pilastras de ordem dórica, e a galeria, em si, define-se, no conjunto, como segundo pavimento: de acordo com a regra tratadística da sobreposição das ordens, aquela jônica destina-se ao segundo nível, mas aqui essa resolução será entendida como “licença”, uma vez que a ordem jônica alcança o segundo pavimento nos pilares da galeria e as pilastras trazem a ordem dórica, mas pilares e

pilastras possuem uma mesma base dórica. Quanto aos capitéis jônicos da galeria, estes não derivariam do antigo, mas daqueles bramantescos do *cortile* (pátio) do Belvedere.

18 Tanto esse átrio quanto o vestibulo supracitado são tidos por Frommel (1984, p. 324) como inspirados nos *Tusci* de Plínio.

19 Dewez (1993, p. 23, n. 5, 1) afirma que a referência a um átrio em estilo Grego (NE) derivaria de uma interpretação errônea de Vitruvius, no Livro VI, cap. IX.

20 O *androne-andrione*, aqui traduzido por “adro”, é um ambiente de passagem que conduz da entrada de um edifício, ou de sua parte externa, a um pátio interno. A palavra é de origem grega e significa literalmente “ambiente dos homens” (destinado aos homens).

21 A palavra empregada por Rafael no original é “*horaculo*”. Frommel (1984, p. 324) lembra que Rafael, ao fazer uso da palavra “*horaculo*”, “emprega uma expressão em uso, sobretudo na linguagem medieval, para “*cella*, capela ou sacrário” e acrescenta que, dessa forma, Rafael “quer nomear evidentemente o centro mais íntimo do edifício [...]”. Diferente é a interpretação de Dewez (1993, p. 23, n. 5, 2): esse autor acredita que a palavra, em sua acepção de “parte mais interna de um santuário”, fica desprovida de sentido nesse texto. Para Dewez, o *horaculo* de Rafael derivaria do *orbiculus* latino, que significa “disco”, o que seria “obviamente um discurso sobre o significado esotérico da forma circular”.

22 Esses cômodos vêm citados por Rafael em conformidade com a planta U 273 A.

23 “*Melangholi*”, no original. *Melangolo* — *Citrus Bigaradia* — é um tipo de laranja ácida muito empregada na feitura de doces. Essas árvores crescem entre 3,0 e 3,5 m de altura, o que é de se considerar em relação à sua disposição num jardim murado como este. A planta U 273 A mostra com clareza esse jardim de laranjas com a fonte central.

24 Ou seja, a água dessa fonte chegaria até ali através de vários condutores, mas impelida por sua própria pressão. Dewez (1993, p. 23, n. 6, 2) acredita que essa entrada de água possa ser a mesma representada por H. J. E. Bénard em sua reprodução do plano principal de Villa Madama (de 1871) conservada na biblioteca da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. O desenho de Bénard é reproduzido, entre outros, por Dewez, 1993, p. 37.

25 A *dieta* é um ambiente reservado a reuniões e conversações; uma espécie de assembleia. Lefevre (1973, p. 48) a define pela palavra italiana “*soggiorno*”, ou seja, uma espécie de sala de estar. Frommel (1984, p. 324) lembra que a *dieta* situada numa torre redonda remete a Plínio, o Jovem, precisamente ao seu *Laurentinum* (II, XVII, 12-13): “*Hinc turris erigitur, sub qua diaetae duae [...] Est et alia turris. In hac cubiculum, in quo sol nascitur conditurque [...]*” Também Coffin (1967, p. 120) recorda Plínio e repete que a palavra latina “*diaeta*”, que significa “um pequeno aposento separado ou um pavilhão de jardim”, aparece nas duas cartas de Plínio que já citamos aqui. Dewez (1993, p. 23, n. 7, 1) igualmente menciona a provável origem do termo em Plínio, o Jovem, com o significado de uma estrutura destacada ou semidestacada, que ocuparia uma posição privilegiada dentro do complexo de uma *villa* e abrangeria um quarto ou uma série de quartos. Segundo o mesmo autor, essa definição seria bastante pertinente para a passagem da carta em questão, mas não tão adequada a outras que se seguirão, uma vez que Rafael, nestas, pareceria estar descrevendo “comodidades” do bloco principal do edifício.

