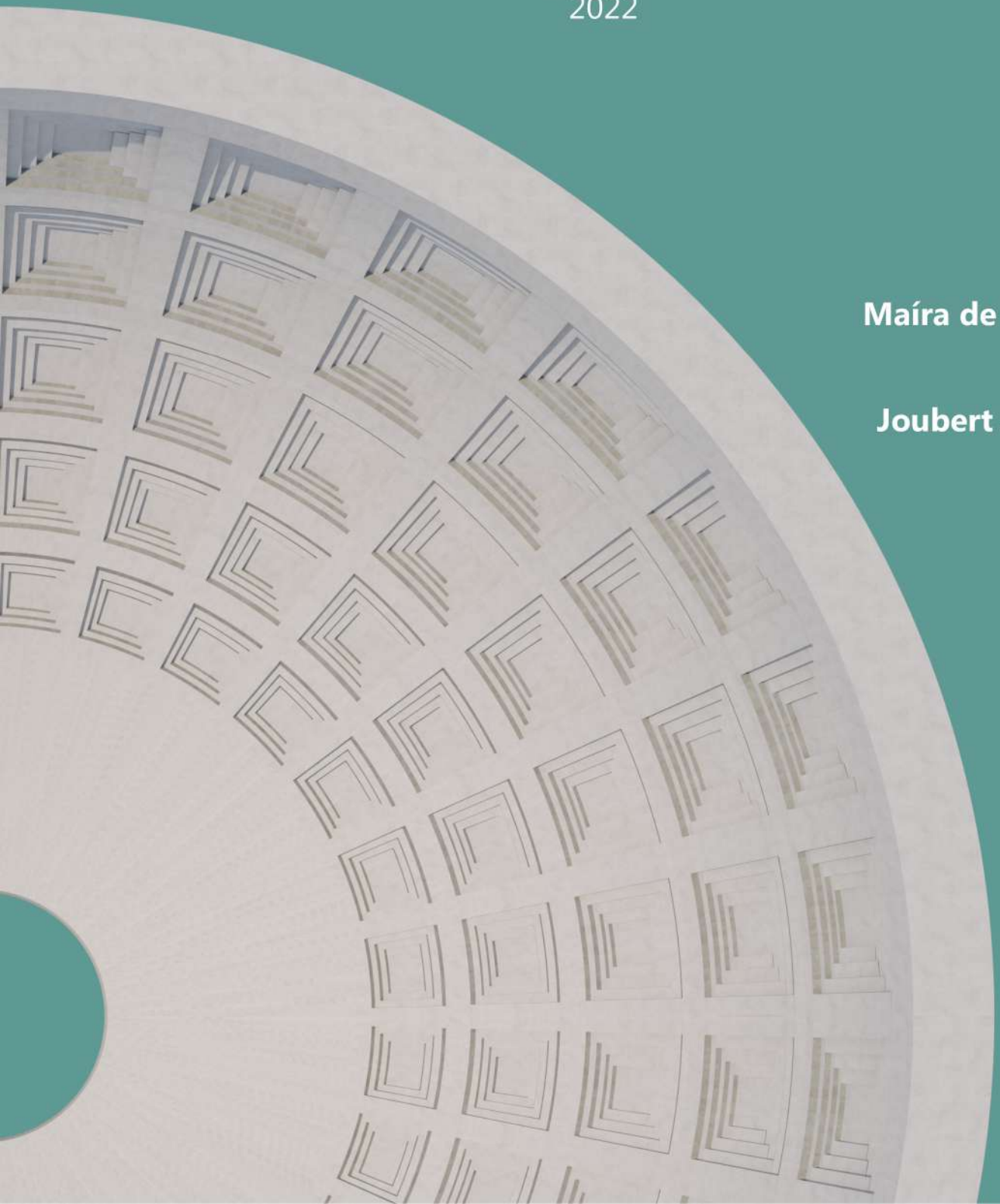
Instituto de Arquitetura e Urbanismo | Universidade de São Paulo

Sobre a gênese das teorias do restauro arquitetônico:
de Palladio ao restauro arqueológico

Dissertação de Mestrado
2022



Maíra de Luca e Lima

Joubert José Lancha
Orientador

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

MAÍRA DE LUCA E LIMA

Sobre a gênese das teorias do restauro arquitetônico: de Palladio ao restauro arqueológico

São Carlos

2022

MAÍRA DE LUCA E LIMA

Sobre a gênese das teorias do restauro arquitetônico: de Palladio ao restauro arqueológico

Dissertação apresentação ao Programa de Pesquisa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU USP) para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Assoc. Joubert José Lancha

Versão corrigida

São Carlos

2022

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dD278s

de Luca e Lima, Maíra
Sobre a gênese das teorias do restauro arquitetônico: de Palladio ao restauro arqueológico / Maíra de Luca e Lima; orientador Joubert José Lancha. -- São Carlos, 2022.
184 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2022.

1. Palladio. 2. Renascimento. 3. Desenho. 4. Arqueologia. 5. Restauro arqueológico. I. Lancha, Joubert José, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: **Maíra de Luca e Lima**

Título da dissertação: "Sobre a gênese das teorias do restauro arquitetônico: de Palladio ao restauro arqueológico".

Data da defesa: **08/07/2022**

Orientador: Prof. Dr. Joubert José Lancha

Comissão Julgadora:	**Resultado:**
Prof. Dr. Joubert José Lancha (IAU/USP)	**Não votante**
Prof. Dr. Paulo Cesar Castral (IAU/USP)	APROVADA
Profa. Dra. Andrea Buchidid Loewen (FAU/USP)	APROVADA
Prof. Dr. Alfonso Ippolito (UNIROMA)	APROVADA

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. João Marcos de Almeida Lopes.**

À minha amada avó Odete [*in memoriam*] que, hoje, me encontra e me fortalece na fé.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por sempre me dar forças para continuar.

À Fundação de Amparo à pesquisa do estado de São Paulo (FAPESP) por, mais uma vez, financiar um trabalho de pesquisa meu e por ter me proporcionado a realização do *62° Corso sull'architettura palladiana - Palladio nel tempo: modelli, attività*, fortuna, realizado de modo online pelo *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*.

Ao meu querido orientador, Prof. Assoc. Joubert Lancha, por toda dedicação e carinho com meu trabalho.

Aos meus pais, Elizabeth e Francisco, por terem me ensinado a ser o que sou hoje e por sempre terem acreditado que sou capaz. À minha irmã Bruna, ao meu avô Vespasiano, à minha tia Gilmara, e às minhas primas, Maria Clara e Ana Júlia, por todo carinho sempre.

Aos amigos e professores do grupo de pesquisa NELAC por toda ajuda, apoio e amizade nessa caminhada.

Aos amigos que estiveram comigo, dando apoio e coragem para seguir em frente e sempre comemorando as vitórias dessa vida: Amanda Viveiros, Andrea Guerra, André Faraco, Bruno Froes, Carolina Costa, Gabriel Botasso, Jasmine Silva, Luiza Beltramini, Mariana Pane, Marjori Dias e Rosemary Lopes. Também, aos ex-professores, e, hoje colegas de profissão, Lucas Cestaro e Mirandulina Azevedo.

Aos funcionários do IAU, que sempre estiveram prontos a ajudar no que fosse preciso.

E, por fim, aos tombos que a vida nos dá para possamos nos reerguer e continuar mais fortes sempre.

RESUMO

DE LUCA E LIMA, M. **Sobre a gênese das teorias do restauro arquitetônico**: de Palladio ao restauro arqueológico. 2022. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlo, 2022.

O Renascimento foi um período demarcado em grande medida por modificações artísticas, sociais, políticas e econômicas, esboçando a constituição de uma nova linguagem artística. Os humanistas tiveram, aqui, grande papel frente às transformações que sustentaram a base ideológica do movimento renascentista, uma vez que propuseram uma nova leitura da civilização cristã na qual infundiram uma nova consciência ligada ao homem, não mais a um Deus supremo e centro de toda e qualquer medida do Universo. Uma cultura na qual predominava ordem e liberdade de espírito humano, do racional e da natureza, na qual a arte inspirava-se nos modelos clássicos. Os arquitetos do Renascimento iluminando essa prerrogativa, fazem do texto escrito e do desenho importantes aliados para suas concepções teóricas e práticas; assim como para a difusão de suas ideias e projetos. Neste trabalho, o foco está na tratadística clássica, mais especificamente o tratado de Andrea Palladio, publicado ela primeira vez em 1570, verificando a importância de sua contribuição para fomentar alguns princípios das teorias de restauro arquitetônico. No *I quattro libri della'Architettura*, Palladio não só define uma teoria geral mas estabelece, à luz de seu percurso e daqueles arquitetos e tratadistas antecessores, as questões prioritárias para a formação de um arquiteto. Entre elas o olhar (medindo e desenhando) para as ruínas e arquitetura do passado. O quarto livro do tratado, objeto mais específico dessa pesquisa, é a recolha e mostra, com textos e desenhos, dos templos romanos que visitou. Ao estudar, observar, medir e apresentar com desenhos as obras da Antiguidade Clássica, Palladio perpetua e difunde o interesse de arquitetos, arqueólogos, historiadores e artistas neoclássicos pelas obras da Antiguidade. Nesse momento, já no século XVIII, a arqueologia surge como disciplina e Roma torna-se centro internacional de estudos e difusões de ideias. Mais adiante, já no século XIX, com o restauro surgindo como disciplina e sendo praticado de forma

sistemática, a atenção volta-se ao restauro arqueológico, uma vez que é o primeiro a surgir. Ainda, esse primeiro restauro volta-se à Arquitetura Clássica e passa a conservá-la baseado em estudos científicos, escavações, levantamentos gráficos, estudo do local, anastilose e distinção dos materiais. Para estabelecer essa aproximação, a presente pesquisa utilizará dos métodos de pesquisa da história, com ênfase na Arquitetura e Urbanismo, justificando-se no fato da história ser feita por tempos e periodicidades que se relacionam, na qual há rupturas e continuidades, em grandes ou pequenas escalas.

Palavras-chave: Palladio. Renascimento. Desenho. Arqueologia. Restauro arqueológico.

ABSTRACT

DE LUCA E LIMA, M. **About the genesis of architectural restoration theories:** from Palladio to archaeological restoration. 2022. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlo, 2022.

The Renaissance was a period marked largely by artistic, social, political, and economic changes, outlining the constitution of a new artistic language. The humanists played a great role in the transformations that sustained the ideological basis of the Renaissance movement, since they proposed a new reading of Christian civilization in which they infused a new consciousness linked to man, no longer to a supreme God and center of all and any measure of the universe. A culture in which order and freedom of the human spirit, of the rational and of nature predominated, in which art was inspired by classical models. The architects of the Renaissance, illuminating this prerogative, made the written text and the drawing important allies for their theoretical and practical conceptions; as well as for the diffusion of their ideas and projects. In this paper, the focus is on the classical treatise by Andrea Palladio, first published in 1570, verifying the importance of its contribution to foster some principles of architectural restoration theories. In I quattro libri della'Architettura, Palladio not only defines a general theory, but also establishes, in the light of his own path and that of his predecessors, the priority issues for the formation of an architect. These include looking (measuring and drawing) at the ruins and architecture of the past. The fourth book of the treatise, the most specific object of this research, is the collection and display, with texts and drawings, of the Roman temples he visited. By studying, observing, measuring and presenting with drawings the works of Classical Antiquity, Palladio perpetuates and spreads the interest of architects, archaeologists, historians and neoclassical artists for the works of Antiquity. At that moment, already in the 18th century, archeology emerges as a discipline, and Rome becomes an international center of studies and diffusion of ideas. Later, in the 19th century, with restoration emerging as a discipline and being practiced systematically, attention turns to archaeological restoration, since it is the first to emerge. Furthermore, this first restoration turned to Classical

Architecture and began to conserve it based on scientific studies, excavations, graphic surveys, study of the site, anastomosis and distinction of materials. To establish this approach, this research will use the research methods of history, with emphasis on Architecture and Urbanism, justified by the fact that history is made of related times and periodicities, in which there are ruptures and continuities, in large or small scales.

Keywords: Palladio. Renaissance. Drawing. Archaeology. Archaeological restoration.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Projeto de Antonio da Sangallo, o Jovem, para um edifício centralizado, com planta, corte e elevação. **Fonte:** LOTZ, 1985, p. 64. [35].

Imagem 2 - Desenho mostrando a experiência de Giuliano da Sangallo, contendo planta, corte e elevação de um edifío antigo. **Fonte:** LICHT, 1984, tavole n. 26. [36]

Imagem 3 - Arco de Tito representado no *Código Escurialense*. **Fonte:** PATTETA, 2009, p. 81. [48]

Imagem 4 - Ordem dória, contendo entablamento e capitel, do *Teatro Marcellus*, em Roma, por Michelangelo, com data estima entre 1515-1518. **Fonte**: THE BRITISH MUSEUM, disponível em < https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-560-1>, acesso em 02 de abril de 2021. [48]

Imagem 5 – Esquema de proporções do tratado de Vitrúvio, por Cesare Cesariano (1521). **Fonte:** Disponível em: < http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0206/20685.JPG>, acesso em 02 de abril de 2021. [56]

Imagem 6 – Simetria no corpo humano e nos templos, encontrada no Livro III, de Vitrúvio. Desenho da versão de Cesare Cesariano (1521). **Fonte**: Disponível em: <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0205/20574.JPG>, acesso em 02 de abril de 2021. [56]

Imagem 7 - Modelo da cúpula de Santa Maria del Fiori, de Brunlleschi, exposta no *Museo del Duomo* (Florença). Foto do Acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, 2018. [59]

Imagem 8 – Fachada de Santa Maria Novella (Florença), projeto de Alberti, exemplificando seu rigor métrico. **Fonte:** CELEDÓN, 2014. Disponível em: < https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759417/la-fachada-naturaleza-multi-escalar-y-multi-disciplinar>, acesso em 05 de abril de 2021. [63]

Imagem 9 – Villa Thiene, projeto de Palladio. **Fonte:** PALLADIO, 1990, II, XIIII, p. 64. [70]

Imagem 10 – Apresentação do *Tempio di Nettuno* no Quarto Livro. **Fonte:** PALLADIO, 1990, IV, pp. 130-131. [96]

Imagem 11 – *Tempio di Bramante* com demarcações feitas pelos autores**. Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 66. [102]

Imagem 12 – *Tempio di Giove*, com destaque ao que se refere cada letra maiúscula no desenho. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 47. [104]

Imagem 13 - *Tempio di Vestà*, com destaque ao que se refere cada letra maiúscula no desenho. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 54. [105]

Imagem 14 – *Tampietto di Bramante* representado por Serlio. **Fonte:** SERLIO, 1990, III, pp. 52-54. [109]

Imagem 15 - *Tampietto di Bramante* representado por Palladio. **Fonte:** Palladio, 1990, IV, pp. 64-66. [109]

Imagem 16 - Legenda base para compreensão da análise dos elementos arquitetônicos do Panteão, por Palladio. [111]

Imagem 17 - Planta do Panteão com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 75. [112]

Imagem 18 - Metade da elevação frontal com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 76. [113]

Imagem 19 - Metade da elevação frontal sob o pórtico, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 77. [114]

Imagem 20 - Metade da elevação lateral e um detalhamento, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 78. [115]

Imagem 21 - Metade da fachada lateral interna com demarcações feitas pelos autores**. Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 79. [116]

Imagem 22 - Detalhamento dos ornamentos do pórtico com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 80 [117]

Imagem 23 - Parte interna da elevação frontal que se encontra com a entrada do edifício, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 81. [118]

Imagem 24 - Destaque ao tabernáculo com as capelas laterais, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 82. [119]

Imagem 25 - Detalhamento das colunas e dos pilares internos, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 83. [120]

Imagem 26 - Detalhamento do tabernáculo, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 84. [120]

Imagem 27 - Planta do *Tampietto* com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 65. [121]

Imagem 28 - Elevação frontal e elevação interna com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 66. [122]

Imagem 29 - Representação cartográfica com destaque para as cidades de Herculano e Pompeia. **Fonte:** Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: < https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/5/cidadepompeiaeher.htm >. Acesso em 22/04/2022. [128]

Imagem 30 - Pintura da *Chiesa di Santo Stefano Rotondo*, data do século XIX, por Ettore Roesler Franza. **Fonte:** Romeing. Disponível em: < https://www.romeing.it/chiesa-di-santo-stefano-rotondo/ >. Acesso em 25 de abril de 2022. [132]

Imagem 31 - *Tempio di Vestà*. Foto do acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, julho/2018. [133]

Imagem 32 - Arco de Tito no fim dos ‘800. **Fonte:** Parco Archeologico del Colosseo. Disponível em: < https://parcocolosseo.it/mirabilia/arco-di-tito/ >. Acesso em 25 de abril de 2022. [133]

Imagem 33 - *Galleria delle carte geografiche*. Foto do acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, julho/2018. [134]

Imagem 34 - *Galleria delle carte geografiche*. Foto do acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, julho/2018. [135]

Imagem 35 - *Veduta del Colosseo e del Settizonio a Roma* (1561), de G. B. il Vicentino, localizado no *Museo Diocesano Tridentino* (Trento, IT). **Fonte:** *Beni ecclesiastici in web* (BeWeB). Disponível em: < https://www.beweb.chiesacattolica.it/guter/kunstwerk/1000014803/Pittoni+G.+B.+il+Vicentino+%281561%29%2C+Veduta+del+Colosseo+e+del+Settizonio+a+Roma >. Acesso em 26 de abril de 2022. [136]

Imagem 36 - Vista do Mausoléu do Imperador Adriano (hoje, conhecido como *Castel Sant’Angelo*), por Piranesi, em suas *vedute* de Roma. **Fonte**: The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360267 >. Acesso em 30 de abril de 2022. [140]

Imagem 37 - Anfiteatro Flavio, dito Coliseu, por Piranesi, em suas *vedute* de Roma. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360270 >. Acesso em 30 de abril de 2022. [141]

Imagem 38 - Plano do Mausoléu de Cecilia Metella, esposa do Triúnviro Marcus Crassus, de Piranesi. Desenho faz parte de seu trabalho *Anchità Romane*, presente no volume 3, prancha 49. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360363 >. Acesso em 30 de abril de 2022. [142]

Imagem 39 - Meio pelo qual os grandes blocos de travertino e mármore foram levantados durante a construção do grande Túmulo de Caecilia Metella, por Piranesi. Desenho faz parte de seu trabalho *Anchità Romane*, presente no volume 3, prancha 53. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360365 >. Acesso em 30 de abril de 2022. [143]

Imagens 40 e 41 - *Tabularium* por Constant Moyaux (1863-66). **Fonte**: MARIATNO, 2020, p. 94. [146]

Imagens 42 e 43 - Foro Traiano por Julien Guadet (1867) em planta e corte. **Fonte**: MARIATNO, 2020, p. 93. [146]

Imagem 44 - Planta do *Teatro di Marcello*, por Serlio. **Fonte**: SERLIO, 1990, III, p. 57. [151]

Imagem 45 - Parte externa do *Teatro di Marcello*, atentando para arcos e colunas, sendo o primeiro plano representado por colunas dóricas e o segundo por colunas jônicas. **Fonte:** SERLIO, 1990, III, p. 59. [152]

Imagem 46 - Cinco particularidades da planta e elevação de uma basílica. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CXLV. [153]

Imagem 47 - Entablamento dórico-toscano e planta de dois muros radiais. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CXLVI. [154]

Imagem 48 - Elevação em perspectiva de uma parte da fachada e particularidades das pilastras e das semi-colunas. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CXLVII. [154]

Imagem 49 - *Veduta* do *Teatro di Marcello*, por Piranesi. Desenho compõe seu trabalho Vedute di Roma e é datado de 1757. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363908 >. Acesso em 15 de maio de 2022. [155]

Imagens 50 e 51 - Planta da cávea, a esquerda, e planta do pavimento superior, ambas realizadas por Vaudoyer em 1789. **FONTE:** MARITANO, 2020, p. 87. [156]

Imagem 52 - Corte do *Teatro di Marcello*, por Vaudoyer (1786). **FONTE**: MARITANO, 2020, p. 86. [157]

Imagens 53 e 54 - Planta e detalhamento da estrutura. **FONTE:** Serlio, 1990, pp. 74-75. [159]

Imagens 55 e 56 - Elevação e detalhamento da estrutura. **FONTE:** SERLIO, 1990, pp. 76-77. [159]

Imagem 57 - Detalhamento chamando a atenção para os arcos, entablamentos e ordens arquitetônicas. **FONTE:** SERLIO, 1990, p. 79. [160]

Imagem 58 - Planta do Coliseu por Palladio. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVI. [161]

Imagem 59 - Figura x – Seção do Coliseu com integração proposta por Palladio. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVIII. [162]

Imagem 60 - *Rilievo* ortogonal e particularidades das ordens arquitetônicas. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVIX. [162]

Imagem 61 - Particularidade das ordens arquitetônicas. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVX. [163]

Imagem 62 - *Veduta* do Coliseu, 1776, presente no trabalho *Vedute di Roma*, de Piranesi. **FONTE:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360270>. Acesso em 16 de maio de 2022. [164]

Imagem 63 - Intervenção realizada por Stern. Foto de Fiorani, 1994. **FONTE:** CARBONARA, 1997, p. 83. [165]

Imagem 64 - Intervenção realizada por Valadier. Foto de Fiorani, 1995. **FONTE:** CARBONARA, 1997, p. 83. [166]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....24

Capítulo 01 – A Antiguidade nos livros.....29

1 O ARQUITETO NO RENASCIMENTO.....31

2 O PAPADO NO RENASCIMENTO.....38

3 OS LIVROS DA ANTIGUIDADE.....44

4 O CÓDIGO DE DESENHO E A DIFUSÃO NO RENASCIMENTO.....52

5 COM PALAVRAS E COM FIGURAS.....69

Capítulo 02 – O desenho como difusão.....79

1 O DESENHO COMO DIFUSÃO.....81

2 APRESENTAÇÃO DO LIVRO IV DE *I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA*.....85

3 O ESTUDO DOS MONUMENTOS ANTIGOS POR PALLADIO.....93

3.1 A representação dos templos por Palladio.....98

4 A ANTIGUIDADE ROMANA EM ALBERTI, SERLIO E PALLADIO.....105

5 ESTUDOS DE CASO.....110

5.1 Panteão.....110

5.2 *Tampietto di Bramante*.....121

Capítulo 03 – O desenho como suporte arqueológico.....123

1 DO ANTIQUARISMO AO NASCIMENTO DA ARQUEOLOGIA.....125

2 A IMPORTÂNCIA DO CLERO PARA O DESENVOLVIMENTO DO RESTAURO ARQUEOLÓGICO.....131

3 PIRANESI E AS RUÍNAS DE ROMA.....138

4 ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA.....144

5 O RESTAURO ARQUEOLÓGICO.....147

5.1 O desenho no desenvolvimento do restauro arqueológico.....149

5.1.1 *Teatro di Marcello*.....149

5.1.2 Coliseu.....157

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....167

Referências.....170

Apêndices.....181

APÊNDICE A - Edifícios desenhados por Palladio na cidade de Roma (Presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*).....182

APÊNDICE B – Análise dos elementos dos edifícios desenhados por Palladio n cidade de Roma (Presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*).....183

INTRODUÇÃO

O advento do Renascimento e o empenho de humanistas, artistas e arquitetos do período para a revalorização do passado clássico, fez com se iniciasse uma nova forma de encarar as obras referentes a épocas diferentes das que se viviam. Desde o estudo da poesia, com Francesco Petrarca, considerado o pai do humanismo, passando por arquitetos como Filippo Brunelleschi que se encarregaram de finalizar obras medievais (a cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiori, em Florença, por exemplo) e, também, viajavam a Roma a fim de estudar as edificações clássicas, até grandes tratadistas do período, como Leon Battista Alberti e Andrea Palladio.

Muito além das grandes famílias italianas que financiavam as artes no período, tais como os Medici e os Rucellai, os papas assumiram grande protagonismo como mecenas das artes na cidade de Roma. Uma vez que Roma torna-se o grande foco de estudos para os arquitetos italianos, devido ao seu passado na Antiguidade, o foco do humanismo, no trabalho, direciona-se para a corte papal que desejavam que Roma fosse reestabelecida à sua antiga glória.

No âmbito desta dissertação, a importância da figura de Palladio é central, pois, apesar de Alberti ter sido o primeiro grande tratadista do Renascimento, Rafael Sanzio ter sido denominado por Leão X como o "primeiro superintendente" das antiguidades de Roma e, também, Sebastiano Serlio ter publicado um tratado mais prático e com desenhos, é o tratado palladiano que, por excelência, mostra "reverência e admiração pelos documentos da história; análise das formas singulares, conduzida com rigor filológico; confronto entre o dado objetivo das ruínas e das fontes literárias, Vitrúvio" (ARGAN, 2003, v.3, p. 207).

Com foco no Quarto Livro do tratado, *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio, publicado pela primeira vez em 1570, busca-se compreender como Renascimento induz uma mudança na forma de encarar o que hoje se entende por legado, testemunho e memória.

Palladio, em seu tratado, escreve não só para os comitentes, mas sobretudo quer falar aos futuros arquitetos. Desse modo, a observação das ruínas e da arquitetura do passado torna-se um elemento de construção

disciplinar. Por tratarmos o termo disciplina, utilizamos aqui a noção de disciplina formulada por Michel Foucault em “A ordem do Discurso”, aula inaugural no Collège de France, pronunciada em dezembro de 1970, editada no Brasil por Edições Loyola. Ao se referir à questão da disciplina, Foucault evidencia o fato de que arquitetos devem observar, medir e restituir à luz aqueles elementos “primários” e em sua obra (escrita e edificada) mostra essa noção. Nese sentido acreditamos que o tratado de Palladio se apresenta como esse recolher um “sistema anônimo” ou constituído por tantos como um conjunto de características de uma determinada época.

A partir da trajetória de Palladio, em especial a construção de seu Quarto Livro, construiremos observações de cada um dos edifícios apresentados, de forma genérica, para realizarmos uma análise gráfica detalhada de dois monumentos em específico: o Panteão de Roma e o *Tampietto di Bramante*. Estudaremos esses dois edifícios atentos também à sua forma de apresentação. Palladio os apresenta em planta e elevações gerais, sendo que os detalhamentos só aparecem no Panteão, uma vez que é o monumento que o arquiteto mais se detém em suas descrições textuais e desenhos por ser o bem mais preservado da Antiguidade. Os desenhos palladianos atuam como partes determinantes na totalidade da obra construída, o que é reportado no tratado. Essa é uma opção que se observada atentamente, endereça vínculos estreitos para a ideia de preservação.

O interesse de artistas, historiadores, arqueólogos e arquitetos pela Antiguidade Clássica continua em evidência pelos artistas no neoclassicismo, momento em que pesquisas, escavações e levantamentos se intensificam e a arqueologia surge como disciplina. Ainda, é nesse período em que Roma torna-se um centro internacional de estudos e difusões de ideias. Neste período, o historiador da arte e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), tonando-se personalidade decisiva para que a arqueologia viesse a se tornar, de fato, uma disciplina. A importância do arqueólogo também se deu ao ato de historicizar a arte antiga, uma vez que se dedicou ao estudo intenso tanto das artes romanas quanto gregas.

Observando o cenário de estudos arqueológicos que ganhavam fervor tanto entre arquitetos como entre arqueólogos, destacamos, ainda, a relevância

que Giovanni Battista Piranesi assume em relação à história das ruínas romanas, assim como suas gravuras. Os estudos e desenhos piranesianos retratavam o funcionamento dos edifícios que o arquiteto-arqueólogo encontrava em suas escavações, perfeitamente reconstituídos com seus esboços.

Discorrendo a respeito das informações expostas, o presente trabalho busca, partir dos pressupostos conceitos apresentados por Andrea Palladio em seu quarto livro, compreendidos como princípios arqueológicos[1], a formação dos princípios do restauro arqueológico no século XIX.

Etimologicamente, a palavra "arqueologia" se origina do grego *arkhaiología*, *arqueo* tendo significado de "coisas antigas" e *logia*, "estudo". Logo, pode-se dizer que a arqueologia nada mais é do que a soma de métodos e processos cujo objetivo é a investigação dos testemunhos – históricos ou materiais – referente à cultura humana. O primeiro momento em que se pode falar que houve uma aproximação entre arquitetura e arqueologia é a Carta de Rafael Sanzio ao Papa Leão X, datada de 1519, uma vez que o arquiteto demonstra preocupação em preservar os monumentos romanos referentes à Antiguidade Clássica. Contudo, é com o padovano Palladio que o desenho assume grande protagonismo[2] – e não apenas os relativos aos seus projetos, mas, também, àqueles relacionados aos monumentos antigos e que constituem seu Livro IV do tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*.

Palladio visitou uma vasta quantidade de monumentos antigos na Itália e fora dela, medindo e desenhando aquilo que via, independentemente de os mesmos encontrarem-se inteiros ou em ruínas. Ainda, o arquiteto teve contato com desenhos vitruvianos, bem como de seus contemporâneos renascentistas, podendo fazer comparações aos estados dos edifícios. O desenho, ao assumir um caráter de personagem principal, permite uma espécie de restituição com a arquitetura da Antiguidade, de maneira a confrontar minuci osidades dos monumentos no decorrer dos séculos.

---

[1] Ainda que não se possa falar na efetivação da arqueologia como disciplina no século XVI.
[2] O protagonismo com o desenho tem início com Serlio, em seu Livro III, que também mostra a restituição do antigo.

Nos séculos XVII e XVIII, por sua vez, a proximidade com as ruínas arquitetônicas e o aumento significativo de escavações arqueológicas – nesse momento, a arqueologia já está firmada como disciplina – permite a confirmação da matéria como matriz do conhecimento da história. É importante destacar que, nesse momento, além das escavações arqueológicas, o estudo de peças antiquárias e monumentos permitiam que a pesquisa se somasse às fontes literárias.

Ainda, a *Accademia di Francia a Roma*, cuja sede final foi Villa Medici, foi empreendida por Luís XIV, rei da França, para que franceses e italianos compartilhassem o estudo de obras da Roma antiga, bem como renascentistas e barrocas. Os estudos referentes à *Accademia di Francia* ainda eram embasados em memórias, investigações profundas, esboços de viagens, bem como desenhos e maquetes das ruínas que eram observadas; contudo, nesse momento, era possível contar intercâmbios culturais entre diversas instituições e escolas europeias, como *Académie royale d'architecture*, a *École des Beaux-Arts* e as duas *Écoles d 'archeologie*.

Apesar de haver conflito entre arqueólogos e arquitetos, é relevante destacar a colaboração intensa entre eles, de maneira que arqueólogos-arquitetos tivessem grande peso nas investigações e escavações. Nesse momento, conforme exposto por Maritano, a cultura arqueológica-científica que se manifesta, altera a conduta das investigações de escavações a respeito de obras da Antiguidade, impactando os desenhos e história desses monumentos.

A fim de abarcar essa gama de informações, o presente trabalho esta organizado em três capítulos, sendo:

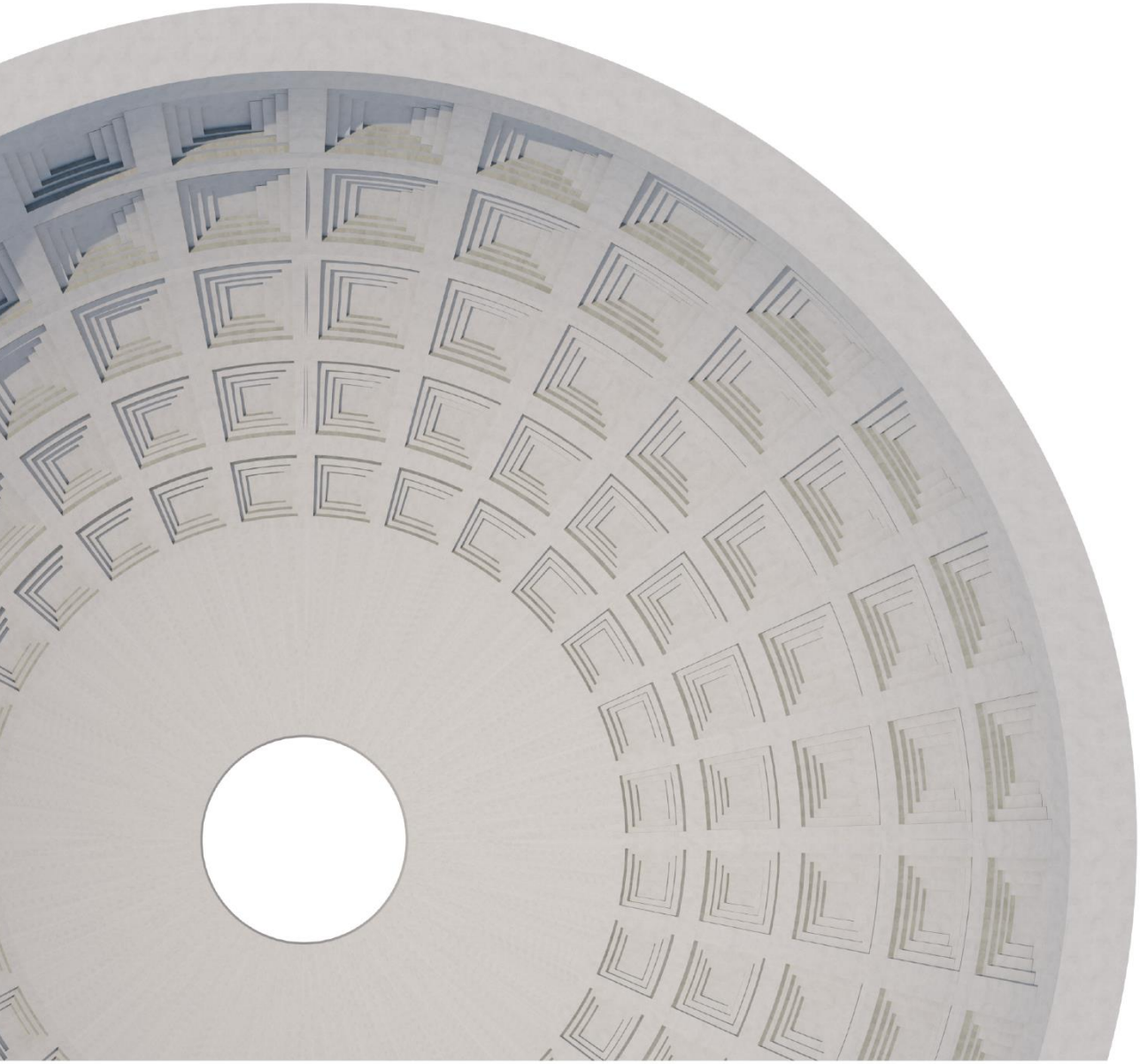
Capítulo 01 - **A Antiguidade nos livros**, o qual abordará a importância do estudo e representação do mundo antigo para os arquitetos, em especial tratadistas, durante o Renascimento;

Capítulo 02 – **O desenho como difusão**. Este capítulo trará o foco na Antiguidade aos olhos de Palladio, especialmente no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*, objeto de pesquisa do trabalho

Capítulo 03 – **O desenho como suporte arqueológico**, que tratará a respeito dos estudos arqueológicos nos séculos XVII e XVIII para, enfim, o surgimento do restauro arqueológico no início do século XIX.

Cap. 01

A Antiguidade nos livros



1 O ARQUITETO NO RENASCIMENTO

A participação e o papel decisivo dos humanistas na linha de frente das transformações culturais e intelectual da Renascença é referenciado por muitos teóricos. Com a agremiação de princípios que objetivam elevar seus valores e ações, os humanistas acreditavam que a responsabilidade para o desenvolvimento de tais preceitos e juízos era do próprio homem. Crença que encaminha e determinará uma inerente contradição àquilo que até então, através da religião se presumia, Deus como centro e criador de tudo. Base ideológica do Renascimento, o Humanismo se caracterizou pela redescoberta, valorização e culto à Antiguidade Clássica, que assumiu protagonismo para o espírito nacional italiano do homem moderno. (BURCKHARDT, 2009; BYINGTON, 2009). Contudo, ao contrário do que se poderia prognosticar, os humanistas não desejavam abolir a religião, mas renová-la.

Se o grande suporte do Renascimento está na tomada de partido dos modelos antigos, seja na arte, filosofia ou política, não se trata, pois, de um resgate, mas sim da eleição e apropriação de seus temas e estruturas, uma vez que o Renascimento se apresenta como **a primeira época da história que elege seu passado**.

A inspiração e estímulo em relação à Antiguidade Clássica dá-se em diferentes esferas e por diversas figuras do meio artístico. A respeito disso, tem-se o norte da Itália, com arquitetos e artistas, que fazem uso do vocabulário da arte clássica com exaltação à extraordinária imagem que sugeria – aqui, há grande tendência em se reproduzir, através de cópias, pormenores decorativos como, por exemplo, medalhões com imperadores e guirlandas. Há, ainda, uma corrente mais racional do Renascimento que se preocupa além da ornamentação. Esses, por sua vez, pertencem a um movimento mais classicista e procuraram a inspiração na medida e regra da arte antiga, além de fundamentos estruturais como ponto principal para o projeto moderno. (BYINGTON, 2009).

Para o racionalismo humanista, a rigorosa observação das leis da perspectiva – tanto na construção do espaço como das figuras em escorço – significava conquista de um importante recurso para a representação do mundo

visível. A medida matemática era, portanto, motivo de orgulho para pintores, escultores e arquitetos, uma vez que se servir dela para a construção da imagem era a prova das bases científicas requeridas à promoção intelectual das "artes do desenho", condição para sua admissão no mundo das artes liberais[3]. (BYINGTON, 2009, p. 32).

O Renascimento é demarcado por três fases – *Trecento* (século XIV), no qual houve a passagem do medievo para o moderno; *Quattrocento* (século XV), referente à Alta Renascença; e *Cinquecento* (século XVI), "momento em que houve a fusão de temas religiosos com profanos, ainda é forte a influência humanista e o movimento se dissemina por outros países europeus" (DE LUCA E LIMA; LANCHA, 2020, p. 4).

O *Quattrocento* trata-se de período contava com forte disciplina, associada ao trabalho nas escavações de ruínas do passado que, muitas vezes, chegavam até os alicerces a fim de se descobrir a planta dos edifícios e checar suas articulações e formas. A esse primeiro Renascimento, coube aos arquitetos estudar a fundação das tipologias dos edifícios clássicos, fragmentos, para criarem construções e, também, adquirirem uma bagagem cheia de experiências e significados. Na primeira metade desse período, a imitação estabelecia relações com à verossimilhança e estava ligada a uma prática pictórica determinada a recriar a perfeita ilusão do que pode ser visto. Nesse cenário, em Florença, surge a figura de Filippo Brunelleschi (1377-1446), inventor da perspectiva linear, 1415, descrita, em 1435, por Leon Battista Alberti, que dedica seu tratado *De pictura*, ao inventor por tê-lo considerado célebre e genial. É importante ressaltar que o tratado *De Architectura*, datado de I a.C., de Vitrúvio (80 a.C.-15 a.C.), foi de grande importância para os artistas desse período, uma vez que se trata da reunião de importantes saberes do mundo antigo.

De acordo com Benevolo (2011), nas primeiras décadas do século XV, arquitetos, escultores e pintores florentinos descobrem um novo modo de projetar edifícios, pintar e esculpir, o que leva a uma mudança na natureza do

[3] *As artes liberais*, ou *as sete artes liberais*, constituem o modelo de educação utilizado na civilização greco-romana, referente à Antiguidade Clássica, e, também, durante a Idade Média. Dividia-se em *Trivium* e *Quadrivium*, sendo o primeiro composto pelas disciplinas de gramática, lógica e retórica; e o segundo, pelas disciplinas geométrica, aritmética, música e astronomia.

trabalho dos artistas e as relações com outras atividades humanas. Entre as condições históricas nas quais se desenvolve tal mudança destaca-se o desenvolvimento econômico de Florença, findado pela crise econômica na metade do século XIV[4], e a acentuação de contraste entre as classes dominantes e o suporte não democrático à classe menos favorecida.

Nesse novo cenário em que a **cidade se perpetua**, os artistas da nova geração que se apresentam, como Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), Brunelleschi e Masaccio (1421-1428), **finalizam as obras** que haviam sido iniciadas no período antecessor. O que, no entanto, gera um novo valor e uma alteração a tradição medieval é o fato de transmitirem um significado de "autônomo e universal" (BENEVOLO, 2011, p. 401). Essas novas incumbências podem ser notadas na alteração da posição profissional, já que, a partir de então, são especialistas de alto nível, diferentes e independentes das corporações medievais e unidos aos comitentes por uma relação de confiança pessoal, além de serem, agora, especialistas autônomos, independentes da comunidade da cidade e prontos para trabalhar em qualquer lugar em que sejam chamados. Forma-se, neste instante, uma nova cultura que não é mais pertencente apenas aos florentinos, mas sim aos italianos.

Brunelleschi, na arquitetura, estabelece novas estratégias e métodos de trabalho, de modo que o arquiteto se encarregue da elaboração do projeto, não mais de sua execução, definindo, num primeiro momento, através de desenhos e modelos, a forma a ser edificada. Ao apresentar o projeto, o arquiteto deve, portanto, preocupar-se com três caracteres essenciais: proporcionais[5], métricos[6] e físicos[7]. (BENEVOLO, 2011). Por fim, no que tange os diversos componentes de um edifício,

> (...) – colunas, entablamentos, arcos, pilares, portas, janelas etc – devem ter uma forma típica, correspondente à estabelecida na Antiguidade clássica e extraída dos modelos antigos (isto é, dos modelos romanos, os únicos conhecidos naquele tempo). Esta forma

[4] Em decorrência das guerras contra as Senhorias gibelinas das comunas de Pisa e Lucca.
[5] "(...) justifica a correspondência entre o projeto e a obra; os desenhos de projeto representam, em tamanho pequeno, a obra a executar, mas já contêm as indicações mais importantes, isto é, estabelecem a conformação do artefato a construir. " (BENEVOLO, 2011, p. 403).
[6] "(...) devem ser fixadas as medidas (isto é, a relação de aumento para passar do projeto ao edifício real (...). " (BENEVOLO, 2011, p. 403).
[7] " (...) materiais com suas qualidades de granulosidade, cor dureza, resistência etc" (BENEVOLO, 2011, p. 403).

> típica pode ser levemente modificada, mas é preciso poder reconhece-la – isto é, apreciar com juízo rápido, que se baseie num conhecimento anterior -; portanto, a atenção pode ser concentrada sobre as relações de conjunto, e se torna mais fácil julgar a forma geral do edifício ou do ambiente.
>
> Deste modo, a arquitetura muda de significado: adquire um rigor intelectual e uma dignidade cultural que a distinguem do trabalho mecânico, e a tornam semelhante às artes liberais: a ciência e a literatura. (BENEVOLO, 2011, p. 403).

Já com o Renascimento maduro, no século XVI, também com intuito de evitar sua decadência, os artistas contemporâneos se tornam referência a serem imitados, de modo que seus nomes passaram a ser adjetivos. Ocorre, também, a fusão de temas religiosos com profanos e é o momento em que o Renascimento se dissemina para outros países europeus.

É significativo que, ainda no *Cinquecento*, o desenho do arquiteto ainda fosse influenciado pelo olhar do pintor. Em seu tratado *De pictura*, Alberti prescreve um conjunto de preceitos a serem seguidos em função do decoro do oficício. A perspectiva, contudo, só foi disseminada por Bramante e, com Antonio da Sangallo, o Jovem (1484-1546), que houve a busca pela veracidade no desenho arquitetônico, de modo a se tornarem "os primeiros [desenhos] capazes de satisfazer os desejos de Alberti"[8] (ACKERMAN, 2003, p. 30).

[8] Seguindo, com rigor, os preceitos que Alberti descreve sobre o desenho.

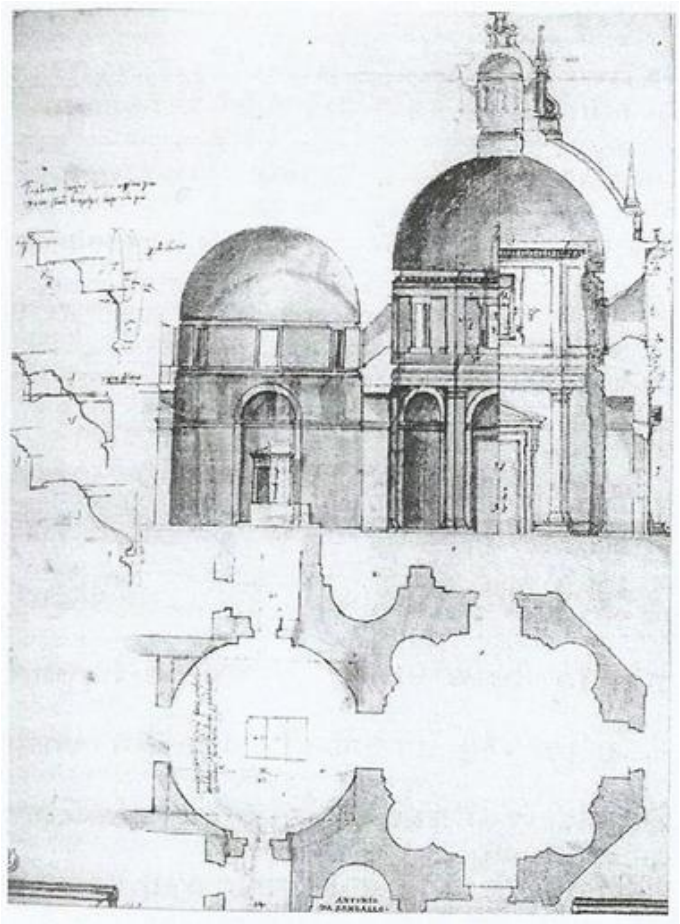


Imagem 1 - Projeto de Antonio da Sangallo, o Jovem, para um edifício centralizado, com planta, corte e elevação. **Fonte:** LOTZ, 1985, p. 64.

Em *De Statua*, 1464, tratado referente à escultura, Alberti ainda demonstra preocupações com a proporcionalidade da obra e é o primeiro a analisar sistematicamente a proporcionalidade do corpo humano. De maneira racional, Alberti, mais uma vez, organiza de modo racional as invenções artísticas do Renascimento, bem como reinterpretando as fontes clássicas. É com esse tratado que o humanista reconhece o trabalho intelectual do escultor, sobreposto à atividade manual. Composto por dezenove capítulos, Alberti divide a atividade escultórica conforme a técnica a ser empregada, sendo

a) Remoção e adição para esculturas cujos materiais fossem macios, feita por um modelador

b) Remoção para esculturas em pedra, realizadas por um escultor.

É possível fazer uma ponte entre a atividade empregada e a ideia de imitação (*mímesis/imitativo*) – que é antiga e tomada por Alberti dos tratados retores, como Cícero e Quintiliano -, uma vez que, segundo Alberti (1804), cria-

se semelhança com os corpos existentes na natureza, visto que eles se originam a partir da matéria pré-existente no ambiente natural para criar uma obra perfeita, superando a natureza primeira. Lê-se:

> Eles começaram, portanto, a considerar com suas mentes e a examinar, colocando toda a diligência neles, e a tentar, e se esforçar para ver o que eles poderiam ou adicionar, ou remover, ou o que era esperado deles, a fim de fazer isso, e assim não parecia que faltava nada para que aquela efígie parecesse quase verdadeira, adequada e funcionasse perfeitamente. Portanto, quanto à mesma coisa o advertiu, alterando em aparências semelhantes agora as linhas, e agora as superfícies, e limpando-as e limpando-as, eles obtiveram seu desejo, e isso realmente não sem seu deleite. (ALBERTI, 1804, pp. 1047-108)[9].

Em torno de 1500, o projeto de Bramante para a nova edificação da **Igreja de São Pedro**, em Roma, requeria uma associação que desse suporte ao arquiteto – a *fabbrica.* A importância e o aspecto de comunidade no tempo que a *fabbrica* propicia, continuidade que permite a participação de gerações e a formação de artistas que coexistem em espaço cujo legado vai da pintura à arquitetura, contando com nomes como Giuliano da Sangallo (1443-1516), Fra Giocondo (1433-1515) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564) - com a famosa pintura da Capela Sistina.

A *fabbrica* de São Pedro desempenhou um importante papel para o desenvolvimento da profissão do arquiteto. Bramante, já com idade avançada e doente, dedicava-se em tornar viva a memória dos monumentos romanos, em escala, bem como os métodos e técnicas de suas construções para poder desenhá-los, embora não lhe possam, de fato, ser atribuídos desenhos. Giuliano da Sangallo, por sua vez, dispunha de uma vasta experiência em desenho e construção, de maneira a idealizar novos métodos para conectar planta, a elevação e a seção. Fra Giocondo contava com respeitável reputação de engenheiro e, naquele tempo, organizava uma edição de Vitrúvio; porém, a participação do mesmo na *fabbrica* restringiu-se a propor um ou dois projetos e a fornecer orientações com problemas nas estruturas. Rafael também teve um

[9] Tradução nossa. “Cominciarono adunque a considerare con la mente, e ad esaminare ponendovi ogni diligenza, ed a tentare, ed a sforzarsi di vedere quel che eglino vi potessero o aggiugnere, o levare, o quel che vi si aspetasse, per far sì, ed in tal modo che ei non paresse che vi mancasse cosa alcuna da far apparir quasi vera, e propria quella tale effigie, e funirla perfettamente. Adunque per quanto la stessa cosa gli avvertiva, emendando in simili apparenze ora le linee, ed ora le superficie, e nettandole, e ripulendole ottennero il desiderio loro, e questo veramente non senza loro diletto” (ALBERTI, 1804, pp. 107-108).

importante papel na *fabbrica*, mas viria a tornar-se um personagem importante somente após a morte de Bramante. (LICHT, 1984).

A respeito de Bramante, lê-se:

> Bramante, que em Milão se comprazia em acumular ornamentos (pilastras, pintadas, capitéis com figuras, frisos com medalhões), altera o seu estilo quando se instala em Roma e adquiri um conhecimento mais directo dos monumentos antigos. O tampietto de São Pedro, em Montorio, modelo de eurritmia retoma o desenho circular de um pequeno templo de Tivoli. No belvedere do Vaticano, constrói uma abside inspirada nas termas romanas. Para a nova Basília de São Pedro projectou uma cúpula de forma análoga à do Panteão. (DELUMEAU, 2007, p. 98).

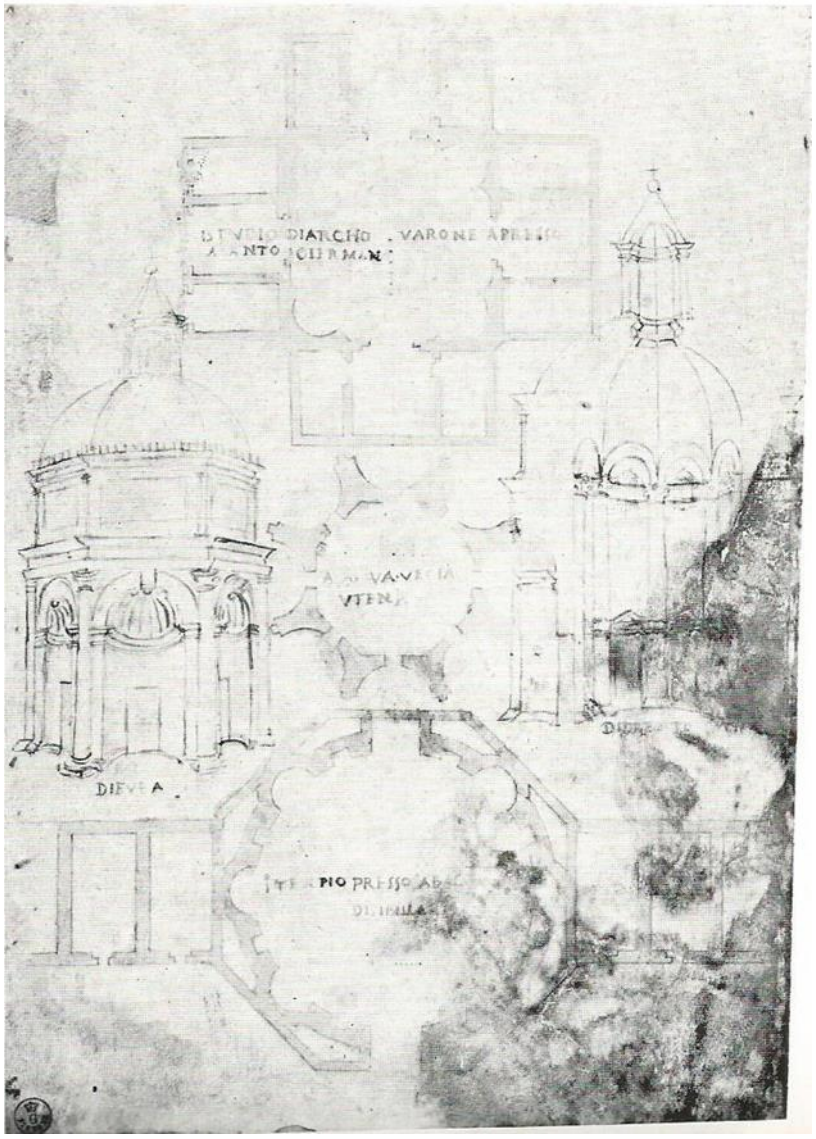


Imagem 2 - Desenho mostrando a experiência de Giuliano da Sangallo, contendo planta, corte e elevação de um edifío antigo. **Fonte:** LICHT, 1984, tavole n. 26.

De acordo com Licht (1984), é significativo salientar que, até 1518, apenas duas categorias vitruvianas eram empregadas para o desenho: a *iconografia*, referente aos projetos que se modificaram de croquis para precisas representações, e a *scenografia*, relativa ao uso do desenho em perspectiva, de modo a utilizar linhas do horizonte e pontos de vista. Após 1518, a *ortografia*, terceira categoria vitruviana, passa a ser utilizada, em especial nos desenhos de Antonio da Sangallo, o Jovem, técnica minuciosamente descrita por Rafael na Carta a Leão X[10] a respeito da conservação das ruínas de Roma. A autora ainda destaca a relevância do desenho para a "sutileza da nova arquitetura, o que chamamos de Alto Renascimento, a perfeita relação das partes, a integração harmoniosa do interior e do exterior que constituem seus predicados"[11] (LICHT, 1984, p. 18).

2 O PAPADO NO RENASCIMENTO

Segundo Burckhardt (2009, p. 181), "a **lembrança da antiga Roma** não constituía absolutamente um suporte desprovido de valor". As ruínas de Roma transformam-se em um axioma, em material de estudo e conhecimento para os renascentistas italianos, fazendo-se, dessa maneira, um eminente conjunto de reverência[12]. (BURCKHARDT, 2009). O desdobramento das escavações da Roma antiga provoca um substantivo aumento na quantidade de informações objetivas à disposição. Se extrai, se observa e se estuda aquilo que é absolutamente confiável, aquilo que repousa em seu próprio território e vai servir de argumento de projeto.

