UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

CARTA DE RAFAEL SANZIO - CASTIGLIONE AO PAPA LEÃO X
e sua importância para o Estudo da Arquitetura e do Urbanismo do período do
Renascimento

MARIA LUIZA ZANATTA DE SOUZA

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

Área de concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

SÃO PAULO

2006

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: mlzanatta@usp.br

Souza, Maria Luiza Zanatta de
S729c A Carta de Rafael-Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da arquitetura e do urbanismo do período do Renascimento / Maria Luiza Zanatta de Souza. - São Paulo, 2006.
285 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Luciano Migliaccio

1. Arquitetura da Renascença - Itália 2. Desenho arquitetônico 3. Rafael Sanzio, 1483-1520 I. Título

CDU 72.034(45)

“A CARTA DE RAFAEL SANZIO - CASTIGLIONE AO PAPA LEÃO X” e sua importância para o Estudo da Arquitetura e do Urbanismo do período do Renascimento, São Paulo, 2006.

Maria Luiza Zanatta de Souza

Banca Examinadora:

Prof. Orientador : Dr. Luciano Migliaccio (AUH – FAUUSP)

Prof. Dr. Mário Henrique Simão D’Agostino (AUH – FAUUSP)

Prof. Dr. Marcos Tognon (UNICAMP)

Profa. Dra. Beatriz Piccoloto Siqueira Bueno (AUH – FAUUSP)

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (UNICAMP)

São Paulo, agosto de 2006.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Sonia e José Augusto.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio, meu orientador, por me apresentar este amplo campo de pesquisa, pela paciência e apoio em todos os momentos desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Mario Henrique Simão D' Agostino pelas preciosas sugestões e indicações bibliográficas sobre Leon Battista Alberti, Vitrúvio e outros textos sobre as preceptivas artísticas.

Ao Prof. Dr. Marcos Tognon pelas importantes sugestões quanto à orientação da pesquisa, durante o exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Julio Roberto Katinsky e Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari pelas orientações ao longo da disciplina Metodologia Científica Aplicada a Arquitetura e ao Urbanismo em 2004.

A Profa. Dra. Beatriz Piccoloto S. Bueno, pelo empréstimo de materiais, bem como pelos incentivos e atenção.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro como bolsista do mestrado (05/2005 a 08/2006).

Aos funcionários das bibliotecas consultadas que sempre nos receberam e atenderam com muita paciência e prontidão .

Ao Istituto Italiano di Cultura de São Paulo, pela bolsa concedida para a realização do curso da Língua italiana -Nível Superior, pela disponibilização de materiais bibliográficos, pelo auxílio dos professores nos trabalhos de tradução, principalmente à professora Silvia Balzi.

Aos “meus amigos e amigas” que , de modo geral, me incentivaram e não me deixaram desistir.

E principalmente aos meus pais, a meu marido Wellington, meu filho Matheus e a todos os meus familiares, desejo que perdoem minha “ausência” e aceitem o meu sincero

Muito obrigada.

“Não, irmãos, não nego o que ocorreu em Roma. Coisas horríveis nos são anunciadas: devastação, incêndios, rapinas, mortes e tormentos de homens. É verdade. Ouvimos muitos relatos, gememos e muito choramos por tudo isso, não podemos consolar-nos ante tantas desgraças que se abateram sobre a cidade”.

Sermão DE S. AGOSTINHO sobre a devastação de Roma extraído do livro: Jean Lauand (org.)

Cultura e Educação na Idade Média, São Paulo, Martins Fontes, 1998

SUMÁRIO

Resumo/ Abstract

CAPITULO 1-Observações metodológicas

CAPITULO 2 - Introdução

2.1 - Contexto Histórico e Artístico

2.2 - Rafael Sanzio na Roma dos Papas

CAPITULO 3 -Os relevos de arquitetura e urbanos e a representação de Roma

3.1 - Os Relevos Territoriais Urbanos

3.2 – Os relevos de Arquitetura

CAPITULO 4 -O desenho da arquitetura no renascimento entre os tratados e guias ilustrados

4.1 - O desenho e a representação da arquitetura

4.2 - O desenho como instrumento de conhecimento da Antiguidade

4.3 - O desenho através dos Tratados

CAPITULO 5 - Introdução à leitura da Carta a Leão X

5.1 - As diferentes versões da Carta a Leão X

5.2 - As questões referentes a atribuição da Carta a Leão X

5.3 - A questão da datação da Carta a Leão X

CAPITULO 6 - A versão de Mantua (**Ma**):

6.1 - A tradução para o português / A transcrição do texto na língua original .

6.2 - Notas explicativas

7 - Considerações finais

8 - Lista das imagens, abreviaturas e tabela.

9 - Bibliografia

RESUMO

Esta dissertação de mestrado se propõe a apresentar um estudo sobre o texto conhecido como Carta de Rafael -Castiglione a Leão X e suas implicações. Durante três anos tivemos a oportunidade e o prazer de recolher, junto ao Professor Dr. Luciano Migliaccio, uma série preciosa de textos que tinham por objeto de estudo a chamada *Carta a Leão X*. Segundo Christof Thoenes, a “Carta” constitui o prefácio em forma de dedicatória de uma “Planta de Roma” elaborada por Rafael, isto é, um *corpus* de levantamentos e de reconstruções gráficas dos edifícios da Roma antiga. A sua autoria nos leva aos maiores nomes do Renascimento italiano, uma vez que o documento é de grande interesse para muitos campos diferentes como os da história da arquitetura e da urbanística, da história das teorias e da didática da arquitetura, da história do desenho arquitetônico, seja no sentido técnico-prático (por exemplo, o emprego da bússola no levantamento dos edifícios) seja no teórico (o problema da representação sobre o plano dos objetos tridimensionais), mas também da história dos estudos antiquários e da arqueologia. Além disso, trata-se de um documento fundamental dentro do programa político do Papado de Leão X no início do Cinquêcento. Este texto, encontrado em três versões, foi exaustivamente estudado, permitindo várias leituras, e depois da publicação de Francesco Di Teodoro, teve a questão da datação e autoria praticamente esclarecidas. Quanto à autoria, trata-se de um produto coletivo, pois a carta foi escrita em nome de Rafael mas o rascunho é da mão de Baldassare Castiglione, assim como o estilo e também grande parte dos pensamentos expressos no texto sobre a antiguidade, sobre os monumentos, sua tutela e sua história. A nós foi de grande interesse compreender que a Carta seria o prefácio de um projeto ainda maior do papa Leão X que pretendia, através do trabalho de Rafael e do desenvolvimento das técnicas de ilustração e da gravura, apresentar a Roma antiga em um livro ilustrado, isto é, um Atlas da cidade. Essa propaganda ao mundo da imagem da Roma Imperial como sede legítima da Igreja estaria, portanto, associada à valorização do papel de Leão X na tutela dos monumentos antigos; no entanto, isto não deve ser interpretado como uma reconstrução material dos edifícios, mas uma proposta de conservá-los na memória por meio de uma reconstrução gráfica, antes do seu total desaparecimento.

PALAVRAS CHAVE:

Desenho arquitetônico, representação da arquitetura, Rafael Sanzio, Renascimento, Roma antiga.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to present a study about the text known as “*Letter of Rafael - Castiglione to Pope Leo X*” and its implications. During three years, we have had the pleasure and opportunity to obtain from Professor Luciano Migliaccio a series of precious texts which had the objective of studying the so called *Letter of Leo X*. According to Christof Thoenes, “the letter” establishes a preface, in the form of a dedication of a “Blueprint of Rome”, elaborated by Rafael. That is, a corpus of settings and graphic reconstruction of the buildings of ancient Rome. His authorship takes us to the greatest names of the Italian Renaissance, once the document is of great interest to various fields, such as, history of architecture, urbanism, the history of the theories and didactics of architecture and the history of architectural design, whether in a technical-practical manner (the use of the compass, for instance, in constructing buildings), or in theory (the significance of three dimensional objects in the plan), as well as the history of antiquary and archeological studies.

In addition to this, the document is fundamental inside the political program of the papacy of Pope Leo X, in the beginning of the XVIth century. This text, which can be found in three versions, was studied exhaustively, enabling various readings and, after the publication of Francesco Di Teodoro, it had its dating and paternity practically clarified.

As for the paternity, the letter was signed in name of Rafael, however it is the result of a collective job the draft, the style, along with a great deal of the thoughts expressed about antiquity, the monuments, their custody and history, were the work of Baldassare Castiglione. It was of great interest to us to comprehend that this letter was the preface of an even greater project of Pope Leo X who intended, through the work of Rafael and the development of illustration and engraving techniques, to present ancient Rome in an illustrated book, that is, a map of the city. This advertisement to the world of the image of Imperial Rome as the legitimate headquarters of the church would therefore be associated to the valorization of the role of Pope Leo X as tutor of ancient monuments. However, this should not be interpreted as a material reconstruction of the buildings, but as a proposal to maintain their memory by means of graphic reconstruction, before their complete disappearance.

KEY- WORDS

Architectural Design, Architectural-representation, Raphael Sanzio, Renaissance, Ancient Roma.

CAPITULO 1 - OBSERVAÇÕES METODOLÓGICAS.

“Um texto, por mais antigo que seja, pode ser compreendido no ato, quando o leitor, interpretando as palavras, incorpora aquilo que está escrito”²

Sabemos que a linguagem é a ferramenta particular que cada um dos povos utiliza para pensar e se expressar. Além disso, está associada à cultura e ao período no qual ela se insere. Por isso, cada época é caracterizada por suas particularidades que se refletem diretamente na linguagem expressada. A linguagem na forma escrita permite *“ao leitor ter acesso, tanto àquilo que o autor sugere, quanto ao que, sem perceber, deixa escapar e que, muitas vezes, é mais grave do que o explícito”³*. Desta forma, ao ler, o leitor não só atualiza aquilo que está congelado em palavras, mas também pode captar aquilo que ficou nas entrelinhas.

Sendo assim, entendendo que esta pesquisa, além de uma simples tradução do italiano para o português, deveria abordar questões que ficaram de certa forma implícitas, já que estamos tratando de um texto incompleto, escrito em três versões, encontradas em locais distintos, distante no tempo e no espaço; esta pesquisa não poderia ser viabilizada sem o auxílio da historiografia, elemento fundamental para entender o contexto no qual o documento surgiu e ainda qual seria a sua finalidade.

Portanto, para o desenvolvimento da dissertação, adotamos a seguinte estratégia :

- 1) Iniciamos o estudo com um pequeno resumo da abordagem metodológica ;
- 2) No segundo capítulo traçamos o percurso introdutório a partir da análise da biografia de Rafael de Urbino, da história dos desenvolvimentos artísticos no “Quinhentos” e das relações entre Rafael e Baldassare Castiglione, objetivando obter com isto uma noção do contexto artístico e cultural no qual acontece a redação da *Carta a Leão X*;
- 3) No terceiro capítulo buscamos o entendimento da história da representação da cidade de Roma ao longo dos séculos, visando o entendimento e a verificação das prováveis razões que levaram o papa Leão X a solicitar um desenho - levantamento da cidade romana antiga ao pintor de Urbino;

² Cf. MUNARI, Luiz, “O costume da Arte”, São Paulo: FUPAM, 2002, p. 83.

³ Cf. Ibid., p. 85.

4) Já no quarto capítulo almejamos obter a compreensão dos desenvolvimentos e técnicas de representação da arquitetura durante o chamado período renascentista, quando o desenho de arquitetura assume diferentes formatos e funções, seja nos tratados de arquitetura ilustrados, seja nos guias da cidade romana;

5) A partir do quinto capítulo, debruçamo-nos sobre o estudo da Carta propriamente dita e, para isso, pudemos contar com a publicação do estudo da tese de Doutorado do Professor Francesco Paolo Di Teodoro, apresentada em julho de 1993 ao Departamento de História e Crítica dos Bens Arquitetônicos e Ambientais do Politécnico de Torino, editada pela primeira vez em 1994 e, numa segunda edição, em 2003, quando foi revisada e atualizada em Bolonha (Itália). Considerada pelo historiador Christof THOENES como sendo “*a primeira edição verdadeiramente autêntica do texto conhecido como Carta a Leão X*”, trata-se de um estudo filológico onde foram apresentadas as diferentes versões encontradas do manuscrito, reproduzidas na sua forma original e complementadas pelas transcrições integrais. Esta obra permitiu - nos compreender o histórico dos documentos, suas diferentes publicações e estudos ao longo dos séculos, a partir da indicação de uma “vasta” bibliografia. O autor do minucioso trabalho ocupou-se da análise das diferentes versões - Mantua, Pádua e Munique – ,bem como das grafias apresentadas nos três manuscritos que tiveram como premissa para suas transcrições seguir a reprodução fiel, embora as tenha apresentado numa morfologia mais atualizada e, sempre que necessário, apontando os problemas lingüísticos ou mesmo ortográficos, próprios de um texto de idade tão avançada, através de anotações ;

6) Finalmente, no sexto capítulo, apresentamos a transcrição e a tradução da versão de Mantua – **Ma** acompanhadas por algumas notas explicativas sobre cada um dos parágrafos. Considerando-se que nosso trabalho teve por objetivo o estudo da *Carta a Leão X* e que buscou apresentar uma versão do texto em português atual que pudesse servir de apoio ao desenvolvimento de novos estudos, escolhemos apresentar a versão de Mantua - **Ma** por entendermos, conforme abordaremos na introdução a leitura da Carta, tratar – se da versão mais antiga do manuscrito, embora tenha este exemplar sido atribuído a Baldassare Castiglion e.

Para o trabalho de transcrição e tradução, adotamos a mesma divisão estabelecida por DI TEODORO, isto é, a numeração individual de cada um dos parágrafos (em algarismos romanos), por entendermos que, embora estivéssemos fragmentando o texto, isto facilitaria o acompanhamento das traduções bem como das observações. Optamos por apresentar lado a lado os parágrafos italianos (**Ma**) e a tradução do parágrafo correspondente em português, já com a indicação das notas explicativas numeradas referentes àquele trecho do texto.

Couberam às notas de rodapé auxiliar na comparação das três versões dos textos, isto é, Mantua - **Ma**, Pádua - **Pa** e Munique - **M**, verificando as aproximações e divergências e, além disso, a indicação das fontes de pesquisa.

As notas explicativas seguem a mesma distinção dos parágrafos (foram numerados com os mesmos algarismos romanos), acompanhadas pelas citações, explicações e também pelas indicações das fontes consultadas na preparação de tais apontamentos. Para a preparação destas notas, servimo-nos principalmente de alguns textos e estudos de Vitruvius, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Baldassare Castiglione, Bramante, Leonardo, Sebastino Serlio, Andrea Palladio dentre outros, além de artistas colaboradores de Rafael de Urbino durante o exercício de suas atividades artísticas em Roma a partir de 1508.

As obras nos serviram apenas para evidenciar possíveis compartilhamentos de idéias entre artistas do período, bem como das próprias práticas artísticas, pois não caberia em nosso objetivo principal uma análise detalhada de cada uma destas obras. A pesquisa se encerra com algumas considerações finais e com a indicação da bibliografia utilizada.

O estudo se encerra com algumas considerações finais, lista de imagens e relação bibliográfica.

CAPITULO 2 – INTRODUÇÃO

“[...] *Rafael conseguiu fazer de muitos estilos um só, que foi considerado como seu próprio, o que será estimado pelos artistas infinitamente*” in VASARI, Giorgio. *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni* [1550, 2. versão 1568], Florença, Ragghianti, 1976. (Vasari/Milanesi, I, 1906, p.224-225;p. 641).

Como cada estudo tem sua história particular, a idéia da presente dissertação nasceu de uma experiência vivenciada através da disciplina “*Michelangelo: pintor, escultor e arquiteto*”, desenvolvida em 2002, no curso de pós-graduação desta Faculdade, quando comparávamos os trabalhos realizados por Michelangelo sob encomenda do Papa Giulio II e aqueles realizados por Rafael Sanzio e a equipe de pintores encarregados da decoração das Stanze no Palácio Vaticano.

Neste curso tivemos a oportunidade de ler uma das versões existentes da Carta a Leão X, verificando que o texto apresentava uma série de elementos que permitiriam um estudo que poderia contribuir para muitos campos diferentes como a história da arquitetura e da urbanística.

Partindo dessa premissa, verificamos que existia uma certa dificuldade na obtenção do texto na sua forma integral, pois a maioria dos historiadores que o citavam, não se preocupavam em apresentá-lo na totalidade. Portanto tendo o texto sido escrito, originalmente em italiano, surgiu essa primeira idéia de fazer a tradução “ao bom português⁴” da *Carta de Rafael ao Papa Leão X*, inicialmente das 3 versões, para o estudo comparativo destas, que através de notas explicativas auxiliariam o leitor na compreensão dos conteúdos; tendo sempre em mente que um estudo desta natureza seria endereçado principalmente ao estudioso da Historiografia da Arquitetura e da Arte.

Ao longo das leituras e das reflexões, entendemos que o presente estudo da *Carta de Rafael ao Papa Leão X* nos levaria à compreensão do panorama e do contexto artístico-cultural vivenciado pelo artista, durante o período romano, junto à corte pontifícia, um dos principais centros artísticos onde eram feitas profundas indagações sobre o texto vitruviano e houve ainda a preocupação pela tradução e compreensão dos seus ensinamentos ao longo do Século XVI. Portanto esta pesquisa

⁴O objetivo inicial do trabalho foi apresentar a tradução para o português atual o texto que pertenceu ao século XVI.

pretende nos levar ao entendimento das questões apresentadas na Carta, que num certo sentido possa ser considerada uma “espécie de embrião de um tratado de Arquitetura”.

Concluindo, quisemos, através desta “*tradução - comentada*”, permitir uma reflexão sobre o estudo e a representação da arquitetura, que através do estabelecimento de uma linguagem própria, principalmente durante os séculos XV e XVI, tiveram um profundo desenvolvimento; destacando-se que através desta pesquisa para o alcance do domínio da linguagem arquitetônica, verifica-se a propagação do seu léxico normativo e da sintaxe das formas deixadas pela Antiguidade Clássica; coube a Rafael o papel de intérprete dos ideais político – culturais a serviço do papado que buscava uma projeção internacional.

2.1 - CONTEXTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO

Durante a Idade Média a cidade de Roma foi reduzida a um núcleo bem pequeno, principalmente a partir da transferência do Papado para Avignon (1300-1377). A cidade Universal, sem o papa, restringia-se praticamente a uma província que ocupava a região central ao redor do Campidolio. O problema central enfrentado pelos papas a partir de Martinho V (1417-1431) – mas estendendo-se por toda a Renascença – foi como estabelecer e manter a autoridade da Sé Apostólica, reduzida de maneira catastrófica pelo escândalo do Cisma Religioso⁵ (1378).

A política de renovação urbana e artística adotada por Martinho V foi seguida por seus sucessores até 1506, quando Giulio II a substituiu por uma estratégia mais abrangente, que consistia em se concentrar nos locais santos e nos monumentos antigos que atraíam maior número de peregrinos.

O Cisma ensinara aos pontífices que não podiam esperar pela proteção de nenhuma potência estrangeira, de modo que teriam de contar com os meios financeiros, políticos, diplomáticos e militares que conseguissem reunir por conta própria. Essa auto-suficiência tornou-se seu axioma

⁵O Cisma do Ocidente foi uma ruptura ocorrida na Igreja Católica em 1378, decorrentes dos problemas de ordem política, que resultaram na transferência do Papado para Avignon. O cisma terminou décadas mais tarde no Concílio de Constança de 1414, quando o papado restabeleceu-se em Roma

fundamental, ocasionando o pleno desenvolvimento, nesse período, da figura do “príncipe pontifício” como um novo ator da política italiana e até internacional. Para o observador comum, o papa parecia um governante temporal como outro qualquer. Segundo FANTONI, “*O Renascimento arquitetônico italiano é fruto do encontro entre arquitetos que recuperam os clássicos e príncipes que precisam dos clássicos para dar legitimidade as suas figuras*”⁶.

Após o Grande Cisma religioso, o papado regressa definitivamente a Roma e a restauração da cidade torna-se uma grande necessidade e é Nicollò V, sucessor de Eugenio IV, quem dará início aos trabalhos da Restauração Urbana. Segundo GARIN, o programa de Nicollò V é “*uma declaração expressa da necessidade política de um estilo de imitação do antigo que imediatamente associasse a igreja do século XV àquela constantiniana, procurando despertar a imagem da “triumphantis ecclesiae” que é a própria Jerusalém celestial*”⁷.

A partir de 1447, com Nicollò eleito Papa, Alberti trabalhará como consultor de arquitetura da Santa Sé. Na sua obra “*De Re Aedificatória*”, um tratado apresentado ao papa, Alberti tornou-se patrono do ambicioso programa de renovação de Roma, tecendo considerações importantes sobre a política na construção da polis, sobre a cidade ideal como uma forma de representação da imagem que se desejava para a cidade real, enfatizando o caráter retórico da cidade albertiana, representada de modo visível nos elementos construtivos – valores morais, religiosos, históricos e políticos – da comunidade e dos cidadãos.

Sob o papado de Sisto IV (1471- 1484), Roma se transformou num incomparável centro de arte e aprendizagem. Abriu-se a biblioteca do Vaticano ao público, enriquecida com centenas de novos livros. Sisto IV ordenou a pavimentação de novas ruas, a restauração de muitas igrejas, como a de Santa Maria del Popolo e a de Santa Maria della Pace, a abertura do novo hospital Santo Spirito, além de inúmeros outros projetos. Celebrizou-se pela nova capela que construiu no palácio do Vaticano e que foi batizada com seu nome.

⁶Cf. FANTONI, Marcello, “*Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*”, Roma, Bulzoni, 2002, p.46.

⁷Cf. GARIN, Eugenio Battisti in “*Roma apocalíptica y rey Salomon*” in *Renacimiento y Barroco* – Madrid – Ed. Cátedra, 1990 p. 57-72.

Com Giulio II no Pontificado (1503-1512), esta idéia de restauro assume novas proporções e é graças a este trabalho que a cidade de Roma estará não apenas no centro da cristandade, mas assumirá novamente o papel da Caput Mundi: o pontífice lança um programa edilício de grande envergadura. A reestruturação urbanística é conjuntamente reestruturação econômica, política e ideológica, que tem como premissa os programas urbanos de Nicolau V e de Sisto IV. A *renovatio Urbis* não é nem projeção de uma cidade ideal, nem uma racionalização da cidade medieval, nem enfim a adição de uma estrutura moderna a outra já em desuso. Roma deve ser, para Giulio II, a visível demonstração da historicidade, portanto da universalidade e da autoridade do papado: *renovatio Romae* é, pois, *restauratio* de uma estrutura urbana da qual, observa Rafael, permaneceu “a máquina do todo, mas sem ornamentos, e – por assim dizer – os ossos do corpo sem a carne”. As intervenções de Giulio II e de Bramante, arquiteto de confiança do pontífice, visam re-qualificar, reorganizar o espaço urbano em torno dos edifícios cuja forma seja imediatamente representativa⁸.

Rafael trabalhará ao lado de Bramante - o intelectual mais importante e a quem foram confiados os trabalhos de reconstrução da sede apostólica romana, ao lado de Giuliano da Sangallo, de Michelangelo e muitos outros, tomando conhecimento das diferentes construções espalhadas pela cidade. Na realidade, antes de ser um religioso, esse papa foi um verdadeiro guerreiro, cuja maior preocupação seria a de recuperar os territórios da Santa Sé sob o domínio de outras cidades italianas e as finanças do Vaticano. Em 1513, com a morte de Giulio II, há eleição de um novo papa Leão X, membro da família Médici, dotado de uma vasta cultura e aclamado como “símbolo da idade do ouro”.

Leão X transformaria o Vaticano numa corte sem paralelo na Europa. Junto dele poderiam ser encontrados os mais notáveis artistas, poetas e eruditos, todos envolvidos num projeto de completo embelezamento cultural e material da cidade. Seu objetivo era torná-la o centro de excelência das artes e da cultura, quer da cristandade, quer do poder político.

No ano seguinte, com a morte do arquiteto Bramante, Rafael tornou-se o principal responsável pela continuidade das obras da Basílica de São Pedro, em Roma. Um ano depois, o

⁸ Cf. ARGAN, Giulio C., “*Historia da arte italiana*” Cosac & Naif, São Paulo, 2003, vol III, p.37.

papa Leão X o incumbiria de fazer um completo levantamento das construções antigas e das ruínas da cidade.

Essa tarefa tinha como objetivo principal a instituição de um conjunto de procedimentos visando a preservação das construções da Antiguidade. Mas inseria-se também dentro de um programa de maior afirmação do papado ante o poder crescente dos monarcas da época, particularmente Francisco I, rei da França; Carlos I, rei da Espanha e dos Países Baixos, e posteriormente, Carlos V imperador do Sacro Império.

Na Antiguidade, Roma fora o centro do Império Romano e continuou representando pelos séculos afora a sede de toda a cristandade. Nesse sentido, o levantamento e a preservação ideal das construções antigas poderiam funcionar como uma espécie de símbolo da autoridade do papa, legítimo sucessor de Pedro e, portanto, o representante de Cristo na Terra. Além disso, tal levantamento poderia ser interpretado como um modelo a ser seguido pelas demais cidades da cristandade, servindo ademais como um alerta para as pretensões de rebeldia de seus governantes em relação às diretrizes da Igreja.

2.2 - RAFAEL SANZIO NA ROMA DOS PAPAS

O estudo da vida e da obra de Rafael permite o entendimento e a compreensão de seu trabalho e de seu posicionamento diante de questões levantadas para a Arte no período chamado Renascimento Italiano: a polêmica sobre a importância da pintura, da escultura, da arquitetura e também do desenho; possibilita ainda o entendimento da teoria da arte que está nascendo naquele período para fazer da arte contemporânea a herdeira legítima da antiguidade greco-romana e, com base em seus méritos e suas superioridades, fornecer aos artistas regras firmes e cientificamente fundadas para orientar sua atividade criadora.

Esta pesquisa busca oferecer subsídios para o entendimento da representação da arquitetura deste período em que nasce uma certa conscientização da necessidade de recuperação da Cidade,

cuja história vem contada através dos seus elementos arquitetônicos que, por sua vez, estão ou estiveram engajados em um discurso político.

Na análise da sua trajetória artística verificamos que, após ter vivido em Florença, o jovem pintor Rafael Sanzio é chamado a Roma em 1508, por recomendação de Bramante, para realizar os trabalhos de decoração das Stanze Vaticanas. Essa oportunidade foi por ele muito bem aproveitada e, em pouco tempo, o papa Giulio II se convenceu do talento superior do artista que, já aos 26 anos, seria uma personalidade invejada e admirada pela maioria dos seus companheiros⁹.

O artista instala - se definitivamente em Roma, em 1509, e vai realizando os afrescos dos aposentos papais, seguidos por uma série de encomendas que o fazem recorrer à ajuda de muitos colaboradores. O grande afresco "A Escola de Atenas" (ver imagem VIII a – Notas explicativas), terminado em 1511, estabelece outro marco na carreira fulminante de Rafael. O artista revela seu perfeito domínio do desenho e da composição equilibrada, numa série de afrescos nas paredes e tetos dessas salas onde impera a harmonia e diversidade do plano total. Essa obra representa uma síntese triunfante das pesquisas do Século XV (pintura, escultura e arquitetura).

A morte de Giulio II em 1513, privou Rafael de uma importante proteção, mas o sucessor do papa parecia ainda mais generoso em sua admiração pelo jovem pintor. Assim, quando a morte de Bramante criou o problema de se dar continuidade às obras da Basílica de São Pedro, em 1514, o Papa Leão X nomeou Rafael para o posto de arquiteto -chefe.

A designação era consagradora e, ao mesmo tempo, mais um desafio que ele confiantemente aceitava. Em carta endereçada ao tio, diz:

[...]“Sinto-me compelido a ficar em Roma, por causa da obra de construção da Basílica de São Pedro em que sucedi Bramante. Que cidade no mundo é maior que Roma, e que edifício é maior que a Basílica de São Pedro? É o templo capital do mundo, a maior construção que já se viu. Custará mais de 1 milhão em ouro. E deixe-me lhe dizer, o papa gastará 60 mil ducados nela durante este ano; ele não consegue pensar noutra coisa”.

⁹ Segundo Vasari, "Rafael conseguiu fazer de muitos estilos um só, que foi considerado como seu próprio, o que será estimado pelos artistas infinitamente" in VASARI, Giorgio. *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni* [1550, 2. versão 1568], Florença, Raghianti, 1976. (Vasari/Milanesi, I, 1906, p.224-225;p. 641).

Quando o Papa Leão X assume o poder, ele nomeia Fra Giocondo, teórico e especialista em engenharia, conhecedor das técnicas vitruvianas, como auxiliar de Rafael na execução das obras inacabadas. Em uma carta ao tio Simone Ciarla, Rafael anuncia a sua nova responsabilidade no canteiro de São Pedro e tenta explicar que o pontífice lhe havia destinado um companheiro Frei, de nome Fra Giocondo, doutíssimo e idoso (com mais de 80 anos), de grande reputação, afim de que pudesse aprender “*o belo segredo em arquitetura*”, isto é, a regra harmoniosa do Classicismo, a sabedoria arquitetônica, o conhecimento profundo das razões sobre as quais se baseia a tipologia formal dos edifícios antigos.

Para Rafael ainda não bastava estar empenhado num trabalho que ocupava as preocupações centrais do papa. Seu entusiasmo sobre a época, a cidade, a arte, a vida e a juventude o levava a aceitar numerosos trabalhos ao mesmo tempo, numa dispersão otimista. Ao mesmo tempo dirigia as obras da basílica, decorava as câmaras do Vaticano e ainda conseguia achar tempo para pintar os cartões das tapeçarias da Capela Sistina.

O período estudado é justamente este, quando, além de todas as tarefas já mencionadas, Leão X nomeia Rafael “*Superintendente das Ruas de Roma*”, um cargo que o fazia responsável pelo aspecto urbano da cidade. Neste momento a cidade de Roma era um verdadeiro “canteiro de obras”: Brunelleschi (1377-1446) arquiteto renascentista, começou um trabalho de levantamento das construções romanas antigas com objetivo de obter o conhecimento das técnicas construtivas¹⁰; Alberti (1404-1472) arquiteto e humanista italiano, iria retomar esta mesma pesquisa, por ocasião de sua convocação nos trabalhos da reconstrução da cidade, com interesse pelo entendimento da modulação e das ordens arquitetônicas como elemento de beleza plástica.

¹⁰Cf. BYINTON, Elisa L., in “*A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*”, dissertação de mestrado, Unicamp, 2004, p.51, A autora destacou através das palavras de VASARI, (1568,II,p.337) que “*Na viagem de estudos a Roma, Filippo escolheu a arquitetura por querer ser superior a Donato e a Lorenzo[Ghiberti]*”.

Para assegurar-se de que nenhum tesouro artístico se extraviaria nem seria mutilado na busca dos materiais requeridos para a conclusão da construção da basílica, o papa decidiu aproveitar fragmentos de mármore obtidos em escavações arqueológicas e decretou que todo pedaço de mármore achado em escavações só poderia ser cortado com a presença de Rafael.

Rafael (e ou Castiglione), na *Carta ao Papa Leão X*, irá defender a importância deste trabalho de estudo do “*Antigo*”, se colocando na visão de “*arqueólogo*”, disposto a estabelecer uma metodologia para execução deste levantamento que, segundo ele, seria fundamental para o desenvolvimento do artista e da arte como um todo.

CAPITULO 3 - OS RELEVOS DE ARQUITETURA E URBANOS E A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE ROMA.

“Essendomi, adonque, comando da Vostra Santitate

ch’io pongha in disegno Roma anticha¹¹”.

Para entender um pouco melhor o sentido de se fazer o levantamento da Roma antiga, a representação da cidade, isto é, a tarefa que provavelmente enfrentava Rafael Sanzio (e seus colaboradores), conforme menciona a *Carta a Leão X*, “*ch’io pongha in disegno Roma Antica*”, e que fora interrompida por ocasião da sua morte, prematura aos 37 anos, achamos necessário analisar a tradição das representações urbanístico - arquitetônicas realizadas ao longo dos séculos e, para isso, recorreremos a algumas pesquisas sobre o desenvolvimento dos relevos urbanos e sobre a história da representação da cidade.

Através dos nossos estudos, foi possível compreender que as representações ao longo dos séculos assumem características diversas e não podemos estabelecer regras fixas que sejam válidas para todos os períodos em que foram concebidas ¹².

De modo geral, é possível perceber um grande esforço do homem ao tentar passar da realidade tridimensional para o plano bidimensional (isto é, para o suporte, podendo ser de argila, madeira, pergaminho, pedra, etc), passando pela representação das cabanas, das casas, dos territórios e também dos rituais vivenciados cotidianamente.

¹¹ Cf. DI TEODORO Francesco P., “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*”, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição), p.63-97; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.59 -81.

¹² Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego in “*Storia del Rilevamento Architettonico e Urbano*”, Laterza, Bari, 1993, p. VII-VIII.

3.1- OS RELEVOS TERRITORIAIS URBANOS

No que se refere à representação da cidade e dos territórios propriamente ditos, verificamos que, nos últimos anos, inúmeros estudiosos têm colocado em evidência o fato de que os romanos emprestaram dos etruscos, dos gregos e dos egípcios muitos princípios, no que se refere ao campo da agrimensura e da cartografia. Neste sentido, devemos lembrar que para os egípcios, os mesopotâmicos e também os etruscos, eram os sacerdotes que se ocupavam da ciência geométrica, da astronomia e da fundação das cidades; já para os gregos, a matemática, a geometria, a filosofia, a ciência e a cultura, além das próprias medições, eram realizadas independentemente de pertencerem a uma classe sacerdotal.

Os romanos tiveram um grande destaque no campo da cartografia e da gromática¹³, principalmente entre os séculos II a.C. e I d.C. provavelmente pela influência da escola Alexandrina e em particular pela obra de Cláudio Tolomeo¹⁴. Através dos escritos de Di Marco Terenzio Varrone sobre a Geometria (195 a.C - 159 a.C), verifica-se o uso de fórmulas para o cálculo das áreas dos triângulos, como elementos auxiliares nos levantamentos dos territórios. Depois disso, aparece a figura do agrimensor Balbo, que fazia o levantamento de Roma e também dos arredores da cidade, por encomenda de César, mas teve que interromper a tarefa em virtude da morte do imperador (entre 34 – 20 a. C.).

Com o auxílio da historiografia, verificamos que levantamentos territoriais foram realizados já no período de Augusto, no 1º. Século d.C., por agrimensores romanos que se organizavam em corporações de ofício, divididos nas categorias – prática e científica - ocupando uma posição de destaque na sociedade. De acordo com as instruções deixadas em suas obras, para a preparação dos levantamentos era necessário que se mantivesse a máxima atenção e cuidado, sobretudo na utilização dos instrumentos¹⁵.

¹³ Gromática: nome dado a arte da agrimensura.

¹⁴ Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit.,p.17.

¹⁵ Cf. Ibid.,p.20 - De acordo com Vitrúvio, no famoso De Architectura, temos a descrição dos vários instrumentos auxiliares nos trabalhos de medição direta e levantamento das medidas dos terrenos, como por exemplo, a régua, o fio de chumbo, a Groma, o “Corobate” – do Livro VIII : uma espécie de régua de lenha de 20 pés de comprimento que tinha na parte superior

Isto pode ser comprovado nos poucos testemunhos que chegaram até nós, onde observamos a precisão dos traços, a variação dos ângulos, a espessura das paredes, a representação das escadas de acesso e as aberturas.

Ilustração 1: Fragmento em mármore do início do século II de uma planta da cidade de Roma em escala 1:240 corresponde a uma área da região do Tevere - “Forma Urbis Romae” encontrado em 1983 – atualmente no Museu Nacional Romano, inv. n. 365105. Fonte da imagem: DOCCI;MAESTRI (1993:p.21).

Um dos elementos de que se tem notícia, por exemplo, é a *Forma Urbis Romae*, uma planta da cidade romana representada em escala 1:240, o equivalente a uma escala de 1 pé: 2 “actus”¹⁶ e da qual restaram alguns fragmentos. Originalmente ocupava uma das paredes de um edifício público, apresentando toda a área ocupada da cidade recortada na pedra. Sua importância se deve à qualidade da representação dos edifícios, dos quais temos notícias através dos calendários antigos e do texto vitruviano; utilizou – se a escala gráfica associada a um sistema de modulação proporcional, considerado bastante complexo e muito próximo daquele utilizado nos tempos modernos.

No geral, foram poucos os testemunhos de levantamentos deste período que sobreviveram; praticamente apenas restaram os esquemas cadastrais planimétricos comemorativos e as vistas pseudo-perspectivadas das pinturas parietais, além de mapas contendo a totalidade do território,

uma canaleta com 5 pés de comprimento e que permitia aos agrimensores romanos traçar os perfis para execução dos Aquedutos, entre outros instrumentos.

¹⁶Cf. OLIVEIRA, Mário Mendonça de in “*Desenho de arquitetura pré - renascentista*”, Salvador, Editora Federal da Bahia, 2002, p.106 - o “ACTUS” é a medida romana que corresponde a 120 pés ou 80 cúbitos romanos.

como aquele conhecido como “*Orbis Pictus*”¹⁷ exposto ao público por Marco V. Agripa, no Campo de Marzio, em Roma, no período de Augusto.

A “*Pianta Marmórea de Roma*” ou “*Forma Urbis*”, elaborada provavelmente no século III d. C., reencontrada provavelmente em 1562, é considerada a primeira planta concebida a partir das projeções ortogonais dos edifícios, um levantamento topográfico urbano da antiguidade, que teve o Capitólio representado exatamente no centro do conjunto.

Se tentarmos imaginar a forma com que foi realizado este trabalho, provavelmente partiu-se de um desenho prévio no papel, que seria decalcado na pedra, isto é, recortado através dos instrumentos metálicos numa etapa posterior. Esta planta, tão bem elaborada, nos permite supor que não tivesse apenas um caráter decorativo, mas poderia servir a fins administrativos e cadastrais (cobrança de impostos).

A Forma Urbis aparece muito próxima à forma atual de entender e representar o tecido urbano. Com ela, os romanos revelam não só o domínio e a compreensão, mas também a capacidade de representar coerentemente o tecido urbano. Devemos lembrar ainda que, no tempo de Diocleciano (284-305 d. C.), foi elaborado um Catálogo das regiões, uma espécie de censo da cidade com o levantamento dos usos e da ocupação do solo.

Um outro tipo de representação do território freqüentemente realizado são os “Itinerários”, que traduziam em imagens gráfico-convencionais as informações ou anotações feitas pelos viajantes dos lugares com as distâncias e as características físicas mais importantes; enfim, enquanto na Forma Urbis tudo está geometricamente representado, nos *Itinerários*, como por exemplo a *Tavola Peutingeriana*¹⁸, a representação do espaço (terras, rios, mares, etc) estava subordinada à dimensão do papel (o suporte), revelando deformações formais enormes. Na verdade, este tipo de representação - os mapas - tinha como objetivo tornar compreensíveis as distâncias entre as cidades,

¹⁷Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p. 20 – “*Orbis Pictus*” era uma espécie de mapa ilustrado de todo o território romano, executado por Marco V. Agripa no século I d. C da era de Augusto.

¹⁸Cf. Ibid., p.30, a Tavola Peutingeriana a representação das terras, mares, rios esta a serviço do homem e subordinada ao tamanho do papel.

os vales, os rios, as montanhas e eram cercados por uma série de convenções e símbolos; portanto apresentam uma metodologia particular.

Ilustração 2:

Detalhe do
“Segmentum IV”
(Zona de Roma)

da *Tavola*

Peutingeriana.

Fonte da
imagem: DOCCI ;
MAESTRI
(1993:p.21).

De acordo com DOCCI e MAESTRI¹⁹ são “escassas as notícias de levantamentos ao longo do período, que vai da queda do império romano até os fins do período Medieval”. No entanto, o que deve ser mencionado é que a reforma do Império por Constantino, a partir de 326, com a transferência da capital para Bizâncio, contou em grande parte com o trabalho dos agrimensores romanos.

A partir do século V, começam a ser recolhidos sob a forma de Tratados os conhecimentos e as contribuições teóricas referentes ao território e a sua representação; estes elementos representam a memória histórica do patrimônio agromensur dos romanos, com informações prático-teóricas aplicáveis em qualquer tipo de obra em que fosse necessário conhecer o território.

¹⁹Cf. Ibid., p.37.

Um dos códices romanos do século VII d.C é o *Corpus Agrimensorium Romanorum*, uma fonte importante para o conhecimento da agrimensura do chamado período clássico tardio, em que aparecem a representação gráfica e a simbologia dos elementos naturais, o fundamento para a compreensão teórico - aplicada do desenho nos levantamentos.

Há basicamente uma simplificação, uma espécie de esquematização das informações obtidas através das operações dos levantamentos, com os chamados *Corpus*. As cidades em geral passam a ser representadas com suas muralhas e às vezes aparece um ou outro edifício monumental, com algumas referências às construções residenciais.

A partir do século XII, os pais e tutores da igreja voltam sua atenção para a Cartografia e confiam a prática dos levantamentos aos agrimensores.

Com a expansão do mundo islâmico no interior da bacia do mediterrâneo, os árabes assumem um papel fundamental no desenvolvimento das ciências. Profundos conhecedores da cultura grega foi graças a eles que alguns tratados filosóficos e matemáticos chegaram à Itália, despertando o profundo interesse e admiração pelo mundo grego. Neste sentido a cultura islâmica contribuiria para ampliar os conhecimentos da Grécia e também para os desenvolvimentos no campo da topografia e da astronomia, através da introdução do quadrante e do astrolábio, bem como o uso da trigonometria dos estudos de Tolomeo, em o *Almagesto*.

Ilustração 3: Astrolábio árabe construído em Marrocos em 1208. Fonte da imagem F. Sarrus nas "Mémoires de la Soc. de Museum d' Hist. Natur", Strasburgo, IV, 1853 apud DOCCI ; MAESTRI (1993:p.40).

Os testemunhos gráficos referentes ao período compreendido entre os séculos X e XIV são poucos, mas, de modo geral, foram dispersos nos variados manuscritos, onde se poderia encontrar, nas imagens do *mapa mundi*, a representação de áreas urbanas fazendo fundo às cenas da bíblia ou da vida dos santos.

Apesar disso, será exatamente neste período que serão fincadas as bases sobre as quais será fundada a teoria e a prática do desenho desenvolvido nos séculos seguintes. E neste sentido BUENO coloca que: “[...] Os séculos XII e XIII conheceram a difusão de conhecimentos referentes à Geometria e às Matemáticas, graças às obras transmitidas pelos árabes e a exploração das bibliotecas bizantinas por parte dos cruzados²⁰”.

As grandes viagens, as traduções e os estudos dos textos clássicos associados ao desejo de conhecer diretamente as famosas construções e os organismos arquitetônicos, as operações de saneamento territorial são, em conjunto, os fatores responsáveis pelo desenvolvimento e o aprofundamento sucessivo dos estudos do desenho e do levantamento planialtimétrico no século XV.

Os motivos para o emprego de tais procedimentos se explicam em função de questões práticas e culturais (um renovado interesse pelas disciplinas matemáticas, pela tradução e estudo dos clássicos, os estudos universitários já no século XIII). BUENO destaca que:

“[...] A geometria prática medieval se compunha essencialmente de um receituário básico para se construir figuras sendo mais experimental e material que abstrata. O construtor gótico utilizava-se da representação gráfica e aquilo que não pudesse ser facilmente compreendido por meio de representações lineares em duas dimensões, ainda carentes de convenções abstratas, era representado por meio de maquetes ou moldes de papel, chapa de metal, cera ou madeira²¹”.

Já quanto à elaboração das representações, há uma grande alteração principalmente a partir dos séculos XIII e XIV, quando surgem as primeiras “cartas náuticas”, aumentando o número de representações das cidades, das regiões e também dos edifícios em particular. É possível estabelecer

²⁰Cf. BUENO, Beatriz Piccoloto Siqueira, “Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)”, Tese de Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2001, p.46.

²¹Cf. Ibid., p.46.

Através dos diversos desenhos realizados ao longo dos séculos, é possível estabelecer uma diferenciação das tipologias ou categorias de representação: desenhos de projeto, de levantamento, de prática construtiva, didáticos, de documentação profissional, de controle ou fiscalização, de execução arquitetônica etc. A partir do século XIII surgem os *taccuini*²² que eram cadernos preenchidos por desenhos de estudo, prática e para a formação dos arquitetos e artistas de modo geral.

Ilustração 5:

Apontamentos
construtivos, sistemas de
medição de partes da
arquitetura, confecção
dos arcos e outras formas
do álbum de
HONNECOURT com 33
folhas agrupadas com
diferentes temas, tendo
como elemento comum a
geometria e as
construções totalizando
um conjunto de
anotações. Fonte da
imagem DOCCI;MAESTRI
(1993:p.55).

Verificamos, por exemplo, que a fama de Villard de Honnecourt não compreende as obras construídas, mas por esse tipo de reunião de imagens, de pequenos croquis, que serviram à consulta de outros artistas e arquitetos. Na maior parte das folhas, do “taccuino” de Honnecourt é possível verificar imagens de santos, animais, insetos, elementos decorativos, elementos que retratam a arquitetura, o maquinário, instruções geométricas, procedimentos para levantamentos das

²² Taccuino: uma espécie de diário de anotações, um prontuário com um relatório dos problemas enfrentados pelo arquiteto no dia-a-dia; uma coleta de observações pessoais e pequenos croquis.

construções existentes associados à prática construtiva. Além disso, através das suas imagens, pudemos verificar um certo cuidado na utilização de diferentes grafias e traços, de acordo com “o motivo” da representação: escultura, arquitetura, problemas de geometria e medição, as máquinas.

Com relação aos desenhos de Honnecourt, datados de 1230, BUENO assinala que: “[...] Trata-se de croquis referentes ao apogeu da Arquitetura Gótica, momento em que foram construídas as grandes catedrais, contemporâneas à emergência de uma grande quantidade de centros culturais por toda Europa ocidental²³”.

Ilustração 6: Levantamento da área absidial da Catedral de S. Stefano de Honnecourt, a arquitetura vem representada acompanhada por uma série de anotações além da demonstração de alguns procedimentos construtivos. Fonte da imagem DOCCI;MAESTRI (1993:p.55).

²³ Cf. Ibid., p.45.

Particularmente nos desenhos de arquitetura houve a preocupação quanto à representação das paredes (linhas duplas), a posição das nervuras das abóbadas, Honnercourt assinalou ainda a posição dos arcos e janelas, representou detalhes arquitetônicos, demonstrou a forma de utilização dos instrumentos auxiliares do processo construtivo e apoio dos trabalhos de levantamento, bem como a utilização dos triângulos para levantamento das medidas exatas.

Concluimos que a importância do caderno de Honnercourt não está na qualidade dos desenhos ou representações de arquiteturas existentes, mas no fato de oferecer uma bagagem técnico-cultural própria ao arquiteto-artista do período chamado “gótico”, com informações que são a base para o estudo e formação dos artífices, permitindo a circulação destas matrizes geométricas e científicas que foram redescobertas e transportadas em grande parte pela cultura árabe e difundidas na Europa, sobretudo nas cidades espanholas, desde os séculos XI e XII.

Ainda sobre a questão dos desenhos no século XIII, segundo BUENO eles “*destinavam-se fundamentalmente a orientar os trabalhos nos canteiros*²⁴”. Já as representações de cidade que aparecem com frequência a partir século XIV, nos livros de iluminuras, são representações do território urbano onde a cinta urbana exerce um papel fundamental na definição da área total que vem acompanhada por uma série de anotações explicativas sobre os elementos naturais, dando maior atenção quase sempre ao curso do rio. Verificamos que a simbologia utilizada para os edifícios sacros, o curso do rio, as casas, os acidentes geográficos caminhavam no sentido de uma representação planimétrica de cidade, prenunciando os desenvolvimentos cartográficos do Quattrocento.

Os trabalhos de levantamentos foram intensificados nos séculos XV e XVI e é graças a eles que hoje nos chegaram notícias das muitas construções já desaparecidas. Encontramos na biografia do papa Nicollò V, escrita por Gianozzo Manetti, uma passagem que ilustra os intensos trabalhos de reformulação urbana desenvolvidos em Roma no século XV, que culminaram nos estudos e textos elaborados por ALBERTI, e que como já dissemos teve um papel importantíssimo no que se refere à

²⁴Cf. Ibid., p.47.

questão dos levantamentos urbanos da cidade: [...] *“Avessimo potuto completare ogni cosa, le chiese e gli altri edifici, certamente i nostri successori sarebbero stati onorati con maggiore ammirazione di tutti i popoli cristiani”*²⁵. (Se pudéssemos completar cada coisa, as igrejas e outros edifícios certamente os nossos sucessores ficariam honrados e com maior admiração de todos os povos cristãos).

Durante a preparação dos relevos alguns arquitetos costumavam completar os desenhos das partes já destruídas dos edifícios, auxiliados pelo texto vitruviano, procuravam seguir os seus critérios, e além deste consultavam também outros textos considerados clássicos. Neste contexto, MOROLLI destaca o interesse manifestado por Rafael Sanzio em compreender perfeitamente “*O tratado de Vitruvius*”, numa carta enviada ao amigo Baldassare Castiglione, entre 1514-6 “[...] *me ilumina muito Vitruvius: mas isto não é suficiente*”²⁶.

Gostaríamos neste momento de abrir um pequeno parêntese para tentar entender o que o artista queria expressar, ao dizer que o conhecimento de Vitruvius não era suficiente para a compreensão da arquitetura existente. Na verdade, desde os tempos mais remotos, era comum a prática da intervenção nas edificações de épocas anteriores, sem que houvesse a consciência sobre a necessidade de conservação de um bem para as futuras gerações²⁷. A apropriação dessas edificações se dava de diferentes maneiras e as intervenções, em certos casos, podiam ser incisivas e praticamente irreversíveis, dificultando a compreensão da concepção original do edifício e desta forma o exame do texto vitruviano poderia ajudar na apreensão do conjunto.

Devemos lembrar que, apesar do amor demonstrado pela Antiguidade clássica, muitos monumentos foram utilizados como “pedreira” e por isso vários edifícios foram destruídos até o século XVII para o reaproveitamento dos mármore, das esculturas e bronzes nas reformas das igrejas, palácios, villas e principalmente na reforma da Basílica de São Pedro; e que somente graças

²⁵ Cf. MANETTI, G. in *VITA DI NICOLÒ V*. Traduzione italiana, introduzione e commento, a cura di Anna Modigliani, con una premessa di Massimo Miglio, Roma, 1999, em Discurso de Nicolò V em seu leito de morte.

²⁶ Cf. MOROLLI, Gabriele “*Le belle forme degli edifici antichi*”, Firenze, Alinea Editrice, 1984, p.7.

²⁷ Cf. KÜHL, Beatriz Mugayar, “*As transformações na maneira de se intervir na arquitetura do passado entre os séculos 15 e 18: O período de transformação da restauração*”, Revista Sinopses no.36, São Paulo, dez 2001, p.24.

aos desenhos de algumas destas construções, feitos por artistas do período, ou através de cópias desses desenhos e relevos é que podemos ter uma certa noção de como elas eram.

Até então foram poucos os arquitetos que, como Rafael, consideravam a arquitetura antiga um elemento representativo da época passada, ou que mostravam algum interesse pela preservação histórica das construções. “*A salvaguarda de um determinado bem, com decisões e intervenções motivadas essencialmente por razões sociais, religiosas ou políticas, foram exemplos esporádicos*”²⁸.

Justamente na Itália, a partir do século XV, começa esta “*crescente apreciação e valorização da Antiguidade clássica*” atrelada a uma postura crítica em relação à arte do período medieval, considerada uma “*violação dos preceitos clássicos*”²⁹. Podemos dizer que essa preocupação com a arquitetura remanescente tomou forma com Alberti que, durante o papado de Niccolò V, em decorrência dos trabalhos de reconstrução da cidade, elaborou o levantamento cartográfico romano e representou, de maneira bastante precisa, as principais construções existentes.

Seu papel como teórico merece um importante destaque, pois a *Descriptio Urbis Romae*³⁰ representou um avanço no campo dos levantamentos urbanos, uma vez que retomava os pressupostos da cartografia estabelecidos no século III d. C. da chamada *Forma Urbis Romae*. Impulsionado pelo crescente interesse cultural proveniente dos levantamentos urbanos, a partir de um sistema de medição direta ou indireta que terminou por incentivar o estudo e a elaboração dos tratados de arquitetura, Alberti pretendeu por meio dos tratados, estabelecer em termos científicos, um método para o levantamento arquitetônico e urbanístico, embora já tivesse acenado a esses nos *Ludi Matematici*; segundo LOEWEN, este trabalho de Alberti

“[...] vinha de encontro às aspirações que impeliam arquitetos humanistas ao estudo da arquitetura clássica, não apenas para a recuperação do vocabulário métrico constituído pelas ordens

²⁸ Cf. Ibid., p.24.

²⁹ Cf. Ibid., p.25.

³⁰ Cf. LOEWEN, Andrea Buchidid, “A *Descriptio Urbis Romae* e a concepção albertiana de cidade”, www.eesc.sc.usp.br/babel, 2001- *Descriptio Urbis Romae* foi a “obra na qual o arquiteto se dedica ao desenvolvimento de um método de levantamento por coordenadas polares para traçar uma planta da cidade de Roma com o intuito de localizar, com precisão matemática, os principais edifícios, as muralhas e portas aurelianas e a situação do rio Tevere”.

arquitetônicas, mas principalmente pela compreensão mais pontual dos organismos urbanos antigos que proviam os valores necessários para que se pudesse repensar a condição da cidade moderna”.

Através do *De re aedificatoria*³¹, por exemplo, Alberti propunha um “*modelo para a arquitetura de sua época buscando fazer a reconciliação do texto de Vitrúvio com os monumentos existentes*” e além disso, pôde expor algumas idéias sobre o respeito que se deve ter com as construções, quer dizer, o respeito “*às obras dos antepassados*”³².

E na *Carta a Leão X*, Rafael – Castiglione de certa forma corrobora com as idéias albertianas ao insistir na necessidade de dar atenção ao legado da Antiguidade.

Considerando a questão dos relevos urbanos, que aqui pretendemos destacar, antes de falarmos diretamente da Carta e dos trabalhos de Rafael, gostaríamos de refletir sobre a possibilidade do artista também ter recebido contribuições de Leonardo da Vinci, uma vez que o mesmo artista teve um importante desempenho no que se refere aos trabalhos de levantamento cartográfico.

A Planta de Imola, realizada por Leonardo (1502-3), compreende um documento de grande relevância neste sentido, por se tratar do primeiro exemplo de planta baixa de cidade, que se tem notícias, contendo uma quantidade enorme de informações sobre os elementos naturais ou construídos, que foram levantados e representados partindo do chamado “*método por Poligonais*”, onde as medidas e os ângulos foram extraídos por intermédio de um disco graduado e das linhas paralelas.

Os estudiosos da arquitetura, matemática e geometria se voltaram, durante os séculos XV e XVI, para o aperfeiçoamento técnico dos instrumentos de medição introduzidos pelos árabes; a invenção de novos engenhos e dos aparelhos descritos nas obras de Eron, Tolomeo, Arquimedes e Vitrúvio vão proporcionar avanços enormes no sentido da instrumentação científica no campo da Cartografia. No caso dos relevos urbanos devemos acrescentar, ademais, o papel crescente das cidades como centros de poder e economia, e as profundas transformações físicas que sofrerão na

³¹ Cf. LANCHI, Joubert José, 2002, in www.eesc.sc.usp.br/babel - “Leon Battista Alberti (1404-1472) foi o responsável por revitalizar e atualizar o tratado de Vitruvius com *De re aedificatoria*.”

³² Cf. KÜHL, Beatriz Mugayar op. cit., p.25-26.

raiz de seus trabalhos, pelos engenheiros militares. **As imagens da cidade serão utilizadas como um reflexo do orgulho de seus habitantes e da glória de seus governantes**, como vimos nas palavras de Nicollò V, mas servirão ainda para o planejamento de novas infra-estruturas e gerenciamento da complexa maquinaria urbana; com isso, além de apresentarem imagens "realistas", desejava-se que pudessem transmitir a impressão de ser uma descrição fiel da cidade, devendo portanto serem "precisas" no sentido do conceito métrico.

3.2 – OS RELEVOS DE ARQUITETURA.

O Renascimento teve uma concepção própria sobre a representação da arquitetura. Aos arquitetos interessava representar os edifícios para conhecer as leis e regras sobre as quais haviam sido concebidas as construções; por isso, eles faziam a representação de detalhes, de partes dos edifícios antigos e as reutilizavam no projeto de novas construções, principalmente na solução de problemas técnicos ou construtivos.

Podemos dividir estas representações de arquitetura realizadas no referido período em três etapas:

- a primeira, caracterizada pela confecção de desenhos subjetivos, isto é, aqueles que seguiam um interesse particular do artista, fosse ele pintor, escultor ou arquiteto;

- a segunda, distinguia-se pela elaboração de traços mais objetivos;

- a terceira, baseada na elaboração de elementos mais científicos, utilizando-se a pesquisa dos elementos anteriores para verificação e compreensão da arquitetura de modo geral.

Assim, o desenho dos elementos antigos pode ser compreendido em função do conhecimento e da aquisição de dados planimétricos, volumétricos, tecnológicos e construtivos, onde a apreensão de um novo e mais correto modo de fazer a arquitetura se distingue e a representação do edifício, em si mesmo, assume um papel secundário³³.

³³Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p.61-62.

Foram muitos os fatores que contribuíram para atrair a atenção dos arquitetos para as construções antigas: o interesse pelo edifício de planta central, o amor pelos volumes espacialmente dispostos segundo planos regulares, as exigências em criar espaços internos amplos e regulares, a paixão pelos textos antigos onde a arquitetura aparece como pano de fundo, a preferência por organismos dispostos simetricamente em relação a um eixo principal (se pensarmos, por exemplo, no caso de Palladio).

Além das questões referentes à arquitetura, também aquelas de caráter cultural, como por exemplo, a redescoberta do tratado de Vitrúvio no primeiro quarto do século XV e a sua ampla difusão até a primeira metade do século XVI; ou ainda de caráter social, como é o caso do entendimento e da compreensão dos padrões de beleza nas diferentes camadas da sociedade; também o estabelecimento de escolas – oficinas para a formação dos artistas que assumem uma posição de destaque na sociedade, tudo isso vai contribuir diretamente para o desenvolvimento das formas de representação artística.

Um outro aspecto interessante a ser mencionado é que os arquitetos do renascimento apresentavam uma maneira particular de conceber o desenho, de visualizar a realidade, de escolher as partes arquitetônicas a serem representadas, e uma certa originalidade no entendimento dos projetos para os quais vinham executando o próprio desenho.

As diferentes interpretações figurativas que os artistas davam às construções podem ser observadas, por exemplo, nos desenhos de Antonio da Sangallo, naqueles de Baldassare Peruzzi ou ainda nos de Sebastiano Serlio em seu tratado de arquitetura.

Há uma evolução no conceito da representação da arquitetura que caminha, lado a lado, com a valorização da profissão do arquiteto e com uma consideração sempre maior dos princípios da arquitetura, dos mecenas e de toda a sociedade daquele período.

As chamadas “licenze” tomadas de maneira arbitrária por parte dos artistas que ao representar de modo diferente edifícios reais, isto é, suprimindo, juxtapondo ou rebatendo elementos de modo particular revelava que não existia uma preocupação com a representação fiel do organismo

arquitetônico, mas buscava-se acima de tudo a compreensão da dinâmica arquitetônica - espacial das construções (o domínio da espacialidade).

A representação dos edifícios antigos era um material pessoal, uma forma de documentação, estudo e projeto, próprio do atelier de cada arquiteto, variando de organismos extremamente simples até os mais complexos, numa atividade laboriosa de pesquisa e redescoberta de um mundo arquitetônico e espacial não apenas romano mas também grego e do Oriente próximo.

O maior valor e a beleza dos desenhos do renascimento consistem na força expressiva das pesquisas ao fazerem representar diferentes espacialidades, através do espírito novo; buscava-se uma nova maneira para conceber a arquitetura, respeitando os séculos anteriores. **A prática da observação, a medição e a representação dos organismos arquitetônicos antigos estavam associadas a um quadro geral mais amplo da cultura humanística, que tinha no homem o centro de referência constante do universo, voltando-se atenção particular às proporções dos vários elementos e das relações entre eles, tendo o desenho como instrumento de investigação, pesquisa e conhecimento impensáveis até o momento.**

É verdade que aos poucos o subjetivismo dos desenhos foi diminuindo, se nós os observarmos, perceberemos que cada artista ou arquiteto possuía uma maneira própria de fazer a representação, observação e interpretação do organismo construído. Além disso, nota-se que aos poucos o encaminhamento dos trabalhos assume características próprias da pesquisa científica, isto é, associa-se a uma representação mais rigorosa e objetiva.

É o caso, por exemplo, dos desenhos de Filippo Brunelleschi (1377-1446) ou do engenheiro Mariano di Jacopo, dito o Taccola (1382-1458), que revelam este amor pela ciência e pela técnica e a paixão pela investigação para conhecimento e estabelecimento de conceitos gerais³⁴.

Brunelleschi utilizava em suas representações um sistema de medição baseado nas tomadas de distância entre o observador e o edifício, além do conhecido método dos triângulos semelhantes. Mariano di Jacopo ficou muito conhecido entre os artistas daquele tempo e foi um importante ponto

³⁴Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p.65-66.

de referência para os trabalhos de Alberti e Francesco di Giorgio Martini. Ele deixou uma série de manuscritos contendo informações expostas de maneira bastante original, com recomendações e conselhos práticos direcionados à arte de construir e à arquitetura de modo geral, além de uma série de desenhos contendo equipamentos de guerra e de engenharia militar.

Ilustração 7: Mariano di Jacopo (conhecido como o Taccola), exemplo de medições feitas com auxílio do pendulo e do quadrante, extraído de *De Ingenieris*, Livros III –IV apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.66).

Di Jacopo escreveu sobre a forma de recolhimento das medidas em planta, das distâncias e alturas, uma questão primordial para os trabalhos de arquitetura e engenharia.

Desta primeira etapa das representações arquitetônicas do século XV destacaram-se os trabalhos de Filippo Lippi; Piero della Francesca, Domenico Corradi – Ghirlandaio e Francesco di Giorgio Martini, além de outros colaboradores anônimos. Em geral, as representações eram realizadas somente em vista dos edifícios, sem o convencional uso sistemático de instrumentos de medição, pois os desenhos não tinham uma finalidade pré-estabelecida, mas serviam basicamente ao estudo. Os desenhos apresentam traços uniformes, lineares e representam esquemas planimétricos,

vistas em perspectiva, geralmente sem linhas de cota ou no máximo com as medidas externas principais. Trata-se de uma fase empírica dos trabalhos, sem qualquer conotação técnico-analítica.

No ultimo quarto do século XV aparecem já desenhos com uma grafia bem mais elaborada, com algumas convenções geométricas representativas e ainda possíveis hipóteses de reconstrução dos edifícios antigos, como nas obras de Francesco di Giorgio Martini (1432-1502).

Nos seus desenhos verificamos a presença de algumas anotações de medidas e percebemos que o autor deve ter se interessado pelas relações e articulações do espaço . Ele foi considerado um dos primeiros arquitetos arqueólogos do chamado período renascentista, que teve um importante papel no estabelecimento do *texto ilustrado*, contendo informações sobre as questões referentes à forma de execução e representação da arquitetura, revelando neste sentido, algumas preocupações didáticas.

Ilustração 8: Imagem (esquerda) corresponde às anotações de Francesco di Giorgio MARTINI, para alguns edifícios antigos romanos – S. Stefano Rotondo; Templo da Paz e Igreja de São Cosme e Damião apud **DOCCI;MAESTRI (1993:p.68)**. Imagem (direita) extraída de “*Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*” de MARTINI, F. di Giorgio - a cura de Corrado Maltese – vol I, Milano, 1967, TAV.166.

A partir de Francesco di Giorgio, Vitróvio e o antigo se tornaram uma lei. Em seu texto, ele se encarrega de explicar as questões da representação da arquitetura. No capítulo que trata da

arquitetura antiga e moderna e das práticas construtivas³⁵, MARTINI menciona, no que se refere à geometria e formas de medir as distâncias em arquitetura, os termos: “altimetria” quando são levantadas as alturas; “planimetria” quando são levantadas as larguras; e “stereometria” quando são representadas a longitude, a largura e a profundidade das construções.

Podemos dizer que há um amadurecimento das experiências do desenho, dos sistemas de medição e do estudo da antiguidade clássica. O conceito de representação é modificado entre os artistas já nos finais do século XV. Neste contexto podemos destacar os nomes de Antonio da Sangallo – o Velho, Giovanni Monsignori – dito Fra Giocondo, Francesco Lazzari – conhecido como Donato Bramante e Simone del Pollaiuolo, dito o Cronaca.

Nos trabalhos destes artistas, respeitando-se as características particulares de cada um, verificamos dentre os elementos comuns a atenção voltada além dos esquemas planimétricos, aos prospectos e aos detalhes de arquitetura; no geral os traços foram enriquecidos por cotas e ainda por pequenas anotações a respeito dos edifícios que, em geral, vão tendo suas partes pouco a pouco interpretadas; as anotações feitas em campo adquirem uma maior importância e o estudo do organismo arquitetônico é feito com maior rigor; enquanto isso, a prática das representações se torna um elemento indispensável à formação profissional e cultural do artista; o amor pelo antigo cresce desmesuradamente e os monumentos romanos funcionam quase como uma academia onde podiam se exercitar, para alguns no sentido teórico e para outros, no sentido prático.

Roma se torna um ponto central de atração, para onde todos convergiam “*para apagar a sede das investigações e das pesquisas*” e, quando isto não era possível, bastava recorrer às evidências levantadas por outros artistas. Rapidamente se difunde a crença e opinião de que os estudos e as investigações do antigo eram a forma mais eficiente e segura, isto é, o método infalível de preparação dos artistas, coordenado pelos Mestres da Renascença.

Os desenhos dos elementos antigos, os estudos das ordens arquitetônicas, dos detalhes e das técnicas construtivas, os estudos sobre a espacialidade clássica, tudo isso, desde então

³⁵ Cf. MARTINI, F. di Giorgio - *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare* a cura de Corrado Maltese – vol I, Milano, 1967, p.117-140.

poderiam ser considerados parte integrante da bagagem cultural do arquiteto. O aperfeiçoamento dos estudos sobre as técnicas da perspectiva, o estabelecimento de convenções gráficas, favoreceram amplamente as pesquisas sobre a antiguidade que, estando atrelada à procura dos textos clássicos, permitia a comparação entre os manuscritos e os edifícios romanos originais.

O termo *Relevo*, no entanto, era ainda entendido como elemento pessoal de estudo e, neste sentido, realizado conforme a capacidade interpretativa do artista; “relevar”, ou melhor, representar consistia na principal fonte de conhecimento para as construções modernas e desta forma é possível interpretar desenhos deixados por Dosio, pelos Sangallo, Peruzzi, assim como aqueles deixados por Serlio, Vignola ou Palladio que enaltecem a importância da execução das representações para um atento estudo das proporções entre as partes do edifício e a compreensão e prática das técnicas construtivas³⁶.