26 De acordo com Dewez (1993, p. 23, n. 7, 2), esse diâmetro mencionado por Rafael não corresponde àquele indicado pelas plantas U 273 A e U 314 A, que é menor.

27 Esse corredor fechado de acesso à *dieta* do torreão é indicado tanto na planta U 273 A quanto na U 314 A.

28 A ideia de um cômodo tocado continuamente pelo sol, chamado “*heliocaminus*”, é comum nas *ville romanas*. A palavra é rara, equiparada a “*solarium*” em Ulpiano. A lei romana proibia que construções ou plantações de terceiros se elevassem e tolhessem o sol desses ambientes. Encontramos uma *dieta* iluminada continuamente pelo sol novamente em Plínio (*Laurentinum*, II, XVII, 20), que, ademais, a menciona como seu ambiente predileto: “*In capite xysti, deinceps cryptoporticus horti, diaeta est amores mei, re vera amores: ipse posui. In hac heliocaminus quidem alia xystum, alia mare, utraque solem, cubiculum autem valvis cryptoporticum, fenestra prospicit mare*”.

29 O vidro plano era então uma novidade.

30 “*Habitatione*” — Traduzimos por “habitação”, mas ressaltamos o sentido particular que a palavra, em português, assume no texto: não o de “casa” como um todo, mas aquele que evoca os aposentos, ou o conjunto de ambientes de moradia efetiva, como os apartamentos.

31 Este trecho da carta é de importância fundamental para a compreensão do desenvolvimento do projeto. Vê-se já, nessa passagem, a decisão de Rafael pelo pátio circular, conforme a apresentação da planta U 314 A. No projeto U 273 A, o pátio central possui formato retangular. Tal decisão acarreta a modificação das medidas e a redistribuição dos ambientes dos apartamentos de inverno e de verão em relação ao que havia sido previsto pelo projeto U 273 A. Se a carta de Rafael fala do pátio circular, que tem de esperar a versão U 314 A, posterior, a descrição dos ambientes dos apartamentos, no entanto, corresponde ainda ao projeto precedente.

Com a interrupção dos trabalhos de construção da *villa*, o pátio permaneceu pela metade, o que levou Vasari, na *Vida* de Giulio Romano (Vasari, 1906, V, p. 526), de certa forma a imortalizá-lo como uma “fachada [...] em forma de semicírculo, como um teatro, com uma divisão de nichos e janelas de ordem jônica tão elogiada, que muitos creem que Rafael teria feito o primeiro esboço e que depois a obra teria sido continuada e concluída por Giulio”. Aqui, quase se vê uma nova contradição de Vasari: o autor atribui a *villa* “inteiramente a Giulio Romano” e depois fala da fachada em semicírculo, afirmando que muitos acreditavam que Rafael teria feito seu primeiro esboço. O mais importante a ressaltar, porém, é o fato de que o texto vasariano dá a entender — erroneamente — que houve um projeto para a fachada tal e qual ela se apresenta, nessa forma semicircular. Em realidade, a “fachada” em semicírculo é resultante da interrupção das obras do pátio circular presente no projeto U 314 A, interrupção que fez com que o que deveria ser um círculo permanecesse como metade dele. Um detalhe do afresco da *Batalha de Ponte Milvia* realizado por Giulio Romano na *Sala de Constantino* mostra uma vista de monte Mario com Villa Madama: aí se pode ver claramente o edifício em obras e o pátio deixado pela metade, num estado aproximado ao que apresenta hoje.