[10] O papa Leão X pertencia à importante família florentina dos Médici, sendo Giovanni di Lorenzo de Medici.

[11] Tradução nossa. "...sottigliezze della nuova architettura, quella che chiamiamo dell'alto Rinascimento, la perfetta relazione delle parti, l'armoniosa integrazione di interno ed esterno che ne costutuiscono i predicati..." (LICHT, 1984, p. 18).

[12] "Agora, a imaginação do peregrino devoto, tanto quanto a do crente na magia e a do escavador de tesouros, recua em favor da do historiador e patriota. É nesse sentido que as palavras de Dante [*Convito*] desejam ser compreendidas quando afirmam que as pedras das muralhas de Roma são merecedoras de reverência, e o chão sobre o qual a cidade foi construída é mais digno do que dizem os homens" (BURCKHARDT, 2009, p. 182).

Muito além de homens e famílias poderosas[13] que financiaram artistas através do mecenato, as ordens religiosas e membros do clero tiveram um papel imprescindível no que se refere ao estudo humanístico e no desenvolvimento das artes em Roma, sendo a maior patrocinadora e ampliadora dos mesmos. (A HISTÓRIA...,2009). É importante salientar que Roma dos papas cismáticos[14] encontrava-se devastada nesse período, devastação esta que

> deve ter arrancado às edificações mais importantes ainda remanescentes o seu caráter, foi a demolição de 140 casas fortificadas pertencentes ao grande de Roma, devida ao senador Brancaleone, por volta de 1258. A nobreza havia, sem dúvida, se aninhado nas ruinas mais altas e mais bem conservadas. Não obstante, o que restou desse ato foi ainda muito mais do que hoje subsiste: muito do que permaneceu em pé deve ainda ter conservado seus revestimentos e incrustações em mármore, suas colunas frontais e outros adornos, dos quais hoje resta apenas a estrutura de pedra. (BURCKHARDT, 2009, p. 183).

Devido à importância política que as artes visuais, bem como a retórica, assumiram para a consolidação da nova Roma[15], o papado compreendeu a força que as obras de arte adquiriam na formação da nova cultura e ideologia. Sendo assim, diversos artistas trabalhavam, muitas vezes de maneira exclusiva, sob o patronato do Vaticano. De acordo com Delumeau (2007, p. 87), o Renascimento "só teve êxito no plano artístico graças à arqueologia"[16], pela primeira vez, as ruínas passam a ser estudadas em si mesmas e foram os papas os grandes entusiastas de tal prática.

À vista disso, deu-se início ao levantamento topográfico da cidade de Roma, surgindo uma geração de humanistas "antiquários"[17] (BERBARA, 2010, p. 14) empenhados a conhecer, pesquisar, anotar e analisar as inscrições latinas nos monumentos, especialmente em Roma, a fim de reestabelecer a topografia

---

[13] Alguns exemplos: os Medici (Florença), os Sforza (Milão), os Doria (Gênova) e os Borghese (Roma).

[14] Devido ao Cisma do Ocidente (1378-1417), demarcado pelo falecimento do papa Gregório XI (1329-1378) que sucedeu a presença de três autoridades papais os quais reclamavam o direito pela legitimação de poder sobre o mundo cristão ocidental.

[15] "(...) consolidar a nova imagem de Roma como poderosa santa sede que, a partir da herança direta da grandiosidade antiga, haveria de tornar-se, uma vez mais, o centro do mundo". (BERBARA, 2010, p, 16).

[16] "É claro que não descobriu templos, nem anfiteatros, nem basílicas. Mas estendeu a sua investigação, com um Ciríaco de Ancona ou um Giuliano da San Gallo, às ruínas do Sul da Itália e da Sicília, da França meridional, da Grécia e da Ásia Menor". (DELUMEAU, 2007, p. 87).

[17] Ressalta-se o fato de que nem todos os humanistas surgidos no período eram antiquários. Um bom exemplo de humanista antiquário do período é Andrea Fulvio, que colecionava objetos antigos e se vestia como os antigos romanos.

das cidades. O humanista Poggio Bracciolini (1380-1459), sob o pontificado de Martinho V (1369-1431), elabora seu *Ruinarum urbis Romae descriptio* (1430), sem ilustração, resultado de suas viagens a Roma, bem como foi um colecionador de inscrições antigas (DELUMEAU,2007). Poggio foi o precursor na maneira de reorganizar historicamente os termos que aludiam à realidade topográfica em que Roma se encontrava.

Quando Martinho V toma a decisão incentivar os estudos referente à arte, arquitetura, ciência e humanismo, de maneira que a cidade de Roma fosse reestabelecida à sua antiga glória, os papas que assumiram o pontificado após sua morte continuaram a estimular tais estudos, visto que reconheciam a importância dos mesmos. São eles, respectivamente: Eugênio IV (1383-1447), Nicolau V (1397-1455) – sendo esse o primeiro papa humanista, Pio II (1405-1464), Paulo II (11417-1471), Sisto IV (1414-1484), Alexandre VI (1431-1503), Júlio II (1443-1513), Leão X (1475-1521) e Gregório XIII (1502-1585).

Apesar de Bracciolini ter sido o primeiro a apresentar um escrito a respeito das ruínas romanas, foi com Flávio Biondo (1392-1463), secretário de Eugênio IV, que se inaugurou "a tradição de estudos de reconstrução histórico-topográfica da cidade antiga" (LOEWEN, 2020, p. 26) com a publicação de *Roma Instaurata*. Biondo, muito além de fazer uma descrição das ruínas e edifícios que restavam em Roma, fez uma plena investigação a respeito deles. A respeito da obra de Flávio Biondo, Loewen (2010, pp. 26-27) frisa:

> (...) *Roma Instaurata* é peça chave seja para a recuperação sempre mais aprofundada da herança urbanística, arquitetônica e artística do paganismo, seja para a política de conservação, ainda que parcial, dos <<testemunhos arqueológicos>>. No escrito, iniciado em 1444 e apresentado ao papa em 1446, as ruínas de Roma, mais do que pungentes reminiscências de uma civilização destruída, representavam valorosas fontes para a retomada de antigos valores e modos romanos. No prefácio, Flávio esclarece o motivo que o levou a compilar tal descrição topográfica da cidade antiga, a compreensão de que não apenas a multidão ignorante, mas também os cultivadores de conhecimento, profanavam e difamavam os restos dos edifícios com apelações falsas e bárbaras. Os danos resultantes possuíam sérias consequências, ele acusava, pois escondida nas própria estruturas estava aquela Roma que havia sido <<a progenitora dos belos engenhos, e de toda bela virtude, e um espelho de toda excelência, e quase um seminário e raiz de todas as boas coisas, que para todo mundo o eram>>.

Flávio Biondo, além de seu primeiro trabalho, publica *Roma triumphans*, em 1492, e o dedica a Pio II, uma vez que este papa era conhecedor e protetor

de Roma. Aqui, a intenção de Biondo era apresentar a cidade da Antiguidade em sua totalidade, de modo a se tornar um “esboço de trabalho arqueológico” (DELUMEAU, 2007, p. 87).

Outra personalidade, Leon Battista Alberti (1404-1472), também secretário de Eugênio IV, o qual, a partir de 1443, se estabelece em Roma por cerca de 30 anos – refletindo diretamente em seus trabalhos, como é o caso do primeiro tratado sobre arquitetura do Renascimento: *De Re Aedificatoria*[18] (1452). Segundo Loewen (2020), Alberti encontrou uma configuração de Roma muito diferente das que havia visto em cidades com Pádua, Bolonha, Veneza e Florença, permeada por ruínas de palácios, templos, fóruns, circos, colunas e estátuas. Havia, na ocasião, uma grande contradição entre a escala de edifícios da época do Império e das características medievais remanescentes na cidade.

Alberti, assim como Poggio e Biondo, também deixa sua contribuição a respeito da cartografia de Roma, denominada de *Descriptio urbis Romae* (1450), inaugurando, de tal maneira, a “tradição cartográfica da representação simultânea da Roma antiga e da Roma moderna” (LOEWEN, 2020, p. 35). A partir do pontificado de Eugênio IV, pode-se dizer que

> os monumentos e os restos da cidade <<clássica>> não são mais interpretáveis (...) como dispersos testemunhos disseminados sem ordem, mas como preciosos indícios cujo estudo e conservação podem levar à ordem complexa antiga metrópole e à compreensão de sua relação com a Roma daqueles tempos. (LOEWEN, 2020, pp. 35-36).

Quando Nicolau V ascende ao trono papal, devido à nova influência e embelezamento de Roma, há um aumento na apreensão das possíveis ameaças às ruínas, fazendo com que, indiretamente, crescesse o respeito pelas mesmas, visto que são detentoras de todo esplendor da cidade. Este papa foi responsável pelo legado de tantos manuscritos presentes naquela época.

Ainda quando monge, Nicolau V endividou-se por comprar manuscritos e mandar serem copiados. De acordo com Buckhardt (2009), ainda quando monge, Nicolau V declarava ter duas grandes paixões do Renascimento, sendo elas livros e edificações, e manteve sua palavra quando se tornou papa: ao

[18] Foi publicado somente em 1486, com o advento da imprensa.

mesmo tempo em que copistas escreviam, haviam pessoas delegadas à buscar em todos os cantos novos materiais a mando do papa.

Nicolau V deixou cerca de 5 mil livros, “ou 9 mil, dependendo da maneira como se calcula” (BUCKHARDT, 2009, p. 190), para a biblioteca criada para uso de todos os membros da cúria. Foi essa biblioteca que se tornou o núcleo da atual biblioteca do Vaticano, que viria a ser instalada no próprio palácio.

Pio II, por sua vez, viajou por Alba, Falérios, Óstia, Tivoli e Túsculo buscando ruínas romanas e anotando tudo o que via – foi o primeiro a descrever, de maneira precisão, as ruínas “da circunvizinhança mais longínqua” (BURCKHARDT,2009, p. 184) da cidade de Roma. Foi com Pio II, em um decreto de 1462, a primeira medida a proibir a degradação dos monumentos antigos[19].

Sob os papas Paulo II, Sisto IV e Alexandre VI, Burckhardt (2009) afirma que aconteciam cortejos carnavalescos esplendorosos, de forma que representassem os grandes triunfos dos antigos imperadores romanos. Houve, igualmente, devido às escavações, um claro crescimento no que se refere à antiguidade de Roma. Paulo II reuniu uma grande quantidade de bronze, pedras e antiguidades, mas a coleção se perdeu após seu falecimento. Sisto IV nomeou à fundação do museu do Capitólio com seu nome – em sua entrada, havia a famosa Loba etrusca (DELUMEAU, 2007). Com Alexandre VI descobriu-se, por exemplo, os grutescos[20] e o Apolo de Belvedere[21]. Estes três papas foram os responsáveis por fundarem os primeiros museus (DELUMEAU, 2007).

Perante Júlio II, prosseguiram-se as descobertas do Laocoonte[22], da Vênus do Vaticano, do Torso e de Cleópatra e outras. Foi sob seu pontificado, também, que palácios de grandes personalidades e dos cardeais começaram a contar com estátuas e fragmentos da antiguidade romana como decoração. Devido às grandes descobertas durante o processo das escavações, Júlio II

---

[19] Segundo exposto por Delumeau (2007), tal medida não foi efetiva. Contudo, é uma primeira tentativa em se preservar a história e memória da cidade de Roma.
[20] São “as decorações de muros e abóbodas dos antigos” (BUCKHARDT, 2009, p. 187).
[21] Foi encontrado em porto d’Anzio.
[22] O humanista Jacopo Sadoleto (1477-1547), um dos secretários de Júlio II, escreve, a pedido do papa, um poema no qual louva o renascimento de Roma, agora renovada. Em uma carta da época, é possível ler a descrição da euforia com que a população recebeu a descoberta da estátua do Laooconte: “Toda Roma, dia e noite, corre ao palácio [Vaticano] para vê-lo. Parece o Jubileu” (BERBARA, 2010, p. 15).

fundou o *Cortile Belvedere*[23] no qual expôs um grande números e estátuas recém descobertas, uma vez que “as escavações arqueológicas foram uma das grandes novidades da época” (DELUMEAU, 2007, p. 87).

Júlio II empregou uma enorme quantidade de artistas para trabalhar junto a seu pontificado, de modo a tornar sólida e estável a imagem de Roma como a pujante santa sede, em virtude de ser herdeira direta da Antiguidade, tornando-se, mais uma vez, o centro do mundo. Foi este papa quem propôs a reestruturação de inúmeras Igrejas, por exemplo a *Santa Maria del Popolo*; a remodelação e construção de muitas ruas; no Vaticano, incube Donato Bramante (1444-1514) a reconstruir a Igreja de São Pedro e do *Cortile Belvedere*. Por fim, o papa elabora uma altiva ornamentação de São Pedro, encarregando Rafael Sanzio (1483-1520) as *stanze* e a Michelangelo Buonarroti (1475-1564) o teto da Capela Sistina (BERBARA, 2010).

No tocante ao papa Leão X, um humanista instruído, foi um grande entusiasta de estudiosos e artistas. É com ele que a Antiguidade se envolveu a todos os entretenimentos, de maneira a transformar Roma em um centro de artes e cultura. Foi para ele que Rafael escreveu sua carta, em 1519, a respeito das ruínas de Roma. Rafael nunca saiu da orbita papal e chegou a suplicar a Leão X que ele cuidasse dos testemunhos da Antiguidade que ainda restavam em Roma. Rafael, contudo, não conseguiu concluir seu trabalho.

> Quando morreu, em 1520, Rafael trabalhava numa maquetização de Roma em que esta surgiria <<na maior parte reestabelecida na sua antiga figura, no seu primitivo contorno e nas proporções das suas diversas partes>>. Para isso, escreve um contemporâneo, Rafael <<mandou realizar escavações no interior das colinas e fundações profundas, e os resultados convergem com as descrições e dimensões dos autores antigos. Este trabalho encheu o papa e todos os romanos de uma tal admiração que todos olharam para o autor como se este fosse um ser muito elevado enviado do céu para restabelecer a Cidade Eterna na sua antiga majestade>>. (DELUMEAU, 2007, p. 89).

É sabido que os estudos helenísticos começam a declinar com morte de Leão X, visto que há uma mudança[24] na tendência intelectual que se via até então, bem como a saturação correspondente à literatura clássica. Um exemplo dessa mudança é o papa Gregório XIII, conhecido como amigo da ciência, da

[23] É o palácio dos museus do Vaticano.
[24] Ocasionada, também, em grande medida, pelo Grande Saque de Roma em 1527.

educação religiosa e dos jesuítas, auxiliou na criação de colégios nacionais em Roma como, por exemplo, o colégio grego (1577), o inglês (1579) e o maronita (1579), além do *Collegium Romano* para a Gregoriana, uma universidade jesuíta de filosofia, teologia e direto canônico.

No campo da arquitetura, Gregório XIII viabilizou o embelezamento de Roma, edificando as fontes existentes na *Piazza del Popolo* e na *Piazza Navona*. É, também, de responsabilidade de seu pontificado a *Galleria delle Carte Geografiche*, presente no Museu do Vaticano.

3 OS LIVROS DA ANTIGUIDADE

Os livros de desenho destinados à Antiguidade Clássica costumam ser definidos por dois códigos[25], sendo eles conteúdo e desenho. De início, pode-se dizer que, quase de modo exclusivo, esses códigos possuíam ou representavam monumentos antigos. Estes monumentos eram representados em partes de modo que essas peças preservadas passaram a ser retratadas com grande fidelidade à realidade, ou, ainda, sob o aspecto da reconstituição – de forma à completa-los ou inserir modificações críticas. No que se refere ao desenvolvimento do desenho, ligado à história e ao uso de livros de desenho da antiguidade, é possível afirmar que se tornou uma categoria autônoma com vagarosidade acentuada. Não obstante, nem todos os livros de desenho da antiguidade podem ser considerados como tais, visto que uma única folha, isolada, apresenta relevância indireta, devendo ser colocado junto a outra, compondo um livro. Assim ganha importância a distinção entre duas espécies paralelas, definidas por Nesselrath (1986): *album* e *taccuino*[26]. (NESSELRATH, 1986).

---

[25] Trata-se de um processo de comunicação no qual há relação da estrutura de signos ou do conjunto deles.

[26] A respeito da divisão feita de terminologia feita por Nesselrath (1986, p. 89)), lê-se “Ne consegue da quanto si è detto circa la seconda componente che non tutti i codici contenenti i disegni di antichità possono considerarsi <<libri di disegni>> nel senso che ci interessa qui definire. In realtà, la terminologia che descrive simili zibaldoni viene impiegata in modo assai poco coerente nella letteratura e nello dibattito specialistico. Sembra opportuna una distinzione in due specie parallele, che protebbero ad esempio denominarsi a) album e b) taccuino; di essa ci avvarremo d'ora in puoi”.

A respeito da distinção entre os livros de desenho da antiguidade feita por Nesselrath, Lanzarini (2006, p. 240) afirma:

> "Arnold Nesselrath tentou catalogar os vários tipos de livros de desenho com base em características formais e conteúdo recorrente. Essa subdivisão é útil para abordar sua análise, essencialmente atribuível a três fases: o reconhecimento do significado documental dos sujeitos e seu papel dentro de um código, a identificação da área de produção e difusão, o vínculo existente com outros manuscritos"[27].

Por ***album***, compreende-se uma coleção variada de desenhos, que podem ou não ser parte de um volume, de artistas variados, havendo sido produzidos em diferentes momentos. É comum que haja variação em seus formatos, bem como no uso de técnicas, materiais e papeis diversos, "nesse caso, as várias folhas foram posteriormente coladas em um único volume, uma finalidade para a qual os autores geralmente não as pretendiam[28]" (NESSELRATH, 1986, p. 90). A organização do *album* é realizada e produzida pelo colecionador, não pelos artistas, podendo ser estruturado com propósito de estudo e ensino ou com intuito de assegurar a conservação de objetos.

A etimologia da palavra *album* está relacionada ao latim, podendo significar tanto *branco* quanto *livro*. Contudo, é preciso afastar-se da tradução literal de *album* para que seja possível compreender a intricada realidade a qual esse termo faz referência. Na Roma antiga, o *album* não fazia alusão apenas a branco, mas, também, ao que hoje é conhecido por livro, melhor dizendo, uma espécie de quadro de avisos em que os anúncios institucionais eram escritos. A denominação *album* tratava-se de uma mesa esbranquiçada na qual pontífices e magistrados anotavam, em preto e branco, importantes assuntos para Roma, como anais e censos dos senadores, e expunham ao público. (FRASCATI; MORETTI, online).

Ao modo que se passavam os séculos, o termo *album* chegou na Alemanha por volta do século XVIII e seu significado se diferenciou daquele

---

[27] Tradução nossa. "Riaffiorato in età carolingia, l'interesse per l'Antico aveva attraversato il medioevo, per diventare un tema dominante a partire dalla prima metà del XV secolo circa. Malgrado le scarse testimonianze superstiti, è plausibile che in questo processo di conservazione delle forme e delle idee, la rappresentazione grafica abbia avuto un ruolo di primo piano" (LANZARINI, 2006, p. 239).

[28] Tradução nossa. "...in questo caso, i vari fogli sono stati incollati in un secondo tempo in um volume unico, scopo al quale in genere gli autori non li avevano affato destinati" (NESSELRATH, 1986, p. 90).

usado na Roma antiga. Acadêmicos e estudantes criaram o hábito de reunir, em coleção, autógrafos de conhecidos e amigos em cadernos encadernados, passando-o a chamar de *album amicorum*[29]. Dessa maneira, o *album amicorum* começou a viajar pela Europa e, aos poucos, aumentou sua função, permanecendo somente o núcleo do caderno de coleção: num primeiro momento, contavam com lemas, versos, retratos e desenhos; depois, com fotografias e selos. (FRASCATI; MORETTI, online)

Taccuino, por sua vez, é aquele concebido pelo próprio artista ou por um organizador. Os desenhos que o compõem pertencem às mãos de um único artista ou do artista e autores que mantinham relações próxima a ele, tendo sido planejados desde o princípio para integrarem um volume. O *taccuino* apresenta-se em um formato relativamente pequeno e consta de impressões momentâneas ali registradas. (NESSELRATH, 1986).

A palavra *taccuino* origina-se "do árabe *taqwīm* que significa 'almanaque', do verbo *qama* que, em sua segunda forma geralmente intensiva, *qawwama*, assume o significado de 'colocar na ordem certa', 'organizar numa ordem precisa', através do latim medieval *tacuinum*"[30] (FRASCATI; MORETTI, online). O *taccuino* chega para a língua italiana por meio do latim medieval *tacuinum*. No fim do período medieval, o termo reportava a coleções de prescrições médicas, de higiene e saúde, ou a enciclopédias pequenas da medicina. Ao fazer menção a medicina e saúde na Idade Média, a associação com a Faculdade de Medicina de Salermo é instantânea, visto que o saber da ciência médica foi fortemente influenciado por textos de médicos árabes que chegaram a região italiana da Campânia através do mar Mediterrâneo. (FRASCATI; MORETTI, online; TRECCANI).

É importante, contudo, ressaltar o fato de um almanaque de saúde ter se tornado uma espécie de bloco de anotações, como procedeu Cristóvão Colombo. Ao se tomar notas sobre os eventos diários, das tarefas a serem cumpridas, além de servir como memorando, fez com que, ao longo dos séculos

---

[29] Álbum dos amigos. (FRASCATI; MORETTI, online).

[30] Tradução nossa. "dall'arabo *taqwīm* che significa 'almanacco', dal verbo *qama* che, nella sua seconda forma, generalmente intensiva, *qawwama*, assume il significato di 'mettere nel giusto ordine', 'sistemare in ordine preciso', attraverso il latino medievale *tacuinum*" (FRASCATI; MORETTI, online).

torna-se um caderno de anotações que poderiam ser, além de escritas, um pequeno caderno contendo desenhos e esboços que serviriam para eventuais estudos. (FRASCATI; MORETTI, online; TRECCANI).

De acordo com Lanzarini (2006), o fascínio pela Antiguidade Clássica fez-se dominante a partir na primeira metade do século XV. Mesmo que fossem raros os vestígios remanescentes, é possível que "neste processo de conservação de formas e ideias, a representação gráfica tenha desempenhado um papel de liderança"[31] (LANZARINI, 2006, p. 239). A autora ainda afirma:

> Os manuscritos de desenhos, contendo restituições de edifícios antigos ou parte deles, produzidos entre a segunda metade do século XV e as primeiras décadas do século seguinte, estão entre os principais documentos para entender as razões e modalidades subjacentes ao estudo da Antiguidade. Os vestígios existentes em Roma e em outros lugares, na Itália ou em outros lugares, tornam-se objeto de investigações baseadas em uma constelação de fontes interrogadas pelos redatores de desenhos: os dados deduzidos das descrições do monumento encontrado nas evidências romanas - textos de vários autores, moedas, baixos-relevos e muito mais - é acompanhado pelo levantamento métrico do mesmo, integrado, se necessário, com documentos gráficos adicionais, contemporâneos ou um pouco anteriores. Além disso, durante esse período, as escavações começam em muitos locais em Roma e nos subúrbios, o que leva à recuperação de esculturas, baixos-relevos e epígrafes destinados a enriquecer as numerosas coleções da cidade e, sobretudo, à aquisição dos materiais necessários para a construção de novos edifícios. Tais campanhas podem ter favorecido o trabalho dos detectores de antiguidade. Além da reconstrução gráfica de monumentos antigos, a operação cognitiva descrita contribui substancialmente para a formulação de uma linguagem para a arquitetura que reconhece seus fundamentos na cultura antiga[32]. (LANZARINI, 2006, pp. 239-240).

[31] Tradução nossa. "in questo processo di conservazione delle forme e delle idee, la rappresentazione grafica abbia avuto un ruolo di primo piano" (LANZARINI, 2006, p. 239).

[32] Tradução nossa. "I manoscritti di disegni, contenenti restituzioni di edifici antichi o parte di essi, prodotti tra la seconda metà del '400 e i primi decenni del secolo successivo, si attestano tra i documenti principali per comprendere le ragioni e le modalità che sottendono allo studio dell'Antico. Le vestigia esistenti a Roma e in altri luoghi, in Italia o altrove, diventano oggetto di indagini basate su una costellazione di fonti interrogata dagli estensori di disegni: ai dati desunti dalle descrizioni del monumento rintracciabili in testimonianze di epoca romana – testi di vari autori, monete, bassorilievi e altro – si accompagna il rilievo metrico dello stesso, integrato se necessario con ulteriori documenti grafici, contemporanei o di poco precedenti. In questo lasso temporale, inoltre, iniziano scavi in molti siti di Roma e del suburbio, che portano al recupero di sculture, bassorilievi, epigrafi destinate ad arricchire le numerose collezioni cittadine e soprattutto all'acquisizione dei materiali necessari per costruire nuovi edifici. Tali campagne possono aver favorito il lavoro dei rilevatori di antichità. Oltre alla ricostruzione grafica dei monumenti antichi, l'operazione conoscitiva descritta contribuisce in modo sostanziale alla formulazione di un linguaggio per l'architettura che riconosce nella cultura antica il proprio fondamento" (LANZARINI, 2006, pp. 239-240).

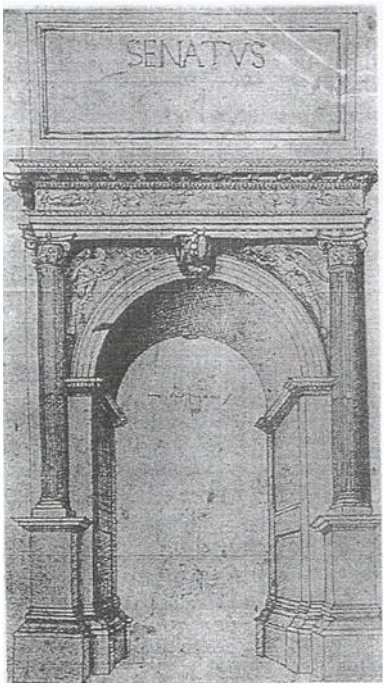


Imagem 3 - Arco de Tito representado no *Código Escurialense*. **Fonte:** PATTETA, 2009, p. 81.

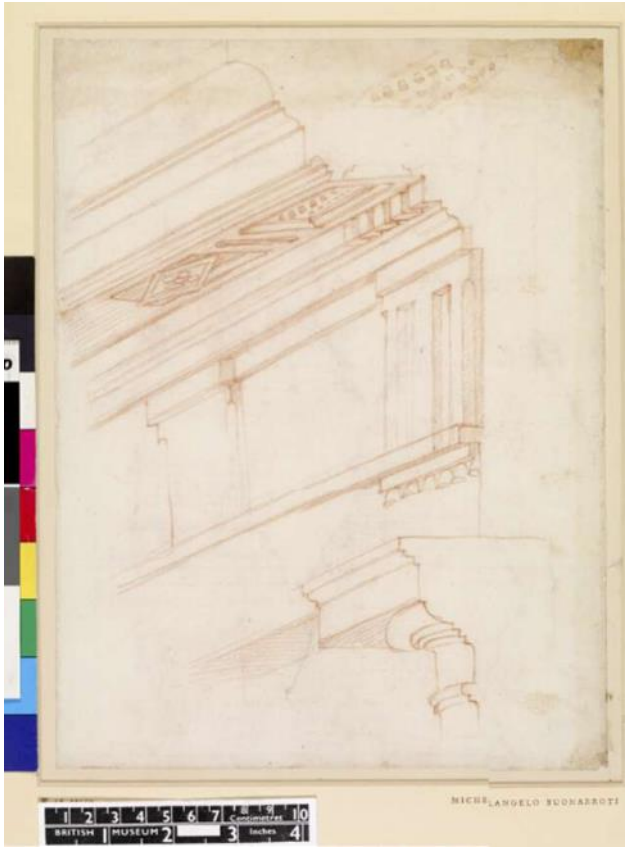


Imagem 4 - Ordem dórica, contendo entablamento e capitel, do *Teatro Marcellus*, em Roma, por Michelangelo, com data estima entre 1515-1518. **Fonte**: THE BRITISH MUSEUM, disponível em < https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-560-1>, acesso em 02 de abril de 2021.

Para o desenvolvimento do projeto arquitetônico renascentista, Licht (1984), indo de encontro ao exposto por Lanzarini (2006), evidencia a **relevância do *taccuino* para o processo de compreensão do edifício,** ressaltando a observação, a olho nu, como uma forma de aprendizagem. Ademais, ao conterem registros de esboços, o *taccuino* funcionaria como uma fotografia (ou ainda cartão-postal) de um monumento, visto que a imagem visual, com todos seus detalhes, pode, aos poucos, ser apagada pelo cérebro humano. Dessa maneira, o *taccuino* viria a ser um registro permanente dos monumentos ao longo do tempo, sendo ponto de partida para desenhos mais elaborados como é o caso dos tratados ilustrados do Renascimento.

Antonio di Tuccio Manetti (1426-1497)[33] salienta que Filippo Brunelleschi, juntamente a Donatello, desenha quase todos os edifícios que encontra em Roma[34], com intuito de estudarem as ruínas de maneira sistemática e aprender os princípios construtivos e a beleza das formas dos antigos. Mesmo que o percurso dos dois artistas não seja claramente documentado, pode-se relacionar as atividades de Brunelleschi às primeiras experiências de se restituir graficamente a Roma antiga. Na biografia que traça a respeito de Brunelleschi, Manetti (1927 *apud* LICHT, 1984, p. 13) sustenta:

> Donatello e Brunelleschi juntos ... fizeram grosseiramente o levantamento de quase todos os edifícios de Roma ... com as medidas de larguras e alturas, de acordo com o que podiam arbitrando certificar-se, e das longitudes etc.;... E assim, onde podiam conjeturar as alturas, tanto de base à base para altura como das fundações e espessuras dos muros e tetos dos edifícios e colocavam em faixas de pergaminhos que eram expandidas para requadrar os papéis com o número do ábaco e carácter que Filippo colocava para seu próprio conhecimento(...) [35].

[33] Foi um matemático, humanista, astrônomo, arquiteto de Florença e biógrafo de Brunelleschi.

[34] Após 40 anos da ida de Brunelleschi e Donatello a Roma, Flavio Biondo, por volta de 1443-1446, publicou *Roma Instaurata*. Nessa obra, composta por três volumes, Biondo estudou as inscrições, moedas e medalhes não somente de textos antigos, mas também medievais, utilizando tais materiais para fonte de conhecimento topográfico e dos monumentos, estreitando relações com a pesquisa arqueológica direta.

[35] Tradução nossa. “Donatello e Brunelleschi insieme...levassono grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma...colle misure di larghezze e altezze, secondo che potevano arbitrando certificassi e longitudini ecc.;... E così dove potevano congetturare l'alteze, così da basa a basa per alteza come da fondamenti e risegne e tetti degli edifici e ponevano in su striscia di pergamene che si lievaso per requadrare le carte con numero d'abaco e carattere che Filippo intendeva per se medesimo...” (MANETTI, 1927 *apud* LICHT, 1984, p. 13)

A erudição a respeito do conhecimento da Antiguidade Clássica esteve presente no trabalho de diversos autores como, por exemplo, Ciriaco Pizzicolli[36] d'Ancona e Giuliano da Sangallo[37], os quais realizavam descrições e desenhos de tais edifícios, o que, consequentemente, ocasionou valor documental aos mesmos. (LANZARINI, 2006).

Sangallo, possivelmente tingido pelo olhar de Leon Battista Alberti na interpretação que fez dos edifícios – com técnicas pictóricas e perspectiva, representados em planta, elevação perspectiva e vista lateral - e, consequentemente, foram traduzidos em seus desenhos[38]. É significativo destacar que Sangallo, ao observar obras de outros arquitetos, adapta tais modelos aos seus próprios projetos de maneira a considerar o mais adequado às suas necessidades. Ainda nesse sentido, e de modo muito sutil, é sua leitura do arco triunfal, a qual é fornecida por ele em um encadeamento de exemplos no manuscrito de Barberini. Dessa forma, **os desenhos do antigo** que apresenta para o manuscrito de Barberini assumem um carácter dos "sujeitos individuais estão associados em composições que multiplicam suas possibilidades interpretativas ou combinados (justapostos) tocando em diferentes escalas"[39] (LANZARIN, 2006, p. 241).

Tal como o layout gráfico, o conteúdo do manuscrito de Barberini delineia uma referência de código cujo destino seria o aperfeiçoamento, de modo a ser proposto novamente até a segunda metade do século XVI. Os desenhos de Sangallo estão reunidos em dois manuscritos: o código *Escurialensis* e o código *Coner*. (LANZARINI, 2006).

---

[36] "...Ciriaco Pizzicolli d'Ancona (1391-1455?), mercante e conoscitore di antichità, ha modo di redigere descrizioni e disegni di vari edifici, trasmessi in originale o in copia"(LANZARINI, 2006, p. 240).

[37] "...Giuliano da Sangallo fu il primo architetto ad illustrare i due punti di vista in uma singola imagine" (LICHT, 1984, p. 15).

[38] De acordo com Licht (1984), há uma distinção a respeito do senso de harmonia formal entre os dois primeiros momentos Renascimento em relação ao Alto Renascimento, em especial no que se refere às Igrejas de planta central. Vale, ainda, ressaltar, segundo a autora, que o primeiro edifício que marca essa transformação é *Santa Maria delle Carceri a Prato*, de Giuliano da Sangallo, no qual os visitantes podem caminhar pelos três lados da Igreja e optar por entrar por qualquer um deles, de maneira que nenhum seja privilegiado. A Igreja, ao se mostrar isolada em uma praça, confirma o que Alberti escreve no Livro III de *De Re Aedificatoria*.

[39] Tradução nossa. "i singoli soggetti sono associati in composizioni che ne moltiplicano le possibilità interpretative o accostati giocando su scale differenti" (LANZARINI, 2006, p. 241).

O código *Escurialensis*, datado da primeira década do século XVI, é formado por três cadernos e folhas avulsas, abrangendo desenhos arquitetônicos, escultura, decoração e vistas da cidade. Foi adquirido pelo nobre espanhol Don Diego de Mendoza e levado a península ibérica, tendo sido usado para elementos de decoração do castelo de La Calahorra. O código *Coner*, por sua vez, foi agrupado por Bernardino della Volpaia, aproximadamente em 1515, "cuja 'fortuna crítica' é evidenciada pelas cópias elaboradas, entre outras, por Michelangelo, Palladio, Borromini"[40] (LANZARINI, 2006, p. 242).

> Diferentemente dos manuscritos anteriores ou contemporâneos, o Corner é organizado em grupos compactos, nos quais os desenhos do plano são coletados em sequência, seguidos por elevações e seções e, finalmente, por detalhes arquitetônicos; os diferentes blocos foram separados por folhas brancas, finalizados por desenhos no século XVII, quando o código foi adquirido por Cassiano dal Pozzo (1588-1657) e passou a integrar o Museo Cartaceo. Assim como o manuscrito de Barberini, o Coner é um instrumento vivo, que revela plenamente o clima cultural do momento em que é produzido. Seguindo uma linha ideal de continuidade, os vestígios antigos se juntam a esses edifícios - o trabalho de Bramante (1444-1514) e outros - que esboçavam o perfil da Roma papal no início do século XVI. Entre eles, o Palazzo della Cancelleria, o pequeno templo de S. Pietro in Montorio, o pátio do Belvedere e, acima de tudo, a nova S. Pedro[41]. (LANZARINI, 2006, pp. 242-243).

O código *Corner* expõe medições exatas e layout gráfico em uma parte considerável dos assuntos que trata. Com precisão métrica, destacada no frontispício do código, apresenta-se como uma condição essencial para discutir a arquitetura antiga e tal fato pode ser confirmado na *Carta de Rafael Sanzio ao papa Leão X*, de 1519, que mostra o programa de pesquisa e reconstrução gráfica da Roma antiga. Seguem, nessa abordagem de estudos antigos,

---

[40] Tradução nossa. "la cui 'fortuna critica' risulta testimoniata dalle copie redatte, tra gli altri, da Michelangelo, Palladio, Borromini" (LANZARINI, 2006, p. 242).

[41] Tradução nossa. "A differenza di manoscritti precedenti o contemporanei, il Coner è organizzato per gruppi compatti, nei quali sono raccolti in sequenza disegni di pianta, seguiti da alzati e sezioni, ed infine da dettagli architettonici; i diversi blocchi erano separati mediante fogli bianchi, completati da disegni nel XVII secolo, quando il codice venne acquisito da Cassiano dal Pozzo (1588-1657) entrando a far parte del suo Museo Cartaceo. Come il manoscritto Barberini, il Coner è uno strumento vivo, che rivela appieno la temperie culturale del momento in cui viene prodotto. Seguendo un'ideale linea di continuità, alle vestigia antiche sono accostati quegli edifici – opera di Bramante (1444-1514) e di altri – che stavano delineando il profilo della Roma papale nel primo '500. Tra questi, il palazzo della Cancelleria, il tempietto di S. Pietro in Montorio, il cortile del Belvedere, e soprattutto la nuova S. Pietro" (LANZARINI, 2006, pp. 242-243).

Baldassare Peruzzi (1481-1536)[42], Antonio da Sangalo[43] – o Jovem e outros. No que se refere a Bernardino della Volpaia, o método de exposição que usou foi comum a tantos outros livros de desenhos e tratados, representando um prenúncio a abordagem que seriam usadas nos tratados de Sebastiano Serlio, Antonio Labacco e, em parte, Andrea Palladio. (LANZARINI, 2006).

4 O CÓDIGO DE DESENHO E A DIFUSÃO NO RENASCIMENTO

A **estima pela antiguidade**, bem como por sua **imitação**, no desenvolvimento da arte ocidental, teve início no Império de Carlos Magno, desenrolando-se por toda a Idade Média. Richard Hamann-MacLean, em seu ensaio *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, estudou as formas pelas quais a arte da Antiguidade era usada no medievo, sendo: I) uso de despojos; II) a cópia, em um sentido inteiramente medieval, através da qual se buscava um modelo antigo que viesse a ser base para uma criação modificada; III) imitação de antigos padrões, bem como de fórmulas técnicas para alguns elementos formais; IV) assimilação não-geográfica de temas figurativos antigos.

No decorrer da Idade Média, apesar da permanência dos preceitos clássicos da arquitetura, a interpretação dá-se de forma distinta da que acontece na renascença, de modo a olharem para o **tratado vitruviano** como um todo. Há a permanência, por exemplo, do esquema de proporções; contudo, ela é apenas esquemática, não orgânica – não apresentando estruturação. Pode-se citar, aqui, São Tomás de Aquino (1225-1274) e Santo Agostinho (354 d.C.-430 d.C.), uma vez que ambos fazem menção ao Tratado de arquitetura de Vitrúvio de maneira simbólica, de modo que o significado faz referência a um conjunto de elementos de maneira associativa. Contudo, é no Renascimento que os **livros da Antiguidade** irão ganhar destaque, seja pelo material que ainda não foi estudado, pelos novos códigos que estão à luz da Renascença ou pela

[42] "Peruzzi, allenato a 'vedere' l'architettura attraverso l'uso del taccuino, sviluppò uma stupefacente capacità analítica in forma di rapidi schizzi" (LICHT, 1984, p. 14).
[43] "Antonio da Sangallo il Giovane, educato come costruttore e artefice di modelli lignei, era anch'egli disegnatore abituale, ma i suoi schizzi contengono quanto il disegno stesso" (LICHT, 1984, p. 14).

profundidade da investigação dos mais variados aspectos da arte antiga. (NESSELRATH, 1986).

Durante o período da renascença, a **referência ao uso de desenho** acerca da arquitetura da Antiguidade está no tratado *De Architetura*[44], de Marcus Vitruvius Pollio, obra que alude à Grécia e Roma, elegendo o melhor modelo para tratar cada tipo de construção. Vitrúvio, através de textos e desenhos[45], traz à tona o ofício do arquiteto no mundo antigo, pormenorizando seu ofício, indo de antemão às práticas clientelistas e errôneas a respeito da arte edificatória. Além disso, procura requalificar a prática profissional do arquiteto na Roma do Imperador César Augusto. Sua obra aponta a o domínio da técnica como elemento primordial para a formação do arquiteto, a primordialidade do domínio da técnica, assinalando a importância do desenho nas sociedades da Antiguidade.

O Tratado de Vitrúvio é o único escrito, acerca da arquitetura antiga, que chega à luz da modernidade, graças aos esforços de Poggio Bracciolini[46] no período compreendido entre 1414-1416. Composto por dez livros, nos quais o autor o organiza em cima de três bases, as quais implicam uma lógica interna entre as partes: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*[47]. Vitrúvio reforça, em inúmeras ocasiões, que seu tratado "compreende o *corpus* da disciplina" (D'AGOSTINO, 2015, p. 25), uma vez que orienta uma reflexão a respeito da arquitetura de modo a se considerar "âmbitos diferenciados ou gêneros singulares da edificação" (D'AGOSTINO, 2015, p. 25) como um conjunto uno das partes. Ainda, de acordo com D'Agostino, essa coordenação existente entre as partes e o todo possibilita "estabelecer os preceitos comuns e as diferenças qualitativas, precisando os

---

[44] *Os dez livros de arquitetura*, em português.

[45] O que se conhece de Vitrúvio são cópias, sendo essas realizadas, principalmente, durante a Idade Média, em mosteiros, e nem sempre fidedignas. A cópia levada até Florença e usada como base foi encontrada em um mosteiro suíço. É significativo frisar que os desenhos encontrados nos tratado vitruviano já não eram os originais, mas cópias. O que se conhecia, então, de Vitrúvio, era o texto e, mesmo assim, deve-se olhar com cautela para ele.

[46] Importante humanista do período renascentista. Foi responsável por encontrar importantes manuscritos referentes à Antiguidade Clássica como os seis discursos de Cícero e o Tratado de Vitrúvio, sendo esse último encontrado em St. Gallens. O humanista estava inserido em importantes círculos sociais da época, como é o caso de Lorenzo e Cosimo di Medice.

[47] Conhecidas como a tríade vitruviana. Em português, respectivamente: firmeza, utilidade, beleza. Estão em constante relação e fortalecem a estrutura argumentativa da obra.

limites de cada gênero, e alcançando enfim uma doutrina orgânica e completa da arquitetura" (2015, p.25).

Vitrúvio faz uma reflexão sobre arquitetura, apresentando **o arquiteto como aquele que raciocina** e executa a obra, de maneira indissociável. Em *De Architetura*, o ponto central é a obra arquitetônica, buscando, com efeito, demonstrar sua excelência. Composto por dez livros, é no *Livro I* que trata sobre os conhecimentos necessários à formação do arquiteto. Discorre sobre o significado da arquitetura e a ciência do arquiteto, que deve surgir de múltiplos saberes. É nesse livro que Vitrúvio apresenta as seis partes que compõem a arquitetura: *ordinatio*[48], *dispositio*[49], *eurythmia*[50], *symmetria*[51], *decor*[52] e *distributio*[53];

Ao tentar descrever a arquitetura como *scientia*, Vitrúvio encontra, na tradição de Pitágoras, a melhor argumentação, preocupando-se em demonstrar que tal arte possuía fundamentos na matemática, o que consistiria em um meio para entender a ordem geométrica da natureza e transportá-la para as artes – de modo a se aproximar da perfeição. As seis qualidades citada no *Livro I* decorrem de estudos tanto aritméticos quando geométricos no que se refere à proporcionalidade, de como que, se forem bem empregados na obra, garantem um aspecto "harmônico, garantindo que o edifício revele mesma ordem que rege o universo" (PEDRO, 2015, p. 166). Ainda,

> Os seis preceitos que consumam a arquitetura convêm às artes liberais, pois os estudos de proporcionalidade, prescritos pela *ordinatio*, *dispositio*, *eurythimia*, *symmetria* advêm da geometria, aritmética e música. O uso correto dos significados, sua adequação ao

[48] Ordenação. "...define-se como a justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. É harmonizada pela quantidade (...)" (VITRUVIO, 2009, Livro I, Capítulo II, p. 37). É uma ação.

[49] Disposição. "...define-se como a colocação adequada das coisas e o efeito estético da obra com a qualidade que lhe vem dessas adequações**"** (VITRUVIO, 2009, Livro I, Capítulo II, p. 37). É uma ação.

[50] Proporção, harmonia. Atenta-se ao olho do observador e visa ao aspecto agradável. É uma qualidade.

[51] Comensurabilidade. Conveniência que envolve toda a ordem do sentido (entendimento de simetria). Não é apenas métrico, mas implica a ideia de equilíbrio. Um corpo simétrico, por exemplo, é pensado como concordância para a arquitetura. É uma qualidade.

[52] Decoro, conveniência. Tudo aquilo que convém, que é adequado, apropriado. Interno e externo. Ideia de *genera modi* – as medidas devem estar em concordância com os usos, deve ser gracioso. Deve instruir, deletar e comover como modos do discurso. É uma qualidade.

[53] Distribuição, repartição. Estruturante do próprio raciocínio. Estruturação do discurso em cima do que é ou não relevante ao autor. É uma qualidade.

> contexto e ao comitente, ditados pelo *decor* e *distributio*, são inerentes à dialética, gramática e retórica. Todos esses critérios são interligados e principalmente interdependentes, de modo que para a ideação de um edifício não é admitida a omissão de qualquer um deles. (PEDRO, 2015, p. 166).

É possível notar a forte presença da escala e do módulo nos desenhos de representação clássica. Os **desenhos**, nas antigas civilizações greco e romana, foram concebidos por meio de projeções ortogonais, embora ainda não se pudesse usar o termo perspectiva, visto que se tratava de uma correção ótica até a Idade Média. No mundo grego, a coordenação de módulos tem origem no desenho para a arquiteto e está sempre embasada em medidas humanas, num sistema antropométrico.

Os materiais iconográficos para desenho tornam-se mais frequentes a partir do século XI, seja pelo número de desenhos descobertos no período ou, ainda, pelos tipos de desenho utilizados frequentemente pelo arquiteto medieval. Acredita-se que, devido a proibição de informações à terceiros sobre os processos do desenho, a comunicação se fazia oralmente. Ainda, pode-se atribuir a falta de desenhos no início do medievo ao fato de o arquiteto utilizar da representação no local em que a obra seria realizada – era comum, por exemplo, terrenos e paredes servirem de base para os desenhos. Os **desenhos de arquitetura** tornam-se, então, mais numerosos devido à necessidade de maiores informações acerca da obra representada. Enquanto no início da Era Medieval bastava uma planta simples e esquemática, a partir do século XIII, os construtores góticos valiam-se de desenhos detalhados e de alta qualidade.

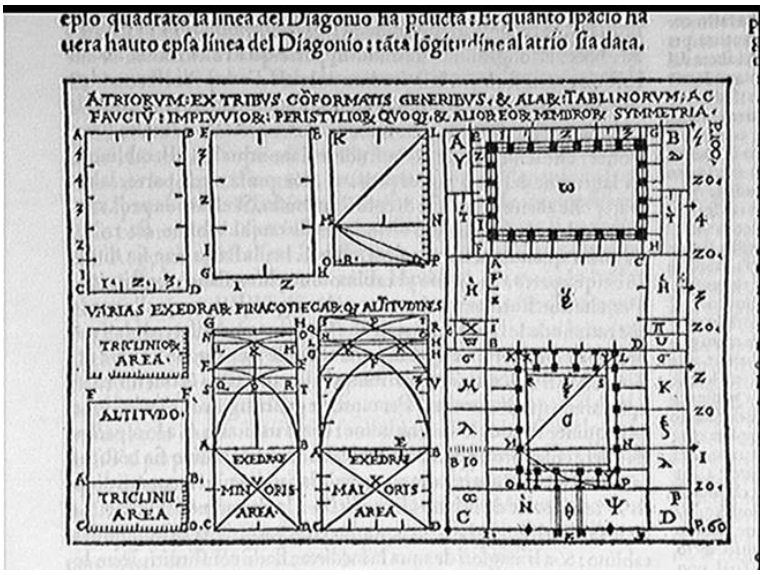


Imagem 5 – Esquema de proporções do tratado de Vitrúvio, por Cesare Cesariano[54] (1521). **Fonte:** Disponível em: < http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0206/20685.JPG>, acesso em 02 de abril de 2021.

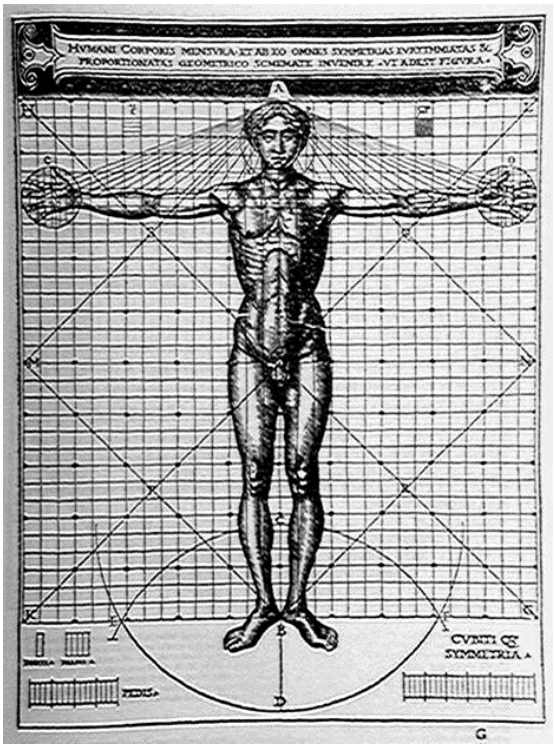


Imagem 6 – Simetria no corpo humano e nos templos, encontrada no Livro III, de Vitrúvio. Desenho da versão de Cesare Cesariano (1521). **Fonte**: Disponível em: <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0205/20574.JPG>, acesso em 02 de abril de 2021.

É possível verificar, no álbum de Villard de Honnecourt (1200-1250), um único desenho em que é apresentado a elevação e o corte de uma arcada do

[54] Responsável pela primeira versão, em italiano, do tratado vitruviano.

coro da catedral de Reims, separados apenas por uma linha na vertical e apresentando correspondência entre si – modo de representação que será adotada, mais tarde, pelos renascentistas italianos.

Henri Focillon[55], em um seu estudo “A vida das formas” (1981), discorre sobre a definição de *forma*, apresentando que, para ele, o mundo das formas é paralelo ao da natureza; contudo, também discerne a vida das formas do comportamento sígnico (ERBER, 2015). A respeito disso, Focillon (1981, p. 13) afirma:

> Seremos sempre tentados a procurar na forma um outro sentido além dela mesma e de confundir a noção de forma com a de imagem, que implica a representação de um objeto, e, sobretudo, com a noção de signo.

Para Focillon, é importante que a forma seja compreendida como tal, sem que lhe seja concedida um valor de símbolo ou de signo. Enfoque esse que surgiu em decorrência de suas pesquisas sobre a arte medieval, na qual a arquitetura românica teve um papel particular. Henry Focillon mostra as diferenças da forma artística em cada lugar da Europa, de modo que as diferenças nas representações da forma artística sejam compreensíveis em cada época e lugar como, por exemplo no Norte, a arquitetura; na meridional, a pintura.

O Renascimento italiano passou, pois, no século XIV, a impor sua tradição gráfica sobre a gótica do norte-europeu, utilizando-se do tratado de Vitrúvio como autoridade máxima. O tratado da Antiguidade define um sistema de projeção geométrica para a representação – atribuído aos gregos – em que se coloca um dos princípios universais da arquitetura – a *dispositio*. Além disso, o antigo tratadista utiliza-se da *perspectiva*[56], mesmo tendo essa sido praticada de modo sistemático a partir da renascença, momento em que é preciso, na arquitetura, “visualizar e controlar tridimensionalmente os seus projetos, e também os torna compreensíveis aos clientes, que frequentemente ficavam confusos com as abstrações das convenções analisadas” (ACKERMAN, 2003, p. 252).

---

[55] Historiador da arte francês, tendo sido diretor do Musée des Beaux-Arts em Lyon, Professor de História da Arte na Universidade de Lyon, na Ecole des Beaux-Arts em Lyon, na Sorbonne, no Collège de France. Exilou-se nos Estados Unidos e lecionou na Universidade de Yale.
[56] A arquitetura grega é feita para ser vista em ângulo.

Na tentativa de ganhar autoridade sobre a arquitetura clássica, os arquitetos renascentistas observam os edifícios antigos como um conjunto de elementos interligados, proporções e estruturas. Em vista disso, o edifício é, pois, um "objeto" de ensino, os desenhos acerca do mesmo tornam-se a grande referência para os arquitetos, passando, por exemplo, a compor ilustrações de tratados ou sendo utilizados como obras de arte. É importante ressaltar que os desenhos que integram os tratados de arquitetura não são apenas os referentes à Antiguidade, mas, também, edifícios do próprio Renascimento[57]. (LICHT, 1984).

No que se refere ao **uso da perspectiva** pelos modernos, Filippo Brunelleschi, já no século XV, tem um importante papel. Inventor da perspectiva linear, que nos leva a uma dimensão em que o que se propaga é a ação e cada ação é vista de uma posição em relação a algo ou alguém, representa o espaço pensado como medida da relação tendo como consequência a ação humana. Trata-se, portanto, da relação homem com o mundo e vice-versa.

O termo perspectiva é clássico, tendo sido retirado de antigos tratados, e identificado como ótica no período medieval. Contudo, a inovação que se encontra no Renascimento em relação ao medieval é que a perspectiva é colocada como uma descoberta, não como uma invenção, uma vez que é encontrada nos antigos. Faz parte, então, da cultura humanística que se forma e busca renascer a sabedoria antiga, além de ser apresentada como sistema único, não mais como conjunto de sistemas, diferentemente da ótica medieval[58] (ARGAN, 2003).

Brunelleschi adquiri, nesse cenário, um papel fundamental, visto que institui uma nova técnica e consegue controlar toda a obra, bem como estabelece um plano de visão[59]. O arquiteto trabalha com o olhar como *constructo*, ou seja, o olhar reto que interessa, é uma invenção matemática, uma unidade métrica a

---

[57] Os arquitetos do Alto Renascimento desenharam edifícios como o Tampietto di Bramante e Santa Maria degli Angeli, de Brunelleschi, com a mesma euforia que desenhavam os edifícios antigos. (LICHT, 1984).

[58] "A necessidade de compreender os detalhes antecipadamente e verificá-los como representação de uma idéia, em conjunto com o interesse de Brunelleschi nas questões que envolviam o campo visual e a mecânica da visão, levam-no a estudar mais profundamente a questão da teoria óptica da Idade Média" (BARBOSA, 2007, p. 88).

[59] É uma construção renascentista.

partir do olho. Há, então, uma matematização do espaço físico, sendo a matemática aquela responsável por se fazer ver com precisão. De acordo com Heydenreich (1998, p.14),

> Vista sob este aspecto, a obra tem também um lado historicamente interessante, pois que os direitos ao uso das próprias invenções que se concederam a Brunelleschi estão muito próximos da noção moderna de patente. Nesse reconhecimento da "propriedade intelectual", enxergamos uma mudança nas relações entre o arquiteto e seus patronos[60].