Ilustração 9: Giuliano da Sangallo, detalhe da planta das Termas de Diocleciano, Roma, apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.70).

³⁶Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p.69.

Verificamos através dos desenhos de Giuliano da Sangallo um grande interesse pelos edifícios de planta central; embora tenha se voltado aos edifícios “clássicos” não esqueceu daqueles do período medieval. De modo geral, podemos dizer que o artista revela um grande amor pelas coisas antigas, tendo sido um grande colecionador de mármore e inscrições e um profundo conhecedor dos materiais, apaixonado pela arquitetura clássica.

Nos seus desenhos, é difícil distinguir as partes reais daquelas que ele se incumbiu de preencher, tamanha a perfeição com que o fez. A sua cultura, assim como a sua versatilidade, fizeram-no compreender que a importância do estudo de construções de diferentes épocas permitiria a compreensão dos valores da arquitetura e da arte de modo geral, e, neste sentido, ele se destacou dos seus contemporâneos.

Antonio da Sangallo - o Velho - fez numerosos desenhos representando pequenos trechos ou detalhes das construções antigas em planta, elevação e perspectiva, com anotações de medidas e sombreamentos em claro-escuro, preocupando - se com o esclarecimento ou a melhor visualização da volumetria dos elementos da arquitetura.

Ilustração 10:

Antonio da Sangallo, detalhes de ornamentos de arquiteturas existentes apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.72).

Já Giovan Battista da Sangallo, irmão de Antonio, aplicou - se no estudo dos textos e dos edifícios antigos que observou, mediu e cuidadosamente desenhou durante as suas inúmeras viagens pela Itália (Verona, Chiusi, Capra, Roma, Ravena, Ferento entre outras). Desenhou principalmente detalhes arquitetônicos que representou na forma de esboços, por meio de sinais ou traços definitivos, desenhados a partir da observação e medição dos elementos ao natural.

Ilustração 11:
Giovan Battista
da Sangallo, Arco
do Triunfo,
Roma, apud
DOCCI;MAESTRI
(1993:p.73).

Outro artista que também se destacou no campo das representações e dos desenhos de arquitetura foi Giovanni Monsignori - Fra Giocondo, o companheiro de Rafael. Ele se ocupou principalmente das inscrições antigas, além de outros elementos pertencentes ao mundo clássico, conforme pudemos observar através do seu "*Silloge Epigrafica*³⁷", do tratado "*De mensuris et Ponderibus Romanorum*", destacando-se ainda o fato de ter se ocupado também de algumas edições da obra de Vitruvius.

Segundo a historiografia, surgem nesta época as famosas *Antologias*, que nada mais eram do que conjuntos de desenhos com elementos variados, contendo detalhes arquitetônicos, escultóricos,

³⁷ Giovanni Giocondo da Verona dito o Fra Giocondo é o primeiro a demonstrar no final do Quattrocento algum interesse pela preservação dos restos da cidade e das suas inscrições; ele recolheu-as no famoso manuscrito conhecido como "*Silloge Epigrafica*".

e pictóricos e observações que serviam para ilustrar a capacidade investigatória e a complexa atividade cultural do artista.

Ilustração 12: Giovanni Monsignori, dito Fra Giocondo, desenhos de elementos antigos. apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.73).

Desenhos feitos por Bramante, o arquiteto que chefiou os trabalhos de reconstrução da Basílica de São Pedro, são inúmeros e neles podemos observar a preocupação pelo entendimento das proporções, das relações entre as partes e o todo, assim como o domínio dos detalhes.

Bramante desenhou bases de colunas, detalhes arquitetônicos das decorações, capitéis ao lado de detalhes construtivos e de abóbadas, além de plantas de construções mergulhadas nas linhas de cota com as medidas. Os principais artistas responsáveis pela nova maneira de entender os levantamentos e a representação da arquitetura são: Leonardo da Vinci (1452-1519); Rafael Sanzio, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo - o jovem, Giovanni Antonio Dosio e Sallustio Peruzzi.

Ilustração 13: Francesco Lazzari, mais conhecido como Donato Bramante, projeto para São Pedro, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Uff.20 Ar in THOENES (1998, p.202)

Leonardo da Vinci fez importantes contribuições nos setores da pesquisa científica, além daqueles mais conhecidos nos setores artísticos, como por exemplo nos relevos arquitetônicos. Seus estudos teóricos, em forma de manuscritos ilustrados, contribuíram para os estudos de anatomia, botânica, mecânica e não poderiam deixar de influenciar também o campo da representação da arquitetura; no *Códice Atlântico*³⁸, verifica-se uma série de desenhos acompanhados de explicações sobre a confecção e uso dos instrumentos nos trabalhos de medição ou práticos.

³⁸ *Códice Atlântico*: a maior coleção de textos escritos e desenhos de Leonardo da Vinci – 1119 imagens.

Ilustração 14: Leonardo da Vinci. Planta de Imola, 1503. Primeira planta de cidade conhecida, realizada conforme os novos métodos de levantamento topográfico. Windsor Castle. Coleção da Rainha Isabel II de Inglaterra (RL 12284).

Fonte: KAGAN, Richard. Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780. [con la colaboración de Fernando Marías]. Ediciones El Viso, 1998. P. 23.

Sabemos que Da Vinci esteve em Roma entre 1513 e 1515, quando terminou de escrever “*De Ludo Geometrico*” e teve a oportunidade de estabelecer contatos com Bramante, Sangallo e Rafael.

De acordo com os historiadores, das representações de arquitetura feitas por Rafael Sanzio restaram apenas a atribuição de quatro desenhos, como aquele conhecido do Pantheon em Roma que foi copiado por inúmeros outros artistas posteriormente. Mas o seu comprovado interesse pelo texto vitruviano e também pelas construções antigas pode ser verificado através das cartas por ele escritas, já examinadas em diferentes fontes literárias. Através de tais fontes, percebemos que a relação de Rafael com a arquitetura antiga é substancialmente diferente daquela estabelecida por Bramante, por Francesco di Giorgio Martini ou Simone del Pollaiuolo: ele de fato tende a traduzir espacialmente e figurativamente um estilo de vida clássico “*filtrado pela cultura humanista assim como fará, mais tarde, Palladio ou o próprio Scamozzi*”³⁹.

³⁹ Cfr. RAY, S. in *Raffaello Architetto*, Roma, Bari, 1974, p.40.

Ilustração 15: Rafael – Trabeazione e Cornice del Pantheon , imagens 264 e 265, Giangiorgio ZORZI, 1959.

Em virtude dos poucos testemunhos deixados pelo artista no campo da arquitetura, se comparados àqueles legados à pintura, podemos entender que esse grande interesse pelos monumentos antigos teve como apoio o estudo e a interpretação dos textos clássicos, levando – o, por exemplo, no campo teórico, àquela impostação sobre a implantação da Villa Madama, aos pés do Monte Mario, em Roma, assim como havia feito Plínio - o Jovem, com a descrição da Villa Laurenciana em *Historia Naturalis*; ou ainda quando Rafael e Castiglione elaboraram a celebrada *Carta a Leão X*, onde o pintor-arquiteto informa sobre suas intenções em realizar um levantamento

sistemático das construções antigas de Roma, salientando a importância do estabelecimento de uma metodologia de trabalho nos levantamentos urbanos e arquitetônicos e ainda descreve a confecção de um instrumento circular que deveria auxiliar sua atividade. E a partir desta data, a representação de um edifício qualquer deveria ser composta de planta, corte e elevação, onde os elementos construtivos seriam apresentados com extrema clareza, e, através da escala gráfica, teriam garantidas as medidas tomadas do natural.

Quanto à importância do estudo do antigo, o projeto da Villa Madama que o cardeal Giulio de Médici confiara a Rafael com a supervisão dos trabalhos feita por Antonio da Sangallo - o jovem (aquele que já havia trabalhado como seu ajudante na reconstrução de São Pedro, em 1516); segundo a historiografia, representou a plena recuperação dos modelos arquitetônicos antigos, que acontecia paralelamente à retomada da literatura latina. Segundo HEYDENREICH, LOTZ “[...] nenhuma outra construção erguida até a queda do império romano reproduz tão perfeitamente o ambiente de um interior romano como a loggia da Vila Madama⁴⁰”.

Ilustração 16:

Andrea
Palladio sobre
Villa Madama
de Rafael ,
figura 302,
Giangiorgio
ZORZI, 1959.

Outro artista importante foi Baldassare Peruzzi, colaborador de Rafael (iria sucedê-lo em alguns trabalhos logo depois da sua morte), passou a ocupar um papel de destaque na execução das

⁴⁰Cf. HEYDENREICH, Ludwig H.; LOTZ, Wolfgang, *Arquitectura Clássica em Roma* in “*Arquitectura en Itália – 1400/1600*”, Manuales Arte Catédra, Espanha, 1974, p.274.

representações arquitetônicas. Tendo ele viajado durante todo o período compreendido entre 1509-1522, pôde representar uma série de construções espalhadas pela cidade, conforme pudemos comprovar com algumas reproduções dos seus cadernos de desenhos.

Ilustração 17: Baldassare Peruzzi, desenhos de arquiteturas antigas, apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.79).

Além deste, foi Antonio da Sangallo - o jovem, assistente de Rafael, revela - nos, através dos exemplares deixados, não apenas um grande amor pelo desenho em si, mas uma enorme capacidade organizadora na forma de apresentação das construções no papel [...] *“uma grande rapidez em solucionar os problemas surgidos durante a realização da arquitetura, mostrando-se sempre motivado por uma espécie de paixão pela arte da representação, isto é, uma fé no desenho”*⁴¹.

⁴¹Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p. 81-84.

Ilustração 19: Giovanni Antonio Dosio, vista do Foro Romano onde é possível examinar a relação dos edifícios e o ambiente no qual se inserem e estudos dos detalhes da arquitetura do Pantheon apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.86).

Suas pranchas de desenhos aparentavam terem sido preparadas como para serem impressas; nelas o autor busca sempre uma maior clareza nos traços realizados com mais objetividade. Além disso, a facilidade com que utiliza a escala de redução para a representação das construções, fossem estas em planta, corte ou elevação, confirmam essa busca por uma coerência formal dos desenhos e do conjunto.

Os desenhos de Dosio nos permitem entender quais eram as suas pesquisas, quer no campo da tratadística de arquitetura, quer no campo da representação das construções, e deduzimos que, através da circulação de desenhos existente naquele período, ele provavelmente pode ter tido algum contado com os ensinamentos de Bramante ou Peruzzi.

Outro artista que deveria ter também seus trabalhos enaltecidos é Bastiano da Sangallo, conhecido por Aristotele (1481/4-1551), um pintor-arquiteto que deixou - nos uma série de desenhos de construções e também de detalhes construtivos que se encontram na Galleria degli Uffizzi, em Florença.

Sabemos, através dos estudos historiográficos, que Bastiano trabalhou com os irmãos Antonio e Giovan e provavelmente compartilhou com eles as pesquisas realizadas. Sabe-se que os irmãos Sangallo tiveram muitos colaboradores no desenvolvimento dos trabalhos de arquitetura, e que um destes colaboradores foi Giovanni Maria Falconetto (1485-1534), um arquiteto de Verona, bastante estudioso de Vitrúvio, que elaborou uma vasta quantidade de desenhos de construções antigas de Verona e também de Roma. Alguns de seus desenhos seriam mais tarde copiados por Giacomo Barozzi – Vignola (1507-73), para o seu Tratado de Arquitetura ⁴².

Em relação aos estudos da obra vitruviana, intimamente vinculado ao surgimento e à elaboração dos famosos tratados de arquitetura que tiveram como premissa o estudo e o desenho dos monumentos antigos como meio de interpretação da Arquitetura, devemos lembrar Sebastiano Serlio (1475-1552/54) o arquiteto bolonhês, cuja formação partiu do estudo do tratado de Vitrúvio, da análise direta das obras e edifícios remanescentes do período antigo que, associada às representações da arquitetura elaboradas pelos arquitetos do século XVI, permitiram-lhe a elaboração de um tratado. Segundo DOCCI e MAESTRI - “[...] Ele foi um dos primeiros, ao lado de um Vignola e um Palladio, a publicar os resultados das suas pesquisas sobre a arquitetura clássica⁴³” – “*Sette Libri dell’ Architettura e Prospettiva*” - data da 1ª. publicação 1537.

⁴² Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p. 90.

⁴³ Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego op. cit., p. 91.

Logo depois, Giacomo Barozzi – Vignola, aquele que se serviu dos desenhos dos outros artistas, tendo-os copiado como membro da Academia Vitruviana, compôs seu “*Regola dei cinque ordini e Prospettiva*”, um exemplar que ficou muito famoso e foi traduzido em diferentes idiomas.

Na mesma época, outro artista de extrema projeção no campo da tratadística ilustrada de arquitetura seria Andrea Palladio (1518-80). Dele podemos verificar tanto nos trabalhos de levantamento quanto nas obras arquitetônicas “um profundo amor pela antiguidade” de onde pode extrair os esquemas e orientações para seus projetos. No proêmio do Livro I do texto “*I Quattro Libri dell’ Architettura*”, Palladio (1570)” coloca que:

[...]“*Da naturale inclinatione guidato mi diedi ne i miei primi anni allo studio dell’ Architettura: e perche sempre fui di opinione che gli antichi Romani come in molt’ altre cose, così nel fabricar bene habbiano di gran lunga avanzato tutti quelli, che dopo loro sono stati; mi proposi per maestro, e guida Vitruvio: il quale è solo antico scrittore di quest’arte; & mi misi alla investigatione delle reliquie degli Antichi edifici, le quali malgrado del tempo, & della crudeltà de’ Barbari ne sono rimase: & ritrovandole di molto maggiore osservatione degne, ch’io nõ mi haveva prima pensato; comincia à misurare minutissimamente con somma diligenza ciascuna parte loro: delle quali tanto divenni sollecito investigatore, nõ vi sapendo conoscer cosa, che cõ ragione, & con bella proportion non fusse fatta, che poi non una ma più e più volte mi son trasferito in diverse parti d’Italia, & fuori per potere intieramente da quelle, quale fusse il tutto, comprendere, & in disegno ridurlo*”⁴⁴.

Desta forma, com Palladio podemos falar na fusão dos estudos da Antiguidade com as atividades práticas do arquiteto. A maneira que utilizou para a realização dos desenhos do tratado – elementos criados na imaginação do artista – fazem-nos pensar que pudessem ter sido copiados diretamente, isto é, a partir da observação dos monumentos; concluímos assim que eles foram frutos do estudo aprofundado de um elemento real.

De acordo com seus textos, verificamos que viajou várias vezes a Roma, tendo portanto a oportunidade de estudar diretamente as construções antigas e aquelas do período. LANCHI coloca que

⁴⁴ Palladio, Andrea (1570 apud DOCCI;MAESTRI, 1993, p.95).

“[...] Os dois primeiros textos são publicados logo depois de cumprir três viagens de estudo a Roma, a última delas no ano de 1554 em companhia de Daniele Barbaro⁴⁵. Esses dois pequenos livros: *Le antichità di Roma raccolta brevemente da gli autori antichi e moderni*, e *Descrizione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sono in la Città di Roma*, se constituem como "guias arqueológicos" da cidade, e são considerados os responsáveis por formar, nos viajantes, ao longo de duzentos anos, a idéia da antiga Roma e constituírem uma referência para o desenvolvimento, até o século XVIII, da maior parte dos guias de viagem romanos”.

Ilustração 20:

Andrea Palladio,
Secção do
Pantheon em Roma,
apresentada no
volume “I Quatri
Libri dell’
Architectura”, apud
DOCCI;MAESTRI,
(1993,p.94).

Um fato bastante curioso é que, como arquiteto e prático das construções, o artista preocupava-se também em representar os materiais construtivos, como pudemos ver no desenho do Pantheon.

Outro tratadista que trabalharia sobre a questão dos relevos da arquitetura, a partir da segunda metade do século XVI, seria Vincenzo Scamozzi (1552-1616), um estudioso de Vitruvius que

⁴⁵Cf. LANCHI, Joubert J. - “O segundo Livro de Arquitetura de Andrea Palladio”, 2002, www.eesc.sc.usp.br/babel temos “[...] Daniele Barbaro foi também um grande incentivador e cliente de Palladio. A vila a Maser, de sua propriedade, é um dos mais belos e ricos exemplos da arquitetura das vilas palladianas. Em 1556, com ilustrações de Palladio, Daniele Bárbaro publica uma edição do tratado de Vitruvius. Segundo Wittkower (op. cit., pg. 72), antes de Bárbaro, o tema da arquitetura concebida em função das matemáticas aplicadas, “não tinha sido submetido a uma análise lógica tão exaustiva”.

esteve em Roma, por volta de 1579, quando desenhou vários edifícios antigos. Com Scamozzi, a arquitetura vem representada num contexto mais amplo, isto é, universal.

Ilustração 21: Scamozzi, desenhos Vista sudeste do Coliseu, anterior a 1583, mostrando a irregularidade do entorno; apud DOCCI;MAESTRI, (1993,p.97).

Desta forma, entendemos que o estudo dos monumentos antigos tornou - se, pouco a pouco, cada vez mais sistemático, rigoroso e objetivo. O problema da representação das partes não visíveis do edifício passa a ser cada vez mais enfrentado pelos artistas e estudiosos; não apenas pelo amor às pesquisas arqueológicas, mas pela intenção em compreender o real funcionamento do elemento construído. A análise do conjunto ou mesmo das diferentes partes da construção, para se chegar a uma codificação dos esquemas proporcionais (cânones), a pesquisa de volumes que pudesse satisfazer às aspirações do século XVI e o entendimento científico que servirá de base para o levantamento das medidas exatas das construções, nos revelam uma maneira nova de conceber os levantamentos de arquitetura.

"[...] Piranesi, porém, além de retratar e investigar as ruínas –apresentando, inclusive, indagações sobre as formas de construção – procurou também especular seu lado pinturesco⁴⁶".

⁴⁶ Cf. KÜHL, Beatriz Mugayar op. cit., p. 32.

Ilustração 22:

G. B. Piranesi

- Planimetria

de Roma

Antiga, apud

DOCCI ;

MAESTRI,

(1993,p.172).

Concluimos que, através das viagens pela Cidade eterna, após a segunda metade do século XVI, os artistas estrangeiros, buscando o domínio das práticas artísticas e o conhecimento da arquitetura através da representação dos monumentos antigos, foram conduzidos ao “*Vedutismo*”, isto é, a elaboração das famosas Vistas Urbanas de aspectos pictóricos. Neste momento, destacava-se a figura do arquiteto gravador, aquele que alcançaria a sua máxima expressão artística através do desenvolvimento das técnicas da gravura, realizando trabalhos ao mesmo tempo arqueológicos e cenográficos, onde a cidade romana é nostalgicamente apresentada ora desfigurada ora reconstituída no seu aspecto original, uma espécie de cenário urbano construído através da gradação e do contraste de luzes e de sombras e da história passada. Piranesi foi provavelmente um dos maiores expoentes desta forma artística do século XVII, pois buscou oferecer através dos seus trabalhos imagens da cidade com a verdadeira dimensão histórica da Roma Antiga.

CAPITULO 4 – A REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA NO RENASCIMENTO: ENTRE TRATADOS E OS LIVROS ILUSTRADOS.

“[...] todas as vezes que um pintor afirma imitar as coisas como as vê, está a errar. Representá-las-à segundo a sua defeituosa imaginação e realizará um mau quadro. Antes de empunhar o lápis ou o pincel, ele deve ajustar os seus olhos ao raciocínio segundo os princípios da arte que ensina como ver as coisas, não só como se vêem, mas também como devem ser representadas”⁴⁷ Abb. Fréart de Chambray, 1662.

4.1 – O DESENHO E A REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA

Para que pudéssemos entender o universo no qual a Carta se insere, fomos levados a pesquisar de que maneira eram feitas as representações de Arquitetura e porque eram realizadas. Para isso nos servimos dos estudos do professor PERRONE⁴⁸ que em sua pesquisa de doutorado, enfrentou o problema das relações entre desenho e Arquitetura:

“[...]das relações entre desenho e arquitetura, há momentos em que ele des empenha uma atividade meramente operativa, há momentos em que nem se registra sua participação; há momentos em que se emancipa e se adquire autonomia, mas há, sobretudo, uma intercambialidade crescente que torna possível ao desenho enunciar de forma significativa os padrões, os tipos, as propostas e os desejos da arquitetura”.

Uma vez conscientes de que deveríamos enfrentar o problema da representação da arquitetura, partimos em busca do entendimento de como se deram tais representações. Através dos estudos do professor Mário Mendonça de Oliveira⁴⁹, pudemos comprovar a existência e a prática dos diversos desenhos de arquitetura já na Antiguidade e também compreender a sua trajetória até a Renascença, período este de nosso maior interesse, quando se verificou a emancipação da representação da arquitetura.

Percebemos também que o desenho era considerado um meio de manifestação estética e uma linguagem expressiva para o homem já mesmo nos tempos pré-históricos e, à medida em que

⁴⁷ Cf. CHAMBRAY Fréart de, *“Idee de la Perfection de la Peinture”*, com Introdução de Anthony Blunt, MAGRUSER BOOKS LONDON, 1968.

⁴⁸ Cf. PERRONE, Rafael A. C. *“Desenho como signo da arquitetura”*, Tese (Doutorado) apresentada a FAUUSP, São Paulo, 1993, p.70.

⁴⁹ Cf. OLIVEIRA, Mário Mendonça de in *“Desenho de arquitetura pré - renascentista”*, Salvador, Editora Federal da Bahia, 2002.

os conceitos artísticos foram durante a Antiguidade sendo, pouco a pouco, separados da religião, o desenho passou a ganhar importância e se tornou uma disciplina autônoma.

Conforme nos informa BUENO, em sua pesquisa de doutorado intitulada “*Desenho e Desígnio...*”⁵⁰, [...] As raízes do desenho estão em Vitrúvio. No capítulo I, do Livro I, do “*De Architectura Libri Decem*”, o arquiteto romano define a Arquitetura como uma “*scientia*” dependente de “*pluribus disciplinis, & uariis eruditionibus*”, adquirida tanto pela prática – fabrica – como pela teoria – “*ratiocinatione*”.

Na visão de Vitrúvio, ao arquiteto caberia ser “perito na ciência do desenho” “*graphidos scientiam*”, para demonstrar a obra que pretendia realizar. Mas, além desta ciência, deveria conhecer ainda a Geometria e a Aritmética que, juntas, contribuiriam para a viabilização da Arquitetura.

Segundo Vitrúvio, entendia-se por Arquitetura a ordenação, a disposição, a eurytmia, a simetria, o decoro e a distribuição das partes constituintes da obra. Estas partes poderiam ser analisadas a partir de três modos distintos de representação: através da planta (*ichnographia*), através da elevação (*orthographia*) e através da perspectiva (*sciographia* ou *scaenografia*). A partir destas três formas de representações gráficas construídas por meio de instrumentos geométricos (régua e compasso) foi possível ao arquiteto demonstrar a disposição conveniente entre as partes da arquitetura e as corretas relações proporcionais e matemáticas existentes, isto é, a relação entre altura e largura (razão) de todos os elementos da obra, bem como a correta implantação do edifício dentro do sítio urbano (perspectiva).

Vitrúvio de Cesare Cesariano

⁵⁰ Cf. BUENO, Beatriz Piccoloto Siqueira, op. cit., p.38.

Ilustrações 1: Ichnographia, orthographia e sciographia in Vitruvius de Cesare Cesariano, Como, 1521.

Com relação às três formas de representação propostas por Vitruvius, BUENO também destacou que [...] “Seria anacrônico pensar no moderno desenho técnico mas, sem dúvida, tratava-se de um desenho marcado pela exatidão de linhas, através do emprego da régua e do compasso, bem como de um desenho marcado por uma métrica – graças aos métodos da Aritmética e da Geografia⁵¹”.

Por meio do desenho ou da representação da arquitetura ficava portanto garantido não apenas o entendimento das relações entre as partes que compunham o edifício, mas também era possível verificar “a qualidade da obra”, isto é, se a construção atendia aos três conceitos vitruvianos : durabilidade (*firmitas*); comodidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*)⁵².

De acordo com Mário Mendonça de OLIVEIRA, os ensinamentos de Vitruvius “foram certamente aproveitados durante todo o período medieval⁵³” e isto pode ser comprovado através das diferentes referências feitas a ele nos textos de origem bastante variada. A circulação dos manuscritos copiados nos mosteiros permitiu inclusive que “as terminologias vitruvianas sobrevivessem em terras distantes da Itália”, e que fossem amplamente utilizadas pelos mestres medievais.

⁵¹ Cf. Ibid., 2001, p.43.

⁵² Cf. VITRUVIUS, “The ten books on architecture”, translated by M.H.Morgan. Dover, New York, 1960, i, Cap. III, p.17 apud LOEWEN, 2001/2002, p. 39.

⁵³ Cf. OLIVEIRA, Mário Mendonça op. cit., p.135.

Através do exame dos desenhos medievais, verifica-se que inicialmente o desenho esteve atrelado à função operacional e, aos poucos, foi ganhando amplitude de trabalho nas operações. Os chamados álbuns de desenhos revelam que, como por exemplo aquele de Villard de Honnercourt⁵⁴, as representações poderiam atender a finalidades diversas, mas, de modo geral, anunciavam a emancipação do arquiteto enquanto caminhavam “*da condição de mero serviçal*” nos trabalhos e na execução da obra “*à posição de elemento enunciador do executável*”.

De modo geral, as plantas, elevações e cortes apresentados nos cadernos de Villard de Honnercourt não apresentam indicações métricas, mas mostram uma correspondência entre elementos interiores e exteriores. Provavelmente não destinavam - se à execução, mas, de acordo com a historiografia, tratavam-se de anotações, uma espécie de caderneta onde o autor recolhia imagens ou textos referentes às suas atividades práticas, que ao serem reutilizadas ou consultadas, acabaram assumindo o caráter de receituário.

A partir do século XII, com a tradução e a divulgação da Geometria de Euclides, a verdadeira geometria da composição assume grande destaque no mundo medieval.

[...] *Um dos grandes apoios no estudo do Mundo Medieval e, de maneira particular, dos seus procedimentos construtivos, são os desenhos que designamos por “arquiteturais”, nos quais os monumentos ou cenas das construções de monumentos são representados. Nem sempre estas figurações eram desenhos na verdadeira acepção da palavra, mas iluminuras, vitrais, pinturas, ilustrações ou formas de representação que contribuíram decisivamente para orientar os pesquisadores na busca da verdade histórica*⁵⁵.

Essas novas possibilidades do uso da representação se ampliaram sobretudo no século XV e, conforme destacou o professor PERRONE, é “[...]quando a geometria será para os arquitetos não só a medida de construção simbólica para os objetos e os homens, mas o modo de compreensão e ordenação do espaço, do espaço natural habitado pelos homens de carne e osso”⁵⁶.

⁵⁴Cf. VILLARD DE HONNECOURT, “*The Sketchbook, of Villard de Honnecourt*”, Bloomington: Theodore Bowie/ Indiana University Press, 1959.

⁵⁵Cf. OLIVEIRA, Mário Mendonça op. cit., p.142.

⁵⁶Cf. PERRONE, Rafael A. C. op. cit., p.108-110.

A partir de 1452, ou melhor, com os escritos de Alberti, é que nós podemos verificar, conforme aponta a professora BUENO, que o desenho, cujas raízes haviam sido fincadas “com Vitruvius”, assumiu um caráter demonstrativo, isto é, com Alberti, o desenho passa da condição de exemplo para a condição de raciocínio próprio. Foi no “*De re aedificatória*” que Alberti apresentou o conceito de “*lineamenta*”, ou seja, um tipo de desenho prévio dotado de linhas geométricas, construídas com régua e compasso, sem fazer uso de luzes, sombras ou cores; um tipo de desenho mais técnico do que aquele determinado por Vitruvius. Daí em diante, verifica-se, quer no texto albertiano, quer na Carta a Leão X, uma grande preocupação pela precisão, pela explicitação métrica, pelo estudo das relações proporcionais.

[...] O conceito de “*lineamenta*” tem alcance abrangente ultrapassando os limites de uma tradução mecânica, por “*disegno*” como simples representação gráfica. Apresenta dupla dimensão de exercício intelectual e desenho no papel, com estreita vinculação dialética, na medida em que o raciocínio somente se consubstancia através da representação gráfica e vice – versa⁵⁷”.

Através da *Descriptio Urbis Romae*, Alberti estabelece “um método de levantamento por coordenadas polares para traçar uma planta da cidade de Roma com o intuito de localizar com precisão matemática os principais edifícios, as muralhas e portas aurelianas e a situação do rio Tevere ... Mas na *Descriptio*, a técnica utilizada para o levantamento topográfico não é explicada por Alberti, provavelmente porque já o havia feito em outra obra, os *Ludi Matematici*”⁵⁸.

Verificamos então que, como apontou o professor PERRONE, o desenho se configurou em “duas direções distintas”: como instrumento ideativo - podendo ser “visto como projeto”; ou como instrumento de conhecimento – sendo entendido como possibilidade cognitiva⁵⁹. Além disso, através do desenho, as atividades artísticas puderam ser desligadas das capacidades técnicas ou dos ofícios específicos.

⁵⁷ Cf. BUENO, Beatriz Piccoloto Siqueira, op. cit., p. 52-53.

⁵⁸ Cf. LOEWEN, Andrea Buchidid, “A *Descriptio Urbis Romae* e a concepção albertiana de cidade”, www.eesc.sc.usp.br/babel, 2001.

⁵⁹ Cf. PERRONE, Rafael A. C. op. cit., p.131.

O desenho viabiliza o exercício das artes: escultura, pintura e arquitetura. Ele “outorga a competência do indivíduo em representar a natureza e ainda habilita o artista a humanizar, conhecer e a descrever a natureza”. É nesta época que o artista se volta para o problema da representação naturalista (no Da pintura – Alberti), deixando de ser apenas um observador e passando a ser um estudioso, o que denota o caráter investigativo, metódico e científico da representação. Verifica-se através da representação, ou melhor, do desenho, a possibilidade de leitura e interpretação da Arquitetura da Antiguidade.

4.2 – O DESENHO COMO INSTRUMENTO DE CONHECIMENTO DA ANTIGUIDADE.

O desenho da Antiguidade não foi propriamente uma novidade do século XVI. Já no século anterior, Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti estiveram vasculhando as ruínas romanas em busca de conhecimento sobre o funcionamento das construções. Eles eram chamados de caçadores de tesouro, porque viviam a escavar para analisar os monumentos romanos antigos e entender os seus mecanismos estruturais. Segundo MANETTI o primeiro biógrafo de Brunelleschi,-

[...] *“Perche feciono cauare in molti luoghi per trovare riscontrj di membri e per ritrovare cose et edificij, doue apariaua qualche segniale e affare bisogniaua che mettenessono dell’opere e di facchinj e d’altri bastagi, pure con ispese e non picchole, non u’ essendo altrj che faciessi e medesimo, non estimando alcuno per quello sel faciessono”*. Manetti disse também que [...] *“Ieuassono grossamente in disegno quasi tuttj gli edifici di Roma e in molti luoghi circuntanti di fuorj colle misure delle largheze e alteze ”*.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455), escultor florentino que ao escrever os seus *Comentarii*, nos quais retoma o programa vitruviano da educação enciclopédica para a formação artística, apresenta a Antiguidade como sendo um período único e perfeito em si mesmo e enxerga a modernidade como uma época de desenvolvimento⁶⁰(apenas passado e presente). Alberti (1404 - 1472) representou um passo à frente em relação a Ghiberti, pois dividiu a Antiguidade em diferentes períodos nos quais se

⁶⁰ Cf. MANETTI, Antonio di Tuccio, (o primeiro biógrafo de Brunelleschi -1480)1970, p. 53-55, apud NESSEL RATH Arnold in *Raffaello e lo studio dell’ antico nel Rinascimento” - Raffaello architetto, Electa, 1984, p.405-450.*

atingiu a perfeição. Mas a sua maneira de enxergar a história ainda é bastante sumária se comparada a de Rafael.

Foi provavelmente Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) um dos primeiros a compreender a necessidade de combinar os desenhos dos monumentos com a teoria, para que se fizesse o estudo da Antiguidade:

[...] unde mosso da huno aceso desiderio di volere quelle innovare, il che hessend o presso al fine in poco tempo in tucto spente verranno, si per la vetusta loro ed anco per li molti et continovi ghuastatori et pertanto el meglio ched o possuto non picola fatica investighando in Roma et fuore molti vari et degni edifitii ho raccholto perbenche molto ruinati sieno et la dengnita degli ornamenti loro poco se ne vede. De' quali edifitii qui di socto debile ingiengnio fighurati saranno”.

Portanto, é a partir da segunda metade do Quattrocentos e início do Quinhentos que será dado à literatura artística um novo rumo no sentido das investigações arqueológicas, através dos textos de Ghiberti, de Alberti, de Flavio Biondo (1392-1463) ou do próprio Francesco di Giorgio Martini que, segundo NESSEL RATH, havia “*pressentido a necessidade de se fazer uma reconstrução gráfica de Roma antiga como única maneira de conservar a memória do seu enorme patrimônio*⁶¹” e antecipou Rafael inclusive no momento em que decide preparar a tradução do texto Vitruviano.

A partir deste momento seriam as coleções dos materiais antiquários, quer através de desenhos ou mesmo de textos ilustrados, que iriam tomar conta do ambiente cultural florentino. A prática dos *Taccuini*, isto é, dos álbuns repletos de coleções de desenhos de antiguidades será amplamente difundida nesta época e alguns exemplares podem ainda hoje ser encontrados, como é o caso do Taccuino Senese de Giuliano da Sangallo ou do Codex Escorialensis, feitos no interior do seu atelier e copiado largamente por outros artistas.

⁶¹ Cf. NESSEL RATH, A., *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance*, in: Data and Image Processing in Classical Archaeology, hg. von J. Boardman und D. Kurtz, Florenz - 1992, p.112-113.

Victoria alada inspirada nas diferentes esculturas antigas

Sarcófago na Igreja dos Santos Apóstolos Santiago e Felipe

Átrio - porta do Pantheon , cópia do desenho de Rafael feito em Roma 1506 - 278x404 mm,
(verso) todo das mãos de Rafael, Florença, Uffizi, Gabinetto di Disegni e Stampe, n.164 Arev

Vista de la cidade de Roma desenhada a partir do lado Oeste de Santa María em Aracoeli

Ilustrações 2 - Edição facsimilar do 'Codex Escorialensis 28 -II -12', que desde 1576 integra os fundos da Biblioteca do Monastério do Escorial.

A outra forma muito comum da atividade colecionista era a coleção de elementos antigos por meio de poemas ou de descrições históricas textuais associadas a uma pequena imagem. A *Roma Instaurata* de Biondo⁶² de 1446, re-editada em 1510, 1527 e 1531 assumiu o caráter de manual, uma espécie de ponto de partida indispensável aos estudiosos da cidade romana Antiga, inclusive para Rafael, Andrea Fulvio e Fabio Calvo.

Flavio preparou três trabalhos enciclopédicos onde documentou sistematicamente as ruínas e a topografia da Roma antiga e, por isso, foi considerado um dos primeiros arqueólogos; companheiro de Poggio Bracciolini, ele impulsionou as atividades de levantamentos históricos e arqueológicos estabelecendo as bases para o desenvolvimento dos trabalhos arqueológicos de seus contemporâneos.

⁶²Sobre a questão referente ao texto de Biondo, *Roma Instaurata*, existe um estudo elaborado pelo professor Antonio Pinelli - "*Roma instaurata. Arte del Quattrocento alla corte di papi e cardinali*", publicado em 1998, que infelizmente não tivemos oportunidade de examinar. Além deste, foi recentemente publicado por Flavius Blondus - ***Roma instaurata I - Rome restaurée I***, Tome I, livre I, Edition, traduction, présentation et notes par Anne Raffarin-Dupuis, setembro de 2005.

222	PRAEFATIO		
cviij.	Sanctae Mariae maioris ecclesia ueneranda	cxij	Nulla orbis ciuitas pluribus q̄ Roma gentibus frequentatur
cix	Sancti Hieronymi corpus	cxijj	Quot milia singulis annis Romae adesset sanctuaria in eadē uisendi gratia
cx.	Sancta Maria in transyberina regione, ubi fons olei erupit	cxiiij	Viget adhuc Romanae maiestatis gloria
cxj.	Cociliati ab Eugenio 1111 Ro. ecclesiae Astanti Romam uenerūt		
BLONDI FLAVII FORLIVIENSIS IN ROMAM INSTA-			
ratam Praefatio, ad Eugenium 1111 pontificem maximum.			

BLONDI FLAVII FORLIVIENSIS IN ROMAM INSTAURATAM Praefatio, ad Eugenium 1111 pontificem maximum.

R B I S Roma rerum dominae ruinarū potius q̄ aedificiorum, quae nūc cernuntur noticiam pro uiribus innouare Eugeni pont. sanctis, multa suadent mihi. Sed illud maxime impellit, quod tanta fuit praetoriorum diu seculorum hominibus studiorum humanitatis ignorantia, ut quum pauca singulis in urbis ipsius aedificiorū partibus, quae olim fuerint, non ab imperita solum multitudine, sed ab his etiā qui doctrina cultiores sunt sciantur: tum multa ac penē omnia fallis & barbaris appellationibus inquinata, uel potius infamata cernamus. Vnde breui futurum apparet ut Roma ingeniorum parēs, uirtutum alumna, celebritatis specimen, laudis & gloriae columen, ac omniū quae uniuersus orbis ubiq̄ habet bonarum rerum seminarium in suis obscurata structuris maiorem celebritatis & famae iacturam faciat, quā in rebus pridem factam ac potentia uideamus. Cōfirmavit etiam nostrum describendi propositum ruus in ipsam pontificatus tui sedem reditus, adeo illius conseruatiōi utilis atq̄ necessarius, ut cōstet eam senio calamitatibusq̄ cōfectam, si altero abusu decennio penē funditus perituram. Neq̄ enim sola comitantis curiae praesentia, quod semper ciuitatis opulentiae plurimum profuit, Romanos foutes: sed collapsa deformataq̄ aedificia, multis in locis maximo instauras refectisq̄ impēdio. Decorum certe & magnanimo principe dignissimum facinus: & quod omnes florente olim Roma iactas moles, factasq̄ aedificiorum structuras laude & gloria tanto superet, quanto nostra huius seculi tenuitas immani illorum affluentiae opum cedit. Quando itaq̄ ego omnia quae mihi adfuerunt tuae sanctitati debeo, cur & non ipse contendam, ut sic tu Romam per ingenio mei literarum monumenta, sicuti cementariorum, fabrorumq̄ lignariorum opera pergas instaurare. Accedit enim nostrae huius instauratiōi, quae dignitatis tuae sanctimoniam imprimis deceat, & tuam gloriam maxime cumulet, pōtificum Romanorum, qui te praecesserint innouata operum cōmemoratio, dum urbis partes ad ueterem nouamq̄ nominationem describens, basilicas quoq̄ templa & sacra quas uocamus ecclesias loca, per quos pontifices & alios Christianos uel fundatae primo uel auctae uel fuerint instauratae ostendat. Et quando in describenda urbis operum magnificētia multos Romanos praestantes certe uiros, sed idololatrias gentilesq̄ merita laude nō fraudabo, est animus nostrorū quoque martyrum gloriam, ubi quidam scilicet patiendi uicerint, & libidini infaniae tyrannorum succumbēdo triumphauerint indicare. Aggrediar itaq̄ assumptum mihi tuam ista gloriam munus, futurum consilium ut posteri aliquando dijudicent, utrum ne resarcita & magna ex parte innouata basilicę principis apostolorū & lateranēsis palatii tecta, uel additas ex aere aedi celeberrimae sancti Petri maiores ualuas, aut palatii mōtūq̄ uaticani suburbiorū restitutionē, & stratas urbis uias: utrum ne inq̄ tanto facta impendio opera uel rudi stilo poterim imitari, & calce, latericio, materia, lapide aut aere, an literis facta solidior diuturnior ue maneat instauratio, Sed tam immēso operi mānum apponamus.

Blondi

Ilustração 3- Edição de *Roma Instaurata* de Flavio Biondo cópia do exemplar disponível na Biblioteca Cicognara da Unicamp - Campinas.

Já o famoso *Epigrammata Urbis Romae* de Mazocchio de 1521, cujas ilustrações são bastante simples, tratava-se de um corpus de inscrições romanas antigas que derivam do ambiente

dos Sangallo em Florença e, segundo as informações contidas nos estudos de NESSELRATH⁶³, mostram “os limites desta tradição antiquária florentina freqüentada pelo jovem Rafael”⁶⁴. No famoso Codex Escorialensis existem cópias dos desenhos do Pantheon romano feitos por Rafael⁶⁵, executados durante a sua estadia em Roma em 1506, o que, de certa forma comprova seu interesse e aprendizado.

Ilustração 4- Epigrammata Urbis Romae de J.Mazocchio cópia do exemplar disponível na Biblioteca Cicognara da Unicamp -Campinas.

⁶³ Cf. NESSELRATH, A., “Raffaello e lo studio dell’ antico nel rinascimento” in *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984, p.405.

⁶⁴ Cf. MIGLIACCIO, Luciano, Tradução de *Vida de Rafael de Urbino*, de Giorgio Vasari, ed. 1568, texto ed. Newton Compton, Roma, 1997, p. 636-639, nota 4 - “Rafael nasceu em Urbino em 6 de abril de 1483. Em 1495 já se encontrava no ateliê de Perugino. Desde 1504 esteve em Florença onde foi influenciado de forma decisiva pelas obras de Leonardo e Michelangelo e estreitou uma amizade com Fra’ Bartolomeo. Desde 1508 instalou-se em Roma, onde morreu em 1520”.

⁶⁵ Cf. SHEARMAN, J. “Raphael, Rome and the Codex Escorialensis.” *Master Drawings* 15 (1977), p.107-146.

Mas foi provavelmente em 1508, quando Rafael se transferiu para Roma para executar a decoração das Stanze (Salas) do Palácio Vaticano que ele certamente vai se encontrar num ambiente cercado pelos humanistas da corte papal, onde o interesse pelo estudo da antiguidade era muito forte. Temos notícias de que em 1516 o pintor de Urbino havia feito uma viagem de estudos a Villa Adriana em Tivoli, acompanhado de Pietro Bembo - secretario apostólico, Baldassare Castiglione seu amigo íntimo, Andrea Navagero – bibliotecário veneziano e do poeta Agostino Beazzano. Apesar das notícias deixadas por Rafael através das suas correspondências, sobre as atividades de levantamentos, segundo afirmou NESSELRATH, existem pouquíssimos desenhos de Antiguidade feitos por ele que ainda sobrevivem⁶⁶.

4.3 – O DESENHO ATRAVÉS DOS TRATADOS

De acordo com os estudos de DOCCI e MAESTRI:

*“[...] a partir do século V, começaram a ser recolhidos, sob a forma de **tratados**, quase todas as **contribuições teóricas** inerentes aos levantamentos do território e da sua representação, a fundação de colônias, a medição das superfícies, etc. Naquela época, os tratados vinham reunidos na forma de Códices e constituíam a memória histórica do patrimônio agrimensur dos Romanos e a referência teórica aplicável para qualquer obra posterior de conhecimento do território ⁶⁷”.*

No século XV, sob a forma de tratado, poderíamos encontrar vários tipos de manuscritos, desde os levantamentos da cidade romana até o famoso *De Architectura* de Vitruvius, do I Século aC. que, após ser reencontrado no chamado “período renascentista”, suscitou uma série de investigações e questionamentos sobre as antiguidades. No que se refere ao estudo e à tradução do texto vitruviano, podemos dizer que foi provavelmente através dos contatos estabelecidos com Fra Giocondo que Rafael certamente foi estimulado a aprender, a estudar e a encomendar a tradução do texto Vitruviano a Fabio Calvo (ver imagem Notas Explicativas – parágrafo VIII d).

⁶⁶ Cf. NESSELRATH, A., “*Raffaello e lo studio dell' antico nel rinascimento*” in *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984, p.407.

⁶⁷ Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego, op. cit., p.37.

Conforme apontou o professor Lancha⁶⁸ [...] “A formulação de tratados de arte não nasce no séc. XV. Já na Idade Média eram produzidos textos voltados aos artistas. Aquilo que diferencia os tratados do Renascimento de seus precedentes é a maior ênfase dada aos aspectos teóricos: o tratado passa a não se assemelhar mais a um receituário de processos e procedimentos práticos, mas se instaura como o espaço da reflexão sobre a atividade criativa. A arquitetura começa no Renascimento a se constituir também como ciência e, para isso, é necessária a fluência em diversas disciplinas: em primeiro lugar o desenho e a perspectiva, seguido da geometria e matemática e os fundamentos da linguagem clássica. **O arquiteto, consciente de suas atribuições, ambiciona também refletir sobre elas e transmitir suas idéias, para isso lhe servirão os livros”.**

Christof THOENES na introdução de “Teoria da Arquitetura do Renascimento Até os Nossos Dias” destacou a importância de tentarmos entender as razões que levaram os arquitetos a produzir tratados de arquitetura⁶⁹.

Essa idéia dos tratados como um conjunto de informações, uma reunião de contribuições diversas, não apenas teóricas, mas também práticas, que pudessem informar ou até mesmo formar um público específico - como aquele dos “Grandes Manuais⁷⁰”, destinava - se aos práticos da cosmografia e da arquitetura. Existiam também os “guias arqueológicos⁷¹” que contavam a história da cidade através de descrições, de poemas ou pequenas ilustrações e serviam para orientar estudiosos e humanistas, além dos peregrinos e visitantes que desejassem conhecer os trajetos da cidade romana e a sua história.

Os “Tratados Ilustrados⁷²” surgiram para tornar compreensíveis as informações práticas e teóricas da arte, da literatura, da arquitetura, da engenharia, das construções, e de muitos outros temas. Eles forneciam modelos com inúmeras soluções construtivas, mas, principalmente orientavam

⁶⁸ Cf. LANCHA, Joubert José, “ O Tratado de Andrea Palladio”, www.eesc.sc.usp.br/babel, 2002.

⁶⁹ Cf. THOENES, Christof, “Teoria da arquitetura do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos / prefácio de Bernd Evers e introdução de Christof Thoenes”, Taschen, 2003.

⁷⁰ Lembremos, por exemplo dos desenhos de HONNERCOURT, mencionados por BUENO, OLIVEIRA e também por PERRONE.

⁷¹ Cf. LANCHA, Joubert José, “ O Tratado de Andrea Palladio”, www.eesc.sc.usp.br/babel, 2002.

⁷² Cf. TOGNON, Marcos *Arquitetura, Corpo e Tradição Clássica: Ilustrar Vitruvius*, Designio No. 3, São Paulo, março-2005, p.45-52.

desde artistas até mecenas nos desenvolvimentos artísticos das cortes italianas ou européias. Neste sentido, é possível enxergar que, através das práticas de investigação da Antiguidade associadas às reflexões teóricas, permitiu-se o surgimento dessa espécie de embrião de Guia da cidade romana antiga (Tratado - Atlas) que, por meio das pesquisas arqueológicas impulsionaram artistas como Rafael, Serlio e Palladio à preparação de verdadeiras coletâneas de imagens dos edifícios romanos, que se tornaram um modelo a ser propagado dentro e fora da Itália.

Talvez seja possível pensar na *Carta a Leão X* como uma espécie de associação entre Arquitetura e Literatura, que não por acaso, começou a tomar forma nas mãos de Baldassare Castiglione e Rafael de Urbino, este último o arquiteto -chefe da Basílica de São Pedro e que já havia sido nomeado “Prefeito das Antiguidades de Roma” em 1515. Trata - se portanto de um dos principais membros envolvidos no projeto artístico e político do Papa Leão X que almejava obter a sua legitimação dentro e fora da Itália. As atividades literárias e artísticas desenvolvidas pelo círculo de humanistas e artistas reunidos ao redor de Leão X certamente contribuíram para a elaboração da “*Carta – Programa*” enfrentada pelo pintor de Urbino, por Baldassare Castiglione e por seus importantes colaboradores, conforme destacou a professora Sylvie Deswarte em “*La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)*”⁷³ⁿ.

Seria importante refletir, por alguns instantes, sobre as razões que levaram os arquitetos a buscar nos Tratados um meio de propagação dos cânones clássicos, isto é, a partir do estabelecimento de uma gramática da arquitetura, seria possível dar conta do entendimento do texto Vitruviano e, através destas interpretações, tornar-se-ia possível a difusão de um modelo de arquitetura internacionalmente reconhecido.

Por intermédio da Carta a Leão X, vimos mencionada a tarefa e o empenho para o “recolhimento da cidade”, isto é, a representação da Roma antiga e sua magnificência. Segundo MOROLLI, se tratava do primeiro “*tratado do Renascimento sobre a Antiguidade de Roma*”⁷⁴, uma

⁷³ Cf. DESWARTES, Sylvie in “*O Humanismo Português 1500-1600*”. **Primeiro Simpósio Nacional (Lisboa, 1985), Lisboa: ACL, 1988, 177-307.**

⁷⁴ Cf. MOROLLI, Gabriele “*Le belle forme degli edifici antichi*”, Firenze, Alinea Editrice, 1984, p.35.

espécie de “*Tratado Novo*”, onde os edifícios romanos viriam representados reconstituídos, isto é, na sua forma e aspecto original, permitindo a conservação na memória da imagem que ficara registrada pela história. Para isso, estudou-se profundamente o texto vitruviano, onde haviam sido estabelecidos os preceitos da arquitetura: “*firmitas, utilitas e venustas*” e também observou-se as construções da cidade, com o auxílio de uma equipe: colegas, colaboradores, artistas, arqueólogos e intelectuais, todos reunidos formando uma espécie de “Academia Antiquária romana”.

A professora KÜHL, em um artigo publicado em 2001, comentou a respeito da hipótese apresentada por MOROLLI,

[...]O intuito seria realizar um tratado com os edifícios de Roma Antiga, por intermédio de um minucioso levantamento e reconstituições hipotéticas de seu estado original. Um tratado, pois, diferente daqueles derivados da tradição vitruviana, que apresentavam as regras da arquitetura de modo a fornecer o vocabulário e a gramática da arquitetura, enquanto que no de Rafael se procuraria também expor diretamente o “resultado”, uma coletânea de edifícios antigos e, a partir deles poderiam ser deduzidas as regras⁷⁵.

Mas como seriam então os tratados seguidores da tradição vitruviana, dos quais Rafael pretendia se diferenciar? Os tratados de tradição vitruviana, de forma geral apresentavam a seguinte estrutura, afirma a professora KÜHL:

[...]”De maneira geral, as obras estavam estruturadas a partir da descrição dos materiais, da construção dos elementos, das ordens e da tipologia de edifícios (religiosos, civis, públicos, privados, etc.) para, então, procurar abarcar ambientes urbanos tais como ruas e praças”.

Além disso, a questão central que merece ser apontada é a de que em “Vitruvius” o corpo humano tornava-se um “paradigma” para todas as reflexões teóricas e artísticas sobre a arquitetura⁷⁶. Já o provável tratado “inovador” que Rafael preparava no período que antecede sua morte, buscava a representação dos edifícios antigos da cidade na sua total magnificência, isto é, dentro do contexto original, a partir do sistema de projeções ortogonais, representados na forma de planta, alçado e

⁷⁵ Cf. KÜHL, Beatriz Mugayar, “As transformações na maneira de se intervir na arquitetura do passado entre os séculos 15 e 18: O período de transformação da restauração”, Revista Sinopses no.36, São Paulo, dez 2001, p.28.

⁷⁶Cf. TOGNON Marcos, *op. cit.*, p.45-52

corte. Assim ele realizaria a decomposição do edifício para a sua análise e compreensão (para dedução das regras) e para o completo domínio do léxico da arquitetura da Roma antiga.

THOENES colocou que: “[...] *Nos tratados de arquitetura há um nome que aparece infalivelmente, um nome que ficará como grande referencia dos autores dos Tempos Modernos: o de Vitruvius, autor do único tratado sobre a arquitetura antiga que chegou até nós*”⁷⁷.

A obra Vitruviana certamente iria despertar o respeito profundo pelo “**Livro**” que, como uma espécie de relíquia, serviria de objeto de curiosidade para os humanistas, mas, de modo geral, ao arquiteto para a compreensão de que a associação entre Arte e Literatura poderia representar um importante instrumento teórico-prático que seria amplamente utilizado principalmente a partir do século XVI.

Esta verdadeira “febre” despertada pela compreensão do texto vitruviano instalou - se entre os artistas, sobretudo a partir de Alberti. BUSSAGLI se refere a Alberti como sendo “o Vitruvius do Quattrocento” e coloca que,

“[...] Fu nei vent'anni successivi al suo arrivo a Roma, infatti, che l'Alberti, confrontando il testo di Vitruvio con la realtà dei monumenti romani riuscì a rinverdire la tradizione architettonica e a dar vita ad un testo originale e fondamentale come il De architectura”⁷⁸.

A relação que Alberti estabelece com as construções antigas não foram para ele a de um mero exercício acadêmico, pois, através desta, vimos ser modificado o papel e a função do arquiteto na sociedade. Em decorrência dos trabalhos de recuperação da cidade, ele decidiu elaborar mais uma importante obra teórica que seria dedicada ao papa Niccolò V, em 1452, e faria com que fosse considerado “o responsável por revitalizar e atualizar o tratado de Vitruvius”; *De re aedificatoria* é um tratado “[...] *Composto de dez livros como o De Architectura, o texto em que Alberti procura dar conta de noções técnico-profissionais e estéticas segundo os princípios Vitruvianos de "solidità", "utilità" e "bellezza*”⁷⁹ - Lancha.

⁷⁷ Cf. DI TEODORO Francesco P., op. cit, p.9.

⁷⁸ BUSSAGLI, Marco no “27 *Settimanale del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori*”, 2005/07/07 sobre a exposição “La Roma di Leon Battista Alberti” no Museu Capitolino, Roma.

⁷⁹ Cf. LANCHA, Joubert José, “ *O Tratado de Andrea Palladio*”, www.eesc.sc.usp.br/babel, 2002.

Ilustração 5: Retrato de Leon Battista Alberti, “Desenhador anônimo” - 2ª. Metade do século XV, conforme “*Teoria da arquitetura do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos / prefácio de Bernd Evers e introdução de Christof Thoenes*”, Taschen, 2003, p.9.

Podemos dizer que Alberti foi o responsável pela re-introdução do texto vitruviano no debate teórico e prático da arquitetura. Surgiram a partir dele os mais importantes textos e reflexões sobre a Arquitetura. Vimos “*Os Dez Livros sobre a Arquitetura*” serem apreciados e difundidos “*por Petrarca, Boccaccio e pelo humanista Poggio Bracciolino que havia descoberto uma cópia do manuscrito em St. Gall*” já em 1416. E depois disso, o texto de Vitróvio tornou-se a obra - chave da teoria da arquitetura romana no Renascimento. Surgem então:

- as edições traduzidas, ilustradas e comentadas de Vitróvio: Giovanni Sulpicio da Verolli em 1486 (texto sem imagens impresso em Florença em 1496 e em Veneza em 1497), Fra Giovanni Giocondo a 1ª. edição em 1511 e a 2ª. edição em Florença 1513 (quando a obra se tornou acessível ao público, através de uma edição ilustrada – 136 imagens; Fra Giocondo foi o pioneiro no uso de imagens associado ao texto), Cesare Cesariano em 1521 e Daniele Bárbaro em 1556, que teria sido ilustrado por Palladio;

- os Tratados de Arquitetura propriamente ditos: os *Sette Libri dell'Architettura* de Sebastiano Serlio (1537-75), *La Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* de Vignola (1562) e *I Quattro Libri* de Andrea Palladio (1570).

De acordo com os estudos historiográficos sobre a tratadística de Arquitetura, verificamos que Serlio foi aluno de Baldassare Peruzzi, membro importante do círculo de Rafael, e que “*codificou e difundiu nos livros seu profundo conhecimento da arte antiga e dos ideais da arquitetura*”

contemporânea, desenvolvidas em Roma durante as primeiras décadas do século XVI⁸⁰. Apresentou na totalidade um conjunto de nove textos sobre a arte de construir que foram amplamente divulgados no norte da Itália, contribuindo grandemente para a compreensão do modelo antigo da arquitetura romana, posteriormente traduzidos em diferentes idiomas. Seu tratado foi considerado o primeiro tratado de arquitetura do século XVI, uma publicação em volumes, “editados em diferentes momentos⁸¹”, conforme salientou TOGNON, onde o autor dedicou um primeiro volume às ordens arquitetônicas e um segundo volume onde pudessem ser verificados reflexos da postura adotada por Rafael em relação a Antiguidade. Curiosamente, neste volume sobre Antiguidades romanas aparece o projeto do Tempietto de Bramante e também o projeto de Rafael para a villa Madama.

Ilustrações 6: Tempietto de Bramante (esquerda) e Villa – planta e elevação (direita), extraídas dos *Sette Libri dell'Architettura* de Sebastiano Serlio (1537-75).

⁸⁰Cf. THOENES, Christof, “Teoria da arquitectura do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos / prefácio de Bernd Evers e introdução de Christof Thoenes”, Taschen, 2003.

⁸¹Cf. TOGNON, Marcos, op. cit., p. 50.

[...]“*Serlio estrategicamente apresentava um tratado ilustrado de arquitetura, extremamente funcional e catalográfico*”⁸². A partir de então, as ilustrações adquirem a dignidade da escrita e doravante a representação da obra arquitetônica seria considerada fundamental para o discurso teórico. O livro apresenta algumas construções reconstituídas e segue o sistema de representação anteriormente utilizado por Rafael, Antonio da Sangallo e Baldassare Peruzzi.

Além de Serlio, também Pietro Cataneo, que foi aluno de Baldassare Peruzzi e um dos interpretes do texto Vitruviano, embora não fosse propriamente um defensor dos ideais do Renascimento, teve seu trabalho mencionado por Andrea Palladio, no Livro I. Sua obra apresenta particular atenção para as questões urbanísticas e adota uma postura bastante crítica em relação à arquitetura de seu tempo, propondo a solução da cruz latina para planta dos templos religiosos e descartando o modelo bramantesco da planta central.

Concomitantemente a Cataneo, verificamos a interpretação de Vitruvius elaborada por *Daniele Barbaro*, entre 1554 e 1556, considerado o terceiro nesta tradição de seguidores de Fra Giocondo (1433-1515) e de Cesare Cesariano (1476-1543).

Della Perspettiva - Daniele Barbaro – 1649.

⁸²Cf. TOGNON, Marcos, op. cit., p. 50.

Ilustração 7: Daniele Barbaro retratado por Paolo Veronese com dois volumes do seu tratado *Trattato di Architettura* di Vitruvio, publicado "in folio" em Veneza em 1556.

1565-1567 , óleo sobre tela; 121 x 105,5 , Amsterdam, Rijksmuseum.

Mas, no caso dos tratados ilustrados de arquitetura, devemos lembrar sobretudo de “*Andrea Palladio* (1508-1580) que publicou ao longo de sua vida cinco textos de elevadas proporções e bastante diferenciados. Os dois primeiros textos foram publicados logo depois de cumprir três viagens de estudo a Roma, a última delas no ano de 1554, em companhia de Daniele Barbaro [1]. Esses dois pequenos livros: “*Le antichità di Roma raccolta brevemente da gli autori antichi e moderni, e Descriptione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sono in la Città di Roma*”, constituem-se como "guias arqueológicos" da cidade e são considerados os responsáveis por formar nos artistas viajantes, ao longo de duzentos anos, a idéia da antiga Roma e constituírem uma referência para o desenvolvimento, até o século XVIII, da maior parte dos guias de viagem romanos”.

CAPITULO 5 – INTRODUÇÃO À LEITURA DA CARTA A LEÃO X

Bastante vasta é a literatura a respeito do texto conhecido como Carta a Leão X que, ao longo dos séculos, foi sendo interpretado, estudado, citado e analisado por muitos historiadores com o objetivo de desvendar o mistério que gravita em torno da personalidade de Rafael Sanzio, um dos “protagonistas da arquitetura de seu tempo”⁸².

Graças a esses estudiosos, sobretudo aqueles que por volta dos quinhentos anos de nascimento do artista reuniram-se e organizaram uma quantidade importante de material para a mostra apresentada no Capitólio romano, em 1984, a qual gerou uma série de reflexões e publicações, tendo ainda impulsionado novas pesquisas sobre o artista, seus trabalhos, bem como de seus importantes colaboradores.

Um dos estudiosos de Rafael que aqui temos a oportunidade de mencionar, Gabrielle MOROLLI⁸³, professor de História da Arquitetura da Universidade de Florença, através de suas pesquisas e conseqüentes publicações já em 1984, sinalizando a necessidade de se preparar uma edição crítica do célebre texto; que certamente impulsionou a pesquisa e a preparação do excelente trabalho desenvolvido pelo professor, arquiteto e historiador da arquitetura, Francesco P. DI TEODORO.

Esta pesquisa publicada dez anos mais tarde, consiste no definitivo trabalho filológico⁸⁴ sobre a Carta que havia sido mencionado por MOROLLI e teve já uma nova edição em 2003, prefaciada por Christof Thoenes, trata-se de um texto singular de onde pudemos extrair a “matéria-prima” necessária para a realização dessa dissertação de mestrado, o qual segundo THOENES, não esgota o assunto, mas estabelece as vias de acesso para novas pesquisas e indagações.

⁸²Cf. RAY, Stefano in “A experiência arquitetônica de Rafael. Além da comparação com os antigos”, in *Studi su Raffaello*, 1987, p. 213-227.

⁸³Cf. MOROLLI, Gabrielle in “*Le belle forme degli edifici antichi*”, Firenze, Alinea Editrice, 1984.

⁸⁴Cf. DI TEODORO, Francesco Paolo in *Raffaello, Baldassare Castiglione e La Lettera a Leone X*, com apresentação da 2ª. edição por Christof THOENES, Minerva Edizioni, Bologna, Itália, 2003.

5.1 - AS DIFERENTES VERSÕES DA CARTA A LEÃO X

Conforme pudemos verificar, nas diferentes leituras, existem três versões do texto conhecido como *Carta de Rafael a Leão X sobre as ruínas de Roma*:

- a **primeira** foi editada em Pádua (Pa), em 1733, nas *Opere latine e volgari* de Baldassar Castiglione, sob os cuidados dos irmãos Giovanni Antonio e Gaetano VOLPI⁸⁵, sendo derivada de um manuscrito atualmente desaparecido, mas que naquela época esteve em posse de Scipione MAFFEI⁸⁶;

Ilustrações 1: Retrato de Baldassare Castiglione in *Opere latine e volgari*, edição dos irmãos VOLPI, Pádua 1733 e Esboço – Lettera a Leão X – Arquivo da Família Castiglione, Imagem extraída de DI TEODORO, F. P. in *Raffaello, Baldassare Castiglione e La Lettera a Leone X*, com apresentação da 2ª. edição por Christof THOENES, Minerva Edizioni, Bologna, Itália, 2003, p. 86-87.

(“Esboço de uma Carta - relação a Leão X em nome de Rafael”).

⁸⁵ Os irmãos Giovanni Antonio e Gaetano VOLPI foram dois excelentes apreciadores do Classicismo que estabeleceram em Pádua, entre 1717-1762, uma tipografia dirigida por Giuseppe Comino, a produção da Tipografia Volpi - Cominiana é sempre lembrada e utilizada pelos historiadores não só pela qualidade textual dos seus manuscritos mas também pelas ricas ilustrações neles apresentada.

⁸⁶ Cf. Francesco Paolo DI TEODORO, 2003 op. cit., p.11, nota 1 et al. “Sobre toda a questão atributiva ver texto fundamental: Vincenzo GOLZIO, 1936, “*Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei nella letteratura del suo secolo*”, Città del Vaticano, p.78-81 e Ettore CAMESASCA, “*Raffaello Sanzio. Tutti gli Scritti*”, Milano, Rizzoli, 1956, p.44-50. - “De um quarto exemplar da carta propõe ainda Arnold NESSELRATH, 1984a, p. 408, julgando os empréstimos feitos no texto de Vasari (Vasari/Milanesi, I, 1906, p.224-225). Tais empréstimos segundo DI TEODORO poderia ter sido originado de qualquer uma das três redações existentes.

- a **segunda** é documentada num manuscrito conservado em Munique (M), na Bayerische Staatsbibliothek, foi publicado por Johann David PASSAVANT- artista, estudioso e curador de arte, publicou um importante estudo da biografia de Rafael de Urbino⁸⁷ em 1858;
- existe também uma **terceira** versão manuscrita da Carta, descoberta por Vittorio CIAN⁸⁸, em 1910, no Arquivo dos Condes Castiglione de Mantua (Ma), publicada recentemente por Francesco P. DI TEODORO⁸⁹ e também apontada pela professora Beatriz KÜHL, no artigo sobre “As transformações na maneira de se intervir na arquitetura do passado entre os séculos 15 e 18: O período de transformação da restauração”, onde ela destaca que “parece ser o esboço mais antigo do texto⁹⁰”.

Ilustração 2: Esboço da Lettera a Leão X: Arquivo da Família Castiglione descoberto em 1910 por Vittorio Cian.

Vittorio CIAN⁹¹
(1862-1951)

⁸⁷ Johann David PASSAVANT(1787-1861) viajou entre a Bélgica, Espanha e particularmente a Inglaterra recolhendo documentos e estudando as artes, que tiveram como um dos resultados a biografia de Rafael intitulada “*Raffaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*” - em 3 vols. um verdadeiro marco na questão da pesquisa documental;Leipzig:F.A. Brockhaus, 1839-58.

⁸⁸ Vittorio CIAN filólogo e crítico italiano, estudioso ilustre do Renascimento Italiano, profundo conhecedor da vida e obra do Conde Baldassare Castiglione, deixou notáveis contribuições no âmbito da Literatura do Renascimento: publicou *Il cortegiano - annotato e illustrato da Vittorio Cian*, Firenze, Sansoni em 1910; *Un decennio della vita di messer Pietro Bembo* (1885); as edições das *Rimas spirituali* (1570): e *l'opre e i nomi ancor il tempo atterra* - de Cavassico; tendo dirigido (1918-37) o *Giornale Storico della Letteratura Italiana*.

⁸⁹ Cf. Francesco DI TEODORO, op. cit., p. 57-63 e Beatriz M. KÜHL (2001,p.34).

⁹⁰ Cf. KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit., p.34.

⁹¹ Filólogo e crítico italiano (San Donà di Piave 1862-Procara, Torino, 1951).foi aluno e sucessor de A. Graf na cadeira de Literatura Italiana na Universidade de Torino, sendo um seguidor da escola histórica e contrário a estética e a crítica de

5.2 - AS QUESTÕES REFERENTES À ATRIBUIÇÃO E AS EVIDÊNCIAS DA CARTA.

Este texto conhecido como “Carta a Leão X”, que ao longo de tantos anos foi amplamente estudado, teve a sua paternidade transferida a diferentes artistas e escritores: Bramante, Fabio Calvo, Fra Giocondo, Andréa Fulvio, Castiglione, Rafael e seus discípulos. Depois de diversos estudos e verificações, a crítica chegou à provável conclusão de que a atribuição poderia ser feita a Rafael, mas que os conteúdos ideológicos e a extensão seriam de Castiglione, seu consultor ⁹² para as “*Humanae Litterae*”.