O pátio de planta circular também teria sido inspirado na arquitetura romana antiga. Entretanto, não foram encontradas referências mais precisas nas palavras de Rafael. A hipótese de que esse pátio de Villa Madama seria uma recuperação do pórtico em forma de letra “D” do *Laurentinum* (Villa Laurentina), de Plínio, o Jovem (Frommel, 1984, p. 322), é deixada de lado, uma vez que seria resultado de uma leitura renascentista errônea do autor antigo, na qual o pátio em forma de “D” é entendido como tendo a forma de um “O” (Coffin, 1967, pp. 119-20; idem, op. cit., 1979, p. 248). De Plínio, no *Laurentinum*, carta a Gallus (II, XVII, 4): “Cuius in prima parte atrium frugi, nec tamen sordidum; deinde porticus in D litterae similitudinem circumactae, quibus parvola sed festiva area includitur. Egregium hac adversus tempestates receptaculum; nam specularibus ac multo magis imminentibus rectis muniuntur”.

Para Frommel (1984, p. 319), um precedente do pátio circular da Villa Madama poderia ser o ambiente circular do “*piccolo palazzo*” da Villa Adriana, em Tívoli, uma estrutura reconstituída por Francesco di Giorgio — e isso Rafael poderia ter conhecido, através de seu pai, Giovanni —, Pirro Ligorio e Palladio. Há ainda associações ao Teatro Marítimo de Villa Adriana. Contudo, em meio a tantas associações, parece permanecer apenas a ideia de que esse pátio retoma uma tradição que vai de Plínio aos Sangallo, a Bramante, a Francesco di Giorgio, à casa de Mantegna em Mântua etc.

32 Tanto no projeto U 314 A quanto na obra executada, o diâmetro do pátio circular é ligeiramente menor do que a medida narrada por Rafael. Segundo Frommel (1984, p. 319), esse fragmento do pátio circular que Vasari chama de “fachada” teria sido realizado após a morte de Rafael, recebendo seu aspecto definitivo tanto por Giulio Romano quanto por Antonio da Sangallo.

33 Rafael aqui descreve um par de escadas triangulares. No entanto, enquanto o projeto U 273 A apresenta essas escadas em formato retangular, o projeto U 314 A mostra uma escada em caracol e apenas uma triangular, como concebido pelo artista. A modificação do formato das

escadas deve-se, evidentemente, a uma adaptação à mudança de formato do pátio central. Para Burns (1984, p. 388) as escadas circulares seriam uma citação de elementos do Panteão.

34 Dewez (1993, p. 25, n. 11, 1) acredita ser mais adequada a tradução de “*nichio*” por “recesso absidal”.

35 Essa projeção é bastante evidenciada na planta U 273 A. Já na planta U 314 A, a projeção é praticamente abolida, limitando-se ao avanço das semicolunas embebidas na pilastra.

36 Ou “balaustrada”.

37 No texto original, essa frase é inserida mais adiante, distanciando-se da referência primeira ao vão central da galeria, que lhe explicita o sentido. Rafael retoma a expressão pleonástica “*colonne tonde*”, que já empregara acima, como que mostrando ter necessidade de diferenciar o uso de colunas e o de pilastras.

38 “Hipódromo” (“*hypodromo*”) é um termo que não se refere necessariamente a pista para corridas de cavalo, mas a um local para sua guarda, cuidado e exercícios, eventualmente relacionado a torneios. O hipódromo é bem marcado na planta U 314 A (não aparecendo na planta U 273 A), em sua porção inferior.

39 Essa sala coberta por cúpula — assim como o teatro que será descrito — pode ter sido inspirada na Villa Adriana e na chamada Villa de Bruto. Tanto o teatro quanto a sala coberta por cúpula são elementos ausentes das *ville* plinianas. Cf. Frommel (1984, p. 324). A cúpula aparece marcada na planta U 273 A.

40 A sequência dos cinco quartos citados por Rafael corresponde precisamente à distribuição dos ambientes da planta U 273 A.

41 Como observa Dewez (1993, p. 25, n. 13, 1), essa escada, que desaparece no projeto U 314 A, seria o único meio de comunicação direta entre os três níveis da *villa*.

