

# VILLA MADAMA

O IDEÁRIO E A MATERIALIZAÇÃO DE UMA  
VILA DE ÓCIO NO RENASCIMENTO ROMANO

**JÉSSICA CAROLINE BARP**

Orientador: Prof. Dr. Leandro Manenti

Linha de Pesquisa: Teoria, História e Crítica da  
Arquitetura

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Programa de Pesquisa e Pós-graduação em  
Arquitetura | PROPAR

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ana Carolina Santos Pellegrini,  
Prof. Ph.D. Cláudio Calovi Pereira,  
Profa. Dra. Monika Maria Stumpp

Porto Alegre, novembro de 2023

# AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Leandro, por todo o auxílio, dedicação, disponibilidade e partilha de conhecimento, tanto nas orientações, como nos estágios docentes.

A Faculdade de Arquitetura da UFRGS e ao PROPARG pela oportunidade de realizar o mestrado e contar com excelentes profissionais.

Aos professores Ana Carolina, Cláudio e Monika pelas contribuições minuciosas e objetivas que auxiliaram na composição final deste trabalho.

A minha família e meu namorado por acreditarem em mim e estarem sempre ao meu lado, com muita paciência, carinho e amor.

A Deus, por tudo.

## RESUMO | ABSTRACT

A presente dissertação busca compreender como se desenvolveram as vilas dedicadas ao *otium* durante o período do Renascimento romano, compreendido entre os séculos XV e XVI, a partir da Villa Madama. O objetivo concentra-se em estudar os antecedentes e fontes para a composição da Villa Madama, bem como o desenvolvimento do projeto em seus diversos aspectos. A temática é composta por um levantamento bibliográfico, fontes históricas e material gráfico, subdividindo o estudo e o redesenho do projeto. A partir da conclusão da pesquisa, redesenho e imagens tridimensionais foi possível traçar um amplo panorama da Villa Madama e demonstrar o seu papel fundamental para o desenvolvimento das vilas de ócio no Renascimento Romano.

This dissertation seeks to understand whereby villas dedicated to *otium* developed during the period of the Roman Renaissance, between the 15th and 16th centuries, starting with Villa Madama. The objective focuses on studying the antecedents and sources for the composition of Villa Madama, as well as the development of the project in its various aspects. The theme is made up of a bibliographical survey, historical sources and graphic material, subdividing the study and redesign of the project. From the conclusion of the research, redesign and three-dimensional images, it was possible to draw a broad panorama of Villa Madama and demonstrate its fundamental role in the development of leisure villas in the Roman Renaissance.

**I. O RENASCIMENTO E O NOVO JEITO DE MORAR 10**

1. O contexto **10**
2. As cidades **12**
3. As habitações **14**

**II. A VILA NO RENASCIMENTO 17**

1. A vila romana e o *otium* **17**
2. De *vigna* à *villa* **19**
3. Vila de *otium* **24**
4. Os jardins **30**

**III. A VILA NOS ESCRITOS SOBRE ARQUITETURA 34**

1. *De Architectura* – Vitruvius **34**
2. Cartas de Plínio, o Jovem. Villas em Laurento e Túscia **39**
3. *De Re Aedificatoria* – Leon Battista Alberti **42**

**IV. A VILLA MADAMA 50**

1. Histórico **54**
2. Encomenda **56**
3. Projetos **57**
4. Reconstituição **76**

**V. ANÁLISES 88**

1. Análise da obra em relação aos Tratados **88**
2. A Villa Madama como uma *otium* vila **95**

REFERÊNCIAS **100**

ANEXOS **105**

# INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho iniciou através das reflexões provocadas por conta da pandemia da covid 19, a respeito do modo como outras pandemias ocorridas ao longo da história impactaram e transformaram a maneira de morar. Há diversos exemplos do impacto das pandemias na sociedade, desde a Praga de Cipriano, que assolou o Império Romano no século III, e que pode ter contribuído para a crise que culminou na dissolução do Império, passando pelos surtos da Peste Negra, que dizimaram cerca de 1/3 da população europeia a partir do século XIV. Século este que via o florescimento de uma nova visão de mundo, pautada pelo humanismo, e que foi fundamental para repensar sobre a dinâmica das cidades, sendo berço de grandes filósofos, artistas e cientistas com suas idealizações de cidades utópicas, ao mesmo tempo em que a população ansiava por uma melhor qualidade de vida, fugindo das doenças e agitação urbana.

O Renascimento Italiano compreendeu um período de transformações e renovações, especialmente para as artes, ciência e arquitetura. Foi neste momento que pautados por Vitruvius e pelos estudos das ruínas, o modo de vida *all'antica* ganha espaço, nos séculos XV e XVI. Inspirados pela Antiguidade Clássica, arquitetos da época repensaram, também, seus projetos para edificações privadas, utilizando principalmente como fundamentação teórica e intelectual o Tratado de Vitruvius, bem como novos tratados que estavam surgindo no período. Neste contexto, o Renascimento avistava o ressurgir das antigas vilas<sup>1</sup> romanas, fomentadas pelo desejo do homem da cidade em possuir um lugar no campo para respirar ar puro e viver o *otium*<sup>2</sup>.

O tema dos estudos clássicos e, sobretudo, das vilas, tem sido explorado pelo grupo de pesquisa Classicismo

---

<sup>1</sup> Na presente dissertação serão utilizados os termos “vila” e “vilas”, em língua portuguesa, quando se tratar de um contexto geral, e “Villa” em língua italiana, quando se tratar de nomes próprios.

<sup>2</sup> *Otium*, termo latino que surgiu na elite intelectual, como sendo um tempo livre de trabalho e outras obrigações (*negotium*). Simbolizava o tempo de lazer gasto em atividades produtivas, e podia englobar momentos de lazer em que uma pessoa desfrutava de relaxamento, contemplação, recepções íntimas, atividades acadêmicas, artísticas e esportivas.

e Arquitetura, vinculado ao PROPAR. Destacam-se entre os estudos: a tese de doutorado da Arq. Dra. Monika Maria Stumpp, intitulada “A simetria modular e as vilas de Andrea Palladio” (2013), que investiga a simetria como recurso de projeto arquitetônico na obra de Andrea Palladio; a tese de doutorado da Arq. Dra. Jamile Maria S. Weizenmann intitulada “*Venustas Verum*” (2019) que apresenta um estudo teórico sobre o conceito de *decoro* na arquitetura clássica, a partir da leitura e da análise dos tratados *De Architectura*, de Vitrúvio e *De Re Aedificatoria*, de Alberti; a dissertação de mestrado do Arq. Me. Rinaldo Ferreira Barbosa, intitulada “Explorando as vilas de Palladio” (2005), que aborda questões de entendimento da mudança de pensamento arquitetônico no Renascimento, suas referências na formação de Palladio e a influência deste processo na elaboração e sistematização de projeto através das vilas; a dissertação de mestrado da Arq. Ma. Laura Costa, intitulada “A arquitetura do pátio no Renascimento Italiano” (2021), que investiga o projeto de pátios em edificações do Renascimento Italiano, visando a compreensão das diferentes soluções de articulação dos elementos clássicos; a dissertação de mestrado e a tese de doutorado do Prof. Dr. Leandro Manenti, intituladas respectivamente: “Intervenções Reabilitadoras do Período Renascentista Italiano” (2004), que analisa e discute as obras de reabilitação de edifícios existentes no período do Renascimento Italiano compreendido entre os séculos XV e XVI, e “Repensando Vitruvius: Reflexões acerca dos princípios e procedimentos de projeto” (2014), que retoma os conceitos fundamentais relacionados ao projeto arquitetônico descritos por Vitruvius em seu tratado; todas elas vinculadas ao grupo de pesquisa coordenado pelo Prof. Ph.D. Cláudio Calovi Pereira, autor da tese intitulada “*Architectural Practice and the Planning of Minor: Palaces in Renaissance*” (1998), que estuda como a encomenda e o desenho de palácios menores contribuíram para a compreensão da prática arquitetônica na Itália no início do século XVI.

A atual pesquisa se insere neste cenário, tendo como

objetivo caracterizar as vilas dedicadas ao *otium*, a partir do estudo da Villa Madama, demonstrando a importância que ela exerceu no contexto de habitações privadas no Renascimento romano, e a relação dela com as obras textuais que circulavam naquele período.

Para isso, buscou-se entender o novo jeito de morar no período do Renascimento, o contexto histórico, as cidades e as habitações urbanas. Depois, verificou-se como as vilas se inseriram neste momento, com a retomada das antigas vilas romanas, até o ressurgimento das vilas de *otium* no Renascimento. Investigou-se, ainda, os escritos sobre arquitetura que circulavam naquele período, e quais as recomendações destes para construções do tipo vila. Com isso, tendo como recorte as vilas construídas em Roma e seus arredores, durante os séculos XV e XVI, identificou-se o papel fundamental que a Villa Madama exerceu neste período e, a partir dela, propôs-se uma investigação mais detalhada, que incluiu: seu histórico; construção; projetos; localização e setorização dos cômodos fundamentados em redesenhos e modelagem virtual; análise dela em relação aos escritos de Vitruvius, Plínio, o Jovem, e Alberti; e, por fim, concluiu-se os critérios que a identificam como uma vila de *otium*.

O método de pesquisa se iniciou com uma busca bibliográfica de abordagem qualitativa com livros e artigos voltados a vida dos antigos, e ao novo jeito de morar no período do Renascimento. Buscou-se entender como as vilas ressurgiram e se desenvolveram neste tempo, com foco para as vilas de *otium*. Explorou-se as obras teóricas que circulavam na época e que direcionavam os arquitetos, em particular, o que esses escritos recomendavam para construções do tipo vila. Por fim buscou-se as vilas construídas em Roma e seu entorno durante os séculos XV e XVI e, a partir deste quadro, elegeu-se por sua consolidação, e representatividade para o Renascimento, a Villa Madama como um exemplar de vila de *otium* do período para compor uma análise bibliográfica detalhada, que também inclui redesenho e modelagem virtual.

A estrutura do trabalho é composta no primeiro capítulo por uma contextualização acerca do Renascimento Italiano, abordando como o período se desenvolveu durante os séculos XV e XVI, as mudanças significativas em relação as técnicas construtivas e relações de trabalho das partes que compõe a construção, e o crescente interesse de artistas pela arquitetura antiga de Roma. Também ilustra a configuração das cidades que, apesar de ainda possuírem, naquele momento, um aspecto medieval, começaram a ser entendidas como um espaço de valorização arquitetônica, onde foi introduzido uma primeira noção de urbanismo. Por fim, o primeiro capítulo aborda as habitações urbanas, trata do crescimento populacional em Roma no século XV, as divisões de classes, e as mudanças econômicas e sociais, que juntamente a mudanças ideológicas, culminaram no ressurgimento das vilas durante o período do Renascimento.

O segundo capítulo trata especificamente das construções do tipo vila, trazendo sua definição, diferenciação entre as vilas de *otium* e *negotium*, e retrospecto da antiga vila romana de *otium*, desde o seu surgimento no século II, até sua gradual evolução econômica e social no período do Renascimento. O capítulo aborda, ainda, como as construções de vilas progrediram nos séculos XV e XVI, incentivadas por cidadãos que se evadiam das cidades e das preocupações diárias, em direção às vilas. O capítulo destaca as vilas destinadas ao *otium* no Renascimento, mostrando a importância delas em tornar-se refúgio para o gozo de uma vida pacífica e privada. Por fim, o capítulo destaca a relevância dos jardins para as vilas, que exerciam um papel de extensão da residência e realizavam uma ligação com a paisagem.

O terceiro capítulo é composto pela construção teórica dos escritos de arquitetura que circulavam durante o Renascimento e suas ideias sobre a tipologia vila, buscando sintetizar os preceitos do Tratado de Vitruvius, as Cartas de Plínio, o Jovem, e o Tratado de Alberti, a respeito das construções de vilas. Do Tratado de



Vitrúvio, o foco é destinado ao seu livro VI, que trata sobre as construções privadas urbanas e rurais, e ao seu livro I, especialmente na ideia de *decoro*. De Plínio, o Jovem, objetivou-se explorar as descrições que o próprio realizou sobre suas vilas em Laurento e Túscia, as quais inspiraram arquitetos como Rafael a projetarem suas vilas. Por último, o Tratado de Alberti, que estava sendo escrito naquele mesmo período, com base nas reflexões do autor a partir do Tratado de Vitrúvio e suas experiências nas ruínas de Roma. O foco no Tratado de Alberti se concentra em seu livro V, a respeito dos edifícios para fins particulares, e o que ele recomendava sobre construções de vilas.

Por fim, o quarto capítulo é composto por um quadro de vilas, construídas em Roma e seus arredores durante os séculos XV e XVI, utilizando como referência as vilas descritas na obra de Coffin (1979). Com base no levantamento realizado, identificou-se a Villa Madama como uma vila de *otium* consolidada e exemplar do período e, a partir dela, foi realizado um estudo específico, explanando seu histórico, projetos, construção, localização e setorização dos cômodos, conformidade com as orientações dos escritos da época, e os aspectos construtivos, formais e funcionais que fazem dela uma vila de *otium*. Além disso, a pesquisa também se utilizou da carta de Rafael, e por meio de seus escritos identificou-se e setorizou-se os ambientes em um redesenho da planta para posterior modelagem virtual.

A partir da pesquisa, espera-se contribuir com o tema de vilas no Renascimento Italiano, em particular as vilas destinadas ao *otium* presentes em Roma nos séculos XV e XVI. Também se objetiva identificar, junto aos escritos teóricos do período, suas recomendações e reconhecer o que o edifício em análise pautou em sua concepção, contribuindo com uma reflexão mais ampla a respeito dos projetos e do papel dos tratados na concepção de arquitetura.

# I. O RENASCIMENTO E O NOVO JEITO DE MORAR

O modo de viver das pessoas e a compreensão de cidade durante o Renascimento foram um reflexo das renovações que estavam ocorrendo nos campos das artes e arquitetura. O período foi marcado por importantes mudanças, tanto no pensamento sociocultural, como também no campo da economia, política e religião. A volta aos princípios da antiguidade clássica, com o ideal do humanismo e naturalismo conduziram a época. A partir disso, este capítulo traz uma breve contextualização acerca da história do referido período arquitetônico, buscando, junto ao processo e prática de projeto, entender o desenvolvimento das cidades e habitações que, naquele momento, viram ressurgir a vila antiga e o modo de vida associado a ela.

## 1. O CONTEXTO

A arquitetura do Renascimento se desenvolveu na Itália central durante os séculos XV e XVI, tendo como referência inicial o trabalho de Filippo Brunelleschi em Florença, a partir da construção da cúpula da Igreja Santa Maria del Fiore, iniciada em 1420 (ANDERSON, 2013, p. 02). Murray (1986, p. 09) descreve que Brunelleschi foi, naquele período, a primeira pessoa a começar a compreender o sistema estrutural da arquitetura clássica, e a adaptar seus princípios às necessidades “modernas” da época.

De forma muito simbólica, o trabalho da cúpula em Florença pode ser visto como o berço da profissão de arquiteto em sua forma atual, onde o processo de projeto é resultado de um pensamento intelectual de diversas partes. Foi a partir deste momento que surgiram mudanças significativas e inovadoras em relação às técnicas construtivas e relações de trabalho das partes que compõe a construção (CASTEX, 1990, p. 154).

A narrativa descrita por Anderson (2013, p. 03) demonstra um interesse crescente pela arquitetura antiga de Roma, o surgimento do arquiteto como força

controladora do projeto e o refinamento da teoria arquitetônica. Em Florença, Roma, Mântua, Urbino, Ferrara e outras, artistas conseguiram compor uma prática profissional, utilizando a arquitetura antiga de Roma como referência para uma grande variedade de construções, transformando seus antigos tipos arquitetônicos de modo a atender as necessidades contemporâneas da época, no desejo de criar uma linguagem cada vez mais sofisticada e refinada.

Neste contexto, Murray (1986, pg. 195), afirma que devemos tomar os edifícios renascentistas em seus próprios termos, que precisamos ter o conhecimento da antiguidade cultural e aprendizado renascentista para ver a arquitetura como era destinada a ser vista. O mesmo autor ainda explica que foi durante o Renascimento que a prática de projeto e a profissão de arquiteto se consolidou de maneira mais semelhante ao que conhecemos hoje. Naquele período, muitos dos responsáveis pelos edifícios mais destacados eram grandes estudiosos, com vastas bibliotecas e um profundo conhecimento de culturas antigas. Eles entendiam arquitetura, juntamente com as artes da poesia, música, pintura e escultura, e dessa forma pensavam na organização dos edifícios através de amplos processos intelectuais. Desse modo, compreende-se a herança da antiguidade clássica como um importante fator do desenvolvimento de todas as artes na Itália, sendo particularmente visível em lugares como Roma ou Florença.

Em relação a ancestralidade da antiguidade clássica, Burke (1999, p. 18) descreve que arquitetos como Filippo Brunelleschi, Donato Bramante, e Andrea Palladio, foram para Roma com o objetivo de estudar e medir edifícios clássicos incluindo o Panteão, o Coliseu, o Arco de Constantino e o Teatro de Marcelo, de maneira a seguir os princípios usados na sua construção. Além disso, os seus estudos também foram auxiliados pela sobrevivência de um tratado de arquitetura escrito por um romano no século I a.C.: Vitruvius. Os seus Dez Livros Sobre Arquitetura foram

publicados pela primeira vez em 1486, e seus escritos foram seguidos em edifícios posteriormente projetados pelos arquitetos renascentistas.

De forma substanciada, Anderson (2013, p. 03) descreve o período do Renascimento como de discussões teóricas cada vez mais complexas, classe profissional de arquitetos cada vez mais sofisticada, e um público cada vez mais disposto a ver a arquitetura como um veículo de mensagens. Se a narrativa de edifícios *all'antica* produzidos por grandes arquitetos na Itália central tem o lugar dominante na maioria das histórias do Renascimento, um segundo tema tem sido a disseminação dessas ideias por toda a Península Italiana e Europa, com artistas que emigraram devido à guerra e maiores oportunidades no exterior. A impressão de livros e imagens, além de desenhos e até maquetes, ajudaram ideias arquitetônicas a se difundirem, vendo a arquitetura renascentista em seus próprios termos.

Anderson (2013, p.04) afirma que os edifícios do período foram feitos para serem apreciados em muitos níveis, através do detalhe de um capitel clássico, dos mármore polidos da fachada de um palácio veneziano, e da marcenaria com arte em painéis. Foram todos destinados a surpreender o espectador. A autora ainda explana que experiências estéticas, através do corpo e da mente, eram pensadas para elevar o propósito de um edifício, seja para exibir poder, seja para fomentar a prática religiosa. Enquanto os estudiosos modernos evitaram reconhecer o impacto emocional da arquitetura, os artesãos renascentistas, como seus predecessores medievais, encontraram maneiras de mover o espectador para o deleite ou admiração. Isso marca a fusão de tradições, entre os renascentistas, os medievais, e os clássicos, explorados por meio de livros e ruínas.

## **2. AS CIDADES**

À medida que a população crescia, durante a Idade

Média, algumas cidades se expandiam organicamente, ocupando qualquer espaço aberto, dentro ou fora das muralhas de proteção. O padrão de ruas emergiu à medida que a cidade se ampliou, e no Renascimento se mostrou resistente a mudanças. Proprietários de imóveis tinham pouco incentivo para vender edifícios, a fim de acomodar o desejo de um príncipe em regularizar o plano da cidade e fornecer ao governante mais facilidade no controle de multidões. Ruas sinuosas favoreceram a população em cada quarteirão da cidade, que culminou em “pequenas cidades” dentro das cidades, que mantinham grande autonomia sobre seu domínio local. Novas cidades do território controlado por Florença, no entanto, foram organizadas em torno de praças centrais e construídas de acordo com rigorosas leis (ANDERSON, 2013, p. 141).

A cidade neste período é, em grande parte, construída com edificações de alturas modestas, a rede hídrica é frequentemente boa, em contraposição às condições de higiene, que eram insuficientes, com a presença de estaleiros, coabitação com animais, resíduos de trabalhos sujos e presença de canais de escoamento. A higiene edilícia causava preocupações nas últimas décadas do século XV, e impôs algumas providências como normas urbanas, limpeza das ruas, iniciativas de pavimentações e melhoria dos padrões urbanísticos em toda a Europa (CALABI, 2008, p. 106 e 107).

As cidades eram principalmente centros de comércio, crescendo e mudando à medida que condições econômicas se alteravam. Com isso, variavam muito em tamanho, mas quase todas tinham muros que definiam os seus limites e protegiam seus habitantes. Eram as muralhas que definiam uma cidade, não importava seu tamanho. Os muros de pedra maciças desencorajavam ataques e ofereciam aos habitantes da cidade uma sensação de segurança, pois o movimento de pessoas, mercadorias e potenciais doenças seriam controladas pelos portões da cidade (ANDERSON, 2013, p. 144).

Para algumas cidades como Florença, a população cresceu à medida que o comércio e a riqueza econômica aumentaram. Esse crescimento exigiu novos muros que expandiram o perímetro até o início do século XIV. Mas para outras cidades, os muros permaneceram inalterados, mesmo quando as populações encolheram. Foi o caso de Roma, onde as muralhas cercavam grandes extensões de terras vazias na era medieval e, ainda, no século XVI, enquanto os Papas trabalhavam para restabelecer o tamanho e a magnificência da cidade (ANDERSON, 2013, p. 145).

Donatella Calabi descreve que durante o período do Renascimento, principalmente na Itália, ocorreu uma fase experimental na qual se prospectavam novas estratégias para as cidades:

[...] neste momento se reconheceu um modo de pensar e controlar a forma da cidade como objeto projetável, ou seja, pensava-se uma cidade existente em termos de um planejamento global, não mais em formas de intervenções pontuais (CALABI, 2008, p. 17).

A cidade passou a ser entendida como espaço de valorização arquitetônica, onde foi introduzido o planejamento urbano, fato que consolidou a importância do centro em contraste à periferia. Neste contexto é observada a dualidade do planejamento renascentista, em contraposição à cidade ainda medieval, que alcançava intervenções planejadas iniciais.

### **3. AS HABITAÇÕES**

A transformação da cidade medieval para o Renascimento trata do contexto histórico nas suas ramificações mais amplas. As inovações mais decisivas, na passagem da Idade Média para o Renascimento, foram de natureza administrativa e organizacional (SAALMAN, 1990, n.p.). Desse modo, os programas de restauração do papado em Roma, desde meados do século XV, revitalizaram a cidade e, já no início do século XVI, surgiu em Roma uma nova

classe de mercadores e profissionais liberais ligados à crescente importância da burocracia papal (PEREIRA, 1998, p. 11).

Essa nova classe dominante, seja ela alta ou média, tinha exigências específicas no que diz respeito à estrutura física. Eles desejavam um novo tipo de casa, cuja característica mais essencial era que devia ser uma casa grande, com um tamanho não medido em níveis de piso, mas em vãos de janelas, horizontalmente (SAALMAN, 1990, n.p.).

Pereira (1998, p. 29) reporta o "*Secondo Trattato*" de Francesco di Giorgio, escrito entre 1470 e 1490, que trata das cinco categorias diferentes de casas particulares. A primeira é a vila agrícola, enquanto as outras quatro estão localizadas na cidade:

O tipo urbano mais humilde é a casa do artesão (com loja embaixo e habitação familiar em cima), seguida da casa do comerciante (com loja maior, armazéns e quartos para hóspedes no térreo). A quarta categoria é a casa dos "*studianti*" (médicos, advogados, juristas, escrivães) que dispõe de salas para as suas atividades profissionais no térreo, enquanto os outros pisos são semelhantes ao nível seguinte de casas do tratado (a casa dos nobres). [...] O último e mais alto nível (já que as casas principescas são tratadas separadamente) é a casa dos nobres, descrita em mais detalhes. Este é o único tipo a ser chamado de "*palazzo*" pelo autor, compreendendo "*molte parti più que le altre*" que ele descreve um por um (átrio, cortile, cisternas, quartos, salas de estar, jardins etc.) [...] As cinco classes de casas de Francesco di Giorgio são a primeira tentativa de sistematizar a arquitetura residencial urbana na Itália renascentista (PEREIRA, 1998, p. 29, tradução da autora).

Dentre as partes funcionais significativas do novo tipo de casa dos nobres, estavam: fachada, portal, passagem de entrada, pátio, galerias, escadas, salas principais, antecâmaras, câmaras, banhos aquecidos e capelas. A nova casa grande tinha uma finalidade mais

precisa dentro do estilo de vida da nova classe dominante: era o local de encontros entre o patrono, os seus iguais sociais e os seus clientes, um ambiente que permitia recepções requintadas (SAALMAN, 1990, n.p.).

Apenas em Florença, entre 1450 e 1470, foram construídos cerca de trinta palácios, que identificaram, de maneira mais representativa, as mudanças ocorridas no setor residencial durante o século XV. Os proprietários conceberam os palácios como sinal tangível da própria condição econômica e do seu papel, ocupado na classe urbana. Esse processo de modernização, iniciado com grandes investimentos nas edificações privadas, indicou a origem de uma classe capaz de entender a linguagem arquitetônica e seu valor, assumindo assim, um grau de importância na cidade (CALABI, 2008, p. 111 a 119).

Neste cenário, as novas classes reviveram também as vilas, como lugares para relaxamento e exercício, para além do investimento na agricultura. Desse modo, compreende-se que a evolução da vila romana na Península Italiana esteve intimamente ligada às mudanças econômicas e culturais do período, e juntamente a mudanças ideológicas, a vila passou de uma simples propriedade rural, para uma casa de campo luxuosa, destinada ao gozo do *otium* (ACKERMAN, 1985, p. 60).