Imagem 7 - Modelo da cúpula de Santa Maria del Fiori, de Brunlleschi, exposta no *Museo del Duomo* (Florença). Foto do Acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, 2018.

Contemporâneo à Brunelleschi, tem-se a prefiguração do *homem universal* renascentista, descrito pelos humanistas como aquele que "quem possui uma virtude, possui todas" (BYINGTON, 2009, p. 37), na figura de Leon Battista Alberti. Com sua família expulsa de Florença, porém, mais tarde, tendo sido aceita de volta, tem a primeira formação na cidade de Pádua. Mais tarde,

[60] O artista renascentista desejava destacar-se do artesão medieval para ser reconhecido por seu trabalho intelectual, ligando-se diretamente a um financiador de sua arte (o mecena). Os artistas desfrutavam dos ambientes intelectuais e das famílias abastadas que queriam notoriedade, entre muitos fatores, por possuírem um quadro de um pintor de renome ou um edifício assinado por um arquiteto respeitável. Nesse momento, pintores, escultores e arquitetos passaram a ser vistos como seus iguais, não apenas como trabalhadores manuais.

estuda direito, estando em constante contato com o latim, como poucos arquitetos do período tiveram, e mostrando grande domínio da língua e sua gramática, utilizando-se, dessa forma, de uma longa tradição tratadística: de política, de arquitetura etc. Sua aproximação com os escritos antigos deu-se por meio da matemática, da métrica, da geometria e dos escritos de Vitrúvio. Alberti teve contato direto com Brunelleschi, Ghiberti e o papa Nicolò V, sendo esse um grande interessado na Roma Cristã de Augusto imperial.

O *De re aedificatoria* é escrito em latim, para os comitentes[61] pois afirma que o arquiteto deve ser o braço direito do governante visto que deve trazer segurança para a vida em comum, consolidando a vida pública:

> Finalmente, vem ao nosso intento dizer que a estabilidade, a dignidade e o esplendor do estado muito devem ao arquitecto, pois é ele quem faz com que vivamos os tempos de lazer de modo agradável, alegre e sadio; e os trabalho, de modo proveitoso e com incremento das nossas riquezas; e ambos fora de perigo e dignamente. É, pois, inegável que o arquitecto, pelo que há de agradável e extraordinariamente belo nas suas obras, pela sua necessidade, pelo auxílio e protecção das suas invenções, pela sua utilidade para os vindouros, deve ser honrado e venerado, e considerado entre os cidadãos mais importantes que merecem honras e prémios da humanidade**.** (ALBERTI, 2009, Prólogo, p. 141).

Diferentemente de Vitrúvio, Alberti trata **a cidade e a arquitetura** como substâncias indissociáveis, sendo as qualidades referentes à estética e ao espaço de edifícios apropriadas à qualidade urbana e vice-versa. Alberti, elabora sua teoria de arquitetura embasada na tríade vitruviana de *utilitas*, *firmitas* e *venustas*[62], considerando a arquitetura a maior das ciências, uma vez que abrangia o saber de disciplinas como matemática, astronomia e física; mas, principalmente, por abranger variáveis como sociedade e cultura. É importante evidenciar que, em Alberti, não há a ideia de influência, mas defende que a

[61] Papa, príncipe, governante etc.

[62] Carácter indissociável da tríade vitruviana, em Alberti: “Mas se analisarmos todo o conjunto dos saberes mais importantes, nem um só se encontrará que, excluindo os restantes fins, não procure alcançar e não tenha em vista os que lhe são específicos. Ou se encontrarmos algum saber que, por um lado, seja tal qual que de modo nenhum possamos passar sem ele, e que, por outro, proporcione por si mesmo uma utilidade associada ao prazer e à dignidade, não devemos, na minha opinião, excluir esse número a arquitetctura. Com efeito, se examinarmos com atenção este aspecto, ela é, do ponto de vista público e privado, utilíssima e extremamente agradável ao género humano e não a última em dignidade entre as primeiras” (ALBERTI, 2009, Prólogo, p. 137).

Arquitetura e a cidade devem repercutir os valores sociais, políticos, históricos, econômicos etc.

É significativo salientar que a maioria dos edifícios descritos por Vitrúvio ou encontravam-se em estado de ruínas ou não existiam mais – o que forçava seus estudiosos a fazer "deduções a partir da sua descrição das proporções das construções" (BARBOSA, 2007, p. 89). Alberti, por censurar a "obscuridade" do texto vitruviano, bem como o uso de termos gregos, propõe-se a escrever em latim ciceroniano, exclusivamente, de maneira a criar neologismos se necessário. O tratado, contudo, possui uma estruturação semelhante ao *De Architettura*, sendo composto por dez livros, nos quais destaca-se os *Livro I*, por tratar de conceitos referentes ao desenho. Diz respeito às regras da concepção arquitetônica, trazendo conceitos agregados ao de *lineamenti*[63]: *regio*[64], *area*[65], *partitio*[66], *parties*[67], *apertio*[68] e *tectum*[69]; e o *Livro X*, que trata da restauração dos edifícios. Trata do edifício e seu envelhecimento.

De re aedificatoria suscita algo totalmente novo: a constituição do objeto da arquitetura – todo e qualquer edifício ocupa um lugar. Aqui, têm-se um tratado organizado como um todo, diferente do que ocorre com Vitruvio que organiza *De Architettura* com base em *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Como pode ser observado em seus livros, o lineamento vem a construir uma questão-chave no tratado albertiano que é o fato de o arquiteto diferenciar-se do executor da obra, refletindo sobre o fato edificável. Ao evidenciar a concepção projetual do arquiteto, é com Alberti que

> a arquitetura se afirma como trabalho intelectual acima de tudo e como atividade diretamente vinculada ao exercício de todas as ciências [...] O humanista defende a separação entre "o desenho" – na acepção de projeto que tinha então – e os aspectos práticos ligados à sua realização; ou seja, o trabalho do arquiteto era distinto da atividade no canteiro de obras, que ele devia somente saber descrever e programar. (BYINGTON, 2009, p. 47).

---

[63] Lineamento. Uma das partes componentes do objeto arquitetônico e dos princípios de projeto. Competia ao arquiteto usá-lo como guia para a elaboração de um projeto, de modo que, da concepção até a disposição, estivesse apropriada ao edifício.
[64] Local.
[65] Terreno.
[66] Divisão.
[67] Partes.
[68] Abertura.
[69] Teto, cobertura.

No tratado pedagógico humanista de maior autoriade - *De ingenuis moribus* (1404) -, Paolo Vergerio (1498-1565) examina, fazendo alusão ao texto *Politica* (1338 a.C.), de Aristóteles, que junto às letras, ginástica e música, o *desenho* era tido como uma notável arte e "deveria ser ensinada a todas as crianças, porque, entre outras coisas, nos permitiu julgar a beleza"[70] (DI STEFANO, 2000, p. 117). Desse modo, os artistas da renascença, fazendo do desenho importante aliado a seus esboços e projetos, tomam muita cautela para que ele não seja considerado uma atividade manual, mas, sim, dependente do intelecto do artista (DI STEFANO, 2000; DE LUCA E LIMA, LANCHA, 2020).

Leon Battista Alberti é o primeiro tratadista a teorizar o desenho. Para ele, o desenho compete ao arquiteto, possui singularidade e não se trata apenas de uma representação gráfica, mas é portador de um valor compreendido pela associação de operações determinadas pela mente humana. Para ele, a perspectiva não é do arquiteto, mas sim o modelo, e não admite o desenho como coisa mental, mas como *lineamenta* – que precisa de métrica e podem ser feitos na mente.

A compreensão da **necessidade da precisão** para a definição do **desenho albertiano** decorre da cautela de possíveis futuros erros, de maneira que o empenho intelectual do arquiteto gere a ideia de projeto[71]. Alberti não se refere ao desenho do "projeto", mas o levantamento dos edifícios que considera dignos de valor e, portanto, de serem estudados e compreendidos em seu conjunto e em suas partes. Logo, entende-se que, para ele, o desenho era um raciocínio, a elaboração de ideia, servindo para reforçar o trabalho do arquiteto como pertencente às *artes liberais*, não mecânicas. É, contudo, inquietante o

[70] A arte do desenho "degna di essere insegnata a tutti i fanciulli, perché, tra le altre cose, rendeva capaci di giudicare la bellezza" (DI STEFANO, 2000, p. 117).

[71] No Livro IV de seu tratado, Alberti coloca em destaque a importância da arquitetura antiga para os projetos contemporâneos, frisando sempre na veracidade do desenho: "Todos os edifícios da Antiguidade que pudessem ter importância por alguma razão, eu os examinei, para recavar elementos úteis. Revisitei, procurei, medi incessantemente, e representei com esboços tudo o que pude, para assimilar e utilizar todas as contribuições possíveis que o gênio e a operosidade humana me ofereciam. Dessa forma, a paixão e o prazer da aprendizagem compensavam as dificuldades da exposição. Sem dúvida, eram necessários uma capacidade e um preparo maiores que os meus para dar uma forma unitária a assuntos tão variados, diferentes, dispersos aqui e ali, pouco conhecidos e pouco abordados pelos autores; dar-lhes uma formulação correta; dispô-los em uma ordem oportuna; abordá-los com uma linguagem precisa e um método seguro" (ALBERTI, 2012, Livro VI, Capítulo I, p. 214).

fato de *De re aedificatoria* não apresentar nenhuma ilustração, fato que pode ser atribuído pela

> (...) preocupação de Alberti de que os copistas pudessem ter mal-entendidos de restituição / interpretação de qualquer desenho, e muitas vezes muito complexo, que acompanhasse o texto, invalidando assim - em vez de favorecê-lo e integrá-lo - o entendimento daquelas arquiteturas que, expressa por verba no trabalho, nas imagens eles deveriam ter encontrado complemento e esclarecimento. (DI STEFANO, 2000, p. 120).

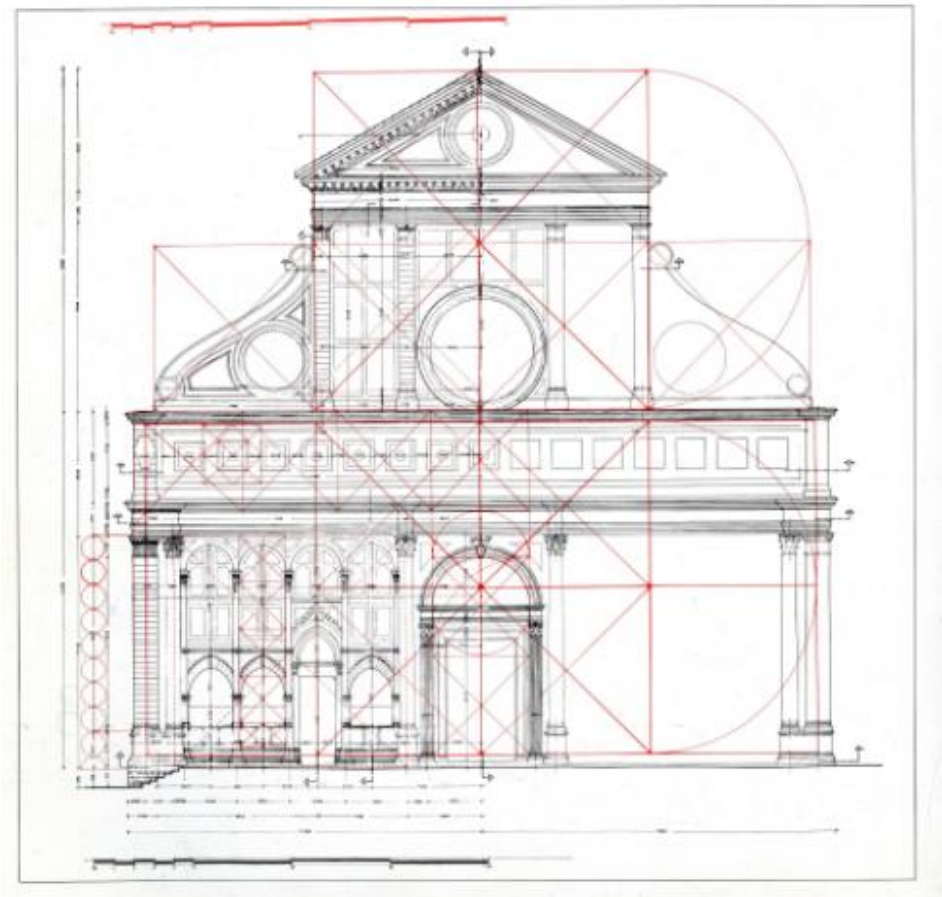


Imagem 8 – Fachada de Santa Maria Novella (Florença), projeto de Alberti, exemplificando seu rigor métrico. **Fonte:** CELEDÓN, 2014. Disponível em: < https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759417/la-fachada-naturaleza-multi-escalar-y-multi-disciplinar>, acesso em 05 de abril de 2021.

Ao admitir os lineamentos prescindem de matéria, podendo também ser feitos na mente, Alberti defende o modelo como instrumento de estudo e de verificação de proporções e disposições dos ornatos dos edifícios pois interdita a perspectiva como desenho dos arquitetos; sendo a perspectiva desenho dos pintores.

> Deve, portanto, cada qual fazer maquetes deste gênero e examiná-las atentamente consigo mesmo e com várias pessoas, reexaminando-as uma e outra vez, a fim de que, na obra, não venha a existir um só pormenor, ainda que mínimo, acerca do qual não esteja definido o que é, como é, que lugar e extensão vai ocupar e a que usos se destina. (ALBERTI, 2009, Livro II, Capítulo I, p. 190).

A concepção de tratados de arte não é exclusiva do século XV, uma vez que durante o medievo havia a produção de textos designados aos artistas. De acordo com Lancha (2009), o que distingue os tratados renascentistas de seus precedentes é um maior destaque aos aspectos teóricos – nesse momento, os tratados instituem-se como espaço reflexivo a respeito da atividade criativa, não mais como uma espécie de fórmula para procedimentos e processos práticos. No Renascimento, a arquitetura passa a se firmar como ciência, sendo necessário a fluência em diversificadas disciplinas – como já era proposto por Vitrúvio. Sendo assim, a arquitetura adquiri novo significado, em primeiro plano, e o desenho e a perspectiva "seguidos da geometria e os fundamentos da linguagem clássica. O arquiteto, consciente de suas atribuições ambiciona também refletir sobre elas, assim como transmitir suas ideias e para isso lhe servirão os livros" (LANCHA, 2009, Introdução, p. x).

A *Carta de Rafael Sanzio*[72] *ao Papa Leão X* é o segundo momento da renascença em que se forma uma teoria sobre a representação gráfica na arquitetura. A carta pode ser observada e subdividida em duas partes: a primeira diz respeito ao lamento de Rafael[73] referente à situação de abandono em que se

---

[72] Até o momento da publicação do livro "Cartas sobre arquitetura", de Rafael, organizado pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio, datado de 2010, tinha-se conhecimento sobre a existência de três versões a respeito da carta de Rafael, sendo:

a) A primeira versão impressa em Pádua, Itália, 1733, na época estava sob posse de Scipione Maffei, intitulada "Esboço de uma carta: relação a Leão X em nome de Rafael";
b) A segunda versão, um manuscrito em bom estado de preservação, encontrado na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, Alemanha. Foi difundida pelo biógrafo de Rafael, Johann David Passavant, em 1858
c) A terceira versão, datada de 1910, encontrada em Mântua, Itália, nos arquivos da família Castiglione, redescoberta por Vittorio Cian. Trata-se de um esboço da mão de Baldasse Castiglione que foi publicado de forma parcial em 1918 por Adolfo Venturi e integralmente, em 1994, por Francesco Paolo Di Teodoro.

A partir de 2015, entretanto, Francesco Paolo Di Teodoro traz à tona a existência de uma quarta versão da carta de Rafael, na qual faz um trabalho filológico ao estudar trabalho por trabalho, parágrafo por parágrafo e, ainda, fazer uma comparação entre todas as cartas existentes. O trabalho, intitulado "Carta a Leão X, de Rafael e Baldassar Castiglione: um novo manuscrito", é atribuído a Rafael, que se enrique da condolência de Castiglione, deveria manifestar-se não apenas em texto, mas como relevo da Roma Antiga juntamente a notícias antiquárias, numa espécie de tratado da arquitetura.

[73] Tópica que remonta à Petrarca, Flávio Biondo etc.

achavam as ruínas dos antigos edifícios romanos e recomendando ao papado um levantamento de Roma, de modo que os edifícios fossem divididos em três momentos – I) construções antigas; II) construções da época dos godos; III) construções dos modernos[74]. No tangente à segunda parte, Rafael expõe, minuciosamente, os métodos utilizados para o levantamento dos edifícios, explicitando e pontuando o que se entenderia por planta, corte e elevação, encerrando com uma comparação entre a perspectiva e este sistema de projeções ortogonais.

É importante ressaltar que, em sua carta, Rafael tinha o intuito de desenhar os antigos monumentos não somente para inventaria-los, mas, também, para que orientassem futuros arquitetos, tratadistas e estudiosos. Vale frisar que os monumentos que se encontravam em estado de ruína não foram esboçados por ele; contudo, ele os recriou, restaurando-os, em uma concepção ideal, algo que já era existente nas pinturas do período.

Do mesmo modo que Vitrúvio e Alberti, Rafael tinha cautela para que os desenhos em perspectiva não apresentassem falsas informações. De acordo com Ackerman (2003, p. 51),

> Para Rafael, seguindo e completando o pensamento de Vitrúvio e Alberti, o desenho deveria ser elaborado para garantir uma relação real com o edifício, portanto deveriam ser precisos e representar o objeto de todas as maneiras possíveis para garantir seu total entendimento.
>
> O acréscimo da elevação do interior às duas propostas por Alberti (planta e corte “simplificado”) não alterava o sistema de representação. Todavia, se Rafael imaginou como parte do terceiro tipo uma seção das paredes que indicasse a espessura ou a relação entre o interior e o exterior, isto representou uma significativa evolução em relação ao seu predecessor, tornando possível “considerar minuciosamente todas as partes de cada edifício”.

Quando Leão X nomeia Rafael prefeito das antiguidades de Roma, todo material encontrado escavado, com inscrições antigas, deveria ser visto por ele antes de refinado. Em sua carta, Rafael aborda temas como a destruição dos edifícios antigos, uma descrição pormenorizada histórico-arquitetônica de Roma, a preservação da imagem de Roma Antiga e sistematizou o levantamento topográfico da Roma Antiga e a primeira teorização sobre o desenho em projeção ortogonal.

[74] De seus constemporâneos.

Rafael Sanzio foi capaz de reestabelecer a cidade de Roma à sua antiga glória, seja em proporção, aspecto ou extensão. Ao escavar montanhas e fundamentos, de maneira a não restar dúvidas que constituiu uma planta arqueológica[75] da cidade, pode interligar sua vivência com a descrição e métodos dos escritores da Antiguidade Clássica. Rafael deixou como legado seu método de trabalho para reconstituição da imagem da *urbe*. (CALCAGNINI, 1519; FULVIO, 1527; GIOVIO, 1826; WEISS, 1958).

Segue-se, desse modo, **a fim de constituir uma teoria a respeito do desenho,** os tratados de de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), *Regole delle cinque ordini d'architettura* (1562) e o de Andrea Palladio (1508-1580), *I quattro libri dell'architettura* (1570). Ainda, os livros Sebastiano Serlio (1475-1554), que totalizam sete, sendo a ideia inicial de serem apenas cinco.

Os livtos de Sebastiano Serlio, também escrito em italiano, publicado de maneira irregular ao longo do tempo, o primeiro dos sete livros foi publicado em 1537 e os últimos dois volumes vieram a ser publicados apenas no século XX. Em vida, o arquiteto pode ver seus cinco primeiros livros sendo impressos. Serlio foi o primeiro tratadista a estabelecer uma tábula com Vitrúvio, afirmando que havia um problema na relação base + corpo (medida). Conforme exposto por Cerri (2011), devido ao limitado número de fontes primárias e referências documentais acerca da bibliografia de Serlio, acredita-se que ele se ocupou mais com a invenção e composição de seu tratado do que efetivamente da composição de obras reais como pintor e arquiteto. É possível fazer uma ponte com o pressuposto de Thones (1989) que trata a prática serliana mais como uma invenção do que aquela característica do canteiro de obras, de modo a demonstrar sua cultura retórica e literária sobreposta à artística.

[75] "Grazie ala testimonianza di Andrea Fulvio, cioè di um antiquário strettamente legato all'Urbinate, assieme al quale visito dettagliatamente le rovine romane, Raffaello, che da Fabio Calvo si era fatto volgere Vitruvio in volgere, aveva anzi riscostruito idealmente in prospettiva tutti gli edifici antichi nel loro aspetto primitivo, servendosi della bussola per gli orientamenti. Che però Raffaello eseguisse uma completa ricostruzione di Roma antica, seguendo i consigli di Fulvio e del Calvo, è da escludersi, quantunque non vi sai dubbio che concepisse l'idea di uma pianta archeologica della città, che altre occupazioni e poi la moirte non gli resero possibile di attuare" (WEISS, 1958, p. 173).

Apesar de Alberti ter descrito as colunas arquitetônicas, sendo Vitrúvio[76] sua referência, aliada a sua observação nas ruínas de Roma, o humanista foi, de acordo com Summerson (2017, p. 7), “objetivo e vitruviano em sua atitude”. Somente com Serlio, já no século XVI, é que se pode falar em ordens da arquitetura[77], de modo a apresentarem “uma autoridade canônica, simbólica e quase lendária” (SUMMERSON, 2017, p. 7). Summerson ainda prossegue:

> Serlio era um homem da Alta Renascença, contemporâneo de Miguel Ângelo, quase contemporâneo de Rafael e colaborador do arquiteto e pintor Baldassare Peruzzi, cujos projetos herdou. Construiu alguns edifícios importantes, porém o maior serviço que prestou à arquitetura foi a compilação da primeira gramática arquitetônica da Renascença, reunida em uma série de livros, inteiramente ilustrados e em escala. Os dois primeiros livros apareceram em Veneza, os dois últimos na França, patrocinados por François I. Tornaram-se a bíblica arquitetônica do mundo civilizado: os italianos os utilizaram, os franceses ficaram devendo quase tudo a Serlio e sus livros, os alemães e os flamengos basearam seus próprios livros nos de Serlio, os elisabetanos os copiaram, e Sir Christopher Wren, quando construiu o Sheldonian Theatre em Oxford, já em 1663, ainda atribuía a Serlio um valor inestimável. (2017, p. 7).

Em conformidade com o exposto por Barbosa (2007), as atividades iniciais de Serlio aconteceram em meio aos anos de 1511 e 1514, na cidade italiana de Pesaro. Em seguida, muda-se pra Roma, passando a trabalhar nas obras do Vaticano perante a supervisão de Bramante, Rafael Sanzio e Baldassare Peruzzi – sendo esse último seu principal tutor nos princípios da arquitetura do Renascimento. Após o grande saque de Roma, em 1527, Serlio desloca-se para Veneza, momento em que inicia a prefiguração de seu tratado – que viria a ser publicado integralmente somente após sua morte.

Os livros serlianos foram os pioneiros no uso de ilustrações de qualidade com escala, comum a todos os edifícios, a fim de compreendê-los em sua totalidade. Ao fazer uso de texto acompanhado da imagem, Serlio evidencia, conforme exposto por Summerson (2017, p. 7), tal como “os antigos dramaturgos costumavam prefaciar suas peças com um prólogo onde relatavam o que ia acontecer, ele estava, igualmente, apresentando os principais personagens de seu tratado de arquitetura”. Ao apresentar, por exemplo, as ordens arquitetônicas, ele faz uso da gravura – “primeira do gênero” (SUMMERSON,

[76] É importante frisar que a concepção de ordens arquitetônicas é moderna, uma invenção do século XVI. Vitrúvio, em seu tratado, expõe apenas gêneros: feminino e masculino.
[77] Dórica, jônica e coríntia – de origem grega. Toscana e compósita – de origem romana.

2017, p. 7) – a ser disposta uma ao lado da outra em virtude da proporção existente entre o diâmetro inferior e a altura da coluna. Esse tipo de exposição presente em seu tratado faz com que ele categorize as ordens na gramática arquitetônica de modo a se assemelhar as “quatro conjugações verbais na gramática da língua latina” (SUMMERSON, 2017, p. 7).

As publicações serlianas deram-se através de livros, sendo ele o pioneiro no uso de ilustrações de qualidade com escala, comum a todos os edifícios, a fim de compreendê-los em sua totalidade. Os sete livros de Serlio, que tratam da arquitetura, apresentam, além de seus próprios trabalhos, alguns ensinamentos e desenhos de Bramante, Peruzzi e Rafael, bem como de obras romanas e medievais que julgou importante. Destacam-se, nessa ocasião, o *Livro III*, uma vez que é composto por mais de 150 páginas com ilustrações da arquitetura antiga, conferindo-lhes uma importância ímpar.

Observa-se que o desenho foi grande aliado dos arquitetos renascentistas, seja no ensino metodológico ou na aplicação prática. De acordo com Berbara (2011), Giorgio Vasari, no decorrer do século XVI, coloca o desenho como o principal aliado do arquiteto, definindo-o como “o pai das três artes” (p. 20). O arquiteto defendia que a qualidade artística do desenho deveria ser baseada em dois pilares – a habilidade de se imitar a natureza e pela observação da antiguidade clássica. Desse modo, “os mais excelentes artistas da terceira idade podiam em alguns momentos não somente se igualar, mas também superar a arte dos antigos” (BERBARA, 2011, p. 20).

Embora *I quattro libri dell’architettura*, de Palladio, não tenha sido o primeiro tratado a utilizar a combinação texto e imagem como forma de traduzir raciocínios e estudos, é com ele que o desenho e seu vínculo com o texto se amplifica e revela potencialidades. Evidencia seus livros como o desfecho do caminho dos anos que dedicou ao estudo, leitura dos escritos daqueles que o precederam e às visitas e viagens que realizou às cidades e aos edifícios (LOEWEN, 2010; STUMPP, 2013). Destaca:

> E porque desde minha juventude sou grandemente afeiçoado às coisas da Arquitetura, de modo que não somente examinei com cuidadoso estudo de muitos anos os livros daqueles que, com abundante felicidade de engenho enriqueceram de excelentíssimos preceitos esta nobilíssima ciência, mas me mudei muitas vezes para Roma e para

> outros lugares da Itália e fora dela, onde com meus próprios olhos vi e com minhas próprias mãos medi os fragmentos de muitos edifícios antigos, os quais, tendo-se mantido de pé até os nossos tempos com maravilhoso espetáculo de Bárbara crueldade, deixam ainda nas enormes ruínas seu claro e ilustre testemunho da virtude e da grandeza romana [...]. (PALLADIO, 2009, p. 3).

Segundo Lancha (2005), diversos estudiosos da arquitetura assinalam o carácter inovador do tratado palladiano em relação aos outros tratados já publicados. “O ‘mais bonito livro de arquitetura publicado no Renascimento’, afirma Pane, procurando destacar o valor expressivo da composição tipográfica do tratado” (1967, p. 138 *apud* LANCHA, 2015, p. 261). O tratado de Palladio possui uma divisão de quatro livros, os quais são subdivididos em capítulos que tratam a respeito das ordens arquitetônicas, edificações doméstica e pública, bem como a construção sacra e as obras da antiguidade. Também, é possível notar uma constante relação entre os mesmos.

> Certamente, essa beleza advém de uma idéia central, a restituição da arquitetura ao esplendor dos antigos, somada à estrutura simples e moderna empregada em sua diagramação e solução gráfica, resultado do apuro no desenho de suas páginas, elaboradas e aprimoradas em seu manuscrito, e também à capacidade comunicativa sabiamente desenvolvida e administrada entre os elementos verbais e visuais. Texto e imagem são drasticamente simples, diretos, não existe retórica possível, o texto transmite as informações que lhe compete, as quais o desenho não seria capaz de propagar. (LANCHA, 2005, p. 81).

O tratado palladiano é composto por quatro livros, merecendo destaque aqui, o *Livro IV*, no qual apresenta em desenhos e textos, as informações dos templos romanos que visitou na Itália e fora dela, ganhando destaque, e um grande número de páginas, o Panteão. Descrito no capítulo XX como, dentre todos os Templos presente na cidade de Roma, nenhum é considerado “mais célebre que o Panteão, hoje dito la Rotonda, nem que tenha restado mais inteiro, e nele se vê quase o estado primeiro quanto à construção, mas despojado de estátuas e outros ornamentos” (PALLADIO, 2009, IV, XX, p. 269).

5 COM PALAVRAS E COM FIGURAS

Em *I Quattro Libri dell’Architettura*, o autor, diferente dos modelos até então realizados, traz projetos de sua autoria como exemplos da arquitetura. Alberti, em *De re aedificatoria*, também faz menção à algumas de suas obras, mas, diferentemente de Palladio, não as divulga como um modelo. Ao trazer à

tona o uso da imagem, Palladio estreita relações com os livros de Serlio; contudo, nos livros serlianos não são expostas medidas nos desenhos em planta e elevação. O tratado palladiano faz uso de uma escala métrica comum a todos seus desenhos. (CAPELLO, 2007; LANCHA, 2015; STUMPP, 2013).

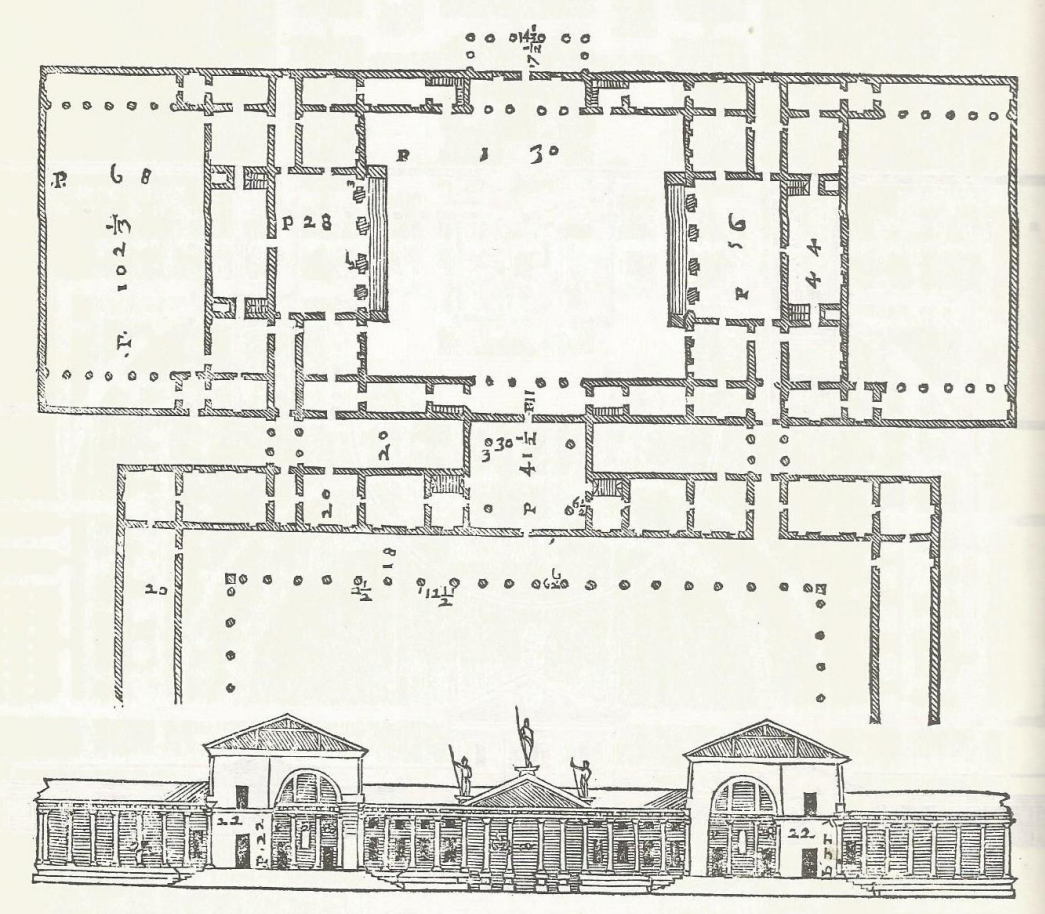


Imagem 9 – Villa Thiene, projeto de Palladio. **Fonte:** PALLADIO, 1990, II, XIIII, p. 64.

No tocante à escala métrica usada por Palladio em seus esboços, Ackerman (1972) reforça que o arquiteto confere uma relação de proporcionalidade abundantemente maior que os arquitetos do início do Renascimento. Em 1573, Silvio Belli, amigo e, assim como Palladio, sócio fundador da *Accademia Olimpica*, publicou a obra *Della Proportione, et Proportionalità*, na qual enunciava princípios aritméticos muito bem definidos, os quais Palladio incorporou em suas obras. No sistema proporcional de Belli e Palladio, “a proporção é a razão (por exemplo 6: 4) entre duas quantidades, como altura e largura de uma parede ou comprimento e largura de uma sala” (ACKERMAN, 1972, p. 80).

A proporção nada mais é que a razão entre parcelas de um todo, como, por exemplo, largura e altura de uma parede. Para desdobrar a relação de proporção a uma terceira dimensão, a fim de contemplar plano e alçado, Palladio e Belli empregaram a razão entre proporções, que acopla três ou mais termos até que eles se interliguem entre si através da proporcionalidade geométrica. Para mais, é possível, ainda, citar a proporcionalidade harmônica, profundamente relacionada à teoria musical e difícil de ser demonstrada e calculada antes da invenção da notação moderna. (ACKERMAN, 1972).

Os quatro livros de Palladio, observados a partir de seus diagramas e composição gráfica, apresentam diferenças entre eles. Diferenças "que uma análise em simultâneo da composição de suas páginas com seus desenhos pode revelar" (LANCHA, 2015, p. 258), de modo de cada um deles abrangem características próprias e específicas. No diagrama das páginas estão em jogo sempre três elementos fundamentais: imagem, texto e espaço branco ou vazio. Esses elementos são dispostos de maneira muito característica em cada um dos livros. Tal diferenciação torna-se muito evidente entre os livros II e IV, sendo que, no Livro II, o desenho é recurso essencial para que seja apresentado os seus edifícios, e as páginas deixam transparecer ou se submetem à concisão e ao rigor presentes em seus próprios projetos. No Livro IV, é apresentada uma variação do diagrama das páginas, a variação toma o lugar do rigor e o livro exibe a cada página uma estrutura que se vincula à escala, ao valor de forma e aos detalhes de cada templo visitado por Palladio na Itália e fora dela. Seu tratado revela assim o esforço em fazer e estabelecer vínculos entre as partes que o compõe e que não são neutras ou desproporcionais, uma vez que "se vincula ao objeto representado, sua ideação e contamina ou tira partido também do próprio diagrama das páginas" (LANCHA, 2015, p. 258).

Andrea Palladio, em seu tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570, agradece, no Proêmio aos leitores, àqueles que facilitaram e agilizaram seu caminho para o estudo de coisas novas e anuncia o intuito de ocupar-se de um trabalho que abrangeria, por exemplo, projetos residenciais de palácios e vilas,

basílicas modernas[78] e pontes, além de **estruturas antigas**[79] como pode ser observado em seu *corpus* de desenhos da arquitetura antiga, que ganha destaque no quarto livro de seu tratado.

É importante, contudo, salientar que antes mesmo de apresentar cada um de seus variados projetos no tratado, Palladio expõe e discute o **edifício antigo**, de maneira a reconhecer a beleza, refinamento e graciosidade das obras da Antiguidade Clássica para conceber o esplendor de suas próprias concepções. A respeito dos quatro livros que compõem seu tratado, é possível apreender de cada um:

I) No Livro I, ao apresentar os componentes primordiais para a criação do projeto e a edificação dos inúmeros tipos de obras, ele trata da necessidade da compreensão das partes físicas constituintes da edificação, bem como a forma de executá-la, sempre baseados na tríade virtuviana de *firmitas*, *utilitas* e *venustas*;

---

[78] Exemplificada pelo seu projeto da Basilica Palladiana, localizada na *Piazza dei Signori*, na cidade de Vicenza.

[79] "E porque desde minha juventude sou grandemente afeiçoado às coisas da Arquitetura, de modo que não somente examinei com cuidadoso estudo de muitos anos os livros daqueles que, com abundante felicidade de engenho enriqueceram de excelentíssimos preceitos esta nobilíssima ciência, mas me mudei muitas vezes para Roma e para outros lugares da Itália e fora dela, onde **com meus próprios olhos vi e com minhas próprias mãos medi os fragmentos de muitos edifícios antigos**, os quais, tendo se mantido de pé até nossos tempos com maravilhoso espetáculo de Bárbara crueldade, deixam ainda nas enormes ruínas seu claro e ilustre testemunho da virtude e da grandeza romana, de modo que encontrando-me eu grandemente exercitado e inflamado nos ótimos estudos desta qualidade da Virtude, e tendo com grande esperança posto nela todos os meus pensamentos, **pus-me ainda na empresa de escrever** os conselhos necessários que devem ser observados por todos os belos engenhos que querem edificar bem e com leveza; e além disso **de mostrar em desenhos** muitas daquelas construções que por mim foram compostas em diversos lugares **e todos aqueles antigos edifícios que vi até agora.** Portanto (não para pagar nenhuma das infinitas dívidas que contraí com vossa gentileza, pela qual vós sois, acima de qualquer outro, amado, celebrado e reputado digno de todo altíssimo grau de honra, mas tão somente para demonstrar com honrada testemunha de meus trabalhos algum sinal de meu ânimo agradecido e não esquecido da grandeza de vosso valor) vos ofereço agora o dom destes meus dois primeiros livros, onde trato das casas particulares, nos quais confesso ter tido os Céus tão favoráveis que, considerando eu muito grandes as minhas ocupações, que quase de contínuo me deixam oprimido o corpo e o ânimo, e depois de algumas não pequenas enfermidades minhas, finalmente reduzidos àquela perfeição que para mim foi possível, e tendo aprovado aquele tanto que neles está contido **com longa experiência**, ouso dizer **ter talvez dado tanto de luz** às coisas de Arquitetura, nesta parte, que os que depois de mim virão poderão, com meu exemplo, exercitando a agudeza de seus claros engenhos, traduzir com muita facilidade a magnificência dos seus edifícios **à verdadeira beleza e leveza dos antigos**" (PALLADIO, 2009, p. 3).

II) No Livro II, trabalha a casa privada, do mesmo modo como as casas romanas e gregas, descrevendo, em especial, o átrio, unidade organizadora de suas obras. No início do segundo livro, o arquiteto, ao citar Vitrúvio, reforça a importância do decoro para um projeto, tal qual a relação do mesmo com o prestígio do proprietário perante a sociedade;

III) No Livro III, quando aborda as obras públicas urbanas, tema também abordado por Vitrúvio e Alberti, Palladio incorpora as estradas e pontes, visto que são elementos importantes para a arquitetura da cidade. O arquiteto trabalha baseado na beleza, conveniência e durabilidade, já que considera esses argumentos indispensável para uma boa construção de cidade

IV) No Livro IV de seu tratado, Palladio apresenta vinte e quatro edifícios antigos que visitou na Itália e fora dela por meio de plantas, elevações e cortes. Tais desenhos, além de serem modelos para os trabalhos do arquiteto, ao recompor os monumentos antigos por meio do **estudo das ruínas**, servem como referência para os detalhes que viriam a ser realizados baseados no **registro arqueológico** dos elementos retratados.

O Conde Giangiorgio Trissino (1478-1550), um humanista, aristocrata, torna-se mentor de Andrea Palladio a partir do momento em que Palladio vai trabalhar para Trissino na edificação da Loggia para a vila deste em Cricoli, próximo a Vicenza. Trissino foi uma figura importante para a formação de Palladio, uma vez que o aristocrata apresenta seu tutelado nos círculos intelectuais que frequentava, bem como o orienta em leituras a respeito da arquitetura, sendo que, de acordo com Capello (2007, p. 124), “muito provavelmente foi Trissino quem guiou Palladio em suas primeiras leituras de Vitrúvio”. Ainda, o tutor leva Palladio à Roma, de modo que Palladio entra em contato com o que, até então, conhecida apenas por livros, como é o caso do terceiro e quarto livro do tratado de Serlio (CAPELLO, 2007).

Nas viagens que realiza à Roma, Palladio não apenas observa os monumentos, mas os mede e os reproduz em desenhos. A primeira viagem do

arquiteto acontece no ano de 1541, sendo a segunda em 1545. Já em 1547, “sabe-se que o arquiteto estava em Roma em maio daquele ano e retornaria a Vicenza em julho e que esse período foi especialmente dedicado ao estudo e à medição dos monumentos antigos” (CAPELLO, 2007, p. 125). Acredita-se que sua quarta viagem tenha ocorrido por volta de 1549, momento em que Trissino encontrava-se doente, não podendo acompanhar Palladio.

Em 1554, Palladio retorna mais uma vez a Roma com alguns “amigos venezianos” (CAPELLO, 2007, p. 125), dentre os quais se pode destacar Daniele Barbaro (1514-1570), pois esse estava trabalhando na tradução do tratado de Vitruvio e necessitava visitar alguns monumentos antigos, no qual Palladio contribui com as ilustrações, tendo sido publicado em 1556.

> Tal empenho, certamente, refina o léxico palladiano e contribui para a assimilação de alguns elementos que seriam recorrentes em seus desenhos, como o emprego do motivo dos pórticos de templo com frontão na fachada de suas vilas e o uso da ordem colossal de colunas exentas, que vencem a altura de dois pavimentos e organizam a fachada de alguns palácios e derivam de sua restituição da basílica de Fano, tal como descrita por Vitrúvio. (LOEWEN, 2010, p. 265).

Logo após suas primeiras viagens à Roma, Palladio publica, em 1554, *L’antichità di Roma raccolta brevemente da gli autori antichi e moderni* e *Descritioni de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Santici, che sono in la Città di Roma*, que se compõem como “<<guias arqueológicos>> da cidade, dedicados a peregrinos e visitantes, e considerados por formar, nos viajantes, ao longo de 200 anos, a ideia da antiga Roma” (LANCHA, 2015, p. 251). Ackerman (1966) afirma que nas viagens realizadas por Palladio, o arquiteto desenhava e media utilizando a projeção geométrica (plana), de maneira a conseguir registros mais exatos do projeto ao invés de somente desenhar a impressão que o mesmo causava aos olhos. Ainda, nas viagens que realizou, Palladio copiava cadernos de desenhos de outros arquitetos “que provavelmente foram a fonte da maioria dos esboços de suas perspectivas” (ACKERMAN, 1966, p. 26). É importante, ainda, ressaltar que houve, principalmente em Roma, grande troca de registros entre os arquitetos que buscavam descobrir o passado antigo (ACKERMAN, 1966).

Na década de 1570, por conta da idade já avançada e a limitação dos movimentos, Palladio realizava sua última viagem pelo território italiano. Apesar

de dizer que as viagens, na época, eram fatigantes e perigosas, ele havia sido estimulado pelo desejo de compreender a arquitetura antiga. De acordo com Ackerman (1966), os interesses de Palladio em estudar a arquitetura antiga ocorreu de um lado por motivos acadêmicos e, de outro, por motivos profissionais, visto que ele aplicou seus conhecimentos tanto em publicações arqueológicas quanto em construções, fazendo sempre a ressalva de que "o estudo de restos antigos é um caminho para o poder e a força moral dos antigos romanos"[80] (p. 26).

A importância em observar os edifícios da Antiguidade Clássica deve-se ao fato de os mesmos virem a ser um atestado de um modo de observar, bem como das possibilidades que efetiva diante da obra de arquitetura. Além disso, ao observar a arquitetura romana, Palladio a aproxima e assimila de maneiras muito diversas, de modo que o levantamento métrico permita uma certa "fantasia particular" (LANCHA, 2015, p. 252), de forma a reconstruir "outra possibilidade ou outro projeto, agora palladiano" (LANCHA, 2015, p. 252). Ao estabelecer um elo com as obras já consolidadas, Andrea Palladio passa a desenvolver seus próprios preceitos, uma vez que seus estudos, ao resultarem um aprendizado, passam a instruir seu processo projetual, repercutindo em todas suas obras no decorrer dos anos. Wittkower (1968) afirma que enquanto Palladio estudava os restos termais em situação de má conservação, ou que ainda estavam sepultadas, ele "registrava fielmente em seus desenhos o que via no local, e nesses casos não tinha verdadeiramente certeza de que o resultado fosse um esquema simétrico" (p.89). Contudo, ao retornar ao seu estúdio, ele reconstruía uma planta precisamente palladiana[81]. Em seu tratado, lê-se:

> Conduzido por natural inclinação, dediquei-me nos primeiros anos ao estudo da Arquitetura e porque sempre fui da opinião de que os Antigos

[80] Tradução nossa. "the study of ancient remains is a path to the power and moral force of the ancient Romans" (ACKERMAN, 1966, p. 26).

[81] "L'idea di un'architettura <<ieratica>> derivò dall'osservazione degli edifici romani, oppure Palladio sovrappose il suo razionalismo a ciò che vedeva nelle rovine o leggeva in Vitruvio? A giudicare dalle sue ricostruzioni di case e ville classiche, egli si figurava una disposizione tipicamente rinascimentale, lontana dalla mentalità degli antichi romani" (ACKERMAN, 1972, p. 88). Ainda, "Nello studiare i resti di terme mal conservate o in parte ancora sepolte, come quelle di Agrippa, Palladio registrava fedelmente ciò che vedeva in schizzi eseguiti sul posto, e in questi casi non c'era affatto la certeza che il risultato fosse uno schema simmetrico. [...] Nel caso di monumenti meglio conservati come le terme di Caracalla - che sono il complesso romano piú vicino al Palladio per quanto riguarda la composizione - le ricostruzioni sono fedeli, ma le sezioni sono scelte in modo tale che, pur non falsando la realtà, tendomo a far sembrare la disposizione piú <<palladiana>> di quanto in effetti non fosse" (ACKERMAN, 1972, p. 89).

> Romanos como em muitas outras coisas também no construir tenham largamente superado todos aqueles que depois deles existiram, propus-me ter como mestre e guia Vitrúvio, o qual é o único antigo escritor desta arte, e me pus à investigação dessas relíquias dos Antigos edifícios, os quais, malgrado o tempo e a crueldade dos bárbaros, resistiram; e considerando-os dignos de muito maior observação do que eu jamais havia pensado, comecei a medir detalhadamente com suma diligência cada parte deles, dos quais me tornei tão solícito investigador não tendo encontrado nada que não fosse feito com razão e com bela proporção, que não uma, mas muitas e muitas vezes, mudei-me para diversas partes da Itália e fora dela para poder delas compreender inteiramente qual fosse o todo e traduzi-lo em desenho. (PALLADIO, 2009, I, Proêmio aos Leitores, p. 5).

Em seu tratado, diferente de seus precedentes, Palladio da grande ênfase ao valor didático que a difusão de seu trabalho pode ter, procura apresentar a arquitetura de forma clara e prática, recorrendo a uma linguagem simples e sistemática. Faz uso e estabelece vínculos entre o desenho e o texto escrito, de modo a reiterar a essência de um e de outro. Pode-se observar a boa definição de projeto, a evolução do desenho e, ainda, uma linguagem capaz de traduzir sua imaginação. Os estudos que realizou a respeito da Antiguidade Clássica, bem como a incorporação desses elementos em seus projetos, levam à busca da **exatidão** como um princípio para a obra palladiana. Ao tratar sobre Palladio e seus estudos acerca da antiguidade, Summerson (2017, p. 44) defende

> Esse realismo ao ressuscitar Roma é apenas um aspecto da obra de Palladio. Acontece que é o mais adequado para a nossa discussão. E é inseparável de outro aspecto que já mencionei: Palladio, o arqueólogo. Arqueólogo talvez não seja a palavra mais adequada para os critérios atuais, uma vez que suas investigações sobre o passado da arquitetura foram excessivamente marcadas por sua preocupação criativa. Ainda assim, chamemos esse interesse de arqueologia. Ao estudar o texto de Vitrúvio como as ruínas de Roma, propôs "restaurações", as quais conferem um interesse todo especial a seu livro, ou melhor, livros – os *Quattro Libri*, publicados em 1570. A influência dessas reconstruções estendem-se para além da própria Itália, em particular na Inglaterra. Inigo Jones, por exemplo, ao projetar o pórtico de S. Paulo em Covent Garden, baseou-se na arqueologia de Palladio. Apesar de ter introduzido alguns pequenos desvios, devido à sua perícia e sensibilidade, as colunas que empregou vêm diretamente da interpretação literal, feita por Palladio, do texto de Vitrúvio sobre a ordem toscana. Os beirais delicados e amplos, as colunas espaçadas, são arqueologia palladiana.

A partir de seus escritos e detalhados esboços dos monumentos da Antiguidade, Palladio pode contribuir para visitas e estudos arqueológicos nos séculos seguintes. Tendo seus desenhos manifestado protagonismo em seu Livro IV, eles são capazes de oferecer um grande aproveitamento para estudos e pesquisas, além de transmitir suas ideias. Patetta (2009) faz uma classificação

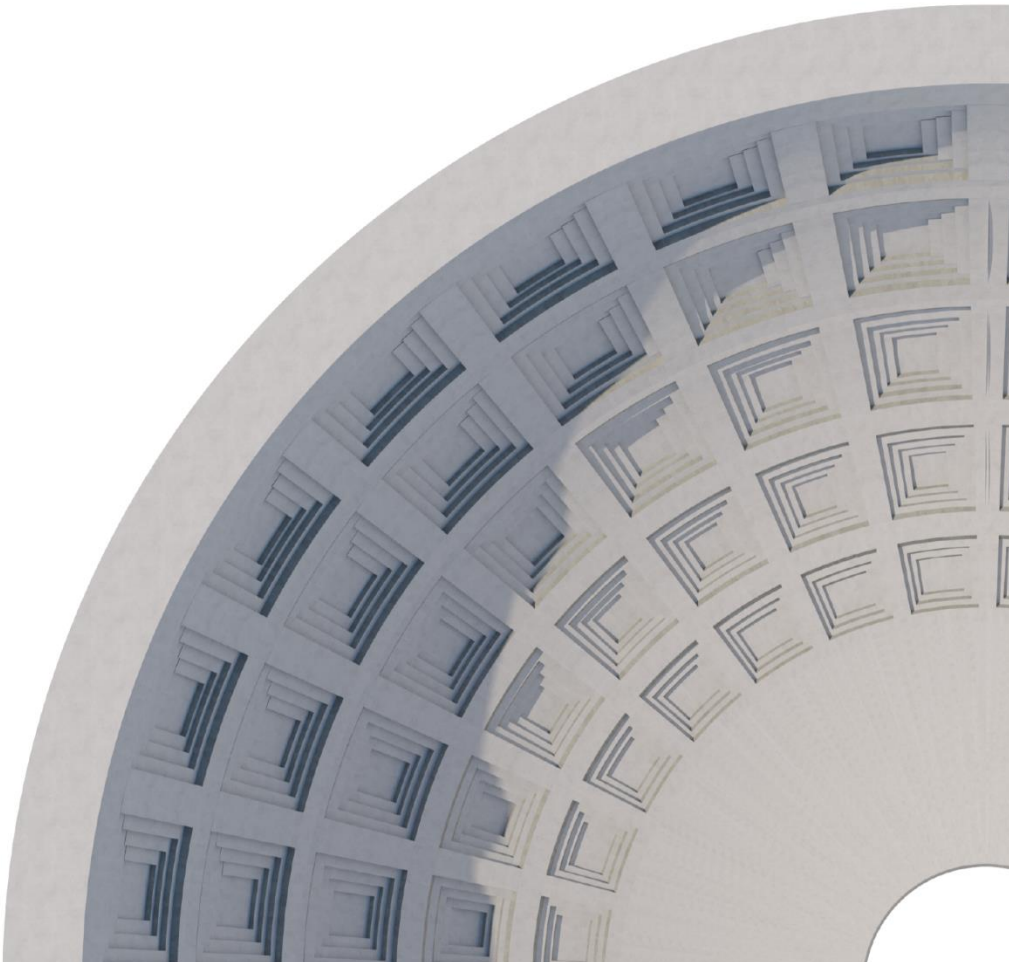
tipológica do desenho palladiano, sendo: a) **relevo do antigo**, b) **projetos** de suas obras e c) **pranchas do tratado**.

> (...) toda a **tipologia do desenho** encontrou uma aplicação exemplar em Andrea Palladio. Tanto no **relevo do Antigo** como nos **projetos** de suas obras e nas **pranchas do tratado**, Palladio unificou um sistema preciso, linear e essencial para os esboços e rascunhos finais, a fim de comunicar as proporções e a correspondência exata das partes de organismos. Também desenvolveu uma esquematização refinada, listada e anotada, para as formas arquitetônicas[82]. (PATETTA, 2009, p. 11).

[82] Tradução nossa. "(...)l'intera tipologia del disegno ha trovato um'esemplare applicazione in Andrea Palladio. Sia nel rilievo dell'Antico che nei progetti delle sue fabbriche e nelle tavole del tratado il Palladio ha unificato un preciso sistema, lineare ed essenziale, per gli schizzi e le stesure definitive, allo scopo di comunicar ele proporzioni e l'esatta corrispondenza delle parti degli organismi. E há messo a punto anche una raffinata schematizzazione, quotata e annotata, per le sagome architettoniche" (PATETTA, 2009, p. 11).

Cap. 02

O desenho como difusão



1 O DESENHO COMO DIFUSÃO

Roma, no princípio do movimento renascentista, apresentava-se, tanto aos visitantes quanto aos humanistas, como uma cidade medieval desordenada, com uma quantidade escassa de habitantes e muitas áreas em abandono, as quais revelavam a arquitetura romana em vestígios[83]. As gerações que no decorrer dos pontificados de Eugenio IV, Nicolò V, Pio II, Paolo II e Sisto IV vivenciaram profundamente estes vestígios romanos, não puderam deixar de prestar condolências pelos saques de partes dos monumentos, tal como mármores e capitéis. De acordo com Patteta (2009), alguns exemplos ganharam notoriedade, como é o caso de Poggio Bracciolini[84] e Flavio Biondo[85].

Segundo exposto por Patteta (2009), foi atribuído um valor saudosista à memória do antigo, tanto para arquitetos, arqueólogos, escritores e pintores quanto para seus patronos. Alguns retratavam os descobrimentos arqueológicos na tentativa de reconhecer as ruínas e elaborar uma primeira historicização; outros, como arquitetos e artistas, reproduziam desenhos dos monumentos através de estudos e levantamentos métricos.