42 Ou seja, cujo comprimento equivale à diagonal do quadrado formado por sua largura.

43 Pode-se acompanhar essa descrição na planta U 314 A.

44 Zuccari (1986, p. 26) fala de dois salões que apresentam decorações executadas ainda no tempo do cardinalato de Giulio de’ Medici. São dois salões com teto a lacunário e com frisos pintados na parte mais alta das paredes. A decoração ali utiliza as insígnias heráldicas do cardeal e de sua família. Hartt (1958, I, p. 59), baseado na decoração, acredita que certamente estavam prontas antes da eleição de Giulio ao papado, em dezembro de 1523, “pois os brasões dos Medici aparecem, por tudo, coroados pelo chapéu de cardeal”. Frommel (1984, pp. 319-20) remete à correspondência de Sperulo, o capelão do papa, homem “bem informado sobre os planos da *villa*”, que, em 1519, a menciona numa descrição de fausto. Segundo Frommel, a decoração, prevalentemente ornamental do apartamento de verão, não corresponde à visão de Sperulo em 1519. De sua escrita, entende-se que Rafael devia ter projetado ciclos mais amplos de pintura parietal e que o programa decorativo devia compreender também ciclos de afrescos representando as façanhas dos Medici. Uma dessas salas é chamada “sala de Giulio Romano”, porque de Giulio teria sido a criação dos afrescos que a ornamentam, em decoração bem mais simplificada se comparada àquela da galeria.

45 Trata-se da chamada “galeria do jardim”, o ambiente mais conhecido de toda a Villa Madama, tanto pela arquitetura quanto pela exuberante decoração. A galeria é tripartida, e, ao espaço que desemboca no arco central, corresponde uma cobertura em cúpula; já os espaços correspondentes aos arcos laterais recebem cobertura em abóbada de aresta, e cada um deles termina em uma êxedra interna — que avança para o corpo do edifício —, disposta de frente para o arco de saída, com cobertura em meia-cúpula. A partição localizada a oeste é a mais complexa: ao lado da êxedra interna, é criada, apontando para o monte, uma segunda êxedra, que serve de arremate para toda a galeria, ampliando suas dimensões, como destaca Rafael, e se fazendo de abside.

Pela planta e por suas proporções, essa galeria pode ser aproximada das termas; já a sequência pátio redondo-galeria é similar àquela formada pelo calidário e pelos grandes nichos da *natatio* das Termas de Caracala (Burns, 1984, p. 388). Essa galeria está presente nas plan-

tas U 273 A e U 314 A, com medidas que correspondem àquelas executadas e à narração de Rafael. Serlio, no Terceiro Livro, atribui sua concepção a Rafael. Essa ampla área, que se abre para o “xisto” em três grandes arcadas, possui uma cobertura abobadada e êxedras repletas de nichos previstos para abrigar escultura antiga: tudo inteiramente recoberto por pinturas e estuques. Vasari destaca da galeria do jardim sobretudo a decoração a grotesca “da mão de Giovanni da Udine” (1568-Milanesi, V, p. 526). Trata-se, sem dúvida, do ponto alto da decoração da Villa Madama, uma decoração tornada complexa em função da própria complexidade arquitetônica, como se pode melhor entender a partir da observação da planta.