Apenas na redação impressa em 1733 a atribuição do texto apareceria como sendo de “Baldessar Castiglione”, quando foi intitulada “*Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X*”, apresentada no final do volume do abade Scipione MAFFEI⁹³.

Ilustração 3: *Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X*, Edição Cominiana, 1733.

Benedetto Croce. Deixou notáveis contribuições no âmbito da literatura do Renascimento e do Ressurgimento: *Un decennio della vita di messer Pietro Bembo* (1885); as edições das *Rimas spirituali* (1570); e *l'opre e i nomi ancor il tempo atterra* - de Cavassico; *Il Cortegiano* di B.Castiglione: *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione* e *La satira italiana* (I vol., 1924; II, 1945). Dirigiu entre 1918-37 o *Giornale Storico della Letteratura Italiana*.

⁹² Devemos lembrar que foram muitas as correspondências enviadas entre Rafael e Castiglione, com o por exemplo, aquela famosa Carta enviada ao conde Castiglione em 1516, em que o artista menciona a noção de “Idéia de beleza” – sobre esse assunto ver: Erwin PANOFKY in “*IDEA: A evolução do conceito de Belo*”, Martins Fontes, São Paulo, 2000, p.59.

⁹³ Cf. Francesco P. DI TEODORO, op. cit. p.12 VOLPI, 1733, p. 429 -“*Carta inédita do conde Baldessar Castiglione ao papa Leão X conhecida depois de terminado o volume por comunicação do sr. Marquês Scipione Maffei junto ao qual fora conservada*”.

Nos dois manuscritos, o de Pádua (**Pa**) e o de Munique (**M**), anteriormente mencionados, não existem títulos, nem indicações de autor (assinaturas) e, durante todo o século XVIII, a autoria como sendo de Castiglione jamais foi questionada. Mas ao final deste período, após o famoso discurso proferido à Academia Fiorentina, em 4 de julho de 1799, por Daniele Francesconi, um professor de Física e de Geometria, que ao ler o texto, levantou a hipótese de que o autor da Carta poderia ter sido Rafael, embora admitisse a possibilidade da colaboração de Baldassare Castiglione para a tão elegante redação⁹⁴, a atribuição ao conde passou a ser questionada.

Nesta dissertação de Francesconi foi mencionada uma carta “Anônima” que, por uma série de razões, fora atribuída a Castiglione, em decorrência da Edição Cominiana de Scipione MAFFEI de 1733; no entanto, Francesconi apresentara de maneira brilhante a hipótese que constituiria o ponto de referência para todos os estudos posteriores desenvolvidos sobre a *Carta a Leão X*.

Os argumentos utilizados pelo professor de que os principais fatos referidos pelo autor da Carta eram muito semelhantes àqueles que, em outros documentos, diziam respeito a Rafael de Urbino; e desta forma tratavam-se de situações que não poderiam indicar momentos da vida de Castiglione⁹⁵ fizeram com que a paternidade do documento fosse literalmente questionada.

Ilustração 4: Discurso lido por Daniele Francesconi na Academia Real Florentina sobre a hipótese de que a Carta atribuída a Baldassare Castiglione fosse de Rafael de Urbino.

Imagem da ficha pertencente a Biblioteca Mediceo - Lotaringia Palatina na Biblioteca Magliabechiana, anexada ao Estado italiano em 1861, a partir de 1885 recebeu o nome de Biblioteca Nacional; conforme pudemos verificar nesta biblioteca se encontram as Fichas 279, 280 e 281 referentes ao discurso de Francesconi 1799 in <http://ferrovia.bnec.firenze.sbn.it/palatino>

⁹⁴ Cf. Daniele FRANCESCONI, (1799, n.5, p.90-91) apud. Francesco P. DI TEODORO (2003,p.11).

⁹⁵ Cf. Daniele FRANCESCONI, op. cit, p.10.

FRANCESCONI, em 1799 argumentou da seguinte forma:

- A) O encargo estabelecido pelo papa: “*havendo recomendado Vossa Santidade que eu pusesse em desenho Roma Antiga*⁹⁶”, poderia de fato corresponder às atividades descritas por Célio Calcagnini ao matemático Jacob Ziegler, na carta enviada ao amigo em 1519, quando se referiu a uma encomenda idêntica feita por Leão X a Rafael⁹⁷. Além desta referência, a uma mesma conclusão se poderia chegar a partir das palavras de Paolo Giovio⁹⁸, o primeiro biógrafo do artista de Urbino que ao preparar “*Raphaelis Urbinatis Vita*”- redigida provavelmente antes do famoso Saque de Roma em 1527, mas que só foi publicado em 1781, por Gerolamo TIRABOSCHI⁹⁹, colocou :

[...]“Morreu na flor da idade, enquanto se dedicava a medir os restos da arquitetura dos edifícios de Roma antiga, por meio de uma nova e admirável invenção, para poder mostrar Roma considerada na sua integridade aos olhos dos arquitetos ”.

Outro elemento que também nos leva a pensar na **encomenda feita a Rafael** são os depoimentos do Anônimo Comolliano¹⁰⁰ de 1790, destacados por DI TEODORO conjuntamente ao depoimento de Andréa Fulvio, em que, no primeiro caso informara - se que Rafael “*em Roma, até a morte, conservou a amizade com Andrea Fulvio, que lhe **sugeriu que fosse feito o desenho de todos os bairros da cidade**, com admirável e rara arte*” e no segundo depoimento deixado pelo próprio Fulvio, na dedicatória do livro *Antiquitates Urbis*¹⁰¹ feita a Clemente VII, em 1527:

“[...] No entanto, me dediquei, seguindo as tuas ótimas sugestões, a resgatar as ruínas de Roma do esquecimento, e a restaurar com a ajuda dos documentos literários, aquelas que ficariam nas

⁹⁶ Na versão Pa – Parágrafo VI – “*Essendomi adunque comandato da vostra Santità ch'io ponga in sidegno Roma Antica...*”, já na versão M – Parágrafo VI - “*...havendo Vostra Santità comandato ch' io ponessi in disegno Roma Antiqua...*”, o que portanto não estaria relacionado a atividade intelectual de Castiglione, mas sim, a atividade artística -prática do próprio Rafael.

⁹⁷Cf. PENNY, Nicolas; JONES, Roger, “*Raphael*”, Yale University, segunda impressão 1988, p.199, nota 1.

⁹⁸Cf. GIOVIO, Paolo, *Vite degli artisti* in “*Guida alla Lettura di Paolo Giovio*”, Liceo Científico di Como, 2002, p.55 .

⁹⁹Cf. GOLZIO, Vincenzo, 1936, p.282 in TIRABOSCHI, 1781, ed. 1826, XIII, t. VII, p.2497; FRANCESCONI Daniele, 1799, p.11-13, 43,47, apud DI TEODORO, Francesco P. (2003,p.14).

¹⁰⁰Cf. FRANCESCONI, Daniele, op. cit., op. cit.,p.22; Anônimo Comolliano, 1790, p.78; GOLZIO, 1936, p.275 , apud DI TEODORO, Francesco P. , 2003,p.15.

¹⁰¹Cf. FULVIO, Andrea 1527, dedicatória, ver Acervo da Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas; FRANCESCONI, Daniele, 1799, p. 22; GOLZIO, 1936, p.161 e WEISS, 1959b apud DI TEODORO Francesco P., (2003, p.15).

trevas se não fossem alcançadas pela luz das letras. Explorando os lugares da cidade antiga, manteve as regiões que Rafael de Urbino (que cito para lhe fazer uma homenagem) poucos dias antes da morte representara com desenho (seguindo as minhas indicações). Ainda que não haja intelecto capaz de reconstruir Roma antiga, nem o seu aspecto qual foi antigamente ”.

Ilustração 5 : *Antiquitates Urbis*, Andrea FULVIO, Dedicatória a Clemente VII, Acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas.

B) O modo com que o tal *Anônimo*, autor da Carta, efetuava os levantamentos por meio da bússola (conforme informam os Parágrafo XIII – XVI: nas versões **Pa - Ma** e **M**) coincidem ainda com aquilo que recordou Giovio¹⁰², em relação aos trabalhos dos levantamentos feitos por Rafael¹⁰³:

[...]“Conseguia fazer isso com facilidade marcando num plano as linhas dos ventos, seguindo - as, como faziam os marinheiros com o uso da bússola compreendendo os espaços do mar e das encostas a partir de mapas desenhados, desta maneira levantava a orientação dos lados e dos ângulos, a partir “das fundamentas” com método exatíssimo ”.

¹⁰²Cf. GIOVIO, Paolo que escreveu a primeira biografia de Rafael in *Raphaelis Urbinatis Vita in Dialogus De Viris Litteris Illustribus, cui in calce sunt additae Vincii, Michaelis Angeli, raphaelis Urbinatis Vitae* publicado em 1822-26, p.2444-2498.

¹⁰³Cf. FRANCESCONI, Daniele 1799, p.24-25; Paulo GIOVIO 1527, in Tiraboschi, 1781 p. 2497-2498; Vincenzo GOLZIO, 1936, p.192; et. al. Francesco P. DI TEODORO, 2003, p.14.

C) Além disso, podemos estabelecer um paralelo entre alguns trechos da Carta - (Parágrafos I e II – Versões **Ma -Pa** e **M**) e o famoso epigrama latino composto por Baldassar Castiglione na ocasião da morte de Rafael ¹⁰⁴:

“Com a arte médica ele curou o corpo lacerado [...],

*Tu também enquanto reconstruís com inteligência admirável Roma destruída, em todo seu corpo, e revocais à vida e ao antigo esplendor o cadáver da Urbe lacerado pelo ferro, pelo fogo e pelos anos ”*¹⁰⁵.

E ainda:

“[...] Que Deus tenha aquela alma abençoada” - escreveu o conde Castiglione na comovente carta a sua mãe Aloísia, datada de 20 de julho de 1520, poucos dias após o seu retorno à Roma ¹⁰⁶;

D) Na Carta existem referências a elementos autobiográficos que jamais poderiam ser adaptados à vida do Conde Castiglione, e que certamente refletem fatos da vida de Rafael, em seu último, longo e definitivo período romano, conforme destacou FRANCESCONI.

Nesse sentido, a referência temporal da estadia de **onze anos** (Parágrafo IV – Versão **Ma - Pa**) não corresponde à presença eventual de Castiglione na cidade, a partir de 1504¹⁰⁷, mas seguindo a hipótese formulada por FRANCESCONI, *“Rafael havia se instalado na cidade a cerca de onze anos antes da sua morte, tendo em Roma um domicílio de caráter permanente*¹⁰⁸”, mesmo que, eventualmente a pedido de Leão X, tivesse que ir a Florença, para atender a algumas consultas. Além do mais, a atividade prática do levantamento dos edifícios seria inadequada à posição diplomática ocupada por Castiglione.

Para concluir a questão referente ao problema da atribuição do texto, retomando uma das observações apresentadas por DI TEODORO, temos:

¹⁰⁴Cf. Francesco P. DI TEODORO, op. cit., p.15.

¹⁰⁵Cf. Daniele FRANCESCONI, op. cit., p.25-29;Giorgio VASARI, 1550, p.673 (in Bellosi e Rossi, 1986, p. 641; Vincenzo GOLZIO, 1936, p.79, 232; et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.15, nota 19).

¹⁰⁶Cf. Francesco P. DI TEODORO, op. cit., p.15.

¹⁰⁷ Cf. Daniele FRANCESCONI, 1799, op. cit.p. 31-32. et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.16, nota 19).

¹⁰⁸ Cf. Daniele FRANCESCONI, op. cit., p. 97-98. et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.16, nota 22).

*"[...] seria pouco provável, para não dizer impossível, que a tarefa de preparar a Planta de Roma Antiga fosse dada pelo mesmo Pontífice a duas pessoas diferentes ou ainda, que eles pudessem trabalhar separadamente sem que um soubesse da atividade do outro"; portanto, seria impensável que Castiglione, autor do epigrama na morte do amigo Rafael, tivesse tido a oportunidade de escrever a Carta sem que Rafael tomasse conhecimento do fato - não esquecendo que, "Rafael ou o Anônimo - extensor" se dizia inventor do uso de um instrumento magnético nos levantamentos das construções¹⁰⁹, portanto, é estranho pensar que esta mesma atribuição se adapte ao conde Castiglione, que estando vivo ainda em 1527, não teve a questão referenciada ou sequer citada, na célebre dedicatória das *Antiquitates*¹¹⁰ de Andrea Fúlvio¹¹¹, do companheiro de Rafael nas pesquisas arqueológicas¹¹²".*

Portanto, como acredita DI TEODORO, a partir das observações pontuais estabelecidas por FRANCESCONI, é possível verificar que ele não demonstrou com absoluta segurança que Rafael fosse o único autor da Carta, mas se referiu apenas às atividades dos levantamentos dos monumentos antigos conduzidas pelo artista, conforme a encomenda feita pelo papa, que inclusive já havia sido mencionado naquela sua carta enviada ao Tio Simone Ciarla¹¹³. Além disso, DI TEODORO destacou que, através dos argumentos utilizados por FRANCESCONI, entendia-se que Leão X seria o destinatário da tal Carta¹¹⁴.

Apesar das presentes incertezas, verifica-se, através da historiografia, que o pronunciamento feito por Francesconi adquiriu maior força e consistência nos anos sucessivos à publicação de seu

¹⁰⁹ Na Carta versão Pádua, parágrafo XIII, versão de Pa, há um trecho em que Rafael diz *"Não tendo visto escrito até agora, nem ouvido, que tenha sido utilizado..."*.

¹¹⁰CF. FRANCESCONI, Daniele, op. cit., p. 35-36 sobre a publicação das *"Antiquitates"*, et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.16, nota 24).

¹¹¹Cf. FULVIO, Andrea in *"Antiquitates Urbis"*,1527, cuja copia pertence ao Acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas, na Dedicatória a Clemente VII. Trata-se de um livro precioso escrito pelo antiquário Andréa Fúlvio com uma dedicatória ao papa Clemente VII, um texto de 105 páginas com versos em louvor e honra ao povo romano e que conta a história da cidade desde a sua origem com Rômulo e Remo. Na dedicatória o autor fala desta atividade de resgate das ruínas do seu esquecimento, tal qual Rafael pretendia realizar e fora mencionada na *Carta a Leão X*.

¹¹²Cf. DI TEODORO, Francesco Paolo op. cit.,p.17.

¹¹³Cf. GOLZIO, V. , *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936, p. 32-33.

¹¹⁴Cf. DI TEODORO, Francesco Paolo, op. cit.,p.18.

discurso. E na realidade, isso ocorreu porque outros estudiosos tomaram conhecimento das várias indagações feitas por FRANCESCONI em 1799 que passaram a ser associadas aos testemunhos deixados por contemporâneos de Rafael o que permitiu um reforço da idéia, levando-os a mesma conclusão.

Em 1805, por exemplo, Henry ROSCOE¹¹⁵ - escritor de *"The Life and Pontificate of Leo the Tenth"* - apresentava dois novos elementos sobre o tema: entre eles estava o de que Vasari, autor das *Vite*, conhecesse a Carta a Leão X, mas sobre isso nada foi apurado até hoje¹¹⁶. O outro documento seria o epigrama escrito por Célio Calcagnini - um importante humanista de Ferrara que esteve em Roma, em 1519, e manteve grande aproximação ao círculo de artistas e escritores que viviam ao redor de Leão X - que fora encontrado em 1833 e, a partir dos estudos de Pietro Ercole VISCONTI¹¹⁷ - o secretário perpétuo da Pontifícia Academia de Arqueologia, comissário para as antiguidades romanas e Presidente do Museu Capitolino - o texto pôde ser traduzido para o italiano e anexado à versão da Carta editada por ele:

"[...] Tantos heróis construíram Roma, e em muitos anos / Logo tantos inimigos estragaram - lhe a beleza/ e por longo tempo a mesma foi causa dos seus danos. / Agora Roma busca em Roma e a reencontra,/E grande homem buscando-na é Rafael / mas ao reencontrá-la se revela um deus"¹¹⁸.

No ano de 1834, o mesmo VISCONTI (nota 117) havia destacado a importância de uma outra carta, escrita por Marcantonio Michiel¹¹⁹ à Antonio Marsílio, em 11 de abril de 1520, poucos dias após

¹¹⁵Cf. ROSCOE, Henry, 1805 (2ª. Edição francesa Roscoe / Henry, 1813, IV, p.297-298; ed. It. e ROSCOE/BOSSI, 1817 (XI, p.92) in " Vita e pontificato di Leone X con annotazioni e documenti inediti di L. Bossi "12 vol. Milano, 1816, apud Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.17-18, nota 26).

¹¹⁶ CF. NESSEL RATH, Arnold 1984a, p. 408, julgando os empréstimos feitos ao texto, por Vasari (Vasari /Milanesi, I, 1906, p.224-225).

¹¹⁷ Cf. VISCONTI,P.E. *Lettera di Raffaello a Papa Leone X*, Roma, 1840, p.35-36, apud Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.17-18, nota 27).

¹¹⁸Cf. CALCAGNINI Célio -*"Tanti grandi antichi e tanta lunga età occorsero alla costruzione di Roma/ tanti nemici e secoli occorsero a distruggerla/ Ora Raffaello cerca e ritrova Roma in Roma/ cercare è di uomo, ma ritrovare è di Dio "* - Epigrama escrito em 1520, publicado por VISCONTI (1833). apud Francesco P. DI TEODORO, 2003, p.17-18.

¹¹⁹ Como pudemos verificar Marcantonio Michiel (1484-1552) foi um colecionador e escritor de arte veneziano cujo vasto material por ele coletado para uma obra histórica sobre a arte italiana que não foi concluída, foi publicada em 1800 pelo abade Jacopo MORELLI, uma importante fonte para as pesquisas do século XVI.

a morte de Rafael. A missiva havia sido encontrada por Jacopo MORELLI nos *Diarii* de Marin Sanudo; e havia sido publicada em 1800, um ano após a publicação do discurso de FRANCESCONI na Academia Florentina (1799):

*"[...] À sexta-feira Santa, à noite, chegando o Sábado, às três horas, morreu o gentilíssimo e excelentíssimo pintor **Rafael de Urbino** com universal dor de todos e ainda muito mais pelos doutos, para os quais, mais do que para outros, a pesar de que fosse dirigida aos pintores e aos arquitetos, **ele descrevia em um livro**, assim como Ptolomeu descrevera mundo, **os edifícios antigos de Roma, mostrando-se claramente as proporções, as formas e os seus ornamentos**, que tê-los visto haveria desculpado a cada um por haver visto Roma antiga: e já havia acabado a primeira região. Mostrava somente as plantas dos edifícios e a sua área (o sítio), o que com enorme esforço e trabalho a partir das ruínas estariam sendo recolhidos, mas também as fachadas com seus ornamentos como os de Vitruvius e da razão da arquitetura e das histórias antigas, onde as ruínas não haviam sido conservadas, havia tomado, e expressivamente as desenhava ¹²⁰".*

Anos depois, CICOGLA publicava (1860) dos famosos diários de Michiel - os *Diarii* - datados entre 6 e 7 de abril de 1520, um comentário sobre a morte de Rafael o qual havia iniciado a "**descrição de Roma**" e associava esta atividade do artista de Urbino ao Breve papal de 27 de agosto de 1515, no qual Rafael fora nomeado o *Superintendente dos Trabalhos para a Basílica de São Pedro* ¹²¹, passando a ser o responsável pela aquisição dos mármore das ruínas de Roma, com o objetivo de serem reutilizados nos trabalhos de reconstrução da Igreja. Através deste Breve, o papa confiava ao artista o arbítrio para decidir sobre a tutela e a conservação de inscrições que poderiam ser recuperadas durante as atividades das escavações:

*"[...] Queixam a morte dele principalmente os literatos por não ter acabado **a descrição, e a pintura de Roma antiga**, que estava fazendo e que era coisa belíssima, para perfeição da qual havia obtido um*

¹²⁰Cf. MORELLI, 1800, p. 210, n. 128; GOLZIO, 1936, p.79 e FEDI, 1985, p.199-200, et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.17-18, nota 26).

¹²¹Cf. "Raffaello: Elementi di un Mito", Biblioteca Medicea Laurenziana, 1984, p. 48 e 49; temos: "Rafael é nomeado Arquiteto chefe da (futura) basílica de São Pedro, em agosto de 1514, e, um ano depois, Prefeito (Superintendente) da Antigüidade. Milão, Biblioteca Ambrosiana, P130, olim RF 413. Codice cartaceo sec. XVI, 1521, folhas 9+297+5, muitas em branco, não numeradas, encadernadas em pergaminho, mm. 298 X 216. Fonte 7: 1514 agosto 1, Roma — 1515 agosto 28, Roma. Pietro Bembo escreve a Rafael em nome do pontífice Leão X".

*breve do Papa (autorização), de que ninguém pudesse escavar em Roma, sem que ele não o fizesse intervir*¹²².

No ano de 1889 é a vez de Domenico GNOLI, historiador da arte que se dedicou sobretudo aos estudos da pintura e dos desenhos italianos, viajando para Londres, Paris e Roma, fez uma importante contribuição sobre as plantas topográficas de Roma – e também reproduziu novos indícios sobre o encargo assumido dos levantamentos da topografia romana atribuídos a Rafael. Tratavam-se dos versos de Caio Silvano Germânico que informavam sobre o propósito de Rafael em “*mandar escavar as fundações dos antigos edifícios para levantar as plantas e para reproduzi-las em pranchas ilustradas*”, GNOLI escreve:

*“[...] Para que os restos do antigo aspecto da cidade fossem conhecidos com exatidão, mandou escavar o que estava escondido nas profundidades da terra, e reproduzir em pinturas, mas a morte levou o artífice logo no início do tamanho do primeiro monumento, e por invejosa se opôs à preclara empreita*¹²³”.

Além dos estudos mencionados existe ainda um epigrama escrito por Evangelista Fausto Maddaleni de' Capodiferro, no qual lamentava-se a empreitada incompleta da *Renovatio* iniciada por Rafael e que, em virtude da sua morte repentina, ficava interrompida. Este epigrama foi anexado à longa série de redações poéticas e de documentos variados referentes às atividades de Rafael de Urbino, por Vincenzo GOLZIO, em 1936:

“[...] Sendo Umbro, te restituía a ti mesma/ levantando as medidas de tantas regiões, portos, muros e estradas./Os templos, os teatros, os arcos, as termas, os anfiteatros teus restavam,/ e tudo o que havia

¹²²Cf. CICOGLA, 1860, p. 409-410; GOLZIO, 1936, p.113, apud Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.18, nota 29) : “*Dolse la morte sua precipue alli letterati per non haver potuto fornire la descrizione, et pittura di Roma antiqua, chel faceva che er a cosa bellissima, per perfettione della quale haveva ottenuto un breve del Papa, che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire*”; em relação ao Breve ver também GOLZIO, 1936, p.38-40 apud Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.19, nota 30).

¹²³Cf. GNOLI, 1889, p. 251: “*Ut saltem veteris vestigia certa figurae/ Nota forent, reserare latentia jussit ab imo/ Fundamento solo, et pictis mandare tabellis./ Sed tanti artificem monumenti in limine primo/ Sustulit, ac claris mors obstitit invida coeptis*” et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.19, nota 32).

*de grande./Isso tudo morreu com ele;/ de novo és reduzida a cinza no nada, nossa pátria, te perdes de novo*¹²⁴”.

E, por fim, concluindo este pequeno elenco de evidências sobre a participação de Rafael no texto da Carta a Leão X, queremos citar, dentre os elementos recolhidos por DI TEODORO, um documento considerado complementar encontrado recentemente, e conhecido como *Canzone in mortem Raphaelis Urbinate Pictoris et Architecti* de Francesco Maria MOLZA (1489-1544), humanista e poeta nascido em Modena, escrito entre 6 de abril de 1520 (data da morte de Rafael) e 1 de dezembro de 1521 (data da morte do Papa Leão X) e que foi também acrescentado ao patrimônio representado pelo projeto de Rafael referente as *vetustates* de Roma.

Submetido à atenção de estudiosos como Roberto WEISS em 1969 e a John SHEARMAN em 1977, ambos destacaram as características particulares deste testemunho. A *Canzone* foi publicada em 1985 por Roberto FEDI e reapresentada, de modo parcial, em 1989, por Hubertus GÜNTHER, tratando-se de uma composição poética que pode concluir esta série de provas testamentais demonstrando como disse Francesco Maria MOLZA que fora advertido pelo conterrâneo MICHIEL da morte de Rafael do qual se “*queixavam os literatos*”. Esta passagem, citada por FROMMEL em 1984, no estudo fundamental intitulado *Raffaello Architetto* e também destacada por NESSELRATH, estudioso dos Desenhos Antigos, lamentava-se não apenas a perda do artista, mas também do estudioso das relíquias de Roma: “aquele que **havia restituído desta cidade a sua Esplêndida Imago Antiga**”.

“[...] Mas antes de tudo ele, com intelecto elevado e mais que humano, intencionava devolver à honrada e nobre Roma a grandeza antiga que tem o nome do maior Augusto e de Trajano e de seus sucessores, e mostrar a beleza e a clareza que ela manteve até que a deixou cair de sua alteza Honório, cuja falha abriu o caminho a mil outras ruínas. A estas deu um fim este arquiteto que não teve igual: a prova maior é essa. Ao ver apenas um pequeno vestígio dos antigos edifícios, os reproduzia pe rfeitamente, a ponto de que muitas vezes pensei que ele estivesse presente ao momento da construção, ou que o projeto

¹²⁴Cf. GOLZIO, 1936, p. 80. “Reddebat te ipsam tibi, tot regionibus, Umber/ Dimensis, portis, moenibus atque viis./ Templa, theatra, arcus, thermae, amphitheatra manebant/ Et tua, si magni quid positura tulit./ Haec cum illo interiere; cadis miserandaque rursus/ In cinerem, in nihilum pátria rursus abis” et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003,p.19, nota 33).

tivesse saído da sua mão. Foi fundada fraca e frágil por Rômulo e pelo bom Camilo, e seus belos membros muitas vezes foram chagados: agora a víamos voltar sólida e imortal, e protegida contra toda injúria do tempo e da fortuna. Ó nossa idade privada do seu maior bem, ó dano irreparável, ó nefando golpe da morte, contra os bons tão malvada! Os nossos preclaros triunfos, e a verdadeira honra, as belas obras, os grandes nomes e aquele valor que domou o universo tudo afundou, nem há mais quem siga sustentando tamanho peso. Os Júlios, Pompeos, os Titos, os Adrianos faltaram as doutas e nobres mãos que devolveriam ao seu primeiro estado Roma destru ída por perpétua ruína¹²⁵”.

Como já dissemos, a paternidade da Carta atribuída a Rafael por sugestão de FRANCESCONI em 1799 – não excluía a participação de Castiglione, todavia estivesse limitada ao âmbito estilístico – guardando as devidas distinções que a questão apresentava. Mas, depois da descoberta da redação autografada da Carta por Castiglione (**Ma**) - encontrada por CIAN em 1910, e publicada somente em 1918 por VENTURI, as dúvidas referentes à hipótese de FRANCESCONI seriam finalmente postas de lado, sendo praticamente impossível a partir daquele momento “negar o binômio Rafael – Castiglione”, como observou em 1968 o professor Ferdinando CASTAGNOLI¹²⁶, um profundo conhecedor da topografia da Roma Antiga.

Além disso, o nome de Rafael foi sugerido indiretamente, por uma anotação nas entrelinhas do manuscrito de Mantua (**Ma**). Sobre o nome de “*Messer Bartolomeo della Rovere*” Castiglione escrevera “*Messer Antonius S. Marinus*”, o nome do amigo ourives e colaborador de Rafael, que muito provavelmente havia dado as informações sobre a responsabilidade de Della Rovere na destruição de vestígios antigos e talvez ainda de um elenco dos monumentos destruídos dos quais a Carta dá notícia. Todavia, dava-se conta do amplo debate sobre **a questão atributiva** concentrada especialmente nos cinquenta anos que vão do sétimo decênio do século XIX aos primeiros vinte anos do século XX.

¹²⁵Cf. FROMMEL, C. 1984^a, p.45; NESSEL RATH, A 1986^a, p.357. O texto foi citado a partir da transcrição realizada por DI TEODORO, Francesco P., op. cit.,2003, p. 20-21.

¹²⁶Cf. CASTAGNOLI, Ferdinando, *Topografia di Roma antica.Un metodo di studio*,1968, p. 584, n.16, apud DI TEODORO, Francesco P. op. cit.,2003, p.20.

Em 1871, depois da impressão da versão da Carta de Munique (M), por Herman GRIMM – que fora atribuída a Andréa FULVIO, acreditando - se ter sido escrita logo nos primeiros anos do pontificado de Giulio II - della Rovere, (1503-1513), seguia a publicação de CAVALCASELLE e a de CROWE¹²⁷, em *Storia dell' antica pittura fiamminga* de 1899.

Na opinião de GRIMM, um estudioso de Michelangelo, a atribuição a FULVIO baseava-se essencialmente na impossibilidade de Rafael ter visto alguns edifícios dos quais na Carta lamenta va - se a destruição (Parágrafo IV – “**Pa - Ma**” e “**M**”); considerando que no momento da sua chegada a Roma em 1508, estes edifícios já haviam sido destruídos: a Meta (em 1499) e o Arco Malavventurato (sob o pontificado de Sisto IV). Mas, como se explicaria o fato de que o mesmo FÚLVIO, na dedicatória a Clemente VII, nas *Antiquitates Urbis* havia escrito que “[...] Rafael de Urbino (*que cito para lhe fazer uma homenagem*) poucos dias antes da morte representara com desenho ...”.

Em 1878 Anton SPRINGER¹²⁸, estudioso das grotescas, apresentava a candidatura de Fra Giocondo, motivado por aquela colocação feita pelo autor da Carta de sua “grande competência” logo no parágrafo I (**Ma - M**). Porém, de acordo com as questões biográficas apresentadas no texto, seria impossível corresponder à vida de Fra Giocondo¹²⁹. Por isso da biografia de Fra Giocondo excluía-se a paternidade da Carta, não podendo sustentar a afirmação “*poi ch'io sono in Roma ch'ancor non è l'undecimo anno*”¹³⁰.

No ano de 1880, Eugenio MÜNTZ, um dos grandes estudiosos e conhecedores das obras e da carreira de Rafael, demonstrava que na realidade, os vestígios da Meta e do Arco Malavventurato eram ainda visíveis em 1509 (ver parágrafo IV, ilustração Figura IV a) quando Rafael já estava em Roma trabalhando nas Stanze Vaticanas (Salas), conforme testemunha o *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, editado em 1510 por Albertini e que portanto a referência da Carta feita a Bartolomeo della Rovere, como sendo o responsável pela destruição dos monumentos não poderia

¹²⁷ Cf. GRIMM, H., *Das Leben Raphaels* in 1872; CAVALCASELLE e CROWE, “*Storia dell' antica pittura fiamminga*” in *Arte Pittura - Fiamminga*, Firenze, 1885, p. 437-440; 1891, p.162-164 apud. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.21, nota 40).

¹²⁸ SPRINGER, A., 1878 apud DI TEODORO, 2003, p.22.

¹²⁹ Cf. Francesco P. DI TEODORO, op. cit., nota 42 - “*Descreveu não como historiador, mas com o cuidado de arquiteto*”.

¹³⁰ No parágrafo IV - Versão Munique **M** - “*Pois que eu estou aqui em Roma ainda não faz doze anos*”,

ter sido atribuída ao papa della Rovere (Giulio II), mas a Carta reportava-se a um período posterior, ou seja, ao pontificado de Leão X.

A atribuição anterior cogitada a FÚLVIO, não seria possível pois se tratava sobretudo de um antiquário e não um artista cujos textos haviam sido escritos em *latim* e não em italiano, como aquele da *Carta a Leão X*; e além disso, FÚLVIO havia dito que “*non ut architectus, sed historico more describere curavi*”.

Em 1860 é a vez de Jacob BURCKHARDT, que tendo como referência o único texto da monografia de Rafael, de Quatremère de QUINCY¹³¹, acenava para a Carta como sendo a “[...] famosíssima Carta[...] a Leão X que remonta presumivelmente a Castiglione ou a Rafael “ e também como a “[...] famosa Carta[...] talvez de Castiglione, Rafael ou de qualquer outro encarregado[...]” vindo depois a concluir que “É possível que Rafael não tivesse feito parte desta Carta, nem em toda a questão, embora já se ocupasse de Vitruvius”.

Já em 1920 Johann von Boloz ANTONIEWICZ, inclinou-se à possibilidade da autoria ser dada a Marco Fabio Calvo, considerando-se que os desenhos da *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum* pudessem ser a parte que ficou ausente ao texto. O nome de CALVO parece ter sido re-proposto por FROMMEL; associando – o àquele de Rafael, quando escreveu sobre aquela Carta que trata da Villa Madama:

[...] “Na descrição do seu projeto Rafael havia evidentemente a ambição e medir com Plínio o jovem, Cícero e Vitruvius, alias de competir com eles na competência, na sistematicidade e clareza. Se presume que o ajudasse o seu conselheiro humanístico Fabio Calvo com o qual, por volta de 1519 -1520, havia trabalhado na tradução de Vitruvius e a carta sobre as antiguidades romanas ¹³²”.

Em 1927 o arqueólogo Christian HÜLSEN, uma grande referência no estudo da Arquitetura de Roma Antiga¹³³, pensou no nome de Baldassare Peruzzi, um dos colaboradores de Rafael, baseado

¹³¹Cf. QUINCY, M. Quatremère de, “*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*”, Paris, 1853.

¹³²Cf. FROMMEL Christoph L., *Copia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda in FROMMEL, RAY, TAFURI, 1984c, p.324.

¹³³Cf. HÜLSEN Christian, “*Le Chiese di Roma nel Medio Evo*”, publicado por Leo S. Olschki, Florença, MCMXXVII.

na colocação feita pelo historiador Julius Von SCHLOSSER, um tipo de consideração associado ao método de levantamento dos edifícios por meio da bússola, verificáveis através das cartas do artista de Siena: *“o meu saudoso e veneradíssimo amigo Cristian HÜELEN me comunicou, em forma de epístola conforme o que segue, cito a Carta porque cada palavra de uma autoridade, ou próxima a este campo, dever ter direito a consideração”*:

“[...] Em torno da assim chamada Carta de Rafael a Leão X gostaria de observar que a questão do autor me parece ainda não resolvida. Antes de tudo me pergunto se o longo encerramento que se encontra no manuscrito de Munique tem verdadeiramente uma relação com o início. Pois se assim for, seria excluído Bramante e também Rafael; porque se tem escrito que é um homem muito jovem, que foi recomendado ao Papa especialmente para a invenção pela qual deveria ser facilitado o levantamento das plantas mediante o uso do compasso ¹³⁴”.

“Este procedimento fora utilizado de modo prático, do que eu me lembro, especialmente nas cartas de Baldassare Peruzzi, por exemplo, na planta da cúria (Sant’ Adriano) e várias outras coisas poderiam referir-se na Carta a Peruzzi¹³⁵”.

Mas voltando ainda sobre a hipótese de FRANCESCONI (1799), Christof THOENES se aprofundou rigorosamente sobre a questão da paternidade da Carta, distinguindo entre as contribuições de Castiglione e aquelas de Rafael, tendo como sustentação a decomposição do texto *“em diferentes capítulos¹³⁶”*. THOENES destacou a intervenção de Rafael, que se faria portador das idéias de Antonio de Sangallo - seu estreito colaborador em todos os trabalhos de arquitetura nos últimos anos passados em Roma – principalmente na parte do texto que se refere à descrição do instrumento utilizado nos levantamentos dos “edifícios antigos” (a bússola) e também na questão do método de “preparação dos desenhos” arquitetônicos, isto é, seguindo a Planta, a Elevação e o

¹³⁴ O termo é inadequado pois neste caso o aparelho utilizado nos levantamentos era a bússola e não o compasso conforme foi mencionado.

¹³⁵ Conforme SCHLOSSER, 1924 (3ª. Ed. It.1964, p.200) apud DI TEODORO, Francesco P., op. cit., p.24, nota 48.

¹³⁶ Cf. THOENES, C. 1986, p. 374-376, apud DI TEODORO, Francesco P. (2003,p.25, nota 52).

Corte. As idéias de Rafael, segundo ele estariam expressas nas anotações feitas no manuscrito de Munique – **M** (Parágrafos¹³⁷ XXII-XXV) – redação à qual **Castiglione não teria participado** – mas a eles, Castiglione e Rafael, caberia a tarefa da descrição das atividades do levantamento e a “classificação histórica dos edifícios romanos¹³⁸”.

De acordo com DI TEODORO que concorda com THOENES¹³⁹, a redação da Carta, no que se refere ao manuscrito de Munique(**M**) apresenta muitas dúvidas. Mas não se pode duvidar da paternidade de Castiglione no amplo prefácio (Parágrafos I -V em Ma – Pa) que também muito se aproxima do texto da *Roma Instaurata* de Flavio BIONDO - pleno de formas ricas e de referências às fontes clássicas e humanistas. Aqui o tema do “*tempo invejoso da gloriosa obra dos mortais*” que se depara com a “sorte” para destruí-las, se entrelaça com a concepção mecanicista do mundo de ascendência platônica e neoplatônica e o mito renascentista, do valor do exemplo vinculado ao sentimento romano da *pietas*; enquanto a fé, o bem precioso da paz, se reflete contrapondo-se à guerra e às suas conseqüências nefastas.

No trecho em que o papa *pacis auctor*¹⁴⁰, “*Pastor clementíssimo*”, sapientíssimo (conforme Parágrafo V) - “*Pai ótimo de todo o mundo*” é exortado a superar em excelência os antigos romanos, temos uma referência as concessões que já haviam sido mencionadas no prefácio do *De pictura* de Alberti. Todos estes temas são mencionados no *Il Cortegiano* de Castiglione, às vezes como se fosse uma espécie de paráfrase ao texto da Carta. Mas as idéias de Castiglione estão presentes ainda nos trechos que descrevem o projeto de “*porre in disegno Roma antiqua*¹⁴¹”, conforme havia ordenado o Papa, bem como naqueles *excursus* sobre a Arquitetura Antiga, necessário para que se estabelecesse e transmitisse a preferência dada a alguns edifícios considerados “mais nobres” (verificar parágrafos VI – XII).

¹³⁷ Trecho que fala sobre a representação dos edifícios em perspectiva e as ordens da arquitetura antiga.

¹³⁸ Cf. DI TEODORO, Francesco Paolo, op. cit., p.23.

¹³⁹ Cf. Ibid, p.23.

¹⁴⁰ *Pacis auctor* , isto é , papa instaurador da paz.

¹⁴¹ “*Porre in disegno Roma antiqua*” isto é fazer os desenhos da antiga Roma.

Assim, o conhecimento das fontes clássicas se une a citações de Dante e de Alberti e talvez às considerações das lembranças da viagem à Inglaterra, completada entre 1506-1507, por Castiglione, atravessando as terras francesas.

A Carta do manuscrito de Mantua (**Ma**), que achamos por bem apresentar, por se tratar da primeira idéia do texto, revela logo nas duas primeiras páginas (Parágrafos I-II) ou ainda na quinta (Parágrafos VI-VII), o trabalho, as correções e o progressivo enriquecimento lingüístico e sintático acrescentado ao texto por Castiglione. Baldassare Castiglione encarregara-se de deduzir as lições estimadas, depois de ter depositado sobre as páginas uma série numerosa de traços sobrepondo correções e dificultando a escolha para o melhor entendimento das palavras.

O Códice de Mantua (**Ma**), enfim, mostra – se claro na sua concepção e naquela parte referente à construção do instrumento redondo e plano como um astrolábio e também nas instruções relativas ao levantamento dos dados (Parágrafos XIII-XVI). O texto fora escrito lançando-se rapidamente as idéias (**Ma**), com poucos cancelamentos, enquanto as correções parecem ter sido efetuadas todas num segundo momento (**M**): onde a intervenção de Castiglione, parece ter sido muito limitada (a 2ª. versão do texto).

A segunda parte do texto, isto é nos Parágrafos XVII – XXI, ainda que singelamente técnica - a sua pena, intervém a fim de corrigir, cancelar e modificar o texto, uma tentativa de precisar inicialmente em que coisas consistiam os desenhos, diferenciando as “três partes” ou os diferentes tipos de representação de edifícios . Em seguida aos cancelamentos, Baldassare Castiglione ou Rafael buscavam, entre arrependimentos e correções, tornar mais claro o procedimento para desenhar em perspectiva (Parágrafo-XIX) e o método de reprodução dos ornamentos sobre a elevação.

Diferentemente ao que acontece nos outros passos do texto (exceto os dos Parágrafos I – V que são de autoria “exclusiva” de Castiglione segundo DI TEODORO), esta parte conclusiva não encontra correspondência nas anotações anteriores à redação definitiva da Carta (**M**), senão (e de maneira muito limitada nos Parágrafos XIII - XVII) em poucas linhas finais do primeiro fragmento (denominado parágrafo XIII “bis”) que permaneceram inacabadas:

“Portanto virei ao que me parece pertinente e necessário para o nosso propósito. Digo, então, que o método para desenhar os edifícios e ter perfeito conhecimento das medidas e poder ensiná-las a outros sem erros, me parece que deva ser o seguinte: antes seja desenhada a planta como ela está, respeitando o comprimento e a largura das paredes (dos muros) e das colunas”.

E naquelas igualmente curtas dos chamados fragmentos (parágrafos XIII, XIV “bis” – XVII “bis”)¹⁴²:

*“Então segui esta ordem de medir tudo e pôr cada coisa nos seus prospectos, depois desenhar a planta, e logo o exterior dos edifícios e além disso, o interior. E antes fiz um universal de toda Roma, depois de divididas as regiões, em seguida eu fiz os edifícios mais nobres separadamente. E para que se compreenda melhor, acho bom mostrar qual foi o método e a regra que usei ao medir e qual ao desenhar. Então começando de ***. eu dividi a cidade em 14 regiões, segundo a descreve ***, e levantados os seus limites a partir das colinas e logo medindo as plantas endereçando-as aos seus prospectos com o imã da seguinte maneira: Ao desenhá-la segui esta regra”.*

Como pudemos verificar, o trecho apresentado manifesta também as intenções explicativas sobre o desenho de uma planta (icnografia antiquária) de Roma que não foi desenvolvida na redação final, ou talvez, ainda não tivesse sido introduzida naquele momento.

A Carta, de fato, se apresenta como um texto com uma estrutura em aberto, isso fica mais claro nas frases inacabadas e também pelo amplo espaço deixado em branco, para que pudesse receber uma parte do texto, no final do Parágrafo XVI: *“E isso achamos ser suficiente no que diz respeito à medição, embora seja preciso entender as alturas e as circunferências, os quais serão medidas da seguinte maneira”.*

Na realidade, de acordo com o que destacou e ainda desenvolveu, através das considerações de Wolfgang LOTZ¹⁴³ a respeito dos desenhos de Antonio da Sangallo, referentes aos anos de 1518-19, Hubertus GÜNTHER interpretou e considerou-os como elementos associados ao

¹⁴²Cf. DI TEODORO, Francesco Paolo op. cit. 2003.

¹⁴³Cf. LOTZ, W. “Arquitetura do Renascimento na Itália 1500-1600”. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p.37.

Projeto de Levantamento da Roma antiga de Rafael – sendo possível verificar, o uso dos critérios representativos anunciados na Carta a Leão X. Segundo GÜNTHER parece que a vontade explicativa que o texto apresenta com obstinação sobre o desenho de arquitetura e o desenho de perspectiva, evoca alguém já bastante habituado ao assunto, cabendo portanto, mais a Rafael do que Sangallo.

BUENO em 2001, ao tratar das técnicas de representação apresentadas na *Carta a Leão X*, colocou que são inúmeros os desenhos do período que podem atestar o emprego desta técnica e questiona dos estudos de LOTZ (1985) e LICHT (1984), que acreditavam que Giuliano da Sangallo, “ainda no século XV teria sido o pioneiro em ilustrar dois pontos de vista numa mesma imagem, inventando a prática de omitir uma secção de parede para fazer aparecer o interior do edifício” e segundo a estudiosa essa técnica de representação já havia sido de certa forma apresentada nos cadernos de Honnercourt ¹⁴⁴.

Talvez, fosse também o caso de lembrar que o sistema de representação gráfica de um objeto tridimensional que tramita entre a planta, a secção e a elevação vêm da prática da perspectiva. Em particular no terceiro livro do *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, onde se descreve um método que permite realizar a imagem em perspectiva com o auxílio da planta e da elevação da figura “na forma correta” e, no caso específico de uma cabeça humana apresenta planta, elevação (ou visão lateral) e numerosas secções verticais e horizontais ¹⁴⁵(ver imagem Notas Explicativas XX b).

É possível que Rafael pudesse conhecer o *Libellus de quinque corporibus regularibus* de Piero desde seu período inicial em Urbino. Do mesmo modo que, é possível pensar que ele pôde ter

¹⁴⁴ BUENO, Beatriz Piccoloto Siqueira, op. cit., p.63.

¹⁴⁵ Cf. ROSENFELD, 1989, p. 102, apud DI TEODORO (2003, p.) Este método fora adotado muito cedo por Leonardo, em dois desenhos por ele elaborados e que hoje estão em Windsor (RL 12603, cerca 1493-94) ver também DI TEODORO 1992^a). Leonardo tinha conhecimento do tratado de Piero della Francesca provavelmente através das informações assimiladas pelo amigo Donato Bramante que em Milão era conhecido como “pintor de perspectiva”. Vasari escreveu que Bramante “sempre se deleitou da arquitetura e da perspectiva”, enquanto Sabba de Castiglione lembra que “foi homem de grande inteligência, cosmógrafo, poeta vulgar e pintor excelente, como discípulo de Mantegna e grande na perspectiva por ser aluno de Piero della Francesca, mas sobretudo na arquitetura foi tão excelente”.

conhecimento direto do tratado *De perspectiva pingendi* que se encontrava guardado na Biblioteca do duque Federico em Urbino ¹⁴⁶.

O trecho acrescentado à folha 11 do manuscrito de Munique (**M**), Parágrafos XXII-XXV, sugere a valorização do desenho em perspectiva dos edifícios, conforme sugeriu THOENES ¹⁴⁷, um exemplo que havia sido excluído das formas corretas de representação arquitetônica, nas outras versões do texto (**Pa** e **Ma**). Através da visão tridimensional, o mesmo permitiria “julgar a *graça* daquela semelhança que se apresenta pela *bela proporção* e pela *simetria* dos edifícios”. No mesmo trecho foi utilizado pela primeira vez o termo “ordem” (“todos derivam das cinco ordens que usaram os antigos, isto é dórico, jônico, coríntio, toscano e ático” - Parágrafo XXIV - **M**) ¹⁴⁸.

Na realidade, o desenho de perspectiva, na versão de **M**, foi reabilitado e re-introduzido como sendo um complemento necessário ao desenho técnico, considerado útil ao arquiteto, assim como era ao pintor, “já que com este exercício se enxergava melhor todo o edifício acabado com seus ornamentos”.

O trecho do parágrafo XXII da versão de Munique (**M**), parece negar as considerações colocadas ao longo de toda a Carta; pois as últimas páginas (Parágrafos XVIII - XXI), são dedicadas de fato e motivam exclusivamente a necessidade de que um desenho arquitetônico deva ser composto apenas de planta, elevação e parede de dentro, se desejarmos dispor de um instrumento ágil que permita com segurança deduzir as medidas reais dos membros dos edifícios:

“[...] E porque esta maneira de desenhar que mais pertence ao arquiteto é diferente daquela do pintor//, direi qual maneira me parece a mais conveniente”. (**M**) parágrafo XVIII.

Mas o mesmo trecho parece ter uma afirmação mais categórica na versão de Mantua (**Ma**) – parágrafo XVIII:

¹⁴⁶ Como escreve Piero na dedicatória do *Libellus* a Guidobaldo de Montefeltro “é conhecido este pequeno livro entre os inúmeros volumes da grandíssima biblioteca do seu pai ao lado de um outro opúsculo nosso sobre a *Perspectiva* que editamos há alguns anos, para colocar num ângulo como acompanhante e modesto servidor dos outros”.

¹⁴⁷ Cf. THOENES, C. 1985, p.262-266 apud DI TEODORO, F.P. 2003.

¹⁴⁸ A palavra “ordem” aparece no tratado de arquitetura de Filarete. (FILARETE ed. Finoli, Grassi, 1972, I, p. 39, p. 16 e 17); THOENES, 1985, p. 265-266 e n. 33.

“[...] Na minha opinião, muitos 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 achar todos os membros dos edifícios”.

Alguns parágrafos que aparecem alterados na Carta - cancelamentos, acréscimos, etc.- podem ser tanto de Rafael quanto de Castiglione, mas é provável que o texto fosse de uso comum ao círculo do artista de Urbino. A palavra “ordem” como hoje entendemos não aparece nos parágrafos da Carta comuns às três redações que são confrontáveis entre si - (em todos os parágrafos de I a XXI), a palavra *ordine* como foi empregada se aproxima ao termo “*opera*”¹⁴⁹, equivalente aquele utilizado por Vitrúvio¹⁵⁰ “*genus*”, “*ratio*” e “*mos*”, sendo derivada da palavra “opus” usada por Alberti¹⁵¹. O uso de “ordem”, como entendemos hoje, iniciou-se na tratadística da Arquitetura com o *Quarto Livro* de Sebastiano Serlio (1537), que apresentou :

“*Le nove incisioni degli ordini*” - Sebastiano SERLIO, de 1528¹⁵².

Ilustração 6: “*Le Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*” Libro IV, p.III – Sebastiano Serlio.

¹⁴⁹Opera / Opus= obra em português esta palavra é utilizada na tradução do tratado de Vitruvius ao italiano realizada por Fabio Calvo para Rafael conforme FONTANA E MORACHIELLO, 1975.

¹⁵⁰ Termos vitruvianos: *genus* = gênero, *ratio* = sistema e *mos*= costume e maneira.

¹⁵¹ Opus deriva da terminologia construtiva latina, *opus reticulatum*, *opus incertum*, que indica o sistema de construção das estruturas (paredes, abóbadas, etc.). Tal terminologia continua na Idade Média como no caso da expressão *Opus Francigenum*, o sistema construtivo originário da França, significando o que modernamente chamaríamos de “estilo” gótico.

¹⁵²Cf. SERLIO(1537); SERLIO, ed. Veneziano, 1528; THOENES(1985). Consultar GÜNTHER (1981b; 1985^a;1989); HOWARD(1973). A palavra “ordem” aparece num texto de Baldassarre Peruzzi de 1529: conforme destacou GÜNTHER (1989) apud DI TEODORO (2003, p.66.).

O confronto das três versões da Carta permite estabelecer as relações que existem entre elas e a hipótese mais coerente é a de que **a primeira** redação é a de Mantua (**Ma**), que seria antecipada talvez apenas por alguns dias aos fragmentos (bis)¹⁵³ que a acompanham.

Segundo DI TEODORO, a partir do texto de Mantua (**Ma**) foram derivadas ao menos duas cópias:

- 1) A **primeira** esteve em posse de Scipione MAFFEI, no século XVIII, e foi entregue aos irmãos Volpi para a edição de Pádua (**Pa**) de 1733, desaparecendo logo em seguida.
- 2) A outra foi enviada a Roma, onde foi novamente reelaborada, gerando o texto que atualmente se encontra em Munique (**M**).

O “copista” que realizou o texto de Munique (**M**) foi mais cuidadoso ao respeitar o texto de Mantua (**Ma**). Deveria tratar-se de alguém que trabalhou sob o controle de Castiglione, ou ainda o próprio literato. Porém, não é possível dizer com certeza quando foi realizada a cópia, mas, seguramente, esta versão de Mantua (**Ma**) já havia assumido a forma atual.

Será possível que ao deixar Roma, depois de 8 de novembro de 1519, o conde fizera uma cópia para Rafael? Ou será que teria enviado ao artista a partir do texto de Mantua (**Ma**)? Ele poderia ter levado uma cópia consigo para os herdeiros e seguidores da atividade de Rafael, ao voltar a Roma em julho de 1520, poucos meses depois da morte do amigo? Ou será que a cópia chegou a Roma depois desta data?

DI TEODORO acredita que seria complicado para Castiglione ter se dedicado à redação da Carta em Mantua, estando empenhado com a redação definitiva da segunda versão do seu // *Cortegiano*. Provavelmente o manuscrito de Mantua (**Ma**) já estivesse no seu estado atual quando Baldassarre Castiglione deixou Roma no outono de 1519.

¹⁵³Os fragmentos podem ser apenas apontados ou também o que restou de uma redação anterior perdida (Parágrafos dos fragmentos I bis - XVII bis, XIII). A anterioridade dos fragmentos a respeito do texto é evidenciada pela comparação com as variantes excluídas e correções incluídas na redação definitiva de DI TEODORO, 2003, p. 31, n. 67.

Segundo ele (DI TEODORO) as variações do texto de Pádua (**Pa**) não são nunca substanciais. Normalmente as palavras foram modernizadas na grafia, apresentando corrigidos alguns dos erros de sintaxe. A maior parte das variações se referem a mudança do sujeito na primeira pessoa do plural (nós) em Mantua (**Ma**) para a primeira do singular (eu) (Parágrafos XIII, XVI) ou mesmo na forma impessoal (Parágrafos XIV, XVI) em Pádua (**Pa**).

Além disso, existe o problema do levantamento das alturas dos edifícios que em Pádua fica resolvido, mas que em Mantua se interrompe com “os quais medimos desta maneira”. Porém falta a descrição “desta maneira” e isto é muito estranho na Carta.

Pode ser ainda que as alterações feitas ao texto de Mantua (**Ma**) tenham sido da mão de Scipione MAFFEI, pois naquela época, não havia esta preocupação histórica, nem o respeito pelos originais; ou mesmo pelo próprio SERASSI, editor dos escritos de Castiglione, quando publicou as suas Cartas. Mas, como se explicaria a edição de Munique (**M**) que, não apresenta nem a assinatura de Rafael nem a de Castiglione? Parece mais uma “bela cópia” do que propriamente um esboço e que segundo Ingrid ROWLAND¹⁵⁴ atribui a grafia a Ângelo Colocci o secretário de Leão X, personagem também destacado por Deswarte (1988,p.226).

Ilustração 7: Cópia da imagem do manuscrito de Munique (M) apresentada por Di Teodoro (1996, p. 128).

¹⁵⁴Cf. ROWLAND, 1991 – “Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders” in *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 1 (Mar., 1994), pp. 81-104 apud Francesco P. DI TEODORO, 2003,p.9. Ver DESWARTE, Sylvie, “La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)”, in *O Humanismo Português 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional* (Lisboa, 1985), Lisboa: ACL, 1988, 177-307.

Mas infelizmente não se pode datar com segurança quando foi redigida a cópia (M) e também não se sabe se Rafael ou mesmo Castiglione tenham participado desta tarefa. Portanto, da cópia de Munique (M), não se pode excluir a possibilidade de que Ângelo Colocci tenha recebido a colaboração de um dos artistas do círculo de Rafael para fazê-la, pois devemos lembrar que este humanista havia reunido uma coleção antiquária em seu Sítio da Acqua Vergine (os Horti Colocciani ou Sallustiani) e conhecia também o trabalho epigráfico de fra Giocondo.

De acordo com THOENES¹⁵⁵, a versão de Munique (M) seria destinada à publicação e isto justifica as alterações existentes e a apresentação de uma grafia mais cuidada, pois dizem respeito ao projeto editorial de se publicar as “obras teóricas” de Rafael, possivelmente depois da morte do artista.

Provavelmente, o próprio Rafael desejasse publicar uma edição ilustrada da tradução de Vitrúvio, feita por CALVO, como foi a primeira sugestão de SHEARMAN. Arnold NESSEL RATH, ao contrário, reconheceu alguns desenhos no estilo de Rafael, preparatórios para a edição que se encontra na Biblioteca Cívica “*Passionei*” de Fossombrone¹⁵⁶.

Também as filigranas do manuscrito de Munique (it. 37a) segundo DI TEODORO sugerem uma datação aproximada, oscilando entre 1523 e 1528, a mesma do exemplar da Carta que esta na mesma Biblioteca (M), coincidindo com o pontificado de Clemente VII (1523-1534), o segundo papa Médici. A publicação dos textos de Rafael estaria inserida na continuidade ideal dos programas políticos e culturais dos papas Leão X e Clemente VII, membros da mesma família.

Se verdadeiramente o escritor dos dois manuscritos foi Ângelo Colocci, conforme destacou ROWLAND, a proposta de THOENES parece ser ainda mais convincente. De fato, sabemos que Colocci projetou a edição dos textos dos humanistas de quem conservava as obras, sobretudo de

¹⁵⁵ Cf. THOENES, 1986, p.374-375, 378. (Embora DI TEODORO concorde com THOENES, este destaca que THOENES foi o primeiro a intuir que a Carta de Munique deveria ser destinada a uma publicação).

¹⁵⁶ Cf. SHEARMAN, 1968, p. 401; 1977, p. 145, n. 60. As duas folhas individuadas por NESSEL RATH na Biblioteca “*Passionei*” são catalogados *Disegni* vol. 4, ff. 38r e 39r e formavam parte do livro de desenhos da mesma biblioteca atribuídos ao chamado Anônimo Forssempronese. Ver NESSEL RATH, 1981; 1984d; 1986 a -b; PAGLIARA, 1986, BURNS, 1989b. O livro de desenhos de Fossombrone foi publicado recentemente por NESSEL RATH, 1993.

amigos literatos, ainda que já estivessem falecidos, e costumava intervir com extrema liberdade nos textos. As palavras eram modernizadas na grafia e alguns erros sintáticos vinham corrigidos. A maioria das variações consistia na mudança de sujeito da primeira pessoa do plural para a primeira do singular ou para a forma impessoal, ou na substituição de pronomes indefinidos (“*pois pode parecer a alguém*”) com pessoas determinadas (“*pois talvez a Vossa Santidade*”).

Para DI TEODORO, ele provavelmente conhecia o esboço de Mantua (**Ma**) e talvez possuísse uma cópia deste; podendo ter tentado torná-la um texto mais orgânico e bem estruturado, de maneira que fosse mais fácil publicá-lo como obra de uma só pessoa, como sendo uma Carta de Castiglione a Leão X. Isso nos deve fazer refletir se pensarmos que no século XVIII era mais fácil mudar a língua dos textos antigos que eram editados e reduzidos ao uso moderno.

A interrupção do trabalho iniciado na Carta e a tradução de Vitrúvio, ambos numa redação cuidada, a ser destinada a um editor, levam-nos a pensar que algum evento traumático poderia ter provocado a interrupção repentina do trabalho. Analisando o período podemos pensar no trágico *Saque de Roma* em 1527, que interrompeu muitas das iniciativas cuja seqüência foi dilacerada e que, em muitos casos, não seria mais retomada.

No inventário do ateliê que pertenceu ao grande cosmógrafo Francesco ROSSELLI¹⁵⁷ e depois do seu filho Alessandro, falecido em março de 1525, dentre muitos objetos pertencentes à Cartografia: mapas e vistas de cidades, foram registrados:

- “6 cadernos de desenhos de Rafael de Urbino em folhas reais e mais 17 folhas ;
- 18 cadernos e 17 folhas de desenhos pequenos de Rafael de Urbino ;
- 2 cadernos $\frac{1}{2}$ de desenhos em folhas medianas bolonhesas ;
- 14 cadernos de desenhos em folhas comuns e atividades de aluno.

¹⁵⁷ Francesco Rosselli, irmão menor do pintor Cosimo, nasceu em Florença em 1447 e foi contratado pelo rei da Hungria Matheus Corvino, de 1480 a 1482. Entre 1502 e 1507 por causa do seu grande renome, foi chamado a Veneza por Giovanni Matteo CONTARINI, para que se dedicasse a uma nova edição da *Cosmographia* de TOLOMEO. Durante a sua estada em Veneza foi o seu filho Alessandro quem cuidou do ateliê florentino, dotado também de uma tipografia. É interessante a coincidência da citação de TOLOMEO na carta de Michiel a Marsílio, em que se refere a Rafael, e nos versos que comemoram ROSSELLI num epigrama latino da coletânea de Sanudo (Crinò, 1939, p. 389): “O mundo foi desenhado com este método pela douda mão de Francesco ROSSELLI florentino, seguindo pouco tempo depois os descobrimentos dos portugueses e dos espanhóis, e utilizando a cosmografia de TOLOMEO.”

O que se fazia com tão grande número de desenhos de Rafael? Que desenhos eram estes e porque se encontravam no ateliê de um cosmógrafo?

Em 5 de março de [1527]1528, o frade Giovan Domenico di Filippo Spadini, tutor dos herdeiros menores de Alessandro ROSSELLI – Lorenzo e Nanna - e Jacopo di Marco del Pecchia, irmão da mãe de Alessandro, na presença de Jacopo di Antonio dito “Conte”-papeleiro, e ainda de Bernardo di Salvattore - tipógrafo, combinaram que:

“Pelas folhas impressas dos desenhos de Roma de Rafael de Urbino e de outros, que os herdeiros recebam **s. 10** por cada folha vendida, isto é, as reais. E pelas folhas medianas, bolonhesas, recebam **s. oito** por cada folha vendida. E pelas folhas comuns de tais desenhos, **s. 6** por cada folha, exceto para aqueles impressos com formas pequenas, que são oito por folha, por estas recebam **s. 4** por folha¹⁵⁸.” Pelo contrato, datado de 10 de abril de 1529, se diz que os desenhos referem - se ao Mapa de Roma de Rafael ! Isso talvez explique a sua presença no ateliê de um cosmógrafo, ou melhor, do maior cosmógrafo italiano de seu tempo.

Chegando talvez em Florença, antes da morte de Alessandro ROSSELLI - março de 1525 - para serem impressos, os desenhos ficariam nesta cidade até depois do Saque de Roma. Estes estiveram com certeza na cidade até fevereiro de 1528 e ainda estavam ali em abril de 1529. Podemos supor que continuaram no ateliê dos herdeiros gerenciado por Jacopo del Pecchia até ao menos 1532.

Marcantonio MICHIEL, em 11 de abril de 1520, na carta a Marsílio, afirma que Rafael, antes de morrer, “*já havia terminado a primeira região*”.

É possível supor, segundo uma nova luz, que o depoimento de Peregrino, embaixador do duque de Mantua, em 8 de junho de 1532, quando enviara ao duque “*um desenho de Roma impresso novamente agora, da forma como antigamente fora edificada nos tempos dos antigos Romanos*” – que

¹⁵⁸ Conforme Florença, Arquivo do Estado “Magistrato dei Pupilli” sobre o Principado, 239, c.888v.

certamente fosse uma cópia do *Simulachrum* de Fábio Calvo, editada em abril daquele mesmo ano¹⁵⁹.

No dia 28 do mesmo mês, Peregrino informava que:

“[...] dentro de poucos dias será impresso outro desenho, também de Roma, que foi desenhado por Rafael de Urbino, e é uma coisa belíssima e muito detalhada¹⁶⁰”.

Ilustração 8: Marco Fabio Calvo, *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma, Ludovico Vicentino, 1527, Cart.; mm. 420 x 285; cc. 23. R.G.arte-arch. S 469(1)

Os desenhos de Rafael e de outros tantos, então, existiram realmente - como demonstram os documentos florentinos - e talvez se esperasse pela sua publicação. Infelizmente até hoje não foi possível recuperá-los, apesar das buscas iniciadas desde um depoimento de WINCKELMANN, presente em seu livro *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*.

¹⁵⁹ Cf. CALVO, M. F. “*Simulachrum*” (1527) foi reimpresso em 1532 por Valério Dórico por iniciativa de Timoteo Fabio, sobrinho de Calvo. Para esta importante obra de Marco Fabio Calvo, ver PAGLIARA, 1976; o recente JACKS, 1990, e o mais recente Daly Davis, 1994.

No catálogo “*Raffaello e la Roma dei Papi*”, Biblioteca Apostólica Vaticana, Fratelli Pallombi Editore, 1985, p.104-105 encontramos algumas informações sobre o *Simulachrum* de Calvo: “O volume de Fabio Calvo apresenta, em uma primeira série de pranchas, o crescimento da cidade, a sua fundação, as épocas imperiais, e numa segunda série de desenhos descreve, uma por uma, das quatorze regiões, em que fora dividida Roma no tempo de Augusto. Uma segunda edição do texto, *Simulachrum*, semelhante, de um modo, à primeira edição em que Roma fora retratada, em 1532 reutilizou-se as imagens, as mesmas linhas inseridas por Tolomeo Egnazio da Fossombrone, mesmo porque com toda probabilidade a maior parte das cópias das primeiras edições foram perdidas pelos roubos e os atos de vandalismo seguidos do Saque de Roma, durante o qual, o autor, havia perdido a vida; sendo o editor da obra, o vicentino Ludovico dos Arrighi.

¹⁶⁰ Cf. GNOLI, 1889, p. 251 apud DI TEODORO, F. P. (2003).

Johann Joachim WINCKELMANN se refere, de fato, à existência de uma Coleção do Barão Von Stosch, com cerca de vinte desenhos de Rafael, representando antigos edifícios de Roma a partir “do antigo”, e outros mais do acervo de Thomas Coke, o primeiro Conde de Leicester.

A pesquisa dos desenhos originais de Rafael, mesmo não tendo ainda dado os frutos esperados, tem assim mesmo permitido a obtenção de importantes informações, sobretudo do grupo de artistas que havia colaborado nos trabalhos de levantamento do “mapa” de Roma antiga ¹⁶¹.

Recentemente tivemos notícias do estudo desenvolvido pela professora Penelope Filacchione do Pontifício Ateneo Salesiano di Roma intitulado “*Raffaello e il Simulacro di Roma – breve vita di un progetto ambizioso*”, 2005, onde a autora defende que Rafael enfrentava, na ocasião da sua morte, o encargo de um projeto moderno de representação da cidade romana, “*Simulacro di Roma*”, o qual seria apresentado sob a forma de um livro ilustrado com 14 pranchas, correspondente às 14 regiões augustas e também com mais algumas outras pranchas equivalentes às diferentes épocas da História da Cidade. Um projeto que não pôde ser concretizado, mas que deixou importantes indícios que permitem comprovar a sua magnificência. Segundo a professora existe na Biblioteca Angelica de Roma uma planta pertencente ao Códice publicado por R. Peliti, em 1964, que corresponde a uma pequena parte do Projeto inacabado de Leão X, mas sobre isso nada foi mencionado no trabalho de Di Teodoro.

5.3 - A QUESTÃO DA DATAÇÃO DA CARTA A LEÃO X.

Ainda não possuímos dados suficientes para estabelecer o momento exato em que Leão X deu a Rafael o encargo de “*fazer o desenho de Roma antiga, o quanto se possa conhecer a partir do que hoje*” (Parágrafo VI) – também não deve ter sido numa data muito distante da redação da Carta já que, por ocasião da morte de Rafael, estava terminado o levantamento dos edifícios da primeira

¹⁶¹ GÜNTHER, 1988; JOBST, 1994 d-e; KLEEFISCH-JOBST, 1994 e; FROMMEL, 1994 c.

região, e além disso, segundo DI TEODORO nós temos mais do que simples indícios, praticamente “as provas” que poderiam determinar com exatidão quase que o dia da redação da Carta ¹⁶².