## II. A VILA NO RENASCIMENTO

Segundo Ackerman (1985, p. 34), a vila chama atenção porque ao longo dos séculos articula conceitos e sentimentos de diferentes culturas no que diz respeito ao diálogo entre cidade e campo, artifício e natureza, formalidade e informalidade. A vila dá forma às preocupações humanas universais.

Exemplificando, Rykwert (2000, p. 09) utiliza o termo “*andare in vilegiatura*” para sugerir uma ideia que os italianos tinham a respeito de sair de férias, tanto para o mar, quanto para as montanhas ou campo. O autor diz que o termo simboliza uma casa fresca e arejada, um local para pausar as pressões e ansiedades da vida urbana, oferecendo um descanso da cidade suja, poluída, lotada e agressiva. Essa imagem existe desde a antiguidade romana.

### 1. A VILA ROMANA E O *OTIUM*

A expansão territorial de Roma no século II d.C. modificou a vida rural conhecida até aquele momento. Os grãos, óleos, vinhas, hortas e gados estavam se tornando mais lucrativos à produção doméstica, e propriedades relativamente pequenas foram compradas por latifundiários maiores. Com investimentos cada vez mais altos na agricultura, surgiu uma classe rica e influente de patrícios romanos que possuíam muitas terras, porém nenhum conhecimento ou envolvimento pessoal com a agricultura. Eles foram provavelmente os primeiros romanos a construir vilas em que o relaxamento - *otium* era a principal função, a exemplo da Villa Adriana, ilustrada na figura 01, que foi construída para o Imperador Adriano, no século II em Tivoli (RYKWERT, 2000, p. 10).



Figura 01: Ruínas da Villa Adriana  
Fonte: LAN NGUYEN (2006)

Percival (1981, p. 56-57) explica que neste período havia um sistema de classes sociais e políticas baseada na propriedade de terras, havendo uma disparidade considerável entre proprietários maiores e menores. Com os efeitos da expansão de Roma, os ricos tinham dinheiro para investir, e os pobres, que tiveram suas fazendas devastadas e negligenciadas, tinham terras

para vender. Percival (1981, p. 120), ainda, justifica que essa próspera ascensão da vila, baseada na produção de um excedente agrícola e na aquisição de amenidades de luxo, refletiu no surgimento de uma aristocracia rural.

Rykwert (2000, p. 11) diz que a vida de prazeres na vila só era possível em tempos de paz, onde um policiamento era relativamente eficaz dentro e fora das muralhas que protegiam as cidades. Percival (1981, p. 191) complementa explicando que a história das vilas durante e após as grandes invasões, que resultaram na queda do Império no Ocidente, foi complexa, e variou de um local para outro. Muitas vilas foram vítimas de invasores ou condições econômicas adversas, e deixaram de existir, enquanto outras, uma minoria, teria sobrevivido mais ou menos intactas. Destas últimas, algumas foram abandonadas ou destruídas posteriormente, enquanto outras mudaram completamente seu caráter, tornando-se fortalezas, castelos e mosteiros.

As vilas cresceram e encolheram, foram destruídas e reconstruídas, mudaram ou modificaram suas funções e, embora em um sentido muito amplo, muitas vezes o fizessem juntas, as variações e exceções locais eram tais que tornavam os padrões mais amplos muito menos instrutivos do que parecem ser. A escala, tanto de tempo quanto de espaço, é enorme. Baseando-se em uma tradição italiana que remonta à República, a vila seguiu duramente a pacificação de uma nova província (PERCIVAL, 1981, p. 52, tradução da autora).

Neste sentido, Percival (1981, p. 15) entende que as vilas não foram inventadas em um determinado momento, mas fizeram parte de uma evolução gradual, seja no sentido social ou econômico. O autor ainda explica sua impossibilidade de precisão quanto a tentativa de definir as vilas daquele período, pois elas não formavam uma categoria distinta e facilmente definível, nem para os próprios romanos. Elas ocorreram em uma área ampla, com contextos muito

diferentes de um lugar para outro, e duraram em algumas regiões por períodos maiores do que em outras.

Coffin (1979, p. 07) esclarece que o termo que define a palavra vila para os romanos era entendido em um sentido amplo. A cidade de Roma não era definida apenas pela área cercada por muralhas, ou seja, incluía também os terrenos suburbanos adjacentes. Com o despovoamento da cidade de Roma, durante a Idade Média, algumas áreas da antiga cidade, dentro das muralhas, ficaram desabitadas, especialmente a região dos montes. Foi neste ambiente que surgiram as *vigne* medievais, que seriam as predecessoras das vilas renascentistas.

Ao longo do século XV e na maior parte do século XVI, a *vigna* era tratada como a casa de campo, e representava a tradicional fazenda rural. A palavra vila, raramente era utilizada para descrever a residência rural na comunicação cotidiana, sendo limitada apenas aos tratados impressos da época. A respeito disso, Coffin (1979, p. 07) sugere que no Renascimento a palavra vila poderia estar sendo utilizada para descrever todo o complexo da propriedade, e a o termo *vigna* para caracterizar seções adjacentes menores.

## **2. DE VIGNA À VILLA**

Ackerman (1985, p. 09) explica que o termo vila significa um edifício localizado no campo e projetado para o prazer e relaxamento de seus proprietários, podendo ou não possuir vínculo com atividades agrícolas. O fato de proporcionar prazer e relaxamento aos proprietários é o que distingue uma vila de uma residência de fazenda, sendo que esta última, comumente possui estrutura mais simples e antiga.

Ackerman (1985, p. 37) ainda diferencia o tipo de vila: de *negotium* e de *otium*. A vila dos negócios - *negotium*, é um contraste da vila do ócio – *otium*, a condição ideal da vida no campo para os romanos urbanos. A vila do *otium* simboliza reclusão, serenidade e relaxamento. Os

antigos pensavam nela como uma oportunidade de se envolver em atividades físicas e mentais. Esse conceito foi sustentado desde os primeiros tempos romanos, pelos ensinamentos do filósofo grego Epicuro (341-270 a.C.), que rejeitava a glória, o empreendimento militar, a política e a multidão. O pensamento de Epicuro foi apoiado no século I a.C. pelos poetas Lucrécio, Catulo e, o já citado, Plínio, o Jovem, que dá uma imagem vívida da relevância do conceito para a compreensão da vida na vila em sua descrição de um dia típico de verão em sua vila na Túscia.

O programa de necessidades básico da vila permaneceu inalterado por mais de dois mil anos, desde a sua criação pelos patrícios na Roma antiga. Isso é justificado pelo fato dele atender uma demanda que nunca se altera, uma vez que, sua necessidade não é material, mas sim psicológica e ideológica, não sofrendo influências de sociedades e tecnologias em evolução. É esse fato que torna a vila única, pois outras tipologias de edifícios, como por exemplo os palácios, locais de cultos e fábricas sofreram alterações em seus programas de acordo com o propósito de governantes, o caráter da liturgia e a natureza da manufatura (ACKERMAN, 1985, p. 09).

Mesmo assim, a vila não pode ser compreendida separada da cidade. Ela existe para fornecer um contrapeso aos valores e acomodações urbanas, possuindo sua situação econômica similar à de satélite, onde há uma cidade urbana murada e uma vila fora de suas muralhas. O sustento da vila pode se dar por excedentes monetários gerados pelo comércio urbano e fabril, ou pela agricultura produzida nela mesma. Consequentemente, o destino da vila está intimamente ligado à cidade: a cultura da vila prosperou nos períodos de crescimento metropolitano (como na Roma antiga, na Grã-Bretanha dos séculos XVIII e XIX e em todo Ocidente no século XX), e declinou com o enfraquecimento urbano (nos séculos V ao XI no Ocidente), ao ponto de quase extinção (ACKERMAN, 1985, p. 09).

Conforme Coffin (1979, p. 241), na Roma do século XV uma pequena *vigna* era apenas um derivado da casa de fazenda medieval, embora esta última possa ter raízes na antiguidade. O tipo de vila mais esplêndido, representado pela Villa Farnesina, foi desenvolvido em Roma provavelmente a partir de fontes medievais do norte da Itália, embora, também tivessem uma origem clássica tardia. A vila italiana do século XV foi descrita como uma "sobrevivência inconsciente" da forma clássica, e não como um "renascimento" de uma. Para a vila romana desse período, apenas o ornamento e a decoração, bem como um senso crescente de desenho simétrico - seja nas construções ou em seus magníficos jardins - resultam de um renascimento consciente das formas clássicas antigas. O ordenamento e a organização do espaço foi um desenvolvimento natural da arquitetura tardo-medieval que já correspondia bem às exigências da vida campestre do período.

O conceito da antiga vila romana foi mais importante para o Renascimento do que sua própria forma arquitetônica. O conhecimento renascentista da antiga vila era quase exclusivamente literário, embora os historiadores, arqueólogos e literários do Renascimento se dedicassem em tentar identificar as ruínas das vilas, eles tinham pouco em que se basear, sendo por vezes apenas uma plataforma de construção, algumas pedras espalhadas, ou uma inscrição fragmentada, nenhuma das quais oferecia qualquer informação sobre a forma arquitetônica (COFFIN, 1979, p. 241).

A peste negra, que atingiu a Europa com muita força em meados do século XIV, trouxe muitas mudanças. Sua superação levou a um renascimento econômico e a uma profunda reavaliação da estrutura de autoridade. O poder financeiro estava ganhando em detrimento do político, o que levou a uma demanda por maior segurança. Com exemplos da antiguidade nas artes, mas também na economia e na administração, criou-se um anseio por uma maneira de fazer as coisas *all'antica* e, acima de tudo, por construir *all'antica*. Em



Figura 02: Villa Médici em Poggio a Caiano  
Fonte: SAILKO (2014)

Florença, as famílias dominantes construíam para si vilas no sentido antigo, ou seja, associadas a uma empresa agrícola, como fizeram os Médici em Poggio a Caiano (figura 02). No entanto, eles ainda visitavam os mosteiros para experimentar a vida no campo – *otium*. (RYTWERT, 2000, p. 12)

A cidade de Roma da segunda metade do século XV era pouco mais do que burgo medieval, um aglomerado de casas modestas e casebres ao lado de imponentes ruínas da Antiguidade e do esplendor das basílicas, do perfil escuro das torres dos barões e dos palácios patrícios e cardinalícios. A partir dos papados de Sisto IV e Alexandre VI foi que a cidade passou a um ritmo de transformações urbanísticas que a adaptaria às novas concepções humanistas do espaço. Foi Júlio II, no início do século XVI, quem iniciou tais transformações, onde foram traçadas ruas amplas e retas, surgiram novos quarteirões de edifícios concebidos de forma completamente diversa em estilo e técnica, bem como em riqueza de aparatos decorativos (ANDRADE, 2010, p. 114).

Sob o pontificado de Leão X (Giovanni de' Médici), entre 1513 e 1521, essas renovações foram ainda mais aceleradas e o ambiente romano adquiriu um tom mais refinado sob o direcionamento das artes para os exemplos da Antiguidade Clássica: os artistas se exercitavam em estudos, pesquisas e escavações entre as ruínas, e visitavam locais subterrâneos em Roma em busca de seus modelos. Coube a Leão X, também, uma política urbanística que estendeu aos subúrbios romanos o projeto de desenvolvimento e embelezamento da cidade iniciados por seus predecessores: uma bula datada de novembro de 1516 anunciara uma política de estímulo à construção suburbana que ampliava os privilégios garantidos por papas anteriores visando à expansão da cidade (ANDRADE, 2010, p. 114).

Ao mesmo tempo, uma classe social formada por profissionais liberais, personalidades da cúria e

comerciantes, na busca da maior visibilidade de seu poder econômico e de sua influência social, construía residências urbanas mais arejadas, espaçosas e iluminadas, destacando o espaço verde do jardim para o qual se abriam galerias. Depois, em busca de respiro, evadiam da cidade e das preocupações diárias em direção ao campo. Recuperavam, em suma, o sentido das antigas vilas e, deleitavam-se na recepção de seus hóspedes nesses cenários rurais e sugestivos (ANDRADE, 2010, p. 115).

Já no final do século XV o papel da vila como espaço de lazer foi se expandindo, e função similar pode ser relacionada às *vigne* romanas. Coffin (1979, p. 16) explica que “quase todo romano, mesmo os de condições mais modestas, possuía, naquele tempo, ao menos uma *vigna...*”, onde estava pelo menos uma vez ou duas ao ano. O mesmo autor lembra que a suspensão dos trabalhos na cidade por dois períodos anuais que correspondiam à época de colheita e, mais tarde, à colheita específica da uva, era quando os romanos deixavam a cidade vazia e partiam para suas propriedades rurais. Muitas delas eram apenas vinhedos, sem habitações, enquanto outras, poucas, reuniam um complexo com edificações diversas, de arquitetura mais ou menos simplificada, onde prevalecia a informalidade.

O conteúdo ideológico da vila está enraizado no contraste entre campo e cidade. A expressão está totalmente articulada na literatura da Roma antiga e nas duas cartas de Plínio, o Jovem, descrevendo a um amigo os prazeres de duas de suas propriedades luxuosas, uma em Laurento e a outra em Túscia. O repertório de benefícios da vida na vila ecoa ao longo dos séculos: as vantagens práticas da lavoura, a salubridade proporcionada pelo ar e pelo exercício, principalmente a caça, relaxamento na leitura, conversa com amigos, contemplação de belas paisagens e jardins (ACKERMAN, 1985, p. 12 e 14).

De modo sintetizado, Ackerman (1985, p. 15) descreve que existem duas categorias de vila: uma é a propriedade agrícola autossustentável, que produz não apenas produtos para uso próprio, mas um excedente para venda aos mercados urbanos ou regionais, suficiente para sustentar o modo de vida do proprietário; a outra é a vila descrita por Leon Battista Alberti como "*per semplice diletto*", ou seja, para o simples prazer, concebida principalmente como um retiro, e dependente para sua construção e manutenção do capital excedente, obtido em áreas urbanas. A ideologia que exalta o campo e despreza a cidade é, portanto, em parte, uma resposta paradoxal à dependência do estilo de vida no campo das vilas, dos recursos econômicos da cidade.

### **3. VILA DE OTIUM**

Murray (1986, p. 241) busca aproximar os períodos das antigas vilas romanas, com as vilas do período renascentista. Ele diz que a Villa Madama foi uma tentativa, no Renascimento, de reconstruir uma vila suburbana romana antiga e, nos dois séculos seguintes a sua concepção, tais vilas se multiplicaram no campo ao redor de Roma. Desse modo, estabelecendo a distinção que os antigos faziam entre a vila, que é uma fazenda de trabalho, e a vila suburbana, que normalmente ficava fora dos muros de uma cidade e era destinada apenas ao lazer e a uma estadia curta – *otium*.

Rytwert (2000, p. 12) com referência a Boccaccio, descreve a situação na qual o termo *otium*, proveniente das antigas vilas romanas, registra um precedente, sendo possível notar as vantagens da vila como opção de vida em determinadas situações. Foi em 1348, quando a peste negra tomou Florença e alguns jovens, fugindo do surto, se reuniram em uma casa de campo abandonada, com pórticos e afrescos a poucos quilômetros de Florença.

[...] creio que seria ótimo se [...] saíssemos desta cidade; e, fugindo como



da morte aos exemplos indecorosos dos outros, fôssemos decorosamente para as propriedades do campo que cada um de nós tem em grande quantidade; e ali gozássemos da festa, da alegria e do prazer que pudéssemos, sem ultrapassar de modo algum os limites da razão. Ali se ouvem pássaros cantar, veem-se colinas e planícies verdejantes, e os campos cobertos de trigo não ondeiam menos que o mar; árvores há de muitos tipos, e o céu, principalmente, por mais tormentoso que esteja, não nos nega suas belezas eternas, muito mais dignas de admirar do que as muralhas vazias de nossa cidade. Além disso, o ar ali é bem mais fresco, e das coisas todas de que a vida carece nestes tempos a quantidade lá é maior, sendo menor o número de contrariedades. [...] ali a tristeza é menor porque as casas são mais esparsas e há menos habitantes que na cidade (BOCCACCIO, 2013, p. 23, tradução Ivone C. Benedetti).

Quando as pragas começaram nas cidades, a vida no campo proporcionou uma fuga do ar fétido que se pensava ser portador de doenças. Em um contexto renascentista, a circulação de ar foi entendida como parte de um conceito maior de *pneuma*, um termo grego antigo que englobava ideias de saúde e respiração, a matéria energética do universo e o espírito. Simplesmente sair da cidade, com suas ruas superlotadas, higiene precária e ar úmido, poderia ser suficiente para melhorar a saúde. O ar fresco contrariava os perigos de umidade excessiva e, portanto, doenças. No campo, o ar poderia circular livremente tanto fora como dentro de casa, evitando a doença de entrar no corpo. Nas cidades havia pouca oportunidade de mudar a localização de edifícios. No campo, no entanto, os frequentadores podiam selecionar o melhor local para uma casa nova (ANDERSON, 2013, p. 181).

Anderson (2013, p. 185) destaca que além do ponto de vista sanitário, havia também a relação de ócio, relaxamento e prazer que as vilas despertavam. Plínio, o Jovem, descreve em suas cartas a vida de prazer que ele desfrutou das demandas da cidade:

[...] pois, além de tudo que disse, lá o ócio é mais intenso, farto e mais livre de preocupações pela seguinte razão: não há nenhuma necessidade de usar a toga, nenhum vizinho manda me chamar, tudo é calmo e relaxante e isso mesmo, tal como o clima mais saudável, tal como o ar mais leve, incrementa a salubridade da região. Lá é máxima minha disposição de corpo e de ânimo, pois exercito o ânimo nos estudos e o corpo na caça. Meus criados igualmente em nenhum outro lugar experimentam salubridade maior [...] (PLÍNIO *apud* OLIVA NETO, 2015, p. 194).

Mil e seiscentos anos depois, Palladio descreve os mesmos benefícios do ponto de vista do arquiteto:

“Mas a mansão da vila não é menos útil e confortável do que a casa da cidade, já que o resto do tempo o senhor passa lá cuidando de seus bens e melhorando seu potencial com a indústria e com a habilidade na agricultura. Lá também, por meio do exercício que se pode fazer na vila a pé ou a cavalo, o corpo pode ser feito mais ativamente para preservar sua saúde e robustez, e ali o espírito cansado do tumulto da cidade pode ser grandemente restaurado e consolado, e possa atender pacificamente à busca das cartas e da contemplação. Por esta razão, os antigos sábios costumavam se retirar para esses lugares, onde podiam ser visitados por seus amigos e parentes, e onde havia casas, jardins, fontes e locais de descanso.” (PALLADIO, 1997, pg. 45, tradução da autora)

O Renascimento, estimulado por Petrarca, em meados do século XIV, reviveu a antiga ideia de vida contemplativa, de criatividade artística e intelectual, a vida do *otium*. Francesco Petrarca, em sua obra intitulada “*La Vita Solitaria*”, opõe as profissões urbanas e a paz da vida no campo, contrastando os prazeres que derivam das vistas, dos sons e dos gostos da vida no campo. Seu texto foi importante para o renascimento da ideologia da vila nos séculos XV e XVI (ACKERMAN, 1985, p. 64).

Ao longo do século XV, a vila se tornou cada vez mais

um refúgio para o gozo de uma vida pacífica e privada, afastada dos deveres políticos ou dos negócios mercantis da cidade. Foi especialmente durante o período do Renascimento Italiano, que ocorreu uma importante transformação da vila, como consequência de ideias humanistas e novas formas de vida. O desejo de uma relação mais intensa com a natureza e a ambição de adotar princípios estéticos de relação entre as partes dos edifícios privados com os jardins, contribuíram com a ascensão da vila no período (FROMMEL, 2020, p. 17).

Neste contexto, foram os Médici, e sobretudo Cosimo de' Médici, que fizeram da vila um importante elemento arquitetônico do século XV, como Pontano, o humanista napolitano, reconheceu mais tarde em seu livro *Magnificência*. Para Pontano, como os primeiros humanistas florentinos, a arquitetura era um sinal visível da magnificência de uma cidade e seu governo. Ele destacou a fundação de igrejas, vilas e bibliotecas por Cosimo de' Médici como a primeira evidência no Renascimento do esforço privado dedicado ao bem público, mas ficou especialmente impressionado com as vilas de Cosimo. Foi particularmente a vila suburbana de Cosimo em Careggi, apontada na figura 03, que trouxe fama ao conceito da vila. O terreno com um antigo solar, pátio, *loggia* e torre tinha sido adquirido pelos Médici em 1417 e, em 1450, Michelozzo transformou a fortaleza em uma charmosa vila, acrescentando *loggias* no lado oeste da edificação, e um pequeno jardim separado do grande jardim no lado sul (COFFIN, 1979, p. 12) .



Figura 03: Villa Médici em Careggi  
Fonte: SAILKO (2009)

Coffin (1979, p. 13) cita em seu livro um diálogo entre Cosimo de' Médici, patrono de Florença, e seu jovem humanista Marsilio Ficino, a respeito da Villa Médici em Careggi: “Ontem vim para a Villa de Careggi, não para cultivar meus campos, mas minha alma...” Sua fala sobre ir a vila para cultivar sua alma, identifica a origem da vila italiana em termos de fazenda e casa senhoril. Em Careggi, Cosimo de' Médici desfrutara de ambos, tanto a vida ativa da agricultura, quanto a vida

contemplativa. Quando a peste atingiu Florença, Cosimo se retirou para a Villa em Careggi, onde se dedicava à poda de suas videiras e leituras. A vila não foi apenas um refúgio contra a peste, mas também o último refúgio na vida de alguns dos Médici.

A Florença do século XV considerava a vila tanto uma fazenda para a produção de alimentos e renda, quanto um refúgio rural do barulho e da sociedade urbana. Essa ambivalência é expressa nos vários escritos sobre a vila do arquiteto-humanista Leon Battista Alberti. Em sua obra intitulada *Villa* de 2011, ele diz que o único propósito da edificação era nutrir sua família, não dar prazer aos outros. Enquanto na época em que foi escrito *De Re Aedificatoria* (a partir de 1452), Alberti diferenciava a fazenda para lucro e a vila para o *otium*. Essa diferenciação tem implicações sociais e econômicas, pois é a casa de campo dos ricos que serve principalmente para o prazer, enquanto a classe média serve tanto para prazer quanto para o lucro (COFFIN, 1979, p. 21). Assim, a vila oferecia uma contrapartida as agitadas atividades da cidade, que floresceram durante o Renascimento, e foi associada às ideias de Cícero, ligando o *otium* com o estudo e a filosofia (FROMMEL, 2020, p. 18)

Benedetto Cotrugli (1458 *apud* COFFIN, 1979), escrevendo durante uma praga em Nápoles, aconselhava os comerciantes que deveriam possuir pelo menos duas vilas: uma puramente utilitária para fornecer comida para a família, embora em tempos de peste também seja útil como refúgio; e outra para o deleite e conforto da família. O autor ainda explica que, à medida que a velhice se aproxima, quando o comerciante tem cinquenta ou sessenta anos, ele deveria se retirar para sua vila com seu capelão, para ler a Sagrada Escritura e se preparar para a morte, sem pensar em seus negócios ou na cidade, ou seja, viver a vida de *otium*, proporcionada pela vila.

A tradição da vila, ou a retirada para uma residência rural, tornou-se uma característica central da vida

italiana no final da Idade Média e no Renascimento, quando os centros urbanos ganharam proeminência política. Vários fatores promoveram a importância da vila como a “residência de férias”, dos quais incluíam em especial, a geografia. Para os italianos do centro, o clima estava intimamente ligado a saúde e ao bem-estar. Como Cataneo observou em seu tratado de arquitetura em meados do século XVI:

“É costume em muitas províncias, mais do que em qualquer outra na Toscana, como em Roma, Siena, Florença, Lucca e muitos outros lugares, que os mercadores, bem como vários lordes e cavalheiros, procurem relaxamento em suas propriedades ou vilas um local particular de mais salubridade, beleza e charme do que todos os outros, de modo a tomar ar durante a primavera ou o outono e às vezes no verão.” (CATANEO, 1554 *apud* COFFIN, 1979, p. 15)

Uma bela vista, tantas vezes elogiada em escritos arquitetônicos sobre a vila e a paisagem, foi um prazer estético que garantiu um local saudável para viver. Os construtores deviam, portanto, evitar terrenos pantanosos, ou construção perto de um rio ou lagoa. Entre outras habilidades, os arquitetos precisavam conhecer a geografia local e os padrões das temporadas. Na organização dos cômodos, o planejamento da vila também pode mitigar a ameaça de frio e umidade. Quartos com janelas em mais de uma parede permitiam uma melhor circulação de ar, e pórticos profundos protegiam o interior do calor do sol de verão (ANDERSON, 2013, p. 182).

Em meados do século XV, Alberti enunciou uma hierarquia de valores tradicionais, associados aos vários tipos de arquitetura em que a vila ou residência rural estava na parte inferior da escala, superada, por sua vez, pelo palácio urbano, arquitetura cívica e, ao mesmo tempo, o ápice da hierarquia, a arquitetura eclesiástica. Com a secularização do Renascimento essa escala de valores pode ter sido ameaçada na prática, mas nunca foi completamente derrubada (COFFIN, 1979, p. 22).

A vila, portanto, por sua liberdade do peso da tradição e sua independência no local da conformidade social, poderia permitir ao arquiteto e proprietário mais licença no projeto e ornamentação, como Alberti havia notado. Inovação e variedade eram mais viáveis no projeto de vilas do que em qualquer outro tipo importante (COFFIN, 1979, p. 22). Foi Alberti, também, o primeiro autor a incluir os jardins em seu tratado, descrevendo a composição de um jardim, utilizando como base os princípios de Vitruvius e as cartas de Plínio, o Jovem.