Francesco Paolo Fiore, em parceria com Arnold Nesselrath, elaborou um catálogo da exposição que retoma, da maneira ampla, os impasses referentes à arqueologia do *Quattrocento*, como a dificuldade na leitura de ruínas em planta, corte e elevação; bem como a reconstrução e um artefato decorativo que, na maioria dos casos, estava integralmente arruinada. Fiore salienta que nas gerações que antecederam Rafael Sanzio, a pesquisa e compreensão da Antiguidade concretizaram-se por meio de desenhos e relevos funcionais para a elucidação de modelos formais e soluções de composição, como aquelas exploradas por Brunelleschi. Howard Burns, por sua vez, reconhece em Alberti o primeiro a estipular as proporções de melhor forma depois de averiguar os variados exemplos e ter realizado reincidentes inspeções, contudo, ainda distante da arqueologia. (PATTETA, 2009). Isto posto,

---

[83] (...) in parte sepolti, in parte alterati da un'edilizia che nei secoli se n'era impadronita con il riuso più sregolato" (PATETTA, 2009, p. 79).
[84] " (...) "onta, abominio e tristeza" (...)" (PATTETA, 2009, p. 79).
[85] " (...) "la mano criminosa ruba ai monumenti per le sue costruzioni sordide" (...)" (PATTETA, 2009, p. 79).

> (...) quando falamos do classicismo da arquitetura renascentista, falamos simultaneamente do antropocentrismo e do humanismo nela presentes, e pretendemos mostrar que tais traços se encontram intimamente ligados às leis matemáticas que construíram, simultaneamente, a obra e o universo. Conclui-se, então, que a archè do Quattrocento é retirada da natureza geometrizada e da História e que a arquitetura daí resultante expressa um novo indivíduo e uma nova relação com o mundo (...). (BRANDÃO, 1987, p. 68)

A trajetória de estudo e as atividades como arquiteto realizadas por Andrea Palladio, já no *Cinquecento*, tiveram direta repercussão e compuseram seu tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*. Mas é importante lembrar ainda, que os livros publicados por ele durante as viagens realizadas a Roma - *L'antichità di Roma raccolta brevemente da gli autori antichi e moderni* e *Descritioni de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Santici, che sono in la Città di Roma* – repercutiram diretamente na escritura do Livro IV de seu tratado, com texto e imagem sempre em harmonia, permitindo a leitura em paralelo e a elucidação daquilo que é apresentado. O legado de Palladio para os estudos de conservação dos monumentos, bem como para o que viria ser a arqueologia são inegáveis, como é o caso, por exemplo, das termas imperiais romanas, as quais o arquiteto faz um levantamento gráfico de todos os edifícios termais de Roma e os publica. Contudo, alguns desses desenhos são redescobertos somente no século XVIII, tendo sido publicados por volta de 1730 (ACKERMAN, 1972).

Em 1554, na última viagem que realiza a Roma, junto a Daniele Barbaro e alguns outros venezianos, Palladio investigou e fez um levantamento dos monumentos romanos antigos, tendo como objetivo as ilustrações da edição *De Architettura*, de Vitrúvio, por Barbaro, publicada em 1556. No entanto, nas diversas viagens que realizou a Roma, Palladio pode estudar, medir e desenhar plantas, cortes, paredes, colunas, capitéis, termas, teatros, pontes etc com intuito de se formar e restituir à Antiguidade, tempos de glória de Roma, o que observava.

Ainda no ano de 1554, Palladio publica, num primeiro momento *L'antichità di Roma*[86] como resposta atualizada e melhorada a um novo público composto

[86]" *L'Antichità di Roma* fu il primo scritto di Palladio ad essere pubblicato; all'edizione romana ne seguì immediatamente una veneziana, e poi moltissime altre, in un crescendo di consensi che finì per consacrarne il ruolo di vademecum privilegiato del viaggiatore colto, fino ben dentro il Settecento, quando l'opera poteva vantare ormai più di trenta edizioni" (BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA).

tanto por amadores quanto por mais instruídos que amadureceram à luz do humanismo crescente e interesse pelos antigos. O livro foi sua primeira publicação, tendo como precedentes antiquários e topógrafos, iniciando por Flavio Biondo e sua *Roma Instaurata*, bem como Andrea Fulvio, Bartolomeo Marliani e Pirro Ligorio, além de se apoiar em fontes antigas como Plínio e Plutarco. O livro, contudo, não incluía obras religiosas, uma vez que Palladio pretendia "descrever com exatidão e precisão os vestígios da Roma arqueológica"[87] (BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA). Puppi (1988, p. 3) endossa:

> Se não há dúvida de que o texto curto constitui o primeiro testemunho, ao mesmo tempo, do compromisso de Palladio com o patrimônio arqueológico da cidade compatível com a história romana e de sua atividade literária, por assim dizer, uma questão preliminar diz respeito à prioridade de um em relação à outra edição e à cronologia de edição do texto[88].

Como uma forma de complementar essa sua primeira publicação, Palladio publica *Descritione de le Chiese, Stationi, Indulgenze et Reliquie de Corpi Sancti* (1554) a fim de revelar, com atenção voltada aos aspectos artísticos, as igrejas romanas e a devoção ligada a cada uma delas. Na dedicatória aos leitores desse livro, Palladio (1988, p. 37) escreve:

> Como descrevi a vocês a antiguidade da cidade de Roma em outro livro meu com aquela diligência e brevidade que poderia ter sido maior para mim, queria descrever as coisas sagradas desta cidade para vocês de forma ainda mais completa, dessa forma que agora encontramos, considerando que as memórias, que foram feitas desses nos livros, atualmente em muitas partes não correspondem à verdade, visto que são coisas sagradas, e para guerras e para incêndios e ruínas passadas e construção de novas igrejas, hospitais e irmandades, mudados e transportados de um lugar para outro. [...] Então você saberá que, se Roma já era temida e estimada por todo o mundo pelas grandes coisas feitas por seus ancestrais, agora ela é muito mais digna de ser reverenciada por tantas e tão sagradas coisas que estão nela: para a qual se tornou a cabeça e sede própria da verdadeira religião cristã. Para quem a deseja felicidade, vivam felizes.

Ambos os livros publicados em 1554, portanto antecedentes do inicio mesmo da escrita de seu tratado que muitos autores localizam no ano de 1565, podem ser vistos como incursões iniciais ao seu trabalho de maior folego, o *I*

---

[87] Tradução livre de "conoscendo quanto sia appresso ciascuno grande il desiderio di intendere veramente le Antichità" (BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA).

[88] Tradução livre de "Se no v'è dubbio che il breve testo costituisca la prima testimonianza, al tempo stesso, dell'impegno di Palladio sul patrimonio archeologico dell'Urbe commisurato alla storia romana e della sua attività, per dir così, letteraria, questione preliminare riguarda la priorità dell'una rispetto all'altra edizione e la cronologia della redazione del testo" (PUPPI, 1988, p. 3)

Quattro Libri dell'Architettura, publicado em 1570, que difunde o pensamento palladiano sobre arquitetura, relacionando a abordagem do tratado com o processo criativo e dinâmico dos projetos do arquiteto, bem como revela seu fascínio pelas antiguidades romanas. Mas sobretudo aqui, nos interessa o Livro IV, que aborda os edifícios antigos visitados por Palladio na Itália e fora dela. No Livro IV, que é o mais extenso do tratado, tendo XXXI capítulos, nos quais são apresentados vinte e seis templos da Antiguidade, permite ao leitor conhecer os edifícios como eram, no momento em que foram desenhados por Palladio, e como outros arquitetos posteriores a ele o representaram, permitindo um amplo conhecimento das fases dos edifícios ao longo dos anos.

Dos vinte e seis templos analisados, o arquiteto dedica vinte e cinco capítulos ao estudo de templos antigos que estão tanto na Itália quanto fora dela. Contudo, é relevante frisar que, no quarto livro do tratado, há a presença de uma obra moderna, o *Tempietto di San Pietro in Montorio*. A justificativa apresentada por Palladio para a inclusão do *Tempietto* é muito próxima àquela apresentada por Serlio "(...)o primeiro a trazer à luz a boa e bela Arquitetura, que desde os Antigos até aquele tempo tinha estado escondida(...)" (2009, IV, XVII, p. 60). Segundo Loewen (2010), Donato Bramante foi o primeiro arquiteto renascentista capaz de estabelecer um novo preceito ao unir, num perfeito equilíbrio, "um *thólos* períptero a um sacrário cristão" (p. 267).

Existem aproximadamente 500 desenhos originais de Andrea Palladio, preservados junto ao RIBA[89], o que permite uma clara compreensão acerca de seu processo de projeto (Burns, 1975; Calduch, 2008). A análise dos desenhos de Palladio permite a extração de informações acerca de seus estudos, visto que permite a compreensão formal e espacial dos monumentos através de planta, elevação e detalhamentos[90]. Vários estudiosos se debruçaram sobre a obra de Palladio e também através da realização de estudos, desenhos, levantamentos e esquemas são fonte importantíssima de compreensão de sua arquitetura[91]

[89] O RIBA – Royal Institute of British Architects –.A grande parte dos desenhos de Palladio se encontram no acervo do RIBA,.

[90] Ainda que alguns edifícios não apresentem desenhos de detalhamentos. Quando Palladio não os coloca, ao ler a descrição dos monumentos, ele explica que o edifício quase não possuía detalhamentos e, por isso, não os registrou.

[91] Alguns exemplos são Ottavio Bertotti Scamozzi em "Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio" (1778), Zorzi (1969), Burns (1975) e Lewis (1981).

Diferentemente da literatura antiga que descrevia o passado e gerava diversas interpretações, que poderiam ou não ser claras e imparciais, o desenho arquitetônico, ao assumir um papel de protagonismo no registro de monumentos e ruínas históricas, permitia uma compreensão de uma restituição tal como compreendida por Palladio.

2 APRESENTAÇÃO DO LIVRO IV DE *I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA*

Muito além de expor com textos e desenhos os edifícios antigos que examina na Itália e fora dela, Palladio faz uma análise geral a respeito dos locais em que os templos são edificados, bem como suas formas, aspectos, decoro e compartimento dos mesmos a fim de que se possa ter um amplo entendimento do funcionamento de cada um destes monumentos. Antes de iniciar os XXXI capítulos, o arquiteto, no Proêmio aos Leitores, faz uma síntese sobre os estudos que realizou para a compilação do Livro IV, bem como as influências que recebeu para que tal estudo se tornasse viável.

O Proêmio aos Leitores é o primeiro contato do leitor ao examinar cada livro do tratado palladiano. No Livro IV, em específico, Palladio chama a atenção para as belas formas e proporções dos templos, assim como o olhar para a conveniência de cada um deles que, sendo dedicados a um deus em específico, deve corresponder à dignidade e grandeza daqueles que serão adorados e invocados, exibindo a mais alta perfeição. Se os templos são belas obras que o homem pode ver (PALLADIO, 1990), eles devem ser ornamentados com harmonia suave, sem excessos, de forma que se apresentem harmônicos aos olhos dos expectadores. Ainda, cada templo deve ser ideal para seu uso.

Ao longo do Proêmio, o vicentino afirma que os gregos e romanos, ao edificarem os templos aos seus deuses, dedicaram-se a muito estudo, o que resultou em perfeitas composições arquitetônicas, com belas ornamentações e perfeitas proporções – indicada a um deus específico. À vista disso, Palladio se propõe a demonstrar, ao longo do Livro IV, "a forma e ornamentos de muitos templos antigos, cujas ruínas ainda podem ser vistas, e que foram reduzidas em

desenho por mim”[92] (PALLADIO, 1990, IV, Proêmio, p. 3), a fim de que cada um possa tomar conhecimento de que modo e com quais ornamentos os templos devam ser construídos (PALLADIO, 2009).

Ao final da apresentação inicial, Palladio chama a atenção ao dizer que

> E apesar de haver uma pequena parte de alguns deles para serem vistos erguendo-se acima do solo, eu contudo a partir daquela pequena parte (as fundações que podiam ser vistas sendo também consideradas) eu me esforcei, por conjectura, para mostrar o que eles deveriam ter sido quando estavam inteiros. (PALLADIO, 2009, Proêmio, p. 5).

Destaca-se, aqui, a importância do tratado de Vitrúvio para tal fato, uma vez que foi o antigo arquiteto que permitiu que Palladio conhecesse seus aspectos e formas. No tocante à ornamentação dos templos – bases, colunas, capitéis, cornijas etc – Palladio diz que, apesar de não ter especificado cada um deles, ele traz medidas e considerações a partir dos fragmentos encontrados em cada um dos quais visitou.

Os cinco primeiros dos XXXI capítulos desse livro são dedicados ao estudo de características que os templos apresentam e os outros vinte e seis dedicados a templos específicos. Abaixo, trataremos de cada um dos capítulos, de modo resumido, para que se possa entender a abordagem de cada um deles.

O *Capítulo I* é dedicado aos locais em que os templos religiosos devem ser edificados, uma vez que deve ser o primeiro elemento a ser abordado em virtude de ornamentos, função e forma que devem ser utilizados para finalidades específicas. Palladio afirma fazer uso de outros autores para relatar como outros escritores tratam os templos[93].

O Capítulo II aborda as formas dos templos, bem como o decoro de cada um deles. Palladio diz que os templos por ter formas redondas, retangulares, com seis ou mais lados, formando círculos, cruzes etc., sendo que cada um deles possuiu arquitetura e ornamentação singular que merecem destaque. O arquiteto ainda diz que as mais belas formas de templos, e que servirão de

---

[92] Tradução livre de: “(...)io son per dimostrar in questo libro la forma, e gli ornamenti di molti Tempij antichi, de quali ancora si veggono le ruine, e sono da me stati ridotti in disegno (...)” (PALLADIO, 1990, IV, Proemio, p. 3).

[93] “(...)tutto che in molti Tempij si ueda, che non si sono hauute in consideratione; io nondimeno racconterò breuemente, si come ci sono state dalli scrittori lasciate (...)” (PALLADIO, 1990, IV, I, p. 5).

exemplo para outros, são a redonda e a retangular, tendo Vitrúvio só mencionado esses dois tipos e ensinando sobre a distribuição deles.

Palladio afirma que é preciso muita observação em relação aos templos que não são redondos, já que todos os seus ângulos devem ser iguais, independentemente da quantidade de lados. Cada templo, por ser dedicado a um deus específico, deve ter um local exato para implantação, ornamento e forma definidos em virtude de seu decoro;

O *Capítulo III* trata do aspecto dos templos, sendo este a aparência, a configuração exterior, o que se mostra imediatamente diante aos olhos. Palladio diz que o entendimento dos templos é considerado de difícil compreensão desde os tempos de Vitrúvio, justificando este quadro a partir da falta de observância dos monumentos antigos.

Para tornar mais fácil o entendimento e compreensão acerca dos tipos de templos, Palladio faz, como no segundo e terceiro livros, **uso de desenhos de maneira a mostrar o que eles ensinam**[94].

O tratadista faz uso da mesma nomenclatura utilizada por Vitrúvio a fim de não causar confusão ao serem consultados os dois tratados. Dessa forma, têm-se três aspectos de templos: 1) *Antis* (face em colunas) / 2) *Prostilos* (rosto em colu*nas*) / 3. *Amphiprostilos*. Dos dois primeiros, Palladio diz não haver exemplos nos dias atuais e eles foram comentados por Daniele Barbaro na versão comentada do tratado de Vitrúvio. Para fazer tais desenhos, eles ficariam figurativos como no caso da planta, por exemplo.

A respeito dos aspectos dos templos, têm-se: 1) Se há arcadas na fachada frontal – *Prostilos* / 2) Se há arcadas ao redor, podem ser feitos de quatro aspectos, sendo seis colunas nas fachadas frontal e posterior e em onze nas laterais – *Peripteros* (alado em volta) / 3. Fachadas com dez colunas e arcadas em torno em dobro – *Dipteros;*

Já no *Capítulo IIII*[95]*,* há a descrição das espécies dos templos, citando Vitrúvio que descreve cinco espécies: 1) *Picnostilos* / 2) *Sistilos* / 3) *Diastilos* / 4)

---

[94] " (...) per i disegni, che seguiranno, iquali saranno essempio di quanto egli ci insegna (...)" (PALLADIO, 1990, IV, III, p. 7).
[95] A grafia utilizada no tratado, para o número quatro em algorítimo romano, é IIII, não IV.

Aerostilos / 5) *Eustilos*. Palladio considera os quatro primeiros tipos defeituosos. Os dois primeiros, por possuírem intercolúnios de 1,5 ou 2 diâmetros de coluna, são muito pequenos e estreitos; as portas e os ornamentos não se podem ver de longe; o estreito espaço no entorno não permite que se caminhe em sua volta. O terceiro possui intercolúnios muito largos (cerca de 3 diâmetros). A quarta, por fim, possui viga de madeira acima das colunas, conferindo-lhe aspecto baixo. Largo e humilde. Em relação ao quinto, Palladio considera o tipo ideal: intercolúnio de 2 diâmetros e ¼, otimizando uso, beleza e firmeza.

O *Capítulo V* discorre sobre o compartimento dos templos. Reforça que cada templo deve operar de acordo com a divindade que representa e que as formas mais comuns são as redondas e retangulares e descreve como seriam as medidas internas ideais nestas duas formas.

Ao final desse V capítulo, o último capítulo antes de apresentar os templos, Palladio afirma ter fornecido informações suficientes para o entendimento dos templos, e (como nos livros II e III) fornece a medida que usa em comum a todos os seus desenhos, que é o *pé vicentino*, equivalente a 0,357 metros. Essa anotação garante ao leitor dos desenhos uma direta apreensão das dimensões dos edifícios, mais um artificio para garantir um valor “didático” ao tratado.

Ao expor os edifícios antigos que visita, o tratadista diz que a exposição se dará mostrando, em primeiro lugar, os templos presentes na cidade de Roma (do Capítulo VI ao Capítulo XX), seguidos pelos que estão na Itália – mas fora de Roma – (Capítulo XXI ao Capítulo XXVI), e os que estão fora da Itália (Capítulo XXVII ao Capítulo XXIX). Contudo, ao encerrarmos a observação dos templos que estão fora da Itália, notamos a presença da exposição de mais dois templos que estão presentes na cidade de Roma (Capítulos XXX e XXXI), não tendo encontrado justificativa para isso tão pouco na edição comentada de 1980, sob organização de Liciso Magagnato e Paola Marini.

Independentemente de sua localização, todos os templos são apresentados a partir de um breve histórico, com descrição de suas respectivas formas, localização, espécie, tipos, aspectos, compartimentos e ordens arquitetônicas somadas às pranchas de desenhos que variam conforme o que

Palladio expõe de cada um deles, o que mostra intrínseca relação com os cinco primeiros capítulos do Livro IV.

Em relação aos dezessete templos presentes na cidade de Roma, têm-se:

1) *Capítulo VI*: *Tempio della Pace*. Encontrado em ruínas por Palladio e representado em 3 pranchas de desenhos;

2) *Capítulo VII*: *Tempio di Marte Vendicatore*. Encontrado em ruínas e representado em sete pranchas de desenhos. Ressalta-se, aqui, o fato de Palladio ter reconstituído o edifício por meio de desenhos através de análise do edifício e estudo da Antiguidade;

3) *Capítulo VIII*: *Tempio di Nerva Traiano*. Identificado em estado de ruínas e representado em 6 pranchas de desenho. É a primeira vez no Livro IV em que aparece a inscrição no entablamento do edifício;

4) *Capítulo IX*: *Tempio D'Antonino e di Faustina*. Relata ter encontrado parte do edifício em pé e afirma que muitas das belas partes do edifício já não podiam ser vistas. Apresenta cinco pranchas de desenho deste templo;

5) *Capítulo X*: *Tempi del Sole e dela Luna*. Tratam-se de dois templos localizados muito próximo, sendo um voltado para a nascente do Sol e um voltado para oeste (dedicado à Lua). Palladio afirma que desenhou a loja da frente e os ornamentos internos como imaginou que fossem, pois o templo encontrava-se em ruínas e pouco se podia ver do alicerce. Apresenta duas pranchas de desenho sobre este templo;

6) *Capítulo XI*: *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*. Declara que, após o Panteão, é o maior templo redondo de Roma. Por ser um edifício sem ornamentos, expõe apenas duas pranchas de desenho;

7) *Capítulo XII*: Tempio di Giove. O tratadista acredita que este deveria ter sido o maior e mais ornamentado templo de Roma. Diz que há diferença entre os capitéis das colunas no ambiente interno (jônico) e externo (coríntio). Há seis pranchas de desenho deste templo;

8) *Capítulo XIII: Tempio della Fortuna Virile*. No momento em que visita o templo, diz que o templo pode ser visto de maneira quase intacta, chamando atenção para os ornamentos da porta que, segundo ele, são belos e com belas proporções. Apresenta três pranchas deste templo;

9) *Capítulo XIIII*: *Tempio di Vestà*. De todos que apareceram até agora, esse é o primeiro que descreve e desenha que hoje encontra-se diferente do desenho do tratado. Representa-o através de três pranchas de desenho;

10) *Capítulo XV*: *Tempio di Marte*. Palladio dia que é possível visualizar o templo praticamente inteiro de um lado e, a partir disto e dos estudos da Antiguidade e Vitrúvio, buscou representa-lo de modo completo, apresentando-o em cinco pranchas;

11) *Capítulo XVI*: *Battesimo di Costantino*. Segundo Palladio, este templo é uma obra moderna edificada a partir de restos de construções antigas, mas, pelo fato de ser uma "bela invenção, e tem ornamentos muito bem esculpidos, e com várias formas de esculpir [...] pareceu-me necessário colocá-lo junto com os antigos"[96] (PALLADIO, 1990, IV, XVI, p. 53). O arquiteto ainda reforça o fato de o edifício ser considerado antigo pelas pessoas. Apresenta duas pranchas de desenho do templo;

12) *Capítulo XVII*: *Tempio di Bramante*. Apesar de ser um edifício moderno, edificado por Bramante, Palladio o insere no tratado pelo fato do edifício se destacar e apresentar a bela e boa arquitetura (PALLADIO, 1990). É o primeiro momento em que o tratadista cita um papa, no caso, Julio II, uma vez que o templo foi edificado sob seu pontificado. Há duas pranchas do edifício no tratado;

13) *Capítulo XVIII*: *Tempio di Giove Statore*. Apesar de o edifício encontrar-se em ruínas, estando visíveis apenas três colunas, Palladio

[96] Tradução livre de: "(...)ma perche è bella inuentione, & ha gli ornamenti molto bene intagliati, & con uarie maniere di intagli [...] mi è paruto come necessario il porlo insieme con gli antichi (...)" (PALLADIO, 1990, IV, XVI, p. 53).

declara não ter visto trabalho mais bem feito, sendo todos os membros devidamente formados e bem compreendidos. Os desenhos deste templo estão representados em três pranchas;

14) *Capítulo XIX*: *Tempio di Giove Statore*. Templo visto em ruínas, descrevendo os ornamentos visíveis como delicadamente trabalhados. Há duas pranchas do edifício;

15) *Capítulo XX*: *Del Pantheon Oggi detto La Ritanda*. O monumento mais célebre e em bom estado de conservação presente em Roma. É o templo que Palladio mais se delonga em descrição textual e em representação gráfica. Por considerar todas as partes do Panteão notáveis, apresenta seis pranchas do mesmo a fim de que todas elas possam ser bem contempladas;

16) *Capítulo XXX*[97]*: Tempio della Concordia.* Segundo Palladio, o templo era utilizado para que assuntos públicos fossem tratados, mas foi consumido pelo fogo, apresentando-se em ruínas. Mais tarde, por ordem do Senado e do povo de Roma, foi reconstruído, mas, se acordo com o arquiteto, não apresentava a mesma beleza e perfeição anterior. Há 3 pranchas deste templo

17) *Capítulo XXXI*[98]*: Tempio di Nettuno*. Nenhuma parte do templo pode ser vista em pé, mas, devido aos resquícios do mesmo, Palladio conheceu sua planta, elevação e parte de suas minucias, podendo reconstituí-lo através de desenhos. Apresenta cinco pranchas de desenho do templo.

No tocante aos templos que estão na Itália, mas fora de Roma, estão contidos:

1) *Capítulo XXI*: *Tempio di Bacco*. Palladio visitou o templo completo, afirmando que era muito bem edificado, com inúmeros

[97] Entre os capítulos XXI e XXIX, Palladio trata dos edifícios presentes no restante da Itália e fora dela, retomando, nos capítulos XXX e XXXI, dois edifícios presentes na cidade de Roma.
[98] Idem nota 97.

compartimentos, belas pedras e mosaicos presentes nos pisos, paredes e fachadas. Apresente três pranchas de desenho do templo;

2) *Capítulo XXII*: *Del tempio i cui vestigi si veggono vicino alla Chiesa di Santo Sebastiano sopra la via Appia*. Por apresentar-se em ruínas e sem ornamentações, Palladio o representa em apenas uma prancha;

3) *Capítulo XXIII*: *Tempio di Vesta*. Templo pode ser visto inteiro. Cita Vitrúvio ao comentar sobre disposição e tamanho das janelas nos diferentes pavimentos. Apresenta quatro pranchas de desenho do edifício;

4) *Capítulo XXIIII*: *Tempio di Castore e di Polluce*. Visualizou apenas do pórtico. Palladio diz que alguns afirmam que, anteriormente, havia dois templos, sendo um redondo e um retangular, mas, por não existir nenhum vestígio do redondo e, segundo ele, pelo fato do retangular ser moderno, apresenta apenas duas pranchas do templo;

5) *Capítulo XXV*: *Tempio che c'è sotto Trevi*. O templo encontrava-se na íntegra, descrevendo a delicadeza do conjunto do edifício edificado pelos antigos. Há quatro pranchas do edifício

6) *Capítulo XVI*: *Tempio di Scisi*. Templo encontrava-se completo e Palladio destacou a presença de pedestais pela primeira vez em um templo no Livro IV. Expõe três pranchas de desenho do templo.

Por fim, detalha os templos localizados fora da Itália:

1) *Capítulo XVII*: *Due Tempii di Pola*. Tratam-se de dois templos, com mesmo tamanho e mesmo ornamento, dispostos a quinze metros um do outro. Cita Vitrúvio quando descreve a maneira dos templos e diz que os ornamentos da porta não podem ser vistos, mas ele os reconstituiu, através de desenhos, de acordo com o modo que acreditava que eram. Há três pranchas de desenho;

2) *Capítulo XVIII*: *Tempio detto la Mazon Quaree*. O templo pode ser visto na íntegra e Palladio o descreve baseado em todos os ensimanetos de Vitrúvio, apresentando seis pranchas deste templo

3) *Capítulo XXIX: Dell'altro Tempio di Nimes.* Assim como o Tempio detto la Mazon Quaree, esse templo encontrava-se inteiro e por tê-lo considerado um bom exemplar de edifício da Antiguidade através da boa maneira de construir, dedicou cinco pranchas de desenho ao templo em questão.

E é desta forma, após apresentar todos os templos que visita, estuda, mede e esboça, que Palladio encerra seu Livro IV, último do tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*. Destacamos que após expor os templos que estão fora da Itália, Palladio retoma outros dois que estão em Roma (*Tempio della Concordia* e *Tempio di Nettuno*), devidamente apresentados juntos aos edifícios presentes na cidade.

3 O ESTUDO DOS MONUMENTOS ANTIGOS POR PALLADIO

Na continuidade do exame do conteúdo do Quarto Livro de *I Quattro Libri dell'Architettura*, é possível ainda verificar que seus cinco primeiros capítulos[99] tratam, de maneira abrangente, a respeito de características dos templos que virão a ser abordados de forma específica nos capítulos que os seguem. Neste primeiro momento, a importância e influência de Vitrúvio para Palladio[100] é inegável, uma vez que o tratado palladiano faz referências diretas ao autor da Antiguidade ao descrever sobre formas, aspectos e espécies existentes de templos.

Inspiração para os arquitetos do Renascimento, Vitrúvio, em *De architectura*, no início do capítulo relativo à edificação, ajusta-se a uma tradição que reconhece os templos religiosos com superioridade absoluta entre todas as construções arquitetônicas, em razão ao respeito devotado às divindades protetoras da cidade. Essa consideração fez com que os templos religiosos fossem melhor documentados, seja através de textos, escavações ou desenhos

[99] Os cinco primeiros capítulos são, respectivamente: *Del sito che si deve eleggere per edificarvi i tempii; Delle forme de tempii, e del decoro, che in quelli si deve osservare; Degli aspetti de i tempii; Di cinque specie di tempii; Del compartimento de i tempii.*
[100] Vitrúvio é fonte sobre a disposição e o aspecto do dos templos antigos.

e estimulou a atenção dos humanistas e arquitetos para o mesmo. (GROS, 2006).

Reforçando a ideia dos templos religiosos como as edificações mais importantes desde a Antiguidade Clássica e a tratadística de Vitrúvio (GROS, 2006), Palladio, no Proêmio aos Leitores (2009, IV, p. 198) endossa:

> Se em toda construção deve ser posta obra e indústria de maneira que ela com bela medida e proporção seja compartida, isso sem dúvida alguma deve ser feito nos Templos, nos quais esse Criador e Doador de todas as coisas, DEUS O.M. deve ser por nós adorado, louvado e agradecido, e de modo que as forças nossas padeçam, por tantos benefícios a nós continuamente feitos. Porque se os homens ao construírem as próprias habitações usam grandíssimo cuidado para encontrar excelentes e peritos Arquitetos e suficientes artífices, são certamente obrigados a usá-lo muito mais ao edificar as Igrejas [...] Mas antes que se venha aos desenhos, eu rapidamente, como sempre, exporei os cuidados que ao construir os Templos se deve observar, tendo-os tirado também de Vitrúvio e de outros homens excelentíssimos os quais de tão nobre arte escreveram.

A partir de seus escritos e detalhados esboços de tais monumentos da Antiguidade, Palladio pode contribuir para visitas e estudos arqueológicos nos séculos seguintes. Tendo seus desenhos manifestado protagonismo em seu Livro IV, eles são capazes de oferecer “fruição como um vasto campo de especulações” (LANCHA, 2005, p. 80), assim como transmitir suas ideias.

No que se refere ao **aspecto dos templos**, para facilitar a compreensão, Palladio diz que fará uso da mesma nomenclatura vitruviana e complementará com seus próprios desenhos[101] a respeito de cada templo exposto em seu livro. Ainda, diz que as mais belas formas de templo, as quais servirão de base para as outras, são a redonda e a retangular[102].

Por fim, ao descrever as **espécies de templos**, do mesmo modo que Vitrúvio, Palladio pormenoriza cinco delas, sendo *Picnostilos*, *Sistilos*, *Diastilos*,

---

[101] “(...)(“per i disegni, che seguiranno, iquali saranno essempio di quanto egli ci insegna (...)” (PALLADIO, IV, III, p. 7).

[102] “Ma le più belle, e più regolate forme, e dalle quali le altre riceuono le misure; sono la Ritonda, & la quadrangulare; e però di queste due solamente parla Vitruuio, & ci insegna come si debbano compartire; come si dirà quando si tratterà del compartimento de' Tempij” (PALLADIO, IV, II, p. 6).

Aerostilos[103] e *Eustilos*[104] – esse último considerado o tipo ideal, uma vez que otimiza uso, beleza e firmeza[105].

Palladio denota todas as características que apresenta descritas nos capítulos iniciais, trazendo um breve histórico de cada edifício, bem como suas características e o estado de conservação em que os mesmos se encontram. A proporção das descrições textuais, é igual ao número de pranchas de desenhos que expõe acerca do monumento, com maior número de detalhamentos acerca do mesmo.

As pranchas contidas no Quarto Livro podem ser observadas como um processo de leitura das diversas expressões do edifício e o entrelaçamento de duas camadas, sendo elas: 1) a estruturação do espaço interno e sua relação com o espaço externo e 2) as proporções entre as partes e como cada uma delas se comporta para a especificidade proposta pelo templo. Tais desenhos se caracterizam como o mundo clássico aos olhos de Palladio, que os revela em um arranjo fluido, sem que ocorra rupturas em sua leitura.

O mundo clássico explorado por Palladio advém de estudos massivos de autores antigos, em especial Vitrúvio, e também de estudiosos modernos que abordaram o assunto. Contudo, muito além de estudos teórico, a maneira como Palladio expressa o contato e experiência pessoal diante de monumentos inteiros e em ruínas, através de desenhos elaborados com muita ciência, revelam a profundidade do conhecimento do arquiteto acerca da Antiguidade. Este fato é evidenciado em alguns dos templos expostos no Livro IV, quando, apesar de estarem em estado de ruínas, a partir delas ele com o recurso do desenho reconstituiu o edifício.

É importante evidenciar que o arquiteto desenha de duas formas. A primeira, clara e categórica, refere-se àquilo que vê e mede; a segunda, por sua vez, devido aos estudos que realiza a respeito dos monumentos, é expressa pela

---

[103] Palladio considera esses quatro tipos defeituosos. Os dois primeiros, por possuírem intercolúnios de 1,5 ou 2 diâmetros de coluna, são muito pequenos e estreitos; as portas e os ornamentos não se podem ver de longe; o estreito espaço no entorno não permite que se caminhe em sua volta. O terceiro possui intercolúnios muito largos (cerca de 3 diâmetros). A quarta, por fim, possui viga de madeira acima das colunas, conferindo-lhe aspecto baixo. Largo e humilde.

[104] Possui intercolúnio de 2 diâmetros e ¼.

[105] Tríade vitruviana.

reconstituição dos edifícios que se encontram em ruínas. Seus desenhos representam um todo, com volumes e elementos e são diagramados em planta, corte, elevação, detalhes[106], estando sempre lado a lado, ocupando a página como um todo e possibilitando uma dinâmica fluida, sem que haja quebra na leitura do tratado. Em todas elas a presença das anotações e das medidas, revela a compreensão da métrica e da proporção como da natureza própria da arquitetura.

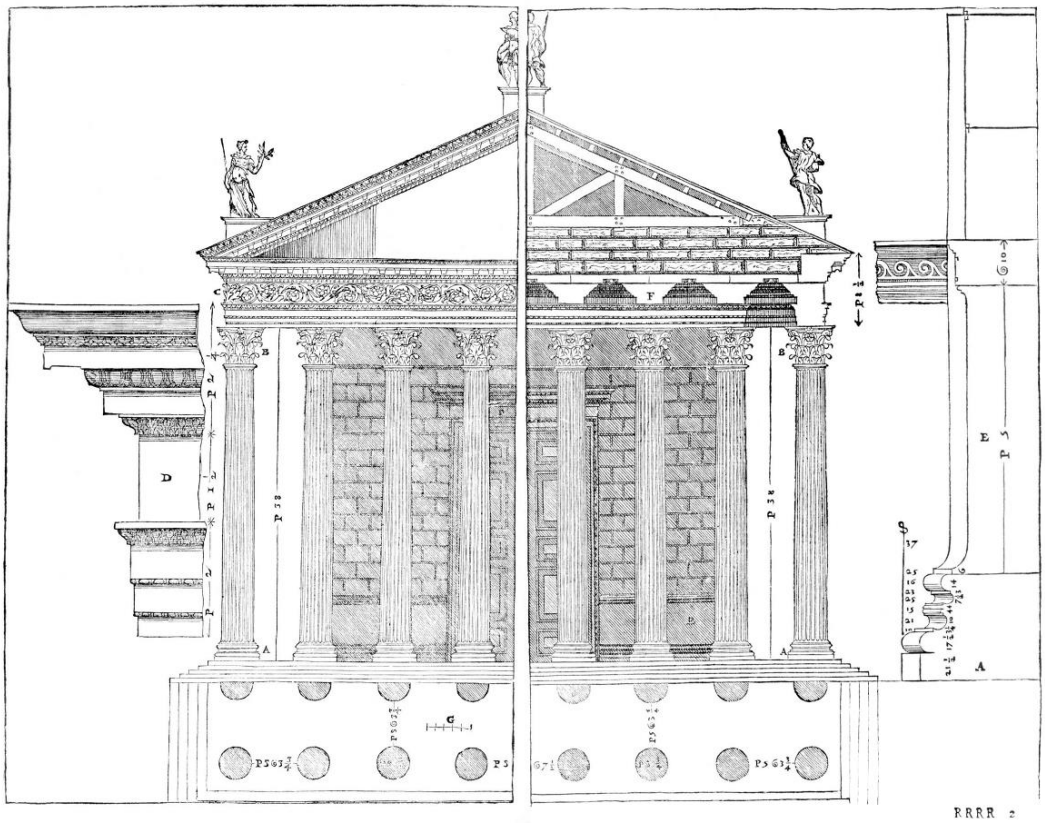


Imagem 10 - Apresentação do *Tempio di Nettuno* no Quarto Livro. **Fonte:** PALLADIO, 1990, IV, pp. 130-131.

A medida em que se perpassa pelo entrelaçado de texto e desenho no tratado palladiano, nota-se uma prevalência na exposição dos templos na cidade de Roma[107]. Frisam-se, aqui, uma série de eventos em torno da atual capital italiana: Roma é onde se consolidava o círculo humanista em torno da corte papal; cidade para a qual Palladio viaja inúmeras vezes para estudar ruínas e monumentos da Antiguidade e onde havia uma intensa troca de conhecimento

[106] Os detalhes de seus desenhos podem ser encontrados de modo ampliado.
[107] Dos vinte e seis edifícios apresentados, quinze estão em Roma, oito em outras partes da Itália e três fora do país.

entre os estudiosos e por fim local em que Palladio se forma para conquistar posteriormente sua maturidade como arquiteto.

Pelos motivos acima expostos, a atenção da análise dos monumentos apreendidos por Palladio volta-se à cidade de Roma, os quais serão analisados primeiramente de uma maneira abrangente para, por conseguinte, serem selecionados um número reduzido de edifícios, visando uma análise mais detalhada dos mesmos.

É comum a todos os 15 templos[108] contidos no Quarto Livro a apresentação da planta, mas nem todos se mostram em corte[109] e elevação[110]. Como já dito anteriormente, o Panteão é o edifício em que Palladio apresenta um texto mais longo e dedica um maior numero de páginas, sendo utilizadas dez pranchas de desenho para ilustrar seus pormenores. Seguem-no, em número de pranchas: *Tempio di Marte Vendicatore* (7); *Tempio di Nerva Traiano* (6); *Tempio di Giove* (6); *Tempio D'Antonino e di Faustina* (5); *Tempio di Marte* (5); *Tempio di Nettuno* (5). Todos os outros templos possuem 3 ou menos pranchas, sendo o *Tempio vulgarmente detto Le Galluce* o único com apenas uma.

Apresentando um único edifício contemporâneo o *Tempio di Bramante*[111][112] *Palladio* ressalta que, após o declínio do Império Romano, a arquitetura foi perdendo suas belas proporções[113] e foi Bramante, já com o renascer das artes, o primeiro a destacar a boa e bela arquitetura.

---

[108] *Tempio già dedicato alla Pace* (p. 11); *Tempio di Marte Vendicatore* (p. 15); *Tempio di Nerva Traiano* (p. 23); *Tempio D'Antonino e di Faustina* (p. 30); *I Tempii del Sole e della Luna* (p. 36); *Tempio vulgarmente detto Le Galluce* (p.39); *Tempio di Giove* (p. 41); *Tempio della Fortuna Virile* (p. 48); *Tempio di Vestà* (p. 52); *Tempio di Marte* (p. 55); *Battesmo di Costantino* (p. 61); *Tempio di Bramante* (p. 64); *Tempio di Giove Statore* (p. 67); *Tempio di Giove Tornante* (p. 70); *Del Pantheon Oggi detto la Ritonda* (p. 73); *Tempio della Concordia* (p. 124); *Tempio di Nettuno* (p. 128).

[109] *Tempio di Giove Tornat*e.

[110] *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*; *Tempio di Giove Tornate*.

[111] Também pode ser encontrado como *Tampietto di Bramante* e *San Pietro in Montorio*.

[112] "La struttura a pianta centrale della chiesa rinascimentale è motivo classico dell'estetica albertiana, come ha ampiamente dimostrato WITTKower 1964; e non a caso il tampietto di Bramante è l'único esempio di architettura contemporânea illustrato nei *Quattro Libri*" (MAGAGNATO, L. Introduzione. In: Palladio, A. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1980, p. XXXVI).

[113] "(...)l'Architettura, si come all'hora auenne ancho di tutte l'altre Arti, e Scienze; lasciata la sua primiera bellezza, & uenustà andò sempre peggiorando fin che non essendo rimasa notitia alcuna delle belle proportioni(...)" (PALLADIO, IV, XVII, p. 64).

Ao fazer um paralelo com *L'antichitá di Roma raccolta brevemente da gli auttori antichi e moderni e Descritione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sono in la Cittá di Roma*, contata-se que algumas das edificações abordadas pelo vicentino no *I Quattro Libri dell'Architettura* já haviam sido anteriormente por ele descritas. São elas: *Tempio già dedicato alla Pace*, *Tempio di Marte Vendicatore*, *Tempio di Nerva Traiano*, *Tempio D'Antonino e di Faustina*, *Tempio di Vestà*, *Tempio di Bramante* e o Panteão.

Diferentemente do que acontece no tratado, a descrição no pequeno livro, que funciona como guia arqueológico da cidade de Roma se dá de forma breve e não conta com desenhos. Além do mais, muitos dos templos são colocados dentro da apresentação do local em que se encontram, como é o caso do Fórum Romano[114].

3.1 A representação dos templos por Palladio

Ao realizar a análise dos desenhos apresentados[115] no livro IV, utilizamos inicialmente a classificação em três principais tipos de representação planta, elevação e detalhamentos. Essas três categorias de desenho utilizadas para nossa descrição, são aquelas apontadas por Palladio nas pranchas de textos, quando o arquiteto elenca quais desenhos irá retratar nas páginas que se seguem. A partir destas três categorias de base, cada uma delas abarcou subdivisões específicas de acordo com a maneira pela qual o arquiteto expôs cada um dos desenhos em suas pranchas: desenhos representados de maneira única ou com um ou mais desenhos inclusos nas pranchas.

Todos os templos, sem exceção, apresentam-se em planta, mas nem todos apresentam-se em elevação[116] e com detalhamentos. É importante salientar que a ordem dos desenhos não segue um padrão, mas altera-se de edifício para edifício[117].

---

[114] Os templos que estão no Fórum Romanos são *Tempio già dedicato alla Pace*, *Tempio di Marte Vendicatore*, *Tempio di Nerva Traiano*, *Tempio D'Antonino e di Faustina*, *Tempio di Vestà*.
[115] Verificar apêndices A e B.
[116] Palladio não usa a nomenclatura **corte**, utilizando o termo **elevação sob pórtico**, por exemplo, para referir-se ao termo. No trabalho, esse termo foi mantido a fim de não causar confusão caso o leitor queira consultar o tratado.
[117]Não se encontrou explicação pelo motivo que Palladio os apresentou nessa ordem.

No que se refere à representação dos edifícios em planta, identificam-se cinco formas distintas pelas quais Palladio retrata os edifícios, sendo:

a) **Primeira prancha de desenho, como desenho único**: Panteão, *Tempio di Giove*, Tempio di Marte, *Tempio di Nettuno*, *Tempio già dedicato alla Pace*, *Tempio di Vestà*, *Tempio di Bramante* e *Tempio di Giove Tornante*;
b) **Primeira prancha de desenho, com outro desenho:** *Tempio di Marte Vendicatore*[118], *Tempio della Fortuna Virile*[119], *Tempio della Concordia*[120], *Tempio del Sole e della Luna*[121], *Battesmo di Costantino*[122] e *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*[123];
c) **Segunda prancha de desenho, como desenho único**: *Tempio di Giove Statore*;
d) **Segunda prancha de desenho, com outro desenho:** *Tempio di Nerva Traiano*[124]
e) **Terceira prancha de desenho, como desenho único**: *Tempio D'Antonino e di Faustina*.

Dos dezessete templos que o arquiteto trata na cidade de Roma, apenas quatro são redondos[125], sendo todos os outros retangulares. Apesar de apenas quatro templos redondos estarem retratados neste recorte da pesquisa, os monumentos que apresentam maior e menor quantidade de pranchas (tanto em texto quanto em desenho) possuem este formato. São eles: Panteão, com maior número de pranchas, considerado o mais célebre templo de Roma e o que apresenta melhor estado de conservação; e o *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*, com menor número de pranchas, o qual não se vê ornamentação e, depois do Panteão, é o considerado o maior templo de Roma[126].

---

[118] Planta + elevação frontal + elevação frontal sob pórtico.
[119] Planta + ornamentos.
[120] Planta + ornamentos.
[121] Planta + elevação frontal + elevação frontal sob pórtico.
[122] Planta + elevação frontal + elevação frontal sob pórtico.
[123] Planta + elevação frontal sob o pórtico.
[124] Planta + elevação frontal sob o pórtico.
[125] Panteão, *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*, *Tempio di Vestà* e *Tempio di Bramante*.
[126] "...si uede il seguente edificio di figura ritonda, il quale dopo la machina del Pantheon, è la maggior fabrica di Roma di Ritondità" (PALLADIO, 1990, IV, p. 39).

No tocante à elevação, apesar de as categorias se assemelharem às da planta, elas foram subdivididas em dez gradaçoes, as quais:

a) **Primeira prancha de desenho, como desenho único**: *Tempio di Giove Statore*[127], *Tempio di Nerva Traiano*[128] e *Tempio D'Antonino e di Faustina*[129];
b) **Primeira prancha de desenho, com outro desenho**: *Tempio di Marte Vendicatore*[130], *Tempio del Sole e della Luna*[131], *Battesmo di Costantino*[132] e *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*[133];
c) **Segunda prancha de desenho, como desenho único**: Panteão[134], *Tempio di Marte Vendicatore*[135], *Tempio di Giove*[136], *Tempio di Marte*[137], *Tempio di Vestà*[138], *Tempio della Concordia*[139] e *Tempio di Bramante*[140];
d) **Segunda prancha de desenho, com outro desenho**: *Tempio di Nerva Traiano*[141], *Tempio già dedicato alla Pace*, *Tempio D'Antonino e di Faustina*, *Tempio di Nettuno*[142], *Tempio della Fortuna Virile*[143] e *Tempio del Sole e della Luna*[144];
e) **Terceira prancha de desenho, como desenho único**: Panteão[145], *Tempio di Marte Vendicatore*[146], *Tempio di Nerva Traiano*[147], *Tempio di Giove*[148] e *Tempio di Marte*[149];

---

127 Elevação frontal.
128 Metade da elevação frontal.
129 Parte da elevação lateral.
130 Elevação frontal, sendo metade dela representada sob o pórtico + planta.
131 Elevação frontal + elevação frontal sob o pórtico + planta.
132 Elevação frontal, sendo metade dela representada sob o pórtico + planta.
133 Elevação frontal sob o pórtico + planta.
134 Metade da elevação frontal.
135 Elevação lateral.
136 Elevação lateral.
137 Elevação frontal.
138 Elevação frontal, sendo metade dela representada sob o pórtico.
139 Elevação frontal.
140 Elevação frontal, sendo metade dela representada sob o pórtico.
141 Metade da elevação frontal sob o pórtico + planta.
142 Metade da elevação frontal + parte da porta.
143 Elevação frontal + detalhamento.
144 Parte interna da elevação lateral + detalhamentos.
145 Metade da elevação frontal sob o pórtico.
146 Metade da elevação frontal sob o pórtico.
147 Elevação lateral.
148 Metade da elevação frontal.
149 Elevação lateral.

f) **Terceira prancha de desenho, com outro desenho**: *Tempio D'Antonino e di Faustina*[150], *Tempio di Nettuno*[151] e *Tempio della Fortuna Virile*[152];

g) **Quarta prancha de desenho, como desenho único**: *Tempio di Marte Vendicatore*[153], *Tempio di Nerva Traiano*[154], *Tempio di Giove*[155] e *Tempio di Marte*[156];

h) **Quarta prancha de desenho, com outro desenho**: Panteão[157];

i) **Quinta prancha de desenho, como prancha única**: Panteão[158] e *Tempio di Giove*[159]

j) **Sem elevação**: *Tempio di Giove Tornante*.

As elevações representadas no *I Quattro Libri dell'Architettura* possibilitam, juntamente com o texto do tratadista, que os leitores tomem conhecimentos da riqueza de materiais empregados pelos antigos na edificação de cada templo. Não obstante, o *Tempio di Bramante*, embora seja uma obra contemporânea à Palladio, também permite tal compreensão, podendo-se ler que "as colunas são de granito, as bases e os capitéis de mármore, o resto é todo de pedra Tiburtina" (PALLADIO, 1990, IV, p. 64). Abaixo, pode-se analisar a prancha do *Tempio di Bramante* e fazer um contraponto com a citação anterior:

[150] Metade da elevação frontal sob o pórtico + planta.
[151] Metade da elevação frontal sob o pórtico + coluna do edifício.
[152] Metade da elevação lateral + detalhamentos.
[153] Elevação frontal sob o pórtico.
[154] Metade da elevação da praça encontrando o Templo.
[155] Metade da elevação frontal sob o pórtico.
[156] Metade da elevação lateral.
[157] Elevação lateral + detalhamento.
[158] Metade interna da elevação lateral.
[159] Metade interna da elevação lateral.

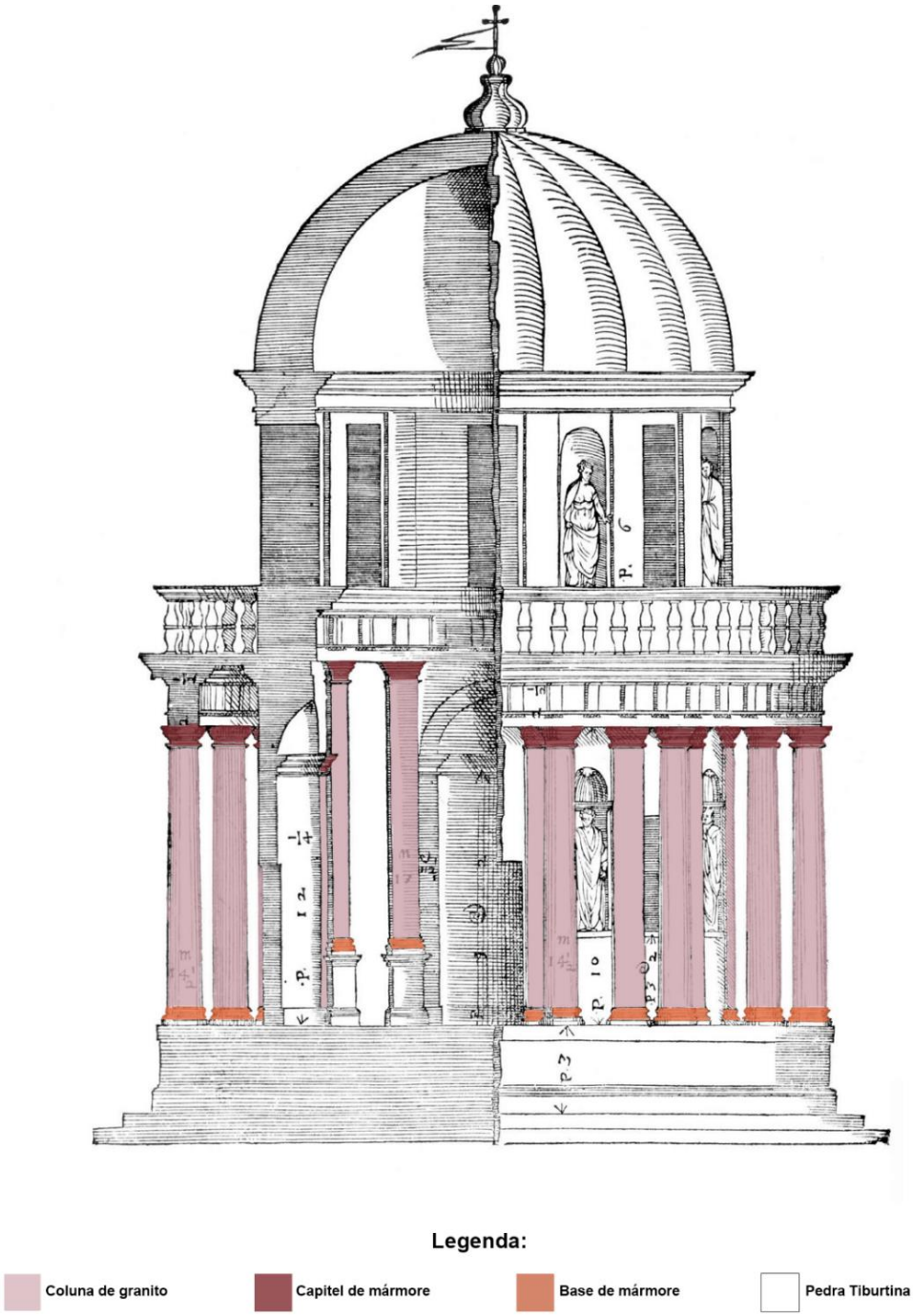


Imagem 11 – *Tempio di Bramante* com demarcações feitas pelos autores**. Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 66.

É interessante notar que o número de pranchas é proporcional à quantidade de informações trazidas por Palladio no texto escrito, o que reflete diretamente nos detalhamentos de cada edifício. A princípio, esta categoria foi subdividida em três e o número de pranchas referente a cada edifício encontra-se em parênteses:

a) **Pranchas únicas**: Panteão (5), *Tempio di Marte Vendicatore* (3), *Tempio di Nerva Traiano* (2), *Tempio D'Antonino e di Faustina* (2), *Tempio di Nettuno* (2), *Tempio di Giove* (1), *Tempio di Marte* (1), *Tempio già dedicato alla Pace* (1), *Tempio di Vestà* (1), *Tempio di Giove Statore* (1), *Tempio della Concordia* (1), *Tempio del Sole e della Luna* (1), *Tempio di Costantino* (1) e *Tempio di Giorve Tornante* (1);
b) **Pranchas com outros desenhos**: Panteão (1)[160], *Tempio di Nettuno* (1)[161], *Tempio della Fortuna Virile* (3)[162]
c) **Pranchas sem detalhamentos**: *Tempio di Bramante* e *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*.

Em todos os edifícios que apresentam desenhos de seus detalhamentos, constata-se uma intrínseca relação entre texto e desenho. Palladio, ao elucidar textualmente, de forma breve, o estado de conservação dos monumentos, descreve os elementos arquitetônicos que os compõem, desde aspecto do templo até ordem e base das colunas do mesmo.

Com exceção do *Tempio vulgarmente detto Le Galluce*, é possível identificar a ordem da coluna de todos os templos, bem como o fato de possuírem ou não caneluras. A grande maioria dos edifícios possuem colunas de ordem coríntia, sendo exceção: *Tempio di Giove* (ordem jônica, na parte interna, e coríntia, na parte externa), *Tempio di Costantino* (ordem compósita), *Tempio della Fortuna Virile* (ordem jônica) e *Tempio della Concordia* (ordem dórica e jônica). Apesar do *Tempio di Bramante* não possuir detalhamentos, o desenho de sua elevação permite observar que o templo dispõe de colunas de ordem dórica.