46 Na verdade, trata-se de amplos nichos, êxedras ou recessos absidais, como acontece na galeria anteriormente narrada. Os nichos passam ao vocabulário arquitetônico rafaelesco como herança de Bramante; e de Rafael vão passar a Giulio Romano, que ainda se utiliza deles, de modo dominante nessa galeria, como elementos decorativos. Nas êxedras da galeria do jardim, as pilastras parecem apertar os cinco nichos entre elas, que são muito estreitos, para ocupar mais da metade dos campos longitudinais então deixados quase sem umbral. Sobre os nichos, três painéis horizontais oblongos se alternam a dois verticais. As pilastras sem capitéis convencionais, que aparecem ladeando os nichos das êxedras, são um dos motivos mais importantes do vocabulário arquitetônico rafaelesco, e seria derivado de Perugino e de Francesco di Giorgio, embora se encontrem precedentes antigos nos áticos do Arco de Sétimo Severo e de Constantino e no interior do Arco de Tito, onde as pilastras não têm capitéis. Para o emprego dos nichos e de êxedras e sua relação com a fachada tripartida pelos arcos, pode-se pensar que Rafael se tenha inspirado num monumento antigo como a Basílica de Constantino-Maxêncio, em estado bem mais impressionante àquela época do que se encontra hoje. Os nichos da galeria do jardim foram concebidos para abrigar estátuas antigas, que constituíam efetivamente parte da decoração. Um desenho de Heemskerck mostra parte da êxedra voltada para o monte, e ali se podem ver duas esculturas dentro dos nichos: *Euterpe* e *Diana*. A escultura de Euterpe encontra-se hoje em Nápoles (Coffin, 1979, p. 253) e a que figura Diana acredita-se perdida.

47 A expressão “assentos almofadados” traduz aqui a palavra “*pulmini*” empregada por Rafael no texto original. Dewez (1993, p. 27, n. 15, 3) observa que o vocábulo deveria ser, em vez disso, “*pulvini*”: palavra latina para “almofadas”, “travesseiros” ou “assentos almofadados, estofados”.

48 A planta U 273 A mostra a fonte mencionada por Rafael, mas exclui os bancos. Já a planta U 314 A não apresenta nem os bancos nem a fonte.

49 O xisto é um dos espaços da Villa Madama que remete diretamente aos antigos, uma vez que é um elemento que não aparece nas *ville* renascentistas anteriores. Nessa frase, pode-se pensar na correspondência com o passo de Plínio, *in Tusci* (V, VI, 16): “Ante porticum xystus”, ressaltando o posicionamento dos dois ambientes. A palavra “*xystus*” é de origem grega, como explicita o próprio Vitruvius (Livro V, cap. XI). Na Grécia antiga, indicava uma espécie de pórtico coberto onde os atletas se exercitavam. Já em Roma, na época de Plínio, o Jovem, designava um jardim plantado, comumente associado a um pórtico. Esse é o caso a que se remete Rafael. Assim, o xisto da Villa Madama seria um terraço arborizado que faz as vezes de jardim, tanto que Rafael se refere à galeria que o precede como a “galeria do jardim”. Lefevre (1973, p. 48) define o xisto simplesmente como um “terraço arborizado”. Em todos os casos, desde Vitruvius, há a conexão do xisto propriamente com uma galeria ou pórtico. Vitruvius ainda menciona a inclusão de um espaço aberto, com árvores e plantas, caminho para passeio e bancos para repouso: “Haec autem porticus xystos apud Graecos vocitatur, quod athletae per hiberna tempora in tectis stadiis exercentur. Proxime autem xystum et duplicem porticum designentur hypaethrae ambulationes, quas Graeci paradromidas, nostri xysta appellant, in quas per hiemem ex xysto sereno caelo athletae prodeuntes exercentur. Faciunda autem xysta sic videntur, ut sint inter duas porticus silvae aut platanones, et in his perficiantur inter arbores ambulationes ibique ex opere signino stationes”.

50 No projeto U 273 A, o xisto, embora de maior comprimento que o primeiro pátio, deveria ser equivalente a “uma terceira parte de uma seqüência de pátios internos de planta retangular”, o que se perde com a alteração levada ao projeto U 314 A, que transforma o pátio

central em circular (Frommel, 1984, p. 329). Uma série de três pátios internos sucessivos alinhados num mesmo eixo aparece na carta de Plínio, o Jovem, a Gallus, que é a descrição do *Laurentinum*.

51 Nas plantas U 273 A e U 314 A, bem como na obra executada, o viveiro é mais curto que o xisto.

52 As escadas de acesso ao viveiro e os degraus que o contornam aparecem apenas na planta U 273 A. Doravante, Rafael substituirá a grafia “*xystus*” por “*sito*”.