#### 4. OS JARDINS

Nascido num clima de magnificência, o jardim do Renascimento italiano reflete o racionalismo humanista da época, que fortaleceu o domínio do homem sobre o mundo sensível. Eles iam além do simples cultivo de plantas e frutos, promovendo espaços ordenados e entendidos como verdadeiros retiros intelectuais e, afirmando a definição principal da vila, com locais destinados ao prazer de uma bela vista, contemplação da paisagem, sons e cheiros (FARIELLO, 2008, p. 100).

O jardim é concebido como um espaço residencial ao ar livre, adequado à imponência da casa no campo e sujeito a uma norma arquitetônica. A casa transmite os seus ritmos ao jardim através de todo um conjunto de prolongamentos de paredes, terraços, escadas e rampas, condicionando assim a sua função e o seu carácter (FARIELLO, 2008, p. 100).

Lazzaro (1990, p. 08) explica que na antiguidade, assim como no Renascimento, a interação da cultura humana e do mundo natural exprimia-se através dos conceitos de arte e natureza. Seus diálogos não se limitavam somente aos jardins, mas era particularmente apropriado para eles. Ali as matérias-primas fornecidas pela natureza – o terreno, as árvores, as plantas, as flores, as pedras e a água, com sua infinita variedade de formas cores, texturas e aromas – foram selecionadas cortadas, moldadas e organizadas pela arte.

Farrielo (2008, p. 100) complementa, dizendo que os elementos naturais e arbóreos eram considerados passíveis de serem transformados em qualquer forma desejada, como os demais materiais de construção, e a organização do jardim emanava das mesmas regras que disciplinam a construção: simetria, vazamentos de perspectiva, concentração de linhas visuais ou colocação de cenários.



Figura 04: Jardim Villa d'Este em Tivoli  
Fonte: LAPAS (2019)

A primeira característica observada nos jardins do Renascimento era a ligação deles com a paisagem, no sentido de que deveriam ter vistas paisagísticas, mesmo que de uma forma definida, claramente diferenciadas da natureza que o rodeava (FARIELLO, 2008, p. 100). A respeito disso, Lazzaro (1990, p. 10) conclui que esta ordenação e regularização, imposta à prática tradicional da jardinagem, é o que distingue os jardins dos séculos XV e XVI dos anteriores, e nisso residiu também a sua afinidade com outras artes e com a cultura que as produziu.

O projeto do jardim no Renascimento foi determinado pelo objetivo de apresentar variedade, dentro de uma estrutura ordenada, e diretamente relacionada à capacidade de manipular a natureza. Para isso, o modelo da antiguidade foi uma inspiração importante para a mecânica renascentista. Neste caso, a preocupação dos técnicos do Renascimento com a hidráulica, especialmente bombas, foi alimentada pelos enormes problemas práticos de drenagem de terras e irrigação e, seguindo os modelos de jardins antigos, junto aos desenvolvimentos relacionados na catalogação científica, nas máquinas e na hidráulica, a arte moldou a natureza de várias maneiras (LAZZARO, 1990, p. 16-18).

Outra característica marcante dos jardins no Renascimento eram suas composições fechadas e harmoniosamente organizadas, onde nada era deixado ao acaso. Para isso, eram utilizados componentes de alvenaria e pedra sob os elementos arbóreos e vegetais, de modo que estes apareciam quase sempre

subordinados aos motivos arquitetônicos dominantes e recortados com formas elaboradas. Com esse objetivo, eram escolhidas apenas as plantas que poderiam contribuir para o efeito arquitetônico do conjunto e que garantissem um aspecto permanente e definitivo (FARIELLO, 2008, p. 101).

As plantas preferidas eram as perenes - como os ciprestes, os pinheiros ou os carvalhos -, dispostos em filas ao longo das ruas e nos arvoredos. Os arbustos, além de perenes, deveriam ter folhagens pequenas que pudessem ser recortados em formas geométricas para constituir fundos e muros de vegetação. As plantas cítricas – cidras, limoeiros e laranjeiras – surgiam com a função puramente ornamental, geralmente colocadas em vasos, em intervalos regulares, sobre pilastras. No jardim renascentista as flores não eram utilizadas como elemento decorativo, mas, consideradas no seu valor intrínseco e exclusivo, eram reunidas num recinto próprio que leva o nome de 'jardim secreto', localizado perto da casa e separado do jardim principal (FARIELLO, 2008, p. 101-102).



Figura 05: Jardim Villa Lante em Bagnaia  
Fonte: TOLA (2019)

A tradição das vilas foi muito importante até meados do século XVI, especialmente em Roma e seus arredores, e foi ali onde o jardim italiano adquiriu uma forma simétrica e organizada, com todas as suas características peculiares que faria dele uma das mais brilhantes criações do Renascimento (FARIELLO, 2008, p. 76-77). Panzini (2013, p. 212-213) reforça este pensamento quando diz que, de fato, a paisagem rural italiana foi fortemente modificada com o surgimento das vilas. O que antes era apenas um ambiente agrário, tornou-se uma tipologia residencial, destinada aos cidadãos que pretendiam ter a experiência da vida no campo. Dessa forma, ocorreram investimentos em drenagens, melhoramento da produção agrícola, construção de edifícios para lazer e, conseqüentemente, áreas ajardinadas, com funções de controle das propriedades agrárias, e ao mesmo tempo, sede de atividades recreativas e culturais.



Neste cenário a vila, costumava ocupar um lugar na parte superior, no final da linha de visão ou no meio da encosta. Poderia haver galerias e pórticos com vista para o jardim, e muitas vezes também alas laterais, como nas vilas palladianas. Extensões de paredes, escadas, degraus e parapeitos eram separados da casa para estabelecer uma ligação gradual entre o volume da edificação e das árvores (FARIELLO, 2008, p. 101).

Os jardins italianos entre os séculos XV e XVI apresentavam-se, inicialmente, como ambientes cercados: com exceção das partes abertas para a paisagem, onde o limite do jardim era sempre marcado por elementos como balaustradas, a arquitetura era delimitada por paredes verdes, obtidas tanto por meio de muros aos quais se acostavam espécies vegetais, quanto por meio de cercas-vivas (PANZINI, 2013, p. 247).

Os caminhos, sempre retilíneos e ortogonais entre si, compartimentavam o jardim com determinismo geométrico e direcionavam as vistas para pontos de interesse, onde elementos plásticos, fontes e motivos decorativos, sabiamente colocados, quebravam a uniformidade dos traçados. A água nunca aparecia no seu estado natural, mas sempre em formas artificiais, e utilizada com intuito exclusivamente decorativo, como em bicas, cachoeiras e fontes (FARIELLO, 2008, p. 101).

Bramante, com a organização do pátio Belvedere no Vaticano (figura 05), e pouco depois Rafael, com as obras da Villa Madama, tiveram destaque ao projetar jardins no período do Renascimento, marcando assim o início de um movimento que teve um amplo desenvolvimento futuro. Estes dois exemplos, embora incompletos, rapidamente deram origem a inspirações por toda a Península Italiana (FARIELLO, 2008, p. 71).



Figura 05: Pátio Belvedere no Vaticano  
Fonte: GRANDMONT (2011)

### III. A VILA NOS ESCRITOS SOBRE ARQUITETURA

Com a intenção de reviver as antigas vilas, e encontrando escassos modelos concretos para basear seus projetos, os arquitetos que projetaram as vilas no Renascimento foram inicialmente dependentes de fontes literárias. Vitruvius, Plínio e, posteriormente, Leon Batista Alberti, contribuíram e fundamentaram por meio de escritos suas visões, exemplos do modo de vida e entendimentos teóricos relacionados a arquitetura das vilas, servindo de modelo e refletindo em projetos.

Em um contexto geral, entende-se que os arquitetos e empreendedores não se limitavam apenas às seções dos escritos que tratavam sobre as vilas. Interpreta-se que eles também utilizaram todas as outras partes, em especial as que mencionam a residência urbana, para então aplicar em suas casas de campo.

Esse capítulo sintetiza as ideias que os referidos textos tinham a respeito da construção de residências, com foco principal nas vilas. Na sequência das análises, busca-se identificar as influências que os escritos de Vitruvius, Plínio e Alberti tiveram para a concepção da obra arquitetônica que será estudada. Será avaliado como os escritos podem ter influenciado em sua idealização, demonstrando assim, sua relevância, utilidade e desejo da vida *all'antica* na construção das vilas do período do Renascimento Italiano.

#### 1. *DE ARCHITECTURA* – VITRÚVIO

A volta à circulação, no início do século XV, de uma cópia manuscrita bastante precisa do Tratado de Arquitetura de Vitruvius, trouxe grandes reverberações ao longo dos séculos seguintes. O seu texto fornecia compreensões sobre como os edifícios antigos eram concebidos e construídos, informações sobre os materiais utilizados, as técnicas construtivas empregadas e as intenções projetuais. Seus escritos foram reconhecidos durante o Renascimento Italiano, e foram amplamente disseminados e discutidos entre arquitetos, artistas e humanistas do período,

fornecendo preceitos e refletindo em projetos posteriores.

Vitrúvio organiza o Tratado de Arquitetura em uma série de dez livros, sendo de principal interesse o livro VI, dedicado à construção de casas privadas urbanas e rurais, e o Livro I sobre os princípios de projeto, com atenção ao segundo capítulo, onde ele trata do *decoro*. O foco especial será concentrado nas características presentes nas casas rurais, as vilas.

A iniciar pelo livro I, no segundo capítulo, Vitrúvio aborda as definições de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decoro* e *distributio*. Mesmo complexo, por se tratar do único renascente dos tratados da antiguidade, é possível estudar os conceitos em sua forma operativa, clareando as definições imprecisas (MANENTI, 2014, p. 45). A respeito do *decoro*, Callebat (1994 *apud* MANENTI, 2014, p. 117) explica que o termo foi aplicado por Vitrúvio para identificar a beleza que vem da conveniência ou da harmonia natural, reforçando o vínculo entre o belo e o útil. Vitrúvio, expressa em seu livro, três formas nas quais o *decoro* exprime significância, sendo eles: o *decoro* cumprindo um uso; o *decoro* expresso segundo um costume; e o *decoro* alcançado naturalmente (Vitr., *De Arch.*, I, 2, 4-7).

A relação do termo *decoro* com o livro VI, que trata das residências, é apontado por Manenti (2014, p. 146-147) como correspondências possíveis e desejáveis entre o proprietário, seu poder aquisitivo e prestígio social com sua atividade profissional e cada tipo de construção. O autor, ainda, evidencia uma passagem importante que ocorre no livro VI, relacionando o *decoro* com outros conceitos que reforçam a ideia de um conjunto de procedimentos de projetos a ser seguido, entendendo que o *decoro* atua no dimensionamento dos espaços, no correto uso de

colunas e, por consequência no correto emprego da *symmetria*<sup>3</sup>.

Tratando-se das recomendações práticas para as vilas, já no início do primeiro capítulo do livro VI, Vitruvius explana acerca do espaço geográfico e do clima, e como os edifícios deverão ser adaptados a eles. “(...) do mesmo modo se julga deverem ser traçadas as disposições dos edifícios de acordo com as características das regiões e as variedades do céu” (Vitr., *De Arch.*, VI, 1,1). Desse modo, em regiões setentrionais os edifícios devem ser abobadados, resguardados ao máximo e voltados para as partes quentes. Em contraposição, em regiões meridionais os edifícios deverão ser feitos mais abertos e voltados para o norte (Vitr., *De Arch.*, VI, 1, 2).

Além disso, ele também observa que a voz das pessoas muda de acordo com as posições geográficas e, conclui que o povo romano se encontrava no centro do mundo, sendo os italianos, povos mais equilibrados, tanto em questões de força corporal, como de inteligência. Dessa forma, assim como as pessoas possuem diferentes modos, que levam em consideração suas posições geográficas, os edifícios também devem ser planejados de acordo com as características dos povos de cada região (Vitr., *De Arch.*, VI, 1, 7).

Vitruvius denota a importância do arquiteto em relação ao planejamento dos edifícios no que tange as suas proporções. A construção sempre deve levar em conta a natureza do local, seja no que diz respeito ao uso, seja no que diz respeito ao *decoro*, demonstrando que o edifício foi devidamente planejado e nada foi criado ao acaso (Vitr., *De Arch.*, VI, 2, 1). Neste capítulo, ainda, Vitruvius enfatiza, conforme Manenti (2014, p. 160) a importância da *symmetria* como princípio fundamental, ao qual os arquitetos devem se atentar ao projetar, justificando seu emprego e comparando a estrutura de

---

<sup>3</sup> Sistema de base modular, que regrará a obra como um todo, sendo que esse sistema deve estar adaptado ao local e propósito da obra (MANENTI, 2014, p. 146).

um edifício a do corpo humano.

Seguindo à parte das construções rurais, para aqueles que vivem dos recursos do campo, o autor recomenda instalações que estejam de acordo com o armazenamento dos produtos, sem muita preocupação com a elegância. Ele diz que, primeiramente, deve-se tratar das questões de salubridade, tendo em vista a exposição solar. As dimensões da propriedade e dos espaços devem levar em conta a quantidade de produção. Os pátios e as suas medidas deveriam ser planejados de acordo com a quantidade de gado. No pátio, a cozinha ficaria no lugar mais quente. Esta deveria ter próximo de si os currais dos bois, cujas manjedouras estariam voltadas para o fogo e para nascente, pois os bois não ficam agitados quando voltados para a luz e para o fogo. A largura dos currais dos bois não deveria ser menor que dez pés nem ter mais que quinze (Vitr., *De Arch.*, VI, 6, 1-2).

Os banhos deveriam estar junto da cozinha. O local de produção de azeite também deveria ficar próximo da cozinha, de modo a facilitar o trabalho. Igualmente próximo deveria estar a adega, com aberturas de janelas do lado norte, pois ao sul o sol poderia aquecer o vinho, corrompendo-o com o calor. De modo contrário, o armazém do azeite deveria ser disposto ao sul para beneficiar-se da luz e exposição de calor. As dimensões desse espaço deveriam corresponder à economia da produção e ao número de talhas, que serviam para armazenamento (Vitr., *De Arch.*, VI, 6, 2-3).

Os currais das ovelhas e os das cabras deveriam ser feitos com dimensões tais que cada animal poderia ocupar de área não menos de quatro pés e meio nem mais de seis. Os celeiros de grão deveriam ser rebocados e expostos ao norte, desse modo, os grãos não iriam aquecer facilmente e estariam livres de insetos. Quanto aos estábulos, deveriam ser colocadas nos lugares mais quentes da vila, mas de modo a não ficarem voltadas para o fogo pois, quando os cavalos

são guardados no estábulo muito perto do fogo, ficam rudes. Convém que os celeiros, depósitos de feno, silos de trigo e fornos de cozinhar pão sejam colocados fora das vilas, para que estas fiquem mais protegidas do perigo do fogo (Vitr., *De Arch.*, VI, 6, 4-5).

Vitrúvio destaca sua preocupação para que todos os edifícios sejam banhados pela luz, e cita que tal feito parece ser mais fácil nas vilas, porque não pode interpor-se a parede de nenhum vizinho. De modo didático, explica que para verificação da iluminação deve-se proceder da seguinte maneira: do lado de onde convém ter a luz, traça-se uma linha do alto da parede que se apresenta como obstáculo até aquele sítio onde se quer a abertura; se, a partir dessa linha olharmos para o alto e pudermos abarcar um espaço amplo de céu aberto, então a luz não será impedida. Se, todavia, ao verificar o impedimento de traves, portas ou madeiramentos, faz-se uma abertura a partir das partes superiores, e assim se trará a luz (Vitr., *De Arch.*, VI, 6, 6).

E, em suma, deve-se agir de tal forma que, a partir de qualquer que seja a zona do céu que possa ser alcançada, nessa direção deixarão os locais das janelas; assim, os edifícios ficarão iluminados. Esse uso da iluminação é importante nas salas de jantares e em outros compartimentos, assim como nas passagens, desníveis e escadas, porque nesses locais muitas vezes costumam chocar uns contra os outros aqueles que transportam cargas (Vitr., *De Arch.*, VI, 6, 7).

A partir de seu Tratado, Vitruvius foi capaz de introduzir e contribuir na arquitetura do Renascimento com questões de entendimento do projeto como composição, realizado a partir de elementos ou partes, ordenadas e associadas a partir de um sistema formal com o objetivo de reger o edifício num todo, garantindo a eles atributos estéticos e morais, além de recomendações de ordem prática, principalmente relacionadas à salubridade (MANENTI, 2014, p. 219).

## 2. CARTAS DE PLÍNIO, O JOVEM. VILLAS EM LAURENTO E TÚSCIA

Outra fonte importante que circulava no período foram as Cartas de Plínio, o Jovem, sobre as suas vilas de Laurento e Túscia. Caio Cecílio Segundo, conhecido como Plínio, o Jovem, nasceu na cidade de Como no norte da Itália por volta de 61 d. C., numa família de proprietários de terra, de cepa senatorial, e fez estudos em Roma sob proteção do tio, que veio depois a adotá-lo. Plínio foi orador, jurista, político, e governador imperial na Bitínia (OLIVA NETO, 2022, p. 15-16).

Plínio, o Jovem, como personalidade e como escritor, é um dos representantes mais característicos da primeira época imperial. Na época de Plínio, as mensagens escritas, como as cartas, eram um gênero textual de prosa bem definido e, pensando nisso, ele redigia suas cartas com a intenção de serem divulgadas. Foi a partir de suas trocas de cartas com o imperador Trajano, preservadas até os dias de hoje, que temos informações a respeito do cotidiano político, econômico, cultural e social do principado romano (OLIVA NETO, 2022, p. 17).

Em uma de suas cartas, Plínio, o Jovem, faz uma descrição de sua vila em Laurento, denominada “Écfrase da Villa de Plínio em Laurento”. Esta, juntamente com a “Écfrase da Villa de Plínio na Túscia”, serviram de inspiração e modelo para arquitetos que projetaram vilas no século XVI.

### **Écfrase da Villa de Plínio em Laurento**

Nessa carta, Plínio descreve com detalhes sua Villa Laurentina, explanando todos os seus encantos e sua localização privilegiada, distante apenas 26 quilômetros de Roma, de maneira que, quando terminados os deveres do dia, é possível passar a noite lá. Ainda, retrata que se pode chegar à vila por dois caminhos com uma paisagem variada, pois ora a estrada é envolvida de bosques, ora se espalha e se abre por

largas planícies (PLÍNIO, traduzido por OLIVA NETO, 2022, p. 241).

Plínio narra que a vila é ampla, bem equipada e mantê-la não é caro. A descrição da vila revela cômodos bem ventilados de amplas janelas, sendo alguns com vista para o mar. Além disso, identifica um jardim invernical, onde silenciam todos os ventos, exceto os que, trazendo nuvens chuvosas, encobrem o céu e impedem o uso do local. E, anexo àquele canto, há um cômodo elíptico, cujas janelas acompanham o curso completo do sol (PLÍNIO, traduzido por OLIVA NETO, 2022, p. 241-242).

Ele descreve cômodos confortáveis no verão por causa do pé-direito, e no inverno graças às grossas paredes que o protegem de todos os ventos. Ele ainda detalha um jardim com caminho envolvido por buxos, amoreiras e figueiras; uma pequena torre com *dietas* (moradia auxiliar, separada do edifício principal); um criptopórtico (pórtico oculto, uma passagem curva) com janelas de ambos os lados, que retém o calor do sol e afasta o vento norte, sendo um excelente ambiente de permanência no inverno, mas também no verão, pois de manhã a própria sombra tempera o terraço (PLÍNIO, traduzido por OLIVA NETO, 2022, p. 247).

Plínio finaliza a carta dizendo que todos esses benefícios, descritos por ele, justificam as causas pelas quais ele cultua, habita e ama aquele retiro. E espera que o destinatário da carta, intitulado por ele como “Galo”, lhe dê a honra de sua estadia nesta vila.

### **Écfrase da Villa de Plínio na Túscia**

Nesta outra carta, Plínio escreve a Domínio Apolinar, Cônsul em 82 d.C., agradecendo o cuidado que teve quando tentou desmotivar Plínio de visitar a própria vila, alegando que o local era insalubre. A carta é pretexto para uma longa defesa da vila, realizada por Plínio (OLIVA NETO, 2015, p. 182).

Na descrição da vila, Plínio evidencia que o lugar é



belíssimo: uma planície larga, espalhada e cercada de montanhas com florestas elevadas. A vila se situa na base de um monte e recebe ventos amenos e suavizados. Em sua maior parte, é voltada para o sul, e desde o meio-dia, no verão e pouco mais cedo no inverno, convida o sol a entrar por um pórtico, com muitos recintos, incluindo um átrio ao modo antigo. Diante do pórtico está um jardim, e diversos ambientes arborizados e floridos para passeios, cercados por muro. Também há uma piscina onde se pode nadar, mas além dessa utilidade, funciona como um tanque para peixes (PLÍNIO, traduzido por OLIVA NETO, 2015, p. 189).

Plínio segue sua descrição, agora com os ambientes internos: fala da *dieta* com pátio sombreado e uma fonte de água; do apartamento protegido da luz do sol e barulho, com uma sala de jantar anexa, para uso diário; do dormitório amplo, com janelas que contemplam um terraço, piscina, e a paisagem, sendo esse perfeitamente aquecido pelo sol no inverno; um *hipocausto* (piso elevado que nos prédios dos banhos acomoda os tubos por onde passa o ar quente que vem do aquecedor do caldário), que em dias nublados substitui o calor do sol pelo do vapor; um espaço com banheira ampla ao abrigo do sol; bem como diversos apartamentos, com características e posições geográficas para verão e inverno. Há ainda um hipódromo que se abre na parte central, circundado por plantas verdes, e vários locais com bancos semicirculares de mármore, dispostos com fonte de água a frente (PLÍNIO, traduzido por OLIVA NETO, 2015, p. 189-193).

Plínio finaliza sua carta explicando que, além de todos os benefícios que cita, na vila o ócio é mais intenso, livre de preocupações. Tudo é calmo e relaxante, o que o anima a se exercitar, tanto fisicamente, como mentalmente (PLÍNIO, traduzido por OLIVA NETO, 2015, p. 193).

Em ambas as cartas divulgadas, Plínio apresenta a

descrição das vilas com o objetivo de proporcionar deleite ao leitor. A imagem do local, geradas na mente de quem as lê, aparenta importar mais do que a própria vila, gerando uma sensação de proximidade do leitor com o local descrito. Através da riqueza de linguagem, figuras retóricas e plasticidade das descrições, Plínio inspirou arquitetos posteriores, como Rafael, na elaboração do projeto da Villa Madama.

### **3. DE RE AEDIFICATORIA – LEON BATTISTA ALBERTI**

*De Re Aedificatoria* foi um tratado escrito por Leon Battista Alberti a partir de 1452, com base na reflexão do autor sobre o tratado de Vitrúvio, a respeito das ruínas que ele examinava em Roma e, sobre as experiências e atividades suas e de seus contemporâneos, seja para erigir os edifícios e espaços públicos adequados ao século XV, seja para reabilitar Roma, conforme pretendiam os papas Eugênio IV e Nicolau V, para os quais ele trabalhava.

Os princípios vitruvianos de excelência arquitetônica contidos nos conceitos de *eurythmia* e *symmetria*, os quais correspondem ao belo aspecto das partes e correspondência harmônica entre elas para formar o todo, são interpretadas por Alberti em seu tratado, para quem, parafraseando Vitruvio, as medidas das partes devem corresponder umas às outras assim como ao todo da composição. (MANENTI, 2020, p. 141)

O escrito de Alberti não é apenas um tratado sobre um novo modo de construir e compreender edifícios e cidades. Ele é também uma profunda reflexão antropológica e um projeto de construção de uma nova racionalidade e de uma nova relação do ser humano consigo mesmo, com seus semelhantes, com o universo que o cerca e com a história. Para Romanelli (2012, p. 07), o tratado se tornou um documento precioso das mudanças que o Renascimento promoveu nos modos de habitar, de pensar e de construir.

Assim como aborda Vitruvio, Alberti divide seu livro *De Re Aedificatoria* em dez livros e seguiu um formato

semelhante: ele escreveu sobre as origens da arquitetura, os materiais empregados e a construção de edifícios, obras públicas e privadas, ornamentos relativos a edifícios sagrados, públicos, seculares e privados, e finalmente a restauração de edifícios.

Manenti (2020, p. 157) explica que Alberti apresenta em seu livro uma sequência de aproximação e detalhamento do projeto arquitetônico, dividido em seis partes: condicionantes pré-projetuais - *regio* e *área* (região e área), sistema formal pertinente ao problema - *partitio* (compartimentação) e a particularização desse esquema geral para a circunstância do projeto - *paries, tectum* e *apertio* (paredes, teto e aberturas).

A respeito do tema das habitações, interessa o Livro V, onde Alberti trata acerca dos edifícios para fins particulares. Ao falar sobre as casas, ele destaca que ao construir uma casa na cidade, um muro próximo, uma descarga de água, um terreno público, uma estrada, e muitas outras coisas desse tipo dificultam a execução completa do projeto. Isso não acontece no campo, onde todos os espaços são livres, enquanto na cidade são ocupados (ALBERTI, 2012, p. 169)<sup>4</sup>.

Para Alberti (2012, p. 197), as habitações do campo são aquelas que apresentam menores dificuldades. Além disso, os ricos têm uma tendência maior para investir dinheiro em edifícios rurais. O autor ainda destaca alguns princípios que dizem respeito à vila em geral: evitar um território com um clima desfavorável e com um terreno frágil; escolher uma área localizada no meio do campo, ao abrigo das alturas, rica de água e sol, situada em um território salubre.