Tradicionalmente, desde os tempos da dissertação de FRANCESCONI, a Carta é datada geralmente de 1519, em função dos indícios. Outras propostas foram apresentadas, mas todas baseavam - se no elemento biográfico do autor apresentado no texto:

- a) “*Nem sem muita compaixão posso lembrar que depois de que cheguei em Roma, ainda não foi o undécimo ano*” - texto da edição de Pádua (**Pa**) 1733;
- b) “*Nem sem muita compaixão posso lembrar, que depois de que cheguei em Roma, ainda não faz doze anos.*” - texto de Munique (**M**), editado em 1858;
- c) “*Nem sem muita compaixão posso lembrar que, depois que cheguei em Roma, ainda não passou o décimo primeiro ano*” - texto do manuscrito de Mantua (**Ma**), conhecido a partir de 1918, por Venturi. No texto do Arquivo Castiglione de Mantua (**Ma**) a indicação do número “11” corrigia um anterior “14” que foi cancelado¹⁶³.

As propostas divergentes dependem na maior parte da interpretação dada às palavras: “ainda não faz” e das notícias disponíveis sobre o momento definitivo da transferência de Rafael a Roma. É possível, de fato, pensar na data tradicionalmente aceita do verão - outono de 1508, ou de janeiro de 1509, para instalação definitiva de Rafael em Roma.

De acordo com um documento encontrado em 1936 por C.CECHELLI que foi incluído por GOLZIO nas *Aggiunte* do seu texto *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e*

¹⁶² Primeira região não significa necessariamente a *Régio I* de Roma. É possível que fosse só a primeira das áreas da cidade a ser levantada. O trabalho devia ser desenvolvido por regiões como se deduz de Ma, como também da carta de Michiel a Marsílio já citada. No fragmento do texto de Mantua relativo ao par. VI foi dito: “*Os quais eu com muito trabalho e diligência examinando em muitos sítios antes cheios de mato e quase que inacessíveis encontrei. E dividindo toda a cidade em 14 regiões como foi descrita pelos bons autores, me dediquei com todo cuidado...* (par. VI bis). No XIII par. ao XIV bis - XVII bis temos: “*Após fazer um geral de toda Roma e depois, dividindo-a em regiões, realizados os edifícios mais destacados separadamente*”.

¹⁶³ O fragmento anterior - IV bis de Mantua - não dá indicações temporais: “*depois de que cheguei em Roma, muitas coisas excelentes foram arruinadas...*” Existem duas explicações possíveis pela correção de 14 para 11. A primeira hipótese é a de que Castiglione não conhecia com absoluta certeza a biografia de Rafael e que após receber posteriormente os detalhes mais exatos, fez as alterações. A segunda hipótese é a de que ele estivesse pensando numa estadia comum em Roma entorno de 1505.

nella letteratura del suo secolo, informava-se que o pintor recebeu um pagamento por trabalhos realizados no Vaticano em 13 de janeiro de 1509. Baseando-se então em Quatremère de QUINCY, MÜNTZ, GREGOROVIVUS e PASTOR¹⁶⁴ dataram a carta de 1518 ou 1519.

A data de 1516 -17 (para a primeira redação) foi sugerida por Howard BURNS e Arnold NESSELRATH em *Raffaello Architetto* (1984), mas na mesma monografia BURNS data também de 1519.

Hubertus GÜNTHER refere-se ao período entre 1518-20; “em torno de 1519 ou mais tarde, mas não depois da ruptura entre Leão X e Francisco I em 1521” é a proposta de Wilhelm WASCHER e 1519 ou ainda “alguns momentos antes de 1519” conforme sugeriu Ingrid ROWLAND¹⁶⁵. A data de 1519-20 é indicada por Christoph JOBST de modo limitado à redação de Munique.

Caberia também mencionar uma proposta diferente apresentada por Arnold NESSELRATH de que a Carta seria dos primeiros anos do pontificado de Giulio II e também a proposta de John SHEARMAN o que abriu novos caminhos para a interpretação das atividades de Rafael. NESSELRATH, no ensaio *Raphael's archeological method* coloca esta reflexão: “A primeira versão indica o tempo passado pelo autor em Roma até “que não faz ainda o undécimo ano”, enquanto o texto de Munique afirma: “não faz ainda doze anos”.

Na primeira versão (**Ma-Pa**), é utilizado um número ordinal, na segunda um número cardinal. O undécimo ano começa depois de terminar dez anos, isto é, na primeira versão o autor não acabou ainda dez anos em Roma.

No segundo texto (**M**), quando ele diz não ter passado ainda doze anos em Roma, é evidenciada, na opinião de NESSELRATH, uma diferença de dois anos entre a primeira e a segunda versão. No entanto, isso não corresponde aos hábitos expressivos de Castiglione que não apresentou

¹⁶⁴Conforme pudemos verificar, os historiadores Pastor e Gregorovius tiveram grande destaque nos trabalhos de investigação e descoberta de documentos novos nos arquivos de Mantua, Milão, Modena, Florença, Vaticano, etc.

¹⁶⁵Cf. ROWLAND Ingrid, “*Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*” in *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 1 (Mar., 1994), pp. 81-104 apud Francesco P. DI TEODORO, 2003.

este cuidado em seus outros textos. Portanto o cardinal (onze) e o ordinal (décimo - primeiro) poderiam ter igual valor¹⁶⁶.

Em 1977, John SHEARMAN tentou desvincular o problema da datação da Carta daquele da definitiva transferência de Rafael a Roma. Depois disso tentou demonstrar a possibilidade de uma primeira viagem do artista entre 1502 - 1503, e fez a seguinte constatação:

- a) a invocação ao papa para que espalhe “a santíssima semente da paz entre os príncipes cristãos” não poderia ser escrita se não no começo do pontificado de Leão X, e de todas formas, antes da guerra de Urbino (1516-17);
- b) na versão de Munique (**M**), é mencionado o nome de Bramante (ausente na redação de Mantua e de Pádua) ao qual é dirigida uma crítica cortês, mas impensável se o arquiteto estivesse ainda vivo. Já que Donato Bramante morreu em 11 de abril de 1514, deduz - se que a redação de Munique deve ter sido feita posterior a essa data;
- c) apenas na primeira versão(**Ma**) é mencionado o nome de Bartolomeo della Rovere como responsável pelas destruições vandálicas dos monumentos romanos. Já que em 1514, Della Rovere era prelado doméstico de Leão X, depois de tal data não seria possível que lhe fossem dirigidas críticas tão explícitas, nem mesmo que isso seria possível antes da morte do papa Giulio II, que era seu primo. Baseando-se nessa colocação - “a primeira versão da Carta teria sido escrita no ano entre a primavera de 1513 e a de 1514”. Tal data corresponde à estada de Castiglione em Roma. “Algumas lacunas na correspondência de Castiglione não permitem uma reconstrução completa de suas viagens, mas durante o período em questão, parece que ele ficou em Roma sem interrupção, desde o início de março até o início de agosto de 1513 e desde janeiro de 1514 até a primavera de 1515¹⁶⁷”.

No encontro *Raffaello a Roma*, em 1983, Christof THOENES voltou-se sobre a questão da datação da Carta, insistindo na data de 1519, e também considerando que Rafael se instalou em Roma, no verão ou no outono de 1508, opinou que **a primeira redação da Carta foi composta no**

¹⁶⁶ Cf. DI TEODORO, Francesco P., op. cit., 2003, p. 47-48.

¹⁶⁷ Cf. DI TEODORO, Francesco P., op. cit., 2003, p. 47-48.

verão de 1519, A segunda redação, aquela que originou o texto de Munique, teria sido feita **entre o verão e o outono de 1519** - próxima à data da morte de Rafael, em 6 de abril de 1520.

THOENES contestou a opinião de SHEARMAN com a afirmação “*que eu estou em Roma*”, que só pode se referir a uma estadia permanente. Em segundo lugar, quanto ao argumento sobre Bartolomeo della Rovere, não foi nada mais que uma figura decorativa na corte de Leão X. Concordando com a figura de Leão X como pacificador, esta melhor se adapta aos primeiros anos do seu mandato, podendo ser relacionada com o ano de 1518, depois da paz concluída entre Francisco I e Henrique VIII da Inglaterra, na qual o papa teve uma participação importante. Quanto ao nome de Bramante ter sido incluído, poderá haver outras explicações.

O 11º. ano da versão de Mantua (**Ma**)¹⁶⁸ demonstram que, equivalente a onze anos, propicia a dispersão de cada dúvida em torno do significado dado às palavras “*pois que eu estou em Roma...*”. Esta locução foi sempre empregada por Castiglione para indicar continuidade da permanência. É assim nas duas cartas de Roma: à mãe Aloisia já mencionada e também numa carta a Isabella Gonzaga, a Francesco Maria Della Rovere e a Eleonora della Rovere. **Castiglione residiu em Roma, sem interrupção, também de 26 de maio de 1519 a novembro do mesmo ano.**

Poderíamos dizer então que **a Carta foi escrita** antes que acabasse o “undécimo ano” da permanência de Rafael na cidade, conforme defendeu THOENES, **entre o verão-outono de 1518 e o verão-outono de 1519**, mais provavelmente na época da presença do literato em Roma.

No entanto, DI TEODORO diz que devemos tentar ir além. E coloca que é preciso levantar indícios neste sentido. Com muita probabilidade, Bartolomeo della Rovere fez amizade com Castiglione e Rafael através de Antonio da San Marino, e isto pode ser comprovado através das correspondências. O mesmo Castiglione, em Roma em 1519, também para tentar obter para Francesco Maria Della Rovere a reintegração de posse do ducado de Urbino do mesmo pontífice,

¹⁶⁸ Cf. DI TEODORO, op. cit. (2003), na versão de **Ma**: não passou o décimo primeiro ano que me instalei em Roma; já em Munique **M**: depois que me instalei em Roma não foi o décimo primeiro ano; e em **Pa**: ainda não faz doze anos, que o autor da Carta se instalou “definitivamente” em Roma.

deveria ter muita cautela ao se referir aos seus parentes. Ele teve contato pessoal com Francesco Maria della Rovere em 20 de setembro de 1519.

Nas cartas de Castiglione estão presentes uma série de fragmentos do manuscrito de Mantua (Ma), todos datados entre junho e setembro de 1519, e enviadas de Roma.

Uma palavra no começo da página 19 do manuscrito de Mantua (**Ma**) , composta de criptogramas, permite circunscrever com maior precisão, o período em que foi escrita a carta. Os criptogramas, uma vez decifrados, se ligam às letras “ice” do texto formando a palavra pontífice. Foi possível decifrá-lo na base de uma Carta de Castiglione, datada 20 de maio de 1519, conservada no Arquivo do Estado de Florença.

Os caracteres cifrados, utilizados por Castiglione na Carta, se encontram pela primeira vez justamente nesta missiva endereçada a Francesco Maria della Rovere e pela última vez, numa de outubro do mesmo ano. Com base na frequência, é possível reunir as cartas cifradas em dois períodos: o primeiro inclui as cartas de 20 de maio a 28 de junho ; o segundo, as desde 29 de julho a 1 de outubro.

DI TEODORO insiste ser possível que também **as notas de Mantua (Ma)** fossem **escritas depois de 12 de agosto de 1519**, talvez perto daquele 12 de setembro em que o embaixador de Ferrara não conseguiu ver Rafael pois, “*ele estava numa sala com o sr. Baldassare Castiglione e fazia seu retrato, não sendo possível falar com ele*”. E afirma que **o esboço da Carta a Leão X**, seja pouco posterior aos fragmentos , tendo sido redigido por Castiglione e Rafael entre a metade de setembro e os primeiros dias de novembro de 1519¹⁶⁹. **Deixando Roma depois de oito de novembro, Baldassare levaria consigo a Mantua as folhas com a redação original da Carta ao pontífice.** Ela jamais seria terminada.

¹⁶⁹ Cf. DI TEODORO Francesco P., op. cit. , 1994, p. 55-56.

Ilustração 9: Retrato de Baldassare Castiglione¹⁷⁰, 1515, Raffaello, Museo do Louvre, Paris.

Carta a Baldassare Castiglione¹⁷¹, em 1514

“Signor conte”,

Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzione di Vostra Signoria e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori, ma non sodisfaccio al mio giudicio perché temo di non sodisfare al vostro. Ve gli mando. Vostra Signoria faccia eletta d'alcuno, se alcuno sarà da Lei stimato degno. Nostro signore con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di San Pietro. Spero bene di non carlervici sotto, e tanto più quanto il modello ch'io n'ho fatto piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edificî antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti. Della «Galatea» mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che Vostra Signoria mi scrive; ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le dico che, per dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più belle, con questa condizione: che Vostra Signoria si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma, essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di averla. Vostra Signoria mi comandi”.

Di Roma.

¹⁷⁰ Este retrato atualmente se conserva no Museu do Louvre, é considerado um dos melhores retratos pintados pelo artista. Ele revela de certa forma a sua estreita relação com o membro da corte, diplomata, escritor e autor do célebre livro "Il cortegiano"- (O Cortesão). Na pintura o conde-escritor foi representado até a altura da cintura, seu busto sugere uma rotação que não apenas arredonda a figura, mas também lhe confere um certo volume, acentuando o efeito espacial de profundidade. O olhar franco e direto desconcerta o expectador; seus trajes elegantes, o chapéu elevado, a posição dos braços e mãos são dignos de um cavaleiro, o protótipo do cortesão, estando de acordo com os novos costumes humanistas da época.

¹⁷¹ Cf. Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, edição de CAMESASCA, E. Milano, 1956.

CAPITULO 6 - CARTA DE RAFAEL - CASTIGLIONE A LEÃO X

6.1 - Versão de Mantua (Ma): transcrição e tradução.

Edição Italiana de Mantua, do "Archivio Privato Castiglioni, Documenti sciolti, a n.12" ¹⁷¹

I. Há muitos, Padre Santíssimo^(n.1), os quais avaliando com seu pequeno julgamento as coisas grandíssimas que dos Romanos se escrevem, sobre suas façanhas militares, e sobre a cidade de Roma no que se refere à admirável Arte, às riquezas, os ornamentos e grandeza dos edifícios, acham que as mesmas sejam mais fábulas do que verdadeiras^(n.2). Entretanto, comigo costuma acontecer o contrário; porque, considerando os vestígios que ainda vemos, as ruínas de Roma, a divindade daquelas almas antigas, opino não estar além da razão acreditar que muitas coisas que para nós parecem impossíveis, para eles eram fáceis^(n.3). No entanto, tendo sido eu muito estudioso destas antiguidades^(n.4) e tendo depositado não pequeno cuidado ao pesquisá-las minuciosamente, medi-las com diligência, e, lendo os bons autores, conferindo as obras com os textos escritos, penso ter conseguido uma certa noção da Arquitetura antiga^(n.5). O que por um lado me dá enorme satisfação, por me inteirar de coisa de tamanha excelência, e grandíssima dor, vendo apenas o cadáver^(n.6) daquela nobre pátria, que foi a rainha do mundo, assim tão miseravelmente dilacerado^(n.7).

I. Sono molti, Padre Santissimo, li quali misurando col suo piccolo iudicio¹⁷² le cose grandissime che de li Romani, circa l' arme, e di la città di Roma circa el mirabile artificio, le ricchezze, ornamenti e grandezza de li aedificii si scrivono, quelle più presto estimano fabulose che vere. Ma altrimenti a me sòle avvenire perché, considerando dalle reliquie che anchor si veggono delle ruine di Roma la divinitate de quelli animi antichi, non estimo for di ragione credere che molte cose a noi paiano impossibili che ad essi erano facilissime. Però, essendo io stato assai studioso di queste antichitati e havendo posto non piccola cura de cercharle minutamente e misurarle con diligentia e legendo li boni authori e conferendo l' opere con le scritture, penso haver conseguito qualche noticia de la architettura antica. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere per la cognitione di cosa tanto eccellente, e grandissimo dolore vedendo quasi el cadavero di quella nobile patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato.

¹⁷¹ Cf. cópia do documento original e a transcrição completa publicada por Francesco P. DI TEODORO, in "Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição), p.63-97; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.59 -81.

¹⁷² Nas versões de **Pa-Ma** o autor utiliza *picciolo iuditio*, e na versão de **M** o autor utiliza a palavra *debile giuditio*, que corresponde ao um fraco ou pequeno juízo, um julgamento leigo. *Iudicio*: do latim *iudicium*, em italiano significa *giudizio*, *opinione*, e de acordo com o Vocabulário Etimológico da Língua Italiana Pianigiani corresponde a *conhecimento*, *opinião*, *juízo*; em português refere se à opinião, isto é, a capacidade de julgamento, de ver ou de pensar.

II. Então, se cada um de nós deve respeito aos pais e à pátria, sinto-me obrigado a empregar todas as minhas pequenas forças^(n.7), o máximo que puder, a fim de que continue viva, um pouco da imagem^(n.8), e quase a sombra desta que, na realidade, é a pátria universal de todos os cristãos^(n.9), e por algum tempo foi tão nobre e poderosa que as pessoas já começavam a acreditar que somente ela, sob o céu, fosse superior ao próprio destino e, contra o curso natural, fosse isenta da morte e destinada a durar eternamente^(n.10). No entanto, parece que o tempo, invejoso da glória dos mortais, não confiando plenamente nas suas próprias forças, aliou-se ao destino e aos bárbaros profanos e perversos, os quais à lima voraz e à mordida venenosa daquele uniram o seu ímpio furor, o ferro e o fogo, e todos os modos possíveis para arruiná-la^(n.11). Daí aquelas famosas obras que hoje, mais que nunca, seriam florescentes e belas, foram queimadas e destruí-das pela fúria criminosa e pela violência cruel de homens malvados, ou melhor, de feras, mas não tanto que não permanecesse visível a estrutura do todo, mas sem seus ornamentos ou, por assim dizer, os ossos do corpo sem a carne^(n.12).

II. Onde, se ad ognuno è debita la pietate verso / / li parenti e la patria, tengomi obligato de esponere tutte le piccole forze mie accioché, più che si pò, resti in vita un poco de l'immagine e quasi l'umbra di questa che, in vero, è patria universale di tutti e cristiani et per un tempo è stata tanto nobile e potente che già cominciavano gli homini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contra il corso naturale, exempta da la morte e per durar perpetuamente. Però parve che l' tempo, come i[n]vidioso de la gloria de' mortali, non confidatosi pienamente de le sue forze sole, se acordasse con la fortuna e con li profani e scelerati barbari, li quali alla edace lima e venenato¹⁷³ morso di quello agionsero l'empio furore el ferro e il foco e tucti quelli modi che bastavano per ruinarla¹⁷⁴. Onde quelle famose opere che hoggi dì, più che mai, serebbono florenti e belle, fòrno dalla scelerata rabbia e crudele impeto di malvaggi homini, anci fiere, arse e distrutte: ma non, però, tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti e, (per dir così)¹⁷⁵ l'ossa del corpo senza carne.

¹⁷³ A palavra “venenato” para a versão de **Ma** foi substituída por “venenoso” na versão de **M**, mas manteve o mesmo sentido.

¹⁷⁴ Já o trecho “e tucti quelli modi che bastavano per ruinarla” foi eliminado na versão de **M**, (e todos aqueles modos que seriam suficientes para arruiná-la).

¹⁷⁵ O trecho entre parênteses da versão de **Ma** aparece sem os parênteses na versão de **M**, o que se entende que a idéia de suprimi-lo foi reconsiderada.

III. Mas por que nos queixaremos dos Godos,/ / dos Vândalos e de outros tais, igualmente pérfidos inimigos, se mesmo aqueles que, como pais e tutores, deveriam defender essas míseras relíquias de Roma, esses mesmos por longo tempo se dedicaram a destruí-las?^(n.13) Quantos pontífices, Padre Santíssimo, que tinham o mesmo cargo que Vossa Santidade, mas não o mesmo saber, nem o mesmo valor e grandeza de ânimo, nem aquela clemência que o torna semelhante a Deus,^(n.14) quantos, digo, pontífices se dedicaram a arruinar templos antigos, estátuas, arcos e outros edifícios gloriosos! Quantos permitiram que, apenas para que se extraísse terra pozzolana, fossem escavadas as fundações, por isso 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 agora vemos, tão grande ela é, tão bela e tão ornamentada de palácios, igrejas e outros edifícios, foi toda construída com a cal dos mármore antigos^(n.15)!

III. Ma perché ci dolerem noi de'Gotti¹⁷⁶, / / Vandali, et altri tai perfidi inimici¹⁷⁷ se quelli che come padri e tutori deveano deffendere queste povere reliquie di Roma, essi medemi hanno lungamente atteso a destruirle¹⁷⁸? Quanti pontifici, Padre Santissimo, quali haveano el medemo officio che ha Vostra Santità, ma non già el medemo saper, né il medemo vallore e grandezza de animo, non quella clementia che vi fa simile a Dio: quanti, dico, pontifici hanno atteso a ruinare templi antiqui¹⁷⁹, statue, archi et altri aedificii gloriosi¹⁸⁰! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana siansi scavati fondamenti, onde in poco tempo, poi, li edificii sono venuti a terra! Quanta calce¹⁸¹ si è fatta di statue e d'altri ornamenti antiqui, che ardirei dire che tutta questa Roma nova che hor si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di pallagi, chiese et altri edificii, tutta è fabbricata di calce di marmi antichi!

¹⁷⁶Em **Ma** a palavra “*Vândalis*” (vandalos) foi cancelada e foi acrescentado “*Ostrogotti*”. Os ostrogodos foram os povos que viveram nas proximidades do mar negro e invadiram a Itália depois de 488 d.C.

¹⁷⁷ Em **M** depois dos “*perfidi inimici*” (pérfidos inimigos) segue o nome “*Latinos*”.

¹⁷⁸ Em **Ma** o autor colocou depois de pontífices “*se dedicaram por longo tempo a destruí-las*” e em **M** “tem permitido com todo estudo, por longo tempo *destruí-las e queimá-las*”.

¹⁷⁹Em **Ma** o autor colocou “*os pontífices se dedicaram por longo tempo a destruí-las*” e em **M** “*os pontífices permitiram que se destruíssem os antigos templos*”.

¹⁸⁰Enquanto em **Ma** temos os “*aedificii gloriosi*” (isto é dignos de glória) em **M** os edifícios, pela sua magnificência, se tornam motivo de glória para os seus fundadores - “*et d'altri edificii, gloria delli lor fundatori*”.

¹⁸¹Quanta “calce” na versão de **Ma-Pa** e “calcina” na versão de **M**, uma palavra de origem toscana que significa “*malta de calce apagada*”, conforme afirmou ROWLAND esta alteração leva-nos a pensar que a versão de Munique tenha recebido a intervenção de um toscano – ROWLAND, Ingrid D. Angelo Colocci, - “*Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*” in *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 1 (Mar., 1994), p. 81-104, apud Francesco P. DI TEODORO, 2003, p.9.

IV. Não posso lembrar sem muita compaixão que desde que, me instalei em Roma e ainda não passou o décimo primeiro ano^(n.16), tantas coisas belas foram destruídas, como a Meta que estava na Via Alexandrina, o Arco Malavventurato, tantas colunas e templos, sobretudo por M. Bartolomeo della Rovere ^(n.17).

IV. Né, senza molta compassione, poss'io racordarmi che poi ch'io sono in Roma, che anchor non è l' 11°. anno¹⁸², sono state ruinate molte cose belle, come la Meta che era nella Via Alexandrina, l' Arco Malavventurato, tante colonne e templi, maxime da Messer Bartolomeo da la Rovere¹⁸³.

¹⁸² Na versão de **Ma** temos: não passou o décimo primeiro ano desde que me instalei em Roma; em **M**: depois que me instalei em Roma não foi o décimo primeiro ano; e em **Pa**: ainda não faz doze anos que o autor da Carta se instalou “definitivamente” em Roma. Essas informações permitem intuir a datação da carta e também a sua autoria.

¹⁸³Na versão de **M** o elenco de edifícios foi enriquecido e compreendia: A Meta que estava na via Alexandrina, o Arco que estava na entrada das Termas de Diocleciano e o Templo de “Cerere” na via Sacra, uma parte do Foro Transitorio, dos quais poucos foram queimados e destruídos e dos mármorees feita cal; arruinando parte da Basílica do Foro***. Biondo também havia se ocupado das Termas de Diocleciano, e do Foro Transitorio e além disso, no texto de Munique, o autor especifica: “muitas colunas foram retiradas e quebradas ao meio; várias arquivres, várias belas frisas, é quase uma infâmia tê-las substituído”.

V. Não deve então, Pai Santíssimo, estar entre os últimos pensamentos de Vossa Santidade cuidar do pouco que ainda existe desta antiga mãe da glória e da grandeza italiana, para testemunhar o valor e a virtude daquelas almas divinas ^(n.18), que ainda assim, às vezes, com sua lembrança, estimulam à virtude os espíritos que nos dias de hoje estão entre nós; que não seja desarraigada e desfigurada pelos malvados e ignorantes ^(n.19); infelizmente até hoje são injuriadas aquelas almas que com o próprio sangue pariram tamanha glória ao mundo. Melhor, procure logo Vossa Santidade, mantendo viva a comparação com os antigos, igualá-los e ultrapassá-los ^(n.18), como bem faz nos edifícios magnos, alimentando e favorecendo as virtudes, despertando os engenhos, premiando os esforços virtuosos, espalhando a santíssima semente da paz ^(n.20) entre os príncipes cristãos: pois, assim como da calamidade da guerra nasce a destruição e a ruína de todas as disciplinas e das artes; da paz e da concórdia nasce a felicidade dos povos e o louvável ócio graças ao qual podemos nos dedicar a isto e alcançar o topo da excelência: como pelo divino conselho de Vossa Santidade, todos esperam alcançar no nosso século //. E isso é que é ser pastor clementíssimo ^(n.21), aliás, Pai ótimo de todo o mundo.

V. Non deve adonque, Padre Santissimo¹⁸⁴, esser tra li ultimi pensieri di // Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana, per testimonio del vallore e virtute di quelli animi divini, che pur, talhor con la memoria sua excitano alla virtute li spirti che hoggi dì sono tra noi, non sii estirpato e guasto dalli maligni et ignoranti; che, pur troppo, si sono insino a qui fatte iniurie a quelle anime che col suo sangue parturiro tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliargli e superarli come ben fa con magni edificii, col nutrire e favorire le virtuti, risvegliare li ingegni, dare premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme di la pace tra principi cristiani: perché, come dalla calamitate della guerra nasce la distrutione e ruina di tutte le discipline e l'arti, così da la pace e concordia nasce la felicitate a' populi et il laudabil ocio per il quale ad esse si po dare opera e giongerne al colmo de la excellentia: come per el divino consiglio de Vostra Santitate sperano tutti che s' habbia da pervenir al secul nostro /. E questo è lo esser veramente Pastor clementissimo, anzi Padre ottimo de tutto el mondo.

¹⁸⁴ A expressão “Padre Santíssimo” de **Ma** aparece como “Padre Santo” em **M**.

VI. Sendo eu encarregado por Vossa Santidade de fazer o desenho de Roma antiga ^(n.22), o quanto se possa conhecer a partir do que hoje vemos, com os edifícios que mostram tais vestígios e que, com exata demonstração, possam ser infalivelmente restituídos na forma como estavam, reconstruindo os membros que foram completamente destruídos e que não se vêem mais, semelhantes àqueles que ainda existem de pé e que vemos^(n.23); tomei todo cuidado possível para que o ânimo de Vossa Santidade e de todos os outros que se deleitarem com este nosso trabalho e fiquem bem satisfeitos e sem dúvidas. Embora tenha extraído de muitos autores latinos^(n.24) o que pretendo representar, entre os outros, segui ¹⁶também principalmente***^(n.25) aquele que, por ser um dos últimos, pôde dar melhores informações específicas sobre atualidades, não preterindo porém as mais antigas.

VI. Essendomi, adonque, comandato da Vostra Santitate ch'io pongha in dissegno Roma anticha, quanto conoscer si po da quello che hoggi di si vede, con gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e se veggono, ho usato ogni diligentia a me possibile, accioché l'animo di Vostra Santità e de tutti gli altri che se diletteranno di questa nostra fatica restino senza confusione ben soddisfatti; e benché io habbia cavato da molti authori latini quello che intendo dimostrare, pure, tra gli altri, precipuamente ho seguitato¹⁸⁵ *** el quale, per esser stato degli ultimi, po dar più particular noticia de le ultime cose, non pretermettendo anchor le più antiche.

¹⁸⁵Em **Ma** utilizou a expressão “*ho seguitato ****”, como se trata de um primeiro rascunho com as idéias principais ordenadas, o autor provavelmente deixou em aberto algumas questões para depois preenchê-las; na versão de **M** que representa uma versão mais elaborada, talvez para ser impressa, temos: “*ho principalmente seguitato P. Victore*”.

VII. Já que talvez alguém poderia achar difícil distinguir os edifícios antigos dos modernos, ou os mais antigos dos menos antigos ^(n.26), para não deixar duvida alguma, na sua mente, digo que com pouco trabalho isso se pode fazer, pois em Roma existem apenas três tipos de edifícios ^(n.27): um formado pelos edifícios antigos e antiqüíssimos, os quais duraram até o tempo em que Roma foi destruída e estragada pelos Godos e outros bárbaros; outro, do tempo em que Roma foi dominada pelos Godos e finalmente, cem anos depois, o outro desde daquele tempo até o nosso.

VII. E perché forse ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse il conoscer li edificiî antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella sua mente, dico che con poca fatica far si po, perché tre sorti¹⁸⁶ di aedificii in Roma solamente si trovano: delle quali la una è tutti li antichi et antichissimi, li quali durorno fin al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli Gotti et altri barbari; l'altra tanto che Roma fu dominata da Gotti et anchor / /cento anni dippoi; l'altra da quello fino alli tempi nostri.

¹⁸⁶Na versão de **Ma** temos “*tre sorti di aedificii*” e na versão de **M** “*tre maniere di edificii*”.

VIII. Os edifícios, portanto, modernos^(n.28) e de nosso tempo são muito conhecidos, por serem novos, e também por não terem uma aparência tão bela como aqueles do tempo dos imperadores, nem tão deselegantes como aqueles do tempo dos Godos, de modo que, embora estejam mais distantes no tempo, são mais próximos pela qualidade e colocados quase entre uns e outros^(n.28). E aqueles do tempo dos Godos, embora estejam mais próximos no tempo àqueles do tempo dos imperadores, são muito diferentes na qualidade, e são como dois extremos, ficando no meio os mais modernos^(n.29). Então não é tão difícil reconhecer aqueles do tempo dos imperadores, os quais são os mais excelentes e feitos com grandíssima arte e bela maneira de Arquitetura^(n.28): e apenas estes eu pretendo representar; não deve existir dúvida no coração de ninguém de que, dos edifícios antigos, os menos antigos fossem menos belos ou pior concebidos, pois todos eram feitos com a mesma razão^(n.30).

VIII. Li aedificii, adonque, moderni e de tempi nostri¹⁸⁷ sono notissimi, sì per esser novi, come anchor per non havere né lla maniera così bella come quelli del tempo delli imperatori né così goffa come quelli de li tempo deli Gotti; di modo che, benché siano più distanti di spacio di tempo, sono, però, più proximi per la qualitate¹⁸⁸ e posti quasi tra l'uno e l'altro. E quelli del tempo de li Gotti, benché siano proximi di tempo a quelli del tempo de li imperatori, sono differentissimi di qualitate e come dui estremi, lassando nel meggio li più moderni. Non è, adonque, difficile conoscere quelli del tempo de li imperatori, li quali sono li più eccellente e fatti con grandissima arte e bella maniera di architettura: e questi soli intendiam nui de dimostrare¹⁸⁹; né bisogna che in cor di alchuno naschi dubbio che de li edificii antichi li meno antichi fossero men belli, o men intesi perché tutti erano d'una raggione.

¹⁸⁷ Este trecho “*de tempi nostri*” (de nosso tempo), da versão de **Ma** foi extraído da versão de **M**.

¹⁸⁸ Na versão de **Ma** “*più proximi per la qualitate*” e na versão de **M** o autor preferiu incluir o nome de Bramante para exemplificar quais eram os edifícios modernos - “*come si vede per molte belle opere di Bramante*”.

¹⁸⁹ Segundo o autor “*questi soli intendiam nui de dimostrare*” - apenas estes edifícios que eu pretendo demonstrar (“os mais excelentes”).

IX. E embora, muitas vezes, alguns edifícios antigos dos próprios Romanos tenham sido reformados como se lê que, no lugar onde existiu a Domus Áurea de Nero^(n.31), depois foram edificadas as Termas de Tito, a sua casa e o Anfiteatro^(n.32), contudo, eram feitos com a mesma razão dos outros edifícios ainda mais antigos do tempo de Nero e contemporâneos à Domus Áurea. Embora a literatura, a escultura, a pintura e quase todas as outras artes tivessem entrado numa longa decadência e fossem piorando até a época dos últimos imperadores, contudo a Arquitetura preservou-se e manteve-se com boa razão e se construía com a mesma maneira que os primeiros: e esta, dentre as outras artes, foi a última que se perdeu. O que se pode conhecer de muitas coisas, e entre elas, o Arco de Constantino^(n.33), cuja composição// é bela e bem feita em tudo o que se refere à Arquitetura; contudo as esculturas do mesmo arco são fraquíssimas, sem arte ou qualidade alguma. Aquelas que restam dos despojos de Trajano e de Antonino Pio são excelentíssimas e de perfeita maneira. O mesmo se vê nas Termas de Diocleciano^(n.34), em que as esculturas são desgongçadas e os vestígios da pintura que ali se vêem nada têm a ver com aquelas do tempo de Trajano e de Tito; embora, a Arquitetura é nobre e bem idealizada.

IX. E, benché molte volte molti edifici dalli medemi antichi fossero instaurati¹⁹⁰, come si legge che nel loco dove era la Casa Aurea di Nerone nel medemo, dippoi, fòmo aedificate le Therme di Tito¹⁹¹ e la sua casa e l'Amphiteatro, niente di meno, erano fatti colla medema ragione che gli altri aedificii anchor più antichi che il tempo di Nerone e coetanei della Casa Aurea. E benché le lettere, la sculptura, la pittura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinatione e peggiorando fin al tempo delli ultimi imperatori, pur l'architettura si osservava e manteneasi con bona ragione et edificavasi con la medema che li primi: e fu questa, tra l'altre arti, l'ultima che si perse. E questo conoscer si po da molte cose e, tra l'altre, da l'Arco di Costantino, el compo-nimento dil quale/ /è bello e ben fatto in tutto quello che apertiene alla architectura, ma le sculpture dil medemo arco sono sciocchissime, senza arte o bontate alchuna¹⁹². Ma quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e d'Antonino Pio sono eccellentissime e di perfetta manera. El simile si vede nelle Terme Diocliciane che le sculpture sono goffissime¹⁹³ e le reliquie di pittura che vi si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e Tito, pur la architettura è nobile e ben intesa.

¹⁹⁰A palavra “*instaurati*” em **Ma** aparece “*ristaurati*” em **M** e “*restaurato*” em **Pa** e nos fragmentos (IX bis). Sobre “*Instauratio*” havia escrito Alberti no livro *De re aedificatória* e ainda Flavio Biondo que intitulou um de seus trabalhos *Roma Instaurata* na sua edição de 1444-46 editado em 1542.

¹⁹¹Cf. DITEODORO, F.P., op. cit. (1994, p.183) - sobre as Domus Áurea que, durante o renascimento, foi interpretada como sendo as Termas de Tito, é possível comprová-la no texto de Plínio, *Historia Naturalis*, XXXVI, 24 ou ainda no texto de Biondo, F.(1542).

¹⁹²Na versão de **M**, verifica-se o uso de uma linguagem mais técnica, se comparada à versão de **Ma-Pa**. Onde em **Ma** se diz que as esculturas eram “*senza arte o bontate alchuna*” em **M** se estabelece que “*senza arte o disegno alcuno buono*”.

¹⁹³Enquanto em **Ma** se fala de esculturas “*goffissime*” referindo-se as esculturas das Termas de Diocleciano em **M** aparece “*sono di malissima maniera et mal facte*”.

X. Mas depois que Roma foi totalmente arruinada e queimada pelos bárbaros, pareceu que aquele incêndio e lamentável ruína queimassem e arruinassem, junto com os edifícios, também a arte de edificar^(n.35). Mudou-se por completo a sorte dos Romanos, ocorrendo, em lugar das infinitas vitórias e triunfos, a calamidade e a miserável escravidão, como se não fosse adequado para aqueles que já estavam subjugados e escravizados pelos bárbaros, morar da mesma maneira e grandeza que fizeram quando subjugaram os bárbaros; de repente, com a sorte, mudou-se também a maneira de construir e de morar e pareceu um extremo tão longe do outro como a escravidão o é da liberdade. Aviltou-se a maneira conforme a miséria deles, sem arte, sem proporção e sem graça alguma^(n.36). Pareceu que os homens daquele tempo, junto com a liberdade, perdessem todo seu engenho e a arte, pois se tornaram tão desengonçados que não souberam mais fazer nem tijolos de barro cozido, assim como outros tipos de

X. Ma poi che Roma dalli barbari in tutto fu ruinata et arsa¹⁹⁴, parve che quello incendio e misera ruina ardesse e ruinasse insieme con li aedificii, anchor l'arte de lo edificare. Onde, essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani et succedendo in loco de le infinite vittorie e triumphi la calamitate e misera servitude, quasi che non convenisse a quelli che già erano subiugati e fatti servi dalli barbari habitare di quel modo e con quella grandezza che faceano quando essi haveano subiugati li barbari, subito, con la fortuna, si mutò el modo de l'edificare et habitare et apparve uno estremo tanto lontano da l'altro quanto è la servitude da la libertate; e ridussesi a manera conforme alla sua miseria, senza arte, misura o gratia alchuna. E parve che gli homini di quel tempo, insieme con la libertà¹⁹⁵, perdessero tutto l'ingegno e l'arte e fòrno tanto goffi¹⁹⁶ che non seppero fare li mattoni cotti non che altra sorte de

¹⁹⁴ Os textos de **Ma** e de **M** concordam entre si, no que se refere às questões técnicas; porém alguns termos sofreram pequenas alterações: “*ruinata et arsa*” de **Ma** adquire em **M** uma maior ênfase “*ruinata, arsa e distrutta*”.

¹⁹⁵ A palavra “libertà” de **Ma**, que assume o significado de “livre escolha”, foi alterada para “imperio” em **M**, isto é “as riquezas”.

¹⁹⁶ Portanto existem algumas pequenas diferenças textuais: por exemplo a expressão “*e fòrno tanto goffi*” (se tornaram tão desengonçados) de **Ma** vem alterada para “*et fernosi tanti ignoranti*” (e se tornaram tão ignorantes) em **M**, mas de modo geral a idéia foi preservada.

ornamentação^(n.37). Descascavam os muros antigos para extrair a argamassa e as pedras cozidas^(n.38), trituravam os mármore e com eles muravam, dividindo com aquela argamassa as paredes de pedra cozida, como se vê naquela torre que chamam das Milícias^(n.39). E assim, por longo tempo, seguiram com aquela ignorância que se vê em todas as coisas daquela época. E parece que não foi apenas na Itália que ocorreu esta atroz e cruel tempestade de guerra e destruição, mas também se difundiu na Grécia, dos inventores e os mestres perfeitos de toda a arte. Foi daí que nasceu ainda uma maneira de pintura, escultura e arquitetura péssima e de nenhum valor^(n.40).

ornamenti: che scrustavano li muri antichi per tòrre le pietre cotte e/ / pistavano e' marmi¹⁹⁷ e con essi muravano, dividendo con quella mistura le parieti di pietra cotta; come hor si vede a quella Torre che chiamano della Militie. E, così, per bon spacio, seguitorno con quella ignorantia che in tutte le cose di que' tempi si vede. E parve che non solamente in Italia venisse questa atroce e crudel procella di guerra e distrutione, ma se diffundesse anchor in Grecia, dove già fòrno li inventori e perfetti maestri di tutte l'arti. Onde, di là anchor, nacque una manera di pittura, sculptura e architettura pessima e di niun vallore.

¹⁹⁷ A expressão “*pistavano e' marmi e con essi muravano*” (trituravam os mármore e com eles muravam) de **Ma**, vem alterada em **M** para “*scrustavano li muri antiqui...et in piccioli quadreti riducendo li marmi com essi muravano*” (“quebrando os mármore e em pequenos quadradinhos, com eles muravam, dividindo com aquela argamassa as paredes”).

XI. Pareceu depois que os Germanos comessem a despertar um pouco estas artes: mas as ornamentações eram deselegantes e muito longínquas da bela maneira dos Romanos^(n.41), os quais, além da estrutura de todo o edifício, tinham belíssimas cornijas, belos frisos, arquitraves, colunas muito ornamentadas com capitéis e bases, proporcionadas nas medidas do homem e da mulher^(n.42). Os Alemães, cuja maneira ainda dura em muitos lugares, para ornamentação, dispunham apenas algumas figurinhas agachadas e mal feitas, utilizadas como mísula para sustentar uma viga, e animais esquisitos e figuras e folhas desajeitadas,

XI. Parve, dippoi, che li Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco queste arte¹⁹⁸, ma nelli ornamenti fòno goffi e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani, li quali, oltre la machina de tutto lo edificio, haveano bellissime cornici, belli freggi, architravi, colonne ornatissime di capitelli e basi e misurate con la proportion de l'homo e di la donna¹⁹⁹. E li Tedeschi (la maniera de' quali in molti lochi anchor dura) per ornamento spesso poneano solo un qualche figurino aranichiato²⁰⁰ e mal fatto per mensola a sostenere un travo et animali strani e figure e fogliami goffi e for d'ogni raggion naturale²⁰¹.

¹⁹⁸ O trecho de **Ma e Pa** “Parve, dippoi, che li Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco queste arte” em **M** “Cominciassi, di poi, quasi per tutto a surgere la maniera dell’ architectura tedescha che, come anchor si vede nelli ornamenti”.

¹⁹⁹ Enquanto em **Ma** temos “colonne ornatissime di capitelli e basi e misurate con la proportion de l’homo e di la donna” em **M** as palavras foram reduzidas preferindo-se evitar o problema da proporção preferindo-se utilizar “tutti gli altri ornamenti di perfetta e bellissima maniera”.

²⁰⁰ O termo “figurino aranichiato” como elemento de sustentação de uma viga consiste, segundo DI TEODORO, num empréstimo dantesco: “Come per sostentar solaio o teto/ per mensola tal volta uma figura/ si vede giunger le ginocchia al petto,/ la qual fa del non ver vera rancura/nascer’n che la vede;[...]” – (“Como para sustentar um terraço ou teto/ por mísula neste caso se vê uma figura/ que aproxima o joelho do peito/ e faz com que não se perceba qual é o verdadeiro apoio/ nascendo sem que se perceba[...]). Cf. Dante, Purgatório, X, 130-134, apud DI TEODORO (1994, P. 190).

²⁰¹ Aos elementos “goffi e for d’ogni raggion naturale” no que se refere às figurinhas agachadas e mal feitas, utilizadas como mísula para sustentar uma viga, e animais esquisitos e figuras e folhas desajeitadas – de **Ma e Pa**, em **M** as palavras “goffi” e “naturale” desapareceram.

fora de qualquer proporção natural^(n.43). Sua Arquitetura, contudo teve essa origem: nasceu das árvores ainda não cortadas, as quais, dobrando os ramos e atando-os juntos, fazem seus arcos agudos^(n.44). Embora essa origem não seja totalmente desprezível, porém é inconsistente, pois durariam muito mais as choupanas feitas de vigas encadeadas e colocadas como colunas, com seus cumes e coberturas, como descreve Vitruvius sobre a origem da obra dórica³⁵, do que os arcos

Pur hebbe la lor architectura questa origine²⁰², che nacque²⁰³ da li arbori non anchor tagliati li quali, piegati li rami e rilegati insieme, fanno li lor tercii acuti. E, benché questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debile perché molto più reggerebbono le capanne fatte de travi incatenati e posti a uso di colonne, con li culmini e coprimenti, come describe Vitruvio de la origine de la opera dorica²⁰⁴, che li terzzi acuti, li quali hanno dui centri. E però, e molto più

²⁰² Quanto ao nascimento e a origem da arquitetura, o autor tem em mente o Il livro do *De Architectura* de Vitruvius, muito conhecido e estudado naquela ocasião e que narra esta passagem: “[...]Item tecta, recidentes ad extremos transtra, traiciunt gradatim contrahentes, et ita ex quattuor partibus ad altitudinem educunt medio metas, quas fronde et luto tegentes efficiunt barbarico more testudinata turrium tecta”, um trecho que foi traduzido por Fabio Calvo – [...]Ainda os tetos retangulares e diminuindo nas extremidades dos ângulos (cantos) apoiando as vigas e, pouco a pouco, vão diminuindo. E elevando ao alto as quatro partes, reduzem ao meio a metade aguda a qual abrange a folha de lótus, fazem os tetos das torres testemunham a forma dos bárbaros”. Cf. DI TEODORO (1994, P. 190).

²⁰³ As palavras “Pur hebbe la lor architectura questa origine, che nacque” da versão de **Ma** e **Pa** aparecem em **M** como “Pur, questa architectura hebbe qualche ragione però che nacque”.

²⁰⁴ Cf. KRÜGER, Mário em um pronunciamento da Universidade de Coimbra sobre Alberti intitulado - “As leituras e a recepção do *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti”, interpretou a passagem da seguinte forma:

“[...] Para Vitruvius, os homens viviam como animais na floresta, mas puseram-se em fuga devido a uma tempestade; ao retornarem, descobriram a utilidade do fogo, inventaram a linguagem, descobriram a vida em sociedade e utilizaram essa capacidade para realizarem abrigos diversos; por último, construíram a primeira cabana primitiva e inventaram a simetria, isto é, o advento da proporção”.

Mas, segundo DI TEODORO (1994, p.191), Rafael não poderia conhecer a arquitetura “todesca”, ou seja, a legitimação da arquitetura gótica considerada a imitação dos galhos entrelaçados de uma floresta. No entanto, é possível que Castiglione tivesse falado sobre os ornamentos góticos, que deve ter visto em sua viagem a Inglaterra ou a França entre 1506 e 1507. O próprio Leão X, tendo vivido alguns anos na França, Alemanha e nos países baixos, certamente conhecia a arquitetura gótica. Além disso, ele acredita que Rafael conhecia a “Sala delle asse” no Castelo Sforzesco de Milão, onde Leonardo reproduziu no teto a imagem do interior de uma floresta de “Salgueiros” (1494-1497); e provavelmente Rafael tivesse recebido alguma imagem da arquitetura gótica nas gravuras de Dürer como a “*Circoncision de Christ*” ou *La vie de la Vierge* – 1500-1509.

agudos, que têm dois centros. Pela mesma razão sustenta muito mais, segundo a razão da matemática, o semicírculo, que tira cada linha a um só centro: pois, além da fraqueza, um arco agudo não possui aquela graça para o nosso olho, que gosta da perfeição do círculo: vê-se que a natureza não busca quase outra forma^(n.45).

anchor, sostiene, secondo la raggion mathematica, un meggio tondo, el quale ogni / / sua linea tira ad un centro solo et, oltre la debolezza, el terzo acuto non ha quella gratia all'ochio nostro al quale piace la perfectione del circulo: e vedesi che la natura non cercha quasi altra forma.

Milão, onde Leonardo reproduziu no teto a imagem do interior de uma floresta de “Salgueiros” (1494-1497); e provavelmente Rafael tivesse recebido alguma imagem da arquitetura gótica nas gravuras de Dürer como a “*Circoncision de Christ*” ou *La vie de la Vierge* – 1500-1509.

Existe uma passagem “vitruviana” no texto de Castiglione – O Cortesão (IV, lviii, p.324) que serve para exemplificar a ligação entre eles e também o estudo do texto Vitruviano; este parágrafo foi comentado por CIAN em 1942, que diz: “[...] Quando os homens começaram a construir, puseram nos templos e nas casas aquela cumeeira não para dar maior graça aos edifícios, mas para que as águas pudessem correr livremente dos dois lados; todavia, logo se associou a utilidade à beleza, de modo que se abaixo daquele céu onde não cai granizo nem chuva se erigisse um templo, não pareceria que sem o teto em forma de aresta pudesse ter alguma dignidade ou beleza”.

XII. Mas, não é necessário falar da Arquitetura romana para fazer uma comparação com a bárbara, porque a diferença é conhecida^(n.46); nem descrever a sua ordem, tendo sido já descrita de maneira tão excelente por Vitrúvio^(n.47). Então, basta saber que os edifícios de Roma, até o tempo dos últimos imperadores, foram sempre edificadas com Arquitetura de boa qualidade e portanto concordavam com os mais antigos; por isso não existe dificuldade alguma em distingui-los daqueles que foram do tempo dos Godos e ainda muitos anos depois, porque foram esses quase dois extremos, em direções opostas. Nem ainda é trabalhoso distingui-los dos nossos modernos por muitas qualidades, mas, sobretudo pela novidade que os torna conhecidos^(n.48).

XII. Ma non è necessario parlare de la architettura romana per farne paragone con la barbara²⁰⁵, perchè la differentia è notissima né, anchor, per descrivere l'ordine suo, essendone già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti, adunque, saper che li edificii di Roma, insino al tempo de li ultimi imperatori, fòrno sempre edificati con bona raggione di architettura, e però concordavano con li più antichi, onde difficoltà alcuna non è discernegli da quelli che fòrno al tempo de li Gotti et anchor molti anni dipoi perché fòrno questi quasi dui estremi et oppositi di brocha²⁰⁶ né, anchor, dalli nostri moderni per molte qualitati, ma, specialmente, per la novità che li fa notissimi.

²⁰⁵ Segundo o autor da Carta, as diferenças formais entre a arquitetura antiga dos imperadores, a arquitetura gótica e a arquitetura moderna são muito evidentes e portanto não seria necessário delongar-se muito sobre o assunto, já abordado por Vitrúvio.

²⁰⁶ O conteúdo do parágrafo nas versões de **Ma** e **M** foram mantidos, apenas a expressão “*di brocha*” em **Ma** não aparece em **M** (sentido ou direção).

XIII. Tendo então explicado, suficientemente, quais edifícios antigos de Roma são aqueles que queremos representar e ainda como é fácil reconhecê-los dentre os demais, é preciso ensinar o sistema ^(n.49) que temos utilizado para medi-los e desenhá-los, para que quem desejar conhecer a arquitetura, saiba utilizar, ou um ou outro, sem erros^(n.50); e para que saiba pela descrição desta obra, que não fomos guiados pelo acaso e pela prática apenas, mas por um método exato ^(n.51) /. E, por não ter visto escrito até agora, nem ouvido que tenha sido utilizado por algum antigo, o sistema de medir pela bússola do imã ^(n.52), que nós costumamos utilizar, opino que seja uma invenção dos modernos; portanto, parece importante ensinar detalhadamente como se deve utiliza – la àqueles que não saibam.

XIII. Havendo a bastanza dechiarato quali aedificii antichi di Roma sono quelli che noi vogliam dimostrare et anchor come facil cosa sia conoscere quelli da li altri, resta ad insegnare el modo che noi havemo tenuto in misurarli e dissegñarli, accioché chi vorà attendere alla architettura sappi oprar l'uno e l'altro senza errore e conoscha noi nella descriptione di questa opera non esser governati a caso e per sola praticcha, ma con vera raggione. / / E, per non havere io, in sino a mo' veduto scritto, né inteso che sia appresso a alchuno anticho el modo de misurare con la bussola de la calamita, el qual modo noi usiamo, estimo che sia inventione de' moderni; però parmi bene insegnare con diligentia l'operarla a chi non la sapesse²⁰⁷.

²⁰⁷ A partir desse parágrafo, o texto seguinte (XIII, XIV, XV) se ocupa do método utilizado pelo autor da Carta para os levantamentos e a representação dos “edifícios antigos de Roma - [...] que “nós” queremos representar”. Cabe dizer que o parágrafo XIII de **Ma** não apresenta divergência no conteúdo se comparado as demais versões: **Pa** ou **M**.

XIV. Far-se-á então, um instrumento redondo e plano, como um astrolábio, cujo diâmetro será de, mais ou menos, dois palmos ou como convém a quem vai utilizá-lo. A circunferência do mesmo instrumento, dividiremos em oito partes iguais^(n.53). A cada uma destas partes daremos o nome de um dos oito ventos, dividindo a circunferência em trinta e duas outras partes pequenas chamadas de graus^(n.54). Assim, a partir do primeiro grau do norte tirar-se-á uma linha reta passando pelo centro do instrumento até a circunferência, e esta, ao lado oposto do primeiro grau ao norte, fará o primeiro grau ao sul. Igualmente a partir da circunferência, tiraremos outra linha que, passando pelo centro, cruzará a linha norte – sul, formando ao redor do centro quatro ângulos retos e, num lado da circunferência, marcará o primeiro grau do leste, no outro o primeiro do oeste. Assim, entre estas linhas que fazem os quatro “ventos principais”, ficará o espaço dos quatro colaterais, quer dizer: noroeste, sudoeste, nordeste e sudeste. Estes serão descritos com os mesmos graus e modos que nomeamos os outros^(n.55).

XIV. Farassi, adonque, un instrumento tondo e piano, come un astrolabio, el diametro del quale sarà dui palmi, o più o meno, come piace a chi lo vole operare: e la circunferentia di questo instrumento partiremo in otto parti iuste, ed a ciaschuna di quelle parti porremo el nome d’uno degli otto venti, dividendola in trentadue altre parti piccole, che si chiameranno gradi. Così dal primo grado di tramontana tiraremo una linea dritta per meggio el centro de l’instrumento fino alla circunferentia e questa, a l’opposito del primo grado di tramontana, farà el primo d’ostro. Medemamente tiraremo pur dalla circunferentia un’ altra linea la quale, passando per el centro, intersecherà la linea d’ostro e tramontana e farà intorno al centro quattro anguli retti et, in un lato de la circunferentia, signarà il primo grado de levante, ne l’altro il primo di ponente. Così tra queste linee che fanno li sopra detti quattro venti principali, restarà el spacio delli altri quattro collaterali, che sono: grecho, lebecchio, maestro e siroccho²⁰⁸, e questi se descriveranno con li medesimi gradi e modi che si è detto de li altri²⁰⁹.

²⁰⁸ A grafia dos ventos no italiano mais atual seria: Greco (vento do nordeste); Libecho (vento do sudoeste); Mistral (vento do noroeste) e Siroco (vento de sudeste).

²⁰⁹ Neste parágrafo XIV da versão de **Ma** não existem divergências de conteúdo, comparada as versões de **Pa** e **M**.

XV. Isso feito, no centro onde as linhas se intersectam, fixaremos um centro de apoio de ferro, como um pequeno prego, muito reto e agudo; e sobre o mesmo colocaremos o imã em balanço, como é costume se ver nos relógios de sol que todos os dias vemos. Aí, se fechará este lugar do imã com um vidro, ou com uma tampa de osso delicada e transparente, mas que nada toque, para que não impeça o movimento dele, nem seja influenciado pelo vento. Depois, por meio do instrumento, como diâmetro, far-se-á um índice, que mostrará sempre não apenas os ventos opostos, mas também os graus, como a armila do astrolábio^(n.56). Isso se chama de marco e será colocado de maneira que possa girar, ficando parado o resto do instrumento. Com este, então, mediremos qualquer tipo de edifício, de qualquer forma que seja, redondo ou quadrado, ou com ângulos e desdobramentos extravagantes o quanto for possível dizer^(n.57).

XV. Fatto così, nel punto del centro dove se intersechano / / le linee conficharemo un umbilico di ferro, come un chiodetto, drittissimo et acuto e, sopra questo, si metterà la calamita in bilancia, come si usa di fare ne li horioli da sole che tutto di veggiamo; dipoi chiuderemo questo loco de la calamita con un vetro, o vero con un sutil corno trasparente, ma che non tochi per non impedire el moto di quella, né sforzato dal vento. Dipoi, per meggio de l' instrumento, come diametro, manderemo un indice, el quale sarà sempre dimostrativo non sollamente delli oppositi venti, ma anchor de li gradi, come l' armilla ne l'astrolabio²¹⁰. E questo si chiamerà traguardo e sarà aconcio di modo che si potrà volger intorno, stante fermo el resto de l' instrumento. Con questo, adonque, misureremo ogni sorte di aedificio di che forma si sia: o tondo o quadro o con strani anguli e svolgimenti quanto dir si possa²¹¹.

²¹⁰ Astrolábio: provém da palavra grega “astro” que quer dizer estrela e “lábio” quer dizer procurador; concluindo, seria o procurador de estrelas. Cláudio Tolomeo, no 140 d.C., no seu livro “Almagesto”, desenvolveu um instrumento denominado “*Astrolabon Organon*”, muito parecido com uma esfera Armilar, um procurador de estrelas em termos de coordenadas eclípticas. Na Europa o Astrolábio chegou a ser instrumento de uso imprescindível para Astrônomos, Astrólogos y Agrimensores, até os finais do século XVII. A armila consiste no aparato composto de vários círculos que representam a esfera celeste.

²¹¹ As versões de **Ma**, **Pa** e **M** não apresentam divergências entre si quanto ao conteúdo, existem apenas variações da forma escrita, mas o conteúdo foi preservado.

XVI. E o procedimento^(n.58) é tal que, no lugar onde queremos medir, ponha-se o instrumento bem no plano, para que o imã fique reto, e se aproxime da parede que queremos medir, o quanto permita a circunferência do instrumento. Gira-se o mesmo até que o imã indique exatamente o vento chamado Norte. Quando estiver parada nesta 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 imã mantenha sua direção para Norte. Depois, observa-se para qual vento e por quantos graus em linha reta está voltada àquela parede, o que mediremos em varas, cúbitos ou palmos, até o limite que o marco indica em linha reta. Anota-se este número, quer dizer, tantos cúbitos de tantos graus do Sul ou Sudeste e assim por

XVI. Et il modo è tale che nel loco che si vole misurare si ponga lo instrumento ben piano, acioché la calamita vaddi al suo dritto et se acosti a quella parete²¹² che si vol misurare quanto comporta la circunferentia del stormento; e questo se vadi volgendo tanto che la calamita stii iusta verso el vento signato per tramontana. E come è ben ferma a questo verso, si indrizzi el traguardo con una regula di legno²¹³ o d'otone, iusto a filo di quella parete, o strata o altra cosa che vòl misurare, lassando lo instrumento fermo, accioché la calamita servi el suo dritto verso tramontana. Dippoi guardissi a qual vento et a quanti gradi è volta per dritta linea quella parete, la quale si misurerai con la canna²¹⁴, o cubito, o palmo, fino a quel termine che 'l traguardo ti porta per dritta linea e questo numero // si noti, ciò è tanti cubiti e tanti gradi di ostro, o sirocho, o qual si

²¹²Na versão de **M** e **Pa** a palavra “*parete*” foi cancelada e substituída por “su parte”, sobre a parte que se pretende medir.

²¹³ O trecho “*con una regula di legno*” foi acrescentado nas entrelinhas em uma primeira revisão.

²¹⁴ A palavra “*canna*”, que aparece em **M**, aparece cancelada, dando a opção de “*pertica*” que representa uma variação da *canna*, “vara” utilizada como unidade de medida agrária pelos romanos antigos que equivale a medida de “dez pés”.

diante. Depois que o marco não mantém 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 seja terminado todo o perímetro do edifício^(n.59). Opino que isso seja suficiente no que diz respeito à medição, embora seja preciso compreender as alturas e as curvas, que se medem desta maneira^(n.60):

sia. Dippoi che 'l traguado non serve più per dritta linea devesi alhor svolgerlo, cominciando l'altra linea che si ha a misurare, dove termina la misurata; e così, indrizandolo a quella, medemamente notare li gradi del vento et el numero delle misure fin tanto che si circuischa tutto lo edificio. E questo pensiamo che basti quanto al misurare, benché bisogna intendere le altezze²¹⁵ e tondi²¹⁶, li quali si misurano in questo modo²¹⁷:

²¹⁵ Em **M** aparece depois das alturas “*le quali facilmente si misurano col il quadrante*”, as quais são facilmente medidas com o quadrante.

²¹⁶ Em **M** foi acrescentado depois de edifícios redondos “*el centro delli quali si ritrova da ogni minima parte del suo circolo, como enseña Euclides nel terzo*”, ao centro dos quais encontramos cada uma das partes mínimas do círculo assim como ensina Euclides nos estudos sobre a geometria –os *Elementa*, o mesmo Euclides que foi representado na escola de Atenas de Rafael.

²¹⁷ Falta a descrição do modo utilizado para medir os edifícios redondos na versão de **Ma**; na versão de **Pa** o autor prefere dizer que “*mostrerà a luogo più accomodato*”, será mostrado em local mais adequado.

XVII. Tendo medido deste jeito que eu disse e anotadas todas as medidas e os traçados, quer dizer, tantas varas, ou palmos, tantos graus de tal vento; para desenhar tudo muito bem é oportuno ter um papel no formato e na medida exata da bússola do imã e dividido da mesma maneira, com os mesmos graus e ventos. Se utilizará na maneira que direi: pegaremos o papel sobre o qual queremos desenhar o edifício e, antes de tudo, traçaremos nele uma linha, que sirva quase que como mestra, voltada para Norte^(n.61). A seguir, iremos sobrepor o papel no qual desenhemos a bússola e o colocamos de modo que a linha tirada da bússola concorde com aquela desenhada no papel no qual se quer desenhar o edifício^(n.62). 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 do norte sobre a outra linha desenhada no papel e tira-se a linha reta daquele grau que passa pelo centro da bússola desenhada, e descreve-se no papel em que queremos desenhar. Depois, medem-se quantos pés foram le-

XVII. // Havendo misurato di quel modo che si è detto e notate tutte le misure e prospetti, ciò è tante canne o palmi a tanti gradi di tal vento per disegnare bene il tutto è oportuno²¹⁸ haver una carta della forma e misura propria de la bussola della calamita e partita, apunto, di quello medemo modo, con li medemi gradi de li venti, de la quale te servirai come mostrerò. Pigliarai, adonque, la carta sopra la quale vói ddesignare lo aedificio e, primamente, tira sopra essa una linea la quale ti serva quasi per maestra al dritto di tramontana. Poi sopra poneli la carta dove hai disegnata la bussola et indrizala di modo che la linea di tramontana ne la bussola disegnata si convenga con quella che hai tirata nella carta ove vói disegnare lo edificio. Di poi guarda el numero de li piedi che notasti mi-surando e li gradi di quel vento verso il quale è indrizato el muro o via che vói disegnare: e così trova el medemo grado di quel vento nella bussola disegnata, tenendola ferma con la linea di tramontana sopra l'altra linea descritta nella carta. E tira la linea di quel grado dritta, che passi per el centro de la bussola designata²¹⁹ e se descriva nella carta dove vói disegnare; dipoi riguarda quanti piedi traguadasti per dritto di

²¹⁸ A palavra “oportuno” na versão de **M** foi cancelada e acrescentou-se “necessario”.

²¹⁹ A palavra “designata”, na versão de **Ma** deve ser entendida como “disegnata”, desenhada.

vantados pelo marco para aquele grau e tantos marcaremos, com a medida dos nossos pés pequenos^(n.63), sobre a linha daquele grau. Se, por exemplo, a medida numa parede foi de 30 pés, 6 graus para levante (leste), medem-se os 30 pés e marcam-se. E assim por diante, de modo que com a prática será cada vez mais fácil, e resultará quase um desenho da planta e um memorial para desenhar todo o resto^(n.64).

quel grado, e tanti ne segna con la misura delli tuoi piccoli piedi, su la linea di quel grado. E se, verbi gratia, traguardasti²²⁰ in un muro piedi 30 a gradi sei di levante, misura piedi 30 e segna. E cosí di mano in mano, di modo che, con la praticia, farai una facilitate grandissima e será / / questo quasi un disegno de la pianta e memoriale per dissegnare tutto el resto²²¹.

²²⁰Na versão de **M** em relação a **Ma** o verbo *traguardare* (olhar através do traguardo) se apresenta na forma impessoal, “*si traguardi*” e, logo em seguida, aparece um símbolo que nos indica o interesse do autor em acrescentar ali uma palavra ou frase.

²²¹De modo geral nas versões de **Ma** e de **Pa** os conteúdos foram mantidos, apresentando pequenas variações nos tempos verbais.

XVIII. Na minha opinião, muitos 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^(n.65); direi portanto qual é o sistema que acho se deva utilizar para que possamos entender exatamente todas as medidas e para que saibamos achar todos os membros dos edifícios sem erros. O desenho dos edifícios se divide em três partes^(n.66), das quais a primeira delas é a Planta, quer dizer o desenho no 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 compreende todo o espaço plano do lugar a ser edificado, ou queremos dizer o desenho da fundação de todo o edifício, quando ela está já no nível do terreno. Este espaço, embora possa ter desníveis, é preciso reduzi-lo 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 tomar a linha reta da base do nível mais alto, e não a circunferência da altura, de

XVIII. E perché, secondo il mio iudicio²²², molti se inganano circa el disegnare li aedificii²²³ che, in loco di far quello che apertiene²²⁴ allo architetto, fanno quello che apertiene al pittore²²⁵, dirò qual modo mi pare che s' habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente e saper trovare tutti li membri senza errore²²⁶ El disegno, adonque, de li aedificii se divide in tre parte, delle quali la prima si è la pianta, o vogliam dire disegno piano, la seconda si è la parete di fori, con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro, con li suoi ornamenti. La pianta si è quello che comparte tutto el spacio piano del loco da aedificare, o vogliam dire el disegno dil fondamento di tutto lo edificio, quando già è radente al piano della terra. El qual spacio, benché fosse in monte, bisogna ridure in piano e fare che la linea de la basi del monte sia paralella con la linea de le basi de' piani de lo edificio. E per questo devesi pigliare la linea dritta del piede del monte e non la circunferentia della

²²² Na versão de **M** não aparece “secondo il mio iudicio”, como acontece em **Ma** e **Pa**.

²²³ Na versão de **Ma** foi cancelada a palavra “architecticamente” logo após os edifícios (concebidos).

²²⁴ A palavra “apertiene” em **Ma** aparece como “apartiene” em **M** e “appartiene” de appartenere em **Pa**, que significa pertencer.

²²⁵ Na versão de **Ma**, foi acrescentado o trecho “in loco di far quello che apartiene allo architetto, fanno quello che apartiene al pittore”, nas entre-linhas.

²²⁶ Na versão de **Ma** foi cancelado “il che apertiene allo architetto e non al dipintore”, o que pertence ao arquiteto e não ao pintor.

maneira que sobre ela caiam, a prumo e perpendiculares, todas as paredes. Chama-se este desenho de Planta, quase que como o espaço que ocupa a planta do pé, que é o fundamento de todo o corpo, assim esta planta seja o fundamento de todo edifício^(n.67).

altezza, di modo che sopra quella caddino piombati e perpendiculi tutti li muri e chiamasi questo dissegno pianta, quasi che, come el spacio che occupa la pianta del piede, ch'è fondamento di tutto el corpo²²⁷, così questa pianta sia fondamento²²⁸ di tutto lo edificio.

²²⁷A versão de **M** se conclui com “tutto el corpo”. Não parece a continuação que vemos em **Ma** e **Pa**.

²²⁸Na versão de **Ma** a palavra “*fatto*”, isto é construído, logo após fundamento do edifício foi cancelada e a mesma não aparece na versão de **M** e **Pa**.