Outro detalhe que merece notoriedade em todos os templos que possuem detalhamentos sãos as letras maiúsculas grafadas em cada uma dessas particularidades do desenho, letras que devem ser lidas juntamente ao texto para se ter conhecimento de qual pormenor do edifício se trata. No entanto, é necessário ter cautela na leitura *una* de cada monumento, uma vez que o tratadista não se utiliza da mesma grafia para características comuns em cada

[160] Uma prancha com detalhamento + elevação lateral interna.
[161] Uma prancha com detalhamento + coluna do edifício.
[162] Todas as suas três e únicas pranchas de desenho possuem detalhamentos com outros desenhos.

um dos templos. Palladio examina e expõe as particularidades de cada edifício com destreza e arranjos ímpares.

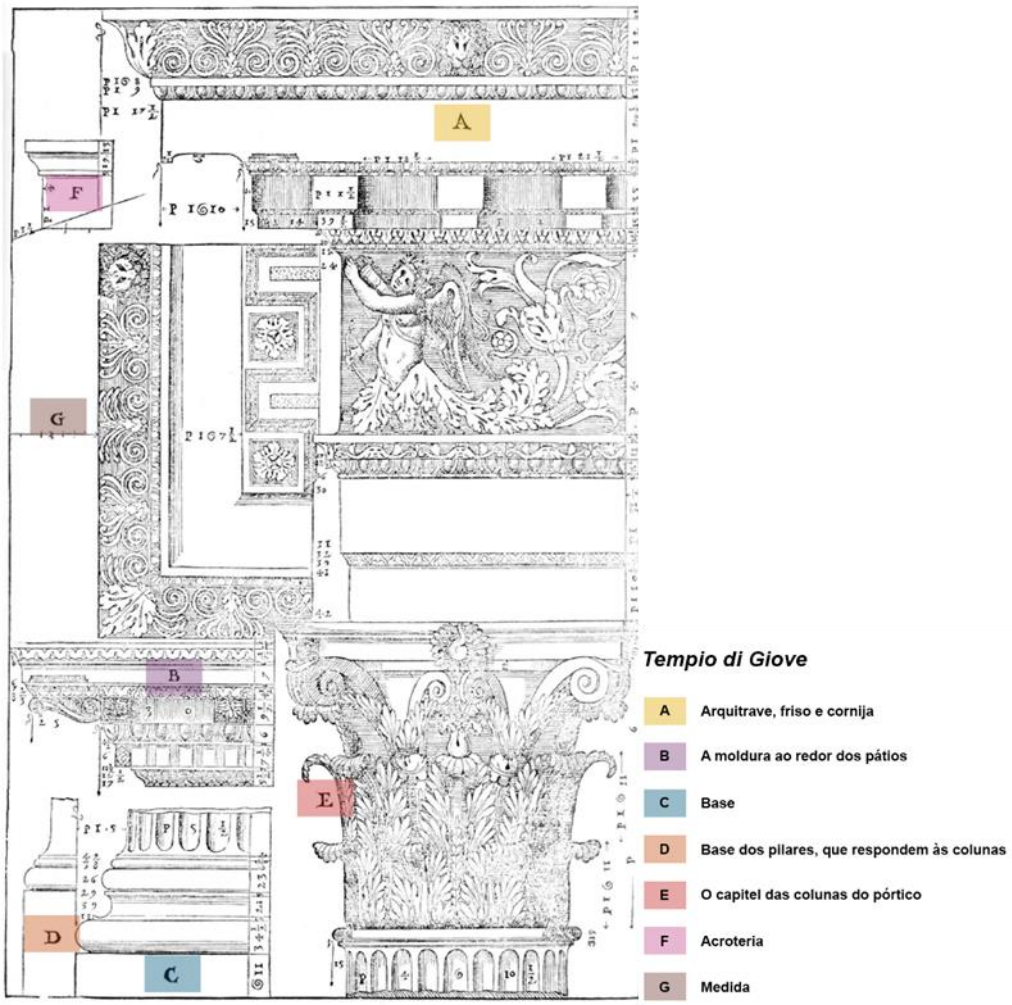


Imagem 12 - *Tempio di Giove*, com destaque ao que se refere cada letra maiúscula no desenho. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 47.

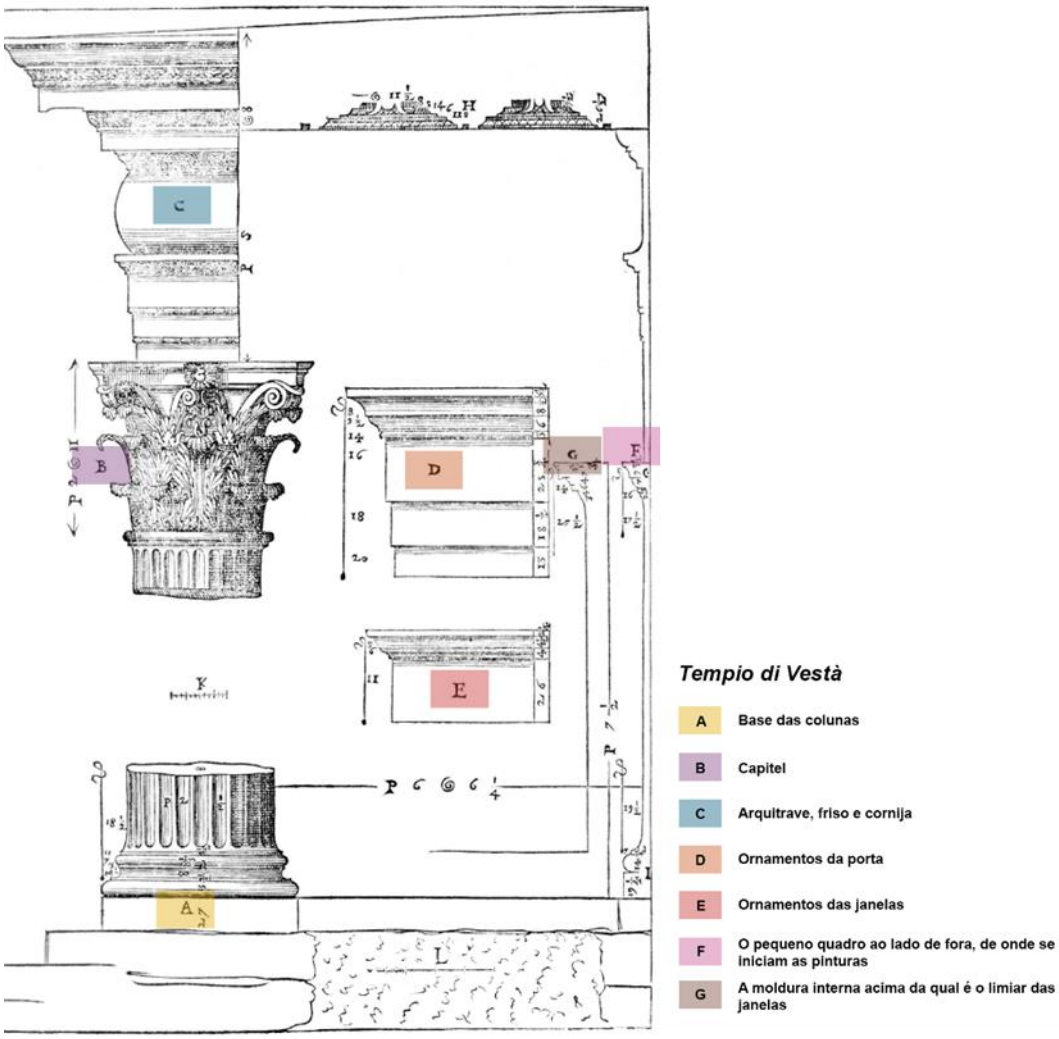


Imagem 13 - *Tempio di Vestà*, com destaque ao que se refere cada letra maiúscula no desenho. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 54.

4 A ANTIGUIDADE ROMANA EM ALBERTI, SERLIO E PALLADIO

É pertinente enfatizar que os estudos e investigações detalhadas que Andrea Palladio realizou acerca do mundo antigo – desde leituras de Vitrúvio até o estudo sistemático das ruínas da Antiguidade Clássica – resultou em um conjunto de "regras técnicas, medidas proporcionais, elementos estilísticos, células estruturais, símbolos formais e organização espacial" (MAGAGNATO, 1980, Introdução, p. XVIII)[163]. Tais preceitos sintáticos, contudo, vinham sido desenvolvidos desde Leon Battista Alberti.

[163] Tradução livre de "(...)regole tecniche, di misure proporzionali, di elementi stilistici, di cellule strutturali, di simboli formali, di organizzazioni spaziali(...)" (MAGAGNATO, L. Introduzione. In: Palladio, A. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1980m p. XVIII).

Ao serem confrontados os tratados de Alberti e Palladio, há duas características preponderantes que inicialmente devem ser observadas: a estrutura organizacional e o papel de protagonismo. Em Alberti, o texto; em Palladio, o desenho. Quando tratam sobre as obras da Antiguidade, Alberti trabalha de forma analítica, dissertando sobre o tema e buscando referências antigas para construir sua argumentação (CAPISTRANO, 2014); Palladio, por sua vez, é sucinto em suas descrições textuais e concede aos seus desenhos o papel de agente organizador e testemunho de sua atuação.

> Enquanto Alberti, ao escrever seu tratado – e provavelmente em decorrência disso, passou a desempenhar também papel de arquiteto, Palladio escreveu seu tratado a partir de sua atuação na arquitetura, o que evidencia os caminhos opostos que os dois percorreram. (CAPISTRANO, 2014, p. 185).

Uma outra característica que merece atenção é a forma pela qual os tratados foram divulgados: Palladio, com *I Quattro Libri dell'Architettura*, buscou um sentido prático e didático, e muitas vezes como uma espécie de guia, que pudesse ser facilmente consultado não apenas por eruditos, mas procurando dialogar com futuros arquitetos– que era exatamente o que Alberti evitou em *De re aedificatoria*. Alberti, por ser um erudito, acreditava que o arquiteto deveria ser o braço direito do rei e que a arquitetura deveria estar a seu serviço. Sendo assim, ele escreve seu tratado em latim o que significa que, na época, apenas os grandes homens do saber teriam acesso e entendimento a leitura. Palladio, por escrever seu tratado no italiano e utilizando-se de imagens, amplia o campo de acesso e entendimento daquilo que expõe em seus quatro livros, de forma a não segregar quem poderia ou não ter contato com seu trabalho, imaginando-o como referencia.

Conforme apresentado no Capítulo I deste trabalho, o Livro X do tratado de Alberti aborda o restauro dos edifícios, motivado, em especial, pela situação em que eles se encontravam na cidade de Roma. Este talvez tenha sido o livro albertiano de maior valor para Palladio estudar as ruínas de Roma, que resultariam no Quarto Livro de seu tratado. Apesar disso, o Livro X de *De re aedificatoria* deve ser lido com atenção, uma vez que dos dezessete capítulos que o compõem, doze tratam a respeito da água – fontes e como encontra-las,

escavações de poços, aquedutos, cisternas, rios etc. O conceito que se faz indispensável para este estudo é o de *concinnitas*[164].

> Sobre a aparência e a configuração de um edifício, existe uma excelência e uma perfeição naturais que estimulam a mente; se presentes elas são imediatamente reconhecidas mas, se ausentes, elas são ainda mais desejadas. Os olhos são, por natureza, ávidos pela beleza e pela *concinnitas*, e são particularmente melindrosos e críticos nessa matéria. Eu não sei porque eles clamam por aquilo que falta mais prontamente do que apreciam o que existe (...) Na verdade, eles às vezes acham impossível explicar o que nos ofende, afora o fato de que não há maneira de satisfazer nosso excessivo desejo de admirar o que é belo. (ALBERTI, 1999, X, VIII, p. 312).

Ao se fazer um paralelo entre o conceito empregado por Alberti com o tratado palladiano, Argan (1999) afirma que Palladio "nunca transparece o gosto da 'ruína', que é tão frequente em toda arquitetura do Renascimento, de Alberti a Bramante, e que atesta uma consciência viva da historicidade da arte clássica" (p. 408). Palladio, quando usa do desenho para estudar, ordenar e restituir os edifícios em ruínas da cidade de Roma, faz com que a obra da arquitetura possua "determinada consistência e absoluto encerramento: os desenhos servem para decompor essa consistência e romper com seu hermetismo" (LANCHA, 2006, p. 51).

Não obstante, ao se contrapor os livros quarto, de Palladio, e o terceiro, do tratado de Serlio, já que ambos documentam edifícios antigos presentes na cidade de Roma e fora dela, identifica-se aproximação e distanciamento na abordagem dos arquitetos, tanto no que se refere ao conteúdo textual quanto aquele vinculado às pranchas de desenho das obras. Se comparados ambos os livros, nota-se a influência daquele de Serlio sobre o tratado de Palladio, contudo, há um salto qualitativo na forma de representação dos edifícios, do segundo em relação ao primeiro (MAGAGNATO, 1980)[165]. Ao passo que Serlio se delonga na descrição textual, tanto para tratar dos materiais construtivos quanto de detalhes presentes nos templos, Palladio os aborda de forma extensiva e detalhada em desenhos.

---

[164] "...l'Alberti usa la concinnitas non solo come accordo o concerto fra le parte interne d'uma data struttura, ma anche como conformità fra due o più organismi da accostare o da fondere, come avviene nel caso del completamento o restauro di antichi edifici" (FUSCO, 1992, p. 252).

[165] "Il Serlio, ad esempio, fu certo presente al Palladio; ma basta confrontare qualche tavola del Terzo Libro del Serlio con quelle del quarto di Palladio, per vedere quale salto di qualità intervenga nelle xilografie palladiane (...)"(MAGAGNATO, L. Introduzione. In: Palladio, A. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1980, p. XIX).

No que corresponde à diagramação de ambos os livros, a diferença é ainda mais evidente. Enquanto a leitura do tratado palladiano é sequencial[166] e espontânea, apresentando medidas nos desenhos, a do tratado serliano é rígida, com constantes quebras entre texto e imagem[167]. Contudo, é importante citar que ambos arquitetos tinham como referência as descrições de Vitrúvio. De acordo com Cerri (2011, p. 117), ao se referir "as medias verdadeiras dos templos, Serlio toma como referências os desenhos vitruvianos interpretados como iconografia (planta), ortografia (elevação) e ciografia[168] (escorço dos edifícios) ".

Em relação aos templos apresentados, Serlio também expõe edifícios presentes na cidade de Roma, no restante da Itália e fora dela. Os templos em comum a ambos os tratados são o Panteão, *Tempio già dedicato alla della Pace*, *Tempio di Vestà*, *Tampietto di Bramante*, *Tempio di Bacco*[169] e *Tempio di Pola*[170], sendo o Panteão o qual os dois tratadistas mais se prolongam tanto em texto como em imagem.

A passagem de Serlio pela cidade de Roma foi marcada pela documentação de obras da Antiguidade e pela devoção a Bramante, Rafael Sanzio e Baldassare Peruzzi (CERRI, 2011). Assim como Palladio, o único templo de um arquiteto contemporâneo a eles retratado em seus tratados foi justamente *Tampietto* por ter sido considerada uma obra na qual o arquiteto conseguiu superar a grandeza dos antigos.

---

[166] A ordem dos desenhos em Palladio é sempre planta, corte, elevação e detalhamentos.
[167] Não há uma ordem na apresentação das imagens, havendo mistura entre texto e desenho. Serlio não utiliza de medidas em seus desenhos.
[168] Serlio diz que o desenho através *sciografia* era mais apropriado aos arquitetos; enquanto a *scenografia* era apropriado aos pintores de cena (CERRI, 2011).
[169] Na Itália, mas fora de Roma.
[170] Fora da Itália.

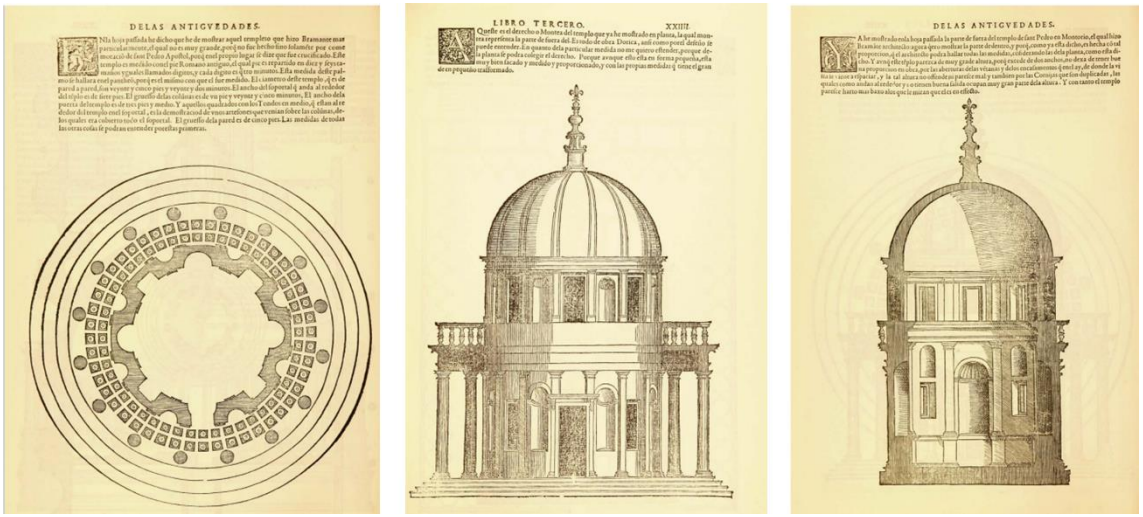


Imagem 14 - *Tampietto di Bramante* representado por Serlio. **Fonte:** SERLIO, 1990, III, pp. 52-54.

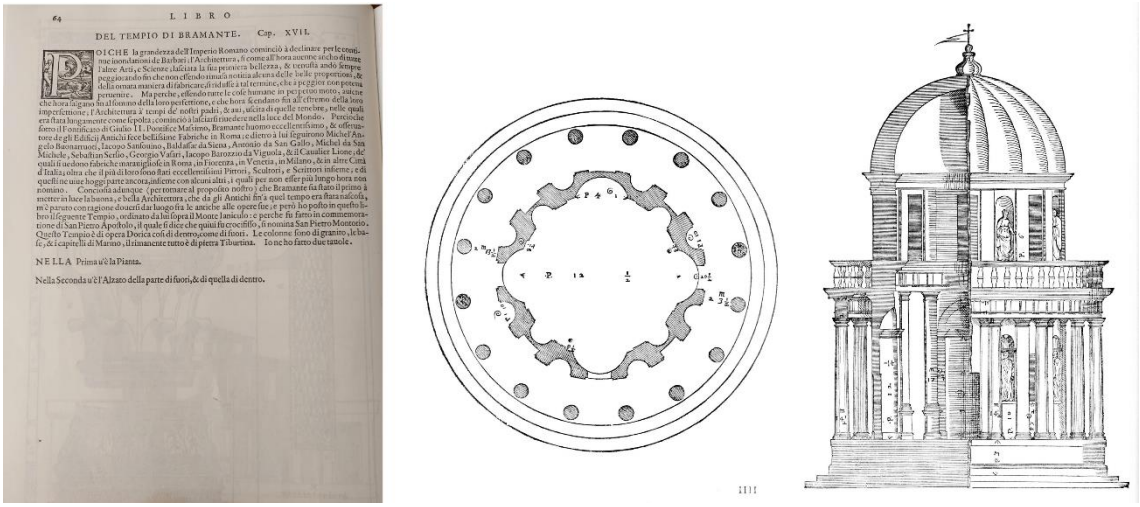


Imagem 15 - *Tampietto di Bramante* representado por Palladio. **Fonte:** Palladio, 1990, IV, pp. 64-66.

A maneira pela qual Palladio expõe os edifícios da Antiguidade – através de textos e desenhos – advém da influência de Serlio. O fato de Serlio ter dedicado um de seus livros aos estudos de obras antigas, tanto na Itália quanto fora dela, apresentando descrições sobre eles e ilustrações comentadas, expondo a Palladio o mundo da Roma antiga. Esse processo de difusão de conhecimento com base em textos e imagens, de modo a serem lidos juntos, de forma complementar, e em linguagem acessível, foi uma inovação na prática de estudos, uma vez que possibilitou uma ampla experiência na percepção da arquitetura romana antiga.

5 ESTUDOS DE CASO

Diante da importância dos esboços e estudos palladianos acerca dos monumentos antigos, optamos por dedicar um item à análise dos elementos arquitetônicos em dois edifícios que o arquiteto apresenta em seu tratado: o Panteão e o *Tampietto de Bramante*. A escolha dos monumentos não foi aleatória, mas se deu devido a importância que ambos apresentaram no momento em que foram retratados – importância essa que segue até os dias atuais.

A escolha de analisar o Panteão baseou-se no fato de ser o edifício mais bem conservado da Antiguidade e o que apresenta maior número de pranchas de desenho e descrição textual. Já no que se refere ao *Tampietto di Bramante*, apesar de não ser um dos mais extensos em desenhos e textos, é o único monumento contemporâneo a Palladio presente no Livro IV, além do fato de ser considerado modelo exemplar de arquitetura no modelo de representação clássica. A ordem de apresentação de ambos edifícios seguirá àquela apresentada por Palladio em seu Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*.

5.1 Panteão

Por ser o edifício com maior número de pranchas de desenho, partimos da padronização de cores para cada elemento a ser evidenciado em cada uma das pranchas. Dessa forma, a legenda das cores utilizadas para o Panteão será exposta antes do desenho para que se possa ter conhecimento do membro analisado e, também, para que a leitura de cada prancha não seja prejudicada e ocorra de maneira fluida, sem que seja preciso olhar para a legenda o tempo todo.

Imagem 16 - Legenda base para compreensão da análise dos elementos arquitetônicos do Panteão, por Palladio.

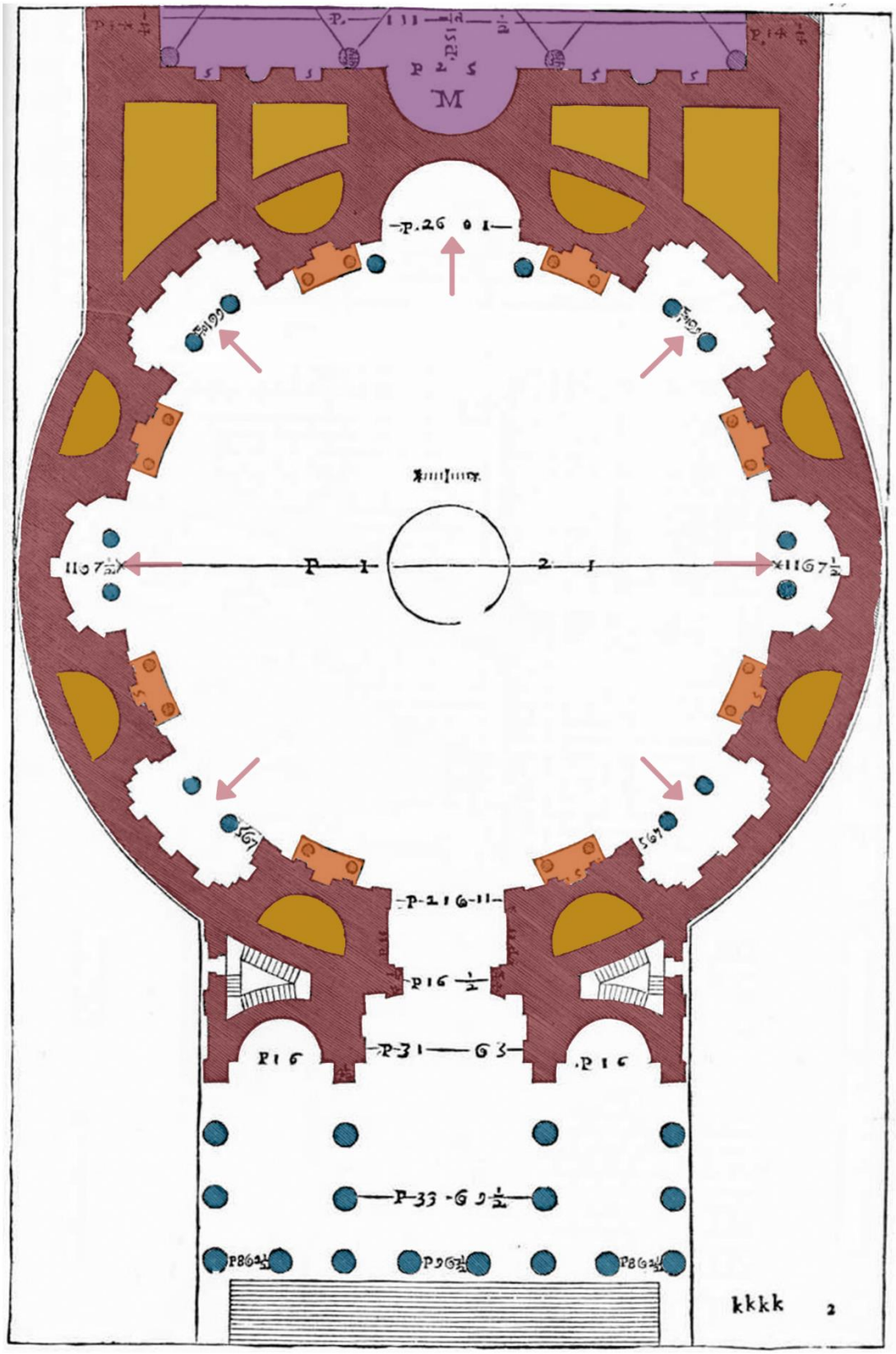


Imagem 17 - Planta do Panteão com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 75.

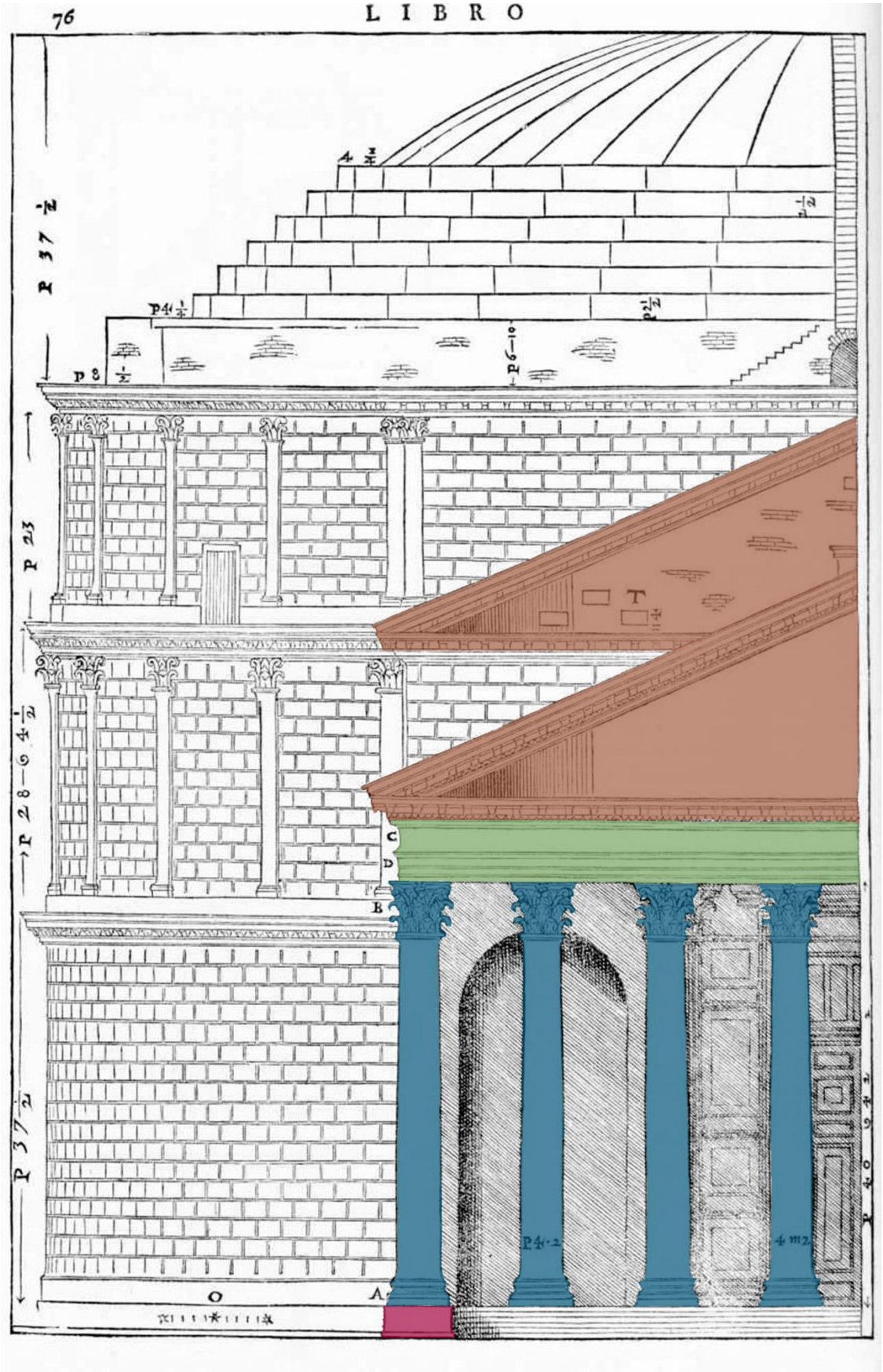


Imagem 18 - Metade da elevação frontal com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 76.

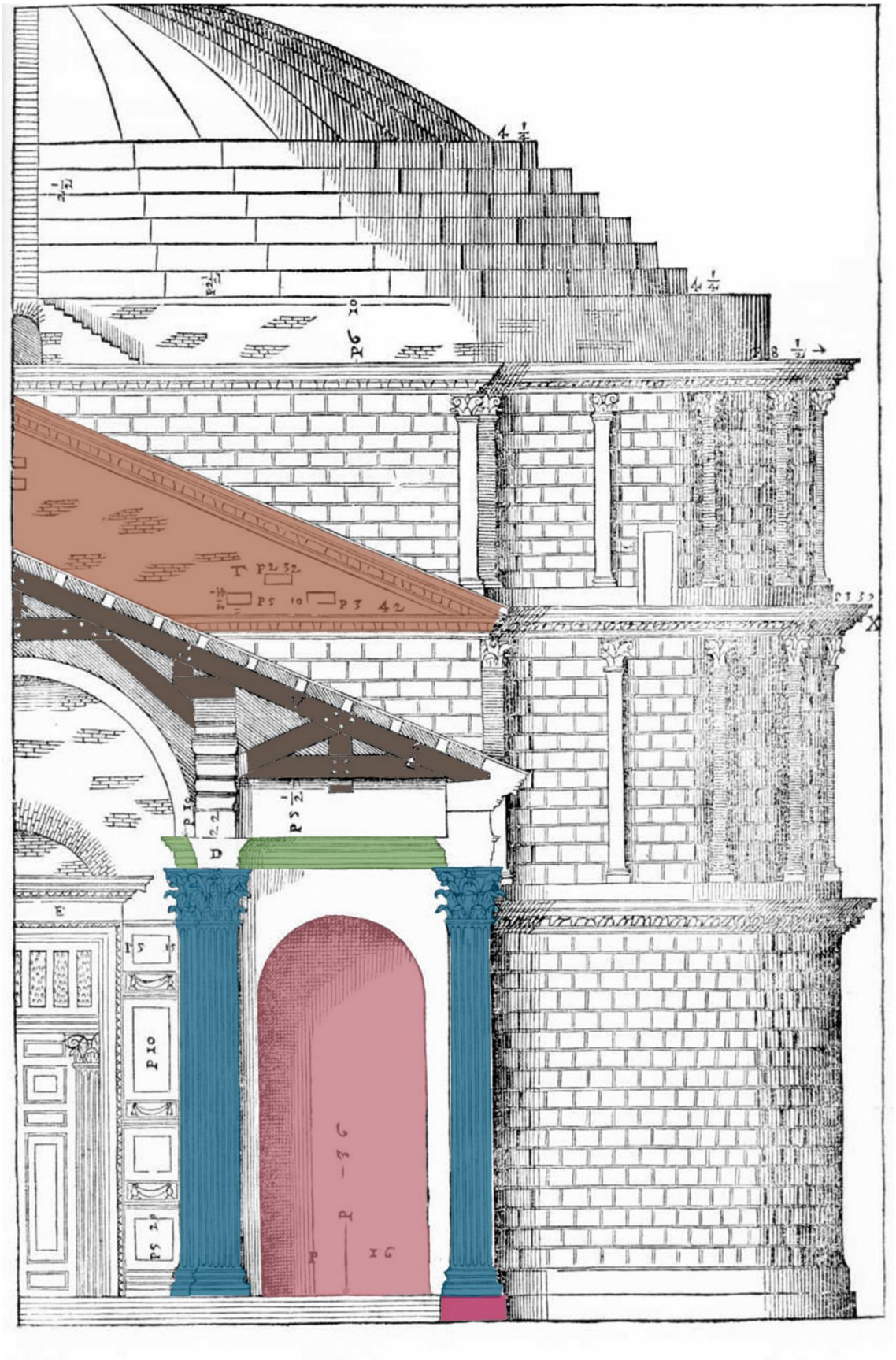


Imagem 19 - Metade da elevação frontal sob o pórtico, com demarcações feitas pelos autores.
Fonte primária: PALLADIO, 1990, IV, p. 77.

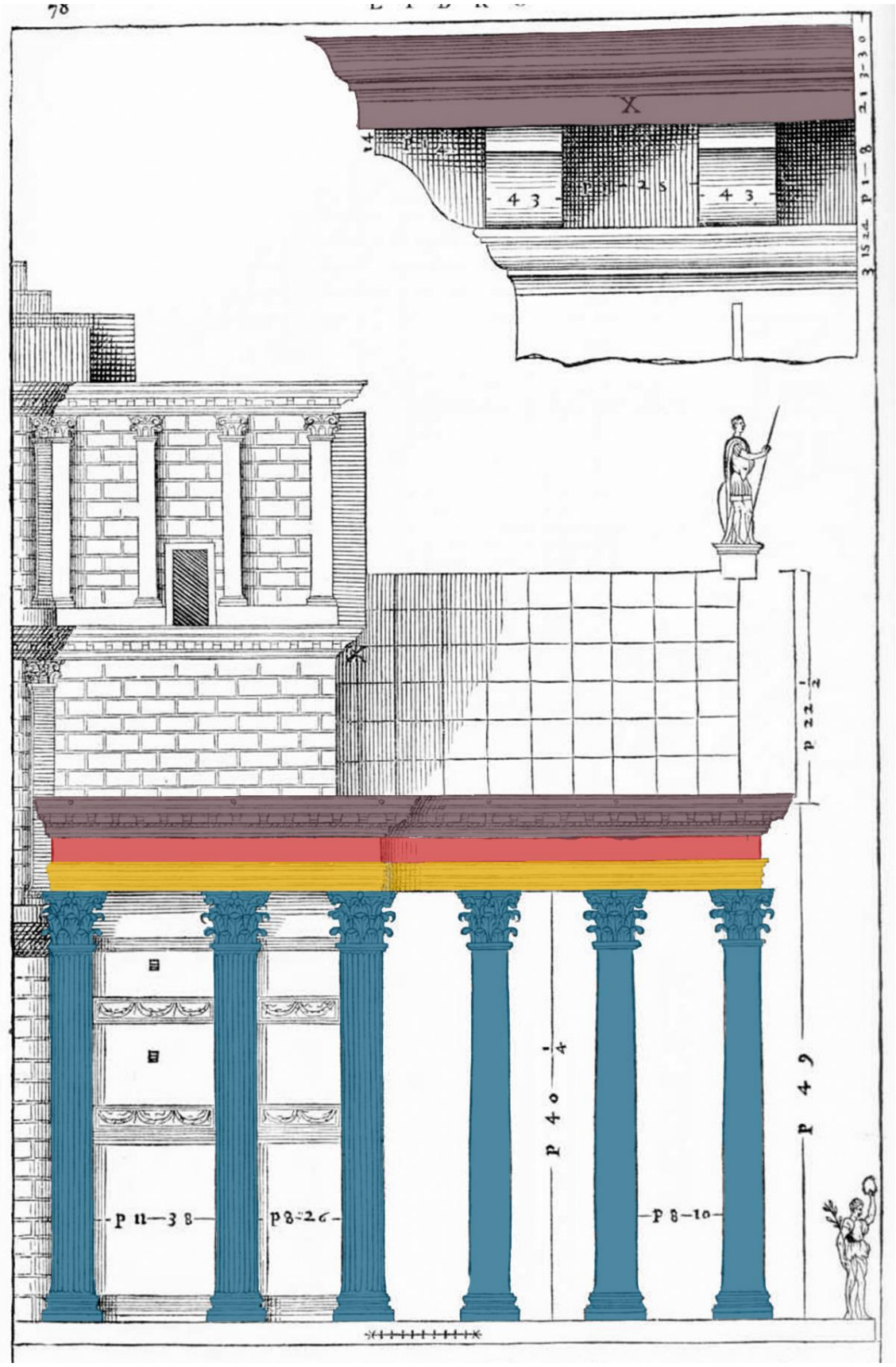


Imagem 20 - Metade da elevação lateral e um detalhamento, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 78.

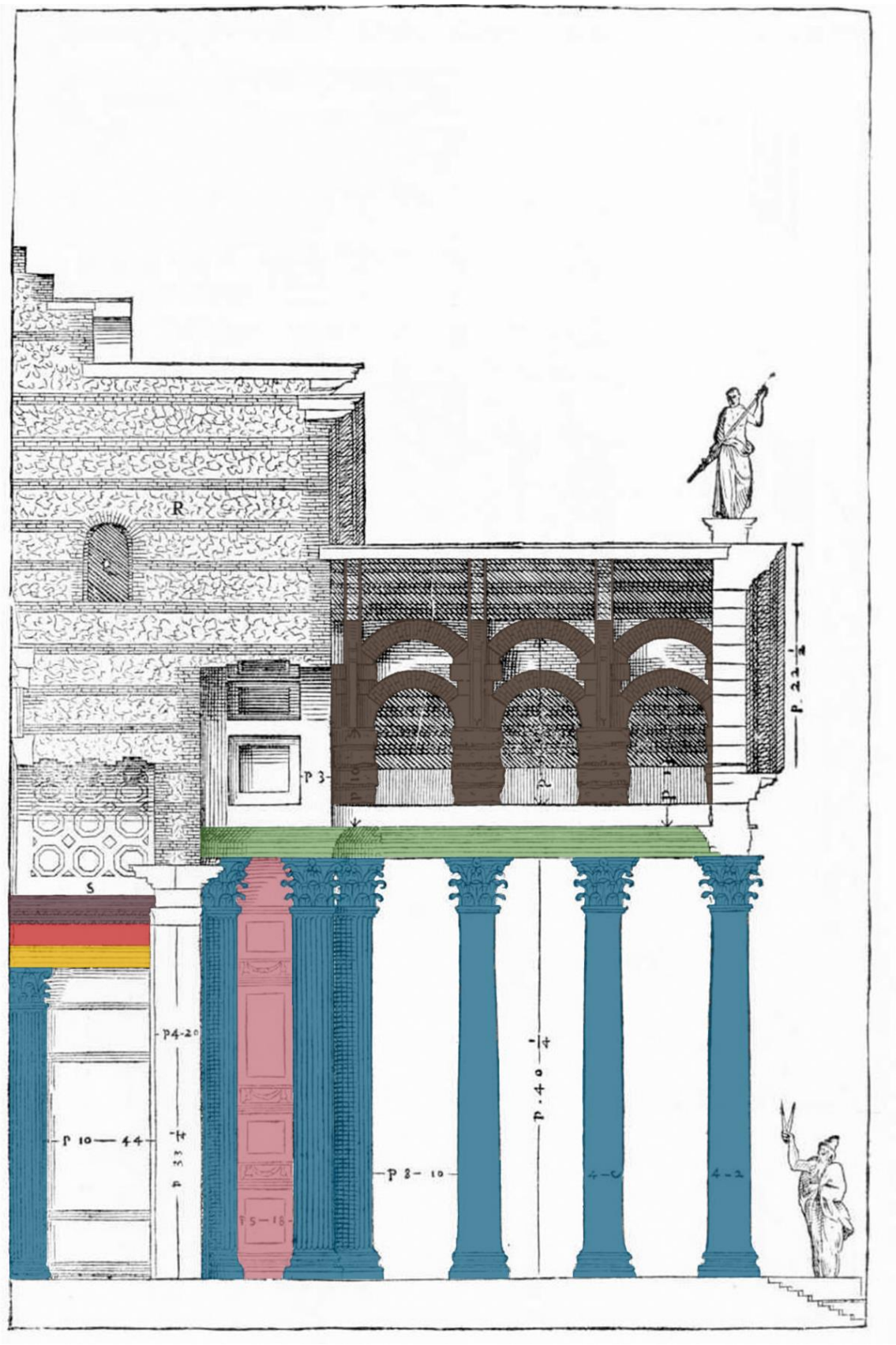


Imagem 21 - Metade da fachada lateral interna com demarcações feitas pelos autores**. Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 79.

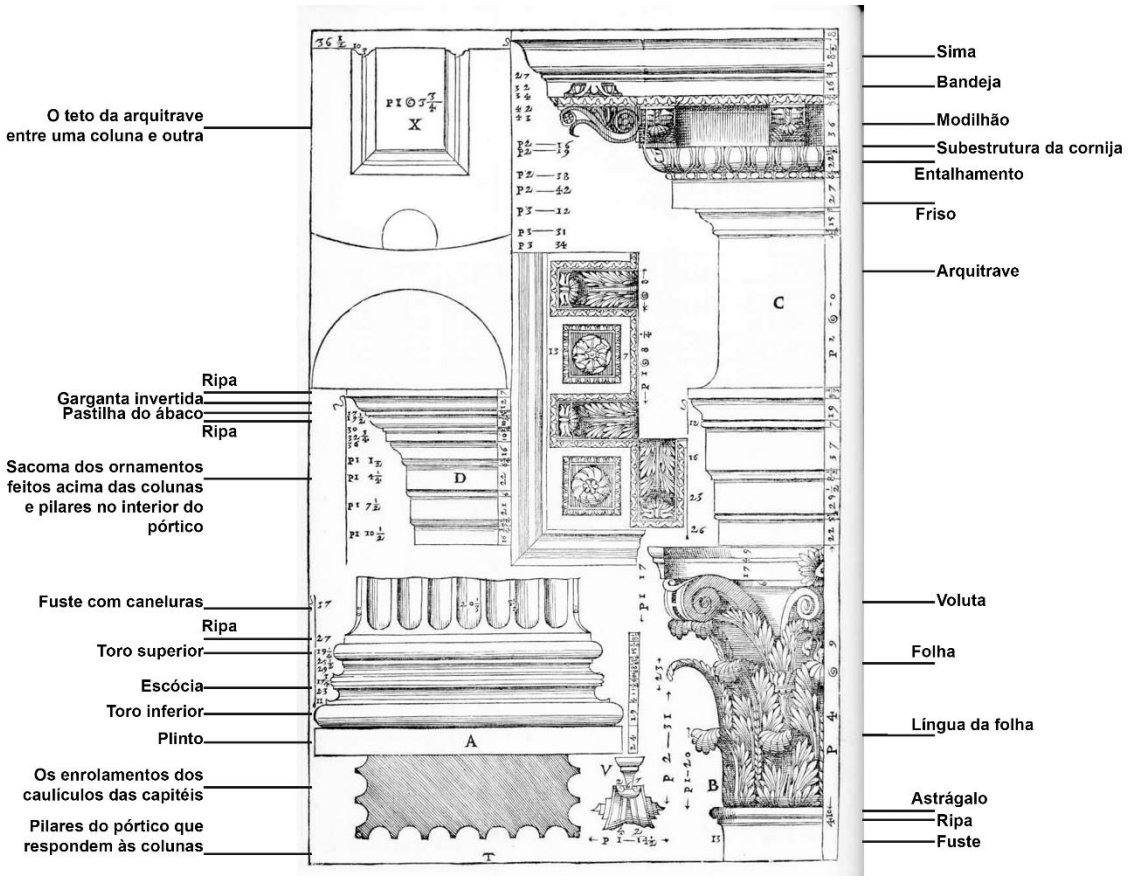


Imagem 22 - Detalhamento dos ornamentos do pórtico com demarcações feitas pelos autores.
Fonte primária: PALLADIO, 1990, IV, p. 80

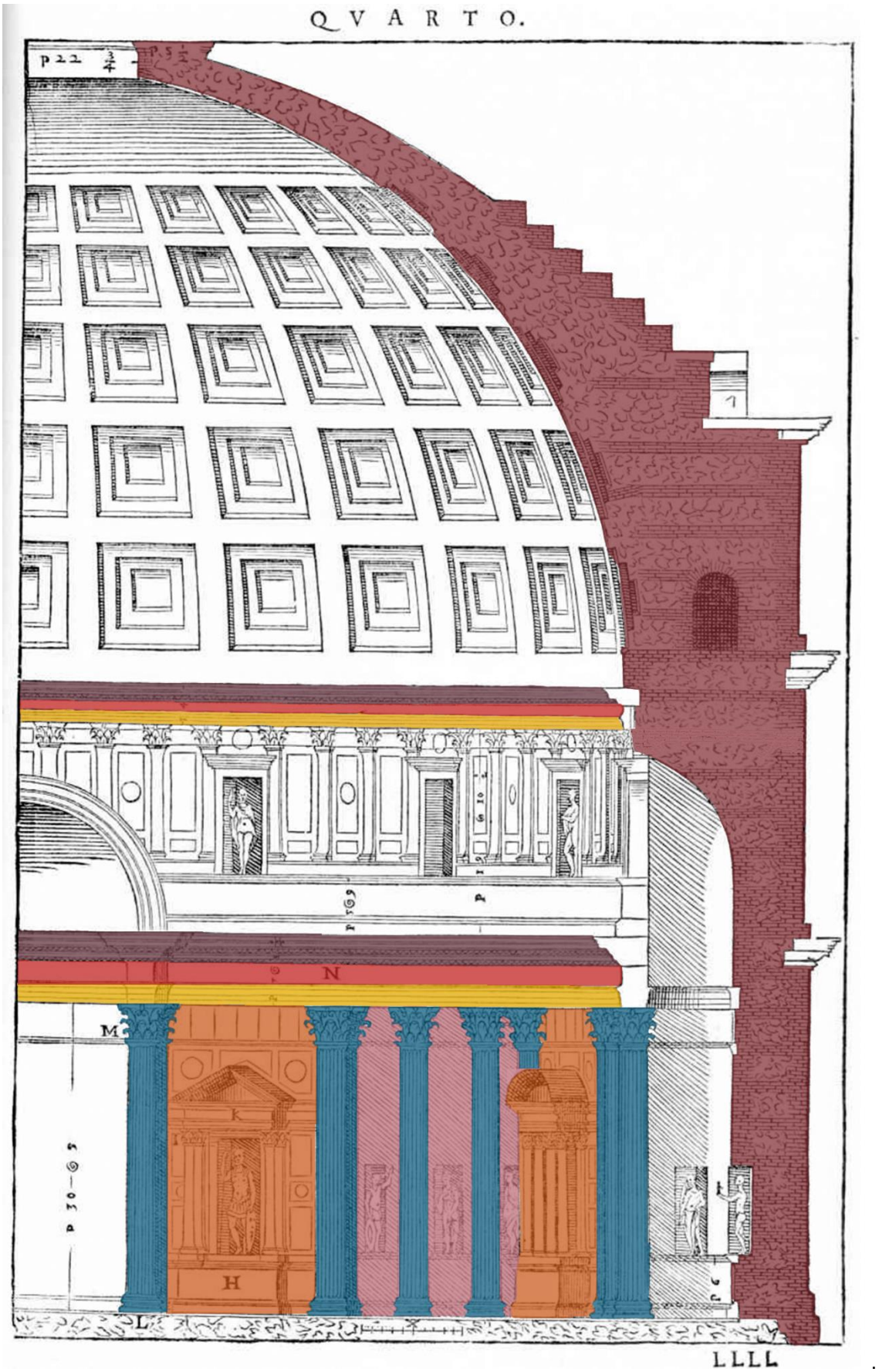


Imagem 23 - Parte interna da elevação frontal que se encontra com a entrada do edifício, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 81.

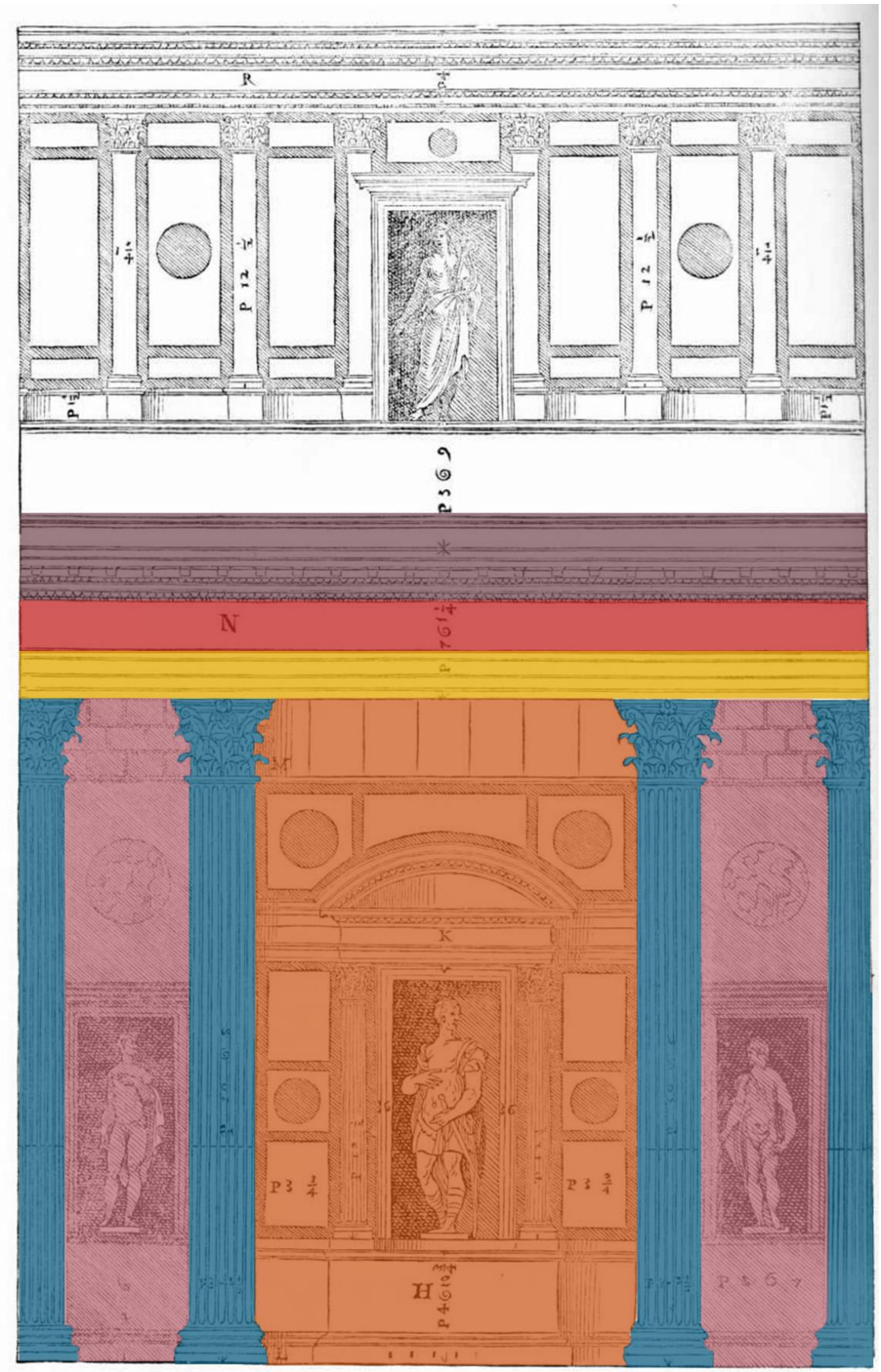


Imagem 24 - Destaque ao tabernáculo com as capelas laterais, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 82.

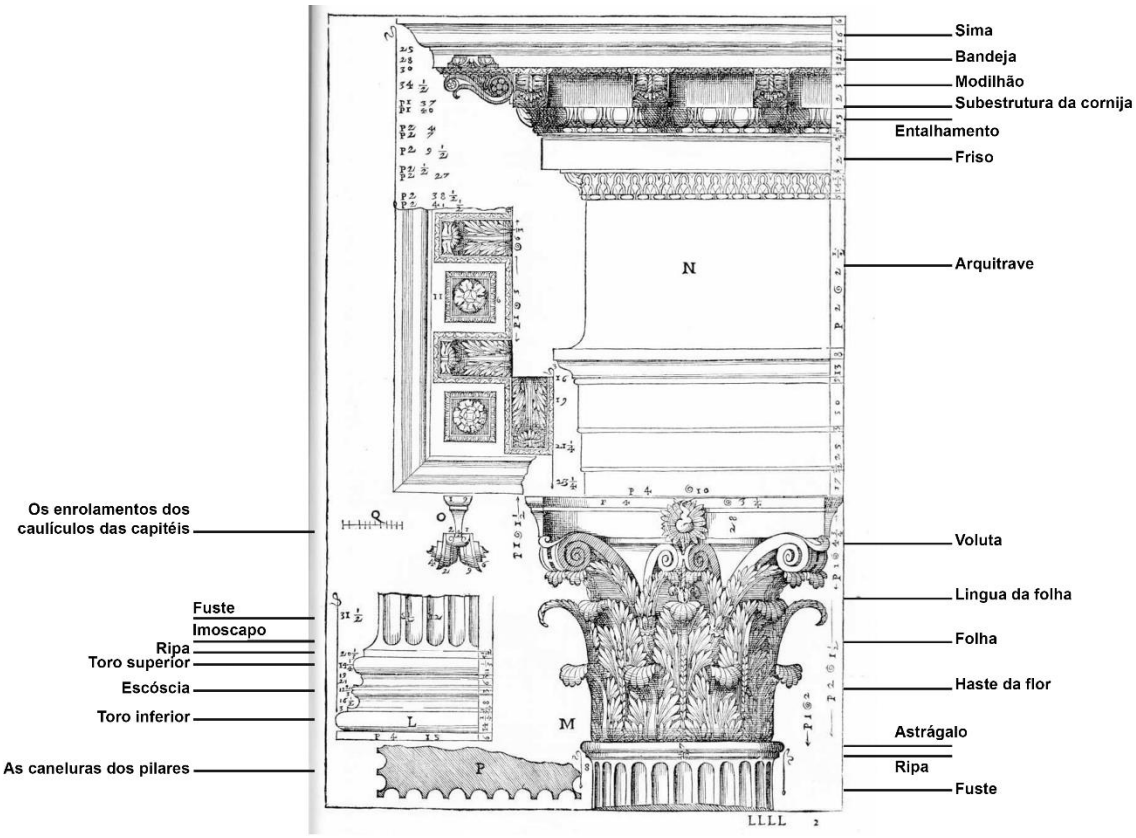


Imagem 25 - Detalhamento das colunas e dos pilares internos, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 83.