A vila, ainda conforme Alberti (2012, p. 197), deve ser situada na parte do campo que melhor convenha à posição da habitação urbana do mesmo padrão. Ela não deverá ser muito longe da cidade, para que se possa ir andando, fazer exercício e voltar a cavalo. A estrada

---

<sup>4</sup> Texto original de 1452.

que conduz até lá deverá ser cômoda e sem obstáculos, fácil e conveniente para ser percorrida andando e com meios de transportes, quer no inverno, quer no verão, e talvez até com embarcações. Melhor ainda se essa rua, ou caminho, passar nas proximidades da porta da cidade através da qual se possa, da forma mais fácil e direta, sem ter que trocar de roupa nem passar na frente das pessoas, ir e vir muitas vezes à vontade entre cidade e vila.

Convém ainda ter a vila em uma posição tal que o sol pela manhã não incomode a vista de quem vai, e não atrapalhe quem à noite volta para a cidade. Ainda, não é bom situar uma vila em uma área abandonada, sem atrativos, desprezível. O seu terreno deverá atrair as pessoas para que habitem lá dando a elas abundância de produtos, um clima doce, uma existência confortável prazerosa, sem riscos. Por outro lado, não se deve escolher um lugar muito frequentado, por exemplo, situado nas proximidades de uma cidade, de uma estrada militar ou de um porto no qual atracam muitos navios, mas sim em um lugar que possibilite o prazer dessas coisas sem, todavia, pesar na vida familiar por causa da obrigação de espaços para hospitalidade, para muitos conhecidos que estão transitando temporariamente (ALBERTI, 2012, p. 197).

Alberti (2012, p. 198) demonstra preocupar-se com a ventilação, e destaca que segundo os antigos, nas áreas ventiladas não se forma a ferrugem, enquanto em lugares úmidos, nos vales e nas áreas sem vento esse fenômeno nocivo se manifesta frequentemente. Diferentemente de Vitruvius, Alberti não recomenda para todos os lugares aquele preceito bastante conhecido segundo o qual se deve construir a vila voltada para o ponto no qual surge o sol nos equinócios pois, segundo o autor, esses ensinamentos relativos ao sol e à atmosfera variam manifestamente de território para território, tanto que o vento norte não é sempre leve, nem o vento sul é insalubre em todo lugar. Alberti acredita ainda que, justamente por causa dos ventos, seja bom estar longe da embocadura dos vales. Lá, de

fato, os ventos são demasiadamente frios quando sopram de lugares sombreados, e excessivamente quentes se passaram por áreas planas e particularmente ensolaradas.

Alberti também explica que são diferentes as casas de campo habitadas por homens livres e aquelas habitadas por camponeses. Estas são construídas essencialmente por necessidade, aquelas mais por simples prazer. As casas dos camponeses não devem se encontrar longe da vila do patrão, de modo que este possa controlar a qualquer hora o que eles estão fazendo e constatar que trabalhos foram executados. A função típica desse tipo de edifícios é a de conter, dispor e conservar os produtos recolhidos nos campos, a menos que se queira sustentar que esta última tarefa, isto é, justamente a de conservar a colheita, se deva atribuir, não às fazendas, mas às casas patronais situadas na cidade (ALBERTI, 2012, p. 198).

No que diz respeito às vilas destinadas aos homens livres, Alberti explica que alguns instituem a distinção entre vilas estivais e invernais, ou seja, de verão ou inverno, e estabelecem que os quartos para o inverno devem estar posicionados para o surgir do sol invernal, com a sala de jantar voltada para o pôr do sol no equinócio; enquanto os quartos para o verão devem estar orientados para o meio-dia, com a sala de jantar voltada para o surgir do sol invernal; os passeios devem, enfim, estar expostos ao sol do meio-dia equinocial. Todavia, as condições são bem diferentes nas diversas áreas, e é preciso, portanto, regular de modo que se equilibrem o frio e o calor, a umidade e a seca (ALBERTI, 2012, p. 202).

O autor aconselha situar a habitação dos senhores em um ponto do campo não seco, particularmente fértil, mas notável por outros aspectos: terá então todas as vantagens e os prazeres no que diz respeito à ventilação, à exposição ao sol, à paisagem; será provida de estradas que tenham uma fácil comunicação com a propriedade do dono; estará bem visível, para ver

e ser visto; desfrutará da paisagem de uma cidade, de fortalezas, do mar, ou de uma vasta planície; ou permitirá olhar para os famosos cumes de colinas e de montanhas, ao longo de esplêndidos jardins, sobre cenas prazerosas de pesca e de caça (ALBERTI, 2012, p. 203).

Alberti define que em frente à entrada da casa, deve-se deixar um espaço para as competições com cavalos; uma parte aberta ao público, com espaços para passear, andar de carroças, nadar; superfícies herbosas e não herbosas, pórticos e galerias, nos quais os anciãos possam se reunir e conversar sob o sol invernal, e a família passe os dias festivos e no verão aproveitando a sombra. A parte mais importante do edifício é o pátio, seguido por ordem de importância a sala de jantar, depois os quartos de cada pessoa, e enfim, as salas de estar. Os demais ambientes se designam conforme os usos a que estão destinados (ALBERTI, 2012, p. 203).

Para Alberti, o pátio era a parte fundamental, ao redor da qual gravitarão todas as partes menores, quase como se fosse uma praça pública dentro do edifício, e sobre a qual se debruçarão não somente entradas adequadas, mas também convenientes aberturas para a luz. Por isso ele precisa estender-se numa superfície ampla, livre, confortável; alguns se limitam em construir somente um, outros preferem fazer dois ou mais, cercando-os ou com muros altos por cada lado ou com muros alternadamente altos e baixos; além disso, enquanto alguns os cobrem com telhados, outros os deixam descobertos, e outros ainda os fazem metade cobertos e metade descobertos; enfim, conforme as diferentes preferências, são constituídos por pórticos, de um lado ou mais lados ou em todos os lados (ALBERTI, 2012, p. 203).

Alberti enfatiza que nas áreas frias, é preciso amenizar o vento norte e a rígida temperatura da atmosfera e do terreno, enquanto nos países com clima tórrido se deverão evitar as moléstias do sol. Busque-se, em vez

disso, fazer com que entre as brisas mais benignas e que o lugar se torne iluminado por toda parte por uma luz agradável e na quantidade certa. Evite-se ainda o perigo de que a umidade do terreno, transpirando, cause danos, ou que as precipitações atmosféricas enlodem tudo (ALBERTI, 2012, p. 204).

No meio do pátio, abre-se o ingresso para o vestíbulo, com formas decorosas e bem iluminado. Seguirá, bem visível, uma capela dedicada ao culto divino, com um altar. Nas proximidades dos átrios, janelas com vidros, balcões e pórticos, dos quais se pode olhar prazerosamente para fora e, conforme as estações, ficar ao sol ou ao vento (ALBERTI, 2012, p. 204).

Os antigos preferiam colocar o pórtico (entrada do edifício) voltado para o sul, de modo que no verão, quando o sol percorre uma órbita mais alta, os seus raios não pudessem penetrar nele, e pudessem, por outro lado, penetrar durante o inverno. As colinas, se forem situadas a uma certa distância, são muito agradáveis e convenientes, porque barram os ventos meridionais. Aquelas voltadas para o norte, se forem muito próximas, refletem os raios solares aumentando o calor; se afastadas, são muito bem-vindas, pois a pureza da atmosfera, sempre presente nessa área do céu, e a luz do sol que as envolve plenamente, tornam sua aparência extraordinariamente nítida. As colinas orientais, postas a breve distância, tornam frias as horas que precedem a madrugada, enquanto aquelas ocidentais fazem com que se produza orvalho quando se aproxima a aurora; ambas, situadas a uma distância média, se tornam muito prazerosas (ALBERTI, 2012, p. 204 e 205).

Do átrio se acessa as salas de jantar, as quais se diferenciam conforme suas funções: algumas são de verão, outras de inverno, outras ainda de meia estação. Para as salas de verão se requer principalmente água e jardins frescos, para aquelas de inverno, o calor do lar; ambas devem ser muito espaçosas, acolhedoras e limpas (ALBERTI, 2012, p. 205).

Para Alberti (2012, p. 205), não é conveniente adornar as salas de jantar com decorações muito delicadas nas cornijas sob as abóbadas, pois a circulação contínua da fumaça da chaminé e a acumulação da fuligem as estragariam. Existia, aliás, o costume de pintar de preto as abóbadas situadas sobre as lareiras, de modo que essa tinta passada artificialmente parecesse a produzida pela fumaça. As lareiras devem ser acessíveis, poder aquecer mais pessoas ao mesmo tempo, iluminar suficientemente e não estar exposta ao vento; mas estará provida com uma saída para a fumaça, pois de outra forma esta não teria como escapar.

A cozinha deve estar junto às salas de jantar, assim como a despensa. A cozinha não deverá estar em contato direto com a mesa de jantar, e nem longe ao ponto de fazer com que os pratos que devem ser servidos quentes resfriem durante o transporte; será suficiente que não chegue ao ouvido dos convidados o ruído incômodo dos ajudantes da cozinha, pratos e panelas. O trecho a ser percorrido para levar os pratos à mesa não deve estar exposto às intempéries, nem de difícil trânsito, nem contaminado por imundícies, de modo que a pureza das comidas não se altere (ALBERTI, 2012, p. 207).

Das salas de jantar se passa aos dormitórios. Nas casas mais consideráveis existem dormitórios diferentes (como as salas de jantar) para o verão e para o inverno. Os apartamentos para as mulheres eram organizados de uma forma tal que nenhum homem, exceto os parentes mais próximos, pudesse se aproximar. Sem dúvida os ambientes frequentados pelas mulheres devem ser, conforme Alberti, considerados como lugares voltados para o culto da castidade. No que diz respeito às mulheres casadas, o lugar mais adequado para elas é aquele que lhe permita vigiar tudo o que acontece na casa (ALBERTI, 2012, p. 207).

Os quartos dos casais devem ser separados, seja porque a esposa quando deve parir ou quando está



doente não incomode o cônjuge, seja porque cada um, querendo, possa dormir mais tranquilo, até no verão. Cada um dos dois quartos terá sua porta; além disso, haverá uma portinha comunicante através da qual os dois possam encontrar-se sem serem vistos por ninguém. Junto ao dormitório da mulher haverá o guarda-roupa; àquele do marido, a biblioteca (ALBERTI, 2012, p. 207).

O avô, homem idoso, necessitado de repouso e de silêncio, terá um quarto bem aquecido, bem protegido, isolado de qualquer ruído procedente da própria casa ou de fora; será antes de tudo confortado por uma boa lareira e por todas aquelas comodidades que são necessárias para o descanso físico e espiritual dos enfermos. Comunicando-se com este último apartamento, estará o quarto da caixa-forte (ALBERTI, 2012, p. 207).

O hóspede será colocado em um apartamento nas proximidades do vestibulo, para ser recebido mais livremente, sem incomodar o resto da família. Os administradores, os domésticos e os servos estarão hospedados separados dos senhores, e cada um disporá de uma moradia condizente com às suas atribuições específicas (ALBERTI, 2012, p. 207 e 208).

O Tratado de Alberti possibilitou, em comparação ao Tratado de Vitruvius, o surgimento de uma nova linguagem na arquitetura, especialmente sobre a construção do tipo vila. Ele apresenta maiores detalhes e orientações para construções de vilas, tanto em termos conceituais, como também estruturais, sendo referência para as vilas do século XVI.

## IV. A VILLA MADAMA

A partir dos papados de Sisto IV (1471-1484) e Alexandre IV (1492 – 1503) a cidade de Roma iniciou um acelerado ritmo de transformações urbanísticas que a adaptaram às novas concepções humanistas do espaço. Foi especialmente no papado de Júlio II (1513 – 1521) que Roma passou a ter um novo traçado urbano, com retilíneas e amplas ruas compostas por edifícios ricos em detalhes decorativos, técnica e estilo. Sob o pontificado de Leão X (1513 – 1521), essas mudanças passaram a ser ainda mais aceleradas e o ambiente romano adquiriu mais refinamento em relação às artes com exemplos na antiguidade clássica, despertando um anseio por viver e, principalmente, construir *all'antica* (ANDRADE, 2010, p. 115).

Com esse reestabelecimento do papado em Roma, a partir de 1420, veio acompanhado o hábito papal de retirada para os campos em diferentes situações: nas férias de verão, em momentos de peste ou, ainda, no final de suas vidas para descansar; estimulando a criação de numerosas vilas de Papas e Cardeais em Roma e seus arredores. Além dos religiosos, os mais ricos e influentes também iniciaram a compra de propriedades e construíram suas vilas (COFFIN, 1979, p. 24 e 25).

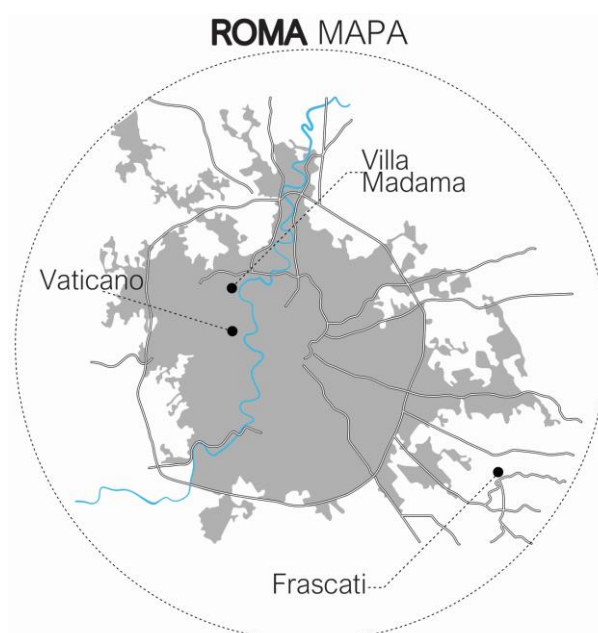


Figura 06: Localização dos limites do estudo  
Fonte: A autora (2023)

O estudo dessas vilas nos arredores de Roma é encontrado em Coffin (1979), e compõe um de seus mais importantes levantamentos. Desse modo, o ponto de partida deste estudo foram as vilas citadas por Coffin (1979), e presentes no quadro 01. Essas, definiram os limites deste estudo, sendo eles: Roma e terrenos subjacentes as muralhas, especialmente a região dos montes, do Vaticano e da Província de Frascati.

VILLA	ANO	ARQUITETO	PROPRIETÁRIO	LOCAL
Villa do Cardeal Bessarion	1450	Desconhecido	Cardeal Bessarion	Roma
Villa Belvedere	1484	Antonio Del Pollaiuolo	Papa Innocent VIII	Vaticano
Villa Rufina	1500	Giovanni Lippi	Bispo Alessandro Rufini	Frascati
Villa Farnesina	1508	Baldassare Peruzzi	Agostino Chigi	Roma
La Magliana	1513	Giuliano da Sangallo, Bramante e Rafael	Papa Júlio II e Leão X	Roma
<b>Villa Madama</b>	<b>1516</b>	<b>Rafael Sanzio</b>	<b>Papa Clemente VII</b>	<b>Roma</b>
Villa Lante al Gianicolo	1519	Giulio Romano	Baldassare Turino	Roma
Villa Trivulzio	1525	Baldassare Peruzzi	Cardeal Agostino Trivulzio	Roma
Villa D'Este	1550	Alberto Galvani	Cardeal Ippolito II d'Este	Tivoli
Villa Giulia	1551	Giacomo Barozzi da Vignola	Papa Júlio III	Roma
Villa Ricci	1551	Nani di Baccio Bigio	Cardeal Ricci de Montepulciano	Frascati
Villa Pio IV	1558	Pirro Ligorio	Papa Pio IV	Vaticano
Villa Contugi	1559	Nani di Baccio Bigio	Pier Antonio Contugi de Volterra	Frascati
Villa Caravilla	1563	Nani di Baccio Bigio	Annibal Caro	Frascati
Villa Altemps	1564	Nani di Baccio Bigio	Cardeal Marco Sittico Altemps	Roma
Villa Tuscolana	1568	Vignola	Cardeal Marco Sittico Altemps	Frascati
Villa Mondragone	1573	Martino Longhi	Cardeal Marco Sittico Altemps	Frascati
Villa Médici	1576	Bartolomeo Ammanati	Cardeal Ferdinando de Médici	Roma

Quadro 01: Vilas de *otium* em Roma e arredores nos séculos XV e XVI. Fonte: A autora (2023). Dados de COFFIN (1979)

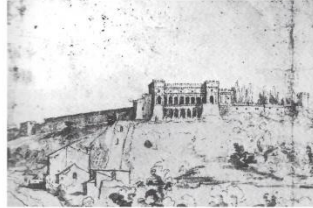
A partir da análise do quadro 01, observa-se que durante o século XV foram construídas, inicialmente, apenas três vilas, sendo elas: Villa do Cardeal Bessarion (1450), Villa Belvedere (1484) e Villa Rufina (1500). Coffin (1979, p. 35, 65 e 74) entende a Villa do Cardeal Bessarion como a mais antiga vila renascentista preservada em Roma; a Villa Belvedere como sendo a primeira vila em Roma construída para fins de prazeres, desde o período antigo, porém ela foi totalmente alterada pelo Papa Júlio II em 1503, que encarregou

Bramante das obras de ligação da vila, com o Palácio do Vaticano; e a Villa Rufina, que passou por ampliações e modificações e atualmente é conhecida como Villa Falconieri. Coffin (1979, p. 241) descreve que a vila italiana do século XV pode ser compreendida como uma sobrevivência da forma clássica, e não como um renascimento das vilas no período.

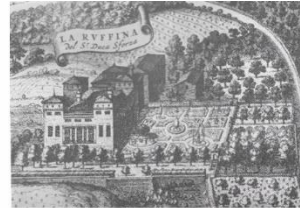
### SÉCULO XV



Villa do Cardeal Bessarion - 1450



Villa Belvedere - 1484



Villa Rufina - 1500  
(Atual Villa Falconieri)

Obras iniciais de vilas

Já ao longo do século XVI o papel da vila como espaço de lazer foi expandido, tornando-se cada vez mais um refúgio de uma vida pacífica e privada, afastada dos deveres e dos problemas vivenciados na cidade e, neste momento, ocorre uma importante transformação da vila, como consequência de ideias humanistas e novas formas de vida (FROMMEL, 2020 p. 17).

### SÉCULO XVI



Villa Farnesina - 1508



La Magliana - 1513



Villa Madama - 1516

Experiências prévias de vilas de ócio

Consolidação

Desse modo, observa-se no século XVI a construção de quinze vilas na área delimitada do estudo. Iniciando pela Villa Farnesina (1508) e a Villa Magliana (1513) as quais, conforme Coffin (1979, p. 245), ofereceram uma prévia da vila de ócio como desenvolvimento. Observa-se que essas foram as únicas vilas construídas durante aproximadamente a primeira década do século XVI.

Logo, em 1516 foi iniciado o projeto para a Villa Madama. Segundo Andrade (2010, p. 115), no período que antecedeu a construção da Villa Madama, as funções das vilas italianas estavam se alterando. A vila toscana do século XV, abrigava uma ambivalência funcional, sendo local de produção de alimentos e viveres para as famílias e, ao mesmo tempo, local de retiro e descanso.

Já neste momento a representação da vila como espaço de ócio estava mais fortalecida. O projeto para a Villa Madama serviu como um valioso exemplo da escola de Rafael em Roma, e como ponto de partida para a criação de outras vilas: Villa Lante al Gianicolo (1519), Villa Trivulzio (1525), Villa D'Este (1550), Villa Giulia (1551), Villa Rucci (1551), Villa Pio IV (1558), Villa Contugi (1559), Villa Caravilla (1563), Villa Altemps (1564), Villa Tuscolana (1568), Villa Mondragone (1573) e Villa Médici (1576).<sup>5</sup>



Villa Lante al Gianicolo - 1519



Villa Trivulzio - 1525



Villa D'Este - 1550



Villa Giulia - 1551

Villa Ricci - 1551  
(Atual Villa Tuscolana)



Villa Pio IV - 1558

Villa Contugi - 1559  
(Atual Villa Aldobrandini)

Villa Caravilla - 1563  
(Foi transformada em Villa do Cardeal Galli, mas parcialmente destruída durante a guerra, não sendo possível identificar os restos das construções que a antecederam)

Villa Altemps - 1564  
(Foi demolida para permitir o alargamento da Via Flaminia)



Villa Tuscolana - 1568



Villa Mondragone - 1573



Villa Médici - 1576

Período de difusão

<sup>5</sup> Algumas vilas não possuem imagem pois foram posteriormente transformadas em outras ou demolidas.

Murray (1986, p. 241) explica que a Villa Madama representou uma primeira tentativa, no Renascimento, de reconstruir uma vila suburbana romana antiga e, nas décadas seguintes à sua concepção, tais vilas se multiplicaram nos campos ao redor de Roma. Desse modo, a Villa Madama marcou a distinção que os antigos faziam entre a vila (fazenda de trabalho) e a vila suburbana, que normalmente ficava fora das muralhas da cidade e era destinada apenas ao *otium*.

Portanto, a importância do estudo da Villa Madama se deve ao fato de que ela contempla um exemplo claro de citação ao passado, revelando o impacto arqueológico do classicismo. Em concordância a Murray (1986, p. 241), ela foi a primeira vila do Renascimento a ser projetada no modo *all'antica*, buscando reviver o estilo e os princípios do passado clássico para desfrutar unicamente do *otium*.

Sendo assim, com o projeto para a Villa Madama, Rafael rompeu com os modelos de construções das vilas, presente no século XV, e marcou o período em que os edifícios grandiosos e luxuosos deixaram de concentrar-se apenas nos palácios da cidade, e iniciaram suas construções em áreas adjacentes.

## 1. HISTÓRICO

A Villa Madama<sup>6</sup> foi uma das primeiras vilas suburbanas projetadas para festividades, entretenimento e ócio, segundo o modelo das vilas romanas, construídas em Roma no século XVI. Embora seu projeto não tenha sua construção concluída, a vila foi uma das mais

---

<sup>6</sup> O nome “Madama” é dirigido à Madama Margherita da Áustria (1522-1586), esposa do duque Alessandro de’ Médici, suposto filho de Clemente VII. Margherita se tornou proprietária do local, utilizando-o como residência de campo durante o período que viveu em Roma, de 1538 a 1550. A vila é então chamada de Madama desde meados do século XVI, quando passa por herança para Margherita (ANDRADE, 2010, p. 135).

conhecidas representantes no período do Renascimento (ANDRADE, 2010, p. 115).

Sobre a Villa Madama, o que possuímos de material atualmente, e que servem de testemunhos de sua idealização, são plantas de projetos arquitetônicos e jardins, e uma carta escrita por Rafael, autor do projeto, e endereçada a Baldassar Castiglione. Essa carta foi descoberta na década de 1960 por Philip Foster e serviu para selar, de forma definitiva, a autenticidade de Rafael como autor do projeto (ANDRADE, 2010, p. 113).

Andrade (2010, p. 116) ainda evidencia que o trabalho e o desejo de Rafael era fazer da Villa Madama uma citação plausível do antigo, sustentada e fundamentada não apenas pela literatura romana antiga, mas também por suas pesquisas arqueológicas.



Figura 07: Villa Médici em Fiesole  
Fonte: SAILKO (2013)



Figura 08: Palácio Ducal de Urbino  
Fonte: ZYANCE (2006)

É também isso que diferencia o projeto da Villa Madama de outras vilas precedentes do período do Renascimento, igualmente dispostas sobre aclives de uma colina, como é o caso da Villa Médici em Fiesole (figura 07) e do palácio Ducal de Urbino (figura 08). Na carta endereçada a Castiglione, Rafael faz uma minuciosa descrição do projeto para a Villa Madama, mas sua importância consiste principalmente na capacidade de mostrar o pensamento de Rafael como arquiteto, comparado em muitos aspectos ao dos antigos. Até mesmo a forma literária empregada remete, por diversas vezes e em citações quase literais, a Vitruvius e a Plínio, o Jovem (ANDRADE, 2010, p. 115-116).

De certo modo, conforme explica Andrade (2010, p. 116), a Villa Madama significou a concretização, ainda que parcial, do desejo que Rafael tinha de construir uma vila de tipo antigo, trazendo ao projeto citações de vários remanescentes de vilas antigas ainda existentes em Roma. Uma das características das vilas suburbanas era o cuidado com a interação entre arquitetura e paisagem, o que pode ser exemplificado pela presença de terraços em grandes

escalonamentos, muitas vezes sustentados por muros ornados com nichos.

## 2. ENCOMENDA

Em uma bula papal de dois de novembro de 1516, o Papa Leão X enunciou uma política para incentivar a construção suburbana, estendendo os privilégios de construção concedidos pelos papas anteriores para o desenvolvimento urbano a locais fora das muralhas da cidade “onde muitos belos jardins, vinhedos e outros retiros de verão e edifícios, não menos adoráveis do que úteis e necessários, têm aumentado nos últimos anos” (GIOVIO, 1551 *apud* COFFIN, 1979, p. 245).



Figura 09: Villa Farnesina  
Fonte: DALBÉRA (2017)



Figura 10: Villa Pontificia alla Magliana  
Fonte: VIRGA (2017)

A Villa Farnesina (figura 09), de Agostino Chigi, e os acréscimos do Papa Júlio II ao pavilhão de caça papal em Magliana (figura 10), ofereceram uma prévia da vila como desenvolvimento. Mas foi o grande complexo de jardins da Villa Madama, planejado por Rafael para o Cardeal Giulio de' Médici, logo após a bula papal de seu primo Leão X, que revelou pela primeira vez todo o impacto arqueológico da antiguidade. O Cardeal Giulio de' Médici, que mais tarde se tornou o Papa Clemente VII, gostava particularmente da área de Monte Mário, ao norte de Borgo do Vaticano, e escolheu este local para a implantação da sua vila, sendo a fase de projeto compreendido entre os anos de 1516 e 1519 (COFFIN, 1979, p. 245-246).