XIX. Depois de 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 tirar uma linha da largura das bases do edifício todo e, a partir do meio desta linha, tirar outra linha reta, fazendo, em um canto e no outro, dois ângulos retos^(n.68). Esta seja a linha da entrada do edifício. A partir das duas extremidades da linha da largura, tiraremos duas linhas paralelas, perpendiculares sobre a linha da base. E estas duas linhas sejam altas quanto deve ser o edifício que desta forma farão altura do edifício. Depois destas duas linhas extremas, que fazem a altura, tome-se a medida das colunas, pilares, janelas e outros ornamentos desenhados na metade da planta de todo o edifício, na frente, e desde cada ponto das extremidades das colunas, ou pilares e vãos, ou seja, ornamentos das janelas, far-se-á tudo sempre tirando 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 faça com linhas paralelas à linha do plano do edifício^(n.69).

XIX. Disegnato che si ha la pianta²²⁹, e compartitovi li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o in qual altra forma si sia, devesi tirare-misurando sempre il tutto con la piccola misura - una linea della larghezza delle basi di tutto lo edificio e, dal punto di meggio di questa linea, tirarai un' altra linea dritta, la quale faccia da l'un canto e da l'altro dui anguli retti: e questa sia la linea della intrata dello edificio. Dalle due estremitati di la linea della larghezza tiraranssi due line[e] parallele per / / perpendiculi sopra la linea della basi²³⁰, e queste due linee siano alte quanto ha da esser lo edificio che, in tal modo, faranno la altezza dello edificio. Dippoi, tra queste due estreme linee, che fanno l' altezza, si pigli la misura de le colonne, pilastri, finestre et altri ornamenti dissegnate nella metà della pianta de tutto lo edificio dinanti e, da ciaschun punto de le estremitati delle colonne, o pilastri o vani, overo ornamenti de finestre, farai il tutto, sempre tirando linee parallele di quelle due estreme²³¹. Dappoi, per lo traverso, si ponga l' altezza delle basi, delle colonne, delli capitelli, delli architravi, delle finestre, freggi, cornici e tai cose e questo tutto si faccia con linee parallele della linea del piano dello edificio.

²²⁹ Na versão de **M**, depois da planta, aparece “e compar” que se refere a palavra acrescentada no verso da folha “e compartita”, isto é, com as divisões internas; os “compartitovi” que aparecem em **Pa** e **Ma**.

²³⁰ Na versão de **Pa**, aparece depois de *parallele* – “a quelle due estreme” - paralelas aquelas duas extremidades. Na versão de **M**, aparece “perpendiculi sopra la linea della basi”, perpendiculares superiores as linhas da base.

²³¹ Na versão de **Ma**, aparece cancelada a continuação “e con queste se facciamo tutti li ornamenti”, isto é, “e desta forma faremos todos os ornamentos”. Este acréscimo foi desprezado em **M** e em **Pa**.

XX. Não se deve diminuir na extremidade do edifício, mesmo sendo redondo, ou mesmo quadrado, para mostrar dois lados^(n.70), como fazem alguns, diminuindo o lado que se afasta mais do olho; assim que os desenhos diminuem, são feitos para intersectar os raios piramidais do olho; o que é o sistema da perspectiva e pertence ao pintor, não ao arquiteto^(n.71), o qual, a partir das linhas diminuídas não pode tomar nenhuma medida exata o que é necessário nessa arte que procura todas as medidas perfeitas de fato, não aquelas que parecem e não são. Mas 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 do corte. Por isso é que é preciso ter sempre prontas, as medidas exatas dos palmos, pés, dedos, graus, até suas partes mínimas^(n.72).

XX. ²³² Né si diminuisca²³³ nella estemitate dello edificio, anchor che fosse tondo, né anchor se fosse quadro, per farli mostrare due faccie, come fanno alchuni, diminuendo quella che si allontana più dal'ochio, perché,²³⁴ subito che li dis-segni diminuiscono, sono fatti con intersechare li raggi piramidali de l'ochio che è raggion di prospettiva et apertinente al pittore, non allo architetto, el quale dalla linea diminuita non po pigliare alchuna iusta misura, il che è necessario a tale artificio che ricerca tutte le misure perfette in fatto, non quelle che appaiono e non sono. Però al dissegno de l'architecto se apertengono le misure tirate sempre con linee parallele per ogni verso. E se le misure fatte talhor sopra pianta di forma tonda scortano o ver diminuiscono, o ver fatte pur sopra el dritto in trianguli o altre forme subito si ritrovano nel dissegno della pianta e quello che scorta nella pianta, come volte, archi e trianguli, e poi sono perfetti nelli suoi / / dritti disegni. E per questo è sempre bisogno havere pronte le misure iuste di palmi, piedi, dite, grani, fino alle sue parti minime²³⁵.

²³²Na versão de **M** o parágrafo inicia-se com “*E, in tali disegni*”, (E em tais desenhos...).

²³³Na versão de **Ma** ficou cancelada a expressão “*in parte alchuna*”.

²³⁴Na versão de **M**, diferentemente de **Ma** ou **Pa**, aparece “*Perchè lo architetto dalla linea diminuita non può pigliare alcuna giusta misura*”, (Porque o arquiteto da linha diminuída não pode tomar alguma medida correta).

²³⁵Não existem divergências entre as versões de **Ma** e **Pa**.

XXI. A terceira parte deste 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 interna do edifício, como se fosse dividido ao meio^(n.73): representa o pátio, a correspondência da altura das cornijas de fora com as de dentro, a altura das janelas, das portas, os arcos com abóbadas semi-circulares ou em cruz ou de qualquer forma que sejam. Enfim, com estas três maneiras, é possível examinar detalhadamente todas as partes de qualquer edifício, dentro e fora. Este caminho nós seguimos, como será visto no desenvolvimento de toda esta nossa obra. E para que se compreenda ainda mais claramente desenhamos aqui um único edifício em todas estas três formas^(n.74):

Seguem alguns fragmentos... ^(n.75)

XXI. La terza parte di questo disegno è quella che havendo chiamata la pariete di dentro con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due e fatta medemamente dalla pianta con le linee parallele, come la parte di fòra, e dimostra la metà dello edificio dentro, come se fosse diviso per meggio.: dimostra el cortile, la corres-pondentia della altezza delle cornici di fòra con el di dentro, l' altezza delle finestre, delle porte, li archi delle volte a botte o a crociera o a che altra foggia si siano. Insomma, con questi tre modi si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio, dentro e fòra, e questa via havemo seguitata noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra opera. Et acciochè più chiaramente anchor se intenda, havemo posto qui in disegno un solo edificio in tutti tre questi modo disegnato²³⁶.

²³⁶ Não existem divergências entre as versões de **Ma, Pa e M.**

*Lettera di Raffaello
al Papa Leone X.
(1519)*

Da versão do texto de Munique constam ainda os parágrafos de XXII a XXV.

CARTA DE RAFAEL - CASTIGLIONE A LEÃO X
Cópia do trecho da versão de Munique (M) correspondente aos parágrafos
que foram acrescentados e que divergem das outras duas cópias

"Bayerische Staatsbibliothek, cod.it. 37b" ²³⁷

XXII. ^{E⁶⁹}, para satisfazer mais completamente ao desejo daqueles que amam ver e compreender bem, todas as coisas que serão desenhadas, além das três vistas de arquitetura, propostas e ditas acima, desenhamos também em perspectiva alguns edifícios para os quais achamos isso necessário, ao fim de que os olhos possam ver e julgar a graça daquela semelhança que se 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 diminuem proporcionalmente assim como as vê naturalmente o olho, que envia seus raios em forma de pirâmide e no objeto aplica a base e em si próprio forma o ângulo da sumidade, segundo o qual vê. Portanto, quanto menor é o ângulo, tanto menor parece o objeto visto, e assim por diante, mais alto ou mais baixo, direito o esquerdo, dependendo do ângulo.

XXII. // Et²³⁸, per satisfare anchor più compiutamente al dessiderio di quelli che amano di vedere et comprendere bene tutte le cose che seranno dissegnate, havemo, oltre li ter modi di architectura proposti et sopra ditti, dissegnato anchora in prespectiva alcuni edificii li quali a noi è paruto che cossì ricerchino acciochè gli occhi possano vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli apressenta per la bella proportion e simetria delli edificii il che non apar nel disegno di quelli che son misurati architecticamente. Perché la grossezza de' corpi non si può dimostrare in un piano se quelle parti che si hanno da veder più lontane non diminuischano con proportion secondo che l'occhio naturalmente vede, il qual manda li raggi in forma di piramide et nell' objecto applica le base et in sé retiene lo angolo della summità secondo il qual vede. Però, quanto l'angolo è minore, tanto l'objecto veduto par minore, et così, più alto et più basso, dextro o sinistro, secondo l'angolo.

²³⁷ Cf. cópia do documento original e a transcrição completa foi publicado por Francesco P. DI TEODORO, "Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição), p.115-127; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.

²³⁸ A partir deste item: XXII – XXV: não existe na Versão A da Carta **Ma**

XXIII. E, para pôr na parte reta um plano sobre o qual as coisas longínquas se vejam menores com a devida proporção, é preciso intersecar os raios piramidais a partir de nosso olho com uma linha eqüidistante do mesmo, pois assim é que se vê naturalmente, e a partir dos pontos onde esta linha intersecta os raios, percebe-se a medida exata para diminuir com aquela proporção e intervalo que faz aparecer os objetos que vemos ao longe maiores ou menores, dependendo da distância que o pintor, ou seja, perspectivo quer representar. Assim, nós observamos esta regra e as outras necessárias à perspectiva nos desenhos que o requeiram, deixando nas três primeiras vistas as medidas arquiteturais com as quais seria impossível ou difícilíssimo reduzir tais coisas nas próprias formas que se pudessem medir, embora, de fato, a razão das medidas ainda exista neles. E, embora este 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, assim para o arquiteto é necessário o conhecimento da perspectiva uma vez que através deste exercício imagina melhor todo o edifício com seus ornamentos.

XXIII. Et per mettere nella parete diricta un piano sopra il quale le cose più lontane si veghino minore con la sua debita proportione, bisogna intersecare li raggi pyramidali delli occhi nostri con una linia equidistante da esso occhio, perché così si vede naturalmente, et dalli punti dove questa linia interseca li raggi si coglie misura giusta del minuire con quella proportione et intervallo che fa parere li obiecti che si vegono lontani più o meno, secondo la distantia che 'l pictore, over prospectivo, vòl dimos-trare. Così noi questa ragione et le altre necessarie alla prospectiva havemo observate nelli disegni che lo ricercavano – rimetendo le misure architectiche alli altri tre primi – con li quali sarebbe impossibile o, almeno, difficilissimo, ridurre tal cose nelle proprie forme che misurar si potessero, benché, in effecto, la ragion delle misure pur ve sia. E, benché questo modo di dissegno in prespectiva sia proprio del pictore, è però conveniente anchora a l' architecto. Perché, come al pictore convien la notitia della architectura per saper far lihornamenti ben misurati et con la lor proportione, così all' architecto si ricerca saper la prespectiva perché con quella exer-citatione meglio immagina tutto l' edificio fornito li suo hornamenti.

XXIV. Sobre eles não é preciso dizer mais de que todos derivam das cinco ordens que utilizaram os antigos, quer dizer dórico, jônico, coríntio, toscano e ático. Entre todos, o dórico é o mais antigo, o qual foi inventado por Doro, rei de Acáia, edificando em Argos um templo à Juno. Depois, na Jônia, sendo construído o templo de Apolo, medindo as colunas dóricas com a proporção do homem, a partir dela fizeram simetria, solidez e bela medida, sem outros ornamentos. Mas, no templo de Diana mudaram forma ordenando as colunas com a medida e a proporção da mulher e, com muitos ornamentos nos capitéis e nas bases e em todo o tronco, ou seja, escapo (haste), compuseram a imitação da estatura feminina. E isso chamaram de jônico, 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 se chamam de coríntias. Sobre sua origem e forma escreve detalhadamente Vitrúvio, ao qual reenviamos aqueles que quiserem ter mais informações. Nós, na medida em que for necessário, explicaremos as ordens de todas pressupondo as obras de Vitrúvio.

XXIV. // De' quali non occorre dir altro se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui, cioè dorico, ionico, corintho, toscano et attico. Et di tutti il dorico è il piu anticho, il qual fu trovato da Doro, re di Achaia, edificando in Argo un tempio a Iunone. di poi in Ionia, facendosi il Tempio di Apolline, misurando le colonne doriche con la proportio[ne] de l'homo onde ferno simetrie et fermezza et bella misura, senza altri ornamenti. Ma nel Tempio di Diana mutarono forma ordinando le colonne con la misura et proportion della donna et, con molti ornamenti nelli capitelli et nelle basi et in tutto troncho, over scapo, ad imitation di feminine statura lo composero. E questo chiamaron ionico; ma quelle che si chiamano corinthe sono più svelte et più delichate et fatte ad imitatione della gracilità et sotigliezza vi[r]ginale, et fu d' esse inventore Calimacho in Corin-tho, onde si chiamano corinthie. Della origine delle quale et forma scrive diffusamente Victruvio, al qual rimette-mo chi vorrà haverne maggior notitia. Noi, secondo che occurrerà, dichia-raremo li ordini di tutte presuponendo le cose di Victruvio.

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 representar. E achar-se-ão ainda muitos edifícios compostos de várias maneiras, como por exemplo jônica e coríntia, toscana e dórica, como melhor achou o arquiteto para concordar os edifícios de acordo com suas intenções e sobretudo nos templos.

XXV. Sono anchora due altre opere oltre le tre dicte: cioè attica et toscana, le quali non fuoron, però, molte ussate dalli antichi. L'attica ha le colonne facte a quattro faccie. La toscana é assai simile alla dorica, come si vederà nel progresso di quello che noi intendemo fare et mostrare. Et troverannosi anchora molti edificii composti di più maniere, come da ionica et corintha, dorica et corintha, toscana et dorica, secondo che più parse meglio a l'artherice per concordar li edificii appropriati alla loro intentione et maxime nelli templi.

6.2 - NOTAS EXPLICATIVAS

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO I

^(n.1) A expressão **“Padre Santíssimo”** logo na abertura do texto, da versão de **Pa-Ma** e “Padre Beatíssimo” na versão de **M**, foram dirigidas ao Papa, uma espécie de apelo que ecoa quase como se fosse um grito, uma chamada de atenção para a situação desesperadora da *“Roma Caput Mundi”*. Alberti no prefácio do *De pictura*, também se refere ao Pastor Clementíssimo.

^(n.2) **...sejam mais fábulas do que verdadeiras...** A Carta se abria portanto, com uma grande exaltação sobre a grandeza dos romanos que é capaz de estarrecer, até mesmo àqueles que a “avaliam com um menor juízo”, isto é, os leigos. Por isso, quão não deveria ser o fascínio exercido sobre os artistas, ávidos pela compreensão do *De Architectura Libri Decem*, o manuscrito romano da era de Augusto, a única obra sobre a arquitetura do mundo antigo que chegou ao século XV, uma espécie de porta de entrada para a Classicidade.

E se quisermos ter uma idéia do que ele estava falando, podemos lembrar a colocação feita pelo historiador da arte Jacob Burckhardt, três séculos mais tarde, quando disse que Roma exercia verdadeira atração 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* ²³⁹”.

^(n.3) **...acreditar que muitas coisas que para nós parecem impossíveis, para eles eram fáceis...** Com tais palavras, o autor do texto apresentava -se como alguém que fora emudecido, pelas Relíquias de Roma, completamente maravilhado, ou, se preferirmos, extasiado, ele compreendera que as obras que para alguns artistas de seu tempo poderiam parecer praticamente impossíveis de realizar, para os romanos eram além de possíveis também muito fáceis.

²³⁹Cf. BURCKHARDT Jacob, “A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio”, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.7.

(n.4) **...tendo sido eu muito estudioso destas antiguidades...**

O redator da Carta se apresenta como profundo estudioso da Antiguidade, um pesquisador dos textos e de construções romanas, um discípulo de Alberti, que tinha enorme cuidado em medi-las e confrontá-las, verificando se as informações contidas nos textos correspondiam àquelas dos edifícios verdadeiros.

Mas talvez o autor da Carta estivesse buscando atender as recomendações de Vitruvius que colocou no seu Livro I - Capítulo I que *“è necessário que ele [o arquiteto] seja engenhoso dócil ao estudo [ad disciplinam docilem] pois nem o gênio sem disciplina ou a disciplina sem engenho pode fazer um artista eficiente ”*; e mais adiante *“è necessário que o arquiteto conheça as letras para que, com auxílio de notas, ele possa tornar sua memória [e comentários] mais segura ”*, e finalmente *“Em seguida, que ele possua a essência do desenho, a fim de que ele possa, sem esforço, traçar por meio de representações figuradas o aspecto que ele quer para sua obra”²⁴⁰*.

Ou ainda, como já sinalizamos, podemos supor que estivesse seguindo os passos de Alberti e que foram destacados pela professora LOEWEN quando escreveu:- *“sabemos através das suas palavras que teria analisado de maneira exaustiva, não apenas os escritos mas também as ruínas antigas”²⁴¹*:

“[...] Todo edifício dos antigos que tenha atraído louvor, onde que ele estivesse, eu imediatamente o examinei cuidadosamente, para ver o que poderia aprender a partir dele. Portanto, eu nunca pa-rei de explorar, considerar, e medir tudo, e comparar às informações através de lineamentos, até que eu tivesse abraçado e compreendido totalmente o que cada um tivesse para contribuir em termos de engenho e habilidade”²⁴².

(n.5). **...uma certa noção da Arquitetura antiga...**

²⁴⁰Cf. VITRÚVIO, Marco Polião; *“Da arquitetura”* - tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro; prefácio de Maria Irene Szmrecsányi; introdução de Júlio Roberto Katinsky, (2ª. edição), São Paulo, Hucitec: Annablume, 2002.

²⁴¹Cf. LOEWEN, Andrea Buchidid in www.eesc.sc.usp.br/babel, 2001.

²⁴² Cf. ALBERTI, L. B. *“On the art of building in ten books”*, tradução de J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor, Cambridge: MIT Press, 1988, VI, cap.I, p.155, apud LOEWEN, Andrea B. *“Alberti e Vitruvius”*, publicado em *Projeções* v.19/20, p.37-46, jan/dez 2001/2002, p.39.

Essas pesquisas, anteriormente mencionadas, permitiram ao nosso estudioso obter uma certa noção da “Arquitetura dos Antigos”. A idéia do estudo e da análise dos monumentos antigos será recorrente em todo o renascimento e como exemplo, podemos citar aquilo que escreveu BYINGTON - em seus estudos sobre a biografia de Brunelleschi e Bramante a partir da análise da obra Vasariana - sobre Brunelleschi: “*com o estudo e a diligencia do grande Filippo Brunelleschi a arquitetura reencontrou as medidas e as proporções dos Antigos*”²⁴³, e assim como ele, também podemos citar Alberti, Francesco di Giorgio Martini e tantos outros arquitetos. LOEWEN escreveu:

“[...] Para os arquitetos renascentistas, a redescoberta da antiguidade significou imitação das formas antigas em busca de regularidade formal, análise de edifícios que se aproximava às ciências históricas, e até mesmo a estudos literários. A face da antiga Roma, tão admirada, se expressava por sua virtude ética e pelo seu alto nível de civilização”²⁴⁴.

(n.6) **...vendo apenas o cadáver... da cidade.**

A idéia do corpo como paradigma da boa arquitetura já havia sido posta em Vitrúvio, no capítulo I, do Livro Terceiro, quando ele se propõe a explicar o princípio da simetria e da proporção para o desenho dos Templos. Esta questão foi abordada pelo professor D'AGOSTINO, num de seus artigos publicados recentemente: [...] “O *locus classicus* da imagem da arquitetura como corpo, no qual Vitruvius compara a unidade orgânica e a harmonia geométrico-proporcional do templo com a figura do homem inscrito no quadrado e no círculo perfeitos”²⁴⁵. E ele coloca na sequência que é “*da ordem e harmonia do corpo humano gregos e romanos*” que serão inferidos “*dois preceitos válidos para a arquitetura*”: a utilidade + beleza e a pertinência ou necessidade do ornamento.

²⁴³Cf. BYINGTON, Elisa L. “Arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica”, UNICAMP, Campinas, 2004, nota 5, p.75.

²⁴⁴Cf. LOEWEN, Andrea B. “Alberti e Vitruvius”, publicado em *Projeções* v.19/20, p.37-46, jan/dez 2001/2002, p. 37.

²⁴⁵Cf. D'AGOSTINO, Mário Henrique S. “Entre Vitruvius e Augusto: a contra-imagem da Arquitetura como corpo”, *Desígnio* No. 3, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – março, 2005, p.53-59.

Um outro estudo que enfrenta a questão do corpo humano como sendo “um dos paradigmas centrais” do texto vitruviano foi recentemente apresentado pelo professor TOGNON, na publicação feita pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de onde pudemos nos aprimorar através das suas colocações. Ele sinaliza a importância da representação da figura do corpo masculino, como símbolo favorável da coesão que propiciaria reflexões sobre a arquitetura nas dimensões filosóficas e retóricas, servindo de base para a “teoria da arte de edificar”: [...] *“Este homem pleno de medidas proporcionais será talvez o tema mais importante para a emergente tradição iconográfica vitruviana na segunda metade do século XV, como, por exemplo, em um manuscrito de Francesco di Giorgio Martini (1439 -1501²⁴⁶)”*.

Esta analogia entre arquitetura e o corpo também está posta em Alberti, *De re Aedificatoria*, que já no Prólogo colocou:[...] *“abbiamo rilevato che l' edificio è un corpo, e, come tutti gli altri corpi, consiste di disegno e materia²⁴⁷”* – (*disegno come ingegno*)-[...] *temos destacado que o edifício é um corpo, e como todos os outros corpos, é composto de desenho(como engenho) e matéria*”.

Mas a idéia da cidade – enquanto corpo - destruída ao longo dos anos, reduzida ao cadáver, isto é, ao corpo sem vida: *“Vedendo quasi il cadavero”* (“vendo quase o cadáver”), “apenas os ossos” ou melhor, somente a estrutura dos edifícios, sem as carnes, sem os ornamentos, vinha sendo apresentada ao longo dos anos, em muitos contextos. É possível encontrar diferentes indícios desta idéia: no sermão de Santo Agostinho - *De urbis excidio* (410 d.C.) - *“Os romanos assistem ao desmoronamento de seu mundo²⁴⁸”*, ou ainda, no poema *África* de Francesco Petrarca (1338), o autor apresenta uma Antiguidade (Vetustas) desconhecida que ele qualifica de santa e sagrada, mas onde *“os edifícios clássicos estão a serviço de uma relação ainda exclusivamente textual com a Antiguidade²⁴⁹”*. No entanto, a partir de 1430,

²⁴⁶Cf. TOGNON, M., op. cit., p.45-52.

²⁴⁷Cf. ALBERTI, L. B. *“L'architettura : (De re aedificatoria) / [Di] Leon Battista Alberti”* Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi; introd. e note di Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966, p.14.

²⁴⁸Cf. LAUAND Jean (org.) *Cultura e Educação na Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

²⁴⁹Cf. CHOAY, Françoise, *A alegoria do patrimônio*, São Paulo : Estação Liberdade, 2001, p.45.

os humanistas vão preconizar a conservação e a proteção dos monumentos romanos: Poggio Bracciolini descreve para um amigo, a Roma de Nicolau V :”[...] *há uma abundância quase infinita de edifícios, às vezes esplendidos, de palácios, de residências, de túmulos e de ornamentos diversos, mas completamente em ruínas...A situação presente é bem triste, e a beleza de Roma está sendo destruída* ²⁵⁰”.

Flavio Biondo também enfrentou o problema da destruição:

”[...] Roma no entanto, que já foi mãe de belos engenhos, e de toda bela virtude, e um espelho de toda excelência, e quase um seminário, e raiz de todas as coisas belas que havia por todo o mundo; parece que esteja para se tornar em breve tenebrosa e sem nenhuma importância, e que seja para fazer maior perda do grito célebre e grande que ela teve; que não tenha já feito nem a potência nem outras suas coisas maravilhosas ²⁵¹”.

Por isso, acreditamos que “o *topos do grande esqueleto despojado das suas carnes* ²⁵²” permeou diferentes discursos, desde aquele apresentado por Poggio até este, objeto do nosso estudo, a Carta a Leão X .

^(n.7) **...tão miseravelmente dilacerado...** a partir da imagem das ruínas, é possível sentir a satisfação e o pesar, simultaneamente, satisfação por conhecer ou reconhecer coisas tão maravilhosas feitas pelos antigos, e pesar, ao verificar que muito pouco ainda restava da “nobre Pátria” que, embora tivesse sido a rainha do mundo e a mãe da glória dos romanos, se encontrava praticamente desfigurada. O autor nos remetia assim, como já dissemos, à questão da *Vanitas*, não apenas no sentido da fugacidade da vida, do mundo e dos bens materiais, mas chama - nos a atenção para o problema do esvaziamento provocado pela destruição.

²⁵⁰Cf. MÜNTZ, E. “*Les Arts à cour des papes pendant le XV^e et le XV^e siècle*,” Paris, 1878, I. De Martin V a Pie II (1417 – 1464).

²⁵¹Cf. BIONDO, Flavio “*Roma Instaurada*”, 1444 -1446, Tradução para o italiano por Lucio Fauno, Veneza , 1542.

²⁵² Cf. CHOAY, Françoise, A alegoria do patrimônio, São Paulo : Estação Liberdade, 2001, p.53.

Esta preocupação, não é exatamente uma novidade apresentada pela Carta a Leão X, mas permite - nos imaginar as prováveis relações estabelecidas entre Rafael, Castiglione e o círculo de colaboradores formado pelos artistas e humanistas pertencentes ao círculo de Leão X. Um destes personagens que teve seus méritos reconhecidos pela historiografia foi certamente Flávio Biondo (aquele que escreveu a *Roma Instaurata* , em que apresentava ao Papa Eugênio IV, uma grande preocupação quanto ao desaparecimento das construções antigas) tendo sido apontado como um dos importantes colaboradores de Rafael nos trabalhos arqueológicos e nas atividades de estudo e levantamento dos edifícios.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO II

^(n.7) ... **Sinto -me obrigado a empregar todas as minhas forças...**

Ele diz: “Se cada um deve ser devoto dos pais e da Pátria”, mãe de todos os Cristãos, também o autor da Carta se sentia na obrigação de empenhar todos os seus esforços para que Roma , novamente a sede da Igreja Católica, sobrevivesse, ainda que fossem as ruínas. Estas representariam um pouco da imagem daquela que era praticamente uma sombra. Segundo ele, todos deveriam se empenhar nesta causa, colocando as próprias forças para manter viva a rainha das glórias do mundo: a *Roma caput mundi*.

Devemos aqui abrir um parêntese para melhor compreender essa idéia da *Roma Caput Mundi*, no período conhecido como Renascimento Italiano. Alguns historiadores acreditam que a definição de Renascimento é uma das poucas expressões que surgem concomitantemente ao próprio período . Por isso os homens renascentistas tinham plena consciência do seu tempo e além disso, a Itália do século XV era um local de mudanças profundas e de políticas exuberantes.

Em Roma, como já dissemos anteriormente, o poder político se havia consolidado com o retorno do pontífice ao Vaticano, após uma longa estadia em Avignon (o chamado Grande Cisma Religioso – período de 1378 a 1417); e nas outras cidades italianas, as forças políticas também se equilibravam sob

nova hegemonia, enquanto a própria política assumia um caráter mais científico, principalmente depois de 1520, com os escritos de Maquiavel.

A sociedade italiana do Quinhentos era representada por uma corte bastante refinada e culta, pronta para acolher os artistas, cientistas e doutos eruditos que nela buscavam sempre uma posição de destaque. As cortes italianas competiam entre si para alcançar uma maior excelência e beleza artísticas, enquanto os artistas, não mais artífices, assumiam novo papel, marcado por uma posição central na construção das cidades sob nova mentalidade.

Longe das inquietudes que lhe atormentaram durante o período das trevas, o homem agora poderia dedicar-se por completo à fé e à razão, aos estudos e entendimentos, fazendo luz a vários campos do saber. Esta fé e razão já havia sido introduzida no século XIV, por Marsílio Ficino, com seu texto *Teologia Platônica*, onde reunira a filosofia de Platão aos novos ideais cristãos. E na mesma direção, trabalharam Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti e Girolamo Landino, sempre empenhados em demonstrar a liberdade do homem e a exaltação da Razão.

Sobre tais bases filosóficas nasceu o humanismo (já iniciado por autores como Francesco Petrarca) que reencontrava na literatura antiga os valores de civilidade clássica. Esta retomada não acontece apenas para que se pudesse copiar ou imitar os antigos, mas tem a finalidade do domínio cultural; o passado se renova no presente e o alimenta. Dentre as ciências aplicadas, terão um maior desenvolvimento neste período, as ciências arqueológicas, pois servem como auxiliadoras na recuperação das obras clássicas, um tipo de elemento de inspiração para as obras contemporâneas. Um exemplo que serve para ilustrar a importância assumida pela arqueologia foi a descoberta do Laocoonte, uma obra que exerceu um profundo impacto sobre todos os artistas atuantes em Roma, tendo sido enormemente estudada e reproduzida ao longo de todo o século XVI. A história passou a ter uma utilidade política, pois prestava – se ao ensino de alguma coisa importante e a arqueologia serviu para auxiliá-la.

A *Roma caput Mundi*, local da síntese cultural de toda a humanidade na idade antiga, com suas maravilhosas instituições civis e políticas, seus códigos imortais, sua arte, sua literatura, e todas as suas manifestações, isto é, sua cultura intelectual, apresentava para os humanistas um maravilhoso terreno a ser explorado. Este terreno poderia fornecer à Santa Sé a justificativa necessária para continuar a ser a *caput mundi*. Segundo ARGAN:

"[...] Do ponto de vista ideológico, a passagem de uma sociedade democrática a uma sociedade em que o poder é concentrado nas mãos de uma única pessoa não comporta absolutamente a renúncia ao historicismo, que é o modo de proceder, a estrutura da cultura humanística; comporta, antes, a passagem de uma ideologia que tende a reencontrar e, algumas vezes, a relacionar, ainda que artificialmente, as raízes históricas da comunidade a uma ideologia que tende a fundar na antiguidade da história a autoridade do príncipe²⁵³".

^(n.8) **...a fim de que continue viva, um pouco da imagem...** Essa questão dos relevos urbanos assume características diversas ao longo dos séculos²⁵⁴, conforme pudemos verificar através dos estudos de DOCCI e MAESTRI que abordamos no capítulo terceiro deste trabalho. De acordo com a historiografia, a partir do Quatrocentos, passava a existir uma preocupação em "tornar belas a cidade e as igrejas", o que iria também se refletir na idéia da imagem da cidade. A partir de 1419, o papa Martinho V vai investir no embelezamento da cidade, desencadeando uma política de renovação urbana e artística. Com o papa Niccolò V em 1452, os investimentos nas artes e na cidade se tornaram cada vez maiores; ele irá reunir muitos estudiosos em sua corte, fundando a Biblioteca Vaticana, devido ao fato da antiga biblioteca apostólica ter permanecido em Avignon. Desta maneira, verificamos a impulsão da atividade literária contemporaneamente às práticas artísticas. Conforme observou PANOFISKY *"[...] os objetivos dessa teoria da arte, que apareceu no século XV, eram primeiramente práticos e em segundo lugar históricos e apoloéticos, mas de maneira alguma especulativos, ... por um lado, [queriam] fazer da arte contemporânea a herdeira legítima da*

²⁵³Cf. ARGAN, G.C., *"História da Arte Italiana"*, vol II, Cosac & Naify, São Paulo, 2003, p.270.

²⁵⁴Cf. DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego, op. cit., p. VII-VIII.

*Antiguidade greco-romana e conquistar-lhe, com base em seus méritos e suas superioridades, um lugar entre as “artes liberais”, e, por outro lado, fornecer aos artistas orientação para sua atividade criadora, regras firmemente e cientificamente fundadas*²⁵⁵”.

Sisto IV se encarregou da abertura ao público da Biblioteca Vaticana; investiu na compra de centenas de novos livros, ordenou a pavimentação de ruas e a restauração de um grande número de igrejas. Uma de suas obras mais conhecidas foi a construção da Capela Sistina; em 1506, a capela seria decorada por Michelangelo, a pedido de Giulio II e o projeto de embelezamento da cidade teve sua continuação ao longo dos anos.

A idéia da imagem da cidade e da Planta de Roma, como pudemos verificar, já havia sido colocada primitivamente por Alberti; o estudo do antigo motivado pela redescoberta do texto vitruviano, a busca pelo entendimento e a idéia da preservação dos edifícios antigos pouco a pouco vinha sendo enfrentada, conforme pudemos comprovar através das palavras de Flávio Biondo, um dos colaboradores de Rafael²⁵⁶.

No entanto, queremos lembrar que Alberti se ocupou da realização de um grande levantamento da cidade de Roma, por ocasião das obras de recuperação urbana, a pedido do papa Niccolò V, elaborando o primeiro levantamento da cidade com os seus principais monumentos e vias que resultaria na famosa *Descriptio Urbis Romae*, a primeira representação fiel de Roma, por meio das coordenadas

²⁵⁵Cf. PANOFKY, E. “*Idea: contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte*”, São Paulo : Martins Fontes, 1994, p.49-50.

²⁵⁶Cf BIONDO, Flavio - data provável 1444-1446 com tradução para o italiano Lucio FAUNO, Venezia, 1542, apud DI TEODORO, 1996, p.160-161: [...]“*E questa nostra impresa l’ha maggiormente stabilita, l’esservi voi Padre Santo, ritornato: il che è stato così utile e necessario per conservation di lei, che diece altri anni, che ne foste stato absente(essendo ella già e per la sua antichità, e per le tante passate afflittioni, mezza ruinata) di certo, che la non sarebbe del tutto ita per terra: perciò che non solo giovate a’ Romani, col far ivi voi residentia (il che giovò sempre in arrichir maggiormente la città) ma rifacete, e riconciate in molti luoghi con gran dispense molti edificii già ruinati e persi*”; “[...]E esta nossa façanha foi predominantemente estabelecida porque vos, Santo Pai, voltaste: e isso foi tão útil e necessário para sua conservação que outros dez anos que tivesses estado ausente (estando ela por sua antiguidade e por suas passadas aflições, meio em ruínas) certamente, teria ido totalmente por terra: por isso, não somente fazes bem aos Romanos, em fazendo aqui vossa residência (o que fez sempre bem para enriquecer a cidade) mas refazeis e re-adornais em muitos lugares com grandes despesas muitos edificios já arruinados e perdidos”.

polares; e o que deve ser destacado desse trabalho é o seu interesse pelo classicismo. ARGAN colocou que:

"[...] O conceito de classicismo ou de um estudo do antigo com vistas para o moderno nascera com o propósito humanista albertiano, da renovatio urbis romae. Desta renovatio era fácil vislumbrar a oportunidade, ou melhor, a necessidade religiosa e política²⁵⁷".

Alberti estudou a cidade, suas construções e seus monumentos; sendo um profundo conhecedor dos textos clássicos, pôde realizar o levantamento da cidade; a professora LOEWEN destaca que o texto da *Descriptio*

"[...] conjuga os plurais interesses de Alberti intensamente projetados em direção à redescoberta do mítico mundo antigo, mas contemporaneamente solícitos em direção à realidade de seu próprio mundo, e particularmente sensíveis à co-presença dos testemunhos desses dois mundos em uma única localidade. O caráter singular desta obra albertiana não teve precedentes, e tampouco encontrou par nos demais escritos sobre a Cidade Eterna que a sucederam²⁵⁸".

O trabalho albertiano da representação da cidade, embora realizado na forma textual, diferente da forma proposta na Carta a Leão X, pode ser considerado um elemento impulsionador das atividades ali mencionadas. A idéia da descrição da cidade, obtida através do estudo, do conhecimento real e histórico, a utilização do método matemático, exato, que não deixaria dúvidas e cujo resultado seria a planta da cidade em escala gráfica, seria fundamental para a preparação da planta da Roma Antiga de Leão X.

^(n.9) **...a pátria universal de todos os cristãos...** A partir de Martinho V, instalou-se em Roma e também no estado pontifício, uma política que buscava assegurar o domínio papal, a reconquista dos territórios perdidos e a expulsão dos forasteiros da península italiana. Para isso, o papa promoveu a restauração da cidade, através de reformas de igrejas, abertura de novas ruas, etc, uma meta a ser perseguida também

²⁵⁷Cf. ARGAN, G. C. "*História da arte como história da cidade*", São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.130.

²⁵⁸Cf. LOEWEN, Andrea Buchidid, "*A Descriptio Urbis Romae e a concepção albertiana de cidade*", in <http://www.eesc.sc.usp.br/babel>, 2001.

pelos outros papas, a fim de que Roma voltasse a ser a “Velha Roma” do tempo dos antigos imperadores, a *pátria universal de todos os cristãos*.

ARGAN afirmou [...] *com a composição do cisma e o retorno do papa de Avignon, a Igreja romana veio basear o direito a uma autoridade preeminente em sua maior antiguidade e em sua ligação histórica com o império romano. Era essa herança que lhe conferia autoridade inclusive temporal em relação ao imperador, ou seja, ao poder político supremo*²⁵⁹”.

(n.10) **...fosse isenta da morte e destinada a durar eternamente...** De acordo com o primeiro historiador Tito Lívio, Roma seria uma cidade escolhida pelos deuses:

“[...] Não é sem razão que os deuses e os homens escolheram este lugar para a fundação da cidade: a extrema salubridade de seus outeiros; a vantagem de um rio capaz de trazer as colheitas do seu interior, bem como de receber os aprovisionamentos marítimos; as comodidades da vizinhança do mar, sem os perigos a que as frotas estrangeiras exporiam uma excessiva proximidade; uma posição central relativamente às diferentes regiões da Itália, posição que parece ter sido prevista unicamente para favorecer a expansão da cidade. Acha-se no seu 365º ano, e durante esse tempo o círculo das nações que a rodeiam nunca deixou, cidadãos, de estar em guerra convosco; e, todavia, não puderam vencer-nos”²⁶⁰.

Portanto essa idéia da invencibilidade de Roma já havia sido posta com Tito Lívio, uma terra abençoada pelos deuses que, apesar dos ataques e das guerras, não havia sido derrotada.

Já no início do século XVI, a idéia da centralidade de Roma que se queria enfatizar era possível, principalmente graças aos trabalhos de recuperação desenvolvidos pelos papas, os quais associados ao patrimônio existente na cidade, a seus monumentos e a sua história, lhe conferiam esse caráter de imortalidade, de divindade, de grandeza; e essa supremacia romana em relação às outras cidades italianas deveria permitir - lhe vencer a morte, sob o céu e o fogo, destinando-se a durar eternamente, porque Roma conservava as belezas da classicidade, nas quais o renascimento pôde se inspirar e por

²⁵⁹Cf. ARGAN, G. C, “*História da arte como história da cidade*”, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.130.

²⁶⁰Cf. FREITAS, Gustavo de, “*900 TEXTOS E DOCUMENTOS DE HISTÓRIA*”, Lisboa, Plátano, 1977, p. 80.

essas interpretações é que seria possível compreender os cânones clássicos estabelecidos na Antiguidade.

^{n.11)} **...todos os modos possíveis para arruiná-la...**

Durante muitos séculos Roma foi incendiada, devastada pelos chamados invasores bárbaros, desde a época do antigo Império. Os romanos chamavam de bárbaros todos aqueles que viviam além das fronteiras do Império; por não falarem o latim e por terem costumes muito diferentes, não eram considerados civilizados.

Um dos principais povos bárbaros foram os germanos, os quais exerceram uma grande influência na formação da Europa; localizados nas terras situadas entre o Rio Reno, os Mares do Norte e Báltico, os rios Danúbio e Véstulo e os Montes Cárpatos, organizavam-se em aldeias, levando uma vida simples: viviam basicamente da caça e, em menor grau desenvolveram a agricultura (cereais) e a criação de gado; eles tinham uma organização política complexa e o comando cabia a um chefe sem grandes poderes. Em tempos difíceis elegiam um líder militar, com poderes absolutos; porém esse os perdia assim que a situação voltasse ao normal; durante muito tempo viveram pacificamente com os romanos.

Mas essa situação se alterou entre os séculos IV e V, quando os hunos, grupos bárbaros de origem asiática, começaram a atacar os povos europeus que, apavorados e em busca de proteção, ultrapassaram as fronteiras do Império Romano. Essa invasão se deu de forma descontrolada e violenta, provocando muitas mortes e destruições. Alguns aristocratas em pânico fugiram para as suas propriedades rurais, acompanhados de escravos e pessoas mais humildes dispostas a trabalharem em troca de segurança.

Embora a ameaça dos hunos seja a causa principal das invasões bárbaras, não foi a única pois, muitos povos aproveitando-se da vulnerabilidade das fronteiras do Império, invadiram-no em busca de terras férteis e de riquezas e, aos poucos, os povos bárbaros foram se estabelecendo no interior do Império Romano, formando seus reinos. No entanto, os únicos que conseguiram ter uma certa continuidade foram os francos. Todos os outros encontraram dificuldades em se manterem por razões

diversas: falta de organização política, pois não tinham experiência administrativa; crise econômica (por conta das invasões, o comércio diminuiu significativamente por causa dos riscos que apresentava); as cidades decadentes estavam destruídas e abandonadas e, finalmente, as diferenças culturais, principalmente a língua²⁶¹.

As invasões e saques em Roma passaram por uma certa continuidade até o século V, quando os bárbaros constituíram seus próprios reinos e o último imperador romano, Rômulo Augusto, foi deposto por um rei bárbaro; e certamente após a transferência do papado para Avignon, a cidade sofreu novamente com um longo período de invasões e saques.

n.12) **...permanecesse visível a estrutura do todo... os ossos sem a carne.**

A idéia dos ossos sem a carne, a estrutura aparente das construções sem os ornamentos; a idéia das ruínas, dos fragmentos, um *topos* que era insistentemente apresentado, através da escrita ou da imagem era a idéia do antigo como exemplo para os modernos.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO III

n.13) **...esses mesmos, por longo, tempo se dedicaram a destruí-las?**

O autor faz uma acusação direta aos pontífices anteriores a Leão X que, ao invés de proteger e salvaguardar as relíquias romanas, puseram-se a destruí-las (**Ma**), ou permitiram que elas fossem destruídas (**M**), pois embora tivessem o mesmo cargo que Sua Santidade, não tinham o mesmo saber, nem o mesmo valor e grandeza. Toleraram que muitos edifícios fossem escavados para se extrair a terra pozzolana das fundações. Os mármore e as estátuas muitas vezes foram moídos para serem utilizados nas argamassas das paredes.

n.14) **os outros pontífices haviam...não o mesmo saber, nem o mesmo valor e grandeza de ânimo!**

²⁶¹ Cf. ARRUDA, José Jobson A., "ATLAS HISTÓRICO BÁSICO", São Paulo, Editora Ática, 9ª ed., p. 13.

A eleição de Leão X, filho de Lorenzo, o Magnífico, “o homem que havia estendido à Itália inteira a visão do humanismo florentino e fizera da cultura um instrumento político de grande valor para tornar Florença o centro de equilíbrio dos estados italianos²⁶²” segundo o professor MIGLIACCIO Giulio II, Niccolò V, Martinho V e todos aqueles que buscaram a *Renovatio Urbis* não tinham nem o mesmo saber, nem o mesmo valor e grandeza de ânimo.

^{n.15)} **...esta Roma nova... foi toda construída com a cal dos mármore antigos!** Em agosto de 1515, Rafael foi eleito Prefeito (Superintendente) da Antigüidade, chefe dos trabalhos de São Pedro, conforme texto de Pietro Bembo escrito a Rafael em nome do pontífice Leão X:

[...] Sendo de nosso máximo interesse a conclusão do Templo Romano dedicado ao Príncipe dos Apóstolos, no que concentramos todo o nosso carinho e diligência, e pretendendo reunir aqui em Roma e arredores a maior quantidade de pedras e de mármore, ao invés de trazer de longe tais materiais, cientes de tua virtude e honestidade e especialmente do respeito que tens com esta Sé Apostólica, nós te nomeamos PREFEITO, isto é, Superintendente, encarregado de toda obra que se refira a extração de mármore e outras pedras, no âmbito de Roma e cerca de um quilômetro e meio ao redor dela ²⁶³”.

O autor da Carta condena a destruição dos mármore antigos, porém, de acordo com o breve apostolico, Rafael teria sido encarregado de selecionar os mármore para serem aproveitados na Reforma de São Pedro, e que não impediria a destruição dos monumentos, mas direcionaria o aproveitamento das pedras.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO IV

²⁶² Cf. MIGLIACCIO, Luciano, “Introdução ao estudo da Carta a Leão X”, 2004,p.1, (texto a ser publicado).

²⁶³Cf. Catálogo-“Raffaello: Elementi di un Mito”, Biblioteca Medicea Laurenziana,1984,p.48-49 temos - Rafael é nomeado Arquiteto chefe da (futura) basílica de São Pedro, em agosto de 1514, e, um ano depois, Prefeito (Superintendente) da Antigüidade. Milão, Biblioteca Ambrosiana, P130, olim RF 413. Codice cartaceo sec. XVI, 1521, folhas 9+297+5, muitas em branco, não numeradas, encadernadas em pergaminho, mm. 298 X 216. Fonte 7: 1514 agosto 1, Roma — 1515 agosto 28, Roma. Pietro Bembo escreve a Rafael em nome do pontífice Leão X²⁶³.

^{n.16)} ...O autor da Carta recorda com muita compaixão que, desde que ele se instalou na cidade, e **ainda não passou o décimo primeiro ano, muitos edifícios desapareceram**, muitas coisas belas como **a Meta** que está na Via Alexandrina, **o Arco Mallaventurato**, que na versão **M** foi especificado como **àquele que fica na entrada das Termas de Diocleciano**, e também **o Templo de Cereris**²⁶⁴ **na via Sacra, uma parte do Foro Transitório e a maior parte da Basílica do Foro** – já na versão de **Ma - Pa** a descrição limitou-se a: *“muitas colunas e templos, principalmente pelas obras de Bartolomeu della Rovere*²⁶⁵” (o irmão do papa Giulio II -1503 a 1513 e bispo de Ferrara).

^{n.17)}...São já bastante conhecidos os envolvimento entre a família de Bartolomeu della Rovere e a família Medici e existem correspondências que comprovam o relacionamento entre Castiglione e Bartolomeu della Rovere no ano de 1519. Segundo DI TEODORO ²⁶⁶ existem correspondências trocadas entre Bartolomeu e Castiglione e nestas cartas, Bartolomeu pede ao diplomata que cuidadosamente intervenha junto ao papa, para que ele consiga a reintegração de posse do ducado de Urbino, mas recomendou que tivesse muita cautela nesta tarefa e Castiglione manteve o contato com Bartolomeu em 20 de setembro de 1519.

Conhecida como Meta Romuli (Meta de Rômulo) trata-se da pirâmide semelhante àquela onde Caio Céstio foi sepultado no Século I - d.C., mas em menor tamanho. Durante o período medieval, a imponência da pirâmide branca atraía a atenção das pessoas comuns que a associavam a os famosos heróis romanos. Segundo uma crença popular, nessa pirâmide havia sido sepultado Rômulo, o mítico fundador de Roma. Algumas fontes falam do monumento como sepulcro de Rômulo, mas se trata de uma lenda; já a pirâmide sobrevivente que conhecemos como de Caio Céstio e embora tivesse sobre ela uma inscrição com seu nome, era conhecida como Meta Remo, do irmão de Rômulo, um contraponto com aquela que existia no Vaticano.

²⁶⁴ *Templum Cereris, Liberi et Liberae* ou Templo de Cereris, que ficava na colina do Aventino em Roma.

²⁶⁵ Bartolomeu della Rovere era o irmão do papa Giulio II (1503 a 1513) e bispo de Ferrara que promoveu algumas reformas.

²⁶⁶ Cf. DI TEODORO, F. P., op. cit., p.50.

Ilustração IV a - "A Meta que fica na via Alexandrina"

Planta de Leonardo Bufallini (1551): o asterisco destaca Santa Maria em Traspontina ainda na primitiva colocação, enquanto a flecha indica o ponto onde foi reconstruída a planta da pirâmide claramente visível na metade da via Alexandrina.

A *Meta Romuli*²⁶⁷ permaneceu em seu local até o final de 1499, quando o papa Alessandro VI mandou pavimentar a principal estrada para o Borgo, e rebatizou-a com o seu próprio nome a antiga via Alexandrina. Por esta razão, metade da pirâmide que obstruía a estrada foi sacrificada. A porção remanescente foi derrubada somente alguns decênios mais tarde, segundo historiadores, por volta de 1564, quando a Igreja vizinha, Santa Maria em Traspontina foi demolida e reconstruída a uma distância de mais ou menos 100 metros depois, onde se encontra até hoje.

²⁶⁷ De acordo com os estudos do historiador da arte Domenico GNOLI sobre os trabalhos da topografia de Roma (1891), no vocábulo latino medieval esta palavra tinha o significado de "*ostello, ricovero*", quer dizer, albergue que, uma vez inserido no edifício, poderia acolher os peregrinos. De fato, no período Medieval, muitos palácios e castelos incorporaram antigas ruínas ainda existentes para aumentar a estabilidade do material, porque as técnicas construtivas eram bastante primitivas.

Ilustração IV b - "O Arco desafortunado, que fica na entrada das Termas de Diocleciano"

As termas de Diocleciano (*Thermae Diocetiani*), as maiores termas da Roma Antiga, foram construídas durante a era imperial; dedicadas ao imperador Diocleciano, em 306, foram as maiores termas imperiais e mantiveram-se em operação até 537, quando os Godos destruíram o aqueduto que as alimentava.

Semelhantes às Termas de Caracalla na forma e dimensões, as Termas de Diocleciano estão parcialmente conservadas devido à sua utilização para fins religiosos. O complexo termal aloja a Basílica de Santa Maria degli Angeli e dei Martiri e parte do Museu Nacional Romano, cujo projeto de reforma e reutilização foi elaborado por Michelangelo, em 1561. As três voltas do transepto da basílica fornecem ainda hoje um dos poucos exemplos do esplendor original dos edifícios romanos. Eram orientadas a sudeste, para permitir que a energia solar aquecesse o *caldarium* sem interceptar o *frigidarium*. São visíveis outros restos das termas nas ruas circundantes da basílica, mas o arco não foi possível localizar.

1119. – ROMA. Pianta ricostruttiva del Foro Transitorio e dei complessi adiacenti (da Morselli, Tortorici, ed.)

Ilustração IV c – O Foro Transitário

Iniciado pelo imperador Domiciano num espaço ainda não monumentalizado, entre os fóruns de Augusto e o de César e o Templo da Paz, foi inaugurado em 97 d.C. pelo imperador Nerva. A praça tinha então uma forma rectangular e longa e era fechada num dos lados pelo templo dedicado a Minerva²⁶⁸.

²⁶⁸Fonte da ilustração: *ENCICLOPÉDIA DELL' ARTE ANTICA – CLASSICA E ORIENTALE*, Roma : Instituto della Enciclopédia italiana ,1973,p. 887.

Os Foros Imperiais eram constituídos por uma série de praças monumentais que foram erguidas no curso de um século e meio (entre 46 a.C. e o 113 d.C.) no coração da cidade de Roma. Esse complexo conservava as funções de passagem do antigo percurso entre o quarteirão *Argiletum*, que ligava o Fórum Romano com o popular quarteirão da *Subura*, e que justifica ser na Antiguidade conhecido por **Fórum Transitório**.

Ilustração IV d – Desenho feito por Francesco di Giorgio MARTINI²⁶⁹ - TAV 143.

A decoração do frégio (moldura) representa cenas das mulheres em seus trabalhos que segundo o Mito da Aranha, eram transformadas pela deusa Minerva em aranha como punição por terem desejado competir com ela na arte de tecer. Sobre o ático se conserva o relevo de uma figura feminina com a cabeça coberta por um elmo e com um escudo, que teria sido identificado como da Minerva.

²⁶⁹ Cf. MARTINI, Francesco di Giorgio, “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, f.78 tav 143.

Ilustração IV d – A trabeazione e o ático das "Colonnacce" - (colunas apoiadas ao muro meridional) no Foro de Nerva.

Além da grande importância exercida pelos Fóruns no mundo romano, estes funcionaram como “*exemplum*”, sendo algumas vezes citado ou até reproduzido ao longo dos anos: O Foro de César forneceu o modelo para as lojas - duplas dos palácios da primeira metade do quinhentos; o Foro de Augusto serviu de modelo para reprodução dos elementos coríntios, com sua riqueza de detalhes; e o Foro Transitório ou Foro de Nerva, pelo bom estado de conservação do Templo de Minerva (mas que foi demolido sob o papado de Paulo V) e pelo seu amplo muro perimetral ricamente decorado pela ordem arquitetônica ficou conhecida como “Le Colonnacce”. Ele será um dos monumentos mais estudados e desenhados pelos artistas do quinhentos pela sua riqueza decorativa, gerando amplos reflexos na história da arquitetura, segundo VISCOGLIOSI, um dos palestrantes do encontro “*Raffaello pluralità e unità*” na Bibliotheca Hertziana em Roma ,em 2002 ²⁷⁰.

Do Foro de Nerva restavam apenas os pés da maior grande parte do templo de Minerva, até a destruição completa em 1606, executada pela ordem do papa Paolo V, para reutilizar os materiais na fonte de *Acqua Paola* em Gianicolo. Restaram ainda, duas das outras cinquenta colunas que e stavam

²⁷⁰Cf. VISCOGLIOSI, Alessandro “I Fori Imperiali come modello per gli architetti del Rinascimento” – pronunciamento nel “Convegno Raffaello”, Roma, 2a4 Maio, 2002.

parcialmente enterradas e que decoravam o muro que circunda as laterais conhecidas como “Colonnacce”.

Nas recentes escavações por ocasião do Jubileu apareceram os fragmentos de um outro relevo com figura feminina que permite imaginar a existência de uma série de outras imagens, na maioria relevos de mulheres com as personificações das Províncias. Não apenas o tempo, mas o programa figurativo do Fórum fora dedicado a Minerva, patrona e protetora de Domiziano, assim como havia sido também de Hercules. Este herói havia obtido dos deuses a imortalidade como prêmio pelo seu trabalho, e que representou a apoteose do imperador.

Ilustração IV e - Desenho de Giuliano da Sangallo depois de 1503, com os restos da Basílica Emília, no Foro Romano, do livro de esboços – 45.5 x 39 cm - que se encontra na Biblioteca Vaticana.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO V

(n.18) “*cuidar do pouco que ainda existe...para testemunhar o valor e a virtude*” dos edifícios magnos da Roma antiga, para que estes pudessem servir com o elemento de comparação dos modernos, e na seqüência insiste que, se pudesse mantê-los vivos, pois assim, seria possível “*igualá-los e ultrapassá-los*”.

Na verdade, esta idéia da superação da antiguidade já havia sido desenvolvida por Alberti. Ele buscava na antiguidade mais um modelo metodológico do que um modelo morfológico. ARGAN acrescenta que:

[...] Alberti descreve, traduz em palavras, dá uma versão literária aos monumentos, preocupa-se sobretudo com os significados que eles transmitem e não tem em mente apenas os monumentos ou as soluções específicas de construção dentro desses, mas a cidade como forma expressiva de um conteúdo histórico que assume, para os modernos, valor de ideologia. As ruínas eram testemunhos de uma antiga grandeza, mas também de uma decadência sobrevinda, quase de um regresso das formas arquitetônicas ao estado de natureza, à rocha e à floresta²⁷¹.

De acordo com BYINTON,

"[...] A idéia de imitação do antigo, que não é cópia, mas assimilação de seus princípios, é uma das idéias fundamentais para o Renascimento e para todas as discussões sobre arte nos séculos XV e XVI. Para as artes figurativas, a imitação – no original, contrafação, sinônimo de imitação no Vocabolario del Disegno de Francesco Baldinucci (1681) se referia tanto à natureza quanto ao modelo. Imitar um modelo ou o melhor de vários modelos. Em geral a capacidade de um artista de emular as obras de arte antigas é considerada imitação de tipo virtuoso. Motivo de elogios por parte de Vasari e seu ambiente, na ótica da preocupação corrente em igualar a excelência da antiguidade e superá-la²⁷².

(n.19) **“que não seja desarraigada e desfigurada pelos malvados e ignorantes”:**

Aqui o autor, mais uma vez, exprime o seu amor pela Antiguidade a idéia de que como autoridade soberana, o papa poderia controlar as reformas das construções, impedindo a plena destruição de Roma, conforme n.13.

(n.20) **...“espalhando a santíssima semente da paz”:**

A eleição do cardeal Giovanni de Medici, que tinha apenas 37 anos quando ascendeu ao Trono de São Pedro em 11 de março de 1513, foi recebida por todos com imenso fervor e entusiasmo. A morte e o desaparecimento de Giulio II havia posto fim a um pontificado grandioso,

²⁷¹Cf. ARGAN, G. C, “História da arte como história da cidade”, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.118.

²⁷²Cf. BYINTON, Elisa L. in “Arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica”, UNICAMP, Campinas, 2004, p.97.

mas pleno de guerras. Roma era, então, não apenas o centro da cristandade, mas novamente a capital do estado propriamente dita.

Os edifícios e as obras de arte que o pontífice morto havia promovido colocaram a cidade entre os principais lugares da renascença. A eleição - surpresa do jovem cardeal, filho de Lorenzo de Medici, um dos membros mais populares do Colégio Sacro, dotado de refinada cultura e de formação típica de um príncipe do Renascimento que o faziam ser considerado um grande amante da paz foi assim saldado por todos com júbilo. Os poetas e literatos aclamaram-no na sua ascensão ao pontificado como um sinal da instauração da idade do ouro, depois da idade do ferro com Giulio II. Também a escolha do nome, Leão, que nenhum outro até então havia escolhido, desde o século XI, foi para eles motivo de bons presságios. Jogando ainda com o nome de família, o novo pontífice foi saudado como médico misericordioso que lançava a paz e a prosperidade entre os povos.

As inscrições colocadas sobre os arcos triunfais efêmeros, na ocasião da solenidade de sua posse, ocorridas um mês após a eleição, exatamente em 11 de abril de 1513, exprimiram os mesmos conceitos. Sobre o Arco erguido por Agostinho Chigi, em frente a sede do seu Banco, a inscrição voltada para a ponte do Castelo de Sant' Angelo, recitava:

[...] *“Um dia teve Vênus o seu tempo, teve o seu tempo Marte: hoje é o tempo de Minerva”, referindo-se evidentemente aos últimos três pontificados. Em frente ao Palácio Renascentista dos Vales, um notável Arco, decorado com estátuas romanas, proclamava: “Por força da virtude, acompanhada da Fortuna, Roma è salva”²⁷³.*

Após Giulio II (o papa guerreiro), coube a Leão X (papa pacificador) espalhar a semente da paz e promover a concórdia entre os irmãos. No campo político, concluiu um acordo que dava aos reis da França o poder de eleger quase toda a hierarquia religiosa do país, porém, quando Francisco I da França invadiu a Itália, ele apoiou as tropas do imperador Carlos V.

Para financiar os vultosos gastos militares e santuários, Leão X aumentou a venda de indulgências, o que deu origem ao desafio a Roma lançado por Martinho Lutero (1517) que, obviamente, tinha interesses junto com a nobreza germânica nos ganhos financeiros desse mercado.

²⁷³ Cf. Catálogo *“Raffaello e la Roma dei Papi”*, Fratelli Palombi Editori, 1985, p.68-69.

Com o encerramento do Concílio de Latrão, convocado por Giulio II, foi incapaz de avaliar as profundas raízes políticas e sociais das teses luteranas e perdeu a oportunidade de desenvolver reformas imprescindíveis na igreja católica.

(n.21)⁴ **“...isso é que é ser pastor Clementíssimo”:**

A expressão dirigida à figura de Leão X como sendo o papa pacificador, segundo colocou THOENES, no encontro *Raffaello a Roma*, em 1983, se adapta aos primeiros anos do mandato do papa Médici, e pode estar relacionada com o ano de 1518, depois da paz concluída entre Francisco I e Henrique VIII da Inglaterra, na qual o papa teve uma importante participação.

No retrato de Leão X²⁷⁴, pintado por Rafael entre 1513-1519, o artista optou por destacar dentre as qualidades do pontífice, o fato dele ser um amante das artes e da literatura, representando - o entre os cardeais Julio de Médici e Luís de Rossi tendo a sua frente um manuscrito ricamente ilustrado.

²⁷⁴ Cf. SERRALER, Francisco Calvo, Editorial Stampa, Madrid, 2000, p.124 - “*Oléo sobre tábuas de 155,2 x 118,9 cm, este retrato múltiplo, considerado como um dos melhores de Rafael, é hoje conservado no Palácio Pitti de Florença. As duas personagens que acompanham o papa que atualmente se julga poderem ter sido incluídas a posteriori na composição, são os cardeais Giulio de Médici, futuro papa Clemente VII, e Luis de Rossi, ambos membros do clã familiar florentino, pelo que se pode interpretar a sua presença em grupo como uma afirmação política. Em qualquer dos casos, a figura de Leão X salienta-se claramente das restantes, não só por ocupar o primeiro plano central, como pela sua superior presença iluminada e a precisão plástica da mesma. Sentado e com as finas mãos apoiadas numa mesa que contém um códice de pergaminho iluminado, uma lupa com a lente ligeiramente embaçada e uma sineta dourada de cinzelado clássico, todas elas alusões à curiosidade erudita e ao requinte artístico do pontífice, a figura do papa é prodigiosa na precisão psicológica e no virtuosismo pictórico, pois é assombroso o cuidado com que Rafael tratou até ao mais ínfimo pormenor a sua rica indumentária, não apenas no desenho, como também nos reflexos da mozeta de veludo. Neste sentido, vale a pena observar como refletiu o fundo da sala na bola dourada que coroa o espaldar da cadeira. Quanto ao resto, cada uma das personagens olha numa direção diferente, o que quebra o efeito de cena familiar e coloca os dois parentes cardeais do papa numa situação de alerta, como se tratasse de dois escudeiros do pontífice ameaçado, algo que concorda com os acontecimentos contemporâneos em que este retrato foi pintado*”.

Ilustração Va – Retrato de Leão X com os Cardeais Julio de Médici e Luís de Rossi

Leão X era um homem refinado, pródigo, inteligente, culto, que vivia rodeado de poetas e artistas. Amava os livros - os códices ilustrados (como este que aparece na pintura), a caça, o teatro, a música e o canto. Ele soube criar na “Cidade Eterna” um clima culturalmente estimulante e aberto. Deu prosseguimento às obras de *Renovatio Urbis* de seu antecessor e foi provavelmente ainda mais refinado do que Giulio II na escolha dos artistas, dos quais viria a se servir, conforme destacou DI TEODORO²⁷⁵.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO VI

(n.22) “**...Sendo eu encarregado por Vossa Santidade de fazer o desenho de Roma antiga**”:

Aqui neste parágrafo o autor declara quais eram as suas intenções, ou melhor a sua incumbência: fazer o desenho da Roma antiga tomando por base as relíquias das construções existentes.

²⁷⁵ Cf. DI TEODORO, F. P. “RITRATTO DI LEONE X - di Raffaello Sanzio”, TEA, Milano, 1998, p.26.

Ilustração VI a – Planta de Roma no século XV.

(n.23) “... reconstruindo os membros que foram completamente destruídos”:

Os edifícios deveriam ser representados em seu momento de maior esplendor, isto é, completos com todos os ornamentos que, embora já não fizessem mais parte da construção, um dia puderam ser observados. Assim, com enorme cuidado e um certo trabalho seria possível recuperá-los de modo que todos e, principalmente o Papa, pudessem ficar satisfeitos com este trabalho.

(n.24) “...tenha extraído de muitos autores latinos o que pretendo representar”:

Recorremos às palavras de Francesco di Giorgio Martini, no seu Tratado de Arquitetura Engenharia e Arte Militar, para destacar o inquestionável respeito ao texto vitruviano, uma postura bastante comum aos artistas de seu tempo:

[...]Onde[me] è stato necessario per molte circostanze e per considerare le opere delli antichi Romani e Greci optimi scultori et architettori, concordando el significato col segno, ritrovare quase come di novo la forza del parlare di più antichi autori, massimamente di Vitruvio, delli altri più

autentici riputato; la qual cosa per forza di grammatica greca e latina non è stato mai possibile venirne al fine, benchè più peritissimi ingegni nell' una e nell' altra lingua in questo se sieno affatigati ²⁷⁶”.

Mas aos artistas caberia o julgamento através dos vestígios existentes – e não somente a partir das descrições presentes nos textos clássicos, como aquele de Plínio ou o próprio Vitrúvio – para fazer a reconstituição ideal da imagem da Roma Antiga.

(n.25) “...tendo seguido muitos autores, segui *principalmente* ***”:

Nesta versão de Mantua - **Ma** não aparece o nome de Publio Victore²⁷⁷, a questão ficou em aberto para ser completada numa revisão posterior, já a versão de Munique **M**, aparece o nome de Publio Victore devido a publicação da Descrição (em versos) das 14 regiões Augusteas²⁷⁸ de Roma no ano de 1509, e que portanto corresponderia a um dos últimos textos disponíveis, conforme foi apontado em **M** (“*per esser stato degli ultimi*”).

O que deve ser destacado, no entanto, é que, a partir deste parágrafo, o autor da Carta começa a descrever o método por ele utilizado para a realização do levantamento, partindo da divisão da cidade em 14 regiões, ele pretendia levantar cada uma das regiões, a fim de preparar o “*Universal di tutta Roma*”.

Temos já assinalado que a idéia da preparação de uma “*Descriptio urbis romae*” já havia sido apresentada por Alberti. LOEWEN destaca que:

[...] mais do que o desenvolvimento de um método de levantamento urbano, Alberti está[va] colocando uma idéia de investigação do organismo da cidade. Com a Descriptio, ele está[va] olhando para a Roma de seu tempo, a cidade que compreende os majestosos edifícios da Antigüidade juntamente às igrejas e habitações da era moderna. Mas Alberti demonstra também um interesse orientado particularmente

²⁷⁶ Cf. MARTINI, Francesco di Giorgio, “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, p. 295.

²⁷⁷ Cf. VICTORIS Publio “*De regionibus Urbis Romae libellus aureas cum privilegio*”, impressum Venetiae, 1509, acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas.

²⁷⁸ A divisão da cidade remonta o período de Augusto (23 de Setembro de 63 a.C. - 19 de Agosto de 14 d.C.), quando o primeiro imperador romano dividiu em 14 régios (regiões) determinando que se fizesse um levantamento e avaliação geral dos bens dos cidadãos para que fossem cobrados os impostos diretos, *tributum sob*, ou imposto sobre a terra, o *tributum capitis*, o imposto sobre o valor venal dos bens pessoais (imóvel).

para a cidade antiga, para suas partes desaparecidas, procurando identificar traços das muralhas e ruas da Antigüidade²⁷⁹.

Alberti através deste trabalho estaria estabelecendo:

[...]”A teoria de levantamento arquitetônico e urbanístico, acenada e inicialmente sistematizada nos *Ludi Mathematici*,[que] vinha de encontro às aspirações que impeliam arquitetos humanistas ao estudo da arquitetura clássica, não apenas para a recuperação do vocabulário métrico constituído pelas ordens arquitetônicas, mas principalmente pela compreensão mais pontual dos organismos urbanos antigos que proviam os valores necessários para que se pudesse repensar a condição da cidade moderna²⁸⁰”.