53 A palavra “*cenatione*” refere-se a um terraço para refeições ao ar livre. No projeto U 273 A, não há indícios desse terraço. Porém, no projeto U 314 A, há duas áreas como essa, uma em cada extremidade do viveiro.

54 A belíssima porta é obra executada por Giulio Romano.

55 No original, “*tartari dacqua*”. A palavra refere-se a solidificações ou agregações de depósitos residuais formados em pontos de passagem contínua de água rica em bicarbonatos e cálcio. Burns (1984, p. 388) sugere que esse semicírculo escavado no monte, adornado de conchas marinhas e de concreções de água, retoma a decoração de ninfeus antigos, de um tipo que Rafael pode ter visto em Albano, e em Tívoli, na Villa Adriana e na de Bruto.

56 Segundo Dewez (1993, p. 28, n. 19, 1), trata-se de um sistema “claramente concebido como um circuito de subida e de descida para cavalos e mulas, de extensão de aproximadamente 123 m”. Para o mesmo autor, uma das rampas curvas deveria ser necessariamente murada e de subida não tão confortável, além de que a duplicação das rampas atrás do palco exigiria um considerável aumento na profundidade da área exigida pelo nível da orquestra, sendo necessário soerguer toda a estrutura na encosta.

57 A estrada que vai a Viterbo — chamada Via Cássia — bifurca-se por volta de 7 km antes de alcançar a Via Flaminia. Esse braço da bifurcação sobe o monte Mario pelo lado norte, passando atrás da Villa Madama e depois desce serpenteando em direção ao Vaticano. Esse atual caminho, portanto, não cruza exatamente o centro da *villa*, como sugere a escrita de Rafael (cf. Dewez, 1993, p. 29, n. 19, 2). Revela-se aqui a preocupação de Rafael com o eixo que corta a *villa*, integrando-a à paisagem (mesmo que de forma diversa e menos precisa do que aquela que ele pretendia). É esse tipo de preocupação, mais que os aspectos de simetria que dominaram a construção das *ville* quatrocentistas, que caracteriza esse projeto arquitetônico “à antiga”.

58 O teatro é um dos elementos que não aparecem nas descrições das *ville* plinianas, sugerindo que Rafael deveria ter se inspirado em monumentos remanescentes como os que pode ter visto em Villa Adriana, em Tívoli, ou na Villa de Bruto (Frommel, 1984, p. 324). A descrição do teatro aqui feita por Rafael aproxima-se apenas ligeiramente do projeto U 273 A, no qual este se apresenta mais simplificado. Já na planta U 314 A, a disposição do teatro é mais próxima àquela descrita. A estrutura, porém, será sensivelmente afastada do corpo do edifício. Ao planejar o teatro no declive do monte, e isolando-o por meio da parede de fundo do pátio, Rafael o excluía da perspectiva cênica total. Esse teatro seria o cenário adequado e arqueologicamente correto do estilo romano para as apresentações de comédias humanistas escritas para a corte papal. Essas comédias rivalizariam com as de Terêncio e de Plauto (Lotz, 1998, p. 30).

59 Trata-se da parede de fundo da *scaena* dos antigos teatros romanos.

60 O texto original do Archivio di Stato florentino traz a palavra “*parabella*”, em vez de “*parabella*” (correção indicada por Lefevre, 1973, p. 59, e realizada por Dewez, 1993, p. 29).

61 “*Púlpito*”: uma saliência central na cena.

62 Na planta U 314 A, os quartos de vestir são dispostos em pares em ambas as extremidades de um pórtico duplo que ladeia o púlpito. Essa disposição, de acordo com Dewez (1993, p. 29, n. 20, 3), é completamente estranha à prática romana antiga. As divisões mencionadas por Rafael têm um arranjo absolutamente diverso na planta U 273 A.