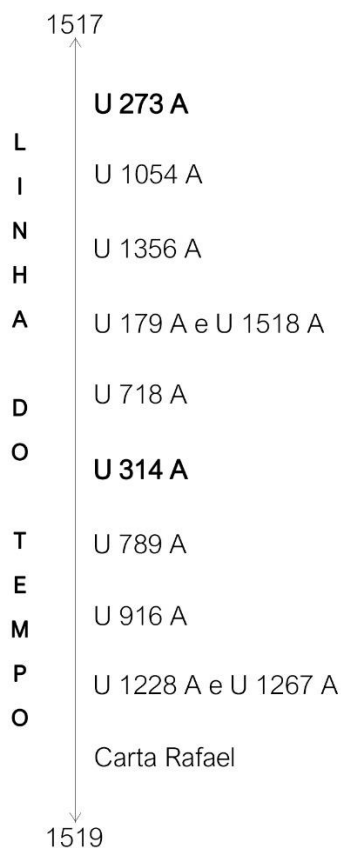
Infelizmente, a história foi dura com a vila do Cardeal, que agora permanece apenas como um fragmento incompleto do grandioso projeto de Rafael. A morte do autor em 1520, deixou a continuação do trabalho para seus assistentes, Antonio da Sangallo, o Jovem, Giulio Romano e Giovanni da Udine, mas a morte do Papa Leão X em 1521 e a subsequente remoção do Cardeal de' Médici para Florença interromperam qualquer progresso por cerca de dois anos durante o comando do Papa Adriano VI. No final de 1523, o próprio Cardeal Giulio de' Médici foi eleito Papa Clemente VII para suceder a Adriano, e na primavera de 1524 os trabalhos foram retomados, especialmente nos jardins e fontes,



ao norte da vila, e na decoração dos interiores (COFFIN, 1979, p. 246).

Todavia, o desastroso Saque de Roma, ocorrido em maio de 1527, trouxe danos à vila ainda incompleta, pois durante o trágico episódio, ela foi saqueada e parcialmente incendiada. O saque trouxe a interrupção final para a tentativa de completar o projeto de Rafael. Eventualmente, a destruição trazida pelo saque foi reparada e algumas pequenas mudanças foram feitas no edifício por gerações posteriores, mas a vila, seus jardins e fontes, permanecem no estado incompleto que eles alcançaram pouco antes do saque (COFFIN, 1979, p. 246).

Após a morte de Clemente VII em 1534, a vila passou por uma sucessão de herdeiros e proprietários. A partir de 1940 se tornou propriedade do Estado Italiano e hoje abriga o Ministério dos Negócios Estrangeiros da Itália (ANDRADE, 2010, p. 122).



### 3. PROJETOS

Andrade (2010, p. 113) descreve a existência de dois projetos e uma carta, que são os testemunhos da idealização da Villa Madama. Os dois projetos citados pela autora, nomeados “U 273 A” e “U 314 A”, são tidos como os mais difundidos e atualmente estão conservados em Florença, no Gabinetto Disegni e Stampe da Galleria degli Uffizi. Enquanto a carta, escrita pelo próprio Rafael, está preservada no Archivio di Stato florentino.

Além dos projetos citados por Andrade, outros autores como Frommel (1969) e (1975), Coffin (1967) e Eiche (1992) ilustram e explanam sobre a existência de mais desenhos pertencentes aos projetos concebidos para a Villa Madama, que são eles: U 1054 A, U 1356 A, U 179 A, U 1518 A, U 718 A, U 789 A, U 916 A, U 1228 A e U 1267 A.

Desse modo, a abordagem dos referidos autores serve para compor o esquema grandioso dessa idealização e revelam a importância de todos esses desenhos para

sua construção. O período exato em que cada desenho foi realizado é impreciso, porém dados contidos em cada um deles demonstram que ocorreram entre 1517 e 1519.

### Uffizi 273 A

O desenho U 273 A, apresentada na figura 11, é compreendido como parte do projeto mais antigo encontrado para a Villa Madama e, conforme Frommel (1975, p. 64), foi desenhado por Giovanfrancesco da Sangallo, que possivelmente trabalhou com Rafael entre 1517 e 1520. Trata-se de uma planta geral do *piano nobile* e é possível ser datado do verão de 1518.

Frommel (1975, p. 64) realiza uma breve caracterização da planta U 273 A, a fim de obter um padrão para mudanças nos projetos subsequentes. Ele relata que o bloco de construção, incluindo as torres cilíndricas laterais, tem sua frente principal voltada para o lado nordeste do vale do Tibre e é dividida em três seções: uma central e duas alas laterais.

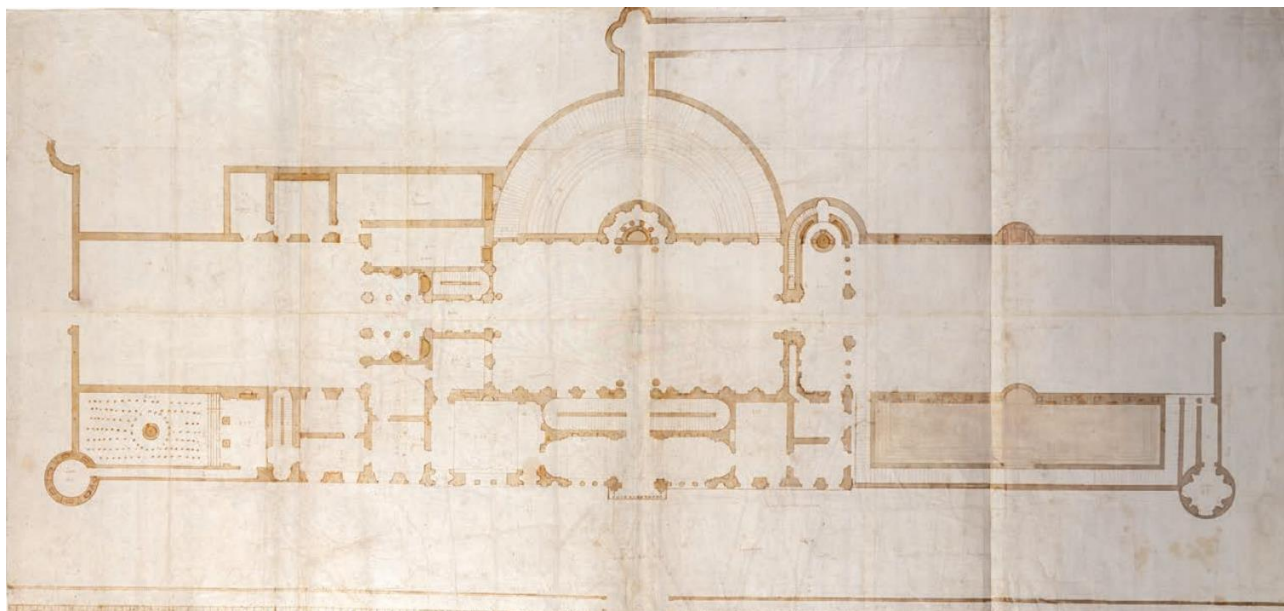


Figura 11: Desenho da Villa Madama U 273 A  
Fonte: ELET (2017)

Na parte central, o layout interior é projetado na fachada e organizado regularmente no sentido de um sistema subordinado com uma sacada dominante. A ala lateral esquerda inclui alguns quartos menores, uma escada

lateral, um jardim secreto suspenso e uma *loggia*. Enquanto a ala direita contempla a parede de base do tanque de peixes, além de duas paredes de contenção do jardim térreo escalonadas em três níveis, e uma escada em L que conecta o jardim térreo com o tanque de peixes, sendo está a única parte do bloco com nível inferior de um subsolo (FROMMEL, 1975, p. 64).

Ainda sobre o desenho U 273 A, Frommel (1975, p. 66) diz que o sistema de dimensões do projeto parece ser baseado no número de módulos 11. Por exemplo, 11p.<sup>7</sup> é a largura das escadas em frente a *loggia* do Tibre, assim como a escada do tanque de peixes, sendo este último com largura de 44 p. A largura dos dois pátios, do pátio térreo do jardim e do comprimento da *loggia* do jardim é de 110 p., enquanto 220 p. é o comprimento dos dois pátios. Totalizando um comprimento total do bloco de construção de 880 p. e um hipódromo com comprimento total de 990 p.

Frommel (1975, p. 66) explica que este sistema de medição, que também permanece imposto nos projetos seguintes, dificilmente pode ser entendido de um ponto de vista racional uma vez que o número primo 11 não pode ser subdividido, tornando-o particularmente inadequado para medidas menores. O autor lembra, porém, que se pode encontrar a relação proporcional ao requisito de Vitruvius de que "todas as dimensões devem ser baseadas em uma dimensão de base fixa" e obedece ao princípio das harmonias "musicais" na medida em que as proporções mais importantes são baseadas em pequenos números inteiros, apesar do alto número de módulos. Por exemplo, os dois pátios internos são proporcionais como 1:2 ou a fachada como 1:8. O andar de baixo está relacionado ao *piano nobile* como 4:7.

De acordo com Frommel (1969, p. 51), U 273 A representa um projeto inicial, que pode ser confirmado

---

<sup>7</sup> p.: Unidade de medida. *Palmi romani* = Palmo Romano (0,2234m)

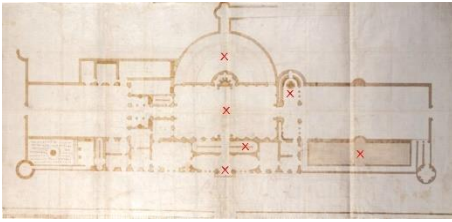


Figura 12: Desenho da Villa Madama U 273 A  
Fonte: ELET (2017)



Figura 13: Desenho da Villa Madama U 314 A  
Fonte: COFFIN (1967)

pelo sucessor U 314 A. Em uma breve comparação entre eles (figura 12 e figura 13), duas modificações são notáveis: o pátio central, que se torna circular e a fachada voltada ao Vale do Tibre que foi regularizada, com o corte da adjacência esquerda e o encurtamento da ala correspondente a direita. Outras alterações são nas escadas, no teatro, na tanque de peixes, nos estábulos e na *loggia*. Na galeria do Tibre, os dois pórticos laterais são substituídos por retangulares; as portas, e com elas todo o *enfilade*, foram movidas para a fachada. O ninfeu desapareceu na *loggia* com vista para o jardim; em vez disso, encontramos *dietas* semicirculares nas paredes em direção às colinas e em direção ao pátio.

Algumas dessas mudanças, entre um desenho e outro, podem ser encontradas justificadas na carta de Rafael, onde ele revela o motivo que o levou a conceber as três *dietas* da *loggia* acima do jardim, afirmando que a tornavam mais espaçosas. Ainda, conforme Frommel (1969, p. 51) da aspiração de “tornar mais espaçoso” pode ter sugerido a transformação do pátio central numa forma circular, pois todo o edifício gravita em torno dele, que pode ser considerado como o verdadeiro centro onde os dois eixos principais se cruzam.

### Uffizi 1054 A

O desenho U 1054 A (figura 14) é reconhecido como autoria de Antonio da Sangallo, porém a conexão deste desenho com a Villa Madama não pôde ser claramente identificada.

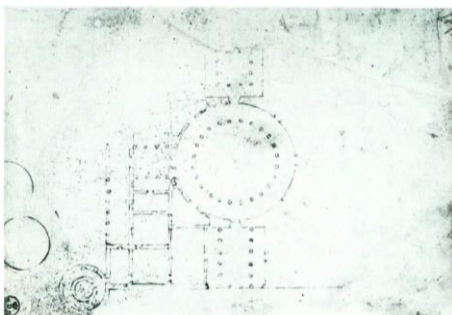


Figura 14: Desenho U 1054 A  
Fonte: FROMMEL (1975)

A inscrição de Sangallo no reverso mostra que este é um projeto de villa comparável: “*columela / la villa sia partita in tre parte / in urbana / rustica / fruttnaria*”. Esta inscrição lembra imediatamente a passagem “*questa villa sia partita in ter*” no projeto de carta em que Rafael obviamente entende os dois pátios e o jardim noroeste pelas “três partes”. Enquanto o projeto de Sangallo provavelmente se limita à parte urbana, a área de estar (FROMMEL, 1975, p. 74).

Embora o U 1054 A não esteja listado, as espessuras das paredes e as aberturas das janelas e portas fornecem alguma indicação das dimensões planejadas. Com uma espessura correspondente das paredes externas de 5-6 p. teria as torres redondas com um diâmetro de aproximadamente 50 p., o pátio circular com um diâmetro de aproximadamente 115p. a *loggia* com um comprimento de cerca de 160 p. e o vestíbulo com uma profundidade de cerca de 35 p. dimensões semelhantes às da U 179 A, explanada na sequência (FROMMEL, 1975, p. 74).

Mesmo as dimensões externas permanecem em aproximadamente 250 x 250 p., tão próximas das da Vila Madama que a U 1054 A pode ter sido destinada ao mesmo local. No entanto, é impossível integrar a U 1054 A no processo de planejamento da vila, pois nenhum detalhe está diretamente relacionado à U 273 A, o projeto de carta de Rafael, ou U 179 A (FROMMEL, 1975, p. 75).

### Uffizi 1356 A

O plano com três terraços adjacentes de formas diferentes, intitulado U 1356 A, e observado na figura 15, é o mais famoso desenho para os jardins da Villa Madama.

Sua localização exata em relação a vila foi discutida por autores como Geymuller, Bafile, Coffin e Frommel. Eiche (1992, p. 280) explica que a teoria de Coffin é a mais adequada, pois ele coloca os terraços localizados na parte leste do lote, conectando-os com a torre no canto esquerdo da vila.

Coffin (1967, p. 114) confirma que o desenho para os terraços de jardins da Villa Madama são autoria de Rafael, não apenas pela inscrição de Antonio da Sangallo no verso do projeto, mas principalmente pela torre presente no canto superior direito, que corresponde às torres visíveis nos planos U 179 A, U 273 A e U 314 A.

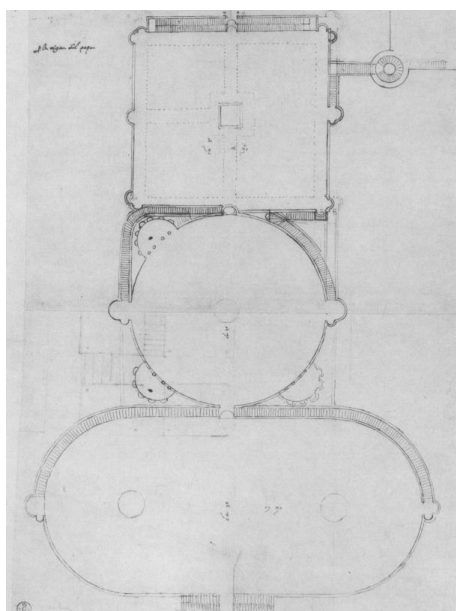


Figura 15: Desenho para os jardins da Villa Madama U 1356 A  
Fonte: EICHE (1992)

Frommel (1975, p. 68), explica que pela presença da

torre no plano U 1356 A é possível localizar e atribuir locais, pois apenas a torre de canto leste, e o terreno de forte declive a leste da entrada, correspondem à situação do projeto. Andrade (2010, p. 127) também confirma que a localização precisa desse conjunto de jardins é indicada pela torre leste e, sobre a composição dos jardins, a autora explica que são três terraços concebidos em forma geométrica, centralizados num eixo inclinado de sudoeste para nordeste, ligados ao corpo do edifício por um sistema de escadas que dá acesso à torre.

O primeiro terraço tem a forma de um quadrado subdividido em quatro quadrados menores reunidos ao centro por uma fonte. O terraço intermediário é inicialmente pensado com uma forma quadrada, e posteriormente alterado para uma forma circular. Já o terceiro terraço, mais abaixo, possui largura duplicada e sua forma resulta da justaposição de dois círculos, cujos centros são marcados por fontes. As escadas de acesso partem do centro do terraço precedente e abrem-se para os dois lados, contornando um quarto superior de cada um dos círculos (ANDRADE, 2010, p. 127).

Frommel (1975, p. 68) ainda calculou os diferentes níveis de terreno dos terraços, observando que na U 1356 A, a relação entre o jardim superior (quadrado) e as duas escadas associadas só pode ser reconstruída hipoteticamente, pois a estrada de acesso ao portal de entrada sudeste provavelmente tinha a forma de uma rampa de 50 p. de largura prevista. Isso significa, no entanto, que o portal do jardim superior (sudoeste) já estaria no nível do hipódromo. Com um total de cerca de 80 degraus, a escada principal de dois braços (sudoeste) teria superado uma diferença de altura de cerca de 10-12 m. Assim, o nível do jardim quadrado teria sido determinado pelo nível mais baixo do terreno irregular.

Na evolução do projeto da Villa Madama, U 1356 A é geralmente conectada com U 273 A, mesmo que não haja indicação do local do jardim em U 273 A, a posição

da torre no canto da edificação é semelhante em ambos os desenhos, na medida em que o ângulo coincide com o centro da torre, produzindo um canto convexo dentro da vila. O diâmetro do interior da torre em U 1356 A é de 4 *canne*<sup>8</sup>, ou seja, 1 *canne* maior do que em U 273 A, enquanto o interior da torre em U 179 A e U 314 A também mede 4 *canne*. É provável, então, que U 1356 A foi desenhado depois de ter sido decidido aumentar a torre, mas antes da posição relativa de jardins para vila ter sido definitivamente estabelecido, uma vez que os jardins em U 1356 A são um pouco mais perto do bloco de moradias do que os de U 179 A e U 314 A (EICHE, 1992, p. 284).

Eiche (1992, p. 285) finaliza sua argumentação dizendo que se o projeto U 273 A é associado a Rafael, então é dele também a mente que criou U 1356 A, e que na época em que Sangallo auxiliou no projeto em U 314 A, considerações de conceito e custo teriam decidido pela retirada dos três grandes terraços ajardinados do projeto U 314 A para a Villa Madama.

### **Uffizi 179 A e Uffizi 1518 A**

Os desenhos U 179 A (figura 16) e U 1518 A (figura 17), correspondem respectivamente a uma planta e um corte longitudinal feitos a mão por Antonio da Sangallo e confirmam, assim como na carta de Rafael, que os problemas causados pela introdução do pátio circular na metade sudeste do bloco permanecem sem solução (FROMMEL, 1975, p. 72).

Em comparação ao descrito por Rafael em sua carta, Frommel (1975, p. 72) demonstra que no desenho U 179 A o diâmetro do pátio circular foi reduzido para 120 p., o vestíbulo deslocado para perto do pátio circular e a lacuna restante para o pátio circular foi alcançada alongando o vestíbulo de três para cinco eixos, deixando-o aproximadamente com a mesma profundidade que o salão da cúpula. O pórtico

---

<sup>8</sup> *Canne* = Unidade de medida que corresponde a 1,57 metros

semicircular da galeria voltada para o Tibre parece ter sido substituído por uma forma retangular.

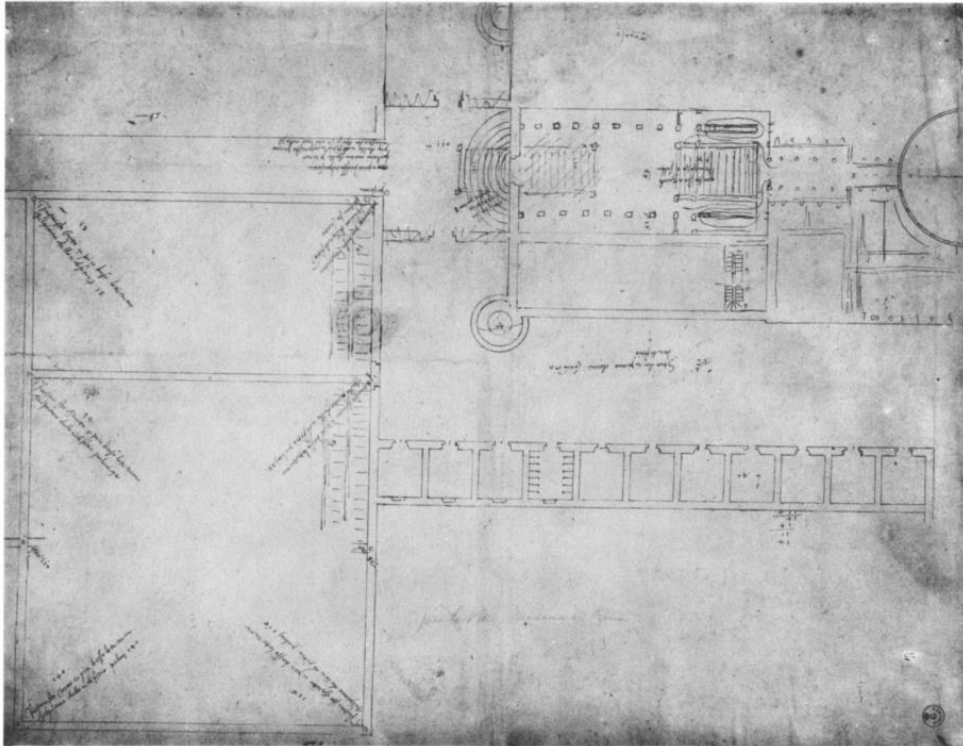


Figura 16: Desenho da Villa Madama U 179 A  
Fonte: COFFIN (1967)

Ainda, ambos desenhos tratam do nivelamento do entorno da vila. Após o deslocamento do vestíbulo, o bloco de construção total encurtou para 802p., os estábulos foram convertidos e celas individuais de 11 x 11, para que suportassem o terreno inclinado com mais eficácia do que em U 273 A (FROMMEL, 1975, p. 72).

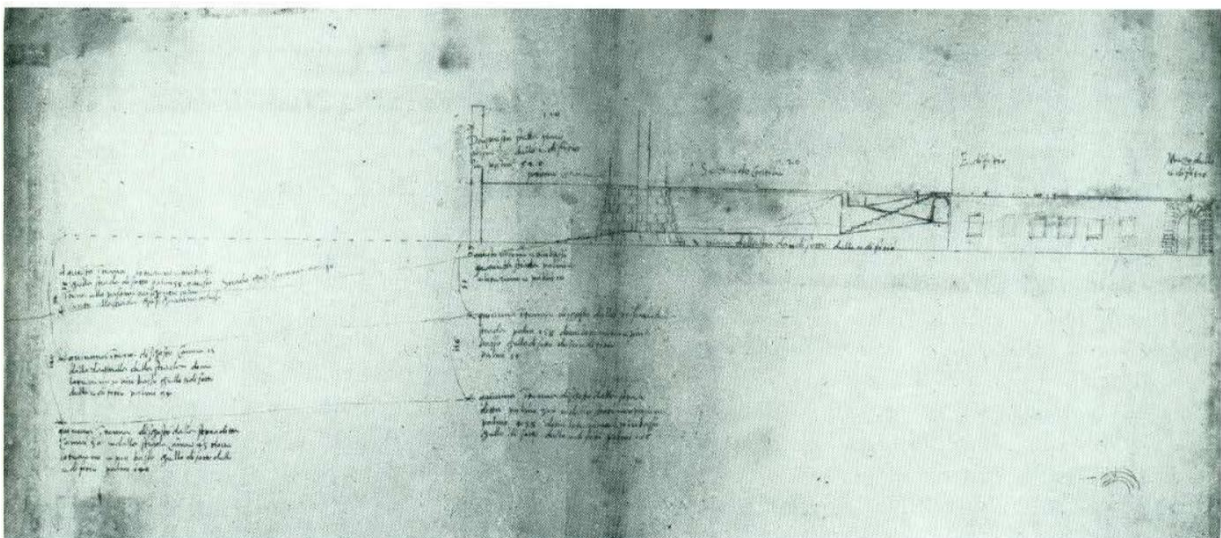


Figura 17: Corte longitudinal U 1518 A  
Fonte: FROMMEL (1975)



O corte longitudinal em U 1518 A mostra que Sangallo preocupa-se com os problemas causados pela introdução do pátio circular central neste plano, sobretudo, em como superar o desnível entre a rua e o *piano nobile*. A estrada de acesso sudeste (Estrada para o Vaticano) obviamente é preservada em seu estado original e, em contraste com a planta U 273 A e a carta de Rafael, ela não sobe ao nível do *piano nobile*, mas termina aproximadamente ao nível do hipódromo. Neste caso, o desnível entre a estrada de acesso e o *piano nobile* foi vencido por dois lances de escadas (FROMMEL, 1975, p. 72).

Os estudos de U 179 A e de U 1518 A documentam o envolvimento ativo de Antonio da Sangallo no estágio relativamente inicial do planejamento da Villa Madama. Frommel (1975, p. 74) explica que Sangallo segue pontos de vista mais racionais em relação a Rafael, onde o ângulo reto é predominante e as irregularidades do terreno são levadas mais em conta.

### **Uffizi 718 A**

O desenho realizado por Sangallo em U 718 A (figura 18) combina esboços, tanto para Villa Madama quanto para São Pedro. No terço esquerdo da folha, há um detalhe do pátio circular com as meias colunas da grande ordem. Como no projeto descrito na carta de Rafael, o raio do pátio é de 75 p. O esboço na borda inferior da folha, com grandes arcos cegos e pequenas janelas de arcada acima, poderiam representar a estrutura da ala esquerda da fachada, cujo pavimento inferior teria então sido análogo ao muro de contenção do tanque de peixes (FROMMEL, 1975, p. 78).