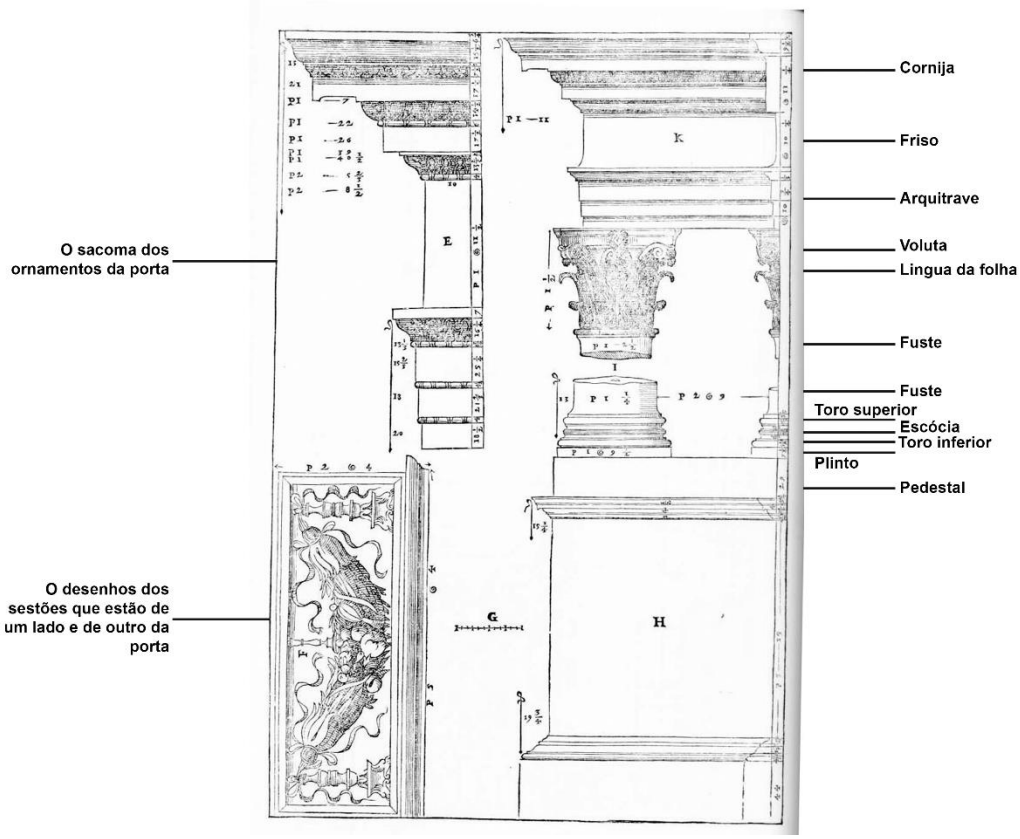
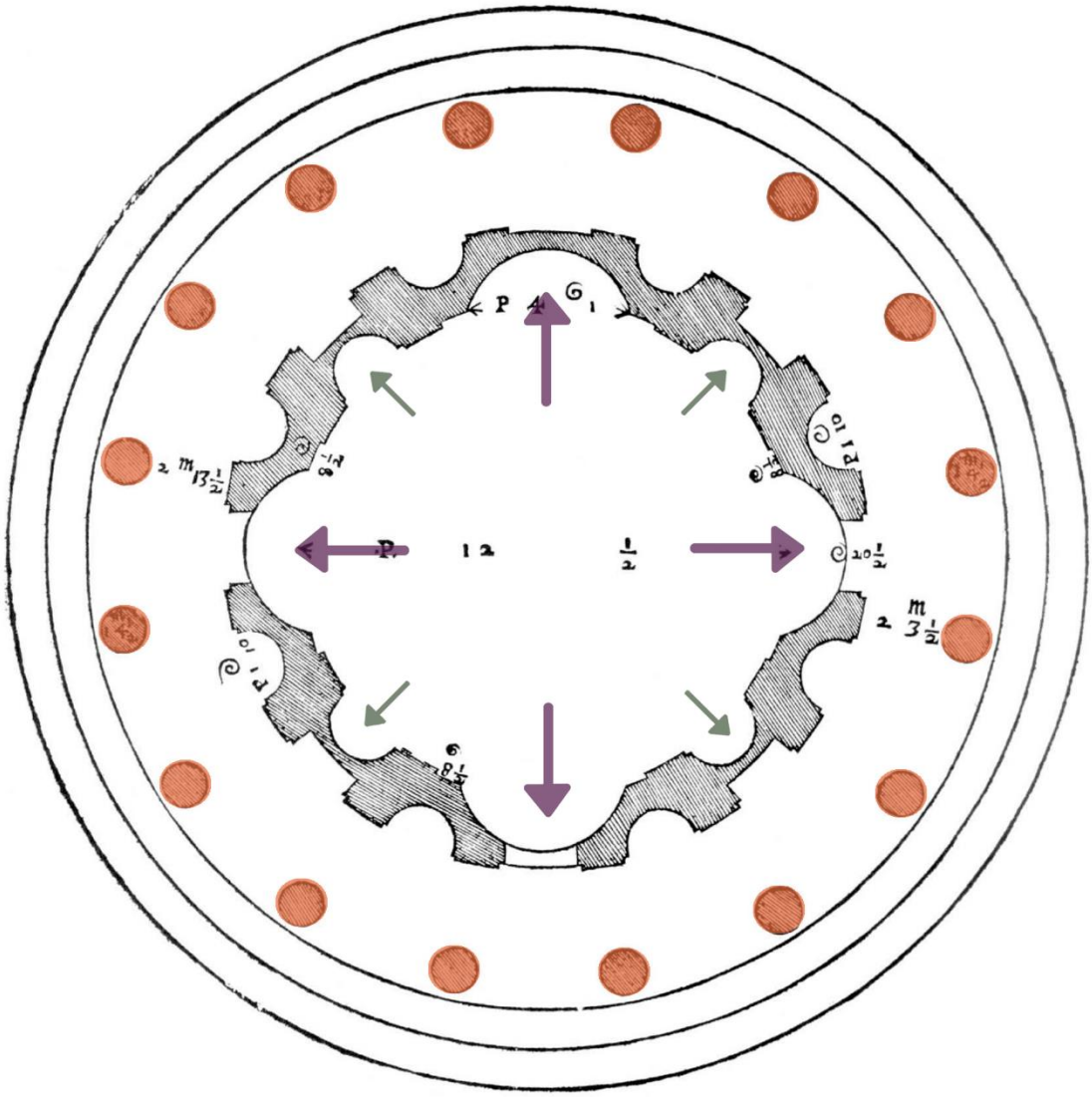


Imagem 26 - Detalhamento do tabernáculo, com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária:** PALLADIO, 1990, IV, p. 84.

5.2 *Tampietto di Bramante*

Diferentemente dos desenhos apresentados no Panteão, o *Tampietto di Bramante* não possui pranchas exclusivas de detalhamentos e com elevações internas. Por este motivo, a análise apresenta um menor número de detalhes do que o primeiro edifício verificado. Ainda, sua planta quase não apresenta tantos pormenores quanto a do Panteão.



Legenda:

Colunas de ordem dórica — Nichos maiores — Nichos menores

Imagem 27 - Planta do *Tampietto* com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 65.

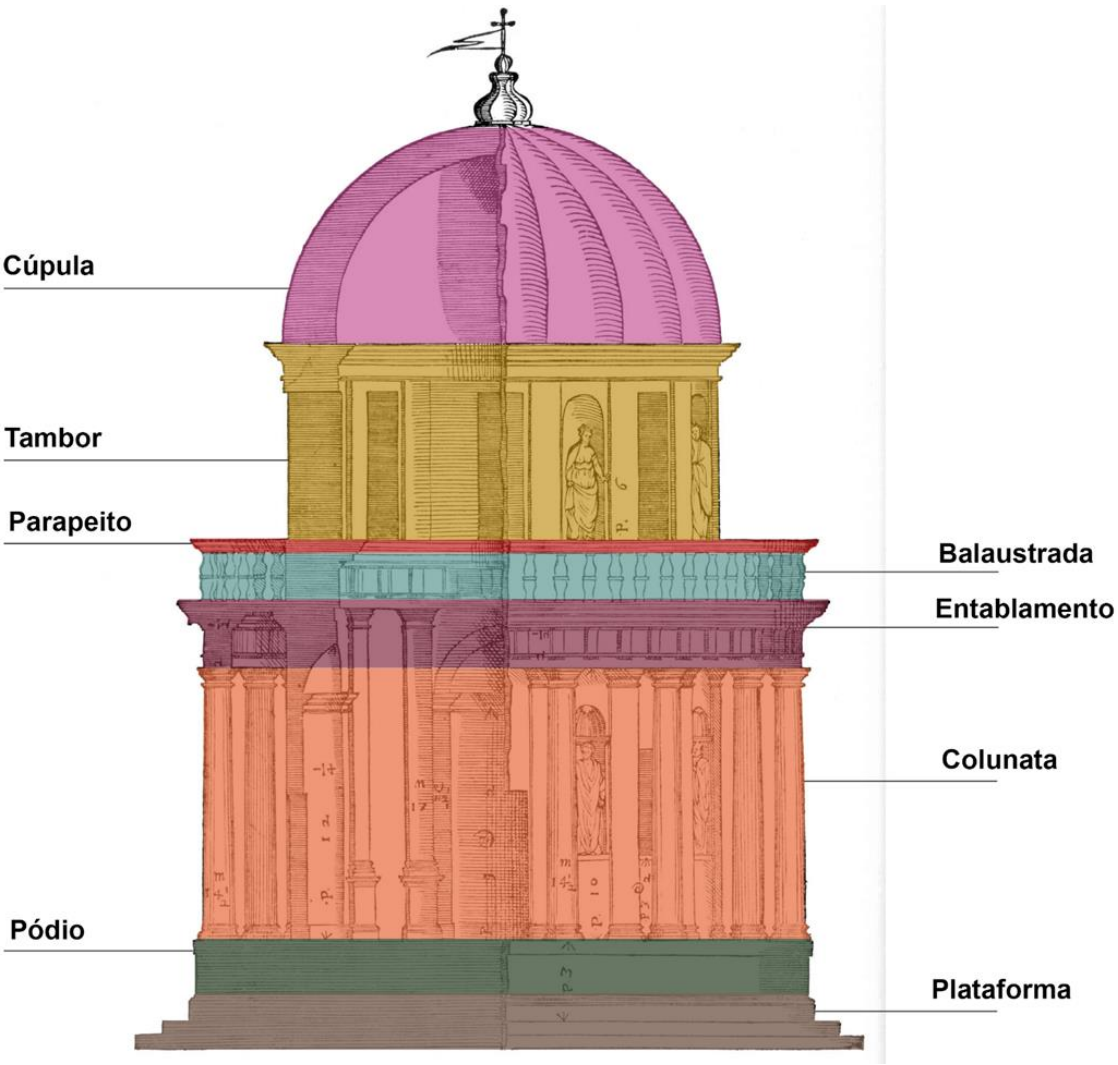
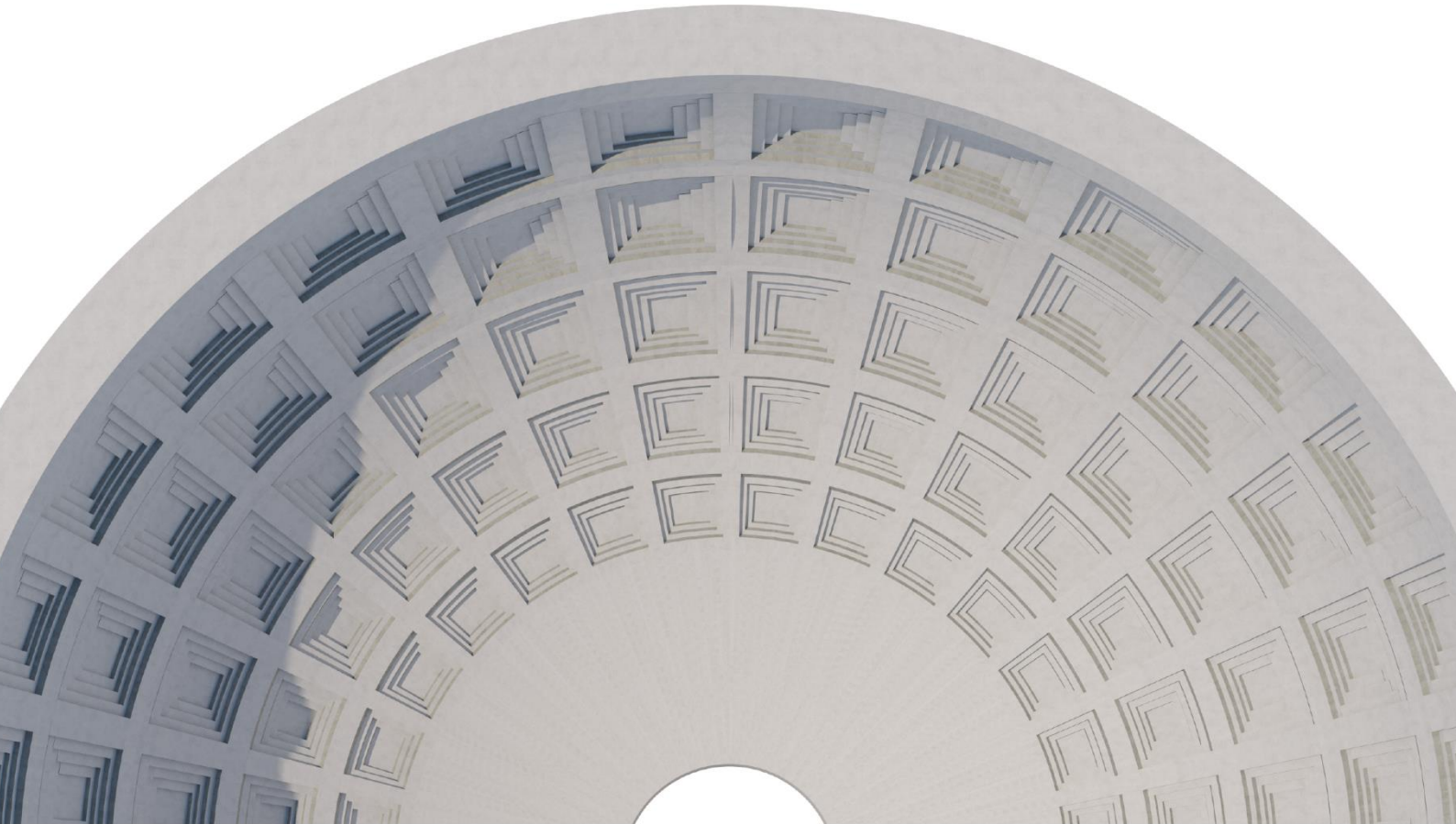


Imagem 28 - Elevação frontal e elevação interna com demarcações feitas pelos autores. **Fonte primária**: PALLADIO, 1990, IV, p. 66.

Cap. 03

O desenho como suporte arqueológico



1 DO ANTIQUARISMO AO NASCIMENTO DA ARQUEOLOGIA

Conforme exposto nos capítulos anteriores, a Renascença, em especial ao que se refere aos séculos XV e XVI, teve êxito graças a um eficaz e intenso mecenato, uma vez que este se tornou uma espécie de competição por poder – e quem tivesse uma maior quantidade de obras de artistas e arquitetos do período, mostrava possuir maior poder econômico, político e cultural.

Os mecenas, que incluíam desde membros das famílias mais nobres italianas e, muitas vezes ou em sua grande maioria, integrantes do clero e ordens papais, especialmente os papas no Vaticano, investiam de maneira minuciosa e persistente na criação de coleções de obras de arte modernas e antigas[171]. Um caso célebre foi o papado de Júlio II[172], que fundou os palácios que abrigam o Museu do Vaticano (1506). Dessa forma, por esse intenso mecanismos de financiamento de artistas para adquirir coleções de artes privativas[173], o mecenato é, nos dias de hoje, tido como um dos processos sociais que dominaram a Europa pré-industrial (BERBARA, 2011).

A tradição do Renascimento, com a atenção sempre voltada à Antiguidade Clássica, inaugurou o cuidado e respeito pela matéria, em especial no que se trata de *forma* e *modelo* (CARBONARA, 1997). A salvaguarda das ruínas e monumentos da Antiguidade assinala, então, uma concepção de proteção da mesma. Contudo, ao final do século XVII e durante o século XVIII, há o estabelecimento de normas que viriam a orientar a restauração efetiva, que, num primeiro momento, receberia o nome de **restauro arqueológico**. O restauro arqueológico surge na Itália, momento em que o país era o novo nicho de

---

[171] "O interesse por objetos produzidos pelo homem e elementos do mundo natural na Europa vem desde a Idade Média. Segundo Françozo, "[...] os primeiros tipos de coleção de que se tem registro eram as chamadas câmara de tesouros (*schatkamers*), mantidas por instituições religiosas" (2014, p.53). As Cruzadas, expedições militares, religiosas, políticas e econômicas que rumaram ao Oriente Médio, especificamente à Palestina, com a justificativa de libertar a "Terra Santa", se estenderam do final do século XI ao início do Renascimento, favoreceram a formação dessas câmaras de tesouros, levando da Terra Santa à Europa, objetos e relíquias de santos trazidas do Oriente. " (CORÁ; BATTESTIN, 2021, p. 11)

[172] Para mais informações, consultar "O papado no Renascimento" presente no Capítulo I deste trabalho.

[173] Surgem, aqui, os estúdios (*studioli*), que eram "quartos privados reservados ao estudo nos quais se guardavam zelosamente itens colecionados. Em alguns casos, os grandes artistas da época eram encarregados da decoração pictórica dos *studioli*; assim, por exemplo, o estúdio do duque de Urbino, Federigo da Montefeltro (1422– 1482), foi decorado com *intarsie* representando livros, estatuetas, instrumentos científicos e musicais, armas e armaduras, indicando a dupla natureza — intelectual e guerreira — do duque" (BERBARA, 2011, p. 16).

trabalhos, onde se dava grande importância à Arquitetura Clássica. Nos primeiros 30 anos do século XIX, a Itália era tida como o Império com a história mais antiga. Por essa razão, os monumentos tinham três razões para a sua conservação: razão histórica, didática ou econômica (FACULDADE DE BELAS ARTES DE LISBOA).

Os intelectuais renascentistas viam no antiquarismo um modo de reconstrução de elementos da história e, também, das instituições; em outros termos, a restituição das singularidades da vida clássica (MAZZOCCO, 1987). Conduzidos pelas obras antiquárias do Humanismo, o século XVI se diferencia dos precedentes pela sua propensão à reunir fragmentos arqueológicos, de maneira que o antiquarismo passou a ser identificado como erudição pessoal no *Cinquecento*, quando, em Bolonha, foi designada a primeira cátedra a abordar as *Romanae Antiquitates* (CARBONARA, 1997; MAZZOCCO, 1987).

As práticas colecionistas intensificaram-se no fim do século XVI e, no decorrer do século XVII, adquiriu propósito de permitir a expansão do conhecimento do tempo do homem na Terra, bem como das conquistas da humanidade. É possível afirmar que o colecionismo aconteceu através de duas formas, sendo a primeira por meio da formação de coleções que viriam a se tornar museus e/ou compor o acervo de museus e, também, impulsionando a formação e o estabelecimento de associações científicas para a compreensão do passado.

A princípio, as coleções que pertenciam ao clero, burgueses, príncipes e reis organizavam-se em *Gabinetes de Curiosidades*[174] que as exibiam a um discreto grupo de estudiosos e aristocratas, sempre em concordância com o interesse dos proprietários a fim de demonstrar influência e poderio social (LARA FILHO, 2006). Da perspectiva histórica,

> (...) os gabinetes, lugares onde os colecionadores, até o século XVIII, guardavam, ainda sem catalogação, tudo o que julgassem singular, foram os precursores dos museus [...] Em seu ensaio “A câmara das maravilhas”, Giorgio Agamben diz que “[...] quando se começaram a colecionar objetos de arte, estátuas e pinturas foram colocadas ao lado de curiosidades e de exemplares de história natural”. (2012, p. 61).

[174] Ou *Câmera das Maravilhas* (CARÁ; BATTESTIN, 2021; LARA FILHO, 2006). Segundo Raffaini (1993, p. 159): “Germain Bazin, nos esclarece que a palavra francesa “Cabinet” é procedente do italiano e designava primeiramente um local reduzido, um móvel, no qual se guardavam documentos íntimos ou objetos pessoais (Bazin, 1987) ”.

> Constituído desde um mobiliário como uma cômoda ou gaveteiro, até um ambiente completo de uma edificação que abrigava uma coleção de objetos organizados e justapostos. Em geral, essas coleções eram relacionadas com a história natural, a arqueologia e as antiguidades. (CARÁ; BATTESTIN, 2021, p. 11).

Até então, o ato de colecionar dava-se por gosto e para demonstração de autoridade política, econômica e social. Paulatinamente, os estudos e a sistematização do passado e do conhecimento que ele poderia proporcionar passa a adquirir força na sociedade e, ainda que os métodos e corpo teórico fossem sucintos, a arqueologia desponta seu desenvolvimento como disciplina do conhecimento do passado humano, na qual, mesmo que houvesse falta de fontes documentais, a cultura material seria considerada como meio de estudo do tempo. Se os museus apresentavam objetos ligados à memória, as associações científicas vão servir como base para pesquisa, argumento, materiais e datas a respeito do passado humano.

No tocante às escavações em busca de conhecimento do mundo antigo que vinhas sendo feitas desde o século XIV, no Renascimento, é de extrema importância destacar que elas não eram realizadas no sentido moderno do termo. No caso da arquitetura, essas escavações eram feitas para que se pudesse estudar a forma de organização das construções da Antiguidade. Assim, só é possível se falar de escavação arqueológica a partir do século XVIII.

Na primeira metade do século XVIII, as escavações nos sítios romanos de Herculano e Pompeia[175], muito além de caça às obras de arte, consolidou o interesse de serem recuperadas estátuas e outros objetos artísticos, tal qual o interesse pela arquitetura romana doméstica, embora a preocupação com o contexto das descobertas ainda fosse pequena. Pouco a pouco, o interesse pela Antiguidade Clássica foi se espalhando por toda a Europa.

Um caso que merece ser destacado é o do alemão Johann Joachim Winckelmann[176] (1717-68) que, em 1748, é nomeado bibliotecário particular do

---

[175] Cidades italianas devastadas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.

[176] "Nato a Stendal, nel Brandeburgo, Winckelmann giunse a Roma imbevuto di cultura classica libresca. L'arte antica in Germania era merce rara e spesso il primo incontro con essa avveniva tramite riproduzione in gesso. Poco dopo essere giunto a Roma nel 1755, al seguito del nunzio apostolico alla corte di Sassonia il cardinale Alberico Archinto, Winckelmann cominciò a riflettere sulla futura Storia dell'Arte. Roma era il centro di una intensa attività antiquaria" (BARBANERA, 2021, p. 3).

Conde de Bünau e se muda para Dresden, na Alemanha, onde se insere no ciclo de eruditos da cidade. Nos anos seguintes, ainda como bibliotecário, passa a estudar história clássica por conta própria. Converte-se ao catolicismo e busca aproximação aos estudiosos católicos. Já em 1759, muda-se para a Itália e tranforma-se em inspetor e bibliotecário das coleções do Cardeal Albani. Em 1763, é nomeado inspetor geral de todas as antiguidades de Roma e arredores. (CERAM, 1971).

Durante o período em que reside na Itália, Johann Joachim Winckelmann prospera nos estudos a respeito da arte greco-romana e da arqueologia: visita locais redescobertos em 1738 e 1748, respectivamente, como Herculano e Pompeia. Contudo, o estudioso encontrou resistência das autoridades locais para o acesso às ruínas das cidades, uma vez que os ricos homens que residiam ao sul da península itálica sentiam que estavam tendo suas terras investigadas por estranhos. Assim sendo, Winckelmann passou a recorrer as peças de antiquários, gabinetes de curiosidades e museus, mas ainda encontrou dificuldades, pois donos e curadores não permitiam acesso a algumas peças. (CERAM, 1971).

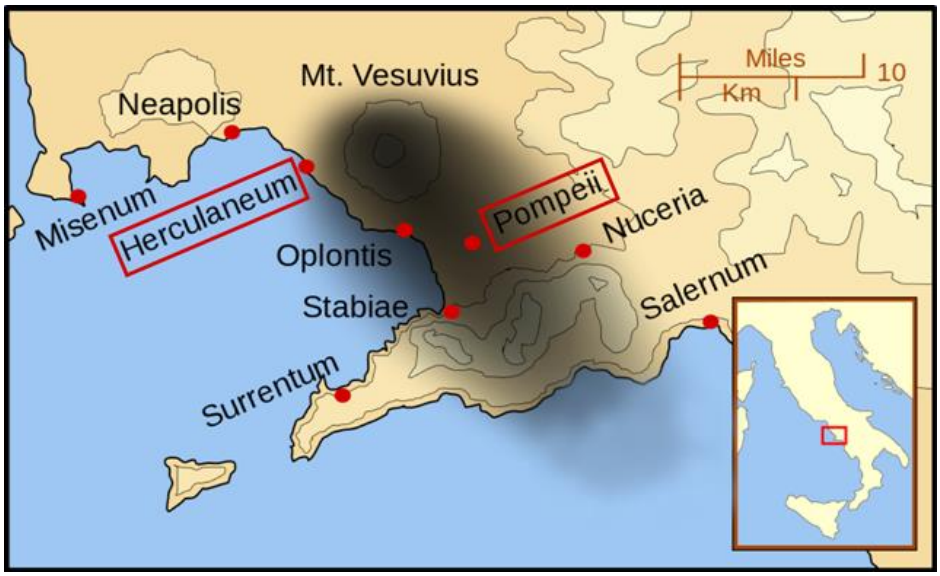


Imagem 29 - Representação cartográfica com destaque para as cidades de Herculano e Pompeia. **Fonte:** Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: < https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/5/cidadepompeiaeher.htm >. Acesso em 22/04/2022.

A *História da Arte* só viria a se firmar como um ramo independente dos estudos clássicos com Winckelmann (TRIGGER, 2004). Sua obra *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi* (1764)[177][178], somado a outros escritos seus, possibilitou a primeira periodização dos estilos de escultura romana e grega[179], além de explicações pormenorizadas de obras e debates a respeito de elementos que instigaram a evolução da história da arte clássica, como, por exemplo as condições sociais do período. Wincklemann buscou estabelecer os padrões ideias da beleza artística que, segundo ele, são infindavelmente pertinentes. Sua obra em questão foi capaz de guiar o caminho percorrido pelos estudos clássicos que se seguiram, bem como de fundar o nascimento da arqueologia moderna (BANDINELLI, 2005); os registros escritos foram tidos como fontes fundamentais do relato da história e do trajeto do pensamento na Grécia e Roma antigas. Bandinelli (2005, p. XV) endossa:

> Desde então, a arqueologia teve como tema principal o estudo da arte clássica; mas o pensamento de Winckelmann foi compreendido nos seus aspectos mais vitais, e seguido nos seus aspectos mais efémeros, mais intimamente ligados ao seu tempo. De fato, o grande salto qualitativo que tinha dado nos estudos antiquários consistia na passagem da erudição como um fim em si mesmo, no apoio de pequenas ambições pessoais, mera curiosidade literária e acadêmica, para uma pesquisa inicial e distinção cronológica de várias fases da arte do mundo antigo e na procura de supostas leis que presidiam à realização da beleza absoluta na arte.[180]

A partir dos estudos de Winckelmann, a visão histórico-artística possibilitou o nascimento da historicização da arte antiga que foi extremamente fundamental para o nascimento da arqueologia como ciência[181], bem como para a atual consciência do restauro. Conforme expõe Cagiano De Azevedo (1948), Winckelmann planejou escrever uma obra sobre os restauros que havia

---

[177] *Geschichte der Kunst des Altertums*, na língua original.

[178] "La *Storia dell'arte* di Winckelmann fece apparire improvisamente sorpassata anche la migliore antiquaria, perché dimostrò che l'arte può avere una storia" (BARBANERA, 2021, p. 6).

[179] A arte grega ganha o maior destaque e importância em seu trabalho e estudo.

[180] Tradução livre de: "L'archeologia ebbe da allora come tema precipuo lo studio dell'arte classica; ma il pensiero del Winckelmann venne fainteso in ciò che aveva di più vitale, e seguìto in ciò che in esso era di più caduco, di più legato al suo tempo. Infatti, il grande salto di qualità che egli aveva fatto compiere agli studi di antiquaria consisteva nel passaggio dalla erudizione fine a se stessa, supporto di piccole ambizione personali, mera curiosità letteraria e accademica, ad una prima ricerca e distinzione cronologica di varie fasi dell'arte del mondo antico e alla ricerca di supposte leggi che presiedessero al raggiungimento della Bellezza assoluta nell'Arte" (BANDINELLI, 2005, p. XV).

[181] "(...)l'arqueologia classica nacque con Winckelmann dal mito della bellezza greca idealizzata dalla cultura tedesca in terra italiana (...)" (CARBONARA, 1997, p. 72).

observado, mas tal trabalho nunca foi impresso, podendo observar suas ideias sobre o assunto em outras obras suas.

Winckelmann aborda a questão do restauro mais de um ponto de vista filológico-hermenêutico do que de um ponto de vista crítico, tornando-se adverso à restauração inexata, não à restauração integradora em geral. A restauração barroca, que modifica o fragmento original, alterando sua verdade arqueológica, e não somente à que viola todas as regras de gosto, a perturba e incomoda. (CAGIANO DE AZEVDO, 1948). A partir de sua publicação sobre história da arte, Ceram (1971) afirma que ela obra decisiva para a arqueologia, visto que mostra maneiras para serem compreendidas as velhas culturas através da admiração de seus monumentos e, ainda, avivou a esperança de coisas nunca vistas serem descobertas por meio de escavações. O autor ainda endossa que, no livro, Winckelmann:

> (...) conseguira abranger, com visão ordenadora, a quantidade incrivelmente aumentada dos monumentos antigos e - "sem protótipo", segundo ele observou com orgulho - descrever pela primeira vez a evolução da arte antiga. Servindo-se de escassos dados antigos, ele construiu um sistema e, com extrema sagacidade e perspicácia, foi-se aproximando às apalpadelas, de conhecimentos primordiais, transmitindo-os com tal pujança de linguagem, que o mundo culto foi como que banhado por uma onda de dedicação aos ideais antigos, dedicação essa que determinou o século do ‘classicismo. (CERAM, 1971, p. 27).

Ainda que a história da arte estivesse sujeita aos documentos escritos no que se refere aos dados cronológicos e conjunturais indispensáveis ao estudo das mudanças de estilo artístico, ela passou a abranger a cultura material e o estudo do passado para suprir a carência literária. Na qualidade de uma parcela especial dos estudos clássicos, a história da arte, a partir do momento em que foi colocada como pertencente a contextos históricos específicos, pode gerar conhecimentos mais amplos a quem desejasse estuda-la.

Ceschi (1970) pondera que a falta de uma visão da história sobre o passado torna a relação entre obra de arte e homem inexata e arbitrária. Se tomarmos como exemplo os arquitetos e os monumentos readaptados às novas necessidades dos homens, a lógica é sempre o monumento entrando na visão do arquiteto e nunca o contrário, o que não confere, propriamente, um caso de restauração. Giovannoni (1929) complementa que, por muito tempo, até que a

arqueologia realmente se estabelecesse como método, **a restauração era uma operação gráfica**[182].

O conceito de restauro, como conhecemos hoje, como resultado de um ato e senso histórico-crítico e de cultura, é moderno (CARBONARA, 1999). Os romanos, por exemplo, não restauravam ou conservavam a matéria de um edifício, mas o refaziam, retornando a tempos passados através da imitação de formas ou adotando procedimentos construtivos que não eram mais utilizados. Até o final do século XVIII e início do XIX, o estudo dos monumentos antigos se dava através de desenhos, com estudos das ruínas e formas, e textos, não configurando uma real proteção dos monumentos (CARBONARA, 1999), apenas como ideação pictórica a partir de pesquisas teóricas e visitas aos locais de ruínas.

Os meados do *Settecento* vieram para solidificar e ampliar o respeito aos vestígios antigos, até mesmo os medievais, honrando todo o legado do passado. É preciso, ainda, ponderar que até este momento, o olhar de conservação dos monumentos restringia-se a pessoas com bagagem histórica, literária e religiosa, sendo as exceções[183] artistas e arquitetos predispostos mais à renovação do que à proteção de estruturas já existentes.

2 A IMPORTÂNCIA DO CLERO PARA O DESENVOLVIMENTO DO RESTAURO ARQUEOLÓGICO

A efetividade do papado romano para a salvaguarda e tutela dos monumentos existentes, especialmente em Roma, e na Itália de uma forma geral, é inquestionável. Desde o século XIV, os papas empregaram uma gama extensa de artistas para trabalharem com exclusividade para o Vaticano e incentivaram estudos, pesquisa, escavações sobre a arte antiga. Diferentemente

---

[182] "I restauri, per meglio dire, erano semplici esercitazioni grafiche (...)" (GIOVANNONI, 1929, p. 92).

[183] " (...) segno di straordinaria sensibilità, come nem caso di Michelangelo che non volle intervenire sull'Ercole Farnese – o di Glykon – e che, nel 'restauro' di quella parte delle terme di Diocleziano destinata ad ospitare la chies adi Santa Maria degli Angelim condusse um intervento limitatissimo ma efficace, specie se messo se confronto con quello di Luigi Vanvitelli che purê opero circa due secoli dopo, in tempi molto più maturi (...)" (CARBONARA, 1997, p. 55).

do exposto no *Capítulo I* do presente trabalho[184], neste momento, serão expostas uma série de intervenções realizadas sob jurisdição papal que viriam a ser de extrema importância para o restauro arqueológico no século XIX.

Ao longo dos séculos XV e XVI se intensificaram o interesse pelos testemunhos da Antiguidade Clássica (CARBONARA, 1997):

I) O papa Eugênio IV dá liberdade ao Panteão, tirando todos os edifícios que estavam acostados a ele, tendo sido sob seu pontificado que o processo de decadência dos monumentos passa a ocupar um posto de reversibilidade dos mesmos devido à persistência das ruínas e da ideia de Roma ser a cidade eterna;

II) Nicolò V conferiu o restauro da *Chiesa di Santo Stefano Rotondo* (1453) a Bernardo Rossellino[185];

Imagem 30 - Pintura da *Chiesa di Santo Stefano Rotondo*, data do século XIX, por Ettore Roesler Franza. **Fonte:** Romeing. Disponível em: < https://www.romeing.it/chiesa-di-santo-stefano-rotondo/ >. Acesso em 25 de abril de 2022.

III) Pio II, em 28 de abril de 1462, promulga a *Cum alman mostram urben*, a fim de tutelar os monumentos e ruínas antigas;

IV) Paulo II, nos últimos anos de seu pontificado, mostra-se contra a destruição e abandono dos monumentos, assinalando a necessidade de intervenção nos mesmos;

[184] Ver item “O papado no Renascimento”, no Capítulo 01 desta dissertação.
[185] Francesco de Giorgo (1439-1502), anos mais tarde, afirmou que o Papa Nicolò V acabou por estragar a igreja, o que não conferiu muito sucesso à sua restauração (CARBONARA, 1997).

V) Sisto IV restaura[186] o *Tempio di Vestà* e isola os restos do Arco de Tito

Imagem 31 - *Tempio di Vestà*. Foto do acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, julho/2018.

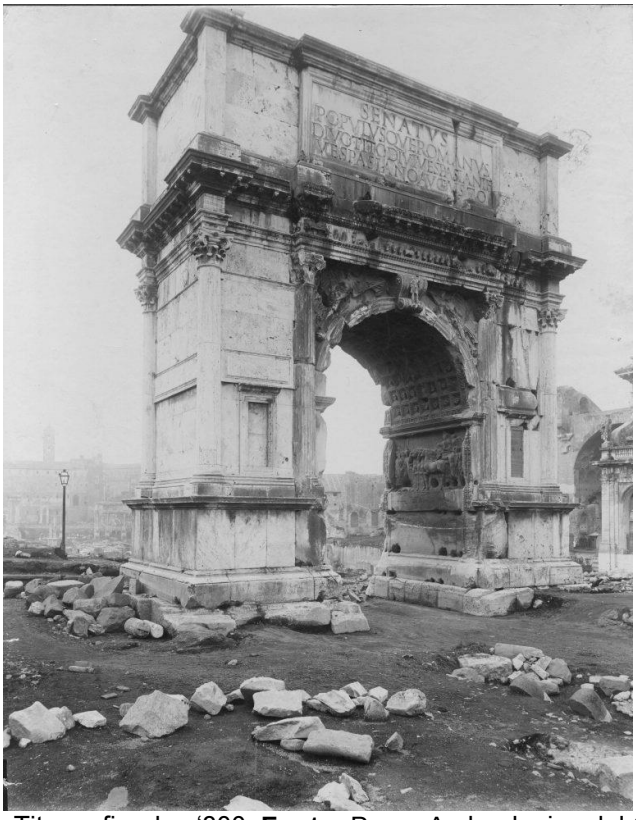


Imagem 32 - Arco de Tito no fim dos '800. **Fonte:** Parco Archeologico del Colosseo. Disponível em: < https://parcocolosseo.it/mirabilia/arco-di-tito/ >. Acesso em 25 de abril de 2022.

[186] É de extrema importância reforçar que a ideia de restauro, aqui, é muito diferente da que viria a se firmar no século XIX.

VI) Leão X confere o levantamento de Roma à Leão X, a fim de restabelecê-la a sua antiga glória[187]. Ainda, enquanto cardeal, mandou restaurar a *Chiesa Santa Maria Sopra Minerva*

VII) Gregório XIII, conforme anteriormente citado, mandou construir a *Galleria delle carte geografiche*, presente, hoje, no atual Museu do Vaticano. Conferiu as pinturas a Ignazio Dante, o qual realizou as pinturas de modo a simbolizar a unidade espiritual e geográfica do que hoje é o país Itália (MUSEI VATICANI).

Imagem 33 - *Galleria delle carte geografiche*. Foto do acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, julho/2018.

[187] " (...) 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" (SOUZA, 2006, pp. 49-50).

Imagem 34 - *Galleria delle carte geografiche*. Foto do acervo pessoal de Maíra de Luca e Lima, julho/2018.

VIII) Sisto V (1521-1590) idealiza uma grande transformação no Coliseu "salvo definitivamente muito mais tarde, por motivos estritamente religiosos, graças à sua dedicação aos mártires cristãos"[188] (CARBONARA, 1997, p. 67). Ao mesmo tempo, planejou demolir o *Settizonio*, localizado no monte Palatino. De acordo com Carbonara (1997), é possível notar, em um outro âmbito, a manifestação de uma nova consciência ligada à conservação.

No decorrer de seu pontificado, a *Colonna Traiana* foi restaurada, podendo-se, em conformidade com a elucidação de Carbonara (1997), falar sobre **modo do tempo**, **orientação retrospectiva**, **preservação/inovação**[189].

[188] Tradução livre de: "(...)salvato definitivamente molto più tardi, per motivi propriamente religiosi, grazie alla sua dedicazione ai martiri cristiani (...)" (CARBONARA, 1997, p. 67).

[189]"S'è parlato di 'maniera del tempo', di 'orientamento retrosppettivo', di 'conservazione\innovazione'; questi ter metodi si trovano spesso fusi in una sola opera, come nel caso della Colonna Traiana, restaurata sotto Sisto V" (CARBONARA, 1997, p. 69).

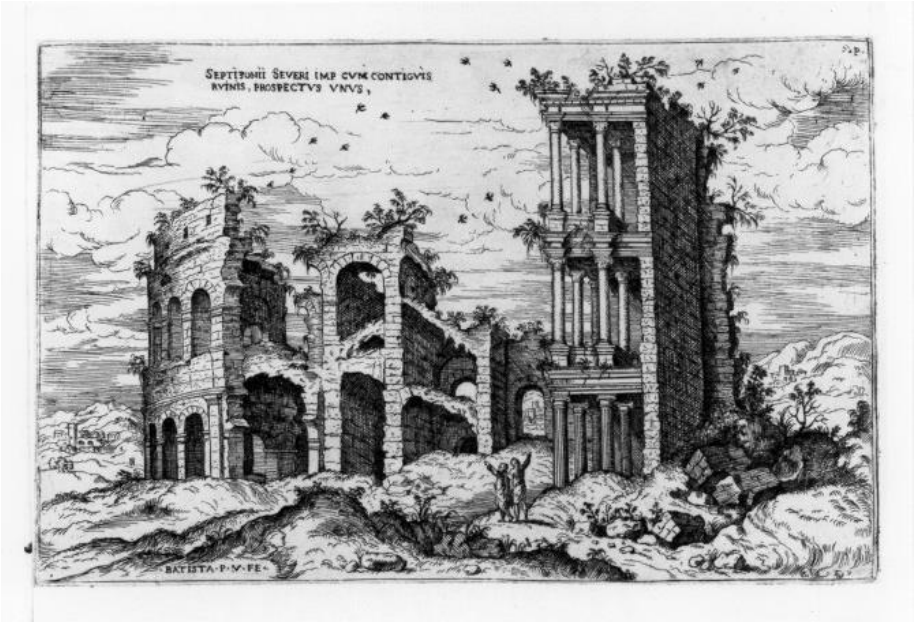


Imagem 35 - *Veduta del Colosseo e del Settizonio a Roma* (1561), de G. B. il Vicentino, localizado no *Museo Diocesano Tridentino* (Trento, IT). **Fonte:** *Beni ecclesiastici in web* (BeWeB). Disponível em: < https://www.beweb.chiesacattolica.it/guter/kunstwerk/1000014803/Pittoni+G.+B.+il+Vicentino+%281561%29%2C+Veduta+del+Colosseo+e+del+Settizonio+a+Roma >. Acesso em 26 de abril de 2022.

A atitude insólita do cardeal Cesare Baronio (1538-1607), compartilhada por todos que participavam do mesmo círculo que São Filippo Neri[190] (1515-1595), foi de restaurar o mosaico do arco triunfal, da antiga *Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo*, com estuque colorido, não tendo conseguido fazer semelhente com o mosaico da bacia da abside devido ao seu calamitoso estado de conservação. Na ocasião, o cardeal Baronio o substitiu de modo integral com um novo com mesmo tema iconográfico, ainda que houvessem alterações consideráveis. Foi ele a implementar um vasto programa de conservação dos monumento antigos, atitude muito mais avançada do que a intervenção após 1832. (CARBONARA, 1997).

O cardeal Carlo Borromeo (1538-1584), por motivos ditos de conservação e apresentação de relíquias, manda demolir duas áreas do mosaico *Pasquale II*, do início do século XII, da *Basilica di Santa Pressede*, no arco triunfal, local em que antiguidade e religião apresentam forte contraste, restaura. A respeito de outras atitudes tomadas pelo cardeal, Carbonara (1997, pp. 67-68) afirma:

[190] Foi padre de Roma e tornou-se santo pela Igreja Católica Apostólica Romana.

> Em San Martino ai Monti, as obras encomendadas pelo Cardeal C. Borromeo (1560) alteraram parcialmente a antiga igreja (para a construção do grande teto talhado, mais tarde modificado em 1650, 1741 e 1897), no título adjacente, mais tarde (1639) foi escolhido um antigo mosaico, protegendo-o com um véu fino, e justapondo, em vez de substituir, a nova imagem devocional, doada por Francesco Barberini, pela antiga. Tudo é então enquadrado dentro de um fundo arquitetônico novo[191].

As ações tidas pelo Estado Pontifício durante a Renascença marcaram e evidenciaram uma preocupação cada vez mais crescente no que se refere à tutela dos bens arquitetônicos e arqueológicos, tendo assumido maior visibilidade no início do século XVIII. O decreto expedido pelo cardeal Spinola (1667-1739), em 30 de setembro de 1704, provavelmente foi o primeiro a destacar a importância das memórias e ornamentos antigos sobre a cidade de Roma, impulsionando a estima de sua grandiosidade e magnificência sobre as nações estrangeiras (CARBONARA, 1997). Ainda, buscou solidificar e demonstrar as notícias que eram pertencentes à história.

No início do século XVII, o cardeal Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618) removeu itens como altar, cibório e transepto, tendo reutilizado somente parte de tais tiragens. De acor com Carbonara (1997, p. 67), a conduto era sempre a mesma: “ (...) com uma mão muda e se destrói, com a outra tenta respeitar o velho. Dependendo dos 'valores' envolvidos, diferentes comportamentos são assumidos”.

O pontificado do papa Urbano VIII (1568-1644) também marcou avanços no tocante à conservação e restauro do patrimônio arquitetônico, tendo conferido à Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) o restauro do pronau do Panteão. Bernini interviu no edifício tendo distinguido o novo do antigo através do uso do travertino ao invés do mármore. De acordo com Bordini (1967), a intervenção viria a se tornar, posteriormente, difundida nos primeiros anos do século XIX, quando foi considerada como exemplo arqueológico e moderno do ato de intervir. É relevante destacar, ainda, que a intervenção no Panteão aconteceu em dois

[191] Tradução livre de: “In San Martino ai Monti, i lavori ordinati dal cardeal Borromeo (1560) alterano in parte l'antica chiesa (per la costruzione del grande soffitto intagliato, poi modificato nel 1650,1741 e 1897), nel títulus annesso, più tardi (1639) si scegli inceve, con un antico mosaico, proteggendolo con un velo sottile, ed accostando, anziché cor, la nuova immagine devozionale, donata da Francesco Barberini, a quella antica. Il tutto viene poi inquadrato entro un fondale architettonico ad afresco” (CARBONARA, 1997, pp. 67-68).

momentos: a primeira, sob pontificado de Urbano VIII, por voltar de 1632, e a segunda sob o papado de Alessandro VII (1599-1667).

Alessandro VII foi responsável pela nova decoração da cúpula do Panteão, que rapidamente foi removida após seu falecimento. De acordo com Carbonara (1997), estudos recentes certificam que Bernini, inúmeras vezes, se recusou e se manifestou inapto ao trabalho; contudo, a vontade do papa antiquário e estudioso – que via no Panteão um oportunidade de unir a antiga e nova Roma – foi oposta pela do artistas que argumentava pela integridade e autoria do monumento.

Em 10 de setembro de 1733, o edito do cardeal Albani (1692-1779) repreende os infratores[192], recordando a importância das obras de arte antigas que tornam Roma ainda mais respeitável e admirável perante o mundo, que serviriam, ainda, de estudo para os que se dedicam "ao exercício dessas nobres artes"[193] (CESCHI, 1970, p. 32). Um comunicado que viria logo em seguida, por cardeal Valenti (1690-1756), em 1750, voltou a formular orientações anteriormente estipuladas de maneira mais sistematizada e unitária.

3 PIRANESI E AS RUÍNAS DE ROMA

No decorrer do século XVIII, o interesse pela Antiguidade Clássica ganhou exponencialidade com as novas descobertas arqueológicas e as escavações de Herculano e Pompéia, datas de 1738 e 1748 respectivamente, acompanhados pelos primeiros trabalhos que aconteciam na Sicília (CHOAY, 2001). Pode-se, ainda, falar dos *Grand Tours* que começaram a acontecer como circuitos culturais, "cujo roteiro estruturava a formação de intelectuais e artistas" (RODRIGUES, 2019, p. 11). Estas viagens, que incluiam cidades como Paris e as principais cidades italianas – Roma, Nápoles, Veneza e Florença -, possibilitavam um contato direto com as antiguidades nos locais em que estavam sendo estudadas.

[192] Devido às escavações que vinham acontecendo desde o século XVII, muitas obras de arte que eram encontradas acabam por serem furtadas e, em muitos casos, eram enviadas ao exterior.
[193] Tradução livre de: "(...)e dà norma sicura di studio a quelli che si applicano all'esercizio di queste nobili arti (...)" (CESCHI, 1970, p. 32.

Roma, desde o princípio do Renascimento, havia adquirido um papel fundamental, e de destaque, em decorrência da valorização de suas ruínas, propiciando uma esfera de estudos e discussões sobre literatura, artes plásticas, escultura e arquitetura, esta última vinculada à exploração arqueológica (RODRIGUES, 2019). Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778) adquiri importante papel no cenário oitocentesco no que se refere à historicização da arquitetura, principalmente nos estudos das ruínas antigas de Roma.

Piranesi, por exaltar a superioridade das artes romanas, e observando a crescente importância cultural que Roma assumia, conduz sua formação a temas que se relacionam à história romana e muda-se para a cidade em 1740 como desenhista da expedição diplomática ao papa Benedetto XIV (1675 – 1758), sob o novo embaixador veneziano Marco Foscarini (1696 – 1763) (PIRANESI, 1756). Após instalar-se em Roma, dá início à sua atividade artística de maneira a aprimorar suas técnicas e habilidade como aprendiz no atelier de Giuseppe Vasi (1710 – 1782), superando seu mestre e passando a desenvolver suas incumbências por sob sua própria responsabilidade.

A ciência e erudição acerca dos monumentos antigos ganhou, com o tempo, cada vez mais rigor e sistematização. De acordo com exposto por Souza (2006), a representação das partes não visíveis dos edifícios é uma questão que, paulatinamente, evidencia-se entre artistas e estudiosos – e não apenas pelo "amor às pesquisas arqueológicas" (p. 57) –, mas para que se pudesse entender o funcionamento completo do elemento edificado.

Piranesi, além de arquiteto, foi gravador e arqueólogo, e ganhou reconhecimento, em especial, pelas gravuras realizadas em *acquaforte*[194]. Em seus desenhos, ele retratava componentes urbanísticos, decorativos e arquitetônicos, ligados sempre à seus estudos arqueológicos e associados com sua criatividade inventiva.

Suas primeiras gravuras, ou *vedute*[195], sobre a cidade Roma foram produzidas em pequeno formato, de modo a servirem como guias para turistas.

---

[194] " (...) modalidade que consiste, basicamente, na incisão com buril e ácidos em uma matriz de metal" (RODRIGUES, 2019, p. 12).

[195] *Veduta* (singular) faz referimento à pintura, desenho ou gravura que representam um monumento, lugar com concepção topográfica ou, ainda, uma cidade. As primeiras *vedute*

Somente em 1743 é que suas primeiras *acquaforti*, totalizando 12, intituladas *Prima parte di architettura e prospettive*. Muita além de retratar e examinar as ruínas, Piranesi pressupôs seu lado pitoresco (KUHL, 2001).

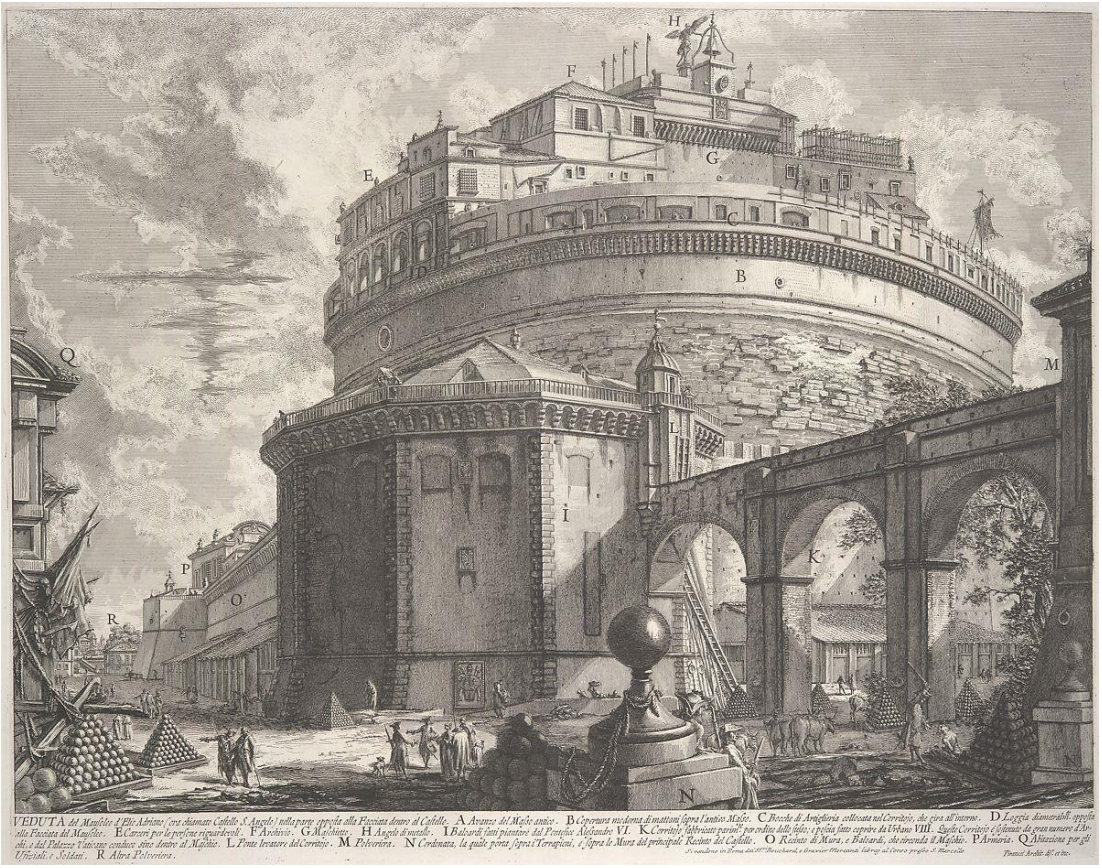


Imagem 36 - Vista do Mausoléu do Imperador Adriano (hoje, conhecido como *Castel Sant'Angelo*), por Piranesi, em suas *vedute* de Roma. **Fonte**: The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360267 >. Acesso em 30 de abril de 2022.

contam com sua origem no século XVIII, momento em que houve um aumento significativo de peregrinações à Roma, bem como os estudos de Erculano e Pompeia.