De acordo com “Rafael” a investigação seria mais minuciosa, pois o levantamento arquitetônico e urbanístico seria complementado pelos relevos dos edifícios das 14 regiões e, desta maneira, seria possível visualizar todo o conjunto urbano, com seus espaços cheios e vazios, com seus monumentos, sua grandeza e magnificência. Depois de Rafael, o humanista Fábio Calvo de Ravena preparou representações dos edifícios romanos, inspirado nas imagens das moedas imperiais e nas iluminuras do Virgílio Vaticano, que foram estudados e apresentados numa exposição em 1981, na Biblioteca Vaticana, seguindo as fontes documentais apontadas por Pier Nicola Pagliara e J. Ruysschaert.

Ilustração VI b – Fábio Calvo de Ravena - *Antiquae urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma, Ludovico Vicentino, 1527. Cart., mm 420 x 285; cc. 23. R.G. Arte – Arch. S 469 (1). Mostrando Roma com as regiões Augusteas (14 regiões) retomadas por P. Victore e Rafael.

²⁷⁹ Cf. LOEWEN Andrea Buchidid, in “A *Descriptio Urbis Romae* e a concepção albertiana de cidade”, [http:// www.eesc.sc.usp.br/babel](http://www.eesc.sc.usp.br/babel), 2001.

²⁸⁰ Cf. LOEWEN Andrea Buchidid, in op. cit. [http:// www.eesc.sc.usp.br/babel](http://www.eesc.sc.usp.br/babel), 2001.

Depois da morte de Fra Giocondo sabemos que Fabio Calvo manteve relações estreitas com Rafael, pedindo-lhe inclusive que traduzisse o texto Vitruviano, e que estiveram juntos nas atividades de levantamento da cidade . Mas não concordamos com alguns historiadores que apontam para a publicação de Calvo, como sendo um trabalho análogo a representação da Roma Antiga, feita por Rafael, pois acreditamos que embora os trabalhos provenham de um ambiente comum, eles apresentam diferenças distintas. Através do catálogo “*Raffaello e la Roma dei Papi*” pudemos verificar que :

[...] “O volume de Fabio Calvo onde apresenta numa primeira série de p ranchas o crescimento da cidade, desde a fundação a idade imperial; enquanto na segunda série descreve, uma por uma, as quatorze regiões em que foi dividida Roma no tempo de Augusto”, nada tem a ver com o método exato apresentado na Carta a Leão X²⁸¹”.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO VII

(n.26) ...”**distinguir os edifícios antigos dos modernos, ou os mais antigos dos menos antigos**”: A fim de que o leitor do pretense trabalho pudesse compreender quais seriam os edifícios mais antigos dentre os menos antigos, visto que todos estariam representados, com o mesmo cuidado, o autor introduz, de forma inédita, a noção de uma historiografia da arquitetura.

(n.27) ...”**existem apenas três tipos de edifícios**”: Segundo o autor existe em Roma três “tipo” de edifícios:

- **Um tipo mais antigo e antiqüíssimo – “dos bons e antigos”** ao qual pertencem as construções do período chamado Imperial, iniciado em 27 a.C., época do governo de Otávio Augusto, quando se instituiu um longo período de calma e prosperidade, conhecido como a “Paz Romana”. Nesta época a riqueza fluía das Províncias e investiu-se largamente nas artes de um modo geral²⁸², seja na arquitetura, pintura, escultura, ou na literatura, que quase sempre, estavam voltadas para glorificação de Roma e de seus Imperadores; m as de acordo com o autor da Carta,

²⁸¹ Cf. “*Raffaello e la Roma Dei Papi*” – Biblioteca Vaticana, 1985, p.104 e 105.

²⁸² Nesta época, foram realizadas grandes obras como os aquedutos, pontes, estradas , templos, anfiteatros e Arcos de Triunfo, voltados para homenagear Imperadores que se saíam vitoriosos nas batalhas.

neste período teria durado até o século V, não existe nenhuma preocupação em diferenciar os estilos: de Augusto, Severiano ou de Constantino.

THOENES, em um de seus estudos mais recentes, destacou a passagem:

[...] É importante apreciar quão perto dos interesses literários e arqueológicos de Rafael dos seus últimos anos se interligam com as suas atividades artísticas. Isto é igualmente verdade no que se refere à proposta, contida na carta escrita por Rafael e Castiglione a Leão X, cerca de um ano antes da sua morte, nomeadamente a de registrar em desenhos todos os exemplos da arquitetura clássica e quando possível, de os restaurar. Relativamente ao Arco de Constantino, os autores discutem que embora a escultura estivesse em declínio durante o reinado do imperador, a arquitetura continuava a manter os princípios estabelecidos por Vitruvius. Isso significava que todos os edifícios da Roma Antiga podiam ser tratados como imitações ²⁸³.

Ilustração VIIa – Arquitetura Imperial – Arco de Constantino

Ilustração VII a – Cópia do Desenho de Rafael do relevo da fachada oeste do Arco de Constantino.

Este desenho se encontra bastante danificado e faz parte do acervo da Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 2460 – Munique.

fonte da imagem : Raffaello Architetto, (1984,p.438).

²⁸³Cf. THOENES, C., "Rafael -1483-1520", Germany,Taschen, 2005, p.92.

- **“Um tipo menos antigo”**- provavelmente o autor se refira ao período a partir do século IV, a partir de 455 d.C. quando se instalou a crise na cidade romana e os povos bárbaros, passaram a realizar sucessivas incursões em diversas regiões, buscando terras férteis e suas riquezas, aproveitando-se da fragilidade em que se encontrava o império romano. Grande parte da população, procurando se proteger, foi para o campo, abandonando as cidades. Novas ondas de invasão ocorreram em meados do século V, quando o último Imperador romano, Rômulo Augusto, foi deposto por um rei Bárbaro em 476 d.C., finalizando o período Imperial. Este período vai do século V até a metade do século VII, durando cerca de 200 anos, mas tendo suas consequências propagadas ao longo dos séculos.

O autor da Carta a Leão X se referia a um período um pouco maior que corresponderia aos desenvolvimentos ocorridos ainda no período medieval²⁸⁴, um período em que Roma foi dominada pelos godos.

E para melhor compreender de qual arquitetura estaria falando é necessário analisarmos suas obras pictóricas, a fim de obter um maior esclarecimento. A obra que nos dá maiores indícios sobre os três tipos de arquitetura é o afresco da Stanza (Sala) do Incêndio de Borgo, que não por acaso ocupa a capa do estudo de DI TEODORO. Esta imagem apresenta uma espécie de resumo do conteúdo presente na Carta a Leão X.

De forma resumida temos : No 1º. plano: Arquitetura antiga “*dos bons e antigos*”; no 2º. plano: onde foi alcançada “*a razão*” e a grandeza dos antigos edifícios, no 3º. plano: Arquitetura era mal feita; “*a outra durou o tempo em que Roma foi dominada pelos Godos e ainda cem anos depois*”.

²⁸⁴A Idade Média teve início na Europa com as invasões germânicas (bárbaras), no século V, sobre o Império Romano do Ocidente. Essa época estende-se até o século XIV, com a retomada comercial e o renascimento urbano. Caracteriza-se pela economia ruralizada, pelo enfraquecimento comercial, supremacia da Igreja Católica, e o sistema de produção feudal com uma sociedade hierarquizada.

Ilustração VIIb – Afresco da Stanza do Incêndio de Borgo pintado por Rafael e seus colaboradores em 1514, no Palazzo Vaticano, Roma (10,60m de largura).

No afresco idealizado por Rafael, para a *Stanza do Incêndio de Borgo*²⁸⁵ aparece esta distinção histórica e técnica da arquitetura: no primeiro plano à direita, esta arquitetura do Tempo dos Imperadores, isto é, aquela que tem “*grandíssima arte*”; no segundo plano, ou melhor, “*no meio*” esta a Arquitetura do seu tempo, onde escolheu representar o Papa Leão X, como aquele que apagava o fogo no Borgo com um simples gesto (Leão III), retomava a idéia do pontífice-pacificador que

²⁸⁵Cf. MIGLIACCIO, Luciano, tradução da “*Vida de Rafael de Urbino*”, de Giorgio VASARI, da edição de 1568, texto ed. Newton Compton, Roma, 1997, p. 636-639, São Paulo, 2004, nota 68 (ainda não publicado):

“[...] A Sala chamada do Incêndio de Borgo foi pintada de 1514 a 1517 por Rafael e por seus colaboradores, sendo que, em 1507-8, Perugino executara os círculos da abóbada. Os temas escolhidos comemoram a proteção divina sobre a igreja nos feitos dos grandes papas chamados de Leão, alusão ao pontífice Leão X. As cenas representadas são, além do citado Incêndio de Borgo, a Batalha de Ostia, a Coroação de Carlos Magno e a Justificação de Leão III. O afresco do Incêndio de Borgo foi realizado em grande parte pelos ajudantes: toda a parte esquerda e uma parte da direita por Giulio Romano, a área central por Giovanni Francesco Penni ou Giovanni da Udine, enquanto Rafael interviria apenas em algumas figuras do fundo e em alguns detalhes. A obra é datada geralmente de 1514. O afresco representa um episódio tirado do *Liber Pontificalis* remontando ao ano de 847. No Incêndio de Borgo aparecem fortes evidências dos interesses de Rafael para a arquitetura. A representação dos edifícios de Roma antiga, moderna e medieval antecipa a reflexão histórica sobre as ruínas de Roma apresentada na carta de Rafael ao papa Leão X, escrita em colaboração com Baldassar Castiglione” (1518).

instaurou a paz na Itália; e no terceiro plano foi representada a antiga Basílica de São Pedro, isto é a arquitetura “*pior concebida*”.

- “Um período que segue a partir da dominação dos godos até o nosso”: representado pela arquitetura produzida por Brunelleschi, e sobretudo por Bramante, segundo o autor da Carta, teria alcançado “a razão” e a grandeza dos antigos edifícios, isto é, do período imperial. Esta obra foi considerada por LOTZ, como sendo “a primeira obra clássica construída na cidade²⁸⁶”, na Renascença.

Ilustração VIIc – Arquitetura Moderna ou Arquitetura do Renascimento: Tempietto de Bramante (1502).

Palladio escreveu no Quarto Livro do seu Tratado de Arquitetura, como nos informou LOTZ, que “Bramante foi o primeiro a trazer a luz à boa e bela arquitetura que desde os tempos antigos até o presente, esteve esquecida”. com tal justificativa, o tratadista incluía o desenho do Tempietto de S. Pedro, o pequeno templo construído em Montório, em Roma, no livro em ele que versava sobre a Antiguidade. Esta obra de 1502, foi considerada por LOTZ como “a primeira obra clássica construída na cidade²⁸⁷”, na Renascença. Antes de Palladio a arquitetura de Bramante, já

²⁸⁶ Cf. LOTZ, Wolfgang “Arquitetura na Itália 1500-1600”, São Paulo : Cosac & Naify, 1998, p.10-11.

²⁸⁷ Cf. Ibid. p.11.

havia sido destacada por Rafael e ainda por Serlio, no Livro III do seu tratado de Arquitetura de 1540.

Ilustração VII d – Arquitetura Moderna nos Cartões das tapeçarias para a Capela Sistina; conforme THOENES, Christof in “Rafael”,

Alemanha, Taschen, 2005, p.53.

“As tapeçarias tecidas a partir dos painéis de Rafael destinavam-se ao presbitério na Capela Sistina. A ultima tapeçaria da série de São Paulo, no entanto, está pendurada na área dos leigos: o pregador dirige-se à congregação”. Rafael [e sua equipe] levou cerca de dezoito meses a produzir os dez esboços que mediam em média 3,5 x 5 m – um efeito espantoso em termos físicos. Foram pintados em grande parte, pelo próprio Rafael, de acordo com as ultimas publicações, e em têmpera sobre papel, com a imagem invertida, nas tapeçarias acabadas, uma vez que os desenhos eram voltados para o processo de tecelagem.

Foram feitos na oficina de tapeçaria de Pieter van Aelst em Bruxelas, onde em 1520 Albrecht Dürer supostamente viu os esboços e neles se inspirou para realização dos *Quatro Apóstolos*.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO VIII

^(n.28) “Os edifícios...modernos...são conhecidos, por serem novos e não terem tão bela maneira como aqueles do tempo dos imperadores”:

Mas como eram os edifícios do tempo dos Imperadores? E porque eles se distinguiam em razão de tamanha excelência - “*mais excelentes e feitos com grandíssima arte e bela maneira*”?

Com isso, “nosso autor” pretendia dizer que os edifícios do tempo dos imperadores eram bem feitos em tudo aquilo que pertencia à arquitetura, a qual todos os artistas do Renascimento deveriam emular? Então, como era então esta arquitetura Imperial?

Na verdade, durante séculos, desde a época dos etruscos e da república até o final do Império, na véspera das invasões dos bárbaros, os romanos criaram uma profusão de edifícios da maior importância. Eles revolucionaram as técnicas de construção, com a utilização repetida do arco, da abóbada e da cúpula e conceberam esquemas espaciais grandiosos e imaginativos.

A construção mais importante da Roma republicana (dos antiquíssimos) é o Tabulário, construído no tempo de Sula. Dele restam apenas os vestígios em um dos extremos do Fórum, mas sabe-se que foi erguido em frente ao monte Capitólio, sendo um amplo edifício destinado a guardar os tesouros do estado. Tinha no piso inferior uma fila de pequenas janelas e, no primeiro pavimento, o pórtico era constituído por arcadas em abóbada assentadas em sólidos pilares e decorados com colunas dóricas embutidas (78 a.C.). As arcadas e as abóbadas, a partir de então, assumem a característica essencial da arquitetura romana, sendo amplamente reproduzidas.

Depois das obras-primas do período republicano de Sula seguiu-se uma época de instabilidade política durante o domínio de Pompeu e de César, que provocou a aceleração quer da evolução estilística da arquitetura romana quer da urbanização da capital.

A construção dos fóruns revolucionou o traçado de Roma, devido ao grande número de edifícios importantes que foram erguidos. O fórum era formado por uma área retangular situada no eixo sudeste-noroeste, constituída por longos pórticos com filas duplas de colunas que se estendiam para os lados e num dos extremos da praça erguia-se o templo. Na verdade, este ambicioso

programa de impacto urbanístico, funcionaria não apenas no âmbito da arquitetura mas também da religião, transformando o espaço público num espaço religioso. O vigoroso impacto do fórum no traçado da cidade viria a constituir uma espécie de pólo para os empreendimentos posteriores que envolveram a organização do centro de Roma.

Com a chamada “era imperial” verifica-se o desenvolvimento de uma arquitetura onde cada imperador procurava deixar uma marca visível do seu reinado. E, a partir do século III ^aC., instala-se um processo de romanização, primeiramente nas populações vizinhas a Roma, para que fosse criada uma potência unificada, mas aos poucos a cidade - império se impôs não só pela força física mas também por um sistema civilizacional, cujo sinal mais visível era a cidade, com seu traçado original e a sua arquitetura específica.

O desenvolvimento da arquitetura romana foi ditado pela necessidade de grandes salas e vastos ambientes cobertos para fins civis e religiosos. Estes requisitos traduziram-se na criação de espaços interiores cada vez maiores, dotados de soluções cada vez mais imaginativas e ousadas, cobertas por enorme número de abóbadas. Era portanto esta a arquitetura “*feita com grandíssima arte e bela maneira*”.

Figura VIII a – Arquitetura Imperial. – Basílica de Maxêncio .

Fonte da imagem “O império romano: dos etruscos ao declínio do Império Romano, Henri STIERLIN, Taschen, Lisboa, 2002, p. 224.

Stanza della Segnatura – “A Escola de Atenas” – 1510-11, a primeira Sala decorada por Rafael no Palazzo Vaticano, Roma.

Francesco di Giorgio MARTINI in “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia

Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, f.76 TAV.139.

Ilustrações VIII a – Arquitetura Imperial (Basilica de Maxencio - Stanza della segnatura).

Os edifícios modernos...

Os edifícios modernos que a Carta faz referência são, por exemplo, as construções de Bramante. THOENES (p.59), num artigo intitulado *“Bramante e la bella maniera degli antichi”* destacou²⁸⁸ que o artista teria sido o *“risuscitatore della buona architettura”* (S. Serlio). Portanto, se por um lado ele foi responsável por recuperar as formas romanas, esta imitação era limitada, ilusionística e enganadora nas soluções técnicas, pois focava apenas a aparência das construções mas seguia um sistema de sustentação moderno.

O aspecto imponente e fascinante das ruínas romanas – “a grandeza dos edifícios e a perfeição dos corpos dos templos” - que Brunelleschi pôde sentir em Roma, e que foi destacado por Vasari, estava associado a um período cujas condições sócio-econômicas já não mais existiam. Tratavam-se de construções feitas sob a encomenda dos imperadores, o que pressupunham a utilização de mão-de-obra escrava, muito diferente dos meios e das condições empregadas durante a Reforma de São Pedro. Bramante e seus seguidores buscavam imitar o caráter unitário e “orgânico” dos desenhos dos antigos, mas tinham consciência da impossibilidade do retorno a uma época passada.

Ilustração VIII b – Arquitetura dos Modernos x Arquitetura dos Antigos.

²⁸⁸Cf. THOENES, C. *“Sostegno e adornamento : saggi sull’architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza”*, Milano, Electa, 1998, p. 59-65.

Representação esquemática do pórtico do Colosseo (Arquitetura antigos). Representação esquemática do pórtico do Palazzo Veneza (Arquitetura Modernos) ²⁸⁸. Embora na elevação as soluções pareçam iguais, e na planta que percebemos as diferentes soluções estruturais Roma, Palazzo Veneza – detalhe do cortile X Roma, Colosseo, detalhe do pórtico 1º. Pavimento.

(n.29) ... “ficando no meio os mais modernos”:

A idéia de que os edifícios modernos, aqueles realizados a partir da segunda metade do Quatrocentos, teriam alcançado a “*bela maneira dos antigos*”, ou seja, a idéia de que a arquitetura da renascença havia acordado para a maneira de construir dos antigos, suas dimensões e suas formas. Mas embora reproduzissem formas semelhantes, estas não possuíam a mesma qualidade dos ornamentos que nos exemplares modernos eram menos “valerosos” e por isso, não possuíam a mesma graça.

Ilustração VIII c – Arquitetura dos Modernos x Arquitetura dos Antigos.

O autor da Carta apresentava, a partir do julgamento da arquitetura, uma espécie de classificação das tipologias existentes. Imaginemos que ele conhecesse o texto Vitruviano, visto que havia encomendado a tradução para a língua vulgar a Fábio Calvo. E ainda, como destacou NESSEL RATH, Fábio Calvo, depois da morte de Fra Giocondo, teve um estreito relacionamento com

²⁸⁸Cf. THOENES, C. “Sostegno e adornamento : saggi sull’architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza”, Milano, Electa, 1998, p. 59-65.

Sanzio e, por esse motivo traduziu, para o italiano o *De Architectura* de Vitrúvio com a intenção da primeira publicação em vulgar do texto, mas que não foi terminada em virtude da morte imprevista de Rafael. As ilustrações devem ter sido iniciadas, pois restaram pequenas frações - três desenhos preparatórios - com algumas cópias presentes no chamado Taccuino de Fossombrone²⁸⁹. Desta maneira, o conhecimento de Vitrúvio que buscara a codificação das teorias e das práticas construtivas das gerações precedentes, exaltando as brilhantes realizações do passado, associado ao estudo dos textos albertianos que, segundo LOEWEN, havia se interessado sobretudo pela revivescência da Antiguidade etrusca e romana, deram ao autor da Carta condições de exercer um julgamento da arquitetura que resultou em tal classificação²⁹⁰.

Esse conhecimento, ou se preferirmos essa “*certa noção da arquitetura*” pode ser constatado, como já mencionamos nas pinturas e desenhos deixados por Rafael.

Ilustração VIII d - De Architectura de Vitrúvio de Fabio Calvo. Manuscrito da tradução de Vitrúvio, por Calvo, com anotações de Rafael, Munique, Bayerische Staatsbibliothek, cód. it.37. fól. 60r. Esta tradução foi concluída mas nunca foi impressa, e os registros das ruínas feitos por Rafael não passaram na primeira etapa.

“[...] Neste trecho Vitrúvio sugere a utilização de madeira de lariço, à prova de fogo, nos lares urbanos dos romanos, de forma a evitar o alastramento dos incêndios. Rafael anota na margem que isto se deveria aplicar, em particular, nas ruas estreitas e nas casas tipo *insulae* no centro da cidade²⁹¹”.

Em consequência, Rafael conseguiu que as teorias de Vitrúvio fossem traduzidas para o italiano, tendo trabalhado inclusive no próprio manuscrito. As duas coisas juntas: os escritos de

²⁸⁹Cf. NESSELRATH, A in “*Raffaello Architetto*”, Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri ; “la sezione Raffaello e l'antico è stata curata da H. Burns, A. Nesselrath”, Milan o : Electa, 1984 , p.398.

²⁹⁰Cf. LOEWEN, Andrea B. “*Alberti e Vitruvio*”, publicado em *Projeções* v.19/20,p.37-46, jan/dez, 2001/2002,p.39.

²⁹¹Cf. THOENES, C. “*Rafael - 1483-1520*”, Germany,Taschen, 2005, p.92.

Vitrúvio e o corpus dos monumentos antigos contribuíram para que Rafael desvendasse o código genético da arquitetura.

(n.30) ...**“todos eram feitos com a mesma razão”**:

Desde Alberti existia o desejo, por parte dos artistas e humanistas, de dominar os princípios que regulavam a nova arquitetura que olhava para a antiga em busca da *razão*, a ser recuperada após um longo período de erros, LOEWEN ²⁹².

Ilustração VIII e – A arquitetura de Alberti – Rimini 1450. Alberti utilizou as dimensões das colunas do Arco de Constantino na Fachada deste Templo.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO IX.

(n.31) ...**alguns edifícios antigos dos próprios Romanos tenham sido reformados, como aconteceu com a Domus Áurea de Nero**:

Durante o reinado de Nero (54-68 d.C.) os progressos arquitetônicos e a transformação urbana de Roma foram “favorecidos” pelo incêndio de 64 d.C. que afetou quase todos os bairros da capital (10 das 14 regiões augustas), destruindo templos, palácios, edifícios oficiais, balneários públicos e, principalmente, casas particulares. Nero, segundo os historiadores, ateou fogo para tirar partido deste trágico evento. As reformas ocuparam praticamente todo o centro da cidade. Casas e

²⁹²Cf. LOEWEN, Andrea B. “Alberti e Vitrúvio”, publicado em *Projeções* v.19/20, p.37-46, jan/dez 2001/2002, p.43.

até edifícios públicos foram demolidos, em seguida decretou-se uma série de regulamentos referentes à largura das ruas, a altura das casas e aos materiais de construção, para que fosse evitado um desastre semelhante no futuro.

Em uma das áreas devastadas pelo incêndio (que vai do monte Palatino às encostas do monte Oppia no Esquilino) mandou erguer o seu palácio. A Domus Aurea ou Casa Dourada, como é conhecido o palácio encomendado por Nero, teve como premissa criar - se uma enorme estrutura arquitetônica (*"edifici grandi come città"*) em um parque com grande área verde com o cultivo de espécies exóticas, que seriam plantadas nas áreas abertas, circundadas por luxuoso jardim reproduzindo uma atmosfera da Arcádia (para inspirar os sátiros, pois *"Roma é enfim uma grande casa"*), com um vasto lago para peixes (*"quase come il mare"*) e muitos animais. O nome "Aurea" ou "dourada" refere - se a grande quantidade de decorações e de paredes revestidas de ouro e a luxuosa decoração do palácio de Nero.

Após a morte de Nero, seus sucessores quiseram se livrar de sua imagem impopular e buscaram restituir a Domus Áurea ao uso público. Para isso, destruíram as construções do Palatino e iniciaram a construção monumental do Coliseu no espaço ocupado pelo estádio de Nero. Por volta de 104 d. C. parte da área foi destinada às Termas de Trajano pelo o arquiteto Apollodoro di Damasco que decidiu recobrir com terra parte do edifício neroniano, naquela época bastante desfigurado.

Ilustração IX a – Planta e vista externa da entrada Domus Áurea ou Casa Dourada.

Segundo a historiadora Nicole DACOS (p.29), é graças a esses “pic-nics” arqueológicos, à imaginação, aos desenhos e às pesquisas realizadas pelos artistas durante o século XV e XVI na Domus Aurea ou Casa de Nero, que foram estabelecidas as bases para as novas convenções artísticas decorativas, as chamadas “grotescas”, cuja morfologia seria difundida por quase um século²⁹³. Esta forma artística seria amplamente apreciada por Rafael e também por seus colaboradores.

Nero encarregou os arquitetos Severo e Célere de construir na ala leste uma sala octogonal “coenatio”, uma espécie de salão - sala de jantar com uma cúpula hemisférica de 14 metros de diâmetro. O octógono com uma abertura central - um óculo - era rodeado por quartos laterais e por alcovas que eram alternadas por triclinios e pelo Nifeu com a queda d’água.

²⁹³Cf. DACOS, N. “L’esperienza dell’ antico, dell’ Europa, della religiosità - arte italiana e arte antica”, in *Storia dell’ Arte Italiana*, vol III, Einaudi, Torino, 1979, p. 5-67.

Ilustração IX b – Corte e detalhes do interior da Domus Áurea ou Casa Dourada.

(n.32) **...nas Termas de Tito, a sua casa e o Anfiteatro Flavio (Coliseu):**

A área ao qual o autor se refere passou por diferentes reformas depois da morte de Nero (área que havia sido destinada a Domus Aurea) no período imperial.

Ilustração IX c - Termas de Tito -Trajano.

O autor da Carta colocou que embora as letras, a escultura e a pintura e as artes de modo geral tivessem entrado num período de decadência, a arquitetura foi a última que se perdeu e utilizou como exemplo desta sua “teoria” o Arco de Constantino.

Desenho das Termas de Tito feito por Francesco di Giorgio MARTINI, in "*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*" a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano: Il Polifilo, 1967, f.74 TAV 135.

As termas de Tito foram construídas ao lado do edifício principal do complexo neroniano, tendo sido reformadas entre 79 - 81 d. C.. Já as Termas de Trajano, que corresponde a maior área foram erguidas sobre a parte da Casa Áurea que havia sido aterrada, entre 98 a 117 d.C..

A construção do Anfiteatro Flávio – conhecido como Coliseu, teve início no reinado de Vespasiano mas foi inaugurado em 80 d. C. Trata-se de um gigantesco edifício elíptico, de 188 x 156 m, com uma área total de 1440 m.², destinados aos divertimentos, podia acomodar até 70.000 espectadores ("*panem et circences*"). Esta majestosa construção foi erguida sobre os antigos jardins de Nero, exatamente no local onde se encontrava o grande lago artificial. A construção de três pavimentos apresenta colunas toscanas no 1º. piso, colunas jônicas no 2º. piso e colunas coríntias no 3º. piso, repetindo-se nos três pisos 80 arcadas em pedras que atingem até o arremate final da cornija uma altura de 50 m. Esta construção era revestida de mármore travertino que foi amplamente reutilizado ao longo dos séculos, durante as reformas e apesar disso, subsistiu e tornou - se um símbolo do patrimônio artístico romano.

Ilustração IX d – Anfiteatro dos Flávios – Foto do Coliseu em Roma e foto da maquete de Roma antiga.

A atenção dos artistas ficou voltada para estas construções por vários séculos, mas a redescoberta da Casa Áurea aconteceu no final do Quattrocento, por motivo de interesse e curiosidade pela antiguidade, quando os artistas desceram as grutas que ainda estavam enterradas e começaram a copiar as suas decorações, reproduzindo -as praticamente por todo o século seguinte.

Muitos artistas italianos (Rafael, Ghirlandaio, Pinturricchio, Giovanni da Udine) e também estrangeiros, como pudemos verificar através dos estudos da professora Nicole Dacos²⁹⁴, reproduziam através de desenhos ou pinturas, as decorações da Casa Áurea nas paredes dos Palácios (Palácio Vaticano) e das monumentais Villas. Os artistas e humanistas do período provavelmente tiveram notícias das atividades colecionistas de Nero, que adornou os salões do seu palácio com obras-primas do mundo helenístico. As estátuas foram posteriormente transferidas ao Templo da Paz, durante o reinado de Vespaziano, para que pudessem ser apreciadas pelo público romano.

Ilustração IX e – Retrato de Maerten Van Heemskerck ao lado Coliseu em Roma – 1553.

(n.33) **O Arco de Constantino: esta construção, no que se refere a arquitetura, apresenta-se bem idealizada; no entanto, as esculturas sobre ela depositadas são fraquíssimas, sem nenhuma “arte ou bondade”. São muito diferentes os relevos do período de Trajano (98-117d.C.) daquele de Antonino Pio (138-161).**

O Arco de Constantino é um monumento romano erguido como símbolo da vitória de Constantino sobre Maxêncio na Batalha da Ponte Mílvia em 312 d.C.. Nas proximidades do Natal do ano de 312, o imperador romano Constantino o Grande, enfrentou Maxêncio, um seu rival ao trono de Roma. Nas vésperas das duas batalhas que travou então ele jurou ter escutado vozes divinas²⁹⁵ bem

²⁹⁴ Ver sobre o tema das Grotescas Nicole Dacos “*Roma Quanta Fuit. Tre Pittori Fiamminghi Nella Domus Aurea*”, Roma, Donzelli Editore, 2001.

²⁹⁵ “Uma surpreendente conjuntura fez com que a ação de Constantino pela Palestina tivesse uma repercussão histórico-universal que se estendeu por muitos séculos.” - J.BURCKHARDT in *Die Zeit Constantinus des Grossen*, 1853.

como assegurou ter visto claramente signos no céu que lhe davam o ganho da causa. Esses acontecimentos, lendários ou não, tiveram notável efeito na história da fé do mundo ocidental visto que a vitória de Constantino na ponte Milvio²⁹⁶, que cruzava o rio Tibre, acelerou a conversão dos romanos à religião de Jesus Cristo.

Este arco triunfal localiza-se ao lado do Coliseu (Anfiteatro Flavio), tendo sido consagrado somente em 315 d.C. O Arco é composto por três vãos e apresenta um conjunto de esculturas e fragmentos provenientes de vários outros monumentos²⁹⁷ (Trajano, Adriano, Marco Aurélio e Antonino Pio). Rafael provavelmente baseou o seu julgamento no conhecimento que possuía sobre relevos da coluna de Trajano e que foram amplamente desenhados por seus discípulos.

Arco de Constantino Fachada em direção ao Sul - Roma

Arco de Constantino Vista da cidade - Roma

Ilustração IX f - O Arco de Constantino in *The Arch of Constantine*, BERENSON Bernard, 1865-1959.

(n.34) **...nas Termas de Diocleciano, a Arquitetura é nobre e bem idealizada, mas as pinturas e esculturas são desengonçadas, não podendo compará-las às Termas de Tito (79 - 81 d.C) ou de Trajano (98 a 117 d.C):**

²⁹⁶ Rafael e seus discípulos pintaram nas Stanze Vaticanas a chamada Sala de Constantino, representando em uma das paredes as cenas da Batalha sobre a Ponte Milvio.

²⁹⁷ Cf. DI TEODORO, F.P. op. cit. (1994, p.184) destacou que no Arco de Constantino (313-315) foram empregados relevos e esculturas da época de Trajano (um grande ornato representando o imperador combatendo os Dácios e oito estátuas de prisioneiros provenientes do Foro Trajano), Adriano (oito “tondos” em relevos - medalhões) e Marco Aurélio (oito placas de relevos extraídos do arco em homenagem ao imperador Antonino).

Abrangendo uma área de 390 x 370 metros, as termas de Diocleciano foram construídas em Roma, entre 298 e 306 d. C., e apresentavam uma construção de 235 x 150 metros, cuja cobertura abobadada perfazia um total de 30.000 metros quadrados.

De acordo com a historiografia, a partir do período Severiano (193 - 235 d. C.) há uma proliferação desse tipo de construção por várias cidades; a arquitetura das Ter mas de Diocleciano apresenta-se rigorosamente simétrica, com salas circulares encimadas por cúpulas. A utilização de abóbadas sólidas (Diocleciano) ou de caixotões (Caracalla) se deve m ao alto índice de umidade acumulada no interior do edifício, além do fato de que os tijolos apresentavam um melhor isolamento térmico ao edifício.

Planta

Entrada

Figura IX g – Termas de Diocleciano – Planta, entrada e vista externa da construção reformada por Michelangelo e Vanvitelli , transformada em Igreja de Santa Maria degli Angeli.

Desenho das Termas de Diocleciano de Francesco di Giorgio MARTINI, “ *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, f.73 TAV 133.

Para concluir as nossas observações sobre este parágrafo é importante lembrar que Vasari (1550, p.118), no *Proêmio das Vidas*, também destacou o fato de que a arquitetura sendo a última das artes a se perder, manteve – se aparentemente intacta, sendo desvalorizada somente muito depois da pintura e da escultura²⁹⁸.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO X

^(n.35) **...pareceu que aquele incêndio e lamentável ruína queimassem e arruinassem, junto com os edifícios, também a arte de edificar:**

O parágrafo se abre com “o monstruoso incêndio” de Roma, “a obra dos bárbaros que parece reduzir às cinzas a arte de edificar”. Na história da cidade romana, constatamos que esta sofreu importantes incêndios que marcaram em definitivo seu destino. Pensemos no lendário incêndio de Nero, que já tivemos a oportunidade de mencionar, ou ainda naquele de Borgo (847) que, através da interpretação feita por Rafael nas Stanze (Salas), foi extinto pelas preces de Leão X(IV). Insinuava-se desta forma a importância da intervenção da Igreja na preservação da história.

Esta idéia da exposição da cidade e da intervenção dos bárbaros pode ser comparada à colocação feita por Castiglione, em *O Cortesão*, IV,xxxiii,p.298 -“[...] porque muitas vezes as riquezas excessivas são causa de grande ruína; como na pobre Itália, que foi todavia continuamente exposta a gente estranha, tanto pelo desgoverno como pelas inúmeras riquezas de que está cheia”.

^(n.36) **... Aviltou-se a maneira conforme a miséria deles, sem arte, sem proporção e sem graça alguma.**

De acordo com o texto vitruviano, para a construção dos edifícios públicos se deveria ter em mente três conceitos fundamentais: “firmitas” (a durabilidade), “utilitas” (a comodidade) e venustas (a beleza).

- *Firmitas*: assegurar a qualidade dos materiais e das fundações;

²⁹⁸ Cf. Vasari, 1550, p.118(Vasari/Bellosi-Rossi, 1985, p.95).

- *Utilitas*: preocupação com o perfeito arranjo entre as partes, de modo a ajustar-se perfeitamente ao uso;

- *Venustas*: dar a aparência agradável e elegante à obra de modo que seus membros estejam perfeitamente proporcionados, de acordo com os princípios de simetria²⁹⁹.

O autor chama-nos atenção para o fato de que Roma, após ter passado da condição de dominadora à dominada, aqueles que por ela eram subjugados – os bárbaros – fizeram-na serva, e deixaram de construir à maneira dos excelentes edifícios clássicos. Por isso, além da liberdade, também teriam perdido a capacidade de construir, passando a destruir “os magnos edifícios” para extrair seus materiais e aproveitá-los em construções novas que não possuíam “nem engenho nem arte”.

^(n.37) **...não souberam mais fazer nem tijolos de barro cozido, assim como outros tipos de ornamentação.**

Segundo o arquiteto e historiador Pier Nicola Pagliara, com o final do império, a utilização e as práticas construtivas de origem romana foram interrompidas, mas em algumas regiões ocidentais essas técnicas sobreviveram e foram retomadas de várias maneiras³⁰⁰. No entanto, a escolha destas técnicas estava sempre relacionada às questões práticas. Além disso, a presença das ruínas antigas contribuiu sempre para a reutilização das técnicas antigas. Contudo, entre os séculos VI ao IX foi possível verificar a adoção das chamadas “práticas augustas” como uma espécie de testemunho eficiente da grandeza do império.

Já no Renascimento, a adoção das formas e dos elementos da arquitetura clássica favoreceram o emprego das técnicas correspondentes, muito embora isso não fosse obrigatório. Por isso, enquanto as construções anteriores ao século XV apresentaram um interesse pela construção

²⁹⁹ Cf. VITRUVIUS, 1960, I, Cap. III, p.17 apud LOEWEN(2001,p.39).

³⁰⁰ Cf. PAGLIARA, P.N. “*Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*”, Annali di architettura, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 1998-1999, No. 10-11, p. 233-260, www.cisapalladio.org.

“*more romano*”³⁰¹, a partir de Alberti, a observação do monumento antigo permitiria aos artistas a recuperação completa da teoria que ordena a construção e que mostra-se inspirada na Antiguidade. Mas, quando o principal objetivo era retomar um modo de construir porque era conveniente, havia uma tendência a reproduzi-lo “*tale quale*”, para que fosse reconhecível; conforme colocou Salvatore SETTIS - professor de História da Arte e da Arqueologia clássica na universidade de Pisa - houve uma retomada dos modelos clássicos enquanto elementos adaptáveis e convenientes, mas não obrigatoriamente por serem antigos³⁰².

“(n.38) **...Descascavam os muros antigos para extrair a argamassa e as pedras cozidas**”.

Sobre a questão das técnicas construtivas no Renascimento, Pagliara³⁰³ destacou que a denominação dos tijolos como “*pedras cozidas*” deve-se a sua utilização no lugar das pedras naturais, mas revela uma nova forma de conceber a arquitetura romana. Segundo o arquiteto, Alberti, no seu *De re aedificatória*, terminado em 1452, menciona o uso dos tijolos, mas enfatiza que esses resistiam melhor às intempéries se fossem utilizados em conjunto com a pedra e, em seu texto, apresentou duas maneiras diferentes de fazê-lo.

Cesare Cesariano, o primeiro tradutor do tratado de Vitrúvio - 1521, afirma que as cortinas de tijolos se tornaram raras em Roma, mas não desapareceram por completo e, de acordo com as palavras de Vitruvius, em sua época, apenas por questões econômicas é que se construía com tijolos, que apresentavam uma coloração mais homogênea, devendo ser refilados e cobertos por finas camadas de argamassa, ficando praticamente invisíveis por causa do reboco que os cobria. Essa prática de recobrimento das alvenarias com argamassas se torna comum no século XVI em Roma e como o travertino passa a ser o acabamento mais apreciado, as argamassas também buscavam imitar a sua aparência esburacada.

³⁰¹ Cf. PAGLIARA, P.N. “*Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*”, *Annali di architettura*, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 1998-1999, No.10-11, p. 234.

³⁰² Cf. SETTIS, Salvatore, “*Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*”, in *Storia dell' arte italiana*, id. (a cura di), *Memoria dell' antico nell'arte italiana*, 3 voll, Torino, 1984-86, III, p.371-486.

³⁰³ Cf. PAGLIARA, P.N. “*Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*”, *Annali di architettura*, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 1998-1999, No.10-11, p. 247.

Pagliara destacou ainda que era muito pouco comum a recuperação de uma técnica que nos séculos anteriores tinha sido abandonada. Os artistas se reportavam às antigas construções como se fossem uma espécie de armazém, de onde se poderia recolher aquilo que pudesse ser admirável ou apreciável, utilizando então esses elementos de maneira indiscriminada.

Vasari atribuiu a Giovanni da Udine, um dos colaboradores de Rafael a partir de 1514, o mérito de se ter reencontrado, depois de algumas tentativas, a fórmula para produção do estuque de acabamento e cor equivalentes àquele dos antigos para modelar os tetos em relevo. Mas para a recuperação das técnicas não era suficiente apenas a disponibilidade dos materiais; eram necessários mestres que as soubessem utilizar corretamente. Contudo, o "cotto" ainda era tido como um material menos nobre que a pedra natural.

Francesco di Giorgio se refere aos tijolos como sendo um material "isodomo" e diz que o papel das pedras cozidas são o de imitar em tudo as pedras naturais³⁰⁴.

(n.39) **...dividindo com aquela argamassa as paredes de pedra cozida, como se vê naquela torre que chamam das Milícias.**

Sobre a Torre das Milícias escreveu também Flavio Biondo: [...] e Bonifácio VIII edificou aquelas três que agora se encontram inteiras e aquela do meio é conhecida como das Milícias, por ter sido edificada sobre as salas onde costumavam se alojar os soldados de Trajano³⁰⁵.

E sobre o mesmo edifício, Arnold Nesselrath - diretor da Seção de Arte Bizantina, Medieval e Moderna dos Museus Vaticanos - em seus estudos sobre a relação entre Rafael e a antiguidade, fez referência às obras literárias existentes naquela época, provavelmente do conhecimento dos artistas envolvidos nas atividades arqueológicas, destacando "*Antiquarie Prospettiche Romane composte per prospettivo milanese dipintore*", cuja autoria é ignorada, com datação provável de 1499 - 1500³⁰⁶. No trecho da Carta 1, Coluna II, verificamos a seguinte referência à Torre das Milícias:

³⁰⁴ Cf. DI GIORGIO, Francesco in "Vitruvio Magliabecchiano", Firenze, 1985, p.88.

³⁰⁵ Cf. BIONDO/ FAUNO, 1542, III, p.52.

³⁰⁶ Cf. NESSELRATH, A. Raffaello architetto / Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri ; la sezione Raffaello e l'antico è stata curata da H. Burns, A. Nesselrath : [con saggi di E. Bentivoglio et al.] Raffaello architetto, Milano, Electa, 2002. p.405.

[...]“*Ecci vna torre chiamata militie
delle tre parte luna e sotto fonda
non so se laltre do vedran iuditie/*

*Un templo ce chiamato la ritonda
che fu di quel famosagrippa marco
et anche in pie ogni so rive sponda/*

*Tutto e cerchiato et facto di dopiarco
al centro del diamatrun spiraculo
che alto quasi quanto sputa vn archo/*

*Ecci saturno chumbra stabitaculo
acio che ioue non fulgur la soma
aduenga che de lui siel grandentraculo”*

^(n.40) **...nasceu ainda uma maneira de Pintura, Escultura e Arquitetura péssima e de nenhum valor.**

Castiglione numa Carta escrita a Federico Gonzaga, duque de Mantua, em 17 de agosto de 1519, colocou que: “[...] *antes parecem ilustradas, que imitadas: e talvez por isso resulte de eu não ser capaz de entendê-las*³⁰⁷”.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XI

^(n.41) **...Pareceu depois que os Germanos³⁰⁸ começaram a despertar um pouco estas artes, mas as ornamentações eram deselegantes e muito longínquas da bela maneira dos Romanos.**

Segundo nosso autor, o despertar da arquitetura começa com a obra dos germânicos, os quais estiveram sempre muito longe da “maneira dos romanos” por causa dos seus ornamentos deselegantes. No entanto, da arquitetura gótica se reconhece o valor estrutural, isto é, a máquina de

³⁰⁷ Cf. CASTIGLIONE, Baldassare, “O cortesão”, São Paulo : Martins Fontes, 1997, capítulo I, xxxix, p.61.

³⁰⁸ Dentre os povos considerados bárbaros pelos italianos por não falarem o latim, existiam os Germanos ou povos germânicos que eram formados pelos visigodos, ostrogodos, vândalos, francos, lombardos, hérulos, suevos, anglos, saxões, alamanos e outros. O fascínio que os germanos despertaram em certos intelectuais romanos fica evidente na passagem de Sêneca: “Existe”, perguntou ele “povo mais feroso do que os germanos, mais ardente no ataque, mais apaixonado pelos combates, no meio dos quais eles vivem e crescem, dos quais faz m sua única ocupação, indiferentes a todas as outras...Um pouco de disciplina bastaria a estes homens, que ignoram os requintes, o luxo, o dinheiro. Tornar -se-iam grandes conquistadores como foram os Romanos antigos ” - (Sêneca, De Ira, I).

todo o edifício, embora apresentasse ornamentos “mal feitos” e “mal dimensionados”, fora da proporção natural.

Estes povos ditos “germânicos” sempre exerceram um certo fascínio sobre os romanos e, durante o império romano, algumas tribos foram admitidas dentro dos limites do próprio Império, o que provavelmente resultou na assimilação de práticas e costumes. O próprio Alberti, no capítulo II do Livro Quarto, do seu *De re aedificatória*, ao descrever a cidade ideal, citou uma passagem dos escritos de Cesar “*De bello Gallico*, VI, p.23.” para descrever a localização ideal da cidade para os germânicos³⁰⁹-[...]”*Scrive Cesare che i Germani sollevano considerare motivo di grande vanto l’essere circondati da territori costituiti da deserti vastissimi; e ciò perchè reputavano tale consizione um mezzo importante per impedire eventuali invasioni di sorpresa effettuate daí nemici.*”

É difícil imaginar o que exatamente teria em mente o autor da Carta ao dizer que esses povos teriam despertado para a bela maneira dos romanos, mas, de acordo com a historiografia, a partir do século VI, há um forte movimento migratório dessa população para diferentes regiões da Itália, por conta do governo de Teodorico, o rei ostrogodo, que propiciou a construção de grandes obras públicas, tendo se destacado na religião por sua tolerância e pelo embelezamento de Ravena, sua capital. Pode ser que tivesse em mente a Coluna Trajana (a), com a sua gama enorme de cenas da batalha contra os Dácios.

³⁰⁹ Cf. ALBERTI, L. B. – “*L’architettura : (De re aedificatoria)*” / [Di] Leon Battista Alberti. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi; introd. e note di Paolo Portoghesi, Milano : Edizioni Il Polifilo, [1966],p.272.

Croquis do Foro Romano feito por Salustio Peruzzi depois da morte de Baldassare Peruzzi e segundo Nesselrath³¹⁰ trata-se de um tipo de representação em planta conforme o método descrito por Rafael na Carta a Leão X, um tipo de planta de situação para o estudo da área a receber intervenção.

Ilustração XI a - Coluna Trajana³¹¹.

Ou podemos supor que ainda estivesse analisando os relevos do próprio Arco de Constantino que, como destacou THOENES, *“embora a escultura estivesse em declínio durante o reinado do imperador, a arquitetura continua a manter os princípios estabelecidos por Vitrúvio”*³¹².

³¹⁰ Nesselrath, A in “Raffaello architetto”, Itália, Electa, 1984,p.447.

³¹¹ A Coluna Trajana é umas das obras mais originais da Roma Antiga. Como num filme, uma história se desenrola através de fotogramas que sobem em espiral completando 23 voltas ao longo do eixo da coluna e que devem ser vistas de baixo para cima e da esquerda para a direita. Antigamente em policromia, a coluna é composta por 17 blocos de mármore de Luni, tem 40 metros de altura e apresenta 45 minúsculas aberturas que iluminam seu interior onde existe uma escada em caracol não acessível ao público.

³¹² Cf. THOENES, C “Rafael”, Alemanha, Taschen, 2005, p.92.

Figura Xlb – Arco de Constantino.

O Arco de Constantino foi construído para celebrar a vitória de Constantino sobre Maxencio, de 28 de outubro de 312 d.C., onde reuniu despojos de diferentes períodos. Este arco executado em mármore extraído de outras construções: os 8 medalhões e 4 fragmentos de eventos históricos de Trajano, outros 8 medalhões com cenas da caça e sacrifício são Adriano, 8 relevos retangulares com cenas civis são Marcus Aurelius e somente 2 medalhões são de Constantino³¹³.

Para sua construção foram usados mármore coloridos mas depois foram substituídos pelo clássico mármore branco. Segundo o autor da Carta a decoração dos edifícios mais antigos são mais belas e melhor concebidas.

Figura Xlb – Arco de Constantino.

³¹³ Cf. BERENSON, Bernard, 1865-1959 in *The Arch of Constantine*; London, Chapman & Hall, 1954.

Detalhe dos relevos retangulares com cenas civis de Marcus Aurelius.

Detalhe dos medalhões com cenas da caça e sacrifício de Adriano.

Detalhe da moldura de Constantino

Ilustração XI b – Arco de Constantino.

O Arco de Constantino foi construído para celebrar a vitória de Constantino sobre Maxencio , de 28 de outubro de 312 d.C., onde reuniu despojos de diferentes períodos.

- Quanto **“A bela maneira dos Romanos”**: Sobre a maneira dos romanos, vale lembrar que a preparação necessária para a formação artística do pintor no “Quinhentos” não se limitava apenas à habilidade artística, mas compreendia também a questão cultural, isto é, deveria ter uma formação universal, incluindo a parte religiosa e, além disso, algum conhecimento das normas de comportamento ético e social que lhes permitiriam se reportar às instituições e aos comitentes. Isso se reflete na “maneira” de pintar; e, conforme salientou Vasari nas *Vidas*, os maiores expoentes da “boa maneira” de pintar foram Raffaello e Michelangelo.

(n.42)... **tinham belíssimas cornijas, belos frisos, arquitraves, colunas muito ornamentadas com capitéis e bases, proporcionadas nas medidas “do homem” e “da mulher”**.

O trecho faz referência direta a Vitrúvio e à descrição da arquitetura proporcionada à maneira do homem: coluna dórica³¹⁵; ou a maneira da mulher: coluna jônica³¹⁶. Na verdade, conforme nos lembrou D’Agostino [...] *“O locus classicus da imagem da arquitetura como corpo situa-se no Livro Terceiro do De Architectura, no qual Vitrúvio compara a unidade orgânica e harmonia geométrico-proporcional do templo com a figura do homem inscrito no quadrado e no círculo perfeitos”*³¹⁷.

Dando continuidade o professor explica que (p.54) “[...] *Da ordem e harmonia do corpo humano gregos e romanos inferem dois preceitos igualmente válidos para a arquitetura:...“utilidade e beleza”* (“Nenhuma parte do corpo é desnecessária” - Cícero – e a sua inteira estrutura é uma obra de arte e não do acaso”); a pertinência do **ornamento** (na qual a interdependência das partes afigura-se como a da ossatura e suas carnes, ou do corpo nu e suas vestes”).

³¹⁵ Ordem Dórica - era simples e maciça. O fuste da coluna era monolítico e grosso. O capitel era uma almofada de pedra. Nascida do sentir do povo grego, nela se expressa o pensamento. Sendo a mais antiga das ordens arquitetônicas gregas, a ordem dórica, por sua simplicidade e severidade, empresta uma idéia de solidez e imponência .

³¹⁶ Ordem Jônica - representava a graça e o feminino. A coluna apresentava fuste mais delgado e não se firmava diretamente sobre a estilobata, mas sobre uma base decorada. O capitel era formado por duas espirais unidas por duas curvas.

³¹⁷ Cf. D’AGOSTINO, M. Henrique Simão, *“Entre Vitruvius e Augusto: a contra-imagem da arquitetura como corpo”*, in *Desígnio* No. 3, São Paulo, março 2005, p.53.

Segundo Vitrúvio “a beleza consiste, em primeiro lugar, na devida proporção e, em particular, na relação proporcional entre as partes³¹⁸”.

Em 1435, Alberti, baseado na leitura de Plínio e sendo um profundo conhecedor do texto vitruviano, vai fazer a sua “primeira teorização sobre beleza³¹⁹” no texto *De Pictura* : “[...] devemos sempre tirar da natureza o que pintamos e escolher dela sempre as coisas mais belas³²⁰”, portanto, cabe ao artista se esforçar para alcançar os padrões presentes na natureza, fossem estes semelhantes “às medidas do homem e da própria mulher”.

Coluna Dórica : a maneira do homem (F.G.MARTINI - f.14v TAV..24).

Coluna Jônica: a maneira da mulher (F.G.MARTINI - f.14v TAV..24) .

Ilustração XI c – Coluna Dórica : a maneira do homem e Coluna Jônica: a maneira da mulher

³¹⁸Cf. SMITH, C. “Leon Battista Alberti e l’ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni”, Mantova, Electa, 1994,p. 196.

³¹⁹Cf. LOEWEN, A. B e D’ Agostino, M. H.S. ,“*Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvius*” in *Desígnio* No. 2, São Paulo, setembro 2004, p. 67-76.

³²⁰ Cf. ALBERTI, L. B. “Da pintura”, (Trad. de A. S. Mendonça),Campinas, Unicamp,1989, p.144.

Francesco Di Giorgio MARTINI ao invés de ordens de colunas utiliza a palavra gênero, ele escreve: [...] *E perchè in nelle formazioni di ter **genere le nominazioni delle colonne** fatte sono, dorica, ionica e corinzia, delle qualle la prima ed antiqua dorica nata è perchè l'Acaica in tutto l' Apeneponens Doro, di Helenice e d'Ispolido ninfa figliuolo, regnò in Grecia nella vecchia città di luninone*³²¹ ”.

As Ordens das Colunas – Sebastiano Serlio (1537)

As Ordens das Colunas – Jacopo Barozzi

Ilustração XI d – As Ordens ou gêneros de Colunas³²².

(n.43)...**Os Alemães... dispunham apenas algumas figurinhas agachadas e mal feitas, utilizadas como mísula para sustentar uma viga, e animais esquisitos e figuras e folhas desajeitadas, fora de qualquer proporção natural.**

Arnold HAUSER estabeleceu ligações entre a arte dos povos germânicos e a futura arte gótica; segundo este autor, existe um "goticismo secreto"³²³ comum às duas modalidades artísticas, que consiste na tensão de um jogo abstrato de forças. Os artistas visigodos trabalhavam o metal e a madeira com motivos geométricos. No entanto, além da influência visigo da citada por HAUSER, a arte sofreu as conseqüências de uma série de invasões, sobretudo na França, onde a História está

³²¹Cf. MARTINI, Francesco di Giorgio, "Trattati di architettura ingegneria e arte militare" a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, p. 56.

³²²Cf. THOENES, C. "Sostegno e adornamento : saggi sull'architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza", Milano, Electa, 1998, p. 81.

³²³ Cf. Hauser, Arnold, *Historia social da literatura e da arte*, São Paulo : Mestre Jou, 1982, p. 192.

associada aos grandes movimentos migratórios: visigodos, francos, celtas, normandos, árabes, invasões pacíficas dos comerciantes sírios, constituição do império carolíngio, dentre outros. Os povos germânicos já traziam consigo técnicas dos povos nômades da Ásia oriental e central, como os citas, sármatas e hunos.

Muito antes do aparecimento das catedrais góticas, os primeiros templos cristãos, surgidos por volta do ano de 391, concorriam com as religiões pagãs. A arte paleocristã, um misto das artes oriental e greco-romana, surgiu quando os cristãos ainda sofriam perseguições violentas. Os primeiros artistas, acostumados às figuras extremamente reais da arte greco-romana, impressionaram-se com a religiosidade característica da arte oriental. Os ícones, por exemplo, que sempre ocuparam lugar de destaque na arte religiosa, derivam dos retratos funerários egípcios.

O período denominado por gótico na História da Arte originou-se na Île-de-France e estendeu-se por toda a Europa: desde a Península Ibérica até Escandinávia, passando pela Irlanda, pelas ilhas de Chipre e Rodes até o Oriente Próximo. A arquitetura que veio a ser designada como "gótica" a partir da Renascença apresentou características peculiares em cada país europeu, ao longo de aproximadamente quatro séculos de duração.

Joseph RYKWERT um dos maiores historiadores da arquitetura da atualidade fez a seguinte observação a respeito do texto:[...] *"o autor da Carta (Rafael e ou Castiglione) lamenta a maneira com que os bárbaros, chegando em Roma, despojaram antigas estruturas de mármore e até mesmo de tijolos, para seu próprio uso e assinala [o mesmo autor] que eles haviam conseguido corromper inclusive a Grécia, berço dos inventores e mestres perfeitos em todas as artes, convertendo-a na pátria de um estilo abominável"* .

RYKWERT transcreve um trecho da Carta a Leão X :

[...] A seguir, surgiu, em quase todos os países, o estilo germânico de arquitetura[...] [que o estilo] utilizou em geral formas pequenas, intumescidas³²⁴ e pobremente construídas como ornamento e –

³²⁴ Neste caso o autor do texto – RYKWERT ou possivelmente um dos seus tradutores - optou ao traduzir o parágrafo XI da Carta: [...] *E li Tedeschi (la maniera de' quali in molti lochi anchor dura) per ornamento spesso poneano solo un qualche figurino aranichiato e mal fatto per mensola a sostenere un travo et animali strani e figure e fogliami goffi e for d'ogni raggi on*

ainda pior – animais estranhos, figuras e folhas, sem qualquer significado, como mísulas para a sustentação das vigas. Todavia, essa arquitetura germânica tinha uma justificativa: originava-se dos ramos das árvores, amarrados e arqueados para a construção de arcos ogivais. apesar dessas origens, não de todo desprezíveis, ainda assim, a construção é frágil pois as cabanas construídas a partir de troncos de árvores erguidos como colunas e amarrados de modo que seus topos e coberturas (descritos por Vitruvius) em seu relato sobre a origem da ordem dórica) podem suportar cargas maiores que os arcos ogivais, que apresentam dois centros[...] À parte a baixa resistência do arco ogival, ele carece da graça do nosso estilo que agrada aos olhos pela perfeição do círculo, podendo-se observar que a própria natureza não se esforça por outra forma[...]³²⁵”.

(n.44) **...Arquitetura, contudo teve essa origem: nasceu das árvores ainda não cortadas, as quais, dobrando os ramos e atando-os juntos, fazem seus arcos agudos.**

RYKWERT coloca que, o autor da Carta “*não oferece nenhuma visão arrebatadora da arquitetura gótica, mas sim a melancolia nórdica e os sagrados bosques pagãos não se fazem presentes*”. A origem da arquitetura gótica parece fazer alusão a um conceito bastante difundido e embora faça alusão à arquitetura gótica, não se refere a uma arquitetura tecnicamente pobre, sem regras ou medidas proporcionadas, como aquela “do homem” ou “da mulher”, mas que, ainda assim possua características de ser derivada do que aparentemente foi uma operação natural, isto é uma maneira de compreender a natureza, dela se aproximar, mediando-a por meio da técnica³²⁶.

naturale”; tal qual apresentamos acima, onde temos para a palavra “*aranichiato*” a tradução por intumescida. De acordo com os estudos de DI TEODORO (1994, P. 190) a palavra “*aranichiato*” que equivale a contraído ou intumescido, como prefere RYKWERT, na verdade corresponderia a um empréstimo Dantesco (Purgatório, X, 130-134) , mais precisamente do trecho em que temos “*Como para sustentar um terraço ou teto/ por mísula neste caso se vê uma figura/ que aproxima o joelho do peito/ e faz com que não se perceba qual é o verdadeiro apoio/ nascendo sem que se perceba[...]*”. Por isso preferimos adotar a tradução de “figurinhas agachadas”.

³²⁵Cf. Raffaello Sanzio, *Tutti gli Scritti*, p. 57, apud RYKWERT, Joseph “A CASA DE ADÃO NO PARAÍSO”, São Paulo, Ed.Perspectiva, 2003, p.102.

³²⁶ Cf. RYKWERT, Joseph “A casa de adão no paraíso”, São Paulo, Ed.Perspectiva, 2003, p.102 – 107.

A imagem da Cabana Primitiva – Cesare Cesariano, 1521.

A imagem da Cabana Primitiva – Viollet le Duc.

Ilustrações XI e – A imagens da Cabana Primitiva.

De acordo com o que colocou Erwin PANOFSKY no trabalho *“Renacimiento y renacimientos en el arte occidental”* (1991, p. 59-60):

[...] *“se intenta dar uma primera explicacion generica del estilo “gótico” mediante uma reinterpretacion audaz de lo que los tratadistas clasicos habian conjeturado sobre el comienzo de la arquitectura em los albores mismos de la civilizacion. Segun Vitrubio, el hombre primitivo construía refugios “levantando troncos sin desbastar y uniendolos com ramas entretejidas. Situando a los bárbaros invasores en el puesto del hombre primitivo de Vitruvio, y sustituyendo sus “troncos sin desbastar con ramas entrejidas por arboles vivos, con las ramas dobladas y unidas por su parte superior, el autor o autores de la Carta a Leon X ofrecian una explicacion*

verosímil de la característica más extraña y controvertida del estilo gótico: e l arco apuntado, al que consideraban estética e técnicamente inferior al de medio punto ”.

Segundo DI TEODORO, a arquitetura gótica³²⁷ é valorizada principalmente pela solução estrutural - “a *maquinaria de todo o edifício*”- mas a beleza dos frisos, dos ornamentos, das cornijas, das arquitraves, das colunas e dos capitéis bem proporcionados se reconhece somente na arquitetura romana, pois os alemães costumavam colocar algumas figurinhas mal feitas como mísulas para sustentação das vigas e também animais estranhos, folhagens desproporcionadas, conferindo uma aparência deselegante ao conjunto³²⁸.

(n.45) o nosso olho, que gosta da perfeição do círculo, vê - se que a natureza não busca quase outra forma.

LOEWEN e D’ Agostino destacaram que já no prólogo do “*De re Aedificatória*” aparece a analogia entre arquitetura e natureza: “...*observamos que o edifício é um corpo que, como qualquer outro, consiste em lineamenta e matéria; o primeiro é produto de engenho, o outro da natureza; o primeiro requer a mente e o poder da razão, o outro depende de preparo e seleção[...]. Já que os edifícios são destinados a usos distintos, torna-se necessário inquirir se o mesmo tipo de lineamenta poder ser usado para vários deles; portanto, distinguimos vários tipos de edifícios e notamos a importância da conexão de suas linhas e de sua relação uns com os outros, como as principais fontes*

³²⁷Arte gótica no sentido estrito da palavra seria Arte produzida pelos godos, que corresponde a um conjunto de procedimentos artísticos produzidos entre os séculos XII e XIV, dentro do âmbito da cultura ocidental, no entanto os teóricos da arte do Renascimento, viram na arte de épocas anteriores à sua, reflexos da arte inventada pelos godos, aqueles que após terem arruinado os edifícios antigos e matado os arquitetos nas guerras, passaram a construir cobrindo as antigas abóbadas com arcos ogivais (Vasari).Mas além das abóbadas existe uma importante alteração na concepção do edifício, as paredes deixam de exercer a função estrutural e a construção passa a ser concebida como uma gaiola. Essa maneira nova de concepção da arquitetura nasceu na França, no século XII, do desejo de se construir catedrais cada vez mais altas,que levaram ao grande aprimoramento técnico.

³²⁸Cf. cópia do documento original e a transcrição completa publicada por Francesco P. DI TEODORO, in“*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna,1994 (1ª. Edição),p.188.

de beleza, de que tipo ela deve ser, e o que é apropriado em cada caso. Como em todas estas questões, falhas são ocasionalmente encontradas, investigamos como emendá-las e corrigi-las³²⁹”.

E, ao longo do texto albertiano, esta idéia de edifício-corpo vai aos poucos sendo apresentada até aquela presente no Livro IX quando Alberti esclarece que “o edifício é um organismo animal e para delineá-lo ocorre imitar a Natureza”- Id., Alberti, IX, 5, p.301 (apud LOEWEN;D’AGOSTINO, 2004,p.72).

f.38v Tav. 228

f.42v Tav. 236

f.42v Tav. 236

Ilustração XI f – Edifício como Corpo - Francesco di Giorgio MARTINI in “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967.

³²⁹Cf. ALBERTI, L. B. 1988, p. 5-6 in LOEWEN, A. B e D' Agostino, M. H.S., “*Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvius*” in *Desígnio* No. 2, São Paulo, setembro 2004, p. 69.

“Harmonia das proporções, assim como das cores e das qualidades sensíveis, eis o que Alberti e, com ele, todos os outros teóricos da arte do Renascimento, reconhecem como a própria essência da beleza”³³⁰ – PANOFKY.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XII

^(n.46) **...a diferença entre as arquiteturas é muito conhecida e já havia sido identificada por Vitrúvio.**

A noção da história da arquitetura introduzida de maneira inédita por Rafael deve ser aqui destacada, embora tenhamos que observá-la com certa cautela, pois é preciso ter em mente quais eram os projetos artísticos nos quais ele estava envolvido para podermos tentar reconstruir o raciocínio apresentado na Carta.

Em 1514, Rafael foi nomeado arquiteto-chefe na reforma da Basílica de São Pedro, como sucessor de Bramante. Portanto, no que se refere a questão das construções religiosas, quais diferenças poderiam ser apontadas entre as arquiteturas?

A arquitetura dos romanos, da qual se ocupa a Carta, seria a arquitetura Imperial, arquitetura da época de Constantino, *“um momento em que os elementos funcionais da arquitetura estavam a serviço de uma ideologia”* conforme destacou KRAUTHEIMER, ou seja, um momento em que a igreja passou a fazer parte das forças vivas do Império³³¹ e “a Basílica” pode ser destacada como a maior expressão da arquitetura do período, pois, *“antes de Constantino, não se expressaram os conceitos cristãos na linguagem da arquitetura”*, (p.42).

Alguns historiadores admitem que não existiu um estilo puramente romano, pois, segundo eles, Roma Antiga associou os ensinamentos etruscos (plano do templo) à ornamentação dos gregos, cuja fusão originou o chamado *“modelo romano”*.

Embora não haja dúvida de que as obras arquitetônicas romanas tenham resultado da aplicação das proporções gregas à arquitetura de abóbadas dos etruscos, também é certo que lhes

³³⁰ Cf. PANOFKY, E. *“Idea: contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte”*, São Paulo : Martins Fontes, 1994, p.53.

³³¹ Cf. KRAUTHEIMER, R. *“Arquitectura Paleocristiana y Bizantina”*, Manuales Arte Catedra, 2000, p.46-55.

falta um caráter totalmente próprio, um selo que as distinga. Os arquitetos da antiga Roma dispunham de dois novos tipos de materiais de construção. Um deles, o *opus cementicium*³³², era um material praticamente indestrutível. Existia também o *opus latericium*³³³, com ladrilhos, que permitia uma maior versatilidade, pois, combinado com o primeiro material, oferecia a possibilidade da construção de abóbadas de enormes dimensões, ainda que, muito leves.

Técnica Edilícia : Opus cementicium e opus latericium

Opus quadratum” (opera quadratta): Muratura formada por grossos blocos de pedra (mármore, tufo, travertino, etc.) em forma de paralelepípedo, dispostos unidos uns sobre os outros formando uma estrutura regular. Esta técnica foi usada desde o período arcaico (fins século VII- início VI século a.C.); em Roma, sobretudo no IV século a.C., tendo sido usado de forma particular, com fiadas dispostas alternadamente “di testa e di taglio” (alternando a menor face com a maior), esta técnica foi também difusa no II século d.C..

³³² *Opus latericium* ou *calcestruzzo* em italiano consiste na mistura ou argamassa feitas com: Cal, areia, pedras e cimento que assume grande importância na construção romana (Concreto).

³³³ *Opus latericium* ou *opus testaceum*- “*lateritius*” do latim que vem de *láter* = tijolo, ladrilho era um tipo de construção mural feita por tijolos ou ladrilhos de argila cozidos ao sol, de formato triangular, assentados em paralelo, com as pontas voltadas para o interior das paredes que possuía uma grossa camada de *opus caementicium* no seu interior para unir as peças e conferir resistência estrutural a ela. Os ladrilhos ou tijolos conferiam o efeito decorativo das peças e esta técnica foi amplamente utilizada na idade imperial, até o final do século III d.C.