As construções calculadas das volutas jônicas, que continuam no verso, também podem ter sido destinadas à Villa Madama, representam alternativas para a ordem do grande pátio e as volutas do portal do jardim noroeste (FROMMEL, 1975, p. 78).

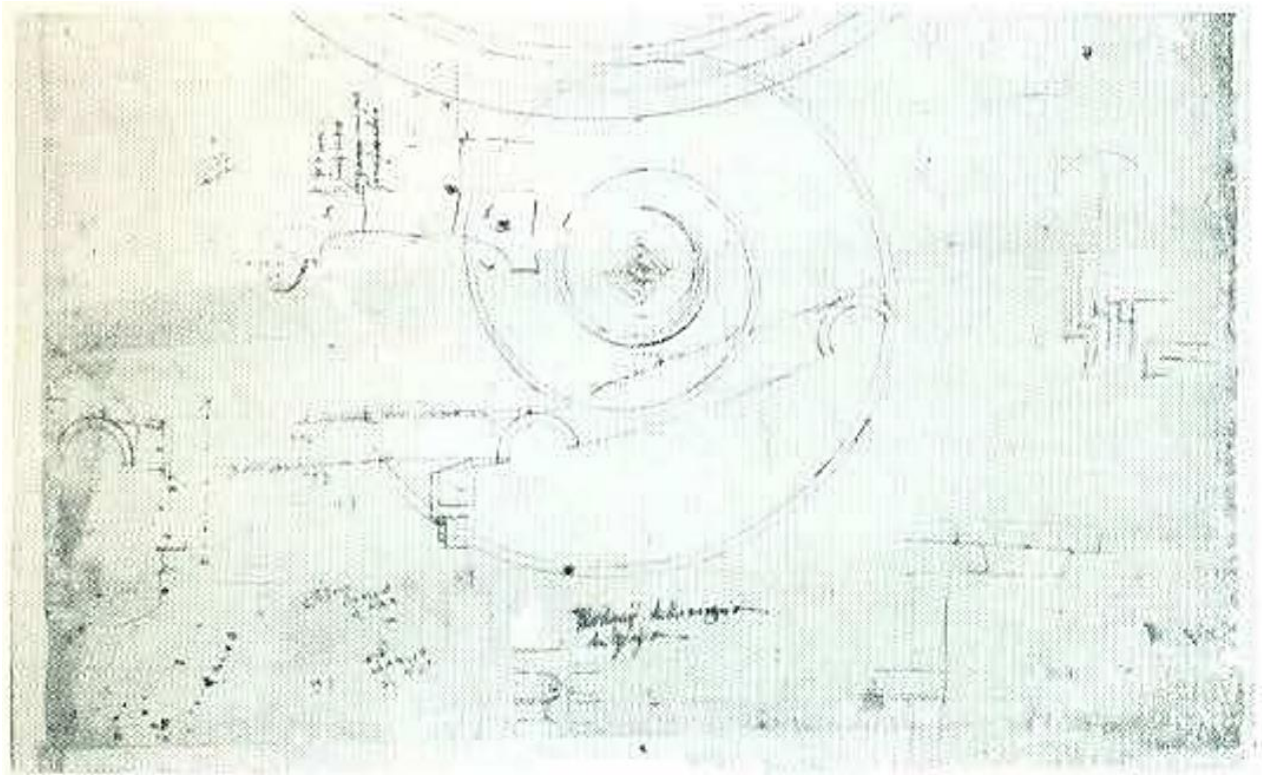


Figura 18: Desenho U 718 A  
Fonte: FROMMEL (1975)

Os outros esboços em frente e verso referem-se ao interior do deambulatório de São Pedro. Como ali também aparecem capitéis em voluta, os desenhos poderiam ter servido para São Pedro. Em todo caso, os detalhes de São Pedro obviamente não foram fixados por volta de 1518 ou 1519 e, portanto, a folha oferece uma visão importante da estreita colaboração entre Rafael e Sangallo nos dois maiores projetos de construção para Leão X (FROMMEL, 1975, p. 78).

#### **Uffizi 314 A**

Para Andrade (2010, p. 126) U 314 A (figura 19) trata-se do mais importante desenho sobre a Villa Madama. Executada por Antonio da Sangallo na primavera de 1519, traz modificações já feitas no primeiro projeto por Rafael. Eiche (1992, p. 277) diz que de todos os desenhos da Villa Madama, este é o que corresponde mais de perto ao fragmento que foi construído, incorporando características detalhadas da carta de Rafael, e que estão ausentes no desenho U 273 A.

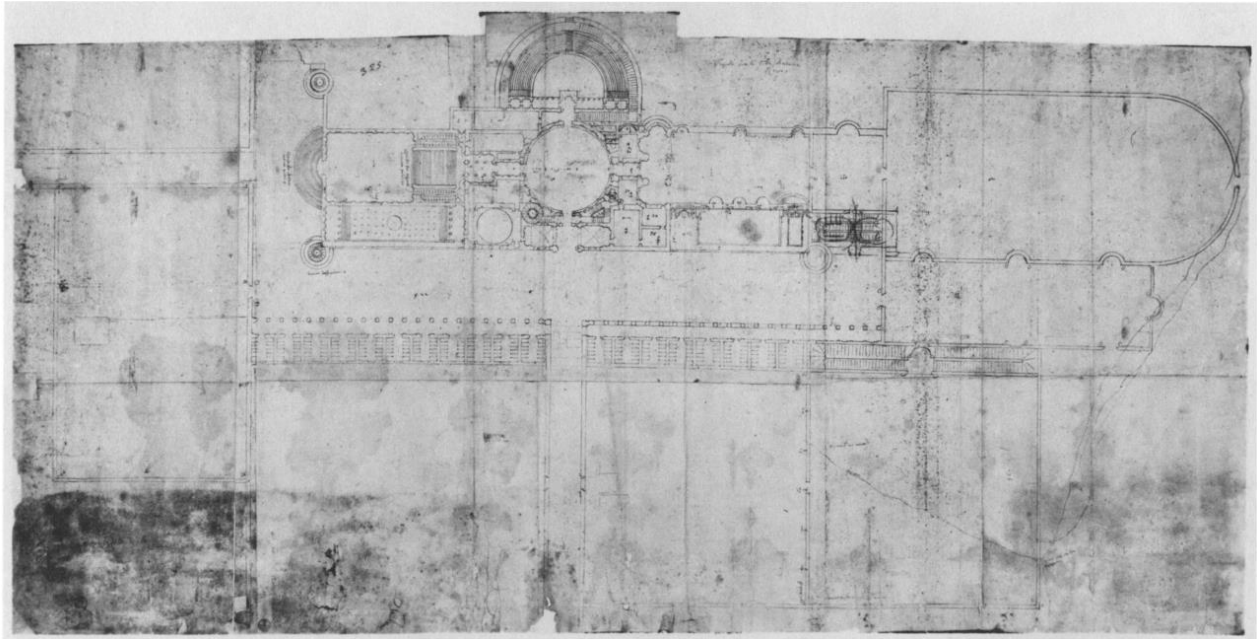


Figura 19: Desenho da Villa Madama U 314 A  
Fonte: COFFIN (1967)

Acerca disso, Coffin (1967, p. 112) narra que U 314 A é o desenho mais importante, da série de desenhos preservados na galeria de Uffizi, e este é identificado como o projeto final de Rafael para vila, tal como foi elaborado por Antonio da Sangalo. Essa identificação, mencionada pelo citado autor, é sugerida pelo fato de que a metade direita da planta concorda estreitamente com o edifício existente, ilustrado na figura 20.

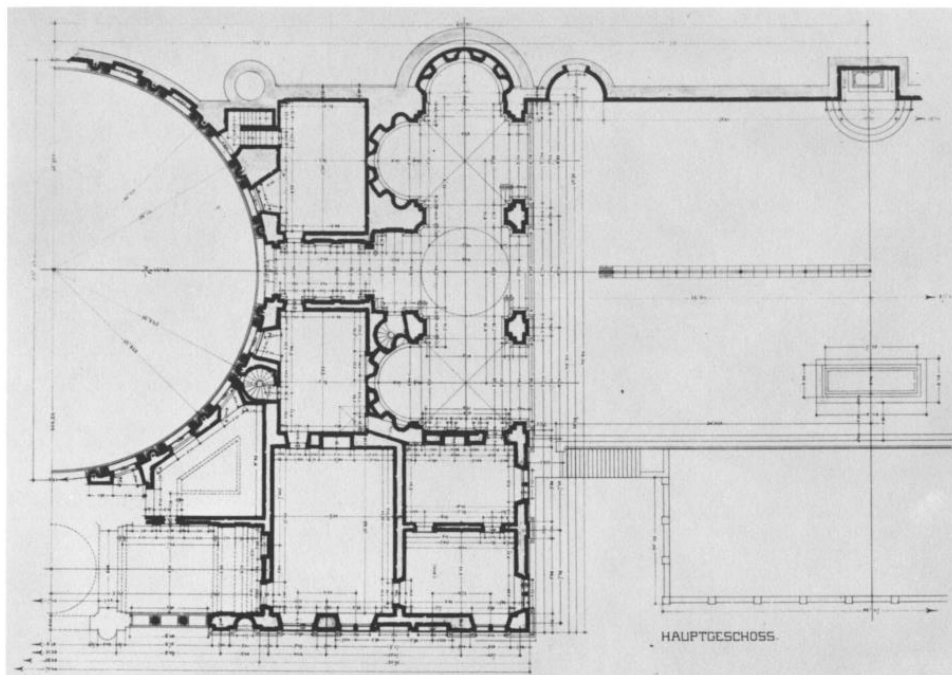


Figura 20: Levantamento do que foi construído em comparação ao desenho U 314 A.  
Fonte: COFFIN (1967)

Frommel (1975, p. 75) também exemplifica que a planta final U 314 A concilia o projeto descrito na carta de Rafael, com as propostas do U 179 A. No entanto, afirma que apenas a parte central do desenho, incluindo o bloco de construção, os estábulos e o jardim térreo noroeste, parecem pertencer à fase de planejamento de 1518 e, para o autor, Sangallo só ampliou o desenho após a morte de Rafael, quando assumiu a direção da obra e cuidou do desenho do entorno.

Com relação às evoluções entre as plantas anteriores e a U 314 A, Frommel (1975, p. 76) observa: a criação do equilíbrio simétrico da fachada do vale; o pórtico retangular da galeria voltada para o Tibre; a elevação do jardim pênsil ligando-o por escadas à galeria; a introdução de colunas em vez de pilares na *loggia*; a mudança do centro das torres cilíndricas dos cantos do bloco de construção; a ampliação do pátio em frente à fachada de entrada e a largura do hipódromo para 110 p.; as arcadas do pátio de entrada que são recuadas nas paredes em forma de estrutura cega; um pórtico encurtando o formato alongado do jardim pênsil; e uma arcada escondendo as portas do estábulo.

Andrade (2010, p. 126) destaca que a introdução do pátio circular nesta planta provoca uma notável redefinição dos outros ambientes. Como esse pátio é mais largo que o pátio das plantas anteriores, é necessário introduzir as escadas e o corredor da galeria abobadada.

Para Jung (1997, p. 34-35) a mudança no centro dos três pátios é a principal diferença entre o layout do projeto U 314 A para os demais, anteriores a ele. O referido autor expõe que devido a adição do pátio circular, na planta U 314 A, o plano geral foi simplificado e condensado ao mesmo tempo, e destaca ainda que o teatro também é trabalhado com mais detalhes, e deslocado da estrutura principal, em direção ao Monte Mário.

Frommel (1975, p. 76) complementa que esse pátio circular central se conecta à *loggia* do jardim, às salas

inseridas a oeste, a escada triangular noroeste, ao teatro Vitruviano e ao salão a noroeste do tanque de peixes, assim como com o projeto descrito na carta de Rafael. E que, apesar do encurtamento sofrido pelo bloco de construção, em 110p., o programa espacial ainda corresponde em grande parte ao U 273 A.

Conforme Eiche (1992, p. 277) a disposição dos quartos em U 314 A produz uma planta mais compacta e uma fachada frontal mais simétrica. A posição do pátio circular move o teatro para trás e, portanto, para cima na encosta. E algumas partes da vila, por exemplo, as que sustentam a encosta, são substancialmente reforçadas com paredes de contenção do jardim e do tanque de peixes mais espessas do que as observadas anteriormente.

Andrade (2010, p. 127) enfatiza que é a concisão e o aproveitamento de cada espaço que denotam a cooperação de Sangallo nesta planta, porém, é na sucessão de espaços que se revela a sensibilidade estética de Rafael. Elet (2017, p. 33) finaliza relatando que a planta U 314 A está muito mais próxima do projeto que foi construído, e é geralmente entendida como uma reformulação da anterior, U 273 A. É a partir desse plano que podemos reconstituir o grande complexo idealizado por Rafael.

### **Uffizi 789 A**

U 789 A corresponde ao desenho de outro jardim para a Villa Madama (figura 21), sendo atribuído à mão de Francesco da Sangallo e trazendo a inscrição "para a vila do Papa". Coffin (1967, p. 115) diz que este desenho foi corretamente datado após a conclusão do edifício existente, uma vez que também traz a inscrição no canto superior esquerdo de que "aqui [estão] os mesmos quartos que estão lá".

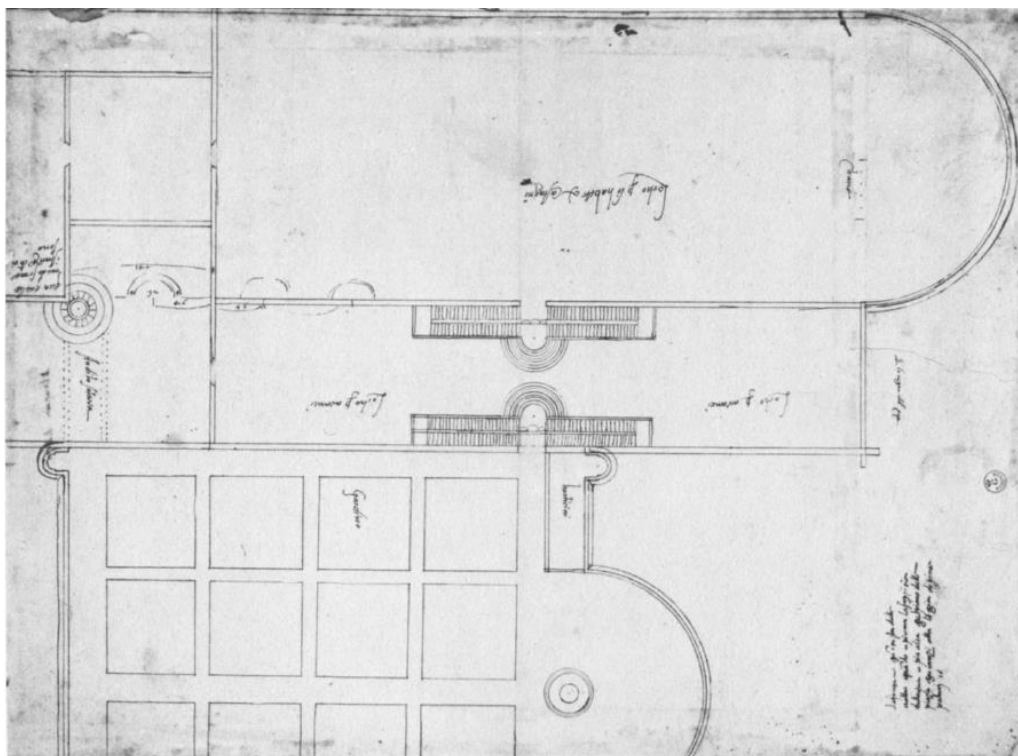


Figura 21: Desenho U 789 A  
 Fonte: COFFIN (1967)

Os jardins representados no desenho estão dispostos em três terraços no lado nordeste da vila. O terraço superior, que segue na sequência do jardim secreto da *loggia*, tem a forma de um hipódromo com sua extremidade semicircular e curva afastada da vila (COFFIN, 1967, P. 115).

Coffin (1967, p. 115) explica que abaixo desse gramado arborizado ficava o laranjal, acessado por uma escada dupla em forma de U que se unia em um lance de degraus semicirculares. Uma escada semelhante, situada no terraço do outro lado, desce para o jardim formal, plantado em parcelas quadradas com uma fonte e êxedra semicircular no lado norte. Uma torre de escada no canto nordeste do jardim secreto permitiria um acesso privado direto ao jardim formal por meio de uma passagem subterrânea.

### Uffizi 916 A

O desenho U 916 A (figura 22) é atribuído a Antonio da Sangallo, o Jovem, e trata-se de um ninfeu recortado na lateral do Monte Mario, a noroeste da vila, além do

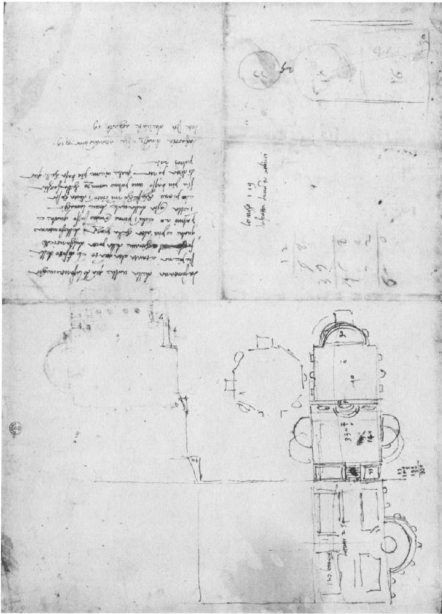


Figura 22: Desenho U 916 A  
Fonte: COFFIN (1967)



Figura 23: Ninfeu  
Fonte: COFFIN (1967)

hipódromo arborizado. Este ninfeu organiza-se igualmente em três terraços unidos por escadas que conduzem a uma bacia semicircular nas traseiras para onde jorra água de um aqueduto na colina atrás. Ao lado deste desenho há uma seção que ilustra os vários níveis do solo deste ninfeu tal como foi cortado na fenda em Monte Mario (COFFIN, 1967, P. 115).

Mesmo não acabados, os dois terraços traseiros foram construídos junto ao complexo da vila (figura 23). O terraço inferior tem dois andares parcialmente construídos em rocha e levemente recortados no lado esquerdo. Na parte de trás do terraço superior há uma pequena gruta (COFFIN, 1967, P. 115).

### Uffizi 1228 e Uffizi 1267

Frommel (1975, p. 77) diz que a participação de Antonio da Sangallo no desenho U 314 A, é sugerido por dois desenhos autografados: U 1228 A e U 1267 A, que tratam da ampliação do teatro. U 1228 A (figura 24) mostra apenas uma seção longitudinal através do teatro. Com seus dez níveis de auditório, um raio de aproximadamente 105-120 p. e uma orquestra, na qual o púlpito se projeta, igualmente como visto no teatro da U 273 A. Esta é provavelmente a primeira tentativa de Sangallo de adaptar o teatro às novas condições do pátio circular.

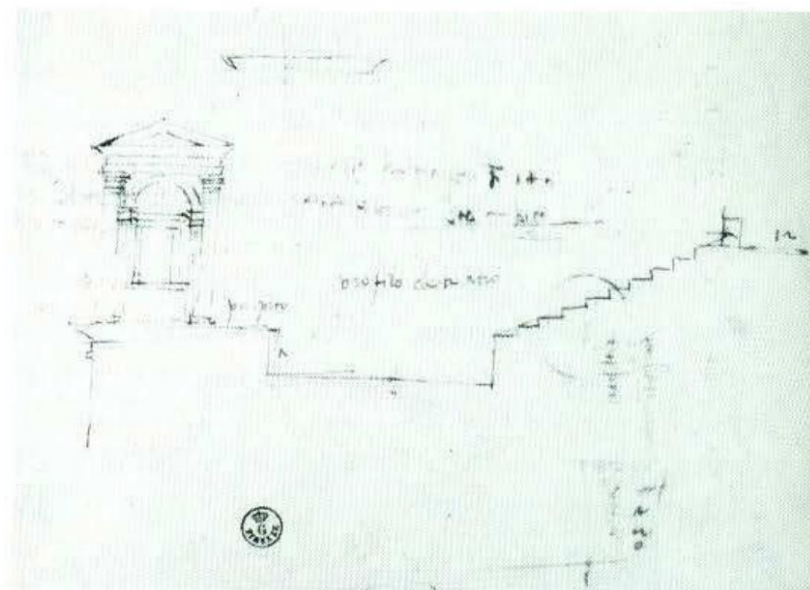


Figura 24: Desenho U 1228 A  
Fonte: FROMMEL (1975)

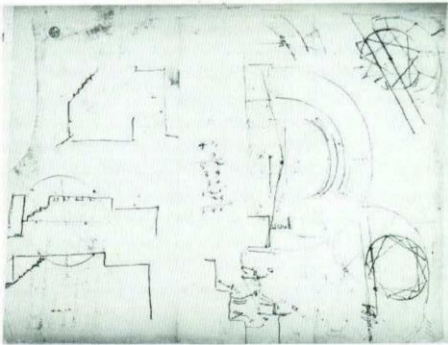


Figura 25: U 1267 A  
Fonte: FROMMEL (1975)

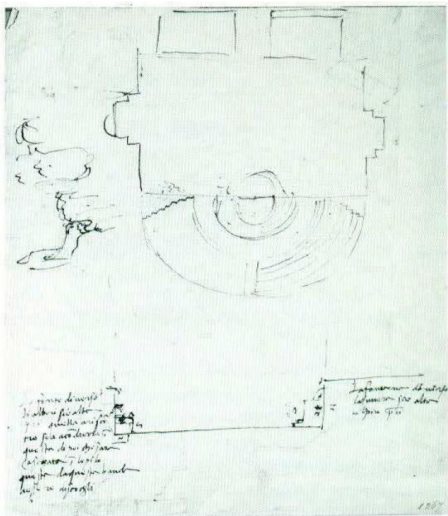


Figura 26: Verso U 1267 A  
Fonte: FROMMEL (1975)

Semelhante aos teatros de U 273 A e U 1228 A, a planta baixa em U 1267 A (figura 25) também representa a variante de um antigo teatro. Sua extensão de profundidade estendida (135 p.) marca um passo em direção ao teatro maior do projeto da carta de Rafael e de U 314 A. Na margem esquerda de U 1267 A estão esboços estruturais de um teatro romano (abaixo) e um teatro grego, (acima) segundo Vitruvius (FROMMEL, 1975, p. 77).

No verso de U 1267 A (figura 26), um auditório semicircular articula-se com a orquestra retangular por uma escada circular. Uma plataforma de palco é indicada na parede do fundo da orquestra, um nicho rebaixado em cada uma das paredes retas e estreitas, provavelmente a moldura arquitetônica das duas fontes que aparecem abaixo na seção (FROMMEL, 1975, p. 77).

Frommel (1975, p. 78) acredita que os estudos para o teatro, vistos nas figuras 24, 25 e 26, fornecem informações valiosas sobre a relação de trabalho entre Rafael e Sangallo. U 1228 A e U 1267 A podem ser interpretadas como uma tentativa de traduzir a paráfrase de Vitruvius, contida no projeto da carta de Rafael, em um projeto teatral viável.

### Carta de Rafael

O Archivio di Stato Fiorentino conserva uma carta escrita por Rafael, datada da primavera de 1519 e endereçada a Baldassar Castiglione, que apresenta de forma literária o projeto da Villa Madama. Se estima que a carta foi escrita quando as principais características da planta U 314 A já haviam sido concebidas, porém não completamente executadas (ANDRADE, 2010, p. 113). Coffin (1979, p. 246) afirma que a carta é a evidência mais completa e clara existente pois conta com a descrição do próprio Rafael sobre o conjunto da vila.

A leitura da carta fornece a imagem do complexo arquitetônico idealizado por Rafael e que, se construído



integralmente, resultaria em um grande contraste no quadro do desenvolvimento urbanístico de Roma. Mais do que a descrição do complexo, a carta demonstra o pensamento de Rafael como arquiteto (ANDRADE, 2010, p. 114-115)

Frommel (1975, p. 70), diz que a carta parece uma descrição detalhada de U 273 A, com o pátio de entrada alongado (110 x 220 p.), as despensas adjacentes a esquerda, o vestibulo de três naves, o átrio adjacente, *dieta*, jardim secreto, escada secreta, cinco salas menores, grande sala, galeria do Tibre com balcões e a tríade de quartos a noroeste.

Deferindo, no entanto, do projeto U 273 A, nesta carta Rafael já descreve o pátio central sendo circular, assim como no projeto U 314 A, sendo este com 150 p. de diâmetro. A êxedra do lado da encosta da grande *loggia* do jardim ainda preenche um ninfeu com uma bacia de fonte. Mas os dois vãos laterais abrem-se para o pátio redondo em forma de êxedra semicircular. Há também um pequeno espaço entre o nordeste dessas duas êxedras e o pátio redondo. O desenho do restante do terreno entre o pátio redondo e a *loggia* permanece aberto (FROMMEL, 1975, p. 70-71).

O projeto da carta também difere de U 273 A na descrição do teatro. As duas escadas em forma de quadrante atrás do auditório são precedidas com escadas de três lances, de modo que todo o teatro agora é alto o suficiente para permitir que o auditório veja o vale do Tibre por cima do telhado da vila. O teatro em si vai muito além da U 273 A (FROMMEL, 1975, p. 71).