63 Como bem observara Frommel (1984, p. 324), a descrição que Rafael faz do teatro é extraída “quase literalmente das traduções efetuadas em sua casa por Fabio Calvo”, ou seja, traduções de Vitruvius. É no Livro V, capítulo VI, que o autor latino fornece uma definição do teatro

romano que certamente foi retomada por Rafael, como se pode ver: “Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda, uti, quam magna futura est perimetros imi, centro medio conlocato circumagatur linea rutundationis, in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus; intervallis extremam lineam circinationis, tangant, quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia ex musica convenientia astrorum ratiocinantur. Ex his trigonis cuius latus fuerit proximum scaenae, ea regione, qua praecidit curvaturam circinationis, ibi finiatur scaenae frons, et ab eo loco per centrum parallelus linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitem et orchestrae regionem”.

64 Ou seja, o corpo da *villa* propriamente, diante do hipódromo.

65 Frommel (1984, p. 329) esclarece que os estábulos seriam construções bastante leves, próximas da forma de barracas, e compostos de baias ordenadas em uma fila única, providas de água de uma única fonte. Dewez (1993, p. 30, n. 22, 3) acredita que seria realmente necessário, como denota a escrita de Rafael, fazer a distribuição do hipódromo em dois níveis, uma vez que um único nível não acomodaria muito mais que 180 baias. Essa disposição, ainda de acordo com Dewez, estaria presente na planta U 273 A, mas não na planta U 314 A, em que os estábulos são colocados diante de pórticos.

66 Rafael mostra aqui o seu conhecimento da arquitetura romana antiga ao mencionar os diversos tipos de criptopórtico e explicitar aquele ao qual se refere. O termo “criptoportico” é tido como criação do próprio Plínio. Contudo, ele reaparece em Sidônio: “Quia nihil ipsa prospectat et si non hypodromus saltem criptoporticus meo mihi iure vocitabitur”.

67 No original “dove anchora ve se può vedere (sic) per la schala secreta per le parti de sopra”. A transcrição de Dewez (1993, p. 31) traz “andare” em vez de “vedere”; o mesmo para a de Lefevre (1973, p. 59).

68 Essa distribuição mencionada por Rafael coincide exatamente com o projeto executado (Dewez, 1993, p. 31).

romano que certamente foi retomada por Rafael, como se pode ver: "Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda, uti, quam magna futura est perimetros imi, centro medio conlocato circumagatur linea rutundationis, in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus; intervallis extremam lineam circinationis, tangant, quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia ex musica convenientia astrorum ratiocinantur. Ex his trigonis cuius latus fuerit proximum scaenae, ea regione, qua praecidit curvaturam circinationis, ibi finiatur scaenae frons, et ab eo loco per centrum parallelos linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitem et orchestrae regionem".

64 Ou seja, o corpo da *villa* propriamente, diante do hipódromo.

65 Frommel (1984, p. 329) esclarece que os estábulos seriam construções bastante leves, próximas da forma de barracas, e compostos de baias ordenadas em uma fila única, providas de água de uma única fonte. Dewez (1993, p. 30, n. 22, 3) acredita que seria realmente necessário, como denota a escrita de Rafael, fazer a distribuição do hipódromo em dois níveis, uma vez que um único nível não acomodaria muito mais que 180 baias. Essa disposição, ainda de acordo com Dewez, estaria presente na planta U 273 A, mas não na planta U 314 A, em que os estábulos são colocados diante de pórticos.

66 Rafael mostra aqui o seu conhecimento da arquitetura romana antiga ao mencionar os diversos tipos de criptopórtico e explicitar aquele ao qual se refere. O termo "*criptoportico*" é tido como criação do próprio Plínio. Contudo, ele reaparece em Sidônio: "Quia nihil ipsa prospectat et si non hypodromus saltem criptoporticus meo mihi iure vocitabitur".

67 No original "dove anchora ve se può vedere (sic) per la schala secreta per le parti de sopra". A transcrição de Dewez (1993, p. 31) traz "*andare*" em vez de "*vedere*"; o mesmo para a de Lefevre (1973, p. 59).

68 Essa distribuição mencionada por Rafael coincide exatamente com o projeto executado (Dewez, 1993, p. 31).