Opus testaceum (laterizio): Este gênero de muratura é caracterizado pelo uso de tijolos de argila cozidos ao sol unidos pela argamassa. Os primeiros paramentos de “ladrilhos”, em substituição dos paramentos da obra reticulada, aparecem já nos finais da República, mas a sua máxima difusão na arquitetura e na decoração dos tijolos, foi sendo desenvolvida a partir do início da idade Imperial até o século III d.C. quando as construções em laterício serão de fato espalhadas em todos os lugares.

Opus cementicium (calcestruzzo) : O concreto romano era obtido através de um aglomerado de pedras e argamassa. A composição da argamassa teve uma importância fundamental para os arquitetos romanos; ela era formada em geral de cal misturada a areia e ao cimento, mas seja pela quantidade seja pela qualidade dos dois componentes, poderiam variar muitíssimo: segundo o período, o lugar, o arquiteto, o custo ou o tipo de edifício. Nesta argamassa vinham amassadas pedras, cacos de tufo ou de quartzo, pedaços de tijolos, etc., formando assim um aglomerado sólido e mais barato.

Técnica Edilícia – Tivoli **Ilustração XII a** – Opus cementicium e opus latericium.

De modo geral, desde a instauração do império, no século I a.C., a arte foi utilizada em Roma como demonstração de grandeza. Não apenas mudou totalmente a imagem da capital, como também a do resto das cidades do império. Palácios, casas de veraneio, arcos de triunfo, colunas com estelas comemorativas, alamedas, aquedutos, estátuas, templos, termas e teatros foram erguidos ao longo e ao largo dos vastos e variados domínios do império romano.

Os romanos também modificaram a linguagem arquitetônica que haviam recebido dos gregos, uma vez que acrescentaram aos estilos herdados (dórico, jônico e coríntio) duas novas formas de construção: os estilos toscano e composto. E essa evolução da arquitetura romana se refletiu fundamentalmente em dois âmbitos principais: o das escolas públicas e o das particulares. No âmbito das escolas públicas, as obras (templos, basílicas, anfiteatros, arcos de triunfo, colunas comemorativas, termas e edifícios administrativos) apresentavam dimensões monumentais e, quase sempre, formavam um conglomerado desordenado em torno do fórum ou praça pública das cidades³³⁴.

As obras particulares como os palácios urbanos e as vilas de veraneio da classe patricia se desenvolveram em regiões privilegiadas das cidades, nos seus arredores, com uma decoração faustosa, distribuída em torno de um enorme jardim. A plebe vivia em construções agrupadas, muito próximas as soluções atuais dos edifícios, com portas que davam acesso a sacadas e terraços, mas sem divisões de ambientes nesses recintos.

Segundo BURNS³³⁵, historiador da Arte e estudioso da obra de Rafael, foi graças a essas obras dos antigos romanos que, Rafael revelou sua grande admiração pela arquitetura já nas suas pinturas e, provavelmente, seu apreço remonte ao período em que esteve em Urbino, cujo Palazzo

³³⁴ Sobre este assunto verificar as anotações feitas para o parágrafo IV.

³³⁵ Howard BURNS é formado em História (antiga e moderna) na Universidade de Cambridge, 1961, trabalhou como docente em História da Arte e da Arquitetura em Courtauld Instituto de Londres, historiador renomado e estudioso da arte e arquitetura do Renascimento, assumiu o cargo de presidente do Conselho Científico do Centro Internacional de Estudos de Arquitetura Andrea Palladio em Vicenza no ano de 1995 e possui inúmeros textos e artigos publicados.

Ducal lhe oferecera não só uma coleção de elementos decorativos antigos como também um magnífico cortile com colunas decoradas com capitéis compósitos e ricos entalhes nos portais³³⁶. Provavelmente conheceu os trabalhos de Francesco di Giorgio como arquiteto e que lhe serviu de consultor de arquitetura. Sabemos, por exemplo, da existência de uma carta escrita por Giovanni Santi, pai de Rafael, que se referiu a Di Giorgio como “restaurador das ruínas antigas e daquilo que fora apagado, um supremo inventor”³³⁷.

No período em que esteve em Florença, o conhecimento que adquiriu da arquitetura lhe fora transmitido por Perugino e por Pinturricchio, além dos contatos mantidos com arquitetos florentinos, os quais podem ser evidenciados através de suas pinturas. O famoso templo apresentado na “*Entrega das Chaves*” de Perugino – o primeiro professor de Rafael do qual se tem notícias - que pode ser comparado ao “*Casamento da Virgem*”, em ambos verifica-se o cuidado, a atenção, mas, sobretudo, a importância assumida pela arquitetura no discurso pictórico. Certamente não faltaram exemplos desse amor, revelado por Rafael, pela arquitetura dos antigos romanos se pensarmos nas pinturas das Stanze vaticanas (Salas).

Portanto, se no texto da Carta colocou-se que a nós “*basta saber que os edifícios de Roma até o tempo dos últimos imperadores foram sempre edificadas com Arquitetura de boa qualidade*”, é porque, pelo seu julgamento, era esta a arquitetura que os modernos deveriam buscar e que não “precisaremos nos delongar muito sobre a questão, pois ela já foi exaustivamente tratada por Vitruvius”.

(n.47) **...tendo sido a sua ordem³³⁸, já descrita de maneira tão excelente por Vitruvius !**

³³⁶ Cf. BURNS, H. “*Raffaello e “quell”antiqua architettura*” in Raffaello Architetto, catálogo da exposição, C. L. Frommel (ed.), Milano, 1984, p.381.

³³⁷ Cf. PAPINI, R., *Francesco di Giorgio Architetto*, Firenze, 1946, II, p.286.

³³⁸ A palavra ordem como entendemos hoje – ordem dórica, ordem jônica, etc não aparece no texto vitruviano. RYKWERT coloca que “[...] Vitruvius nada sabe sobre as ordens da arquitetura. Ele sabe sim sobre os gêneros da arquitetura – mencionando a palavra *genera* quando fala sobre os ornamentos. Ao se referir às exatas proporções sobre as quais é muito

Cabe aqui uma observação sobre o estudo do texto Vitruviano, o qual mereceu grande atenção de Rafael, o que não era propriamente uma novidade, pois, desde que fora redescoberto um dos exemplares do antigo manuscrito, antes mesmo de Alberti, este havia se tornado um “ponto de inflexão” para todas as pesquisas, no que se refere à Antiguidade Clássica, fossem estas motivadas pela compreensão do mecanismo da arquitetura ou ainda para se “ter bons modelos a serem imitados”, conforme colocou BURNS³³⁹. Os relevos da arquitetura antiga presentes nos cadernos de anotações e nos chamados códices, sobre os quais já tivemos a oportunidade de discorrer, permitem-nos ter alguma noção da amplitude alcançada por esta modalidade considerada fundamental para a formação artística do século XVI.

Quanto ao entendimento de Vitruvius, além dos desenhos, é possível enumerar uma série de textos que, ora buscam a sua tradução para a língua corrente, ora buscam a interpretação do seu discurso obscuro pois *De Architectura* do século I a.C. aborda não somente a definição mas a prática da Arquitetura. O próprio Rafael havia encomendado ao seu colaborador, Fabio Calvo de Ravena, a tradução do manuscrito para o vulgar e, ao que tudo indica, foi amplamente estudado pelo artista de Urbino.

(Ver ilustração da observação referente ao parágrafo VIII d, *De Architectura* – Vitruvius.)

Rafael havia feito algumas anotações às margens da tradução feita por Calvo e que pretendia ilustrar – encontra-se atualmente na Biblioteca de Munique junto do exemplar da Carta a Leão X (fól. 60r – cód. it. 37)³⁴⁰, apontadas por Thoenes. Anteriormente a Thoenes em 2000, Gabriele Morolli havia destacado que, ao receber a tradução para o vulgar do texto vitruviano, Rafael escrevera a Calvo uma carta de agradecimento onde diz que “*pretendia, assim que fosse possível, desenhar nos brancos do texto um frontispício com ordens dóricas e um arco com figuras de virtudes no interior,*

específico ele fala sobre os *modi*”. RYKWERT, J. “*Gêneros das Colunas gregas: Origens míticas e Históricas*” in *Desígnio* No. 2, São Paulo, setembro 2004, p.65.

³³⁹ Cf. BURNS, H., “*I Marmi Antichi*” in *Raffaello Architetto*, catálogo da exposição, C. L. Frommel (ed.), Milano, 1984, p.409.

³⁴⁰ Cf. THOENES, C. “*Rafael*”, Alemanha, Taschen, 2005, p.92.

como aquelas que costumam nascer na sua imaginação³⁴¹”, portanto deduz -se que ele prepararia um daqueles desenhos comuns aos tratados de Arquitetura da época .

Além de Rafael, é possível citar muitos outros estudiosos, anteriores ou posteriores a ele, que se ocuparam do *De Architectura* do I século a.C. e, conforme lembrou o professor TOGNON, o próprio “*De Re Aedificatoria* concluído em latim em 1452, de Leon Battista Alberti, seguia o *De Architectura* de Vitrúvio enquanto um modelo de inspiração temática³⁴²”. Alberti recomendava aos artistas de modo geral que buscassem obter profundo conhecimento da arquitetura antiga: “[...] Todos os edifícios da antiguidade que pudessem ter importância por algum motivo, eu os examinei para poder encontrar elementos úteis... Insistentemente tenho revistado, perscrutado, medido, representado com esboços tudo o que eu pude, para poder dominar e servir me de tudo o que o engenho e arte me oferecem³⁴³” .

Na realidade o estudo do tratado vitruviano assumiu tamanha importância porque, funcionou como ferramenta para a afirmação dos arquitetos na sociedade já no século XIV. Conforme pudemos comprovar, são artistas como Bramante, Rafael e Michelangelo que se tornaram uma espécie de “braço direito do Príncipe”; além disso, a partir da compreensão da linguagem da arquitetura foi possível a retomada dos cânones que levaram ao aparecimento dos diferentes tratados ilustrados.

^(n.48) **...Nem ainda é trabalhoso distinguí-los dos nossos modernos por muitas qualidades, mas, sobretudo pela novidade que os torna conhecidíssimos (distinguir os edifícios modernos dos edifícios antigos).**

A “arquitetura dos modernos” é portanto a arquitetura muito conhecida e provavelmente estaria referenciando a arquitetura idealizada por Bramante: como por exemplo, o Tempietto em S. Pedro em Montório ou o projeto da Basílica de São Pedro, a maior obra em desenvolvimento, naquele momento em Roma.

³⁴¹Cf. MOROLLI, Gabriele, “*Oltre Vitruvio: il nuovo trattato da Raffaello*” in *Studi su Raffaello* di Micaela Sambuco Hamoud e Maria Letizia Strocchi, 1987,p.245-264.

³⁴²Cf. TOGNON, Marcos, “Arquitetura, Corpo e tradição clássica: ilustrar Vitruvio”, São Paulo, *Designio* No. 3, março de 2005, p 45-59.

³⁴³ ALBERTI, 1966, “*L' Architectura*”, a cura de G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano,p.442.

(Ver ilustrações das observações referentes ao parágrafo VII: Arquitetura moderna de Bramante (VII c).

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XIII

(n.49) **...Tendo então explicado quais edifícios antigos de Roma queremos representar, é preciso ensinar o sistema utilizado:** Inicia-se, a partir deste parágrafo, a descrição da prática dos levantamentos a serem realizados. Com o auxílio de um instrumento graduado dotado de uma bússola³⁴⁴, cuja confecção será cuidadosamente descrita no parágrafo XIV, faz-se inicialmente o levantamento das medidas e ângulos de cada construção para depois transferi-las ao papel, com o objetivo de fazer a reprodução do edifício.

(n.50) **...que temos utilizado para medi-los e desenhá-los, para que quem desejar conhecer a arquitetura, saiba utilizar, ou um ou outro, sem erros:**

O autor ressalta a importância de se fazer à medição e a representação precisa do edifício e espera através desta minuciosa descrição dos procedimentos utilizados que estes sejam capazes de serem verificados³⁴⁵, por “qualquer um” que deseja realizá-los e possa assim “Conhecer a Arquitetura”. Através da observação, do estudo e da representação do edifício real é possível a “qualquer um que assim o fizer”, compreender a forma, a ordenação do espaço e deduzir as suas regras.

³⁴⁴ A bússola foi inventada pelos chineses no IV século a. C. e, inicialmente, apresentava apenas os 4 pontos cardinais e os 4 colaterais; mas foi na Grécia que o instrumento passou a ter assinalado a direção dos ventos. Por volta do ano de 1300, o instrumento sofreu algumas alterações e passou a ser usado a bordo das embarcações e, daí por diante, não parou mais de sofrer aprimoramentos em função das variadas utilizações: bússola para navegação, bússola topográfica, bússola para relevos azimutal, bússola para mineração, bússola geomântica, etc.

³⁴⁵ “[...] *Tal procedimento* - “observou Vagnetti” - *é simples, elegante e cientificamente exato; qualquer um, ainda que de mediocri ingenio praeditus* [4], *o pode seguir, para a execução do gráfico, como sublinha o próprio Leon Battista*.” - VAGNETTI, Luigi. “*Lo studio di Roma negli scritti albertiani*”, in *Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, p. 77, 79 e 80, apud LOEWEN, ANDREA B. in “*A Descriptio Urbis Romae e a concepção albertiana de cidade*” www.eesc.sc.usp.br/babel, 2001.

^(n.51) **...A partir do “método exato” é possível conhecer a arquitetura:**

A esse ponto, ficava claro que seria a partir da utilização do “método exato”³⁴⁴ que se faria representação da Roma antiga, pois tal procedimento daria conta das construções que já haviam sido despojadas e onde já não seria mais possível conhecer os ornamentos, mas apenas a estrutura. O levantamento permitiria a apreensão dos antigos edifícios, cujo resultado final seria a imagem da cidade romana.

^(n.52) **...apesar de muitos autores já terem mencionado a importância dos levantamentos para a prática da representação da arquitetura e, consecutivamente, da cidade, sobre o sistema de medição com o uso da bússola do imã, nada foi anteriormente escrito:**

Como já tivemos a oportunidade de mencionar, ao longo dos anos, percebe-se um grande esforço por parte do homem em tentar passar da realidade tridimensional para o plano bidimensional a representação das cabanas, das casas, dos territórios e das cidades. Mas essas representações estiveram condicionadas aos instrumentos, aos materiais, às técnicas empregadas e à finalidade da representação.

É possível verificar nos antigos cadernos de Villard de Honnecourt, como vimos anteriormente, instruções voltadas à prática da arquitetura e dos levantamentos (Século XIII); mas conforme destacou Joan GADOL - professora de História na *City College, City University of New York*,

³⁴⁴ Gostaríamos no entanto de abrir aqui um parênteses para lembrar que, a partir do XIIº século, a “Igreja” tornou-se além de um guia espiritual, um guia intelectual e cultural do mundo e, em virtude deste novo papel por ela assumido, verifica-se a apropriação de uma enorme bagagem culturalmente herdada do mundo antigo, graças ao contato da Europa com o mundo árabe. As igrejas e os conventos começaram a oferecer aulas, com leituras e comentários dos textos escritos pelos filósofos. Estas “escolas-catedrais” se difundiram rapidamente em toda a Europa e se transformaram nas primeiras universidades. Foi graças à presença dos árabes na história e do seu importante papel nas traduções dos textos gregos que houve a penetração e a divulgação dos textos antigos através das atividades comerciais. Estas permitiram, por exemplo, que ensaios de astronomia fossem traduzidos para o latim e fossem divulgados no ocidente e, juntamente com a escolástica, pudessem contribuir para o desenvolvimento dos estudos científicos.

Como pudemos verificar, a bússola foi invenção dos chineses do século IV a.C. mas sua adaptação e reconhecimento no Ocidente aconteceram somente cerca de 1.500 anos depois. A primeira referência deste instrumento na Europa aparece em um documento de 1190, chamado "*De Naturis Rerum*". As primeiras bússolas chinesas não utilizavam agulhas. Eram compostas por um prato quadrangular representando a Terra. O "indicador"(objeto que indica a direção), com forma de concha, era de pedra imantada; a base (prato), de bronze. Um círculo no centro do prato representava o céu e a base quadrada, a terra.

1472-82 - Alberti teria sido “o pioneiro na adoção de instrumentos náuticos, tais como o astrolábio e o quadrante, para fins de levantamento topográfico³⁴⁵”, já na “*Descriptio urbis Romae*” (1432-34), propõe a descrição da cidade através de “meios matemáticos” e do horizonte.

Mariano Taccola *De ingeneis, Libri IV*

Por sua vez, os desenhos de Mariano Taccola - *De ingeneis, Libri IV* (ver imagem XIII a) – ou ainda os de Francesco di Giorgio MARTINI - *Tratatto di architettura e machine* “ - atestam o

³⁴⁵Cf. GADOL, Joan Kelly, “ *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*”, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p.

emprego desses instrumentos náuticos em medições de distâncias e alturas em pleno século XV” conforme pudemos comprovar nos estudos realizados pela professora Beatriz Bueno³⁴⁶.

Francesco di Giorgio Martini *Tratatto di architettura e machine*

Ilustração XIII a – Levantamentos de medidas de Mariano Taccola e Francesco di Giorgio Martini.

Mas a forma como a questão foi abordada na *Carta a Leão X* - “uma invenção dos modernos” - nos leva a pensar que Rafael acompanhava os passos de Alberti, na *Descriptio Urbis Romae*, um tratado em que propunha-se a descrição da cidade por “meios matemáticos” e de um instrumento topográfico chamado “orizzonte”. Ou ainda, conforme destacou DI TEODORO, aqueles métodos apresentados em *De Statua* ou no *De Ludi Mathematicarum*³⁴⁷.

³⁴⁶Cf. BUENO, Beatriz P. S. “Formação e Metodologia de Trabalho dos Engenheiros Militares: a Importância da “Ciência do Desenho” na Construção de Edifícios e Cidades” - Comunicação apresentada no Colóquio “A Construção do Brasil Urbano”, Convento da Arrábida - Lisboa 2000.

³⁴⁷Cf. DI TEODORO, F.P. op. cit. 1994, p.193: [...]“Per sapere adunque far questa cosa bene, abbiamo bisogno d’un istrumento, il quale sia tre parti o membra; cioè di un orizzonte, di una linea, e di un piombo. L’Orizzonte è un piano disegnato sopra un cerchio diviso in parti uguali e contrassegnate con i loro numeri. La Linda è un regolo diritto che con una delle sue teste sta fermo nel centro del detto cerchio, e l’altra si gira intorno a voglia tua, talmente che ella si può trasferire a ciascuna delle divisione fatte nel cerchio[...] E questo Istrumento si fa in questo modo. Pigliasi una tavola piana ben piallata e pulita, et in quella si tira un cerchio, il diametro del quale sia tre piedi, e la circonferenza di detto cerchio nella sua estremità si divisa in parti uguali simili a quelle che gli Astrologi disegnano negli Astrolabi, le quali parti io chiamo gradi: ciascuno di questi gradi io ridivido di nuovo in quante altre parti io voglio, come per esempio, sia che ciascuno si ridivida in sei parti minori, le quali io chiamo minuti: e a tutti gradi aggiungo i loro numeri, cioè 1,2,3 e 4 e gli altri per ordine, fino a tanto che avrò posti i lor numeri a tutti i gradi. Questo cerchio così fatto e ordinato, si chiama Orizzonte. Et a questo cerchio accomodo la Linda mobile”.

Ilustração XIII b – Três instrumentos apresentados por Leon Battista Alberti:
orizzonte, linha e fio de chumbo.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XIV:

(n.53) ...um instrumento redondo e plano, como um astrolábio, cujo diâmetro será de dois palmos e a circunferência do instrumento dividiremos em oito partes iguais.

Os levantamentos serão feitos, de acordo com a Carta, através de um instrumento graduado dotado de bússola , cuja preparação será aqui neste parágrafo descrita: partindo-se de um instrumento redondo e plano, como um astrolábio, cuja circunferência será de mais ou menos dois palmos, dividida igualmente em oito setores sendo neles assinalados os quatro ventos principais:

norte, sul, leste e oeste³⁴⁸; e quatro ventos colaterais: noroeste, sudoeste, nordeste e sudeste³⁴⁹. Cada um destes setores será dividido em trinta e duas partes menores que serão chamadas de graus.

Costruttori: Matteo Botti,
Giovannbattista Botti
Data: XVII sec.
Luogo: Fattura italiana
Materiali: Ottone
Dimensioni: Diametro 180 mm
Inventario corrente: 2506

Ilustração XIV a – Bússola para relevos do século XVII - trata-se provavelmente de um instrumento mais sofisticado do que aquele descrito por Rafael - Castiglione.

Conforme pudemos observar, existe uma grande aproximação deste parágrafo com aquele de Alberti, na sua famosa *Descriptio Urbis Romae*, quando, segundo LOEWEN, preparou um “levantamento por coordenadas polares para traçar uma planta da cidade de Roma com o intuito de localizar, com precisão matemática, os principais edifícios, as muralhas e portas aurelianas e a situação do rio Tevere”.

(n.54) ...dividindo a circunferência em trinta e duas outras partes pequenas chamadas de graus.

Alberti utilizou o instrumento chamado *orizzonte*, cujo diâmetro foi dividido da seguinte forma: “O instrumento necessário para que se efetue a operação é uma coroa circular denominada *orizzonte* e subdividida em 48 graus angulares de 4 minutos cada, com grandeza variável em função das dimensões que se desejam para o gráfico”.

(Ver ilustrações XIII a – Três instrumentos descritos por Alberti, no *De Ludi Mathematicarum*).

Na Carta, a divisão proposta para a circunferência é de 8 setores iguais para a localização dos ventos e, depois disso, uma nova divisão em trinta e duas partes iguais em cada um dos oito setores, as quais chamou de graus³⁵⁰, perfazendo um total de 256 graus para toda a circunferência.

³⁴⁸ Pontos Cardeais: **E**: Este ou Leste; **N**: Norte; **O**: Oeste; **S**: Sul, (verificar na imagem XIV a).

³⁴⁹ Pontos colaterais: **NE**: Nordeste; **NO**: Noroeste; **SE**: Sudeste; **SO**: Sudoeste, (verificar na imagem XIVb).

³⁵⁰ Pontos sub-colaterais: **NNE**: Nor-nordeste; **ENE**: Lés-nordeste; **ESE**: Lés-sudeste; **SSE**: Sul-sudeste; **SSO**: Sul-sudoeste; **OSO**: Oés-sudoeste; **ONO**: Oés-noroeste; **NNO**: Nor-noroeste. extraído de "http://pt.wikipedia.org/wiki/Rosa-dos-ventos".

DIAGRAM OF THE WINDS
(From the edition of Vitruvius by Fra Giocondo, Venice, 1511)

Ilustração XIV b - Na tradução de Vitruvius de Fra Giocondo, em 1511, onde aparece a posição dos ventos.

Na tratado de Francesco di Giorgio Martini – 1480, indicação dos ventos-f.5 TAV.187.

VENTI

Rosa dei Venti

Vento	Direzione di provenienza
Tramontana	N
Greco o Grecale	NE
Levante	E
Scirocco	SE
Meridione (mezzogiorno)	S
Libeccio	SW
Ponente	W
Maestro o Maestrale	NW

Pontos Cardeais - **E**: Este ou Leste; **N**: Norte; **O**: Oeste; **S**: Sul

Pontos colaterais - **NE**: Nordeste; **NO**: Noroeste; **SE**: Sudeste; **SO**: Sudoeste

(n.55) ... **Assim, entre os quatro “ventos principais”, ficará o espaço dos quatro colaterais.**

A representação dos rumos ou as direções dos ventos têm origem na Antigüidade. Na Grécia começaram com dois, quatro, oito e doze rumos. No início do século XVI eram 16 e na época do Infante D. Henrique já se usavam rosas-dos-ventos com 32 rumos. Primeiramente o rumo era associado à direção dos ventos e, só mais tarde, aos pontos cardeais³⁵¹. Em certas rosas-dos-ventos, no local que indicava o Leste, aparecia desenhada uma cruz que mostrava a direção da Terra Santa. A declinação de uma agulha é a diferença que uma bússola marca entre o norte geográfico e o norte magnético.

Ilustração XIV c – Bússola com a posição dos ventos.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XV

(n.56) ... **fixaremos no centro de apoio de ferro, um pequeno prego, muito reto e agudo; e sobre o mesmo colocaremos o imã em balanço, como se vê nos relógios de sol.**

No centro do instrumento se coloca uma espécie de umbigo de ferro - entendendo umbigo por um pino central - e sobre este ponto de ferro se apóia o imã com a agulha em balanço, livre para se movimentar, girar, marcando além da posição dos ventos opostos, também os graus como a armila do astrolábio, definindo com precisão a posição do edifício em relação aos ventos, assim como eram feitos com os relógios de sol.

³⁵¹ A tradição de decorar o Norte com uma flor-de-lis, conforme mostra a ilustração XIV c tem origem nas armas da família Anjou, que reinava em Nápoles. Alguns napolitanos adotaram esse símbolo, cuja moda chegou até aos nossos dias. Em certas rosas-dos-ventos, no local que indicava o Leste, aparecia desenhada uma cruz que indicava a direção da Terra Santa. A rosa-dos-ventos era marcada com os pontos cardeais e com os quadrantes divididos consoante os rumos. Aos espaços entre cada um dos 32 rumos chamavam-se quartas (11°15') que ainda podiam ser divididas ao meio, as meias-quartas (5°37') e estas em quartos (2°48').

Construtor desconhecido
Data: Segunda metade XVI século - XVII século
Lugar: Construção Alemã
Material: Lenha, latão, vidro
Dimensões: Diâmetro 75 mm
Inventario corrente: 3367

Agulha magnética – Lisboa 1733

Ilustração XV a – Relógio Solar x agulha magnética.

Os relógios solares calculavam as horas do dia a partir da sombra projetada sobre o plano, mas, para que pudessem fazer a leitura correta das horas, deveriam estar orientados para o norte e, por isso, poderiam apresentar a bússola como parte deste conjunto.

^(n.57) **...então mediremos qualquer tipo de edifício...redondo, ou quadrado, ou com ângulos e desdobramentos extravagantes.**

A partir do sistema estipulado, era possível medir qualquer tipo de construção, sendo ela quadrada, redonda ou de formatos irregulares (extravagantes).

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XVI.

^(n.58) **O procedimento é o seguinte:**

A partir deste momento, a Carta passa a abordar o levantamento da edificação por meio da através da bússola e do traguado (régua); inicialmente devem ser levantadas cada uma das medidas dos lados, isto é, das “faces” do edifício, até que esteja completo todo o perímetro da construção que se deseja representar. De cada parte ou parede deve ser levantada a dimensão e a orientação, sendo

que as medidas das paredes são dadas em canas³⁵², cúbitos e palmos e a orientação ou direção da mesma, é dada através dos graus em relação a um determinado vento, indicado pela bússola encostada na parede acompanhada do traguado (régua graduada), que acompanha a parede em paralelo.

(n.59) ... **da mesma maneira, anotar os graus do vento e o número das medidas, até que seja terminado todo o perímetro do edifício.**

As medidas são anotadas, uma a uma e o levantamento segue o sistema utilizado ainda hoje, de modo que nenhuma medida possa ser esquecida, pois, caso contrário, não é possível fechar o perímetro do edifício ou do próprio terreno. E sobre a questão das medições dos terrenos existe no texto de Luca Pacioli, *Summa di aritmetica, geometria...*(Veneza,1494) algumas instruções práticas sobre aplicação da geometria nas medidas e usos dos instrumentos, muito conhecidos pelos artistas da época, mas não aparece nenhum instrumento ou descrição equivalente àquela da bússola da Carta a Leão X.

Já com relação às medidas das alturas dos edifícios, existe alguma aproximação do método seguido por Francesco Di Giorgio, cujos textos serviram de base para os estudos de Leonardo da Vinci, por volta de 1490 com este proposto na Carta.

Sobre essa questão, devemos lembrar a colocação feita por DI TEODORO que afirmou que Rafael muito provavelmente conhecesse as descrições feitas por Alberti a respeito do Horizonte, o círculo graduado utilizado para as medições. Mas graças ao seu contato com Leonardo³⁵³, que foi provavelmente um dos primeiros a utilizar um instrumento semelhante para a preparação de uma planta de cidade, como pudemos ver com a Planta de Imola³⁵⁴ realizada em 1502-3 e ainda de outros

³⁵² Lembrando que a *canna* romana equivale a 10 palmos, sendo que um palmo, (corresponde a 12 unidades -once) equivalente a medida de 0,223422. O cúbito varia entre 0,47-0,75 m.

³⁵³ No Códice Hammer / Leicester de Leonardo da Vinci, encontram-se os escritos dedicados aos estudos da água e de suas forças dinâmicas, dos movimentos, das correntes, dos remoinhos e dos saltos. Ele apresenta ainda estudos sobre Geologia e Astronomia, além de teorias sobre a estrutura da terra e as alterações da sua superfície.

³⁵⁴ Cf. Bueno, Beatriz P. S. "*Formação e Metodologia de Trabalho dos Engenheiros Militares: a Importância da "Ciência do Desenho" na Construção de Edifícios e Cidades*", figura 8, Leonardo da Vinci. Planta de Imola, 1503. Primeira planta de cidade conhecida, realizada conforme os novos métodos de levantamento topográfico. Windsor Castle. Coleção da Rainha

esboços existentes, onde estabeleceu um método de representação da arquitetura muito próximo àquele da *Carta a Leão X*. Vasari menciona os desenhos de arquitetura de Leonardo "...nell'architettura ancora fe' molti disegni così di piante come d'altri edifizii e fu il primo ancora che, giovanetto, discorresse sopra il fiume Arno per metterlo in canale da Pisa a Fiorenza".

(Ver ilustração 14 – capítulo 3 – informações conforme a nota de rodapé).

Com relação ao levantamento das medidas dos edifícios “tondos”, abordadas na Carta a Leão X, que deveriam ser precisos, sem que as linhas fossem diminuídas, é importante mencionar que de acordo com o primeiro tratado de geometria do renascimento “*Libellus de quinque corporibus regularibus*”, Piero della Francesca adotava uma fórmula para que se pudessem calcular corretamente o comprimento da uma circunferência³⁵⁵, um conhecimento que poderia ter sido passado a Rafael, durante os anos em que se manteve trabalhando no atelier do mestre.

O primeiro Tratado de Geometria do Renascimento, baseado no estudo e na

representação dos poliedros regulares e semi-regulares, cuja doutrina se aplica

a construção harmônica do corpo humano das letras alfabéticas e dos elementos

arquitetônicos, conforme: <http://www.museoscienza.org>

Ilustração XVIa – *Libellus de quinque corporibus regularibus*, Piero della Francesca .

Isabel II de Inglaterra (RL 12284), Fonte: KAGAN, Richard. Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780. [com la colaboración de Fernando Marías]. Ediciones El Viso, 1998. P. 23.

³⁵⁵ $c = 3d + 1/7d$ - sendo que c indica a circunferência e d indica o diâmetro do círculo.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XVII.

Neste parágrafo o autor ensina o método de relacionar as medidas do desenho às medidas tomadas pela bússola.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI – Medidas tomadas do quadrante Trattato di architettura e macchine, Ms. Ashburnham 361 (BMLF), c. 31r.

ESTA linha é a metade do pé Vicentino, com o qual foram medidas as seguintes fábricas.
TODO o pé se divide em doze polegadas e cada polegada em quatro minutos.

Medida de 1/2 pé Vicentino - do Cap III – do livro II .Cf. LANCH, Joubert J. , “O segundo livro da Arquitetura de ANDREA PALLADIO – edição 1570, trad. 2002.

Ilustração XVII - A Escala Gráfica.

(n.61) Se utilizará na maneira que direi...

Uma vez extraídas às medidas e os ângulos que orientam as paredes para desenhar a Planta do edifício, pega-se, antes de tudo, uma folha de papel para desenhar um círculo graduado, com as indicações dos oito ventos - uma cópia do instrumento utilizado para extrair a orientação das paredes - e orienta-se o papel no sentido norte - sul, uma espécie de linha “mestra”(eixo) a partir do qual serão orientadas todas as outras linhas.

(n.62) No papel no qual se quer desenhar o edifício...

Sucessivamente marca-se, no papel, na posição onde será desenhado o edifício, o equivalente aos ângulos apontados na bússola (“tantos” graus a “tal” vento), para cada uma das paredes correspondentes, com suas respectivas dimensões já anotadas, isto é, com “tantas” canas, cúbitos ou palmos (o memorial).

(n.63) ...Medem -se quantos pés foram levantados... e marcaremos, com a medida dos nossos pés pequenos, sobre a linha daquele grau.

O autor estabelece a chamada escala gráfica, isto é da relação entre medidas reais do edifício - dos pés levantados - e medidas a serem representadas no papel - que ele denominou pés pequenos - as chamadas reduções proporcionais, um recurso utilizado para que o edifício caiba no papel onde se quer representá-lo, mas que tem suas medidas “preservadas”: pés do edifício real = pés pequenos do desenho do mesmo edifício.

(Conforme ilustração XVII a – escala Gráfica³⁵⁶)

(n.64) ...de modo que com a prática será cada vez mais fácil, e resultará quase um desenho da planta e um memorial para desenhar todo o reto.

A partir do levantamento das medidas é possível construir um desenho do edifício, baseado no caderno de anotações (caderneta de campo) que o autor da Carta chamou de *memorial* contendo o maior número de informações sobre a construção e sobre o terreno ³⁵⁷.

³⁵⁶ A Escala Gráfica nos permite realizar as transformações de dimensões gráficas em dimensões reais sem efetuarmos cálculos. Para sua construção, entretanto, torna-se necessário o emprego da escala numérica.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XVIII.

(n.65) **...muitos se enganam, ao desenhar... em lugar de fazer o que pertence ao arquiteto, fazem o que pertence ao pintor.**

O autor da Carta, estabelece uma diferenciação da maneira de representar a arquitetura feita pelo pintor daquela feita pelo arquiteto. Ele provavelmente conhecia a posição defendida por Alberti que, já no primeiro livro do *“De re aedificatoria”* (1452), estabeleceu a definição do desenho de arquitetura e que foi destacado pela professora BUENO nos estudos sobre a Ciência do Desenho:

[...]”O conceito de “lineamenta” de Alberti significava um tipo de desenho prévio, dotado apenas de linhas construídas à base de régua e compasso (geométricas), sem cores, luzes e sombras. Tal desenho distinguia-se portanto do desenho do pintor, dotado de artifícios capazes de enganar a vista. O desenho do arquiteto deveria ser dotado da máxima precisão possível, justamente para explicitar as relações de proporções matemáticas implícitas na obra em questão³⁵⁸”.

THOENES também apontou esta diferença dos desenhos³⁵⁹(do pintor e do arquiteto) através da citação do texto albertiano, *De re aedificatoria*, II, 1:

[...] Tra l’opera grafica del pittore e quella dell’architetto c’è questa differenza: quello si sforza di far risalire sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli; l’architetto invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e la estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l’opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili³⁶⁰”. (“Entre a obra do pintor e aquela do arquiteto existe esta diferença: enquanto o pintor se esforça para representar nas pranchas os objetos em relevo mediante os sombreamentos e a sobreposição de linhas e ângulos, o arquiteto, ao contrário, evitando os sombreamentos, representa os relevos mediante o desenho da planta e representa em outros desenhos a

³⁵⁷ Este processo enunciado, passo a passo, na Carta consiste no levantamento topográfico como hoje entendemos, que compreende a planta e também o memorial, em geral tomado numa caderneta de campo.

³⁵⁸ Cf. BUENO, Beatriz P. S. *“Formação e Metodologia de Trabalho dos Engenheiros Militares: a Importância da “Ciência do Desenho” na Construção de Edifícios e Cidades”*, “AS RAÍZES DO DESENHO ARQUITETÔNICO”, in Comunicação apresentada no Colóquio “A Construção do Brasil Urbano”, Convento da Arrábida - Lisboa 2000.

³⁵⁹ Cf. THOENES, Christof, *“Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento”* in “Sostegno e adornamento. Saggi sull’architettura del Rinascimento: disegni, ordine”, Electa, Milano, 1998, nota 1, p.172.

³⁶⁰ Cf. Alberti, L. B., *De re aedificatoria*, II, 1; a cura di G. Orlandi, intr. e note di P. Portoghesi, Milano 1966, p.99.

forma e a extensão de alguma fachada e de algum lado servindo-se dos ângulos reais e das linhas invariáveis: como quem deseja que a sua obra não seja julgada baseando – se na aparência ilusória, mas sim na avaliação exata estabelecida a partir das medidas verificáveis”).

Esta distinção entre as formas de representação da arquitetura e os vários tipos de desenho, aos poucos vai sendo trabalhada, não só por teóricos da arte, mas também pelos próprios artistas que buscavam uma maior compreensão dos seus trabalhos. Giorgio Vasari por exemplo no Proêmio das Vidas, da edição de 1550, escreveu:

“Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l'una alla altra se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso fa passare l'uno artefice innanzi a l'altro, e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si truovi infra di loro”. (“Digo então que a escultura e a pintura são na verdade irmãs, nascidas do pai, que é o desenho, em um só parto e ao mesmo tempo; e não precedem uma a outra se não quanto à virtude e à força daqueles que as sobrepuserem fazendo passar um artífice daí em diante sobre outro, e não por diferença do grau de nobreza que verdadeiramente se encontre dentro delas”³⁶¹).

Sendo ele, Giorgio Vasari, o fundador da Academia do Desenho Florentina em 1561, iria apresentar “o desenho” como é o pai das três artes: da pintura, da escultura e da arquitetura. Conforme destacou BYINGTON, no acréscimo do capítulo XV da segunda edição do texto escreveu: “*Che cosa sia designo, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et anche; e delle invenzione delle storie:*

‘[...] Quelli che sono tocchi leggermente et appena accenati con la penna o altro, si chiaman schizzi, come si dirà in altro luogo; quelli poi che hanno le prime linee intorno intorno, sono chiamti profili, dintorni o lineamenti. E tutti questi, o profili o altrimenti che vogliam chiamargli, servonocosi all'architettura e scultura come alla pittura; ma all'architettura massimamente, pe rcìò che i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto a l'architettura, ch'il principio e la fine di quell'arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori’³⁶².

(Os que são traços ligeiros e somente acenados pela pena ou outro instrumento, chamam -se esboços, como se dirá em outro lugar; os que tem os primeiros traços em torno, são chamados perfis, contornos ou delineamentos. E todos estes, perfis ou como queiram chamar-lhes, servem à arquitetura maximamente, porque os desenhos daquela não são compostos senão de linhas, o que é principio e fim da arquitetura. Porque o restante, mediante os modelos de madeira derivados de tal riscado, não é diferente da obra dos marceneiros e pedreiro).

³⁶¹ Cf. Vasari, Proêmio, Edição 1550.

³⁶² Cf. VASARI, I, p.113, apud BYINGTON, Elisa L.(2004, p.49).

(n.66) ...O desenho dos edifícios se divide em três partes, sendo que a primeira delas é a Planta, quer dizer, o desenho no plano.

O autor da Carta insiste sobre o fato de que o desenho de Arquitetura deva compreender três partes: **a primeira** é a planta, ou melhor dizendo o desenho plano; **a segunda** é a parede de fora com seus ornamentos; **a terceira** é a parede de dentro, também com os seus ornamentos (isto é planta, elevação e corte).

Para falarmos da representação da arquitetura composta por “três partes”, é importante tentarmos recuperar alguns conceitos já estabelecidos ao longo dos séculos e que imaginamos terem sido um dos objetos de estudo do autor da Carta a Leão X; afinal de contas, estamos falando de um conhecedor de Vitruvius, que encomendou sua tradução para o “vulgar” a Fabio Calvo, provavelmente entre 1514 e 1515, conforme sugeriram os estudiosos do assunto, FONTANA e MORACHIELLO³⁶³ ou como ainda propõe Ingrid ROWLAND³⁶⁴ - entre 1516-1520.

Verificamos, por exemplo, que em seu tratado *De Architectura*, Vitruvius inicia o segundo capítulo do *Primeiro Livro* com a definição das partes que compõem a Arquitetura: “A arquitetura é composta de *ordinatio* (ordenação em grego *táxis*), da *dispositio* (disposição em grego *diáthesin*), da *euritmia*, da simetria, da conveniência e da distribuição (em grego *oikonomia*)”;

“[...] Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece **taxiz** dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci **diaqvsiu** vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece **oikouomia** dicitur³⁶⁵”;

E com relação à Arquitetura, DI TEODORO destacou que *euritmia*, *simetria* e *decoro* diziam respeito às qualidades do edifício; enquanto *ordenação*, *disposição* e *distribuição* referiam-se à capacidade técnica e ao trabalho do artífice³⁶⁶.

Já, com relação ao desenho da Arquitetura, DI TEODORO, destacou que, para Vitruvius, a representação da Arquitetura se fazia através da *Ichnographia*, da *Orthographia* e da *Scaenographia*, isto é, ele diz:

[...] “Em Vitruvius temos:

Icnografia: “*ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones*”.

³⁶³Cf. FONTANA, V. e MORACHIELLO, P. *Vitruvius e Raffaello*, Milano, 1975, p.28.

³⁶⁴Cf. ROWLAND, Ingrid, D., *The Culture of High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge Press, 2000, nota 24.

³⁶⁵Cf. GROS, P. *De Architectura*, tradução e comentário de A. Corso e E. Romano, I-II, Torino, 1997, I, p.27 (Vitruvius/ P. Gros) apud DI TEODORO (2002, p.35).

³⁶⁶Cf. DI TEODORO, F. P., “*Vitruvius, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento*”, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, No. 14, 2002, p.35-54, http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02.

Ortografia: “orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura”.

Scaenographia: “item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus”.

ICNOGRAPHIA

ORTHOGRAPHIA E SCIOGRAPHIA

Vitrúvio ilustrado de Fra Giocondo, Florença, edição de 1522

Ilustração XVIII a – icnografia, orthographia e sciografia em Vitrúvio de Cesare Cesariano.

Queremos lembrar como foi dito por BUENO, que **o desenho em Vitrúvio**, assume o papel de ciência - “*graphidis scientiam*”- “**para que** por meio de “*exemplaribus pictis*” (exemplos pintados) em “*ichnographia*” (planta), “*orthographia*” (elevação colorida) e “*scenographia*” (perspectiva) - **se pudesse demonstrar a obra pretendida**, em conformidade com o sítio escolhido ³⁶⁷”.

Mas, embora o autor da Carta buscasse a compreensão da obra vitruviana, devemos lembrar que o seu objetivo era, como já mencionamos, “*porre in dissegno Roma Anticha*” (por em desenho Roma Antiga). Na Carta, insiste - se nos três tipos diferentes de desenho a fim de obter a perfeita representação do edifício:

- a Icnografia que corresponde à planta³⁶⁸ do edifício ou “o desenho no plano”, isto é: *ichnos* = passo e *graphia* = grafia, grafia do passo; ou seja, a representação da imagem da base do pé, como havia sido retratado por Francesco di Giorgio. (a medida em passos de toda a extensão do edifício);

FRANCESCO DI GIORGIO - Trattato di architettura e macchine, Ms. Ashburnham 361 (BMLF), c. 31r.

Ilustração XVIII b – icnografia medida dos Pés (grandes e pequenos).

- a Ortografia é “o desenho da parede externa, com seus ornamentos”, o “alçado” ou “vista” da construção, para o qual atualmente utilizamos a expressão “*Elevação*” conforme estabeleceu - se no código de obras;

- a Scaenographia ou *scenographia* como foi diversas vezes erroneamente denominada, nas diferentes traduções do manuscrito vitruviano, pois por *scaenographia* entende-se “a parede interna com seus ornamentos”, que corresponde ao que normalmente definimos por Corte ou Seção (transversal e longitudinal), aquela que mostra o “interior da parede”, a espessura da construção”. Já por *scenographia*, entende-se como sendo o método de representação perspectiva dos edifícios numa superfície plana, através da vista e mais um dos lados, satisfazendo aos objetivos

³⁶⁷ Cf. BUENO, Beatriz P.S., “Formação e Metodologia de Trabalho dos Engenheiros Militares: a Importância da “Ciência do Desenho” na Construção de Edifícios e Cidades”, Comunicação apresentada no Colóquio “A Construção do Brasil Urbano”, Convento da Arrábida - Lisboa 2000.

³⁶⁸ “A Planta é aquela que compreende todo o espaço plano do lugar a ser edificado, ou queremos dizer o desenho da fundação de todo o edifício, quando ela está já no nível do terreno” in Carta a Leão X, Parágrafo XVIII, verificar no item 3.1. a página correspondente.

arquitetônicos e teóricos, mas que tem por princípio demonstrar a “*conformidade [da obra] com o sítio escolhido*”. Sobre esta questão voltaremos a falar mais a diante.

Ilustração XVIII c – Ortographia e Scenografia – Fra Giocondo, Veneza, edição de 1511.

(n.67) ...Chama-se este desenho de Planta, quase que como o espaço que ocupa a planta do pé, que é o fundamento de todo o corpo. Assim que esta planta seja O FUNDAMENTO DE TODO EDIFÍCIO.

A importância da planta, por ser o fundamento ou a base de todo o edifício, deve-se ao fato de permitir uma primeira visualização do conjunto. A planta de um edifício pode prestar – se a diferentes finalidades, práticas ou mesmo teóricas, como por exemplo ao estudo de reconstituição dos monumentos. Conforme destacou BUENO, o desenho no Renascimento tem o caráter mais demonstrativo e, sobretudo com Alberti, assumiu a dimensão de raciocínio³⁶⁹.

[...] Logo no primeiro livro do “*De re aedificatoria*” (1452), Alberti apresenta o alcance desse importante instrumental de raciocínio. O primeiro livro versa sobre “*lineamenta*” (palavra latina que significava “linhas geométricas”, traduzida na edição italiana de Cósimo Bartoli³⁷⁰ por “*disegno*”) e

³⁶⁹Cf. BUENO, Beatriz P. S., “Formação e Metodologia de Trabalho dos Engenheiros Militares: a Importância da “Ciência do Desenho” na Construção de Edifícios e Cidades”, Comunicação apresentada no Colóquio “A Construção do Brasil Urbano”, Convento da Arrábida - Lisboa 2000.

³⁷⁰Cf. BARTOLI C. (1550) *L'architettura (De Re Aedificatoria) di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina...con l'aggiunta de disegni*, Florença, Lorenzo Torrentino, in <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/alberti1726>.

trata da importância de se “predefinir” (*“praedefinire”*), “preconceber” (*“praecogitare”*), pré-escrever (*“praescribere”*) as obras, escolhendo-lhes *“aptum locum”* e *“certum numerum”*, ou seja, o sítio adequado e medidas corretas”.

Christof THOENES no artigo intitulado *“Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento”* (1989) apontou para um provável “diálogo” entre Vitruvius, Alberti e Rafael, e diz: *“Alberti estudou Vitruvius, Rafael estudou Alberti e naturalmente também Vitruvius”*³⁷¹.

Além disso, nos parece importante mencionar aquilo que foi objeto de discussão da exposição sobre Alberti em Roma, no ano de 2005, onde fez - se o destaque do papel de urbanista, por ele assumido e que se reflete também no pensamento de Rafael. Segundo BUSSAGLI que escreveu sobre o evento:

[...] *“Fu nei vent'anni successivi al suo arrivo a Roma, infatti, che l'Alberti, confrontando il testo di Vitruvio con la realtà dei monumenti romani riuscì a rinverdire la tradizione architettonica e a dar vita ad un testo originale e fondamentale come il De architectura. L'opera fu presentata a papa Niccolò V nel 1452 e divenne una pietra miliare nella storia della cultura non soltanto antiquaria del Quattrocento. Sarà appena il caso di ricordare che lo studio dell'antico dal vero condizionò non poco la vena creativa di questo novello Vitruvio. La relazione con le grandi opere del passato, perciò, non fu un mero esercizio accademico, ma modificò, attraverso la figura dell'Alberti, la visione che quel secolo aveva del ruolo e della funzione dell'architetto”*.

(“Foi nos vinte anos sucessivos à sua chegada a Roma, de fato, que Alberti, confrontando o texto de Vitruvius com a realidade dos monumentos romanos, conseguiu retomar a tradição arquitetônica e dar vida a um texto originalmente fundamental como o *De architectura*. A obra foi apresentada ao papa Niccolò V, em 1452 e se tornou uma pedra milenar na história da cultura não somente antiquária do Quattrocento. Seria também o caso de lembrar que o estudo do antigo a partir da realidade condicionou nada menos do que a veia criativa desta novela vitruviana. A relação com as grandes obras do passado, portanto, não foi um mero exercício acadêmico, mas modificou, através da figura de Alberti, a visão que aquele século havia do papel e da função do arquiteto”³⁷²).

Principalmente aos arquitetos, “a Planta” permitiria a reflexão sobre a arquitetura e também sobre a cidade, pois por meio do exame minucioso dos edifícios antigos seriam compreendidos

³⁷¹Cf. THOENES, Christof, “Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento” in “Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordine”, Electa, Milano, 1998, p.161.

³⁷²Cf. BUSSAGLI, Marco, “Alberti, la memoria della città” in *La sicurezza, l'autorità, il decoro dello Stato dipendono in gran parte dall'ingegno dell'architetto: con queste parole di Leon Battista Alberti si apre l'esposizione dedicata al grande genovese che fu attivo nell'Urbe*, sobre o acontecimento em Roma em 26/06/2005.

os desenvolvimentos arquitetônicos enquanto se fazia o registro da história. A representação dos monumentos, que naquele momento implicava na reconstituição de suas formas originais – por meio da planta, da elevação e do corte, assumia o papel de colaboração para a compreensão do léxico da Arquitetura, que será amplamente divulgado por diferentes tratadistas a partir do século XVI.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XIX.

(n.68) **...depois de desenhada a planta com as medidas pequenas, deve -se tirar uma linha da largura das bases do edifício todo a partir do meio fazendo um canto e no outro dois ângulos retos.**

A partir da planta com todos os membros, isto é com todas as suas divisões internas será feita a elevação por meio de linhas traçadas nas extremidades da planta, através de ângulos retos.

Ilustração XIX a – Da icnografia para a ortographia.³⁷³

(n.69) **...Depois, transversalmente, ponha - se a altura das bases, das colunas, dos capitéis, das arquivadas*, das janelas, frisos, cornijas e coisas semelhantes: isso tudo se faça com linhas paralelas à linha do plano do edifício.**

Segundo Christof THOENES³⁷⁴, para Alberti, o desenho do arquiteto envolveria apenas dois tipos de representação – planta e elevação, sem o emprego de cores, luzes e sombras. A perspectiva ficaria portanto relegada ao universo dos pintores, cabendo à maquete suprir as necessidades de representação do conjunto (interior e exterior) da estrutura, dos materiais, dos ornamentos, etc.

³⁷³ Cf. DI TEODORO, F. P., “Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento”, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, No. 14, 2002, p.49.
http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02.

³⁷⁴ THOENES, Christof. “Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento” (1989) in: *Sostegno e adornamento*. Milano, Electa, 1998.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XX.

(n.70) **...Não se deve diminuir na extremidade do edifício, mesmo sendo redondo, ou mesmo quadrado, para mostrar dois lados...**

Para tentarmos entender estas questões aqui apresentadas é necessário analisarmos desenhos deixados pelos artistas pertencentes ao círculo de Rafael, pois não existem elementos de seu próprio punho que permitam ilustrar os problemas referentes ao sistema de representação da Arquitetura. A idéia da apresentação do edifício através do desenho em planta, ele vação e “parede de dentro”, de maneira que o objeto, além de não apresentar distorções, tivesse as dimensões reais reduzidas igualmente por meio da escala gráfica no papel – seja uma construção redonda, quadrada ou de formato irregular – vinha sendo utilizada desde Bramante, se lembrarmos do projeto de São Pedro, ou ainda pelo atelier de Sangallo, por Baldassare Peruzzi entre outros.

Ilustração XX a – Projeto de Bramante para a Cúpula de São Pedro – Sebastiano Serlio, Livro III, p. 39-40.

(n.71) **...diminuindo o lado que se afasta mais do olho; assim que os desenhos diminuem, são feitos para intersectar os raios piramidais do olho; o que é o sistema da perspectiva e pertence ao pintor, não ao arquiteto..**

Se o artista utilizasse o recurso da representação de uma das fachadas do edifício diminuídas, isto significava que ele não estaria mais fazendo um desenho de arquiteto mas sim, de pintor, pois estaria utilizando o recurso da perspectiva.

Na verdade, o que o autor estava querendo dizer é que as medidas do desenho em perspectiva não são verificáveis como a elevação ou a “parede de fora”, uma vez que o edifício ao ser representado sofre grandes distorções.

Antonio Tuccio MANETTI, escreveu na biografia de Brunelleschi, de 1480, que:

[...] Aquilo que os pintores atualmente chamam de perspectiva é aquela parte da ciência da perspectiva que se volta praticamente a reduzir ou ampliar sistematicamente, conforme aquilo que o olho percebe, os objetos que estão respectivamente afastados ou próximos – que se trata de construções, planícies, montanhas e paisagens de todo tipo – e de figuras e outros objetos em todos os lugares pelo tamanho que parecem ter de uma certa distancia, correspondendo ao seu maior ou menor distanciamento³⁷⁷.

fig.15. Ricostruzione grafica della I tavoletta del Brunelleschi eseguita da L.Vagnetti nella sua *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, 1979, pag.200

figg. 18-19. Costruzione abbreviata, rappresentazione prospettica della griglia di base e sua estensione spaziale, L.Vagnetti, op.cit., pag.204

Perspectiva de Brunelleschi, segundo Luigi Vagnetti in *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, 1979, p.200.

³⁷⁷ BAXANDALL, M. “O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença”. Tradução de M.C.P.R. Almeida. São Paulo, Paz e Terra, 1991 [1972], p.200.

Representação
perspectiva de Piero
della Francesca do
tratado *De prospectiva
pingendi* (pena e
nanquim). Biblioteca
palatina. Parma, MS.
Parm. 1576, fol. 29r.

Ilustração XX b – Perspectiva de Brunelleschi e Piero della Francesca.

(n.72) ...é preciso ter sempre prontas, as medidas exatas dos palmos, pés, dedos, graus, até suas partes mínimas.

Ao desenho do arquiteto pertencem as medidas tiradas através das linhas paralelas em todos os lados e não como às vezes aparecem na perspectiva de formato reduzido.

1

2

Desenho da Perspectiva interna (1) do Pantheon e da “parede de dentro” com indicação das dimensões(2).

Desenho da “parede de dentro” tendo a planta por baixo e da elevação (3)

Ilustração XX c – Desenho do Pantheon da Perspectiva interna e “parede interna” com medidas e Edifício de planta central desenho da “parede interior” (tendo a planta por baixo) e da elevação.

ANOTAÇÕES REFERENTES AO PARÁGRAFO XXI.

^(n.73) A terceira parte deste desenho [corresponde] à metade interna do edifício, como se ele fosse dividido ao meio.

Segundo THOENES, para o autor da Carta, as três formas de representar a Arquitetura correspondem-se entre si e derivam da planta construída a partir das linhas de projeção do edifício sobre o plano³⁷⁸. THOENES apontou para as colocações feitas por Wolfgang LOTZ de que a perspectiva era uma das formas preferidas de expressão artística utilizadas por Bramante, enquanto Rafael preferia o sistema de projeção ortogonal (nota 28); já nos desenhos de Giuliano da Sangallo é possível encontrar as duas maneiras (perspectiva e “parede interna”).

ver Ilustração XX c – Desenho do Pantheon da Perspectiva interna e “parede de dentro” com medidas e Edifício de planta central desenho da “parede de dentro” (tendo a planta por baixo) e da elevação.

³⁷⁸C. THOENES, C. “Sostegno e adornamento : saggi sull’architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza”, Milano, Electa, 1998, p. 161-175.

(n.74) **...E para que se compreenda ainda mais claramente desenhemos aqui um único edifício em todas estas três formas:**

Fica registrada a intenção de ilustrar aquilo que foi dito sobre o desenho da arquitetura, mas não sabemos se isto chegou a ser realizado. É provável que o desenho a ser realizado não seria executado pelo autor deste rascunho da Carta a Leão X. Assim como é possível que este desenho, uma vez realizado, tenha se tornado um modelo e tenha sido copiado por outros artistas, sobrevivendo apenas na forma de cópia. Mas a nós cabe apenas destacar a vontade expressa de ilustrar um discurso através de imagens, mesmo que constatemos que estas tenham permanecido apenas na intenção.

(n.75) **Seguem alguns fragmentos...**

Existem alguns fragmentos da Carta³⁷⁹ onde é possível verificar as partes correspondentes aos parágrafos anteriormente apresentados com o acréscimo de possíveis alterações imaginando-se que esta versão (Ma), seja um rascunho com as principais idéias a serem desenvolvidas. Aparecem ao longo do texto muitos cancelamentos ou indicações de prováveis substituições. De acordo com a classificação de Di Teodoro, os fragmentos correspondem aos parágrafos: I bis; III bis; V bis; VI; VII bis; VIII bis; IX bis; XI bis; XII bis; XIII bis; XIV bis e XVII bis³⁸⁰.

³⁷⁹ De acordo com DI TEODORO foram chamados de “bis”

³⁸⁰ Cf. P. DI TEODORO, in *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição) – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.81-87.

Ilustração XXI a – imagem da Versão de Mantua , imagem do documento original publicado por Francesco P. DI TEODORO,

in "Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X , Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição) – Minerva

Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.95.

Conforme já foi mencionado, o manuscrito de Mantua consiste no esboço do texto feito por Baldassare Castiglione e encontrado nos arquivos da sua família. Quanto ao conteúdo do qual o texto se ocupa , certamente diz respeito aos trabalhos desenvolvidos por Rafael, embora tenha recebido a colaboração de muitos outros artistas.

ANOTAÇÕES REFERENTES AOS PARÁGRAFOS XXII – XXV: VERSÃO DE MUNIQUE (M).

No parágrafo XXII: temos a retomada da utilização da perspectiva que curiosamente havia sido descartada de forma veemente, pois tratava - se do trabalho próprio ao pintor e não de arquiteto. E portanto a representação da Arquitetura consistia de Planta; Vista (parede de fora); e seção (parede interior) e perspectiva³⁸¹ para satisfazer completamente aqueles que amam ver os desenhos de arquitetura;

No parágrafo XXIII: vemos “*embora este método de desenho de perspectiva seja próprio do pintor, contudo é conveniente ao arquiteto*” pois através deste exercício imaginava-se melhor todo o edifício com seus ornamentos;

No parágrafo XXIV: verifica-se uma nova complementação, quanto aos ornamentos. Tornava-se importante mencionar as cinco ordens de colunas das quais se serviam os antigos: a Dórica, a Jônica, a Coríntia, Toscana e Ática;

Há uma retomada do texto vitruviano para justificar os cinco gêneros de colunas, mas na verdade, segundo DI TEODORO, o autor provavelmente retomava em Vitrúvio os três gêneros (dórico; jônico e coríntio) e em Plínio os demais (ático e toscano). Esta questão das ordens de colunas, foi tratada por RYKWERT, conforme já mencionamos e também por THOENES;

No parágrafo XXV: encontramos a descrição dos outros dois gêneros: ático e toscano.

³⁸¹ A questão da Perspectiva, parece ter sido retomada do texto de Piero della Francesca – “*De prospectiva pingendi*”, conforme apontou DI TEODORO (2003, p.232).

7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.

...Carta a Leão X - entre Rafael e Castiglione³⁸².

Buscamos com este trabalho apresentar uma das versões da *Carta a Leão X*, com o objetivo de evidenciar sua extraordinária importância por documentar a tomada de consciência dos humanistas quanto ao patrimônio arqueológico que a Roma antiga representava ao “renascimento” e que, de alguma maneira, deveria ser conservado³⁸³.

Através da leitura e da análise do referido texto, fomos levados a compreender que ele potencialmente representa um momento histórico bastante particular no qual foram feitas profundas indagações e verdadeiros questionamentos quanto aos ensinamentos vitruvianos. Além disto, na tentativa de se decifrar a dinâmica e o funcionamento da Arquitetura, procurou-se representar os edifícios, permitindo-se a recuperação da imagem de antigas construções³⁸⁴ que, em função das inúmeras reformas por que passaram a cidade romana, caminhavam para um completo desaparecimento.

A singularidade do texto apresentado também pode ser explicada se levarmos em consideração que, depois de Leon Battista Alberti e de suas reflexões sobre a teoria e a prática da arquitetura, os artistas haviam assumido papel de destaque na sociedade.

O estudo das construções antigas associando-se à tradução, à interpretação dos textos clássicos e à cultura antiquária, já no Quattrocento, proporcionaram um grande entusiasmo pelos vestígios e pela “recuperação do passado”. Vários humanistas foram levados a descrever os chamados sítios clássicos temendo o seu total desaparecimento na história das realizações romanas juntamente com os vestígios antigos. Roma passou a ser exaltada em verso e prosa, quer com Poggio Bracciolini,

³⁸² VECCE, Carlo in “LA LETTERA A LEONE X – TRA RAFFAELLO E CASTIGLIONE” – Giornale Storico della Letteratura Italiana – vol CLXXIII – Fasc. 564, 1996.

³⁸³ “[...]tengomi obligato de esponere tutte le piccole force mie accioché, più che si pò, resti in vita un poco de l’image e quasi l’umbra di questa che, in vero, è patria universale di tutti e cristiani” – parágrafo II.

³⁸⁴ PANOFSKY, Erwin in “Renacimiento y renacimientos en el arte occidental” – Madrid, Alianza Editorial, 1991, p.292 - “[...]‘momento fatalmente propicio’ en el que el Renacimiento logró ‘resucitar el alma de la Antigüedad’ en lugar de ‘alternativamente galvanizar y exorcizar su cadáver’”.

quer com Petrarca, para que depois se buscasse resgatá-la através da imagem “*la regina del mondo*”, com Alberti, Manetti, Filarete, Biondo e, finalmente, Rafael com seu círculo de “colaboradores”. Através de coordenadas, de palavras, de versos ou de desenhos buscava-se “Ressuscitar a Antiguidade”, recuperando o fragmento de maneira que se pudesse integrá-lo a dinâmica da cidade.

Conforme já mencionamos, as grandes viagens e os descobrimentos do Quinhentos, associados às traduções e aos estudos dos textos clássicos com o objetivo de conhecer melhor as construções famosas, a busca pelo entendimento dos organismos arquitetônicos atrelados às operações de saneamento territorial, tudo isso, em conjunto, foram responsáveis pelo desenvolvimento e aprofundamento sucessivo do desenho planimétrico que, a partir da confecção de mapas, chegava-se à preparação de grandes levantamentos urbanos que, pouco a pouco, têm o seu estabelecimento como uma disciplina fundamental.

A *Descriptio Urbis Romae de 1452* - 3 de Alberti se insere neste contexto em que verificamos a construção de uma planta de Roma na forma textual a partir de um vasto programa de levantamento urbano que seria retomado como pudemos constatar no discurso da *Carta a Leão X*, sessenta e dois anos mais tarde, com “*ch’io pongha in dissegno Roma anticha*³⁸⁵”, um levantamento que embora tenha sido esboçado, conforme comprova-se através de diferentes evidências, mas que, não tendo sido concluído, acabou se perdendo juntamente com os desenhos de Rafael.

A partir da idéia da construção de uma enorme planta antiquária de Roma que se apresenta logo no início da *Carta a Leão X* (parágrafo VI) e que, em grande parte, é herdeira direta dos trabalhos e estudos realizados por Alberti, a *quem somos também devedores da retomada do texto De Architectura de Vitrúvio*, verificamos a intenção da preparação de um tratado de arquitetura próprio do chamado Renascimento maduro, quando seriam conjugados textos e imagens, baseados na apresentação correta dos edifícios antigos, seguindo um método de representação no qual as construções já em ruínas apareceriam reconstituídas na sua forma original (como aquele trabalho apresentado por Sebastiano Serlio – Terzo Libro, 1540).

³⁸⁵ Cf. DI TEODORO Francesco P., “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*”, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição), p.63-97; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.59.

A partir do desenho preciso da cidade proposto na *Descriptio* de Alberti, seriam conjugados outros desenhos dos edifícios individualmente³⁸⁶, completando todos os detalhes e as particularidades da planta icnográfica de Roma nos trabalhos de Rafael–Castiglione e seus discípulos e, conforme verificamos, nas diferentes versões da Carta se apresentava o problema da tomada das alturas dos edifícios através do uso do quadrante (parágrafo XVI):

- na versão de Mantua (**Ma**) - escolhida para fazermos a transcrição integral por acreditarmos, conforme demonstrado por DI TEODORO³⁸⁷, ter sido o primeiro esboço autografado por Castiglione, fundamental para a distinção das posteriores intervenções – evidencia-se no trecho referente às alturas dos edifícios a frase: [...] *“bisogna intendere le altezze e tondi, li quali se misurano in questo modo”*.
- na versão de Munique (**M**) - a qual acreditamos tratar-se de uma bela cópia do referido texto destinada à sua publicação e que teve uma maior influência de Rafael, pois aparece unida à tradução “de Vitrúvio” feita por Calvo e ainda a outros elementos provenientes do mundo do artista de Urbino, representando fielmente o seu pensamento - depois do trecho em que se coloca a necessidade de se tomar as alturas dos edifícios consta” [...] *le quali facilmente si misurano col il quadrante”*, o que se atribui ao conhecimento da utilização deste instrumento.

Nos parágrafos sucessivos da Carta, podemos verificar a intenção da absoluta precisão quanto ao uso dos instrumentos de medição (parágrafos XVI – XVII), provavelmente para que não existisse nenhum tipo de dúvida ou erro durante os trabalhos de levantamento dos edifícios, das ruas e da cidade de um modo geral, distinguindo-se um tipo de desenho que pertence ao arquiteto de outro que pertence ao pintor:

³⁸⁶ Cf. VAGNETTI, L. , “*La Descriptio urbis Romae, uno scritto poco noto di L. B. Alberti*” in *Quaderno dell’ Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova*”, I, 1968, p. 25-39.

³⁸⁷ Cf. DI TEODORO, F.P., in “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*”, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994(1ª. Edição), p.63-97; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.59 -81 (Edição Italiana de Mantua, do “Archivio Privato Castiglioni, Documenti sciolti, a n. 12).

- na versão de **Ma**, o uso da perspectiva, a qual foi descartada, havia sido atribuído ao pintor e não ao arquiteto, pelo fato de impossibilitar a tomada das dimensões exatas;

- na versão de **M**, inexplicavelmente, retoma-se o uso da perspectiva, o que contraria tudo aquilo que havia sido estabelecido no parágrafo XVIII: “*[...]dirò qual modo mi pare che s’ habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente e saper tr ovare tutti li membri senza errore*”³⁸⁸.

Daí nos questionamos o que teria motivado esta retomada da perspectiva?

E na seqüência deste discurso renascentista, determina-se o que seria a Planta do edifício³⁸⁹, com todos os seus contornos, como seria traçada a Elevação ou a parede de fora a partir de linhas paralelas tomadas da Planta e, por fim, o Corte ou a parede de dentro que também seria feita a partir da planta e da elevação. (Parágrafos XVI – XXI).

Esta forma de representação do edifício (planta, parede de fora e parede de dentro) já vinha sendo utilizada por Bramante e outros artistas. Em 1514, isto já se verificava nos desenhos de São Pedro, que foram copiados por Serlio em seu tratado de arquitetura, os quais apresentamos no item correspondente das notas explicativas.