Frommel (1975, p. 71), explica que outra novidade é a introdução de uma sala de jantar a noroeste do tanque de peixes, que ainda era inexistente em U 273 A. Enquanto o tanque de peixes com seus degraus de assentos, o templo na torre cilíndrica do norte e os estábulos orientados para o nordeste seguem como em U 273 A, a descrição das salas do térreo é completamente nova: sob a galeria do Tibre há um

segundo vestíbulo com uma fonte e portas para as duas escadarias triangulares que aparecem no *piano nobile*. Neste térreo encontra-se um banho termal com escada secreta para o piso superior, banhos, sala de caldeiras, reservatório de água, cozinha, aposentos para o cozinheiro e uma escada secreta de serviços.

Essa disposição do térreo provavelmente fora planeada de forma semelhante na U 273 A e o autor julga ser coerente com as suas partes implementadas. Os desvios do projeto U 273 A para a carta de Rafael, concentram-se no pátio circular e nas partes diretamente adjacentes, como a escada, a *loggia* do jardim, o teatro e a sala de jantar (FROMMEL, 1975, p. 72).

Frommel (1975, p. 72) explica que algumas discrepâncias do projeto descrito na carta de Rafael, em relação ao desenho U 273 A, fornecem uma percepção de que Rafael descreve um projeto que ainda não estava planejado em todos os detalhes. O autor cita a inserção do pátio circular como um exemplo disso, onde há um desnível entre o antigo átrio e o pátio circular porque o pátio circular era significativamente mais curto do que o pátio retangular de U 273 A, e para preencher essa lacuna, Rafael teria que inserir espaços de preenchimento semelhantes entre o pátio redondo e a *loggia* do jardim ou mover todo o vestíbulo para mais perto do pátio redondo: nenhum dos dois se aplica ao projeto da carta.

Frommel (1975, p. 72) finaliza esclarecendo que, permanece o fato decisivo de que em sua carta Rafael assumiu a introdução do pátio redondo, um teatro vitruviano e uma sala de jantar inspirada em Plínio, quando ele mudou seu projeto. A expansão da *loggia* do jardim e a criação de espaços de preenchimento que ajudaram a fechar a lacuna entre o pátio circular e a *loggia*, bem como a introdução de escadas triangulares que se encaixavam entre o pátio circular e a galeria do Tibre, já eram resultado do pátio circular.

### **A vila construída**

Frommel (1975, p. 78) explica que autores como Geymüller e Hofmann já comentavam que o projeto que foi parcialmente executado não é completamente fiel a U 314 A, entendido como o projeto final, por mais que se aproxime de sua estrutura.

O autor cita desvios dimensionais de quase todos os quartos, como as diferentes larguras dos dois quartos duplos a nordeste da *loggia* do jardim; os dois espaços de preenchimento entre o pátio redondo e a *loggia* do jardim, que foram ampliados em detrimento da alvenaria; mudanças na *loggia* do jardim para maximizar o espaço.

Além das alterações citadas pelo autor, é possível identificar por meio da tabela de dimensões dos projetos tratados (tabela 01 em anexo) medidas divergentes mais significativas no hipódromo, que no projeto de execução é acrescido 44 p. em seu comprimento; no pátio de entrada e o jardim térreo que também recebem um acréscimo de 20 p. de comprimento; e no tanque de peixes que é acrescido 14,5p. no comprimento.

Frommel (1975, p. 79) diz que apesar destas inúmeras alterações, os desvios na execução da U 314 A continuam a ser tão pequenos que podemos complementar o projeto final no sentido da U 314 A.

Quando Rafael morreu em abril de 1520, apenas a *loggia* do jardim e as duas salas a nordeste estavam definitivamente concluídas. A supervisão da construção provavelmente foi imediatamente transferida para Sangallo, que teria continuado os trabalhos até a morte de Leão X (FROMMEL, 1975, p. 80).

#### 4. RECONSTITUIÇÃO

Felizmente, há evidências tanto literárias quanto visuais, das quais se pode reconstituir em similaridade o projeto idealizado por Rafael, embora parte do material visual tenha sido difícil de interpretar em termos de cronologia.

Para subsequente análise da Villa Madama utilizou-se como documentação gráfica os desenhos contidos no item 3 - anterior, e como base teórica a Carta de Rafael, além da tabela adaptada de Frommel (tabela 01 em anexo) que traz algumas medidas da vila, dadas em *palmi romani*, que foram convertidas para metros (tabela 02) e utilizadas como medidas gerais para o redesenho.

Com isso, a intenção não consiste em recriar um projeto técnico da Villa Madama, mas sim realizar um redesenho bi e tridimensional que possam dar entendimento dos ambientes e da grandiosidade de todo complexo idealizado por Rafael, unindo todos os projetos dos jardins e da edificação.

Com esse propósito, inicialmente foi realizado um redesenho bidimensional no software AutoCAD (figura 27), correspondente a totalidade da vila, incluindo seus jardins adjacentes e criando, desse modo, uma unidade de todos os desenhos estudados, anteriormente de forma separada, e agora agrupados, possibilitando uma visualização do complexo por completo.

Desse modo, uniu-se os desenhos de projetos U 314 A, que corresponde a parte de edificação da vila; U 1356 A, que representa os três jardins escalonados localizados a leste; U 789 A, que é composto por três terraços no lado nordeste da vila; e U 916 A que reproduz um ninfeu recortado na lateral do Monte Mário a nordeste da edificação. Em concordância com Coffin (1967), acredita-se que está seja a composição final pretendida por Rafael e seus assistentes, que continuaram a obra após sua morte. A figura 27 apresenta o redesenho da planta a partir da união destes desenhos.

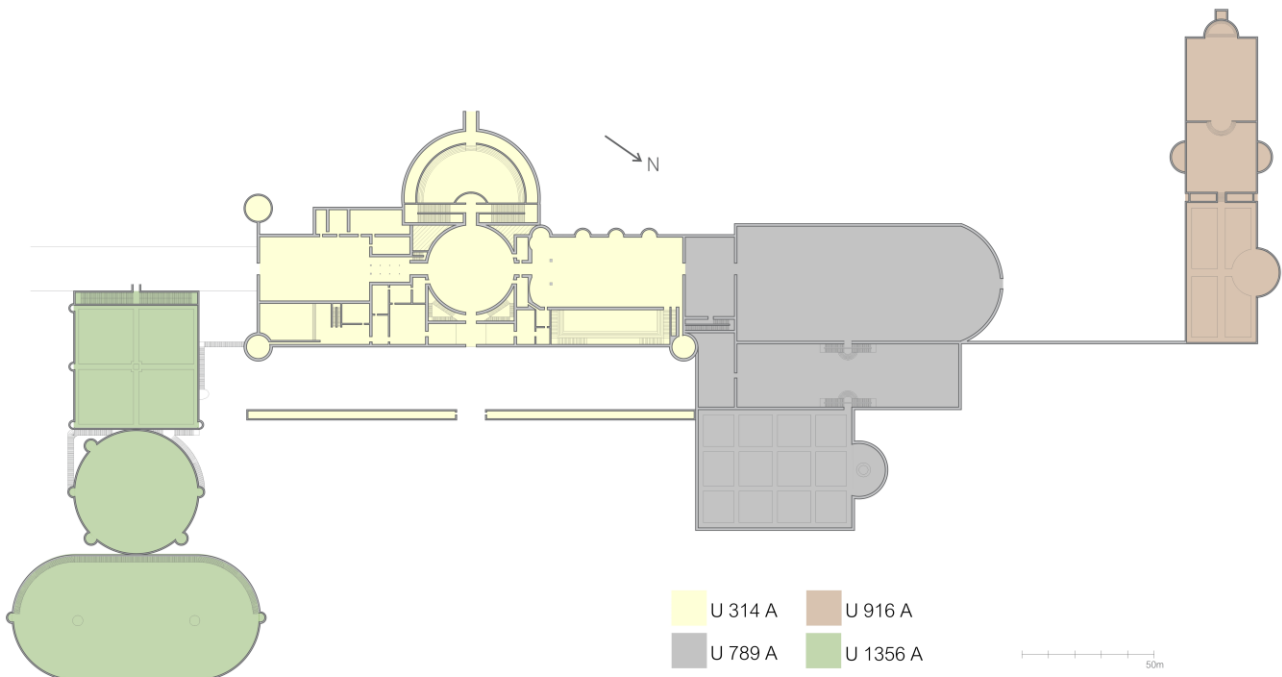


Figura 27: Planta *piano nobile* da Villa Madama com integração dos desenhos  
 Fonte: Redesenho da autora (2023)

Posteriormente, para materializar esse projeto em imagens tridimensionais, e a fim de reproduzir a implantação, foi necessário obter a topografia do local. Sendo assim, foi utilizado o mapa topográfico de Roma com a localização atual da Villa Madama, centralizando o pátio circular, e sobreposto ao redesenho elaborado, conforme a figura 28. Dessa forma, foi possível obter a implantação da parte edificada e dos jardins.

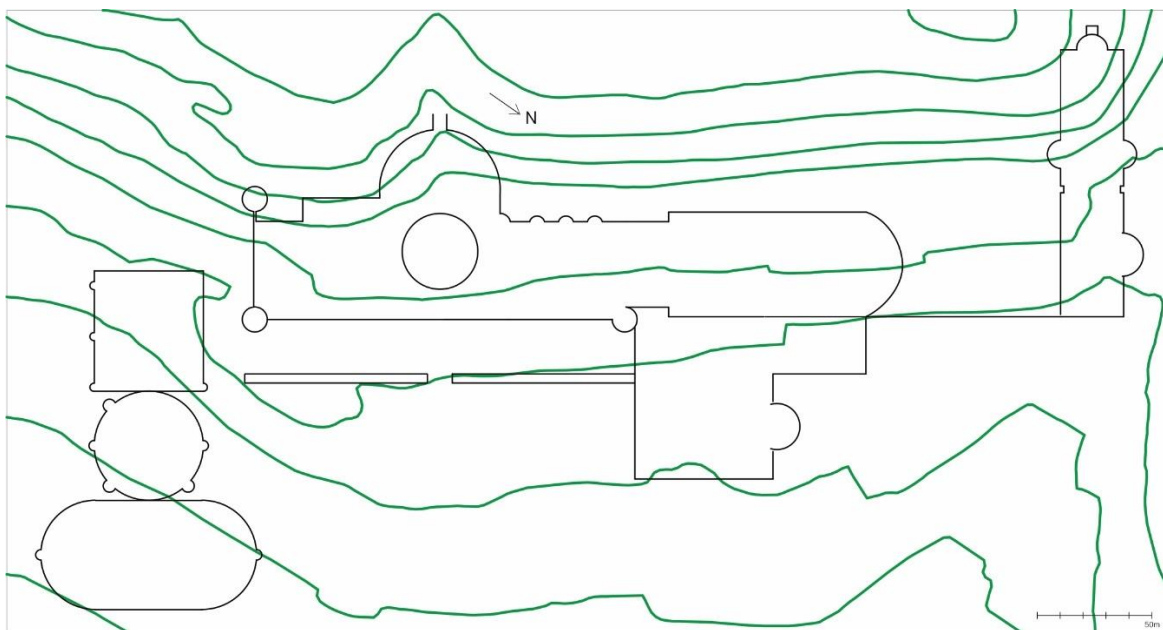


Figura 28: Implantação do *piano nobile* da Villa Madama na topografia  
 Fonte: Redesenho da autora (2023)

A partir da planta topográfica, foi executada a volumetria do terreno e da edificação no software Sketchup. Porém, haja visto que não possuímos material gráfico referente a cortes com alturas especificadas, foram utilizadas medidas gerais descritas por Frommel (1975), para um entendimento volumétrico total da edificação, e com o auxílio de imagens atuais da parte que está construída, foi estimada uma altura aproximada para cada pavimento.



Figura 29: Vista da estrada Tibre e Ponte Mílvia  
Fonte: Autora (2023)

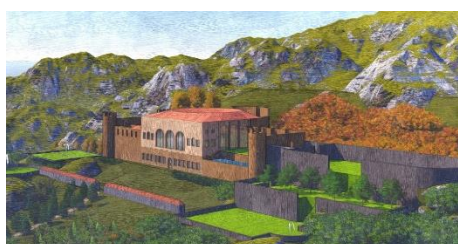


Figura 30: Vista norte – incluindo jardins  
Fonte: Autora (2023)

Com esses procedimentos foi possível materializar em imagens tridimensionais todo o conjunto externo da vila, obter um resultado visual da confluência dos projetos realizados, por meio do software Lumion, e assim verificar uma possibilidade de reconstituição do projeto integral de Rafael para a Villa Madama.

Em relação a parte da edificação do espaço interno em planta baixa (figura 32), o redesenho foi realizado seguindo os mesmos preceitos anteriores, em especial o projeto U 314 A, compreendido como sendo o projeto final, a tabela 01 contida em Frommel (1975) e presente em anexo, que dispõe as medidas de alguns cômodos, e a Carta de Rafael para identificar e localizar os ambientes na planta.



Figura 31: Modelo de todo o complexo planejado, incluindo os jardins e ninfeu  
Fonte: Autora (2023)





Figura 33: Vista da estrada do Vaticano  
Fonte: Autora (2023)



Figura 34: Vista da entrada – Primeiro pátio  
Fonte: Autora (2023)



Figura 35: Vista do teatro  
Fonte: Autora (2023)



Figura 36: Vista do acesso pela Ponte Milvia  
Fonte: Autora (2023)



Figura 37: Vista do jardim interno em direção a  
*loggia*  
Fonte: Autora (2023)

## Localização e setorização dos cômodos

Em sua carta redigida sobre a vila ainda não concluída, Rafael leva o leitor para percorrer o complexo planejado, proporcionando uma experiência corporal dinâmica do local e do espaço, e uma sensação vívida das extraordinárias comodidades planejadas para a vila. Ele começa com a localização da vila na encosta nordeste de Monte Mário, explicando a disposição do edifício ao longo de um eixo sudoeste-nordeste em função dos ventos (ELET, 2017, p. 33-34).

Em uma abordagem inicial, a entrada é seguida ao longo do eixo longitudinal e ocorre por uma fachada, ladeada por duas torres, de frente para a estrada que leva ao Vaticano (figura 33). Após a entrada, há um primeiro pátio (1), que é fechado nas laterais (figura 34), um vestíbulo (2) de três naves, e um átrio (3), que direcionam ao pátio circular central (4), do qual, somente a metade foi construída. Desse pátio, a sequência é ampliada por um eixo transversal, onde se pode caminhar para a esquerda, até um teatro (27) aberto escavado na encosta do Monte Mário (figura 35), ou para a direita, até uma grande galeria (20) de frente para o Tibre e para a Ponte Milvia (figura 36). Seguindo em frente pelo pátio central, a composição termina em uma *loggia* (5) aberta para o jardim interno (6) (figura 37). Além desses ambientes, apesar de não haver plantas, no andar inferior estavam previstas alas de serviço e casas de banho, e no andar superior, acima do *piano nobile*, outros quartos e aposentos para a família (JUNG, 1997, p. 32).

Esse princípio de penetração axial por uma sucessão de espaços até uma área circular central, através da qual seria possível se mover para a direita ou para a esquerda, ou continuar até a *loggia* (figura 37), que estende o eixo da construção até o horizonte, corresponde precisamente ao esquema da construção da arquitetura imaginária da Escola de Atenas, sendo essa afirmação baseada também em JUNG (1997) por meio de reconstruções de vistas da Escola de Atenas (ANDRADE, 2010, p. 122-123).



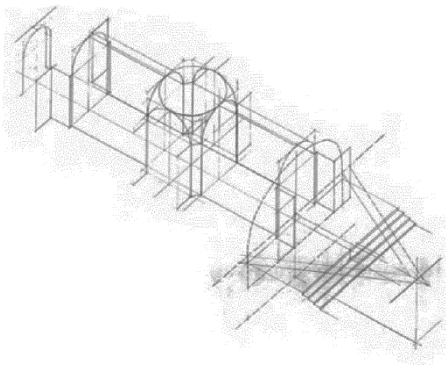


Figura 38: Projeção axonométrica da Escola de Atenas  
Fonte: JUNG (1997)

Nesse princípio, o movimento desimpedido e harmonioso, que leva do espaço externo da rua para outro espaço externo, passando através da forma, estaria o traço particular de Rafael (figura 38). Um dos grandes méritos da Villa Madama, é a capacidade expressa por Rafael, de adaptar os ambientes e elementos antigos, coordenando-os de forma harmônica dentro de um todo, inevitavelmente moderno, ao mesmo tempo que forjava as bases de um verdadeiro sistema projetual e realizava ligação com a natureza (ANDRADE, 2010, p. 123).

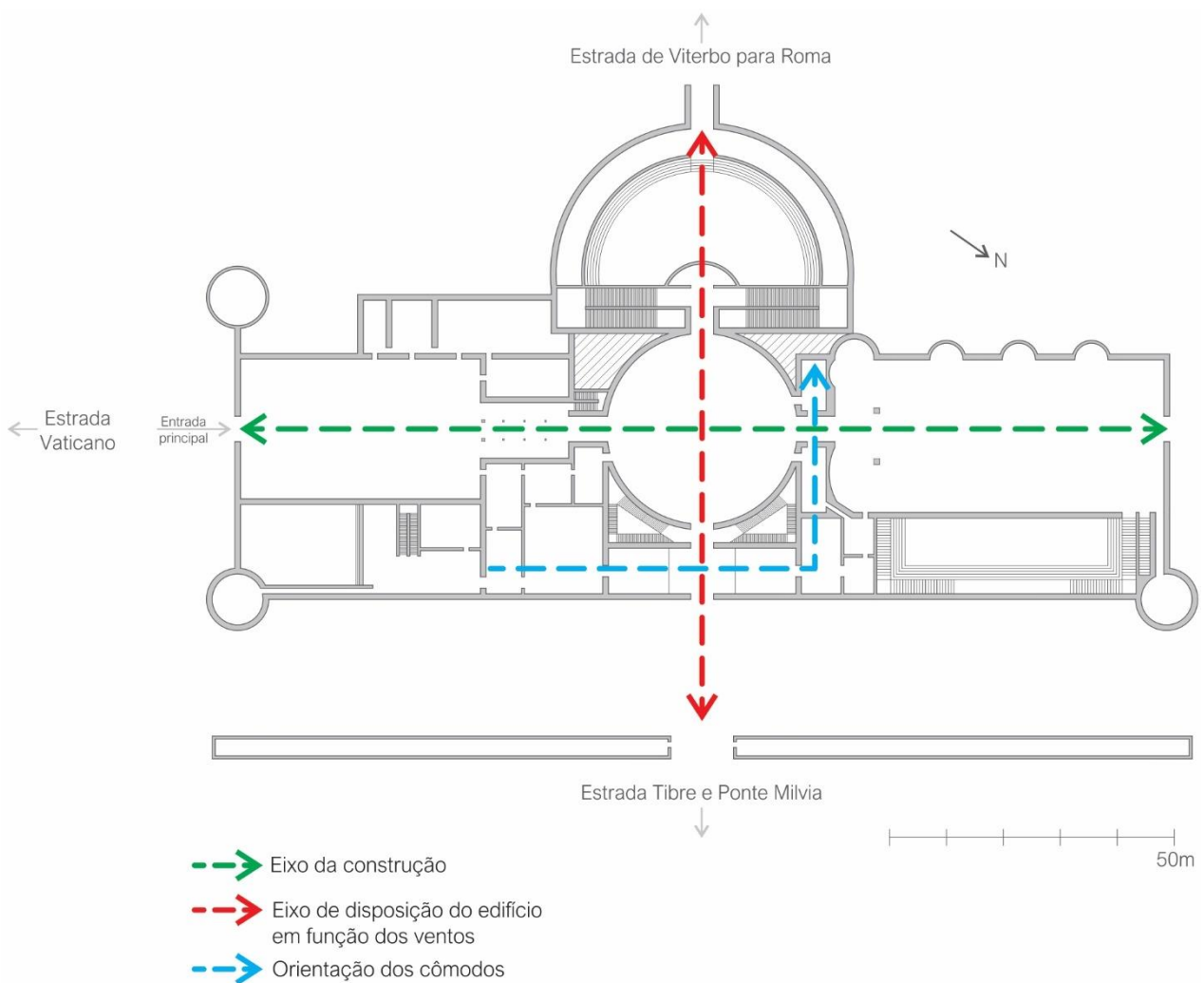


Figura 39: Diagrama de eixos  
Fonte: Redesenho da autora (2023)

De forma mais detalhada, Rafael descreve que os ambientes da vila se orientam a nordeste e noroeste (figura 39). Há duas estradas de acesso ao local: uma chega do Vaticano e outra da Ponte Milvia. A que chega



Figura 40: Vista do acesso principal pela estrada do Vaticano  
Fonte: Autora (2023)

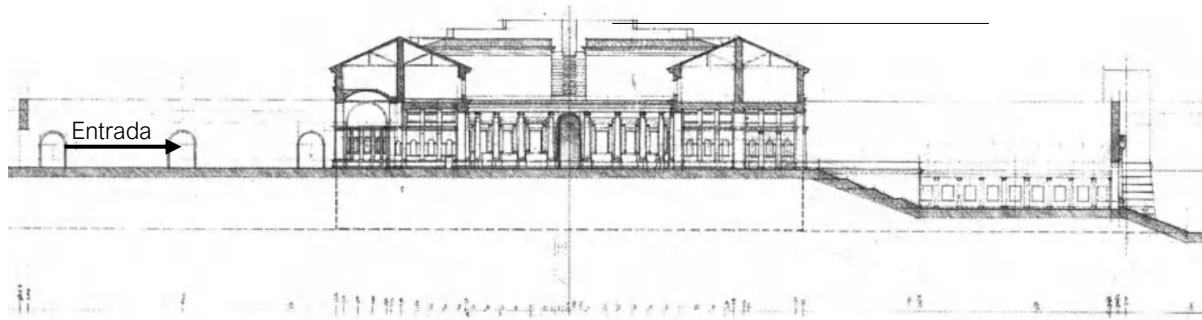


Figura 41: Corte esquemático da Villa Madama, com indicação da entrada principal, ao nível do *piano nobile*  
Fonte: JUNG (1997). Adaptado pela autora (2022)

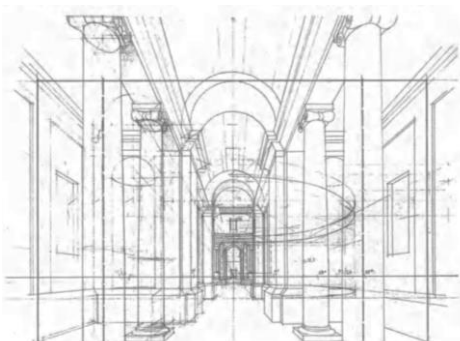


Figura 42: Perspectiva de vista do vestibulo em direção ao pátio circular central  
Fonte: JUNG (1997)

do Vaticano é identificada como a entrada principal (figura 40), e permite ao visitante chegar ao mesmo tempo diante do portal principal e ao nível do *piano nobile*. Esta fachada, sudeste, está entre duas torres cilíndricas, que, em caso de necessidade, podem servir de defesa (RAFAEL, 2010, p. 124)<sup>9</sup>.

Do portal, ladeado por semicolunas de ordem dórica, entra-se ao primeiro pátio (1) no nível do *piano nobile* (figura 41). Este espaço direciona ao vestibulo (2), ilustrado na figura 42, que possui seis colunas de ordem jônica e, após, entra-se no átrio (3). Esse átrio tem poucas arcadas, largas, e apoiadas em quatro colunas que conduzem ao pátio central (4). Ainda, no canto oeste do primeiro pátio, entre o vestibulo e o Monte Mário, expostos ao sol, estão a cozinha (9), a despensa (8), o refeitório de serviçais (7) e, escavada no monte, a adega para os vinhos (10) (RAFAEL, 2010, p. 135).

Atrás da parede direita do primeiro pátio (1), se situa um pomar de laranjas (13), protegido por uma parede, cujo centro é marcado por uma fonte com jato d'água. Os cinco degraus a noroeste do jardim levam ao pórtico invernal (14) de três arcadas, onde uma ordem de pilastras fecha a composição. Esse pórtico possui função de galeria, com paredes estreitas, onde no lado esquerdo há uma pia de fonte, enquanto o direito se

<sup>9</sup> Texto original de 1519.

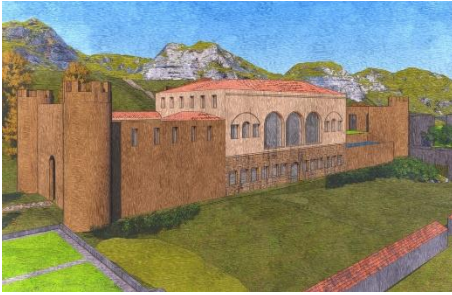


Figura 43: Vista leste  
Fonte: Autora (2023)

abre para um estreito corredor que leva para a torre circular, à leste. Acima desta torre, está a *dieta* de inverno (12), que possui a mesma forma circular da torre e cinco janelas envidraçadas, em forma de funil, que se abrem para a paisagem. Trata-se de um ambiente agradável para, no inverno, os senhores se reunirem e conversarem reservadamente. Esta *dieta* de inverno é inspirada em Plínio, o Jovem, mais precisamente na sua carta que descreve sua Villa em Laurento (RAFAEL, 2010, p. 136).