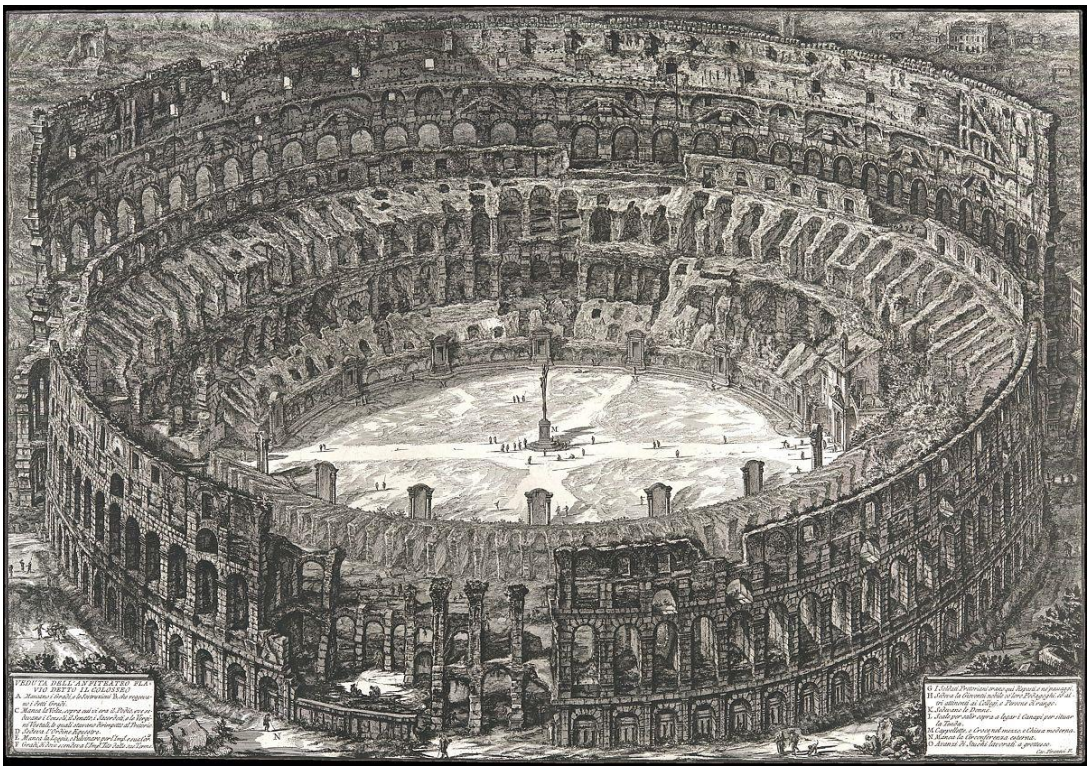


Imagem 37 - Anfiteatro Flavio, dito Coliseu, por Piranesi, em suas *vedute* de Roma.
Fonte: The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360270 >. Acesso em 30 de abril de 2022.

Entre os anos de 1750 e 1756, Piranesi trabalhou em sua publicação *Antichità Romane*[196], organizada em quatro volumes e 252 pranchas, na qual buscou inventariar a arquitetura antiga em Roma e seus arredores, a fim de preservá-las para futuros pesquisadores e estudiosos. Piranesi iniciou seus estudos a partir da topografia da Roma antiga, dos tratados de arquitetura e seu trabalho serviu como lição aos eruditos de seu tempo: ao identificar os monumentos, ele fazia desenhos, de fragmentos à peças arqueológicas, classificando e fazendo análise das mesmas.

> Como os arquitetos humanistas do século XV, Piranesi penetra nos corpos dilacerados das ainda majestosas ruínas romanas, extraindo seus princípios construtivos; se necessário, escavações e vistorias deveriam ser realizadas para esclarecer os problemas colocados pelas estruturas. O trabalho de Piranesi não se destinava aos arqueólogos, mas sim a servir de modelo para as artes e a fornecer-lhes exemplos. A esperança era que a antiguidade não se tornasse um corpo inerte nas mãos de estudiosos incapazes de penetrar em seus segredos.

[196] Em contramão ao historiador da arte Winckelmann, e ao crescente entusiamos pela arte da Grécia, Piranesi defende com fervor a superioridade da arquitetura e arte romana. Conforme exposto por Barbanera (2021), em seu trabalho *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*, Winckelmann baseia-se nas formas plásticas da escultura, mas, diferentemente de Piranesi com sua obra *Antichità Romane*, não aborda a arquitetura.

> Piranesi é um anatomista que faz a autópsia da arquitetura (...). (BARBAERA, 2021, p. 11)[197].

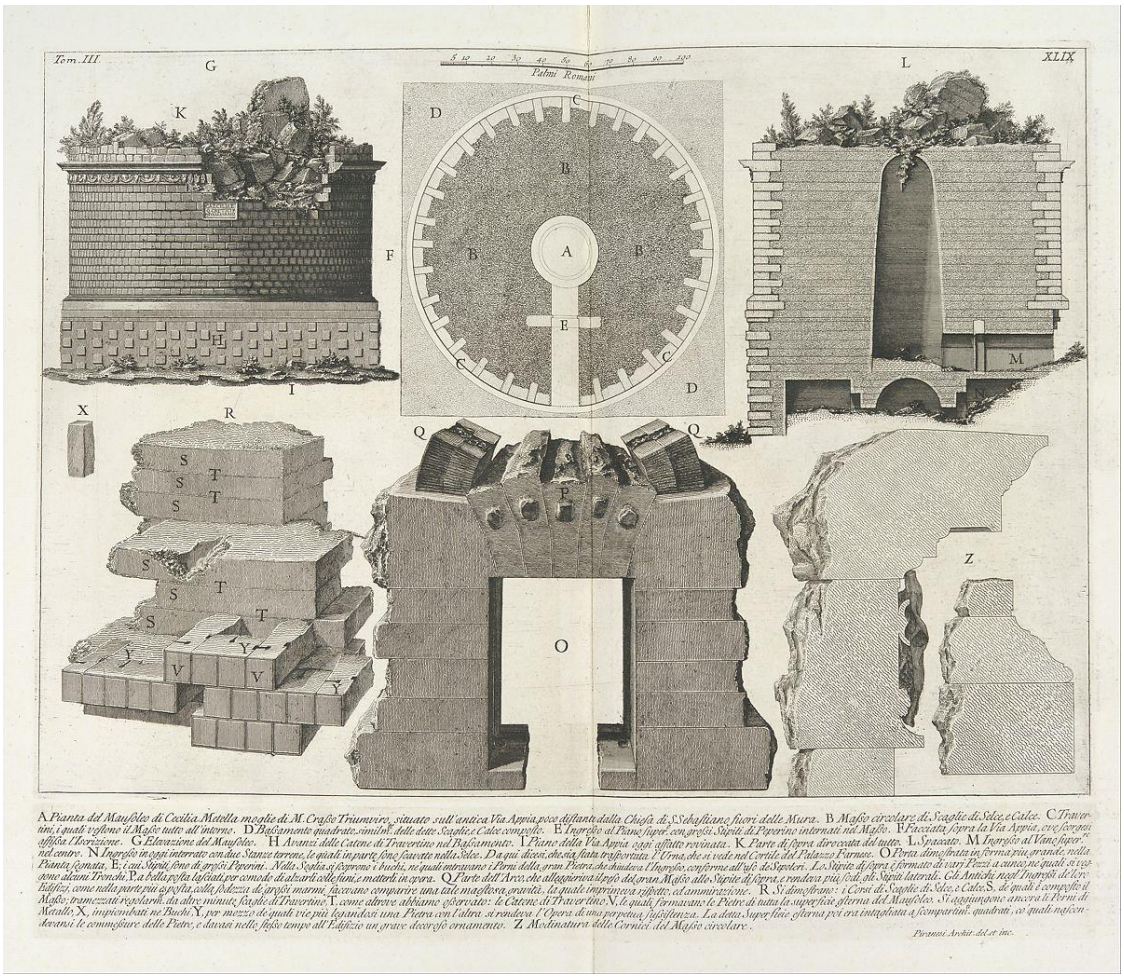


Imagem 38 - Plano do Mausoléu de Cecilia Metella, esposa do Triúnviro Marcus Crassus, de Piranesi. Desenho faz parte de seu trabalho *Anchità Romane*, presente no volume 3, prancha 49. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360363 >. Acesso em 30 de abril de 2022.

[197] Tradução livre de: "Come gli architetti umanisti del XV secolo, Piranesi penetra nei corpi lacerati delle rovine romane ancora maestose estraendone i princìpi costruttivi; se occorre bisogna praticare scavi e sondaggi per chiarire i problemi posti dalle strutture. L'opera di Piranesi non era diretta agli archeologi, piuttosto fu concepita per servire da modello alle arti e fornire loro esempi. L'auspicio era che l'antichità non diventasse un corpo inerte nelle mani degli eruditi incapaci di penetrarne i segreti. Piranesi è un anatomista che fa l'autopsia delle architetture (...)" (BARBANERA, 2021, p. 11).

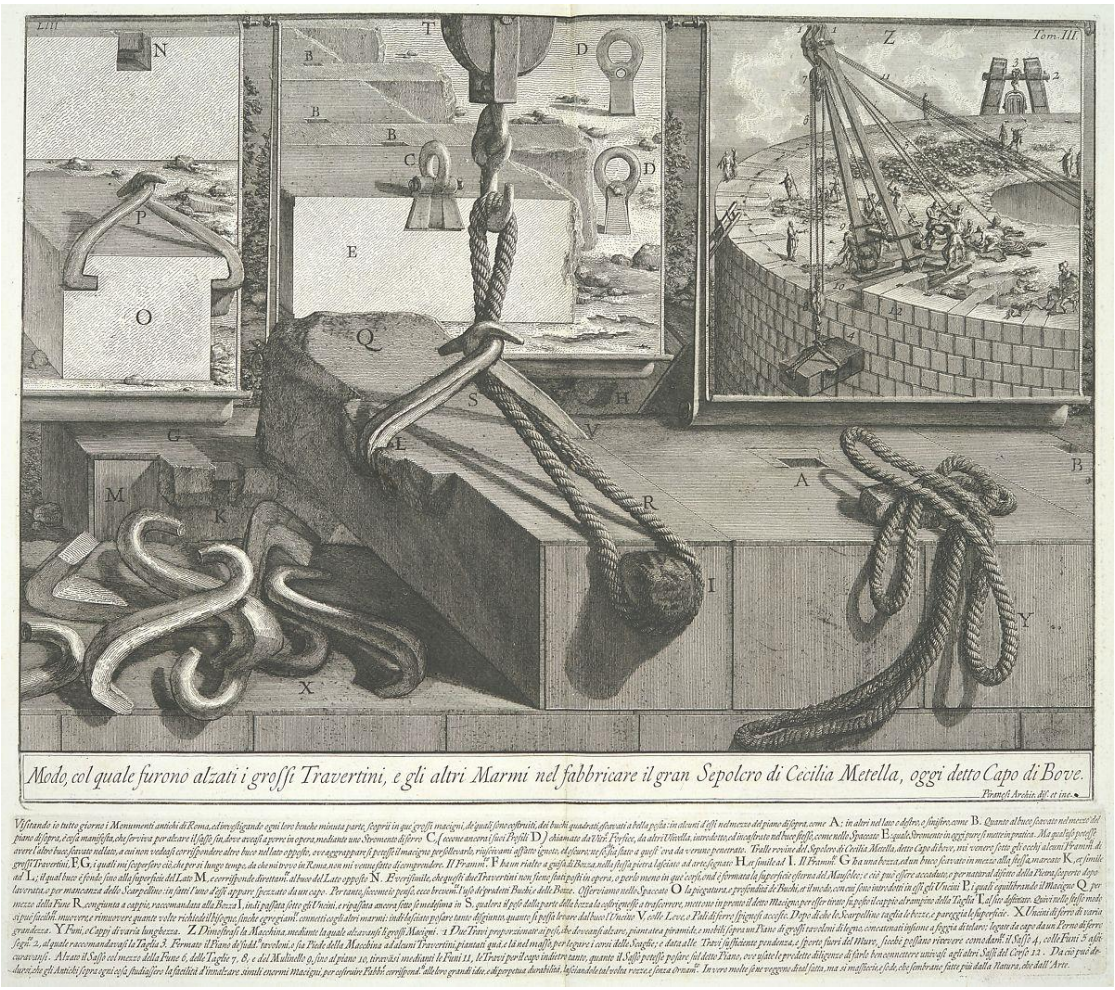


Imagem 39 - Meio pelo qual os grandes blocos de travertino e mármore foram levantados durante a construção do grande Túmulo de Caecilia Metella, por Piranesi. Desenho faz parte de seu trabalho *Anchità Romane*, presente no volume 3, prancha 53. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360365 >. Acesso em 30 de abril de 2022.

Na introdução de seu trabalho *Antichità Romane*[198], Piranesi expõe, sem rodeios, sua evidente preocupação com o estado de conservação em que se encontravam as ruínas e a potencialidade em preservá-la através de seus desenhos. Pode-se ler:

> (...) e vendo que os restos dos antigos edifícios de Roma, espalhados na sua maioria pelos jardins e outros lugares cultivados, estão a diminuir de dia para dia, quer pela injustiça dos tempos, quer pela avareza dos proprietários, que os estão a derrubar clandestinamente com uma licença bárbara, para verem os seus fragmentos colocados em uso de edifícios modernos, decidi **preservá-los por meio de**

[198] *Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane.*

> **gravuras** (...). (PIRANESI, 1756, *Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane*, grifo nosso)[199].

Através de seus desenhos, que conferiram ao trabalho piranesiano uma importante abordagem documental, ele concedeu uma verdadeira dimensão história à Roma antiga. Seu trabalho, assegurado por uma extensa pesquisa arqueológica, trata, com arranjos complexos, das camadas estudadas, desde a fundação dos monumentos até o que estava facilmente visível a seus olhos. Piranesi pode, através da derivação de "associar a qualidade dessa investigação a uma fórmula imaginativa que anima e vivifica as demonstrações técnicas de modo harmonioso" (RODRIGUES, 2019, p. 21), utilizar os métodos do estudo e pesquisa arqueológica que estavam em desenvolvimento, agregando tantos seus atributos como gravurista como quanto arquiteto.

4 ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA

É significativo destacar, muito além de importantes personalidades anteriormente citadas, como Wincklemann e Piranesi, a influência da *Accademia di Francia a Roma*. Criada em 1666, por Luís XIV (1638 – 1715), rei da França, tinha o intuito de abrigar os vencedores do *Prix de Roma*. Os estudantes francesas que se destavam em suas academais - Academia Real de Pintura e Escultura (1648) e Academia Real de Arquitetura (1671) – eram premiados com bolsa de estudo e estadia em Roma para estudar arquitetura antiga, renascentista, barroca e contemporânea a eles (MARITANO, 2020) e, quando o período de estudos acabasse, retornassem a Paris para terminar obras na capital francesa e mostrarem o quanto progrediram com os estudos sobre classicisimo italiano.

Em meados do século XVIII, muitos dos estudantes franceses estabeleceram profundas relações com debates acerca da Antiguidade Clássica, em especial no que se refere à arquitetura e a forma como a retratavam, tendo sofrido influência direta da forma de representar as ruínas estabelecida por

[199] Tradução livre de: "(...)e vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparsi in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengo a diminuirli di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che con barba licenza gli vanno clandestinamente atterrando, per vederne i frantumi all'uso degli edifizi moderni; mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe (...)" (PIRANESI, 1756, *Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane*).

Piranesi. Conforme exposto por Pereira (2008), os aprendizes deveriam dedicar parte de seus tempos para conhecer, explorar e desenhar as ruínas de Roma[200] à maneira da "*architecture au pinceau*" (p. 28), um gênero que permitia que expressassem a liberdade inventiva. Os primeiros resultados das representações não são rigorosos e disciplinados e as condições de trabalho que os artistas encontram entre as ruínas eram árduas (MARITANO, 2020).

Pouco mais de 100 anos da fundação da *Accademia di Francia Roma*, em 1778, é fixado seu primeiro regulamento, o que, de certo modo, dá maior clareza a história da mesma. O regulamento explicita termos rigorosos quanto às orbigações, deveres, objetivos dos bolsistas e o sentido do investimento para o estudo dos monumentos antigos em Roma.

> Creio que seria conveniente exigir de cada aluno a construção de um monumento antigo como as termas, as termas, os palácios dos imperadores e muitos outros cujas partes existentes oferecem grande beleza. O que estou propondo não é escravizá-los para copiar escrupulosamente os detalhes desses monumentos; mas reconhecer o seu belo traçado e a marcha observada pelos antigos em todos estes edifícios. (…) Eles serão imbuídos dos grandes princípios desses homens famosos; lá encontrarão essas belas massas simples cuja proporção e acordo das partes amazenet; aprenderão ali a colocar aquela harmonia que só dá o caráter e a graça da arquitetura, a suprimir uma confusão de ornamentos inúteis e a usar as colunas de tal maneira que pareçam ter sido colocadas indispensavelmente, ou para o caráter da arquitetura, ou pela solidez dos edifícios.
>
> Os projetos que realizarem posteriormente serão mais fundamentados (...)[201]. (PINON, AMPRIMOZ 1988, pp. 15-16 *apud* MARITANO, 2020, pp. 89-90).

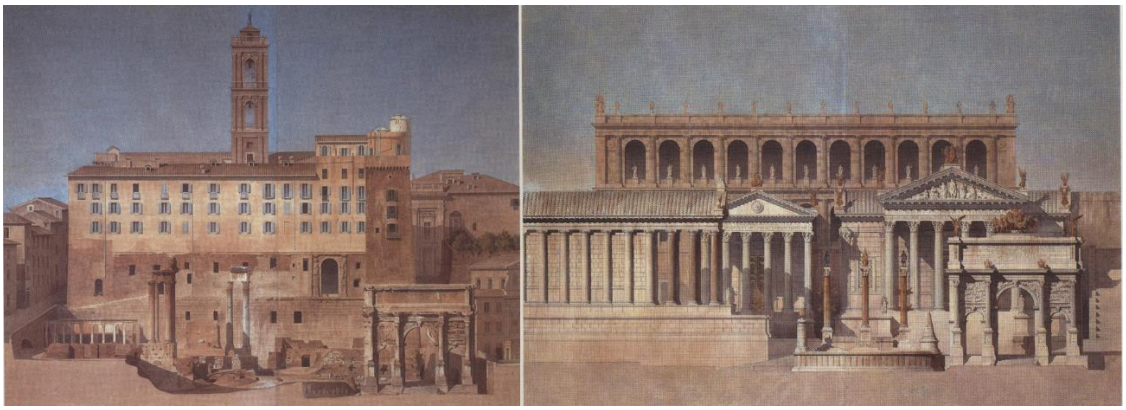
Para além do conhecimento da Antiguidade, a *Accademia di Francia a Roma* está conectada à vinculação do projeto arquitetônico contemporâneo ao

---

[200] "A partire dal 1668 arrivano a Roma architetti illustri, insieme a pittori e scultori5, a ridisegnare e studiare la città antica: da Jaques-Germain Soufflot a Charles de Wailly, da Charles Louis Clérisseau, Jaques Gondoin, Pierre-Adrien Paris o Louis Jauqes Desprez, tutti hanno il compito di importare dall'Italia i modelli dei monumenti antichi e moderni più importante" (MARITANO, 2020, p. 89).

[201] Tradução livre de: "Je crois qu'il conviendroit d'exiger de chaque élève de lever un monument antique tel que les thermes, les bains, les palais des Empereurs, et nombre d'autres dont les parties existantes offrent des grandes beautés. Ce que je propose n'est pas de les asservir à copier scrupuleusement les détails de ces monumens; mais à reconnaître leur belle disposition et la marche qu'observoient les anciens dans l'ensemble des ces édifices. (…) Ils se pénétreront des grands principes de ces hommes célèbres; ils y trouveront ces belles masses simples dont la proportion et l'accord des parties étonnenet; ils y apprendront à mettre cette harmonie qui seule donne le caractère et la grâce de l'architecture, à supprimer un fatras d'ornemens inutiles, et à employer les colonnes de manière qu'elles paroissent avoir étè placées indispensablement, ou pour le caractère de l'architecture, ou pour la solidité des édifices.
Les projets qu'ils feront ensuite seront plus raisonnés (…)" (PINON, AMPRIMOZ 1988, pp. 15-16 *apud* MARITANO, 2020, pp. 89-90).

conhecimento dos monumentos antigos e de todo ensinamento da Antiguidade como fonte de beleza, assegurando um arranjo na composição dos projetos com base nas restituições de massas. Ainda, a Accademia di Francia a Roma desempenhou um papel estritamente ligado ao colecionismo, catalogação, criação de um conjunto de desenhos, reconstruções e relevos ideiais, que seriam indispensáveis à biblioteca da Academia Real de Arquitetura em Paris (MARITANO, 2020). Os desenhos das obras realizadas nos estudos em Roma vem a ser uma ampla coleção de obras respeitas, reconstituídas e que podem ser carregadas a outros lugares.



Imagens 40 e 41 - *Tabularium* por Constant Moyaux (1863-66). **Fonte**: MARIATNO, 2020, p. 94.

Imagens 42 e 43 - Foro Traiano por Julien Guadet (1867) em planta e corte. **Fonte**: MARIATNO, 2020, p. 93.

Um outro ponto que merece ser destacado é que a *Accademia di Francia a Roma* prezava por trocas culturais entre pesquisadores do mundo todo e, dessa forma, abriu oportunidades de intercâmbios entre diversas instituições francesas e européiais, entre elas a *Académie royale d'architecture,* a *École des*

Beaux-Arts e as duas *Écoles d 'archeologie* (MARITANO, 2020; BARBANERA, 2021; RODRIGUES, 2019).

Com a *École Française d'Athèns,* cuja fundação remonta à 1846, e a *École Française de Rome*, fundada em 1875, a colaboração que até então existia entre arquitetos e arqueólogos irá se romper, uma vez que os objetivos entre ambos se torna distinto[202] (CARBONARA, 1997; MARITANO, 2020). A cultura arqueológica e científica que surge, nesse momento, transforma a conduta em relação às investigações de escavações arqueológicas, o que afetará diretamente a representação do mundo antigo, tanto nos desenhos de arquitetos e estudiosos quanto na história dos monumentos.

5 O RESTAURO ARQUEOLÓGICO

Entre o fim do século XVI até o desenrolar do século XVII, o desenvolvimento de métodos científicos rigorosos e precisos para a conservação de monumentos e ruínas, tanto no sentido arqueológico quanto arquitetônico, foram fundamentais. Tais métodos foram responsáveis pela criação de conceitos elementares usados em intervenções de restauro desde o século XIX, como, por exemplo, *anastilose*[203] e *pátina*[204]. Dessa forma, pouco a pouco, e de modo idubitável, nasce uma consciência da singularidade do antigo, bem como o respeito devoto pela sua autenticidade.

Conforme exposto por Carbonara (1997), em um primeiro momento, entre os anos de 1600 e 1700, pode-se dizer que os arquitetos trabalharam preferencialmente sob o termo de reconfiguração dos monumentos, tendo, vez ou outra, podido se falar em “restauração”[205]. Ainda, é interessante frizar que não se podia falar sobre conservação do objeto arquitetônico, visto que ele parecia “exigir ser remodelado e habilmente marcado pelo gesto do artista, em

---

[202] “Molto è stato scritto, intense collaborazioni e gravi incomprensioni continueranno a convivere nel tempo, ma alla fine con una certa sistematicità archeologi-architetti collaboreranno in molti missioni di indagine e di scavo, non solo italiane” (MARITANO, 2020, p. 92).
[203] É a reestruturação do monumento, na qual pode-se identificar a intervenção da matéria original da obra.
[204] “A pátina é entendida como efeito deixado pela passagem do tempo nas superfícies exteriores dos elementos urbanos e nas práticas sociais ou cotidianas” (ZANCHETI, SILVA, BRAGA, GAMEIRO, LIRA, 2008, p. 1).
[205] “(...) inteso come controlata mutazione (...)” (CARBONARA, 1997, p. 69).

vez de se perpetuar na sua flagrância como verdadeiro testemunho”[206] [207] (CARBONARA, 1997, p. 69).

No decorrer dos séculos XVII e XVIII há uma mudança na forma de se encarar os monumentos. Em Roma, por exemplo, as intervenções que ocorriam nas basílicas paleocristãs e do alto medievo revelam uma maior preocupação com a autenticidade da matéria, bem como com o respeito histórico das edificações. O século XIX, contudo, muda de uma vez por todas a forma de se encarar a herança do passado e as intervenções que nela eram realizadas[208].

As novas atividades que surgem, como no caso de Raffaele Stern (1774 – 1820) no restauro no Coliseu, nos anos de 1806 e 1807, e, mais tarde, no Arco de Tito, este último concluído por Giuseppe Valadier (1762 – 1839), no espaço de tempo de 1818 e 1824, marcam um novo ponto de partida e chegada para novos importantes desenvolvimentos. Neste instante, a mentalidade científica e arqueológica, já bem desenvolvidas, marcam importantes tomadas de decisões nas intervenções realizadas. As intervenções, a partir desse momento, deveriam sempre ser discerníveis, ou seja, deveriam ser utilizados materiais distintos dos originais, respeitando sempre a matéria original e a ruína.

As intervenções realizadas por Stern, tanto no que se refere ao Coliseu quanto ao Arco de Tito, expõem um profundo respeito ao monumento baseado em estudos rigorosos, bem como a um apreço piranesiano em relação às ruínas. Já no tocante à Valadier e o término do restauro no Arco de Tito iniciado por Stern, ainda que tenha sido movido por razões práticas e econômicas[209], nota-se uma maturidade que, talvez, nunca tenha sido vista até então, na forma de encarar a matéria – seja pelo clima cultural da época, pelo acúmulo de estudos que vinham sendo realizados há séculos em diversos campos do saber ou pela somatória de ambos.

---

[206] Tradução livre de: “(...) richiedere d'essere nuovamente plasmato ed abilmente segnato dal gesto dell'artista, piuttosto che perpetuato nella sua flagranza di testimone veritero” (CARBONARA, 1997, p. 69).

[207] “Pensiamo a quante chiese medieval, in tutta Europa, sono state imbarocchite; nella maggioranza dei casi non si può parlare di conservazione e neanche di restauro o d’integrazione, ma piuttosto di libero rinnovamento” (CARBONARA, 1997, p. 69).

[208] Sempre em ambiente romano (CARBONARA, 1997).

[209] “ (...)nell'uso del travertino invece del marmo e nella semplificazione degli ornati, come lo stesso Valadier scrive (...)” (CARBONARA, 1997, p. 79).

5.1 O desenho no desenvolvimento do restauro arqueológico

No decorrer deste trabalho, a importância do desenho como fonte documental para estudos e conhecimento dos edifícios, estando eles em ruína ou íntegros em em sua forma, fica muito clara. Os desenhos que chegam até nós permitem que possamos conhecer, em grande medida, todas as fases pelas quais um determinado monumento passou, além de possibilitar o entendimento da obra através do traço de cada artista – característica única e singular.

A seguir, serão explorados dois exemplos que, no decorrer do presente capítulo, revelaram-se de grande importância para os estudos até o desenvolvimento do restauro arqueológico, são eles: o *Teatro di Marcello* e o *Anfiteatro Flavio* (ou Coliseu), ambos localizados na cidade de Roma. Considerando que Pallado é o arquiteto de referência para o debate nesta dissertação, os desenhos apresentados tomarão, como princípio, as representações de seu Livro IV, assim como indispensáveis exemplares de Sebastiano Serlio em função de sua importância para os estudos realizados pelo arquiteto do Venetopalladianos.

5.1.1 *Teatro di Marcello*

Na tradição gráfica do Renascimento, com o crescente número de desenhos para estudos contemporâneos e futuros, inúmeros artistas e arquitetos representaram graficamente o *Teatro di Marcello* a partir do que se podia ver do edifício. De acordo com Tosi (1999), têm-se conhecimento das representações de:

a) Giovanni Monsignori (1433 – 1515), detto fra'Giocondo;
b) Baldassare Peruzzi (1481 – 1536);
c) Sebastiano Serlio (1475 – 1554);
d) Giuliano da Sangallo (1445 – 1516);
e) Bastiano da Sangallo (1484 – 1551);
f) Antonio da Sangallo il Vecchio[210] (1453 – 1534);

[210] "oppure ANONIMO DISEGNATORE da originali di BERNARDO dela VOLPAIA e SIMONE POLLAIUOLO detto IL CRONACA" (TOSI, 1999, pp. 153-154).

g) Antonio da Sangallo il Giovane (1485 – 1546) e Giovanni Battista da Sangallo[211] (1495 – 1546);
h) Giovanni Battista da Sangallo (1496 – 1546);
i) Andra Palladio (1508 – 1580);
j) Pietro Rosselli (1474 – 1531);
k) Anônimo C (século XVI);
l) Anônimo G (final do século XVI)
m) Giovanni Antonio Dosio (1533 – 1609).

As representações de Serlio acerca do edifício podem ser vistas no Livro III de seu tratado, representado em planta com medida e comentários no texto. A partir da leitura de texto e imagem, em seu tratado, obtêm-se informações importantes a respeito de achados arqueológicos após a abertura dos locais de construção do Palácio Savelli, "erroneamente confundido por Serlio com a família Maximus"[212] (TOSI, 1999, p. 149). Em Serlio, lê-se:

> Não houve muitas notícias sobre o projeto deste teatro: mas não por muito tempo, quando um generoso visitante de Roma quis construir uma casa, cujo local por acaso ficava em uma parte deste teatro: e a casa sendo encomendada por um excelente arquitecto chamado Baltasar Senese, tendo escavado os alicerces, foram encontrados muitos pedaços das cornijas deste teatro, e descobriu assim uma grande parte do plano, Baltasar, da parte descoberta, compreendeu e compreendeu todo o teatro: e assim com boa diligência ele mediu e colocou nesta forma que é mostrada na próxima página. Eu, estando ao mesmo tempo em Roma, vi grande parte daqueles cantos, e tive a vontade de medi-los, nos quais encontrei verdadeiramente a forma mais bela e harmoniosa que já vi em todas as coisas caídas e arruinadas da antiguidade, sobretudo nos capitéis dórico e na imposição dos arcos, que me parecem muito de acordo com os preceitos de Vitrúvio (...)[213]. (SERLIO, 1990, III, p. 56).

---

[211] Para Frommel (1974), assim como para Gunther (1988), o desenho é de Antonio da Sangallo il Giovane (TOSI, 1999).

[212] Tradução livre de: " (...) erroneamente scambiati dal Serlio con i Massimo" (TOSI, 1999, p. 149). De acordo com Tessari (1995), a confusão está no fato de Serlio não ter participado diretamente das escavações e que os desenhos chegaram até ele depois, uma vez que, com a morte de Baldassare Peruzi, parte de seus desenhos foram passados para Serlio.

[213] Tradução livre de: "Dela planta de aqueste teatro no se tenia mucha noticia: mas no a mucho tiempo què un generoso vezino de Roma queriendo hazer una casa, el sitio dela qual acaescio a venir sobre una parte de aqueste teatro: y siendo la casa ordenada por un excelente architecto llamado Baltasar Senese, haziemdo cabar los fundamentos, se hallaron muchas pieças de los cornijamientos de aqueste teatro, y descubierta desta manera muy gran parte dela pIanta, el Baltasar por la parte descubierta entendio y comprehendio el todo del teatro: y ansi con buena dilgencia lo midio y lo puso en aquesta forma que enla plana siguiente se muestra. Yo hallandome enel mismo tiempo en Roma vi muy gran parte de aquellos cornijamientos, y tuve voluntad de medirlos, enlos quales verdaderamente hall ela mas hermosa y concertada forma que yo jamas he visto en todas las cosas caydas y arruynadas del antiguidad, especialmente en los capitales

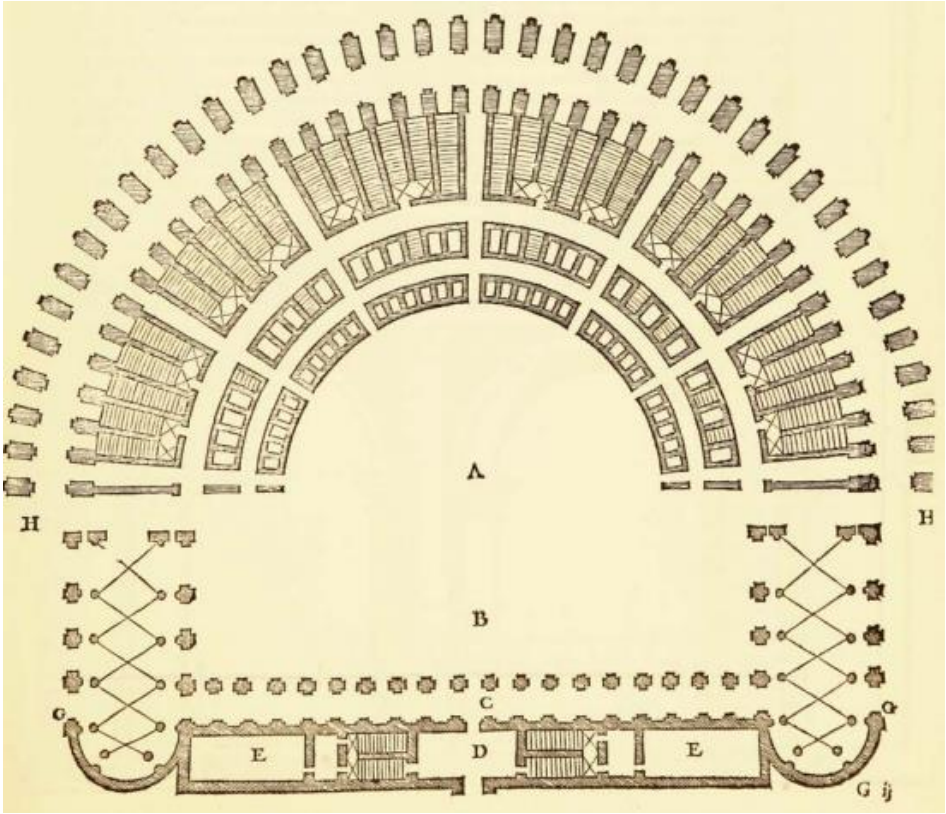


Imagem 44 - Planta do *Teatro di Marcello*, por Serlio. **Fonte**: SERLIO, 1990, III, p. 57.

Doricos y enla imposta delos arcos, los quales me paresce que se conforman mucho con los preceptos de Vitruvio (...)" (SERLIO, 1990, III, p. 56).

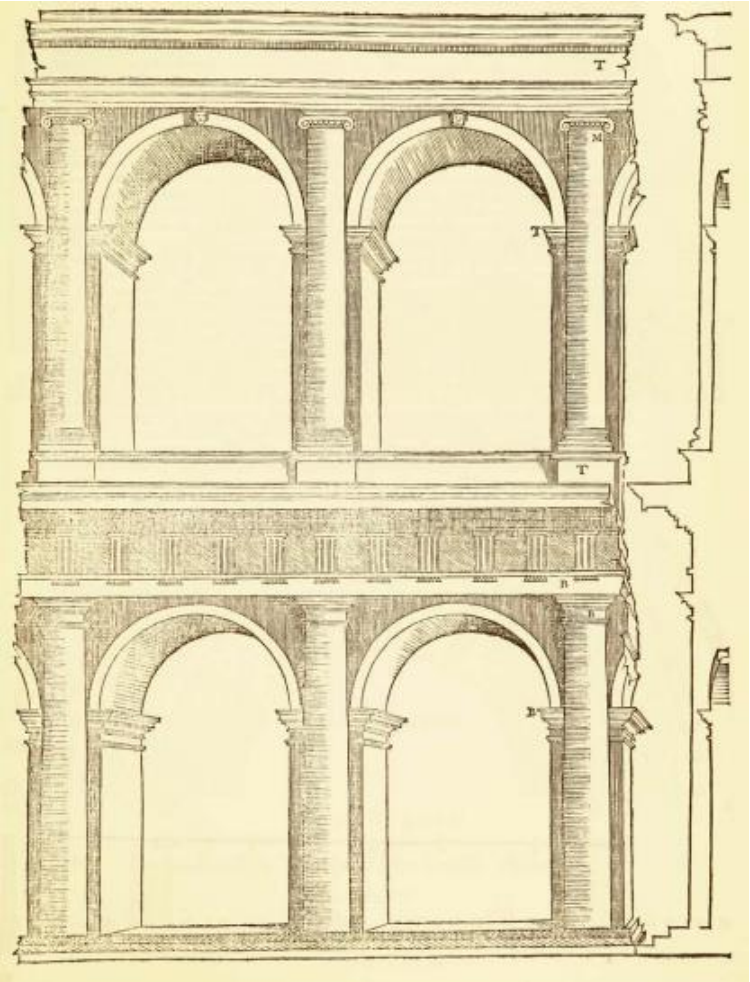


Imagem 45 - Parte externa do *Teatro di Marcello*, atentando para arcos e colunas, sendo o primeiro plano representado por colunas dóricas e o segundo por colunas jônicas. **Fonte:** SERLIO, 1990, III, p. 59.

Palladio, por sua vez, cita o *Teatro di Marcello* por duas vezes em seu *I Quattro Libri dell'Architettura*: a primeira, no Livro I, capítulo XIII, quando trata sobre "Loggie co i pilastri"[214] (p. 15) e a relação entre espessura das pilastras e a altura dos arcos, conforme ele observa nos monumentos antigos, sendo de 1 a 1,33 no *Teatro di Marcello* (PALLADIO, 1990).

O segundo momento em que se pode ler sobre o edifício no tratado palladiano é no capítulo XV do Livro I, que trata sobre a ordem dórica, podendo-se ler: "Não tem esta ordem base própria: daí que em muitos edifícios se vêm

[214] "Ma se si faranno le Loggie coi pilastri, cosi si douranno disporre, che i pilastri non siano manco grossi del terzo del uano, che sarà tra pilastro, e pilastro: e quelli, che saranno ne i cantoni, andaranno grossi per li due terzi; accioche gli angoli della fabrica uengano ad essere sodi, e forti" (PALLADIO, 1990, I, p. 15).

colunas sem uma base, como em Roma no Teatro de Marcelo (...)”[215] (PALLADIO, 1990, I, p. 22).

De acordo com Tosi (1999), Palladio atribui o teto da cornija do entablamento uma decoração que se deriva do *Teatro di Marcello*, de modo quase absoluto pela medição do tratado serliano. Palladio dialoga, ainda, com o teatro em seu livro *L’Antichittà di Roma* como um dos principais monumentos da Roma Antiga (PALLADIO, 2000; ZORZI, 1958).

É importante destacar o fato de Palladio, diferentemente dos monumentos que apresenta no Livro IV de seu tratado, todos muito bem documentados, não inclui o *Teatro di Marcello*. As representações gráficas deixadas pelo arquiteto mostram a falta de planta e elevação do edifício e destacam o interesse no estudo do enquadramento dos arcos pelas ordens arquitetônicas, abarcando, desse modo, um repertório em seus estudos.

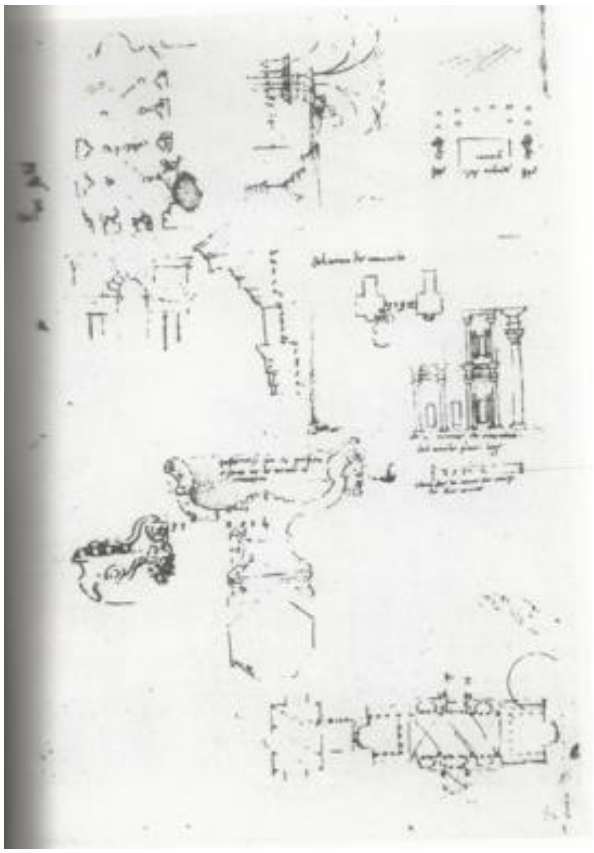


Imagem 46 - Cinco particularidades da planta e elevação de uma basílica. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CXLV.

[215] Tradução livre de: “Non ha quest'ordine Basa propria: onde in molti edificij si veggono le colonne senza base, come in Roma nel Theatro di Marcello (...)” (PALLADIO, 1990, I, p. 22).

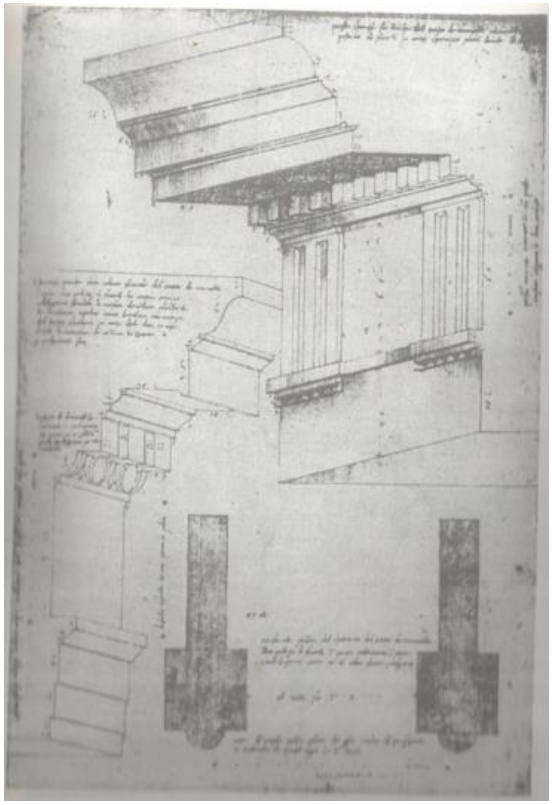


Imagem 47 - Entablamento dórico-toscano e planta de dois muros radiais. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CXLVI.

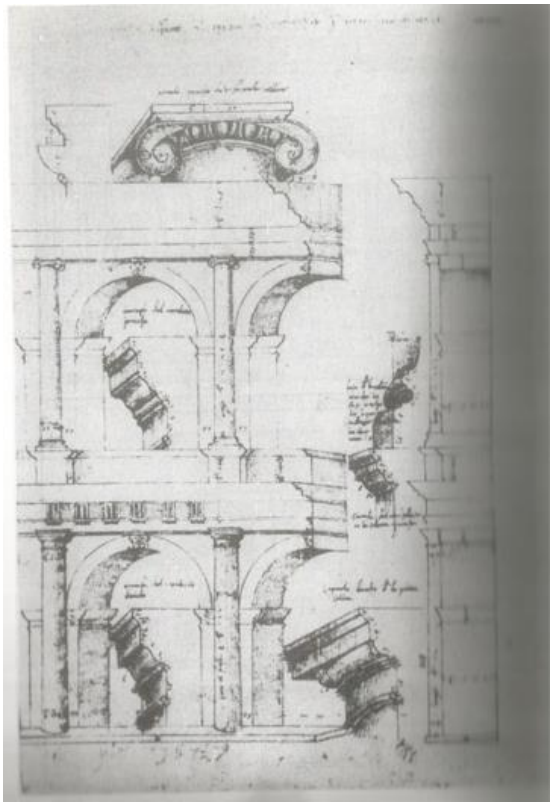


Imagem 48 - Elevação em perspectiva de uma parte da fachada e particularidades das pilastras e das semi-colunas. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CXLVII.

Séculos após os desenhos de Serlio e Palladio, já no século XVIII, Piranesi, através de suas gravuras, com precisão e rigor técnico e lógico, conseguiu restabelecer, através das ruínas, o *Teatro di Marcelo* ao seu estado original. De acordo com Maritano (2020), Piranesi, através de um estudo profundo e de suas habilidades interpretativas, restituiu o edifício ao seu potencial, expondo a força da arquitetura antiga com representações realistas.

Piranesi, sem atuar diretamente na restauração do monumento, pode agir em suas ruínas, medindo e desenhando o que via, como já haviam feito Palladio e Serlio. Explorou suas partes ainda não conhecidas, interpretou-as e, através do desenho, abriu caminhos para o estudo do desconhecido. A abordagem piranesiana do *Teatro di Marcello* remete sempre às ruínas, sua história e as transformações complexas pelas quais o edifício passou e sofreu ao longo dos anos. O arquiteto e arqueólogo torna um edifício antigo em projeto gráfico com características de projetos típicos renascentistas.

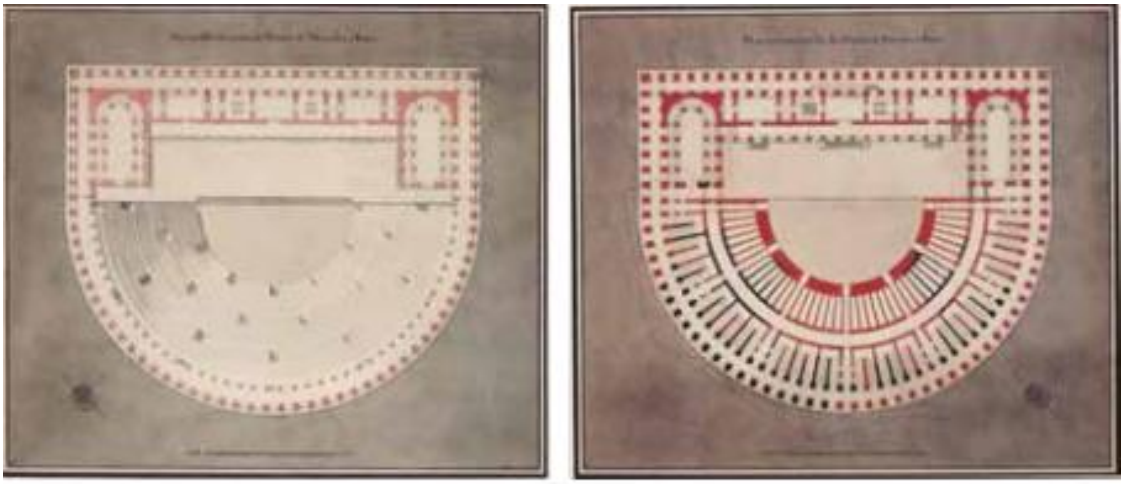
Imagem 49 - *Veduta* do *Teatro di Marcello*, por Piranesi. Desenho compõe seu trabalho Vedute di Roma e é datado de 1757. **Fonte:** The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363908 >. Acesso em 15 de maio de 2022.

Da *Accademia di Francia a Roma*, destacam-se os estudos de Antoine-Laurent Thomas Vaudoyer (1756 – 1846) acerca dos monumentos antigos em

Roma. Após as experiências de arquitetos renascentistas, e, ainda trinta anos após as gravuras de Piranesi, Vaudoyer elege o Teatro di Marcello para executar através do desenho sua reconstrução ideal e apresenta-lo no julgamento final da *Académie royale d'architecture de Paris* (MARITANO, 2020).

O trabalho levado por Vaudoyer a Paris mostrou-se como exemplo de documentação seja por sua reconstrução geral quanto por seus detalhes. Os desenhos foram feitos em papel com tinta nanquim e tinta cinza, rosa ou vermelha diluída, desenhados a lápis e cartolina em diferentes tamanhos (MARITANO, 2020). Diferentemente das representações renascentistas, Vaudoyer realça com diversos traços e/ou cores o estado das ruínas em reconstrução, diferenciando do que estava diante dos olhos do artista.

Quando desenvolve os desenhos do *Teatro di Marcello*, Vaudoyer, mais do que devolver ao edifício sua antiga glória, permite que o mesmo ganhe seu sentido urbano primário, "recompondo sua imensa massa de pedra em relação ao Tibre"[216] (MARITANO, 2020, p. 88). Apesar de não abordar de forma intensiva a história do edifício, assim como não mostrar em desenho as transformações pelas quais o mesmo passou ao longo dos séculos, Vaudoyer desenha experimentando traços e cores, em um estudo academicista que, muito provavelmente, não inclui a relação entre realidade e história.



Imagens 50 e 51 - Planta da cávea, a esquerda, e planta do pavimento superior, ambas realizadas por Vaudoyer em 1789. **FONTE:** MARITANO, 2020, p. 87.

[216] Tradução livre de: "(...)ricomponendone l'immensa massa lapidea in rapporto al Tevere" (MARITANO, 2020, p. 88).

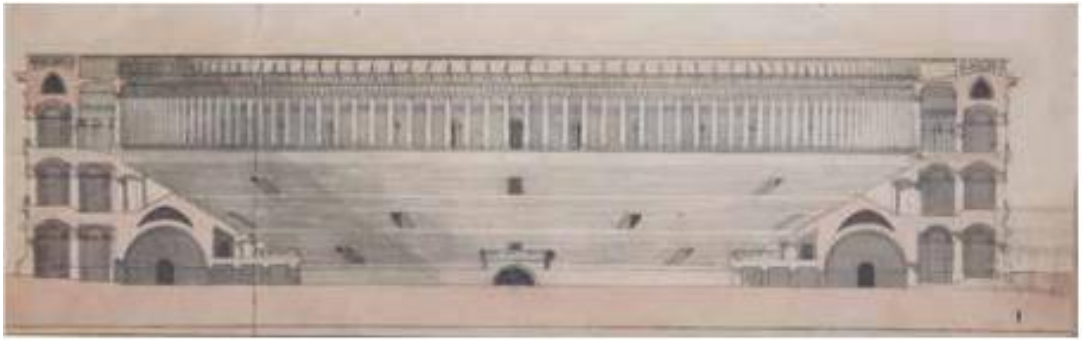


Imagem 52 - Corte do *Teatro di Marcello*, por Vaudoyer (1786). **FONTE**: MARITANO, 2020, p. 86.

5.1.2 Coliseu

Iniciemos a abordagem do Coliseu através da tradição gráfica renascentista. De acordo com Tosi (1999), temos, assim como o *Teatro di Marcello*, um extenso trabalho de representação gráfica do anfiteatro. Os artistas que deixaram sua contribuição sobre o edifício são:

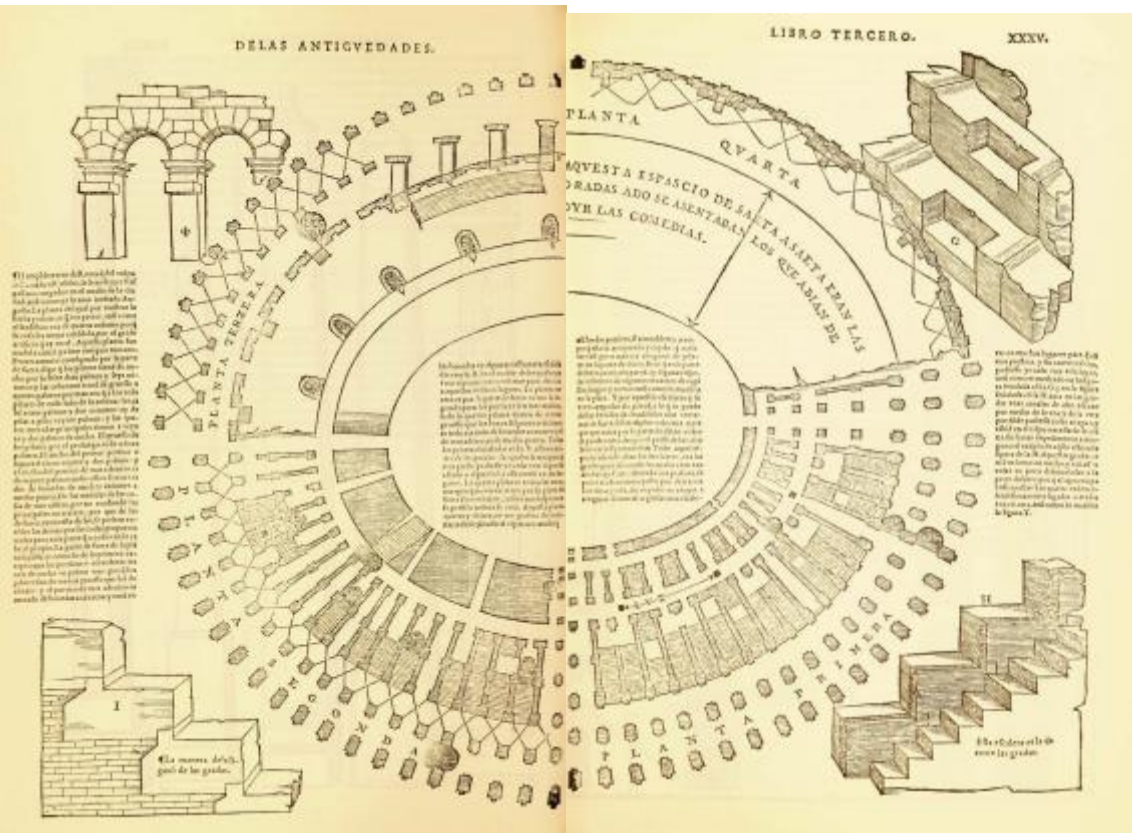
a) Giovanni Monsignori detto fra'Giocondo;
b) Francesco di Giorgio Martini (1439 – 1502);
c) Baldassare Peruzzi;
d) Salvestro Peruzzi, detto Sallustro (início do século XVI – 1573);
e) Sebastiano Serlio;
f) Anônimo italiano B;
g) Giuliano Giamberti, detto da Sangallo (1445 – 1516);
h) Bastiano da Sangallo;
i) Antonio da Sangallo il Vecchio;
j) Antonio da Sangallo il Giovane;
k) Giovanni Battista da Sangallo;
l) Bernardo della Volpaia (?);
m) Anônimo;
n) Anônimo italiano G (último quarto do século XVI);
o) Andrea Palladio
p) Giovanni Antonio Dosio.

Serlio, ao abordar as Antiguidades romanas no Livro III de seu tratado, inclui a planta – subdivida em quarto partes[217] e duas pranchas, a qual se mistura com texto e alguns detalhamentos do edifício -, parte da elevação e alguns detalhamentos. Nos detalhamentos, Serlio, com seus comentários, nos fornece inúmeras informações acerca da estrutura do Coliseu.