É importante destacar alguns elementos que nos permitam recuperar a história da *Carta a Leão X*, na expectativa de tentarmos compreender melhor quais foram os seus desdobramentos. E neste sentido, nota-se, por exemplo, que os parágrafos de XXII até XXV não constam da versão de Mantua (**Ma**), embora façam parte da versão de Munique(**M**), a qual acreditamos ter recebido uma forte contribuição de Rafael. Nesta última, verifica-se o destaque dado à Perspectiva³⁹⁰: “[...] *para satisfazer mais completamente ao desejo daqueles que amam ver e compreender bem, todas as coisas que serão desenhadas, além das três vistas de arquitetura, propostas e ditas acima, desenhemos também em perspectiva alguns edifícios para os quais achamos isso necessário*”. Encontramos ainda, nos parágrafos XXIV e XXV ,

³⁸⁸ “[...] *direi portanto qual é o sistema que acho se deva utilizar para que possamos entender exatamente todas as medidas e para que saibamos achar todos os membros dos edificios sem erros*”.

³⁸⁹ “[...] *A Planta é aquela que compreende todo o espaço plano do lugar a ser edificado, ou queremos dizer o desenho da fundação de todo o edificio*”,

³⁹⁰ “[...] *embora este método de desenho de perspectiva seja próprio do pintor, contudo é conveniente ao arquiteto também*”.

que não constam da versão de Mantua (**Ma**) a descrição das “*dalli cinque ordini che usavano li antiqui, cioè dorico, ionico, corintho, toscano et attico*”³⁹¹”.

Qual seria a razão que levou o autor do texto a acrescentar estas informações novas sobre as ordens na arquitetura, uma vez que no parágrafo XII já se havia dito: “[...] *não é necessário falar...nem descrever a sua ordem, tendo sido já descrita de maneira tão excelente por Vitrúvio* ” ?

Uma das grandes questões que se coloca é se existiria alguma relação entre esta preocupação com o estabelecimento das ordens na arquitetura e o afresco da *Stanza do Incêndio di Borgo*, um trabalho idealizado por Rafael, que se encontra no Palácio Vaticano, o qual acredita-se que tenha sido realizado somente a partir de um estudo minucioso e do entendimento do funcionamento da Arquitetura.

As cinco ordens como sendo as leis da natureza constituíam uma espécie de código genético da arquitetura clássica que foi elaborado na antiguidade, mas foi esquecido durante o chamado o período medieval. Uma vez redescoberto pelos humanistas, foi novamente aplicado à Arquitetura pelos artistas do Renascimento.

Christof Thoenes levantou a hipótese de que a retomada dos “cânones clássicos” tenha ocorrido já nos primeiros decênios do século XVI, com “Bramante, Sangallo, Peruzzi e outros”, pois o texto escrito por Vitrúvio falava em “*genera dell’ architettura*”; com Alberti, aparece a palavra “*ordinatio*” que significava “ordenação” de todo o edifício mas [...] “*Il primo a parlare dei ‘cinque ordini che usavano gli antiqui’ come di cinque classi in cui le colonne secondo le loro forme e misure si possono dividere, sembra Raffaello*”³⁹². Portanto a palavra “ordem” passou a ser utilizada como um elemento classificador das várias formas encontradas durante o estudo dos edifícios antigos e que, através do texto normativo – ilustrado, permitiria o seu entendimento e a reprodução. Nas palavras de THOENES se havia determinado “o código genético da Arquitetura clássica”, cujos tratados ilustrados permitiria a sua propagação.

³⁹¹ “[...] *derivam das cinco ordens que utilizaram os antigos, quer dizer dórico, jônico, coríntio, toscano e ático*”.

³⁹² THOENES, C. “Gli Ordini architettonici: rinascita o invenzione? Milano, Electa, 1988(1982p.127).

Concluindo, o principal objetivo deste estudo foi apresentar, ainda que de maneira sumária, uma pequena mostra do universo de questões que permeiam o texto da Carta a Leão X. Trata-se de uma espécie de semente que foi plantada na segunda década do Quinhentos e que proporcionou grandes desdobramentos em diferentes campos teóricos fornecendo uma significativa contribuição para o estudo da História da Arquitetura e da Urbanística, da História das Teorias e da Didática da Arquitetura, da História do Desenho Arquitetônico, quer no sentido técnico-prático (por exemplo, o emprego da bússola no levantamento dos edifícios), quer no teórico (a representação sobre o plano dos objetos tridimensionais), e também para a História dos Estudos Antiquários e da Arqueologia.

É curioso pensar na multiplicidade de leituras que um discurso como este pode promover, levando-nos aos maiores nomes do Renascimento italiano, e permanecendo como objeto de interesse em muitas discussões entre artistas, teóricos, estudiosos e historiadores ao longo de tantos anos. Trata-se de uma espécie de fermento do qual podemos nos servir, dependendo daquilo que queremos discutir ou abordar, em maior ou menor quantidade.

Devemos também lembrar que mesmo se tratando de um texto inacabado e sobre o qual ainda gravitam muitas incertezas, sua riqueza é tamanha que faz com que tais questionamentos sejam postos de lado, atraindo-nos para a compreensão daquilo que permaneceu nas entrelinhas. E, se hoje ainda não conseguimos preencher as lacunas existentes no texto da *Carta a Leão X*, assumindo que se trata de um produto coletivo, mesmo assim podemos destacar importantes contribuições feitas por Rafael de Urbino e por Castiglione para o desenvolvimento das reflexões teóricas no século XVI.

O legado deixado pelo binômio Rafael-Castiglione permite-nos comprovar que o artista:

- foi certamente um estudioso de Vitruvius;
- viveu em Roma durante o período ao qual a Carta faz referência;
- foi encarregado pelo Papa Leão X de fazer o desenho da cidade;

Embora saibamos da importância da participação de Castiglione nos debates referentes ao universo das artes, o detalhamento sobre o método utilizado para os levantamentos arquitetônicos da Roma antiga provinham de artistas como Rafael.

Foi, certamente, através dos trabalhos e da experiência arquitetônica do artista de Urbino junto às ruínas da cidade nas “excursões arqueológicas” que se deu a proliferação de cadernos de desenhos e anotações feitos por diferentes artistas contemporâneos que foram copiados pelos inúmeros sucessores como forma de aprendizado do ofício artístico.

Portanto, fica evidente a associação entre os trabalhos de Rafael e o aparecimento , junto dos tratados de arquitetura, dos exemplares de edifícios importantes reconstruídos no seu aspecto original, funcionando como exemplares do modelo de arquitetura romana que pôde ser difundido dentro e fora da Itália (Serlio, Diego de Sagredo, Palladio entre outros).

8 - LISTA DE IMAGENS, ABREVIATURAS E TABELA

8.1 - LISTA DE IMAGENS:

CAPITULO 3: OS RELEVOS DE ARQUITETURA E URBANOS DE ROMA.

Ilustração 1: Fragmento de mármore do início do século II de uma planta da cidade de Roma em escala 1:240 corresponde a uma área da região do Tevere - “Forma Urbis Romae” encontrado em 1983 – atualmente no Museu Nacional Romano, inv. n. 365105. Fonte da imagem: DOCCI;MAESTRI (1993:p.21).

Ilustração 2: Detalhe do “Segmentum IV” (Zona de Roma) da *Tavola Peutingeriana*. Fonte da imagem: DOCCI;MAESTRI (1993:p.31).

Ilustração 3: Astrolábio árabe construído em Marrocos em 1208. Fonte da imagem F. Sarrus nas “Mémoires de la Soc. de Museum d’ Hist. Natur”, Strasburgo, IV, 1853 apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.40).

Ilustração 4: Roma representada na Carta itinerária, um pergaminho elaborado por Mattheus Paris, no século XIII (1250-59) apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.48).

Ilustração 5: Apontamentos construtivos, sistemas de medição de partes da arquitetura, confecção dos arcos e outras formas do álbum de HONNECOURT com 33 folhas agrupadas com diferentes temas, tendo como elemento comum a geometria e as construções totalizando um conjunto de anotações. Fonte da imagem DOCCI;MAESTRI (1993:p.55).

Ilustração 6: Levantamento da área absidial da Catedral de S.Stefano de Honnecourt, a arquitetura vem representada acompanhada por uma série de anotações além da demonstração de alguns procedimentos construtivos. Fonte da imagem DOCCI;MAESTRI (1993:p.55).

Ilustração 7: Mariano di Jacopo (conhecido como il Taccola), exemplo de medições feitas com auxílio do pendulo e do quadrante, extraído de *De Ingeneris*, Livros III –IV apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.66).

Ilustração 8: Imagem(esquerda) correspondem as anotações de Francesco di Giorgio MARTINI, para alguns edifícios antigos romanos – S. Stefano Rotondo; Templo da Paz e Igreja de São Cosme e

Damião apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.68).Imagem (direita) extraída de“*Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*” de MARTINI, F. di Giorgio - a cura de Corrado Maltese – vol I, Milano, 1967, TAV.166.

Ilustração 9: Giuliano da Sangallo, detalhe da planta das termas de Diocleciano, Roma, apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.70).

Ilustração 10: Antonio da Sangallo, detalhes de ornamentos de arquiteturas existentes apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.72).

Ilustração 11: Giovan Battista da Sangallo, Arco do Triunfo, Roma, apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.73).

Ilustração 12: Giovanni Monsignori, dito Fra Giocondo, desenhos de elementos antigos. apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.75).

Ilustração 13: Francesco Lazzari, mais conhecido como Donato Bramante, projeto para São Pedro, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Uff.20 Ar in THOENES (1998, p.202).

Ilustração 14: Leonardo da Vinci. Planta de Imola, 1503. Primeira planta de cidade conhecida, realizada conforme os novos métodos de levantamento topográfico. Windsor Castle. Coleção da Rainha Isabel II de Inglaterra (RL12284).Fonte: KAGAN, Richard. Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780 -[con la colaboración de Fernando Marías]. Ediciones El Viso, 1998.p. 23.

Ilustração 15: Rafael – Trabeazione e Cornice del Pantheon , figuras 264 e 265, Giangiorgio ZORZI, 1959.

Ilustração 16: Andréa Palladio sobre Villa Madama de Rafael, figura 302, Giangiorgio ZORZI, 1959.

Ilustração 17: Baldassare Peruzzi, desenhos de arquiteturas antigas, apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.79).

Ilustração 18: Antonio da Sangallo, o jovem, detalhe da cornija antiga em “axonometria cavaleira” com indicação de medidas nas diferentes faces, apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.81).

Ilustração 19: Giovanni Antonio Dosio, vista do Foro Romano onde é possível examinar a relação dos edifícios e o ambiente no qual se inserem e estudos dos detalhes da arquitetura do Pantheon apud DOCCI;MAESTRI (1993:p.86).

Ilustração 20: Andrea Palladio, Secção do Pantheon em Roma, apresentada no volume “*I Quatri Libri dell’ Architectura*”, apud DOCCI;MAESTRI, (1993,p.94).

Ilustração 21: Scamozzi, desenhos Vista sudeste do Coliseu, anterior a 1583, mostrando a irregularidade do entorno; apud DOCCI;MAESTRI, (1993,p.97).

Ilustração 22: G. B. Piranesi - Planimetria de Roma Antiga, apud DOCCI;MAESTRI, (1993,p.172).

CAPITULO 4: O DESENHO DA ARQUITETURA NO RENASCIMENTO ENTRE TRATADOS E GUIAS ILUSTRADOS.

Ilustrações 1: *Ichonographia, orthographia e sciographia in Vitruvius* de Cesare Cesariano, Como, 1521.

Ilustrações 2: Edição facsimilar do 'Codex Escorialensis 28 -II -12', que desde 1576 integra os fundos da Biblioteca do Monastério do Escorial.

Ilustração 3 : Edição de *Roma Instaurata* de Flavio Biondo cópia do exemplar disponível na Biblioteca Cicognara da Unicamp - Campinas.

Ilustração 4: *Epigrammata Urbis Romae* de Mazocchio de 1521, cópia do exemplar disponível na Biblioteca Cicognara da Unicamp - Campinas.

Ilustração 5: Retrato de Leon Battista Alberti, “*Desenhador anônimo*” - 2ª. Metade do século XV, conforme “*Teoria da arquitectura do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos* / prefácio de Bernd Evers e introdução de Christof Thoenes”, Taschen, 2003, p.9.

Ilustrações 6: Tempietto de Bramante (esquerda) e Villa – planta e elevação (direita), extraídas dos *Sette Libri dell'Architettura* de Sebastiano Serlio (1537-75).

Ilustração 7: Daniele Bárbaro retratado por Veronese tendo o seu tratado de Arquitetura nas mãos.

CAPITULO 5: INTRODUÇÃO A LEITURA DA CARTA A LEÃO X

Ilustração 1: Retrato de Baldassare Castiglione in *Opere latine e volgari*, edição dos irmãos VOLPI, Pádua, 1733 e Carta a Leão X in *Opere latine e volgari* edição dos irmãos VOLPI, Pádua 1733.

Ilustração 2: Esboço – Lettera a Leão X – Arquivo da Família Castiglione descoberto em 1910 por Vittorio Cian. Retrato de Vittorio CIAN (1862-1951).

Ilustração 3: *Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X*, Edição Cominiana, 1733.

Ilustração 4: Discurso lido por Daniele Francesconi na Academia Real Florentina. Imagem da ficha pertencente à Biblioteca Mediceo - Lotaringia Palatina na Biblioteca Magliabechiana. conforme pudemos verificar nesta biblioteca se encontram as Fichas 279, 280 e 281 referentes ao discurso de Francesconi 1799 in <http://ferrovia.bncf.firenze.sbn.it/palatino>

Ilustração 5 : *Antiquitates Urbis*, Andrea FULVIO, Dedicatória a Clemente VII, Acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas, 1527.

Ilustração 6: “*Le Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*” Libro IV, p.III – Sebastiano Serlio, 1537.

Ilustração 7: Cópia da imagem do manuscrito de Munique (M) apresentada por Di Teodoro (1996, p. 128).

Ilustração 8: Marco Fabio Calvo, *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma, Ludovico Vicentino, 1527, Cart.; mm. 420 x 285; cc. 23. R.G.arte -arch. S 469(1).

Ilustração 9: Retrato de Baldassare Castiglione, 1515, Raffaello, Museo do Louvre, Paris.

CAPITULO 6.2 - NOTAS EXPLICATIVAS:

Ilustração IV a - “*A Meta que fica na via Alexandrina*” - Planta de Leonardo Bufallini (1551).

Ilustração IV b - Planta da cidade com indicação das Termas de Diocleciano (*Thermae Diocetiani*).

Ilustração IV c – O Foro Transitório. Fonte da ilustração: *ENCICLOPÉDIA DELL’ ARTE ANTICA – CLASSICA E ORIENTALE*, Roma : Instituto della Enciclopédia italiana ,1973,p. 887.

Ilustração IV d– Desenho feito por Francesco di Giorgio MARTINI - TAV 143 ; conforme MARTINI, Francesco di Giorgio, “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano: Il Polifilo, 1967, f.78 tav 143. Foto da A trabeazione e o ático das "Colonnacce", (colunas apoiadas ao muro meridional) no Foro de Nerva.

Ilustração IV e - Desenho de Giuliano da Sangallo depois de 1503, com os restos da Basílica Emília, no Foro Romano , do livro de esboços – 45.5 x 39 cm - que se encontra na Biblioteca Vaticana. Imagem extraída de Jones ; Penny, “Raphael”, (1983, p. 204).

Ilustração V a – Retrato de Leão X com os Cardeais Julio de Médici e Luís de Rossi, in DI TEODORO, Francesco P. “*RITRATTO DI LEONE X - di Raffaello Sanzio*”, TEA,Milano,1998,p. 23 .

Ilustração VI a – Planta de Roma no século XV., imagem extraída da “*A concepção de cidade em Leon Battista Alberti*”- Andrea Buchidid Loewen , Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas ,1999.

Ilustração VI b – *Antiquae urbis Romae cum Regionibus Simulachrum* ,Roma, Ludovico Vicentino, 1527, Cart; mm 420 x 285; cc. 23. R.G. Arte – Arch. S 469 (1), imagem extraída de Jones ; Penny, “Raphael”, (1983, p. 202).

Ilustração VII a – Cópia do Desenho de Rafael do relevo da fachada oeste do Arco de Constantino. Este desenho se encontra bastante danificado e faz parte do acervo da Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 2460 – Munique. Fonte da imagem : Raffaello Architetto, (1984,p.438).

Ilustração VII b – Afresco da Stanza do Incêndio de Borgo pintado por Rafael e seus colaboradores em 1514, no Palazzo Vaticano, Roma (10,60m de largura). Fonte da imagem: THOENES, Christof in “Rafael”, Alemanha, Taschen, 2005, p.52.

Ilustração VII c – Arquitetura Moderna ou Arquitetura do Renascimento: Tempietto de Bramante (1502). Cf. LOTZ, Wolfgang “*Arquitetura na Itália 1500-1600*”, São Paulo : Cosac & Naify, 1998, p.10 - 11.

Ilustração VII d – Arquitetura Moderna nos Cartões das tapeçarias para a Capela Sistina. Conforme THOENES, Christof in “Rafael”, Alemanha, Taschen, 2005, p.53.

Ilustração VIII a – Arquitetura Imperial (Basílica de Maxencio - Stanza della signatura). **Fonte da imagem** “*O império romano: dos etruscos ao declínio do Império Romano*, Henri STIERLIN, Taschen, Lisboa, 2002, p. 224; *Escola de Atenas – Rafael Sanzio* e Francesco di Giorgio MARTINI in “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, f. 76 TAV.139.

Figura VIII b – Arquitetura dos Modernos x Arquitetura dos Antigos. Palazzo Veneza, Roma – detalhe do cortile X detalhe do pórtico Pav. térreo Colosseo, Roma. Cf. THOENES, C. “*Sostegno e adornamento : saggi sull'architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza*”, Milano, Electa, 1998, p. 60.

Figura VIII c – **Arquitetura dos Modernos x Arquitetura dos Antigos.** detalhe do pórtico – planta e elevação. Cf. THOENES, C. “*Sostegno e adornamento : saggi sull'architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza*”, Milano, Electa, 1998, p. 60.

Ilustração VIII d – *De Architectura* de Vitruvius de Fabio Calvo. Manuscrito da tradução de Vitruvius, por Calvo, com anotações de Rafael, Munique, Bayerische Staatsbibliothek, cód. it.37. fól. 60r. Conforme THOENES, Christof in “Rafael”, Alemanha, Taschen, 2005, p.53.

Ilustração VIII e – A arquitetura de Alberti (Rimini 1450).

Ilustração IX a – Planta e entrada de acesso a Domus Áurea ou Casa Dourada - Roma.

Ilustração IX b – Corte e imagens do interior da Domus Áurea ou Casa Dourada - Roma.

Ilustração IX c - Termas de Tito - Trajano e o Anfiteatro. Desenho das termas de Tito de Francesco di Giorgio MARTINI conforme “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, f.74, TAV 135.

Ilustração IX d – Anfiteatro dos Flávios - Coliseu.

Ilustração IX e – Retrato de Maerten Van Heemskerck ao lado Coliseu em Roma –1553.

Ilustração IX f - O Arco de Constantino fotos: fachada em direção ao Sul e Arco de Constantino vista da cidade.

Ilustração IX g - Termas de Diocleciano : Planta, entrada e vista externa da construção reformada por Michelangelo e Vanvitelli, transformada em Igreja de Santa Maria degli Angeli. Desenho das Termas de Diocleciano de Francesco di Giorgio MARTINI, “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano : Il Polifilo, 1967, f.73 TAV 133

Ilustração XI a - Coluna Trajana – vista parcial e detalhe. Croquis do Foro Romano feito por Salustio Peruzzi depois da morte de Baldassare Peruzzi – in Nesselrath, A in “*Raffaello architetto*”, Itália, Electa, 1984, p.447.

Ilustração XI b – Arco de Constantino. Cf. BERENSON, Bernard, 1865-1959 in *The Arch of Constantine*; London, Chapman & Hall, 1954.

Ilustração XI c – Coluna Dórica : a maneira do homem e Coluna Jônica: a maneira da mulher. Conforme Francesco di Giorgio MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*”, 1967 - f.14v TAV.24.

Ilustração XI d – As Ordens ou gêneros de Colunas. De acordo com reprodução dos tratados de Arquitetura de Sebastiano Serlio (1537) e Jacopo Barozzi(1562) conforme “ *Teoria da arquitectura: do renascimento aos nossos dias*”, Taschen, 2003,p.76 - 85 e p.86 - 95.

Ilustração XI e – A imagem da Cabana Primitiva: Cesare Cesariano, 1521; Viollet le Duc - RYKWERT, Joseph “ *A casa de adão no paraíso*”, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

Ilustração XI f – Edifício como Corpo, conforme Francesco di Giorgio MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*”, 1967 - f.38v Tav. 228 ; f.42v Tav. 236 e f.42v Tav. 236.

Ilustração XII a – Opus cementicium e opus latericium.

Ilustração XII b - Tradução do Vitrúvio de Fabio Calvo, com anotações de Rafael. Cf. THOENES, C. “Rafael”, Alemanha, Taschen, 2005, p.92.

Ilustração XIII a – Levantamentos de medidas de Mariano Taccola in *De ingeneis, Libri IV* e Francesco di Giorgio Martini in *Tratatto di architettura e machine*.

Ilustração XIII b – Três instrumentos apresentados por Leon Battista Alberti: horizonte, linha e fio de chumbo in *De Ludi Mathematicarum*.

Ilustração XIV a – Bússola para relevos do século XVII - trata-se provavelmente de um instrumento mais sofisticado do que aquele descrito por Rafael - Castiglione.

Ilustração XIV b - Na tradução de Vitrúvio de Fra Giocondo, em 1511 - aparece a posição dos ventos. Na tratado de Francesco di Giorgio Martini – 1480, indicação dos ventos-f.5 TAV. 187.

Ilustração XIV c – Bússola com a posição dos ventos.

Ilustração XV a – Relógio Solar: Construtor desconhecido da 2a. metade XVI século - XVII de origem Alemã e agulha magnética: Lisboa 1733

Ilustração XVI a – *Libellus de quinque corporibus regularibus*, Piero della Francesca in <http://www.museoscienza.org> .

Ilustração XVI b - Levantamento das alturas no tratado de Francesco Di Giorgio Martini. Trattato di architettura e macchine, Ms. Ashburnham 361 (BMLF), c. 28r.

Ilustração XVII a – Escala Gráfica : FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI – Medidas tomadas do quadrante Trattato di architettura e macchine, Ms. Ashburnham 361 (BMLF), c. 31r. Medida de 1/2 pé Vicentino - do Cap III – do livro II .Cf. LANCHI, Joubert J. , “O segundo livro da Arquitetura de ANDREA PALLADIO – edição 1570, trad. 2002.

Ilustração XVIII a – icnografia, ortographia e sciografia – Vitruvio de Cesare Cesariano, 1521 in DI TEODORO, F. P., “*Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento*”, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, No. 14, 2002, p.35-54, [http:// www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02](http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02).

Ilustração XVIII b – icnografia medida dos Pés (grandes e pequenos). FRANCESCO DI GIORGIO - Trattato di architettura e macchine, Ms. Ashburnham 361 (BMLF), c. 31r.

Ilustração XVIII c – Ortographia e Scenografia – Fra Giocondo, Veneza, edição de 1511 in DI TEODORO, F. P., “*Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento*”, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, No. 14, 2002, p.35-54, [http:// www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02](http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02).

Ilustração XIXa – Da *icnografia* para a *ortographia* in DI TEODORO, F. P., “*Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento*”, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, No. 14, 2002, p.35 -54, [http:// www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02](http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02).

Ilustração XXa – Projeto de Bramante para a Cúpula de São Pedro – Sebastiano Serlio, Livro III, p.39 - 40.

Ilustração XXb – Perspectiva de Brunelleschi in Luigi Vagnetti in *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze, 1979, p.200 e Piero della Francesca *De prospectiva pingendi* (pena e nanquim). Biblioteca palatina. Parma, MS. Parm. 1576, fol. 29r.

Ilustração XX c – Desenho do Pantheon da Perspectiva interna e “parede interna” com medidas e Edifício de planta central desenho da “parede interna” (tendo a planta por baixo) e da elevação. C. THOENES, C. “*Sostegno e adornamento : saggi sull'architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza*”, Milano, Electa, 1998.

Ilustração XXIa – imagem da Versão de Mantua , imagem do documento original publicado por Francesco P. DI TEODORO, in “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição)– Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.95.

8.2 – ABREVIATURAS:

Da *primeira* versão editada da Carta a Leão X em Pádua, em 1733, nas *Opere latine e volgari* de Baldassar Castiglione, sob os cuidados dos irmãos Giovanni Antonio e Gaetano VOLPI temos “**Pa**”.

Da *segunda* versão documentada no manuscrito conservado em Munique, na Bayerische Staatsbibliothek, publicado por Johann David PASSAVANT em 1858 temos “**M**”.

Da *terceira* versão manuscrita da Carta, descoberta por Vittorio CIAN, em 1910, no Arquivo dos Condes Castiglione de Mantua, e publicada recentemente por Francesco P. DI TEODORO in *Raffaello, Baldassare Castiglione e La Lettera a Leone X*, com apresentação da 2ª. edição por Christof THOENES, Minerva Edizioni, Bologna, Itália, 2003 temos “**Ma**”.

8.3 – TABELA :

Quadro Resumo dos temas abordados na Versão de Mantua –Ma com indicação das páginas comentadas.

9 – BIBLIOGRAFIA

Essa bibliografia não tem a pretensão de ser completa. Artigos de enciclopédias e guias turísticos foram omitidos e de certa maneira, as notas e bibliografia se complementam visto que, algumas das fontes consultadas não aparecem nas notas de rodapé que se ocuparam basicamente das citações.

a) LITERATURA E DOCUMENTOS:

REPRODUÇÃO DAS TRÊS VERSÕES DA CARTA A LEÃO X

A Versão de Mantua (Ma): exemplar do *Archivio Privato Castiglioni, Documenti sciolti, n. 12.* - apud DI TEODORO Francesco P., *"Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X"*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição); 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.65-115.

A Versão de Munique (M): exemplar pertencente à *Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera - Codice It. 37abc.* - apud DI TEODORO Francesco P., *"Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X"*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição); 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.117-170.

A versão de Pádua (Pa): exemplar publicado no volume do Sig. Scipione MAFFEI, edição de Pádua, 1733, p.429 – apud DI TEODORO Francesco P., *"Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X"*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição); 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003, p.176 -188.

DAS FONTES PRIMÁRIAS

ALBERTI, L. B. *"L'architettura : (De re aedificatoria) / [Di] Leon Battista Alberti"* Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi; introd. e note di Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966.

BIONDO, Flavio, *"Roma Instaurata"*, Roma, 1470-71. Consulta feita a copia do exemplar pertencente a Biblioteca Vaticana, Acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas.

BIONDO, Flavio, *"Roma Ristaurata et Italia illustrata"*, tradução de Lucio Fauno, Veneza, 1542 Tramezzino.

CALVO, M. F. , *"Simulachrum"* , Roma, 1527, foi reimpresso em 1532 por Valério Dórico por iniciativa de Timoteo Fabio, sobrinho de Calvo. Para esta importante obra de Marco Fabio Calvo, ver PAGLIARA, 1976; o recente JACKS, 1990, e o mais recente Daly DAVIS, 1994.

CALCAGNINI, Célio, “*Carminum Libri III, in Pigna, (1553).*

CASTIGLIONE, B. “*Il libro del cortegiano*”, (O cortesão - tradução), São Paulo, Martins Fontes, 1997.

CIAN, Vittorio, “*Nel monodi Baldassarre Castiglioni, Documenti illustrati*”, *Archivio storico lombardo*, n.s.,VII, p.3-97, **(Ma)**.

FRANCESCONI, Daniele, “*Congettura che una lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello d’ Urbino*”, do Discorso letto alla Reale Accademia Fiorentina, Firenze, Brazzini, 1799. **(Pa)**

DI TEODORO Francesco P., “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição); 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna 2003 , **(Ma, Pa e M)**.

FULVIO, Andrea, “*Antiquitates Urbis*”, Roma, 1527, exemplar fotográfico do Acervo da Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas .

VASARI, Giorgio, “*Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni*” [1550, 2. versão 1568]. Florença, Ragghianti, 1976.

VICTORIS Publio “*De regionibus Urbis Romae libellus aureas cum privilegio*”, impressum Venetiae, 1509, acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas.

b) FONTES CONSULTADAS SOBRE A PINTURA NA ITÁLIA NO SÉCULO XVI:

ALBERTI, L. B. “*Da Pintura*” tradução de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas : Unicamp, 1992.

BATTISTI, E. *L’Antirinasimento*. Milão, 1962.

BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth-century Italy*. Oxford, 1971.

BERENSON, B. *Italian pictures of the Renaissance*. Oxford, 1932.

BERTI, L. “*Il Primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento*”. Firenze, Electa, 1980.

BLUNT, A. *“Teoria Artística na Itália 1450 – 1600”*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

BURKE, P. *“Culture and Society in Renaissance Italy”*. London, 1972.

CROWE, J. A ; CAVALCASELLE, G.B. *“Raffaello, la sua vita e le sue opere, ed. originale italiana”*, III, Firenze, 1891.

LONGHI, R. *“Breve mas verídica história da pintura italiana: Roberto Longhi”*; tradução Denise Bottmann; posfácio Luciano Migliaccio . São Paulo : Cosac Naify, 2005.

SHEARMAN, J. *“Maneirismo”*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

VENTURI, A *Storia dell’Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento*. Milão, Hoepli, 1925.

WITTKOWER, R. *A bibliography of the survival of the classics*. London, 1938.

c) FONTES CONSULTADAS SOBRE RAFAEL DE URBINO - PINTURA:

ARGAN, G.C. *“The Renaissance City”*, London, Studio Vista, 1969.

BADT, K. *“Raphaels Incendio del Borgo”*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXII, 1959, p.35 sgg.

CAMPOS, D. Redig de *Il "concetto" platonico cristiano nella Stanza della Segnatura*, in "Illustrazione Vaticana", IX, 1938, p.101 sgg.

CAMPOS, D. Redig de *Cromatismo veneziano di Raffaello nella "Messa di Bolsena"*, in "Venezia e l'Europa", Venezia 1956, p. 259 s gg.

CAMPOS , D. Redig de, *Raffaello nelle Stanze*, Roma 1965

CAMPOS, D. Redig de *L'appartamento pontificio di Giulio II*, in "Bollettino della Unione storia e arte", 1966.

Catálogo *“Raffaello Sanzio, Il pianto di Roma: Lettera a Leone X. con una notizia di P. Buscaroli”*, Torino, Fogola, 1984.

COPPIER, A. C. *L'Enigme de la Segnatura. Etude historique et technique de la collaboration de Raphaël et de Sodoma*, Parigi 1928.

DAVIDSON, B. *Raphael's Bible. A study of the Vatican Logge*, University Park, 1985, p. 78.

DACOS, N. *"Le logge di Raffaello"*, Roma 1986.

FRIEDLAENDER, W.F. *"Mannerism and anti-mannerism in Italian Painting"* New York, Columbia Univ. Press, 1957.

GOMBRICH, E. *"Raphael's Stanza della Segnatura"*, in *Symbolic Images*, Londra 1972 (trad. it. in *Immagini simboliche*, Torino 1978, p. 121 sgg.)

GRUYER, A. *"Raphael's 'Disputa', in 'Franciscan Studies, St. Bonaventura"*, XXIII, New York, 1941.

GUTMAN, H. B. *"The Medieval Content of Raphael's-School of Athens"*, in *"Journal of the History of Ideas"*, New York 1942, p. 420 sgg.

HARTT, F. *"Lignum Vitae in medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro an the Sistine Ceiling"*, in *"The Art Bulletin"*, XXXII, 1950, p. 115 sgg.

NESSELRATH, A. *"Art-historical Findings during the Restoration of the Stanza dell'Incendio"*, in *"Master Drawings"*, XXX, 1992, p. 33.

OBERHUBER, K., *"Raffaello. Il cartone della 'Scuola di Atene'"*, Milano 1972

RASH-FABBRI, N. *"A note on the Stanza della Segnatura"*, in *"Gazette des Beaux-Arts"*, XCIV, 1979, p. 77 sgg.

SHEARMAN, J. *"Raphaels Unexecuted Projects for the Stanze"*, in *"Walter Friedländer zum 90. Geburtstag"*, Berlino 1965, p. 158 sgg.

SHEARMAN, J., *"Le Stanze Vaticane: le funzioni e la decorazione, in Funzione e Illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio"*, a cura di A: Nova, Milano 1983, pp. 77 sgg. AA. VV., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, 1993 .

WIND, E. *"Platonic Justice-Designed by Raphael"*, in *"Journal of the Warburg and Courtauld Institutes"*, I, 1937-1938, p. 69 sgg.

WIND, E. "*The four elements in Raphael's Stanza della Segnatura*", in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", II, 1938-1939, p. 75 sgg.

WINTERNITZ, E. "*Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnaso di Raffaello*", in "Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia", XXVII, 1952-1954, p. 359 sgg.

d) FONTES CONSULTADAS SOBRE RAFAEL SANZIO - ARQUITETURA.

ARGAN, G.C. "*Clássico e anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*", São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

BATTISTI, Eugenio, "*Il metodo progettuale secondo il "De re aedificatoria" di Leon Battista Alberti*", Mantova, 1974, pp. 131-156.

BEMBO Pietro, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di DIONISOTTI Carlo, 1966 - Torino, UTET ("Classici italiani") (*Prose della volgar lingua*: 1°. ed. 1931-32, 2°. ed. 1960).

BONELLI, Renato, *Considerazioni sulla "Lettera a Leone X", in Architettura. Storia e documenti*, 1988.

CAMESASCA Ettore (a cura di), *Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti*, Milano, Rizzoli, 1956.

Catálogo *Raffaello a Roma* : il Convegno del 1983. Roma : Edizioni dell'Elefante, 1986. 557 p. : ill. ; 31 cm. Tenuto a Roma. In testa al front.: Biblioteca Hertziana; Musei vaticani. 1. Raffaello Sanzio - Opere - Roma - Congressi - 1983 2. Congressi - Roma - 1983.

Catálogo *Raffaello e Brera*. Milano : Electa, [1984]. 122 p. : ill. ; 24 cm. Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 1984. ISBN 88-435-1040-1. 1. Raffaello Sanzio . Sposalizio della Vergine - Esposizioni - 1984 2. Pittura italiana - 1470-1520 - Esposizioni - 1984 3. Esposizioni - Milano - 1984.

CICOGLIA E. A., *Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel*, "Memorie dell'Imperial Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", IX., p. 409-410, 1860.

FEDI Roberto, *In obitu Raphaelis, in Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I Roma, Salerno ("Biblioteca di 'Filologia e critica' ", II. 1), p. 195-223, 1985.

FROMMEL, C.L – RAY, S. – TAFURI, M. "*Raffaello architecto*". Milano, Electa, 1984.

MOROLLI, Gabriele. *Le belle forme degli edifici antichi : Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichit... di Roma* / Gabriele Morolli. Firenze, Alinea, 1984, 262.

PEDRETTI, Carlo. *Raphael : his life & work in the splendors of the Italian Renaissance* / Carlo Pedretti ; with new documents and an unpublished essay by Vincenzo Golzio. Firenze : Giunti, (c)1989. 158 p. : ill. ; 32 cm. Tit. orig.: Raffaello. ISBN 88-09-20030-6. 1. Raffaello Sanzio I. Golzio, Vincenzo.

QUINCY, Quatremère, *History of the Life and Works of Raffaello*, 1846, p. 288-289.

SHEARMAN, J. "*Raphael as Architect*", Milano, 1968.

VENTURI, Adolfo, *La lettera di Raffaello a Leone X sulla pianta di Roma antica*, "L'Arte", XXI,1918, p.57-65.

e) FONTES CONSULTADAS SOBRE A TRATADÍSTICA DA ARQUITETURA:

ALBERTI, L. B. "*L'architettura : (De re aedificatoria)* / [Di] Leon Battista Alberti" Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi; introd. e note di Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966.

BAROCCHI, P. *Trattati d'arte del cinquecento*. Bari, 1962.

BERTI, L. "*IL Primato Del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa Del Cinquecento*", Firenze, Electa, 1980.

BORSI, Franco, *Bramante*, catalogo critico a cura di Stefano Borsi, Milano, Electa, 1989.

BURNS Howard , *Il codice di Fossombrone*, scheda in *Giulio Romano* ,1989, pp. 304,(1989b).

CESARIANO, Cesare, *De architectura* / translated into Italian by Bono Mauro da Bergamo & Benedetto Jovio da Comasco,1968.

HOWARD Deborah, *Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights*, "The Burlington Magazine", CXV, 1973,p. 512-516. Lanciani, 1895, p. 800. Ver também a descrição destes desenhos em JACKS,Philip J."The Art Bulletin" , LXXII, n.3, p.453-481,1990.

MARTINI, Francesco di Giorgio, “*Trattati di architettura ingegneria e arte militare*” a cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967.

MOROLLI, Gabriele. op. cit.. Firenze, Alinea, 1984.

PANOFSKY, E. “*IDEA: A evolução do conceito de Belo*”, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

PANOFSKY, E. *Studies in Iconology: Humanistic theories in the Art of the Renaissance*. New York, Harper and Row, 1972.

PANOFSKY, E. “*Renascimento e renascimentos na arte ocidental*”.Lisboa, Editorial Presença, 1991.

SAGREDO Diego, “*Medidas del Romano*”, edição de Ramon Petras, Toledo, 1526. Fernando Marias e Felipe Pereda , 2000.

SERLIO, Sebastiano “The five books of architecture: an unabridged reprint of the English edition of 1611 / Sebastiano Serlio”, New York, Dover Publications, 1982.

THOENES, Christof, “*Teoria da arquitectura do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos / prefácio de Bernd Evers e introdução de Christof Thoenes*”, Taschen, 2003.

ZORZI, Giangiorgio , “*I Disegni delle antichità di Andrea Palladio*”, Neri Pozza Editore, Venezia, 1959.

f) FONTES CONSULTADAS SOBRE RENASCIMENTO ITALIANO:

BURKE, P. “*Culture and Society in Renaissance Italy*”, London, 1972.

BURCKHARDT, Jacob “*A cultura do renascimento na Italia*”, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

DESWARTES, Sylvie in “*O Humanismo Português 1500-1600*”. Primeiro Simpósio Nacional (Lisboa, 1985), Lisboa: ACL, 1988 .

FRANCESCONI, Daniele, “*Congettura Che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello di Urbino*”, Firenze, Brazzini, 1799.

GARIN, B. Eugenio "*Homem renascentista*", Lisboa , Presença, 1988.

FROMMEL, C.L ; RAY, S.; TAFURI, M. in "*Raffaello architecto*". Milano, Electa, 1984.

FROMMEL, C.L, "*Raffaello e il teatro alla corte di Leone X, in Bollettino Del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*" 16, 1974, p.173 e ssgg.

FROMMEL, C.L, "*Sulla nascita del disegno architettonico In Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell 'architettura.*"(orgs. Henry Millon e Vittorio Lampugnani) Milão, Bompiani, 1994..

GOMBRICH, E. "*Symbolic Images: studies in the Art of Renaissance*" London, 1972.

GOLZIO, V. "Rafaello nei documenti nelli testimonianze dei Contemporanei e nella letteratura Del suo século" – Vatican city, 1971.

HEYDENREICH, L.H., "*Arquitetura na Itália 1400-1500*", São Paulo , Cosac&naify, 1998.

HOLLANDA, FRANCISCO "*Diálogos em Roma*" e "*De Pintura antiga*" – 1548.

JONES, R. and PENNY, N., "*Raphael*" , University Press Yale- New Haven and London, 1983.

LONGHI, R. "*Viatico per cinco secoli di pittura veneziana*" Firenze, 1946.

LOTZ, W. "*Arquitetura do Renascimento na Itália 1500-1600*". São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

MOROLLI, GABRIELE "*Le belle forme degli edifici antichi*", Firenze, 1984.

MÜNTZ, EUGENIO "*Rafael*" , El ateneo, Buenos aires.

NESSELRATH, A. "*IL disegno dall 'antico*", in "*Storia dell'arte Einaud*". Torino, 1983.

OBERHUBER, K. – GNANN – ACHIM. "*Roma e lo stile classico di raffaello: 1515-1527*" Milano, Electa, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *“Renascimento e renascimentos na arte ocidental”*. Lisboa, Editorial Presença, 1991.

ROLF, T. *“La arte em la Itália dell Renascimento”*. Madrid, Konemann, 1999.

SANZIO, Raffaello e CASTIGLIONE, Baldassare -Rafael, Carta ao Papa Leão X – München Bayerische Staatsbibliothek, cód. It 37 b – Tradução de Luciano Migliaccio – São Paulo, 2001.

SHEARMAN, J. *“Maneirismo”*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

SHEARMAN, J. *“Raphael, Roma and the Codex Escorialensis - máster drawings”*, 1977.

TAFURI, M. *“Sobre el Renascimento – princípios, cidades, arquitetos”*. Cátedra, Madrid,

THOENES CHRISTOFF, *“La Lettera a Leone X, in Raffaello a Roma, catalogo Della mostra”*, Roma, 1984.

VASARI, Giorgio. *“Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni”* [1550, 2. Versão 1568]. Florença, Ragghianti, 1976.

VENTURI, Adolfo, *Storia dell’Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento*. Milão, Hoepli, 1925.

WATSON, P. *Wisdom and Strength: “The Biography of a Renaissance Masterpiece”*. New York, Doubleday, 1989.

WITTKOWER, R. *“A bibliography of the survival of the classic”*, London, 1938.

WITTKOWER, RUDOLF. *“Los fundamentos Della arquitetura em la edad Del humanismo”*, Alianza Editorial Madri, 1995

g) FONTES CITADAS NA PESQUISA SEPARADAS EM CAPÍTULOS:

LAUAND, Jean, “*Cultura e Educação na Idade Média*” - Sermão DE S. AGOSTINHO sobre a devastação de Roma, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

CAPÍTULO 1: OBSERVAÇÕES METODOLÓGICAS

MUNARI, Luiz, “*O costume da Arte*”, São Paulo: FUPAM, 2002.

CAPÍTULO 2: INTRODUÇÃO

ARGAN, Giulio C. , “*Historia da arte italiana*” Cosac & Naif, São Paulo, 2003, vol III.

BYINTON, Elisa L., in “*A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*”, dissertação de mestrado, Unicamp, 2004.

FANTONI, Marcello, “*Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*”, Roma, Bulzoni, 2002, p.46.

GARIN, Eugenio Battisti in “*Roma apocalíptica y rey Salomon*” in *Renacimiento y Barroco* – Madrid – Ed. Cátedra, 1990 p. 57-72.

VASARI, Giorgio. *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti da Cimabue fino ai nostri giorni* [1550, 2. versão 1568], Florença, Ragghianti, 1976. (Vasari/Milanesi, I, 1906, p.224-225;p. 641).

CAPÍTULO 3: OS RELEVOS DE ARQUITETURA E URBANOS E A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE ROMA

BUENO, Beatriz Piccoloto Siqueira, op. cit, 2001.

DI TEODORO Francesco P., “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*”, op. cit. 2003.

DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego, op. cit ,1993.

HEYDENREICH, Ludwig H.; LOTZ, Wolfgang, *Arquitectura Clássica em Roma* in “*Arquitectura en Italia – 1400/1600*”, Manuales Arte Catedra, Espanha, 1974.

KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit., 2001.

LANCHA, Joubert J. op. cit., 2002.

LOEWEN, Andrea Buchidid, op. cit, 2001.

MANETTI, G. in *VITA DI NICOLÒ V.* Traduzione italiana, introduzione e commento , a cura di Anna Modigliani, con una premessa di Massimo Miglio, Roma, 1999.

MARTINI, F. di Giorgio - "*Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*" a cura de Corrado Maltese – vol I, Milano, 1967.

MOROLLI, Gabriele , op. cit., 1984.

OLIVEIRA, Mário Mendonça op. cit., 2002.

RAY, S. in *Raffaello Architetto*, Roma, Bari, 1974.

Capítulo 4: A REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA NO RENASCIMENTO: ENTRE TRATADOS E OS LIVROS ILUSTRADOS

BUENO, Beatriz Piccoloto Siqueira , op. cit., 2001.

BUSSAGLI, Marco no "*27 Settimanale del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori*", 2005/07/07 sobre a exposição "*La Roma di Leon Battista Alberti*", no Museu Capitolino, Roma.

CHAMBRAY Fréart de, "*Idee de la Perfection de la Peinture*", com Introdução de Anthony Blunt, MAGRUSER BOOKS LONDON, 1968.

DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego, op. cit., 1993.

KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit. 2001.

LANCHA, Joubert José, op. cit., 2002.

LOEWEN, Andrea Buchididop. cit., 2001.

MANETTI , Antonio di Tuccio, (o primeiro biógrafo de Brunelleschi -1480) 1970,p. 53-55, apud NESSELRATH, Arnold, in *Raffaello e lo studio dell' antico nel Rinascimento"- Raffaello architetto, Electa, 1984, p.405-450.*

MIGLIACCIO, Luciano, Tradução de **Vida de Rafael de Urbino**, de Giorgio Vasari, ed. 1568, texto ed. Newton Compton, Roma, 1997, p. 636-639, ainda não publicado.

MOROLLI, Gabriele, op. cit., 1984.

NESSELRATH, A., *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance*, in: *Data and Image Processing in Classical Archaeology*, hg. von J. Boardman und D. Kurtz, Florenz - 1992, p.112-113.

OLIVEIRA, Mário Mendonça, op. cit., 2002.

PERRONE, Rafael A. C. op. cit., 1993.

SHEARMAN, J. "*Raphael, Rome and the Codex Escurialensis- Master Drawings 15*" (1977), p.107-146.

THOENES, Christof, "*Teoria da arquitetura do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos / prefácio de Bernd Evers e introdução de Christof Thoenes*", Taschen, 2003.

TOGNON, Marcos *Arquitetura, Corpo e Tradição Clássica: Ilustrar Vitruvius*, Designio No. 3, São Paulo, março-2005.

VILLARD DE HONNECOURT, "*The Sketchbook, of Villard de Honnecourt*", Bloomington: Theodore Bowie/ Indiana University Press, 1959.

VITRUVIUS, "*The ten books on architecture*", translated by M.H. Morgan. Dover, New York, 1960.

CAPITULO 5: INTRODUÇÃO À LEITURA DA CARTA A LEÃO X

Catalogo - "*Raffaello: Elementi di un Mito*", Biblioteca Medicea Laurenziana, 1984.

Catálogo “*Raffaello e la Roma dei Papi*”, Biblioteca Apostólica Vaticana, Fratelli Pallombi Editore, 1985.

CALCAGNINI Célio – Epigramma escrito em 1520, publicado por VISCONTI (1833). apud Francesco P. DI TEODORO, 2003, p.17-18.

CALVO, M. F. “*Simulachrum*” (1527) foi reimpresso em 1532 por Valério Dórico por iniciativa de Timoteo Fabio, sobrinho de Calvo. Para esta importante obra de Marco Fabio Calvo, ver PAGLIARA, 1976; o recente JACKS, 1990, e o mais recente Daly Davis, 1994.

CAMESASCA, Ettore, “*Raffaello Sanzio. Tutti gli Scritti*”, Milano, Rizzoli, 1956.

CICOGNA, 1860, p. 409-410; GOLZIO, 1936, p.113, apud Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.18, nota 29).

CASTAGNOLI, Ferdinando, *Topografia di Roma antica. Un metodo di studio*, 1968, p. 584, n.16, apud DI TEODORO, Francesco P. op. cit., 2003, p.20.

FILARETE, A. ed. Finoli, Grassi, 1972, I, p. 39, p. 16 e 17); THOENES, 1985, p. 265-266 e n. 33.

FONTANA, Vincenzo e MORACHIELLO, Paolo, “*Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione di Fabio Calvo ravennate*”, Roma, Officina, 1975.

FRANCESCONI, Daniele, (1799, n.5, p.90-91) et. al. Francesco P. DI TEODORO, 2003.

FULVIO, Andrea in “*Antiquitates Urbis*”, Roma, 1527, cuja cópia pertence ao Acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas, na Dedicatória a Clemente VII.

FROMMEL, C. 1984^a, p.45; NESSELRATH, A 1986^a, “*Raffaello Architetto*” p.357. O texto foi citado a partir da transcrição de DI TEODORO, Francesco P., op. cit., 2003, p. 20-21.

FROMMEL Christoph L., *Cópia della lettera di Raffaello su villa Madama*, scheda in Frommel, Ray, Tafuri, 1984c, p.324.

GIOVIO, Paolo, *Vite degli artisti* in “*Guida alla Lettura di Paolo Giovio*”, Liceo Científico di Como, 2002, p.55.

GIOVIO, Paulo 1527, in Tiraboschi, 1781 p. 2497-2498; Vincenzo GOLZIO, 1936, p.192; et. al. Francesco P. DI TEODORO, 2003, p.14.

GNOLI, 1889, p. 251; et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.19, nota 32).

GOLZIO, Vincenzo 1936, *“Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei nella letteratura del suo secolo”*, Città del Vaticano, p.78-81.

GOLZIO, Vincenzo, op. cit. 1936, p.282 in TIRABOSCHI, 1781, ed. 1826, XIII, t. VII, p.2497.

GOLZIO, V. , *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936, p. 32-33.

GOLZIO, 1936, p.38-40 apud Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.19, nota 30 e 33).

GRIMM, H., *Das Leben Raphaels* in 1872; CAVALCASELLE e CROWE, “Storia dell' antica pittura fiamminga” in *Arte Pittura - Fiamminga*, Firenze, 1885, p. 437-440; 1891, p.162-164 apud. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.21, nota 40).

GÜNTHER, Hubertus, *“Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance”*, Tübingen, 1988, p.56-65, 263-295, 318-327.

JOBST, Christoph, *“Lo studio dell' antico”* in *Rinascimento, da Brunelleschi a Michelangelo*, 1994 .

HÜLSEN Christian, *“Le Chiese di Roma nel Medio Evo”*, publicado por Leo S. Olschki, Florença, MCMXXVII.

KÜHL, Beatriz Mu gayar, op. cit., 2001.

LOTZ, W. *“Arquitetura do Renascimento na Itália 1500-1600”*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p.37.

MORELLI, 1800, p. 210, n. 128; GOLZIO, 1936, p.79 e FEDI, 1985, p.199-200, et. al. Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.17-18, nota 26).

NESSELRATH, Arnold 1984a, p. 408, julgando os empréstimos feitos ao texto, por Vasari (Vasari / Milanesi, I, 1906, p.224-225).

PANOFSKY, Erwin in “*IDEA: A evolução do conceito de Belo*”, Martins Fontes, São Paulo, 2000, p.59.

PASSAVANT, Johann David (1787-1861) “*Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*” - em 3 vols. um verdadeiro marco na questão da pesquisa documental; Leipzig: F. A. Brockhaus, 1839-58.

PENNY, Nicolas; JONES, Roger, “*Raphael*”, Yale University, segunda impressão 1988, p.199, nota 1.

QUINCY, M. Quatremère de, “*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*”, Paris, 1853.

RAY, Stefano in “*A experiência arquitetônica de Rafael. Além da comparação com os antigos*”, in *Studi su Raffaello*, 1987, p.213-227.

ROWLAND, 1991 – “*Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*” in *Art Bulletin*, Vol. 76, No. 1 (Mar., 1994).

ROSCOE, Henry, 1805 (2ª. Edição francesa Roscoe/Henry, 1813, IV, p.297-298; ed. It. e ROSCOE/BOSSI, 1817 (XI, p.92) in “*Vita e pontificato di Leone X con annotazioni e documenti inediti di L. Bossi*” 12 vol. Milano, 1816, apud Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.17-18, nota 26).

SCHLOSSER, 1924 (3ª. Ed. It.1964, p.200) apud DI TEODORO, Francesco P., 2003, p.24, nota 48.

ROSENFELD, 1989, p. 102, apud DI TEODORO (2003, p.) Este método fora adotado muito cedo por Leonardo, em dois desenhos por ele elaborados e que hoje estão em Windsor (RL 12603, cerca 1493 - 94) ver também DI TEODORO (1992ª).

SERLIO(1537); SERLIO, ed. Veneziano, 1528; THOENES (1985) apud DI TEODORO (2003).

SPRINGER, A.,1878 apud DI TEODORO, 2003, p.22.

THOENES, C. 1986, p. 374-376, apud DI TEODORO, Francesco P. (2003, p.25, nota 52).

THOENES, C. 1985, p.262-266 apud DI TEODORO, F.P.(2003, p.).

Florença, Arquivo do Estado “*Magistrato dei Pupilli*” sobre o Principado, 239, c.888v.

VISCONTI, P.E. *Lettera di Raffaello a Papa Leone X*, Roma, 1840, p.35-36, apud Francesco P. DI TEODORO, (2003, p.17-18, nota 27).

VOLPI. Giovanni Antonio e Gaetano, *Opere volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*, Padova, Comino, 1733.

CAPITULO 6: CARTA DE RAFAEL - CASTIGLIONE A LEÃO X

DI TEODORO, Francesco P. in *"Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X"*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição), p.63-97; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna, 2003.

CAPITULO 6.2: NOTAS EXPLICATIVAS.

ALBERTI, L. B. *"Da pintura"*, (Tradução de A. S. Mendonça), Campinas, Unicamp, 1989, p.144.

ALBERTI, L. B. *"L'architettura : (De re aedificatoria) / [Di] Leon Battista Alberti"* Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi; introd. e note di Paolo Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966.

ALBERTI, L. B. "On the art of building in ten books", tradução de J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor, Cambridge: MIT Press, 1988, VI, cap.I, p.155, apud LOEWEN, Andrea B. *"Alberti e Vitruvius"*, publicado em *Projeções* v.19/20, p.37-46, jan/dez 2001/2002, p.39.

ARGAN, G.C. *"The Renaissance City"*, London, Studio Vista, 1969.

ARGAN, G.C. *"História da arte como história da cidade"*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ARGAN, G.C., *"História da Arte Italiana"*, vol II, Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

LAUAND Jean (org.) *Cultura e Educação na Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ARRUDA, José Jobson A., *"ATLAS HISTÓRICO BÁSICO"*, São Paulo, Editora Ática, 9ª ed., p. 13.

BARTOLI C. (1550) *L'architettura (De Re Aedificatoria) di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina...con l'aggiunta de disegni.*, Florença, Lorenzo Torrentino, in <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/alberti1726>.

BIONDO, Flavio “*Roma Instaurada*”, 1444 -1446 (provável), tradução para o italiano por Lucio Fauno, Venezia , 1542, III, P.52 apud DI TEODORO, 1996, p.160-161.

BURCKHARDT Jacob, “*A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*”, São Paulo, Companhia das Letras,1990, p.7.

BURCKHARDT, J. in *Die Zeit Constantinus des Grossen* ,1853.

BURNS, H. “*Raffaello e “quell”antiqua architettura*” in *Raffaello Architetto*, catálogo da exposição, C. L. Frommel (ed.), Milano, 1984, p.381.

BURNS, H., “*I Marmi Antichi*” in *Raffaello Architetto*, catálogo da exposição, C. L. Frommel (ed.), Milano, 1984, p.409.

BUSSAGLI, Marco, “*Alberti, la memoria della città*” in *La sicurezza, l'autorità,il decoro dello Stato dipendono in gran parte dall'ingegno dell'architetto*”: con queste parole di Leon Battista Alberti si apre l'esposizione dedicata al grande genovese che fu attivo nell'Urbe , sobre o acontecimento em Roma em 26/06/2005.

BYINTON, Elisa L. “*Arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A vida de Bramante de Urbino:problemas de historiografia critica*”, UNICAMP, Campinas, 2004.

CASTIGLIONE, Baldassare, “*O cortesão*”, São Paulo : Martins Fontes, 1997.

CATÁLOGO “*Raffaello e la Roma dei Papi* “, Fratelli Palombi Editori, 1985.

CATÁLOGO “*Raffaello: Elementi di un Mito*”, Biblioteca Medicea Laurenziana,1984,p.48-49 .

CATALOGO Raffaello Sanzio, *Tutti gli Scritti*, p. 57, apud RYKWERT, Joseph “*A CASA DE ADÃO NO PARAÍSO*”, São Paulo, Ed.Perspectiva, 2003, p.102 .

CHOAY, Françoise, *A alegoria do patrimônio*, São Paulo : Estação Liberdade, 2001.

DACOS, N. “*L ’esperienza dell’ antico, dell’ Europa, della religiosità - arte italiana e arte antica*”, in *Storia dell’ Arte Italiana*, vol III, Einaudi, Torino, 1979, p. 5-67.

DACOS, Nicole “*Roma Quanta Fuit. Tre Pittori Fiamminghi Nella Domus Aurea*”, Roma, Donzelli Editore, 2001.

D'AGOSTINO, Mário Henrique S. “*Entre Vitruvius e Augusto: a contra-imagem da Arquitetura como corpo*”, *Desígnio* No. 3, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – março, 2005.

DI GIORGIO, Francesco in “*Vitruvio Magliabecchiano*”, Firenze, 1985, p.88.

DI TEODORO, Francesco P. in “*Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*”, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994 (1ª. Edição), p.63-97; 2ª. Edição – Minerva Soluzioni Editoriale, Bologna, 2003.

DI TEODORO, F. P. “*RITRATTO DI LEONE X - di Raffaello Sanzio*”, TEA, Milano, 1998, p.26.

DI TEODORO, F. P., “*Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento*”, *Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, No. 14, 2002, p.35-54, [http:// www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02](http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a14_02).

DOCCI, Mário e MAESTRI, Diego in “*Storia del Rilevamento Architettonico e Urbano*”, Laterza, Bari, 1993, p. VII-VIII.

ENCICLOPÉDIA DELL' ARTE ANTICA – CLASSICA E ORIENTALE, Roma : Istituto della Enciclopédia italiana , 1973, p.887.

FONTANA, V. e MORACHIELLO, P. *Vitruvio e Raffaello*, Milano, 1975, p.28.

FREITAS, Gustavo de, “*900 TEXTOS E DOCUMENTOS DE HISTÓRIA*”, Lisboa, Plátano, 1977, p. 80.

GADOL, Joan Kelly, “*Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*”, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

GROS, P. *De Architectura*, tradução e comentário de A . Corso e E. Romano, I-II, Torino, 1997, I, p.27 (Vitruvio/ P. Gros) apud DI TEODORO (2002, p.35).

HAUSER, Arnold, *Historia social da literatura e da arte*, São Paulo : Mestre Jou, 1982, p. 192.

KAGAN, Richard. Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780. [com la colaboración de Fernando Marías]. Ediciones El Viso, 1998. P. 23.

KRAUTHEIMER, R. “*Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*”, Manuales Arte Catedra, 2000, p.46-55.

LOEWEN, Andrea B. “*Alberti e Vitruvio*”, publicado em Projeções v.19/20,p.37-46, jan/dez 2001/2002.

LOEWEN, Andrea Buchidid, “*A Descriptio Urbis Romae e a concepção albertiana de cidade*”, in <http://www.eesc.sc.usp.br/babel>, 2001.

LOEWEN, A. B e D’ Agostino, M. H.S., “*Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvio*” in Desígnio No. 2, São Paulo, setembro 2004.

LOTZ, Wolfgang , op. cit., 1998, p.10-11.

MARTINI, Francesco di Giorgio, op. cit., 1967 .

MIGLIACCIO, Luciano, “*Introdução ao estudo da Carta a Leão X*”, 2004,p.1, (texto a ser publicado).

MIGLIACCIO, Luciano, tradução da “*Vida de Rafael de Urbino*”, de Giorgio VASARI, da edição de 1568, texto ed. Newton Compton, Roma, 1997, p. 636-639, São Paulo, 2004, nota 68 (ainda não publicado).

MOROLLI, Gabriele, “*Oltre Vitruvio: il nuovo trattato da Raffaello*” in *Studi su Raffaello* di Micaela Sambuco Hamoud e Maria Letizia Strocchi, 1987,p.245 -264.

MÜNTZ, E. “*Les Arts à cour des papes pendant le XV^e et le XV^e siècle*,” Paris, 1878, I. De Martin V a Pie II (1417 – 1464).

NESSELRATH, A. “*Raffaello architetto*” / Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri ; la sezione Raffaello e l'antico è stata curata da H. Burns, A. Nesselrath : [con saggi di E. Bentivoglio et al.] Raffaello architetto, Milano, Electa, 2002.

PAGLIARA, P.N. “*Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*”, Annali di architettura, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 1998-1999, No.10-1, www.cisapalladio.org.

PANOFSKY, E. “*Idea: contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte*”, São Paulo : Martins Fontes, 1994.

PAPINI, R., *Francesco di Giorgio Architetto*, Firenze, 1946, II, p.286.

ROWLAND, Ingrid, D., *The Culture of High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge Press, 2000.

RYKWERT, Joseph “*A casa de adão no paraíso*”, São Paulo, Ed.Perspectiva, 2003, p.102 – 107.

RYKWERT, J. “*Gêneros das Colunas gregas: Origens míticas e Históricas*” in *Desígnio* No. 2, São Paulo, setembro 2004.

SERRALER, Francisco Calvo, Editorial Stampa, Madrid, 2000, p.124.

SETTIS, Salvatore, “*Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell’antico*”, in *Storia dell’ arte italiana*, id. (a cura di), *Memoria dell’ antico nell’arte italiana*, 3 voll, Torino, 1984 -86, III,p.371-486.

SMITH, C. “Leon Battista Alberti e l’ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni”, Mantova, Electa, 1994,p. 196.

THOENES, C., “*Rafael -1483-1520*”, Germany,Taschen, 2005, p.92.

THOENES, C.“*Sostegno e adornamento : saggi sull'architettura del Rinascimento : disegni, ordini, magnificenza*”, Milano, Electa, 1998, p. 59-65.

THOENES, Christof, “*Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento*”in “*Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordine*”, Electa, Milano, 1998.

TOGNON, M. op. cit., 2005, p.45-52.

VAGNETTI, Luigi. "*Lo studio di Roma negli scritti albertiani*", in Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, p. 77, 79 e 80.

VASARI, Giorgio in Proemio, *Vite*, Edição 1550, apud BYINGTON, Elisa L.(2004, p.49).

VICTORIS Publio "*De regionibus Urbis Romae libellus aureas cum privilegio*", impressum Venetiae,1509, acervo Biblioteca Cicognara, Unicamp, Campinas.

VISCOGLIOSI, Alessandro "I Fori Imperiali come modello per gli architetti del Rinascimento" – pronunciamento nel "Convegno Raffaello", Roma, 2a4 Maio, 2002.

VITRÚVIO, Marco Polião; "*Da arquitetura*" - tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro; prefácio de Maria Irene Szmrecsányi; introdução de Júlio Roberto Katinsky, (2ª. edição), São Paulo, Hucitec: Annablume, 2002.

Carta de Rafael - Castiglione a Leão X								
NOTAS EXPLICATIVAS - QUADRO RESUMO DOS TEMAS ABORDADOS NA VERSÃO DE MANTUA -Ma (+ MUNIQUE)								
D e s t r u i ç ã o	ITEM	TEMA 1	TEMA 2	TEMA 3	TEMA 4	TEMA 5	observação	páginas
	parágrafo I	Lamento das destruições	Roma antiga = fábula	estudo e levantamento da Antiguidade	Verificação: entre textos e monumentos	O cadáver da Pátria dilacerado		147 - 152
	parágrafo II	Empenho p/ impedir o desaparecimento	Manter Arq. viva através da Imagem	Respeitar Roma,a patria dos cristãos	Bárbaros destruíram tudo!	Sobraram só os ossos da Arquitetura *	*Arquitetura = ossos + carnes	152 - 159
	parágrafo III	Vândalos e Papas causaram a destruição.	* Muitas construções desmanchadas e	A Nova Roma é devedora da Roma Antiga			* Ornamentos, colunas, estatuas reaproveitados	159 - 160
	parágrafo IV	Dado biogr. do autor da Carta*	Edif.destruídos: Meta, Arco, basílica, etc				* autor esta em Roma a 11-12 anos	160 - 167
Preservação da Imagem de Roma Antiga	parágrafo V	Roma: testemunho de grandeza e hist.	Imagem mantém vivo: antigos-comp.e superar	Papa= pai do mundo e dos cristãos				167 - 171
	parágrafo VI	Fazer o desenho de Roma antiga	reconstruindo os membros desaparecidos	estudou autores latinos*			* Segui, em M - P. Victore - um dos ultimos	171 - 174
Classificação da Arquitetura	parágrafo VII	Noção da História da Arquitetura *	1a. Arquitetura Imperial	2a. Arquitetura Paleocristã	3a.Arquitetura Moderna	Incêndio de Borgo" - Stanze	* Edif.antigos, mais antigos e edif.modernos	175 - 181
M é t o d o R e p r e s e n t a m e n t o	parágrafo VIII	Arquitetura Moderna	Arquitetura dos Godos	A "Bela Maneira" na Arquitetura				181 - 187
	parágrafo IX	Reforma das Antigas Construções	Arquitetura-bela Escultura-fracá	domus Aurea, Termas de Tito	Anfiteatro dos Flavios - Coliseu	Arco de Constantino		188 - 196
	parágrafo X	Homens perderam o engenho	destruíam p/ construir	trituravam os mármore	extraíam os tijolos(pietra cotta)	arquitetura, pintura e escultura péssimas		196 - 200
	parágrafo XI	Arquitetura dos Alemães	colunas a proporção do homem e da mulher	arquitetua nasceu das árvores*	Vitruvio - obra dórica	arcos agudos x arcos pleno	* cabana primitiva	200 - 213
	parágrafo XII	Arquiteturas: romana e bárbara	Vitruvio descreve a arquitetura	Arquitetura dos Imperadores*	Arquitetura: antigos e modernos		* arquitetura de boa qualidade	213 - 221
	parágrafo XIII	Faremos a representação:*	uso da bússola - levantamentos	medir e representar os edifícios			* arquitetura dos antigos	221 - 224
	parágrafo XIV	como fazer a bússola						224 - 227
	parágrafo XV	como utilizar a bússola						227 - 228
	parágrafo XVI	o uso da bússola - levantamento	a marcação dos dados*	unidades de medida			* alturas, larguras e comprimentos	228 - 231
	parágrafo XVII	medir o perímetro do edifício	representar o edifício no papel	pes pequenos x pés grandes	desenho + memorial			232 - 233
	parágrafo XVIII	desenho de arquiteto	desenho de pintor	planta= planta do pé*	elevação - parede de fora	cutte - parede de dentro	icnografia - Vitruvio	234 - 241
	parágrafo XIX	fazer primeiro a planta	depois fazer a elevação*				orthografia - Vitruvio	242
	parágrafo XX	não diminuir os edifícios redondos	utilizar medidas exatas					243 - 245
	parágrafo XXI	cutte - parede de dentro					sciografia - Vitruvio	246 - 247
Versão Munique-M	parágrafos XXII - XXV	desenho de pintor ≠ desenho de arquiteto	importância da perspectiva (Par. XXIII)	5 ordens dos antigos* (Par. XXIV)	três ordens + toscana,ática (par. XXV)		*explicará as ordens a partir de Vitruvio ≠	248