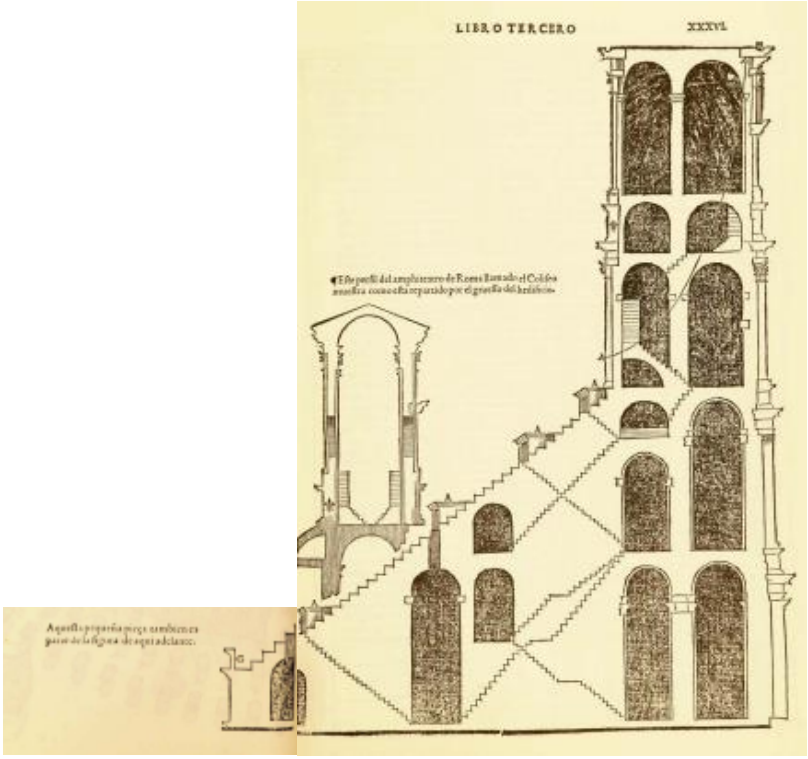
O arquiteto nos chama atenção para três itens, em especial, em seus esboços: os arcos – e os entablamentos que os contém -, as pilastras e as ordens arquitetônicas presentes no monumento. A planta do edifício nos reforça o sistema estrutural através do qual o Coliseu foi edificado pelos antigos romanos.

Serlio reflete sobre a realidade arquitetônica e tratadística que estava presente nos círculos sociais e culturais do Renascimento. É possível, observando seus desenhos, depreender dois pontos importantes: a capacidade do arquiteto de compreender o edifício e a importância de Vitrúvio presente em seus desenhos através da tradição albertiana.

[217] "È esatta la forma dei pilastri delle due gallerie perirefiche e di quelli intermedi e di testata dei muri radiali nelle piante 'prima' e 'seconda'; e gli intermedi, presenti nella 'seconda', corrispondono ai pilastri in travertino della struttura portante.
Nella terza galeria anulare (nella 'pianta prima') la scritta LVMI indica i piccoli lucernari che anela sezione appaiono acnhe nella quarta galeria, a ridosso del pódio [...].
Sulle gallerie com volte a botte e quelle com volte a crociera le rilevazioni sono conformi al vero, mentre sulla problemática serie di crociere nella pianta 'quarta' (presente anche nel rilievo palladiano in RIBA (...)) [...]" (TOSI, 1999, p. 107).



Imagens 53 e 54 - Planta e detalhamento da estrutura. **FONTE:** Serlio, 1990, pp. 74-75.



Imagens 55 e 56 - Elevação e detalhamento da estrutura. **FONTE:** SERLIO, 1990, pp. 76-77.

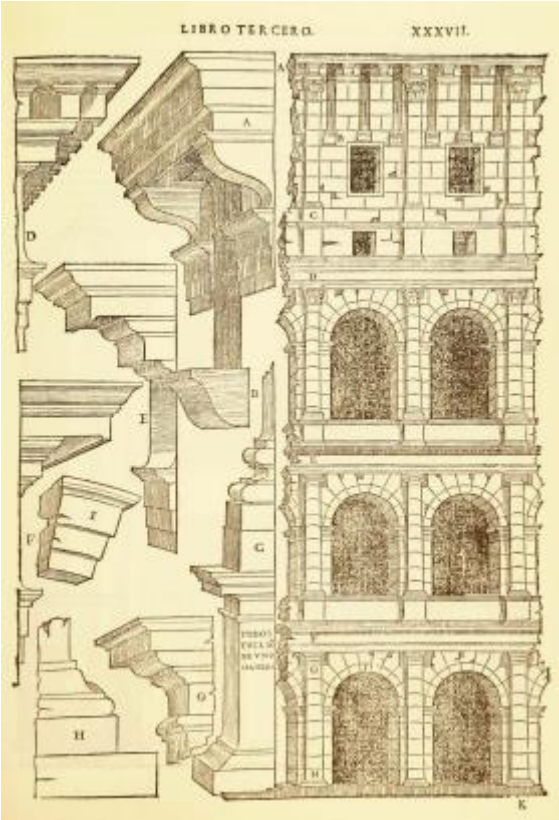


Imagem 57 - Detalhamento chamando a atenção para os arcos, entablamentos e ordens arquitetônicas. **FONTE:** SERLIO, 1990, p. 79.

Palladio, assim como fez com o *Teatro di Marcello*, não inclui o Coliseu no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*. Os desenhos sobre o monumento fazem parte da coleção do *Royal Institute of British Architetcts* (RIBA). Assim como Serlio, Palladio desenha planta, elevação e detalhamentos – os quais incluem as ordens arquitetônicas e suas particularidades.

Segundo Zorzi (1958), a planta que o vicentino realiza sobre o edifício subdivide-se em quatro quadrantes, sendo: I) a primeira planta do Coliseu; II) segunda planta do Coliseu; III) planta da terceira ordem do Coliseu e ordem coríntia; IV) planta da quarta ordem. Apesar da semelhança, na divisão da planta em quatro partes, com Serlio, Palladio a apresenta de forma limpa, apenas reforçando o sistema estrutural do monumento.

Os desenhos apresentados pelo arquiteto vicentino apresentam medidas[218], o que se assemelha aos desenhos do Livro IV de seu tratado. Se observada de forma atenta, a *figura x* revela uma seção muito clara do Coliseu

[218] O pé vicentino (0,357 m).

com uma proposta de integração do monumento[219]. Ainda, é possível notar a distinção que Palladio faz com o desenho em perspectiva e o uso de hachuras na segunda galeria do segundo pavimento, por exemplo; bem como a falta de medidas no pedestal das duas arcadas[220].

Ainda que Palladio tenha proposto uma idealização no Coliseu através de desenhos, o restauro do monumento só viria a acontecer no século XIX após estudos intensos sobre arte e arqueologia. A consciência histórica que se forma do Renascimento ao século XIX nos mostra o valor que a obra da arquitetura adquiri e é capaz de transmitir às futuras gerações através do reconhecimento e conservação da mesma.

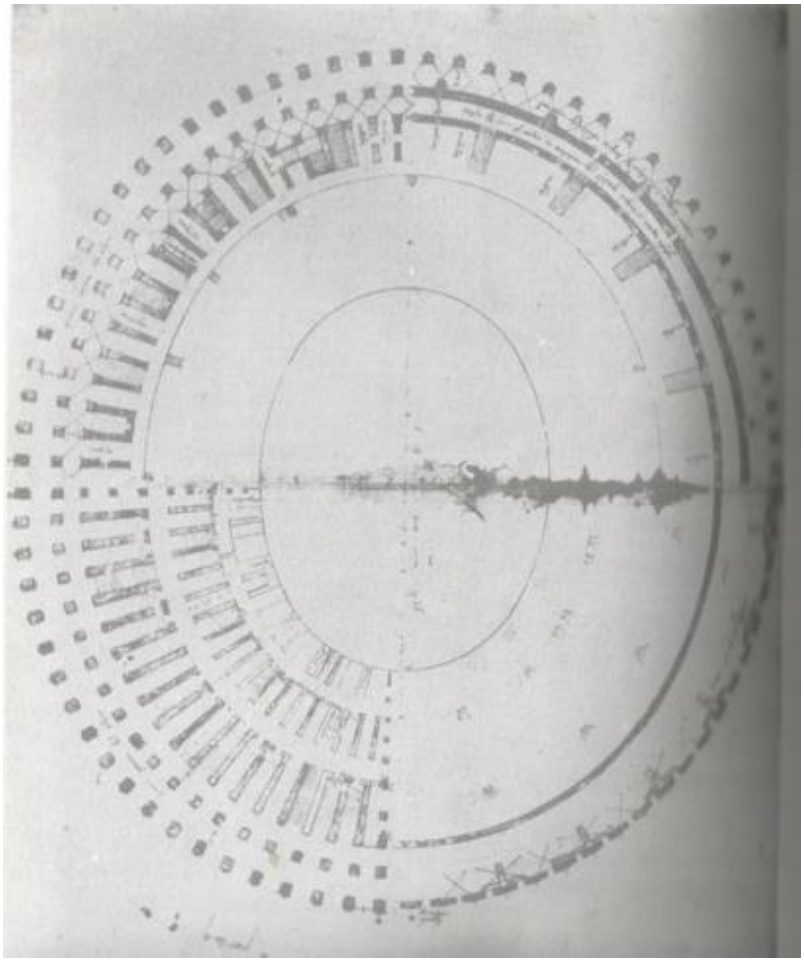


Imagem 58 - Planta do Coliseu por Palladio. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVI.

[219] E diferente do antigo (TOSI, 1999; ZORZI, 1958).
[220] " (...) omissione a mio parere consapevole, poiché l'ordine del pianoterreno non há efetivamente piedistallo" (TOSI, 1999, p. 138).

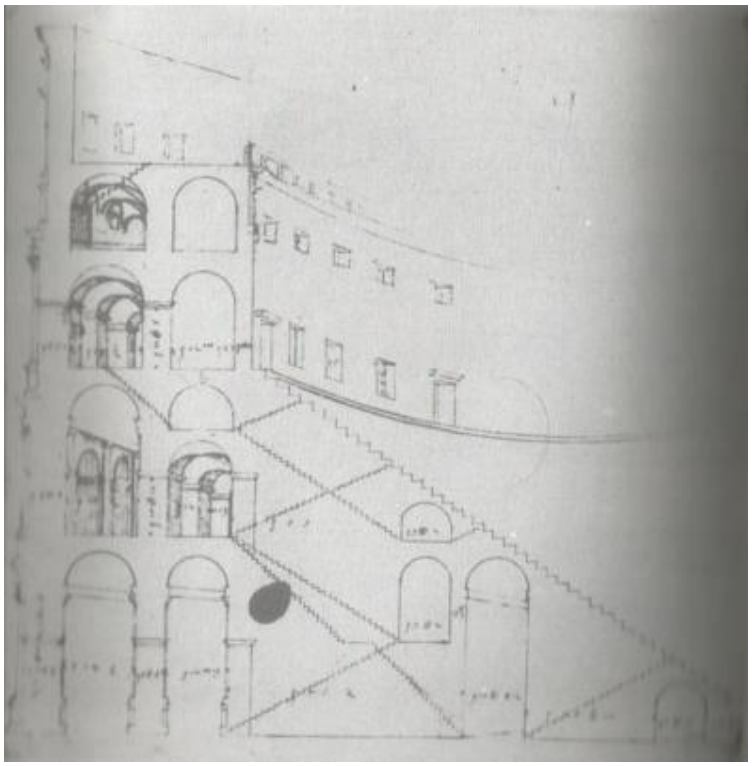


Imagem 59 - Figura x – Seção do Coliseu com integração proposta por Palladio. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVIII.

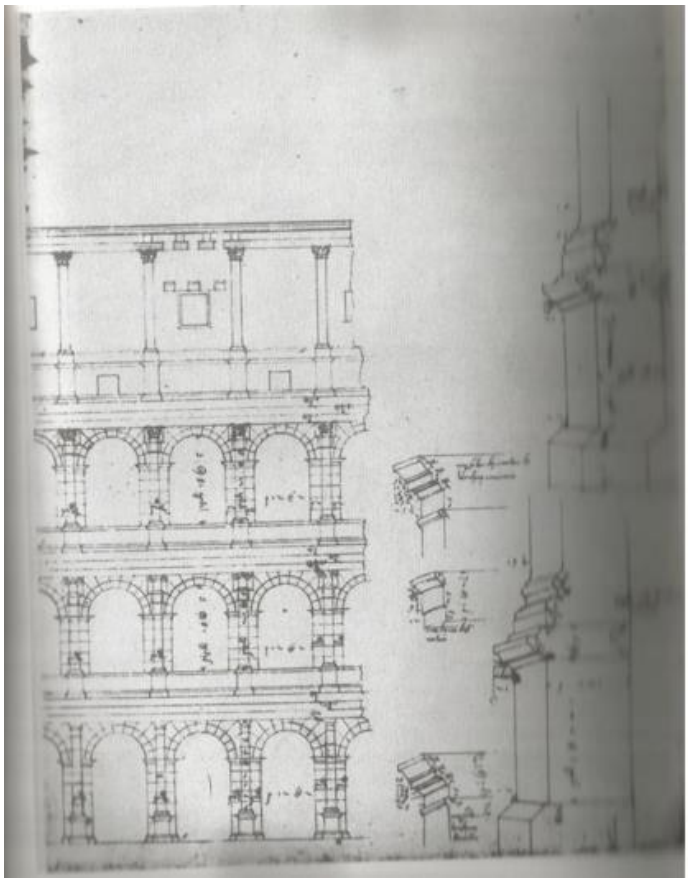


Imagem 60 - *Rilievo* ortogonal e particularidades das ordens arquitetônicas. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVIX.

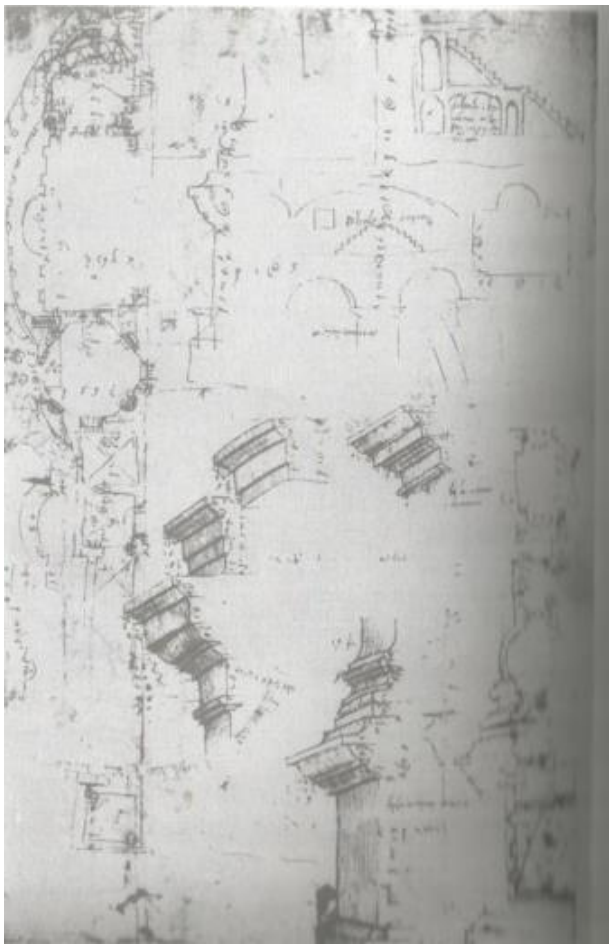


Imagem 61 - Particularidade das ordens arquitetônicas. Desenho de Palladio disponível no Royal Institute of British Architects (RIBA). **FONTE:** TOSI, 1999, p. CVX.

Piranesi, no século fim XVIII, havia certa familiaridade com o Coliseu e juntamente com sua habilidade de desenho em perspectiva, elaborou uma *veduta* aérea do monumento. Através deste desenho, Piranesi demonstra a imensidão das ruínas do monumento, tendo o recomposto com base em sua vasta pesquisa antiquária e arqueológica, mostrando e ensinando a quem visse sua imagem os locais em que a sociedade romana se sentava para os espetáculos.

É interessante observar que, na *imagem y*, a impressão que temos é que o Coliseu está sendo iluminado pela lua, o que exemplifica o fato de Piranesi ter estudado as ruínas também nessas condições. A cruz monumental ao centro da figura, junto as estações de cruz que rodeiam a arena, foram acréscimos realizados pelo papa Benedetto XIV (1675 – 1758), em 1743, cuja finalidade era

santificar o espaço no qual um grande número de cristãos havia sido martirizado (THE MET MUSEUM).

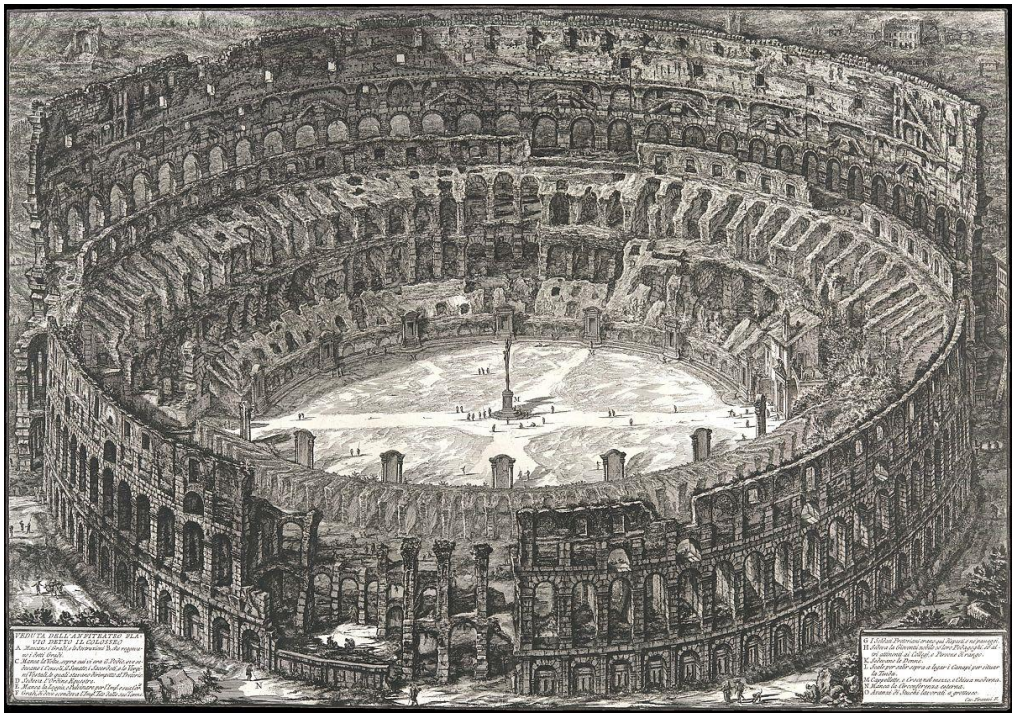


Imagem 62 - *Veduta* do Coliseu, 1776, presente no trabalho *Vedute di Roma*, de Piranesi.
FONTE: The Met Museum. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360270>. Acesso em 16 de maio de 2022.

No momento em que Stern faz a intervenção no Coliseu, o passado passa a ser entendido como um processo, de natureza mais lógica que intuitiva, com as obras de arquitetura adquirindo valor e juízo, de maneira que o homem passou a respeitar de modo efetivo seus testemunhos permanentes ao longo do tempo. Logo, o restauro arqueológico[221] nasce como um **ato de cultura crítico**, não mais fantasioso e criativo.

A intervenção de Stern no contraforte oriental do monumento romano exprime o que vinha sendo estudado tanto por arquitetos quanto pelos eruditos de formação antiquária: o respeito total sobre o monumento e a defesa de sua matéria, respeitando as marcas deixadas pelos séculos. Stern conseguiu

[221] "Il restauro archeologico dei monumenti in età neoclassica è stato giustamente detto 'archeologico', sai perché volto, quase per elezione, alle opere dell'antichità, che la cultura del tempo setiva particolare congeniali, sai per il rigore degli interventi, anticipanti metodi ed acquisizioni che saranno, poi, della moderna acheologia" (CARBONARA, 1997, pp. 86 – 87).

estabilizar uma queda progressiva pela qual o Coliseu vinha passando[222] utilizando um muro, emparelhando os arcos danificados, e mantendo os freixos na posição adquirida.

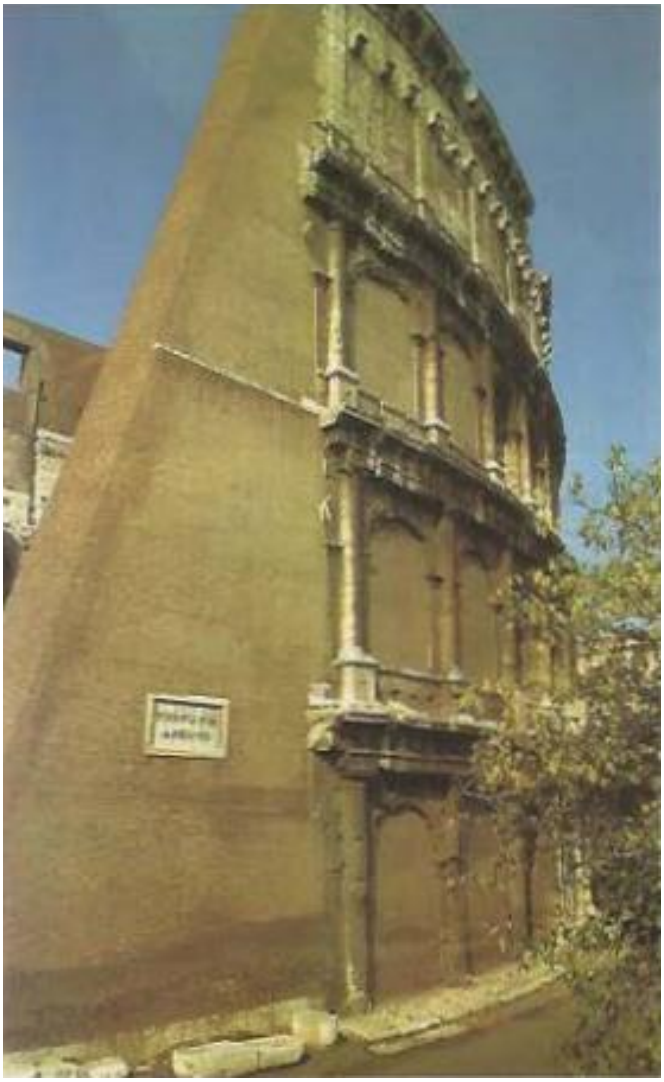


Imagem 63 - Intervenção realizada por Stern. Foto de Fiorani, 1994. **FONTE:** CARBONARA, 1997, p. 83.

Após a intervenção de Stern, em 1826, Valadier realizou uma intervenção no lado oposto do monumento. Valadier realizou um contraforte de tijolo e travertino, restaurando, de forma parcial, as formas antigas, a fim de impedir que

[222] ""La tesi contraria alla demolizione e favorevole, invece alla costruzione del grande sperone in mattoni fu sostenuta, com preventi di spesa più modesti, da Stern, Palazzi e Camporese e facilmente prevalse; dai documenti resulta che l'incarico di restauro fu affidato exclusivamente a Stern e che gli altri due architetti <<lo affincarono più che altro per sostenere la fattibilità dello sperone; ma il restauro non consistette davvero soltanto nell'erezione dei quel presidio técnico privo di volontà espressive ... ma ... prevalentemente nel consolidamento delle arcate attigue allo sperone>>" (CARBONARA, 1997, p. 88).

os arcos se desmoronassem de forma progressiva. Tanto a intervenção realizada por Stern quanto a realizado por Valadier se distinguem da matéria original pelo uso de materiais diferentes, impedindo que ocorresse um falso histórico, e, também pela diferenciação na coloração do material.

Imagem 64 - Intervenção realizada por Valadier. Foto de Fiorani, 1995. **FONTE:** CARBONARA, 1997, p. 83.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se propôs a compreender possíveis vínculos entre o Livro IV do tratado *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570), de Andrea Palladio, e as origens do restauro arqueológico, uma vez que é possível perceber que fundamentos da arqueologia, como escavações de ruínas, que desponta como disciplina apenas no século XVIII), começam a se delinear no período do Renascimento e perduram até o século XIX, momento em que o restauro passa a ser praticado de modo sistemático.

Ainda que Alberti tenha sido o primeiro grande tratadista do Renascimento, Rafael Sanzio ao ser denominado por Leão X como o "primeiro superintendente" das antiguidades de Roma e, também, Sebastiano Serlio ter publicado um tratado mais prático e com desenhos, é o tratado palladiano que, mostra "reverência e admiração pelos documentos da história; análise das formas singulares, conduzida com rigor filológico; confronto entre o dado objetivo das ruínas e das fontes literárias, Vitrúvio" (ARGAN, 2003, v.3, p. 207).

Diante disso, Palladio foi definido como condutor desta dissertação, e por ter estudado a Antiguidade Clássica, estabelecido guias com comentários arqueológicos – ainda que não se pudesse falar efetivamente em arqueologia – da cidade de Roma antiga, nos quais divulgava alguns monumentos antigos presentes na cidade, como templos, teatros e foros.

Para se atingir uma compreensão de como, a partir do Livro IV do tratado palladiano, o Renascimento faz com que haja uma mudança na forma de encarar o que hoje se entende por herança cultural, foram estabelecidos três objetivos específicos, sendo: 1) a compreensão da trajetória de Palladio, desde suas primeiras viagens a Roma, até a publicação de I Quattro Libri dell'Architettura / 2) as relações estabelecidas entre Alberti, a Carta de Rafael Sanzio ao papa Leão X e o tratado ilustrado de Sebastiano Serlio com o Livro IV do tratado de Palladio, a fim de se compreender o início das bases teóricas para a arqueologia e o restauro arqueológico e 3) entender como o restauro arqueológico, iniciado na Itália começa a dar maior suporte às bases ideológicas das teorias de restauração no século XIX.

Por se tratar de uma pesquisa de cunho histórico, os procedimentos e ferramentas utilizadas partem da análise dos materiais e posições acerca do problema e hipótese, levantamento bibliográfico, a análise documental e um estudo descritivo acerca do tema e do objeto. Foi utilizado o método de pesquisa da história, dentro do campo da Arquitetura e Urbanismo para tanto.

O método de pesquisa da história consiste na produção de conhecimento, isto é, acrescenta ou muda aquilo que já estaria definido na historiografia, partindo sempre de questionamentos e de evidencias. Ao perpassar as linhas dessa pesquisa, o questionamento que surge em torno da linearidade da história no que diz respeito às escavações arqueológicas, de origem renascentista, até o surgimento da arqueologia como disciplina (século XVIII) e do restauro arqueológico (século XIX).

Para auxíliar a organização do trabalho, se mostrou importante o estabelecimento de uma cronologia, a classificação dos acontecimentos na ordem do tempo do recorte da pesquisa. Foi possível, também, realizar uma periodização de personagens e eventos, de modo a indicar as rupturas e continuidades.

Conforme o desenvolvimento da dissertação foi avançando, com base no recolhimento e leitura da bibliografia, bem como na interpretação dos resultados apresentados, pode-se notar que, ainda que a arqueologia não fosse praticada a partir de de estratégias metodológicas claras e o restauro seja uma atitude moderna, os estudos teóricos sobre a Antiguidade e os desenhos que nos foram deixados por arquitetos, permitem a compreensão dos monumentos estudados no período.

Se tomarmos como exemplo o Coliseu, apresentado como estudo de caso no capítulo 03 deste trabalho, é possível perceber o passar dos anos pelo monumento a partir de representações renascentistas, de Serlio e Palladio, passando pelo período em que a arqueologia já era uma disciplina efetiva, com Piranesi, até as intervenções realizadas na edificação por Stern e Valadier, no século XIX. Ainda que Palladio não tenha realizado intervenções no edifício, seus estudos e desenhos nos permitem assimilar as características que o Coliseu apresentava no século XVI, criando uma memória do período em que viveu. Se

fizermos uma análise ou um grande diagrama com todos os desenhos apresentados até as fotos da intervenção, no século XIX, será possível assimilar as diferentes fases em que se encontrou o monumento, constituindo um material rico de estudo e rememoração acerca do mesmo.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, J. S. **Architettura e disegno**: La rappresentazione da Vitruvio a Gehry. Tradução para o italiano de Lara Bianciardi, Nicoletta Marconi e Margherita Zizi. Título original: Origins, Imitation, Conventions. Electra, Milano, 2003.

ACKERMAN, J. S. **Palladio**. Penguin Books Ltd: Harmondsworth, 1966.

ACKERMAN, J. S. **Palladio**. Giulio Einaudi editore s.p.a: Torino, 1972.

ALBERTI, L. B. **Da arte de construir**. São Paulo: Hedra, 2012.

ALBERTI, L. B. **Da arte edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ALBERTI, L. B. **Della pittura e della statua**. Milano : Società tipografica de'Classici italiani, 1804.

ALBERTI, L. B. **De re aedificatoria**. Texto latino e tradução de Giovanni Orlandi. Introdução e notas de Paolo Portoghese. Milano: Il Polifilo, 1966.

ARGAN, G. C. **História da arte italiana**: De Michelangelo ao Futurismo. Tradução: Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, v. 3.

BANDINELLI, R. B. **Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica**. 29. ed. Bari: Laterza, 2005. 208 p.

BARBANERA, M. **Storia dell'archeologia classica in Italia**: Dal 1764 ai nostri giorni.. 4. ed. Urbino: Laterza, 2015. 239 p.

BARBARO, D. **I dieci libri dell'architettura**. Vineza: Francesco Marcolini, 1556. Rist. Anast. Milão: Il Polifilo, 1997.

BARBOSA, R. F. Renascimento italiano e o surgimento do processo projetual arquitetônico. **Revista Tecnologia e Tendências**, Nova Hamburgo, n. 1, v. 6, Janeiro / Junho – 2007, pp. 85-104.

BARTH, F. A etnicidade e o conceito de cultura. **Antropolítica**, Niterói, nº 19, 2005, pp. 15-30.

BENEVOLO, L. (Org.). **História da Cidade**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 728 p.

BERBARA, M. (Org.). **Renascimento italiano**: ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011. 494 p.

BERTELLI, C.; BRIGANTI, G.; GIULIANO, A. **Storia dell'arte in Italia**. Milano: Ed. Electa/Bruno Mondadori, 1986.

BORDINI, S. Bernini e il Pantheon. Note sul classicismo berniano. In: **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**, s. XIV, 1967, pp. 53-84.

BRANDÃO, C. A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura.** 1987. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.

BURCKHARDT, J. O redespertar da Antiguidade. In: BURCKHARDT, Jacob. **A cultural do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 177-263.

BURKE, P. **O Renascimento Italiano** - Cultura e Sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

BURNS, H. [et. al.]. **Andrea Palladio: the portico and the farmyard**. London: Graphis, 1975.

BURNS, H. [et. al.].. Le opere minori del Palladio. In: **"Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio, XXI**. Vicenza: CISA, 1979.

BURNS, H.; Beltramine, G.; Gaiani, M. (a cura di), **Guida a palazzo Barbaran da Porto**. Vicenza: CISA, 2000

BYINGTON, E. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CAGIANO DE AZEVEDO, M. **Il gusto nel restauro delle opera d'arte antiche**. Roma: Olympus, 1948.

CALCAGNINI, C. Lettera a Jacob Ziegler, 1519. In: PIGNA, G. B. **Carminum libri quatuor ad Alphonsum Ferrariae Principem**. Veneza: Vicenzo Valgrisu, 1553.

CALDUCH, J. Comprendere, & in disegno ridurlo (dibujo y pensamiento Arquitectónico en Palladio). In: **PALLADIO 1508·2008. Uma visión de la Antiguedad**. Valência: General de Ediciones de Arquitectura, 2008.

CAPELLO, N. Palladio e Roma. **III Encontro de História da Arte/IFCH Unicamp**, 2007. pp. 122-132.

CAPISTRANO, G. de O. W. de. **A vila nos textos de Alberti e Palladio**. 2014. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

CARBONARA, G. Parte seconda – Note di storia del restauro (Capitolo primo, secondo e terzo). In: CARBONARA, G. **Avvicinamento al restauro**. Teoria, storia, monumenti. Napoli: Liguori, 1997, pp. 49 – 139.

CELEDÓN, A. La Fachada, naturaleza multi-escalar y multi-disciplinar. **Plataforma Arquitectura.** Disponível em: < https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759417/la-fachada-naturaleza-multi-escalar-y-multi-disciplinar>. Acesso em 06 de abril de 2021.

CERAM, C. W. **O mundo da arqueologia**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. 2a ed, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1973.

CERRI, V. M. **Os aparelhadores de cena e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio**. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

CESCHI, C. **Teoria e storia del restauro**. Roma: Bulzoni Editore, 1970, 225 p.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001

CLINI, P. (A cura di). **Vitruvio e il disegno di architettura**. Venezia: Marsilio Editori, 2012.

CORÀ, J.; BATTESTIN, C. Gabinete de curiosidades: um lugar de maravilhamento diante do mundo. **R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium**, Curitiba, v.8, n.1, p. 009 – 029 Jan.- Jun. 2021.

D'AGOSTINO, M. H. S. Vitrúvio, De Architectura. In: AZEVEDO, R. M. de; D'AGOSTINO, M. H. S.; LOEWEN, A. B. (Orgs.). **Preceptivas Arquitetônicas**. São Paulo: Annablume, 2015. pp. 15-38.

DANIEL, G. **História de la arqueología**: de los anticuarios a V. Gordon Childe. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

ERRA, F. M. **O mercado de trigo em Florença (1284-1340)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.. Acesso em: 15 de março de 2021.

FOCILLON, H. **Giovanni-Battista Piranesi: 1720-1778**. 1918. Tese (Doutorado) – Facultè des Lettres, Universitè de Paris. Paris: Henry Laurens, 1918.

FULVIO, A. **Antiquitates Urbis**. Roma, 1527.

GIOVANNONI, G. **Questioni di architettura nella storia e nella vita**. Roma: Edizioni Biblioteca d'Arte, 1929.

GIOVIO, P. Raphaelis Urbinatis Vita in Dialogus De Viris Litteris Illustribus, cui in calce sunt additae Vincii, Michaelis Angeli, Raphaelis Urbinatis Vitae. In: TIRABOSCHI, G. **Storia della letteratura italiana**. Milão, Società Tipografica de'Classici Italiani, XIII, t. VII, 1826.

GROS, P. **Palladio e l´antico**.Veneza: Marsilio, 2006.

HEYDENREICH, L. H. **Arquitetura na Itália**: 1400-1500. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

KRISTELLER, P. O. **La tradizione aristotélica nel Rinascimento**. Padova: Editrice Antenore, 1962.

KRISTELLER, P. Tradição clássica e pensamento do Renascimento. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1995.

KUHL, B. M. As transformações na maneira de se intervir na arquitetura do passado entre os séculos 15 e 18: o período de formação da restauração, **Sinopses**, 2001, n. 36, pp. 24-36.

LA BIBLIOTECA DELL'ARCHITETTO DEL RINASCIMENTO. Padova, Biblioteca Universitaria di Padova. Disponível em: < https://www.movio.beniculturali.it/bupd/bibliotecaarchitettorinascimento/ >. Acesso em: 12 de janeiro de 2021.

LANCHA, J. J. **Do projeto ao objeto, do objeto ao projeto**. 1993. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1993.

LANCHA, J. J. Os dois textos de Palladio. Pós. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n. 17, p. 76-87, 1 jun. 2005.

LANCHA, J.J. Os livros da arquitetura, o livro do desenho e a exatidão de Andrea Palladio. In: AZEVEDO, R. M. de; D'AGOSTINO, M. H. S.; LOEWEN, A. B. (Orgs.). **Preceptivas Arquitetônicas**. São Paulo: Annablume, 2015. pp. 247-295.

LANZARINI, O. I codici di disegni di architettura dall'Antico nel '500. Ragione progettuale, funzione documentaria. In: PRATELLI, A. (ed.). **Codici del disegno di progetto**. Udine, Forum, 2006, pp. 239-246.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão, et all. 2° Ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

LE GOFF, J. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LICHT, M. (A cura di). **L'Edificio a pianta centrale** : lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento. Firenze: Leo S. Olschki, 1984.

DE LUCA E LIMA, M.; LANCHA, J. J. "Del Pantheon Oggi Detto La Ritonda": As representações do Panteão de Roma a Partir de Palladio.. In: Anais do 6º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação. **Anais...**Belo Horizonte(MG) UFMG, 2020. Disponível em: <https//www.even3.com.br/anais/seminarioarqedoc2019/215303-DEL-PANTHEON-OGGI-DETTO-LA-RITONDA--AS-REPRESENTACOES-DO-PANTEAO-DE-ROMA-A-PARTIR-DE-PALLADIO>. Acesso em: 15/03/2020

LARA FILHO, D. de. **Museu**: de espelho do mundo a espaço relacional. 2006. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LEWIS, D. **The drawings of Andrea Palladio**. New Orleans: Martin e St. Martin, 2000

LOEWEN, A. B. Alberti em Roma, entrs os humanistas e a compreensão da cidade. In: D'AGOSTINO, M. H. S.; FURLAN, F.; LOEWEN, A. B.; PEDRO, A. P. G. **Leon Battista Alberti, humanismo e racionalidades modernas**. São Paulo: Annablume, 2020, pp. 21-45.

LOEWEN, A. B. Palladio e seus Quattro Libri dell'Architettura. Pós. **Revista de Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 17, n. 28, pp. 264-268.

LOTZ, W. **Arquitetura na Itália: 1500-1600**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998.

LOTZ, W. **Arquitectura del renacimiento en Italia**. Madrid: Ed. Blume, 1985.

LUGLI, G. **Il Pantheon e i monumenti adiacenti**. Roma: Bardi Editore, 1989. 70 p.

MARITANO, A. Gli Envois e l'Académie de France a Rome: il disegno fra maneira e invenzione. In: VIZIOLI, S. H. T. [et al]. **O desenho na história: a arte, o instrumento e a mão**. São Carlos: IAU USP, 2020, pp. 85-99.

MAZZOCO, A. Linee di sviluppo dell'antiquaria del Rinascimento. In: DE CAPRIO, V. (a cura di). **Poesia e poética delle rovine di Roma. Momenti e problemi**. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987.

MIGLIACCIO, L. (Org.). **Cartas sobre arquitetura. Rafael e Baldassar Castiglione: Arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X**. Campinas, Editora Unicamp; São Paulo, Editora Unifesp, 2010.

MOROLLI, G. **La língua delle colonne**. Ospedaletto (Pisa): Pacini Editore Industrie Grafiche, 2013, 293 p.

MUSEU NACIONAL DA UFRJ. **Pompeia e Erculano**. Disponível em: < https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/5/cidadepompeiaeher.htm >. Acesso em 22 de abril de 2022.

NESSELRATH, A. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia. In: SETTIS, S. (ed.). **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. Turim: Giulio Einaudi editore, 1986, vol. III, pp.87-147.

PALLADIO, A. **Descritione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Relique de Corpi Sancti, che sonno in la Citta di Roma. Brevemente raccolta da M. Andrea Palladio & novamente posta in Luce**. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000.

PALLADIO, A. **I Quattro Libri dell'Architettura**. Cremona: Monotipia Cremonese, 1980, 580 p.

PALLADIO, A. **I Quattro Libri dell'Architettura**. Lavis (Trento): Legoprint S.p.A, 1990, 319 p.

PALLADIO, A. **Scritti sull'architettura**. Lionello Puppi (a cura di). Vicenza: Neri Pozza, 1988. 297 p.

PALLADIO, A. **Os quatro livros da arquitetura**. Joubert José Lancha (Coord.Tradução). São Paulo: Haucitec, 2009. 334 p.

PANOFSKY, E. **Renascimento e renascimento na arte ocidental**. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

PATETTA, L. **Scritti sul disegno di architettura**. Milano: Lampi di Stampa, 2009.

PEDRO, A. P. G. **A ideia de ordem: symmetria e decor nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano**. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEDRO, A. P. G. Tratados de arquitetura e o bom governo citadino: a legitimação da arte e do artífice na Idade Moderna. In: AZEVEDO, R. M. de; D'AGOSTINO, M. H. S.; LOEWEN, A. B. (Orgs.). **Preceptivas Arquitetônicas**. São Paulo: Annablume, 2015. pp. 155-204.

PEREIRA, R. B. **Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy**. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.

PIRANESI, G. B. **Le Antichità Romane**. Roma: Stamperia di Angelo Rotilj, 1756. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon224001/icon224001.htm. Acesso em 02 de maio de 2022.

PUPPI, L. (Org.). **Andra Palladio. Il texto, l'immagine, la città**. Vicenza: Electa, 1980.

PUPPI, L. (A cura di). **Andrea Palladio: Scritti Sull'Architettura (1554-1579)**. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1988.

PUPPI, L. **Giovinezza di Palladio**. Vicenza: Neri Pozza, 1997.

RAFFAINI, P. T. Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, S. Paulo, 3: 159-164, 1993.

RODRIGUES, A. R. As antichità romane de Piranei: um projeto para catalogação e conservação das ruínas da Antiguidade no século XVIII. **Revista CPC**, São Paulo, n.27, p.8-33, jan./jul. 2019.

ROMEING EDITORIAL STAFF. **Chiesa di Santo Stefano Rotondo**. Disponível em: < https://www.romeing.it/chiesa-di-santo-stefano-rotondo/ >. Acesso em 25 de abril de 2022.

SACCONE, M. **Disegnare il Pantheon. La pratica del rilievo nell'insegnamento accademico del XIX secolo e nel disegno digitale contemporaneo**. 2017. Dottorato di ricerca architettura: innovazione e patrimonio, XXIX ciclo. Consorzio Argonauti: Universita degli Studi Roma Tre - Politecnico di Bari. 324 p.

SERLIO, S. **Tercero y cuarto libro de arquitectura**. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1990.

SEVCENKO, N. **O Renascimento**. 23ª ed. São Paulo: Atual, 1994.

SOUZA, M. L. Z. de. **Carta de Rafael Sanzio – Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da Arquitetura e do Urbanismo do período do Renascimento**. 2006. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SUMMERSON, J. **A linguagem clássica da arquitetura**. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

STUMPP, M. M. **A simetria modular e as villas de Andrea Palladio**. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

STUMPP, M. M.; PEREIRA, C. C. O desenho no processo projetual: estudo na obra de Andrea Palladio. **Joelho – Journal of Architectural Culture**, Coimbra, nº 4, pp. 134-136, abril/2013. Disponível em: < https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37274/1/O%20desenho%20no%20processo%20projetual.pdf >. Acesso em 01/03/2021.

TAFURI, M. **L'Architettura del Umanesimo**. Bari: Laterza, 1965.

TAFURI, M. **Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti**. Turim: Einaudi, 1992.

TESSARI, C. **Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico**. Milano: Electa, 1995. 155 p.

THE AUSTRALIAN NACIONAL UNIVERSITY. **Vitruvius (Cesare Cesariano, Como 1521).** Disponível em: < http://rubens.anu.edu.au/htdocs/bytype/arch.sources/vitruvius/index.html>. Acesso em 04 de abril de 2021.

THE BRITSH MUSEUM. **Collection.** Disponível em: < https://www.britishmuseum.org/collection >. Acesso em 05 de abril de 2021.

THOENES, C. Prolusione Serlio e la trattadistica. In: _____. (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989.

THOMPSON, W. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)**.** In: Department of Drawings and Prints, The Metropolitan Museum of Art. **The Collection**. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/toah/hd/pira/hd_pira.htm >. Acesso em 30 de abril de 2022.

TOSI, G. **Teatri e anfiteatri dell'Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico**. Padova (Itália): Imprimitur, 1999. 352 p.

TRIGGER, B. G. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus, 2004, 630 p.

VALVERDE, A. J. R. Humanismo, ciência, cotidiano – sob o Renascimento. **Margem**, São Paulo, nº 17, pp. 63-71, jun/2003.

VALVERDE, A. J. R. O homem como medida. **Hypno∑**, São Paulo, ano 6, nº 7, 2001. pp- 121-136.

VITÚVIO, M. P. **Tratado de arquitectura**. 3 ed. Lisboa: IST Press, 2009.

WEISS, R. Andrea Fulvio antiquário romano (1470,-1527), **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa**, s. II, XXVIII. 1959.

WITTKOWER, R. **Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo**. Torino: Einaudi, 1964.

ZANCHETI, S. M. [et al]. **A pátina na cidade**. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2008.

ZORZI, G. **I disegni delle antichità di Andrea Palladio**. Venezia: Neri Pozza, 1958, 202 p.

ZORZI, G. **Le ville e i teatri di Andrea Palladio**. Veneza: Neri Pozza, 1969.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Edifícios desenhados por Palladio na cidade de Roma (Presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*)

A prancha abaixo, com todos os monumentos representados por Palladio na cidade de Roma, presentes no Livro IV de seu tratado, serviu como um guia para a análise apresentada no Capítulo 02.

APÊNDICE B

Análise dos elementos dos edifícios desenhados por Palladio n cidade de Roma (Presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*)

As tabelas apresentadas neste apêndice são originárias de uma única tabela que, devido a quantidade de informações, precisou ser subdivididada em quatro para que pudesse aqui ser apresentada. De modo geral, a execução da tabela se deu para que houvesse um conhecimento maior acerca dos edifícios, em Roma, que Palladio apresenta no Livro IV de seu tratado. Juntamente ao **Apêndice A**, foram guias na análise ampla e detalhada dos edifícios apresentados no **Capítulo 02**.

TEMPLO	Número de pranchas	Planta	Elevação	Elevação interior	Frontão	Abóboda	Abóboda detalhada	Entablamento	Coluna	Base coluna
Tempio già dedicato alla Pace (p. 11)	3	x	x	x	x			x	x	x
Tempio di Marte Vendicatore (p. 15)	7	x	x	x	x			x	x	x
Tempio di Nerva Traiano (p. 23)	6	x	x	x	x			x	x	x
Tempio D'Antonino e di Faustina (p. 30)	5	x	x	x	x			x	x	x
I Tempii del Sole e della Luna (p. 36)	2	x	x	x	x					
Tempio vulgarmente detto Le Galluce (p.39)	1	x		x		x				
Tempio di Giove (p. 41)	6	x	x	x	x			x	x	x
Tempio della Fortuna Virile (p. 48)	3	x	x	x	x			x	x	x
Tempio di Vestà (p. 52)	3	x	x	x		x		x	x	x
Tempio di Marte (p. 55)	5	x	x	x	x	x		x	x	x
Battesmo di Costantino (p. 61)	2	x	x	x	x			x	x	x
Tempio di Bramante (p. 64)	2	x	x	x		x				
Tempio di Giove Statore (p. 67)	3	x	x	x	x			x	x	x
Tempio di Giove Tornante (p. 70)	2	x						x	x	x
Del Pantheon Oggi detto la Ritonda (p. 73)	10	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Tempio della Concordia (p. 124)	3	x	x	x	x			x	x	x
Tempio di Nettuno (p. 128)	5	x	x	x	x			x	x	x

Tabela com análise dos elementos dos edifícios representados por Palladio na cidade de Roma, presentes no Livro IV de I Quattro Libri dell'Architettura.

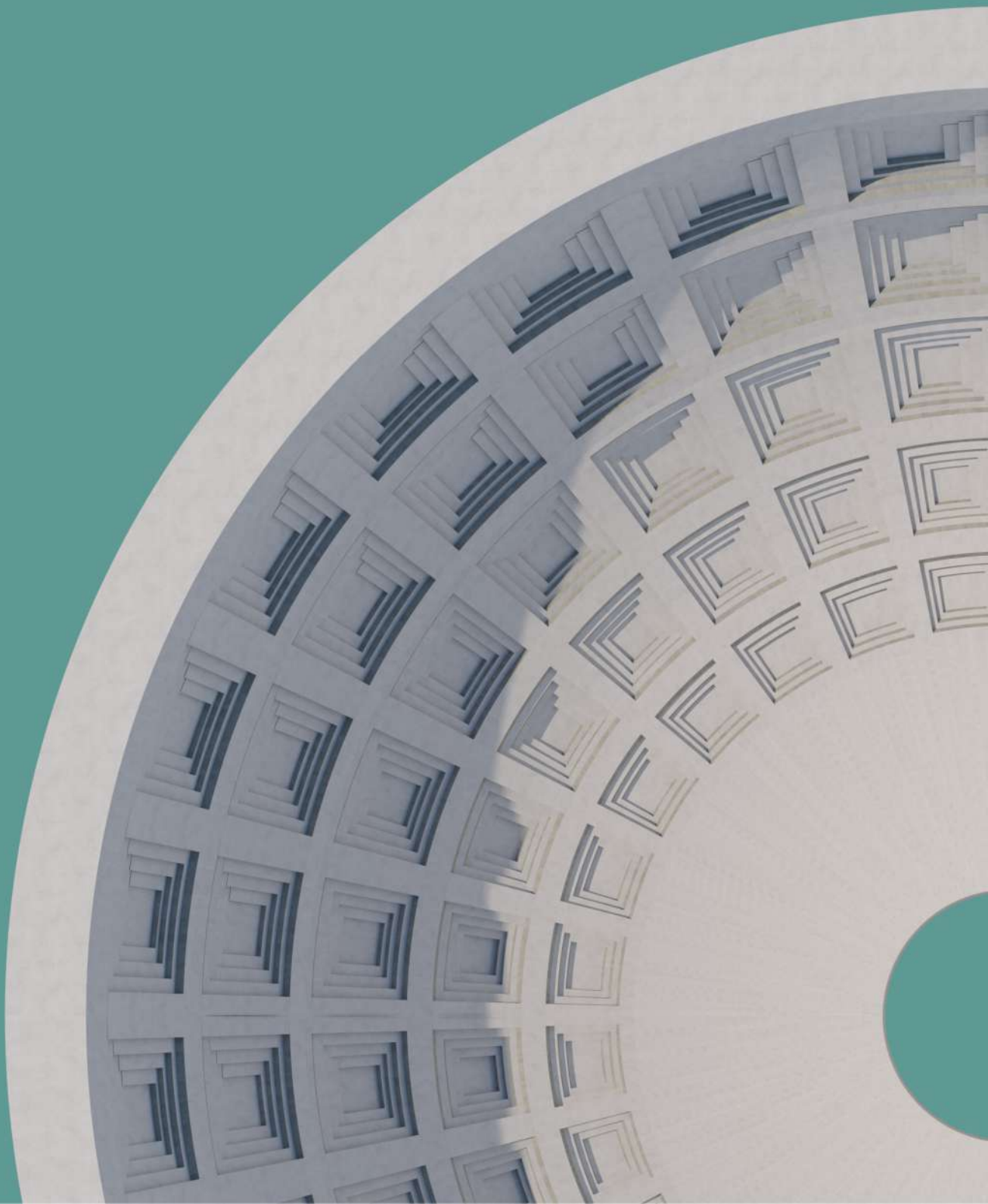
	DESENHOS/DETALHAMENTOS											
	Caneluras tipo nervuras	Detalhamento sobre as colunas	Capitel	Detalhe do enrolamento do capitel	Plinto	Friso detalhado	Ênfase	Detalhe do teto da arquitrave entre colunas/teto da porta	Arco pleno	Estátuas	Órdem jônica	Órdem corintia
Tempio già dedicato alla Pace (p. 11)	x		x		x				x	x		x
Tempio di Marte Vendicatore (p. 15)	x		x		x		x	x	x	x		x
Tempio di Nerva Traiano (p. 23)	x		x		x	x			x	x		x
Tempio D'Antonino e di Faustina (p. 30)			x		x	x			x	x		x
I Tempii del Sole e della Luna (p. 36)												
Tempio vulgarmente detto Le Galluce (p.39)												
Tempio di Giove (p. 41)	x		x		x	x			x	x	x	x
Tempio della Fortuna Virile (p. 48)	x		x		x	x				x	x	
Tempio di Vestà (p. 52)	x		x		x	x	x	x				x
Tempio di Marte (p. 55)	x		x		x	x		x		x		x
Battesmo di Costantino (p. 61)			x		x		x	x	x			
Tempio di Bramante (p. 64)									x	x		
Tempio di Giove Statore (p. 67)	x		x		x	x		x		x		x
Tempio di Giove Tornante (p. 70)	x		x		x	x		x				x
Del Pantheon Oggi detto la Ritonda (p. 73)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x
Tempio della Concordia (p. 124)			x			x				x	x	
Tempio di Nettuno (p. 128)	x		x		x	x		x		x		x

Continuação da tabela com análise dos elementos dos edifícios representados por Palladio na cidade de Roma, presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura.*

	Órdem dórica	Órdem compósita	Planta do capitel	Detalhe do compartimento de estuque	Ornamentos desenhados como imaginou que fossem	Moldura no entorno
Tempio già dedicato alla Pace (p. 11)				x		
Tempio di Marte Vendicatore (p. 15)						
Tempio di Nerva Traiano (p. 23)						
Tempio D'Antonino e di Faustina (p. 30)						
I Tempii del Sole e della Luna (p. 36)					x	
Tempio vulgarmente detto Le Galluce (p.39)						
Tempio di Giove (p. 41)						x
Tempio della Fortuna Virile (p. 48)			x			
Tempio di Vestà (p. 52)						
Tempio di Marte (p. 55)					x	
Battesmo di Costantino (p. 61)		x				
Tempio di Bramante (p. 64)	x					
Tempio di Giove Statore (p. 67)						
Tempio di Giove Tornante (p. 70)						
Del Pantheon Oggi detto la Ritonda (p. 73)						x
Tempio della Concordia (p. 124)	x		x			x
Tempio di Nettuno (p. 128)					x	

Continuação da tabela com análise dos elementos dos edifícios representados por Palladio na cidade de Roma, presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*.

	Ornamento de porta/janela	Festões ao lado das portas	Perfil do teto, pilastras e muro	Quem mais fala/desenha no período?	Descritione de le chiese Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la Città de Roma
Tempio già dedicato alla Pace (p. 11)				Fra Giocondo, Peruzzi, G. B., Antonio da Sangallo, Serlio.	Foro Romano (p. 42 / p. 52 / p. 60)
Tempio di Marte Vendicatore (p. 15)				B. e S. Peruzzi, G. B., Antonio da Sangallo il Giovane, Serlio	Foro Romano (p. 42 / p. 52 / p. 60)
Tempio di Nerva Traiano (p. 23)				Antonio da Sangallo il Vecchio, Giovanni Antonio Dosio	Foro Romano (p. 42 / p. 52 / p. 60)
Tempio D'Antonino e di Faustina (p. 30)				Fra Giocondo, A. da Sangallo il Vecchio, Peruzzi, G. B., A. da Sangallo il Giovane, Dosio	Foro Romano (p. 42 / p. 52 / p. 60)
I Tempii del Sole e della Luna (p. 36)				Dosio	
Tempio vulgarmente detto Le Galluce (p.39)				Giuliano da Sangallo, Peruzzi, Ammannati, Serlio	
Tempio di Giove (p. 41)				Dosio	
Tempio della Fortuna Virile (p. 48)				Dosio	
Tempio di Vestà (p. 52)	x				Foro Romano (p. 42 / p. 52 / p. 60)
Tempio di Marte (p. 55)				Peruzzi	
Battesmo di Costantino (p. 61)					
Tempio di Bramante (p. 64)				Serlio, Leonardo Bufalini, Lettera a Leone X (p. 534) - schema	x (p. 34)
Tempio di Giove Statore (p. 67)				Antonio Labacco	
Tempio di Giove Tornante (p. 70)					
Del Pantheon Oggi detto la Ritonda (p. 73)	x	x		Serlio	x (p. 22 / p. 43)
Tempio della Concordia (p. 124)					
Tempio di Nettuno (p. 128)	x		x	Antonio Labacco	

Parte final da tabela com análise dos elementos dos edifícios representados por Palladio na cidade de Roma, presentes no Livro IV de *I Quattro Libri dell'Architettura*.

Instituto de Arquitetura e Urbanismo | Universidade de São Paulo