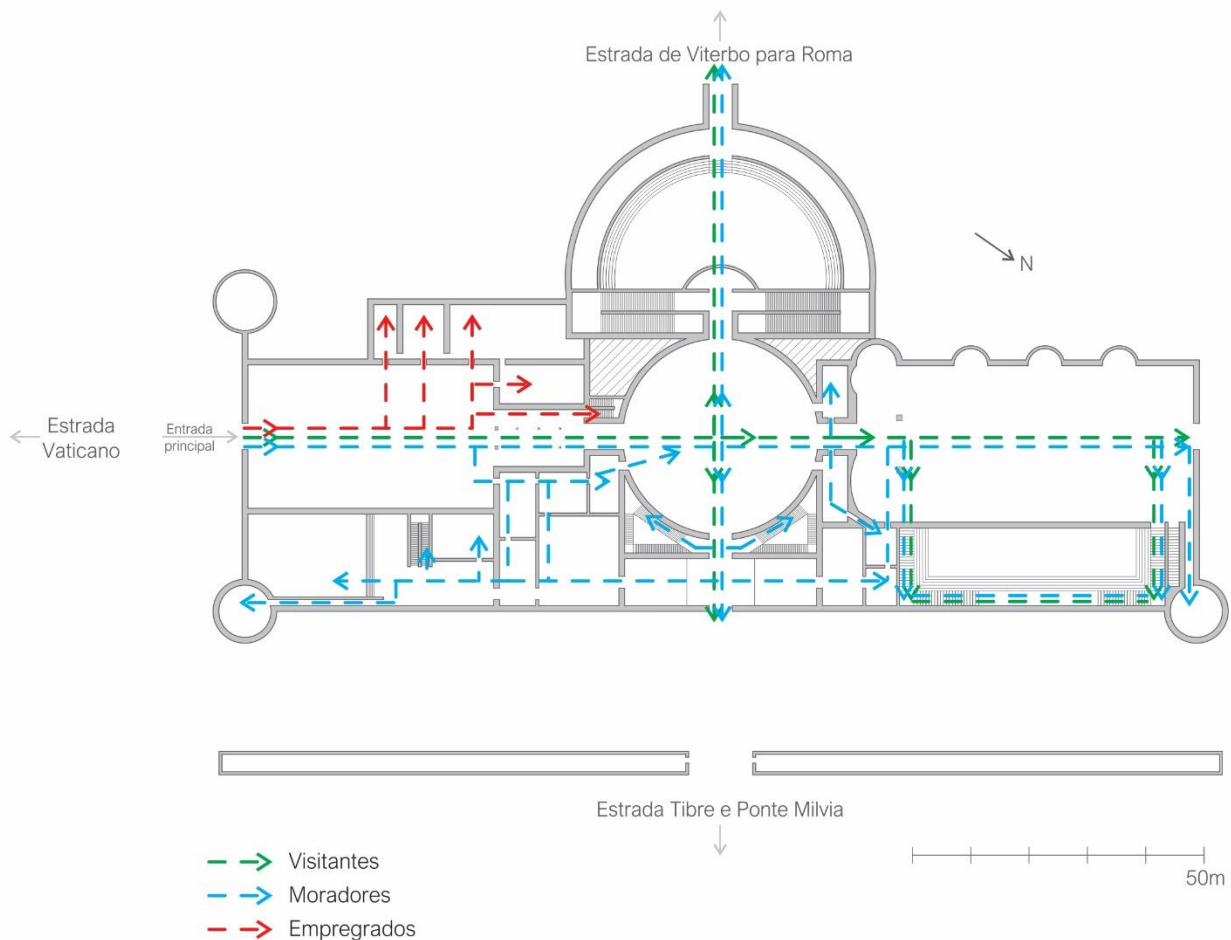


Figura 44: Diagrama de fluxos  
Fonte: Redesenho da autora (2023)

Do pórtico invernal (14), entra-se em um pequeno espaço onde está uma escada secreta (15), sem patamar, que levam os proprietários aos andares superiores e inferiores da vila, os quais serão descritos posteriormente. Após, por meio de um corredor (16), se chega a cinco quartos (17), dois voltados a nordeste, dois iluminados pelo primeiro pátio, e um iluminado pelo pátio circular central. Ainda, percorrendo o espaço,



Figura 45: Vista do acesso pelo Vale do Tibre  
Fonte: Autora (2023)

acessa-se um salão de festas (18) que é coberto por uma cúpula. Após esse ambiente, chega-se à uma grande galeria (20), que está de frente para o Tibre (figura 45). Em cada lado desta galeria está um balcão (19), dos quais se vê o hipódromo (30), a estrada que liga a Ponte Milvia, e o Vale do Tibre. Esses ambientes formam o apartamento de inverno (RAFAEL, 2010, p. 136).

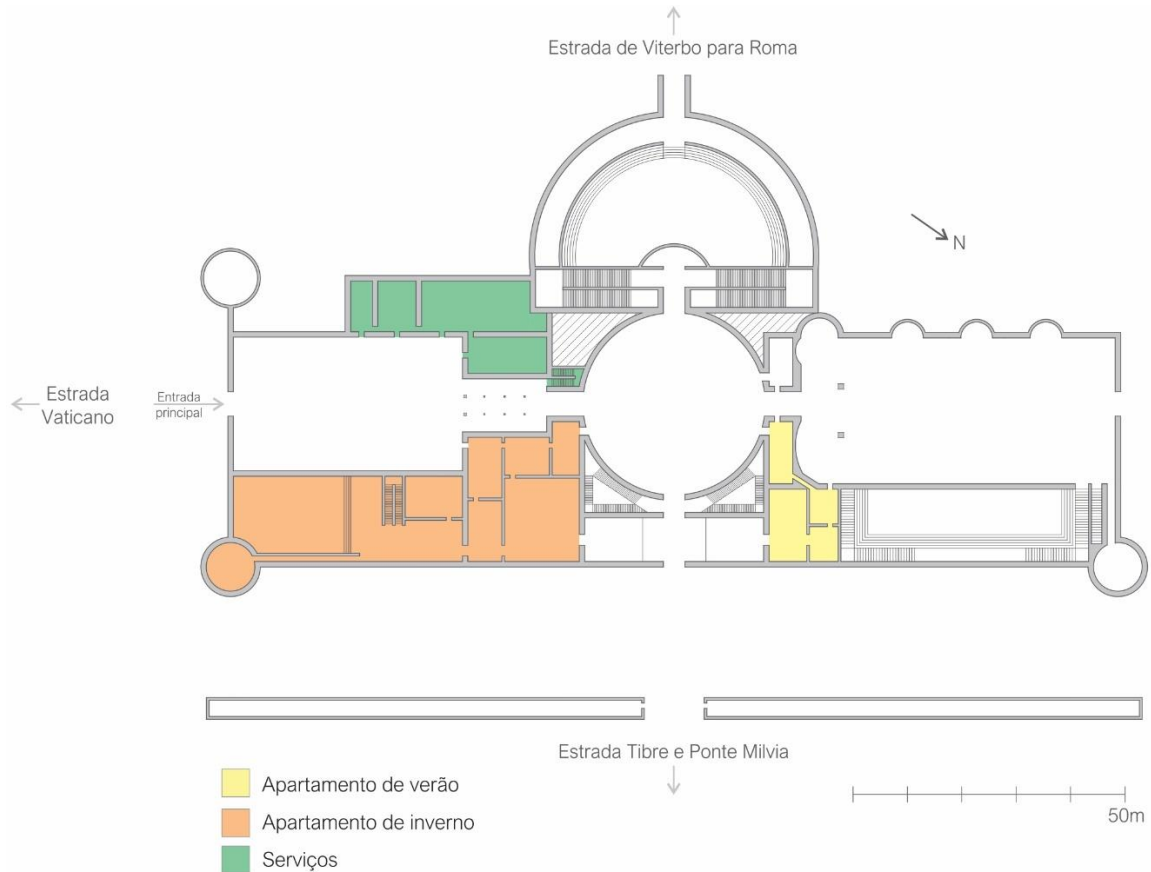


Figura 46: Diagrama apartamentos inverno | apartamentos de verão | setores de serviços  
Fonte: Redesenho da autora (2023)



Figura 47: Vista do jardim interno | Tanque de peixes  
Fonte: Autora (2023)

O apartamento de verão é acessado pelo balcão (19) a noroeste da galeria voltado para o Tibre. É composto por um pequeno salão (21) e dois quartos (22 e 23). O quarto do canto, que se volta para o hipódromo e para o tanque de peixes, é o quarto do senhor (22). Vizinho a estes quartos, há uma antecâmara (24), que se comunica a um banheiro (25) da vila, reservado ao dono da casa (RAFAEL, 2010, p. 137).

Da antecâmara (24), passando pelo segundo átrio (3), se tem acesso à *loggia* (5), que também pode ser acessada pelo pátio circular (4), percorrendo o eixo



Figura 48: Semicírculo no muro  
Fonte: AVARIIS (2012)



Figura 49: Vista da loggia para o jardim interno  
Fonte: AVARIIS (2012)



Figura 50: Jardim interno  
Fonte: AVARIIS (2012)



Figura 51: Escada ao tanque de peixes  
Fonte: AVARIIS (2012)

principal da construção. A *loggia* permite o acesso ao jardim interno (6), de planta retangular (figura 47), que possui o mesmo comprimento e largura do primeiro pátio (1), e se constituem com abundante vegetação dispostas de maneira ordenada. Na direção do Monte Mário, o muro possui três semicírculos, adossados ao aclave da colina, e composto com estátuas, ilustrado na figura 48 (RAFAEL, 2010, p. 137).

Em imagens atuais do local, observa-se na figura 49 inconformidades da *loggia*, proposta por Rafael, com o estado atual. No projeto de Rafael, a *loggia* seria um espaço aberto em relação ao jardim interno, porém, o que se observa hoje, é que a *loggia* recebeu janelas envidraçadas com uma porta. Em sua carta, Rafael esclarece pretender que esse espaço fosse tomado como a terceira parte de uma sequência de pátios internos.

Deste jardim interno (6) indicado na figura 50, duas escadas ligam ao tanque de peixes (28), que fica em nível mais baixo, em relação ao jardim, e possuem quatro bancos de pedra, que correm em torno do tanque e levam água (RAFAEL, 2010, p. 137).

Da escada, vista na figura 51, localizada a noroeste do tanque de peixes (29), segue outra escada que permite acesso ao templo (29), situado na torre norte, e que funciona como a capela da vila. Igualmente, na outra extremidade do jardim interno, junto ao Monte Mário, há outra torre (11) que serve de defesa ao local. Em meio à essas duas torres, há um portal que dá saída ao jardim interno (RAFAEL, 2010, p. 138).

No muro do jardim interno, voltado para o monte, é adossado o teatro ao ar livre (27), que possui a forma de um semicírculo, de cinco degraus, aos quais se chega por meio de rampas que convergem na extremidade dele (RAFAEL, 2010, p. 138).

A estrada que vem da Ponte Milvia, e que fornece acesso ao ponto médio da vila, termina no hipódromo (30), destinado a corridas de cavalos. Na parte do



Figura 52: Porta dórica  
Fonte: AVARIIS (2012)



Figura 53: Escada secreta  
Fonte: AVARIIS (2012)



Figura 54: Pintura da *loggia*  
Fonte: AVARIIS (2012)



Figura 55: Pintura da *loggia*  
Fonte: AVARIIS (2012)

hipódromo que se volta para o vale, estão os estábulos (31) para 156 cavalos (RAFAEL, 2010, p. 138 e 139).

Os andares inferior e superior ao *piano nobile* não possuem registros de plantas, porém são mencionados por Rafael em sua carta. No eixo do hipódromo (30) e da estrada da Ponte Milvia, há uma porta dórica, que dá acesso a um pórtico subterrâneo (criptopórtico), observada na figura 52. Em frente à porta, há um nicho e uma fonte, e aos lados duas escadas triangulares que sobem ao pátio circular central (4) e à galeria (20) voltada para o hipódromo (RAFAEL, 2010, p. 139).

Entrando neste criptopórtico, de um lado estão uma escada privativa (15), que pode ser observada na figura 53, e leva ao andar principal; e os banhos, que são compostos por: uma estufa de temperatura quente e seca, um banho quente com bancos, um banho morno e um banho frio, este último, grande o suficiente para poder nadar, quando se desejar. Ainda há uma sala, de onde se esquentam esses lugares, com o reservatório, a água e a caldeira. Do outro lado do criptopórtico estão: uma cozinha privada, aposentos dos cozinheiros, e uma escada privativa (26) que conduz os empregados ao *piano nobile*. Já no andar superior, acima do *piano nobile*, Rafael descreve que estão grandes acomodações e quartos para o restante da família (RAFAEL, 2010, p. 139).

Com a morte de Rafael, em 1520, a maior parte da estrutura do edifício, tal como se encontra agora, estava terminada, incluindo a grande *loggia* do jardim interno, na extremidade noroeste. A decoração da *loggia*, observada nas figuras 54 e 55, foi realizada por Giovanni de Udine e Giulio Romano, com a assistência do pintor-arquiteto Baldassare Peruzzi. Essas pinturas são um magnífico exemplo do novo tipo de decoração chamado pelos italianos “*alla grottesca*”, em imitação à antiga decoração romana de parede, encontrada durante o Renascimento nas ruínas subterrâneas da cidade. A partir da Villa Madama, as representações alegóricas ou simbólicas das estações e dos elementos

da natureza se tornariam um tema essencial da iconografia padrão para a decoração das vilas do século XVI (COFFIN, 1979, p. 249-250).



Figura 56: Vista isométrica do complexo planejado para a Villa Madama incluindo todos os jardins e ninfeu  
Fonte: Autora (2023)



Figura 57: Vista aérea atual da Villa Madama  
Fonte: GOOGLE EARTH (2023)

## V. ANÁLISES

A presente dissertação objetivou caracterizar as vilas dedicadas ao *otium*, durante o período do Renascimento Italiano, compreendido entre os séculos XV e XVI, utilizando como objeto de estudo central a Villa Madama. Como já verificado, inicialmente buscou-se compreender o contexto das cidades e das habitações durante o período do Renascimento italiano, assim como o ressurgimento das vilas neste cenário e os escritos que circulavam naquele período e que orientavam as construções. Posteriormente, investigou-se a importância que a Villa Madama exerceu no contexto das habitações privadas durante o Renascimento romano, por meio de análise de projetos, redesenhos e imagens tridimensionais.

Como fechamento, busca-se situar a Villa Madama como uma *otium* villa exemplar, tendo como base os critérios debatidos anteriormente. Inicialmente, realizando o vínculo dela com as obras textuais, previamente estudadas, que circulavam naquele período, e, por fim, os aspectos que fazem dela uma vila de ócio, observando uma série de fatores, como a sua localização próxima à cidade, a ausência de produção agrícola, o projeto *all'antica* e os espaços de lazer e convivência social.

### 1. ANÁLISE DA OBRA EM RELAÇÃO AOS TRATADOS

A interpretação dos antigos e a manifesta inspiração que Rafael teve em Vitruvius e em Plínio, o Jovem, são notadas como partes de uma ideia, que só foi possível por meio de estudos e traduções dos antigos, e trabalhos de campo, que ele próprio dirigiu em Roma. Rafael faz, em diversas partes de sua carta, referência a Vitruvius ou a Plínio, o Jovem. A Villa Madama significou, ainda que parcialmente, o desejo que Rafael tinha em reproduzir a vida *all'antica*. (ANDRADE, 2010, p. 116)

Para a Villa Madama, Rafael baseia-se em diversos elementos remanescentes de vilas antigas, os quais são demonstrados em sua carta, quando o próprio faz referência às ruínas de vilas antigas, ainda existentes



em Roma. A partir da análise inicial dos tratados de Vitrúvio e Alberti, autores influentes do século XVI, especialmente sobre o que eles orientavam para construções do tipo vila, e ainda, das cartas de Plínio, o Jovem, sobre suas vilas em Laurento e Túscia, se investigou as confluências que a Villa Madama possui com os escritos, e disso, o que Rafael pode ter utilizado como inspiração para o seu projeto.

### Vitrúvio

No tratado de Vitrúvio, nomeado *De Architectura*, sua descrição de uma antiga vila romana era bastante escassa, e oferecia pouca orientação para qualquer desejo, do século XVI, em recriar o tipo. No entanto, é possível observar que para o projeto da Villa Madama, o próprio Rafael cita, em sua carta, ter utilizado alguns aspectos relatados no Tratado de Vitrúvio, sobre a construção de vilas.

A iniciar pela localização geográfica da vila, a qual Vitruvius (Vitr., *De Arch.*, I,1,1) orienta dispor de características das regiões e as variedades do céu. Vitruvius (Vitr., *De Arch.*, I,1,2) ainda orienta que nas regiões setentrionais, é conveniente que os edifícios sejam construídos abobadados, resguardados ao máximo e não expostos, voltados para as partes quentes. Sendo a Villa Madama localizada em uma região setentrional, se observa que a orientação, em relação a localização geográfica, é seguida no projeto de Rafael para a Villa Madama.



Figura 58: Vista da Villa Madama na encosta do Monte Mário  
Fonte: Autora (2023)

Vitrúvio (Vitr., *De Arch.*, I,2,1) também destaca que a construção sempre deve levar em conta a natureza do local, para demonstrar que o edifício foi devidamente planejado para estar ali, e nada foi criado ao acaso. Na Villa Madama esse aspecto é evidente desde a escolha do local de construção, na encosta do Monte Mário, onde a orientação dos ventos e a posição dos cômodos em relação ao clima foram cuidadosamente observados por Rafael.

Concomitante a isso, Vitruvius (Vitr., *De Arch.*, I,6,1) orienta que a cozinha fique localizada no local mais quente, e os estúbulos em locais quentes, porém voltados para o lado oposto do sol nascente. E de fato, na Villa Madama a cozinha está setorizada no canto oeste, exposta ao sol e os estúbulos em seu lado oposto.

A preocupação destacada por Vitruvius em relação a luz (Vitr., *De Arch.*, I,6,6), é notadamente observada no projeto de Rafael, que se utilizou de recomendações sobre posicionamento solar para banhar os ambientes de luz, e posicioná-los de acordo com suas necessidades de utilização.

Ainda, além da preocupação com a orientação geográfica, a principal contribuição de Vitruvius para o projeto de Rafael para a Villa Madama foi a descrição dos teatros pelo antigo escritor, de onde Rafael repete o modelo. No seu tratado, Vitruvius (Vitr., *De Arch.*, I,7,1) orienta a construção do teatro romano, conforme os modelos da antiguidade:

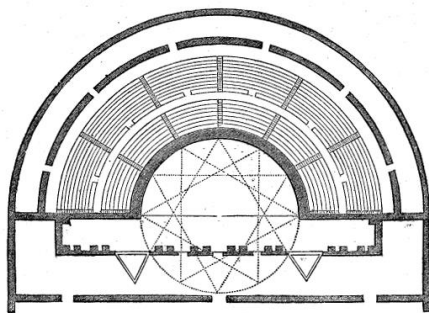


Figura 59: Teatros romanos de Vitruvius  
Fonte: BERRY (2005)

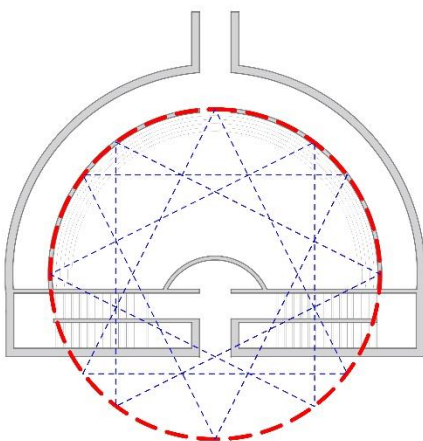


Figura 60: Teatros da Villa Madama  
Fonte: JONES; PENNY (1983). Adaptado pela autora (2022)

“A planta do teatro deverá ser elaborada de modo que, determinado o perímetro da base, se trace uma linha circular a partir do centro e se inscrevam nela quatro triângulos de lados iguais que toquem a intervalos a linha de extremidade do círculo, como se faz na astrologia dos doze signos celestes, segundo a harmonia musical dos astros. Desses triângulos, aquele cujo lado estiver mais próximo da cena determinará aí, na linha que intersecta a curvatura do círculo, o lugar da frente da cena, sendo traçada pelo centro do círculo uma linha paralela a esta que fará a separação entre o estrado do proscênio e a zona da orquestra.” (VITRÚVIO, 2019, p. 261. traduzido por M. Justino Maciel)

Rafael seguiu essa orientação, ao descrever o teatro no projeto para Villa Madama:

“[...] teatro, feito com essa medida e essa ordem: primeiramente, é feito um círculo tão grande quanto aquele com que se há de fazer o teatro e no qual são desenhados quatro triângulos equiláteros que tocam a circunferência com as suas pontas. O lado do triângulo que se volta para Grego (NE), formando um ângulo dirigido a Siroco (SE) e outro a Mestre (NO), faz a frente da cenas. E dali se traça uma paralela que passa pelo centro do círculo, separando e dividindo o púlpito do proscênio e da região da orquestra. Dividida a área com essas medidas, são feitos os degraus, a cena, o púlpito e a orquestra. Ali são colocados os quartos de vestir dos atores, para não encobrir a vista da região, que se fechará somente com coisas pintadas ao se recitarem as comédias, a fim de ajudar a voz a chegar aos espectadores. E esse teatro é colocado de forma que não pode ter sol depois do meio-dia, que é a hora costumeira para tais recreações” (RAFAEL, 2010, p. 138, original de 1519).

Observa-se que a descrição feita por Rafael, para o teatro da Villa Madama, foi estritamente fiel às orientações compositivas dadas por Vitruvius, especialmente quando ambos se referem à composição geométrica que utiliza um círculo com quatro triângulos equiláteros inscritos para a estruturação da forma, como visto nas figuras 59 e 60.

### **Plínio, o Jovem**

Além dos importantes tratados para a construção da vila no período do Renascimento, as cartas de Plínio, o Jovem, foram igualmente relevantes na composição do projeto de Rafael para a Villa Madama, particularmente as duas cartas que descrevem suas vilas em Laurento e Túscia.

A carta de Rafael evoca a imagem de uma residência de campo para a vida mais luxuosa, análoga à imagem que Plínio oferece em suas cartas da vida em suas vilas. A *dieta* de inverno, na torre da Villa Madama, assim localizada por conta da sua vista e sol contínuo, seria um lugar muito agradável para se estar no inverno e para conversar com senhores. Ou o grande tanque de

peixes, abaixo do jardim, por ter degraus ao fundo para se sentar e relaxar. (COFFIN, 1979, p. 248)

Plínio, o Jovem, é lembrado indiretamente conforme demonstra Letícia Andrade, denotando a importância e relevância que teve, através de suas cartas, para inspirar o projeto da vila:

[...] a forma literária empregada remete, por diversas vezes e em citações quase literais, a Vitruvius e a Plínio, o Jovem [...]. A paráfrase dos antigos ou a marcada inspiração em Plínio ou em Vitruvius vão ser notadas como parte de uma ideiação que só teria sido possível a Rafael através do estudo cuidadoso das traduções dos antigos (ANDRADE, 2010, p. 115-116).

Para a Villa Madama, os aspectos semelhantes com a Villa de Plínio na Túscia, são: a localização, na encosta de uma colina com vista para o vale do Tibre; o átrio e vestíbulos; e o criptopórtico.

Já sobre a Villa de Plínio em Laurento, Rafael sugestivamente pode ter utilizado aspectos como: a disposição dos ambientes em relação aos ventos; a *dieta*, localizada em uma torre redonda; o pátio de planta circular; o hipódromo que se abre à um acesso; e a série de três pátios internos alinhados em um mesmo eixo.

### **Alberti**

A Villa Madama ainda possui aspectos construtivos que foram descritos no tratado de Leon Battista Alberti, intitulado *De Re Aedificatoria*. Deste, características importantes foram reproduzidas na vila, destacando principalmente a distinção entre cômodos de inverno e cômodos de verão.

O tratado de Alberti foi escrito em um período anterior (1450 a 1472) ao projeto da Villa Madama (1517 a 1519). O tratado não é citado, como Vitruvius ou Plínio, na carta escrita por Rafael. Porém a partir do estudo sobre o tratado de Alberti, e em conformidade ao

projeto de Rafael, verifica-se que muito das recomendações do tratado estão presentes no projeto da Villa Madama, evidenciando assim as contribuições do tratado ao período, especialmente ao modo de habitar, pensar e construir.

Iniciando pela localização que, conforme Alberti (V, XIV), não deverá ser demasiadamente longe da cidade, com uma estrada cômoda e sem obstáculos, que conduz até a vila. Se observa que essas recomendações estão presentes na localização da Villa Madama, que está a poucos quilômetros da cidade, podendo ser percorridos andando ou a cavalo, por estradas importantes de todos os lados, seja para o Vaticano, para o Tibre através da Ponte Milvia, ou para Viterbo.

Para Alberti (V, XIV) os cômodos de inverno deveriam estar voltados para o surgir do sol invernal, com a sala de jantar voltada para o pôr do sol no equinócio. Além disso, os apartamentos inverniais deveriam ser feitos de tamanho modesto, com uma altura não muito grande, e com poucas aberturas para preservar o calor. Enquanto os apartamentos de verão deveriam estar voltados para o meio-dia, com a sala de jantar voltada para o surgir do sol invernal, amplos e abertos, protegidos do sol e do ar quente e expostos aos ventos norte.

Observa-se na figura 46 anterior, esse cuidado que Rafael teve, ao equilibrar o frio e o calor, a umidade e a seca, quando ele posiciona os apartamentos de verão e de inverno igualmente como a descrição dada por Alberti e, ainda, juntos aos cômodos de inverno um jardim pomar, e, junto aos cômodos de verão, um jardim com fontes e bancos para sentar-se ao ar livre.

Ainda, é possível identificar no projeto da Villa Madama parâmetros quanto a habitação senhoril, com vantagens e prazeres no que diz respeito a ventilação, exposição solar, paisagem, e todos os demais benefícios descritos por Alberti (V, XVII).

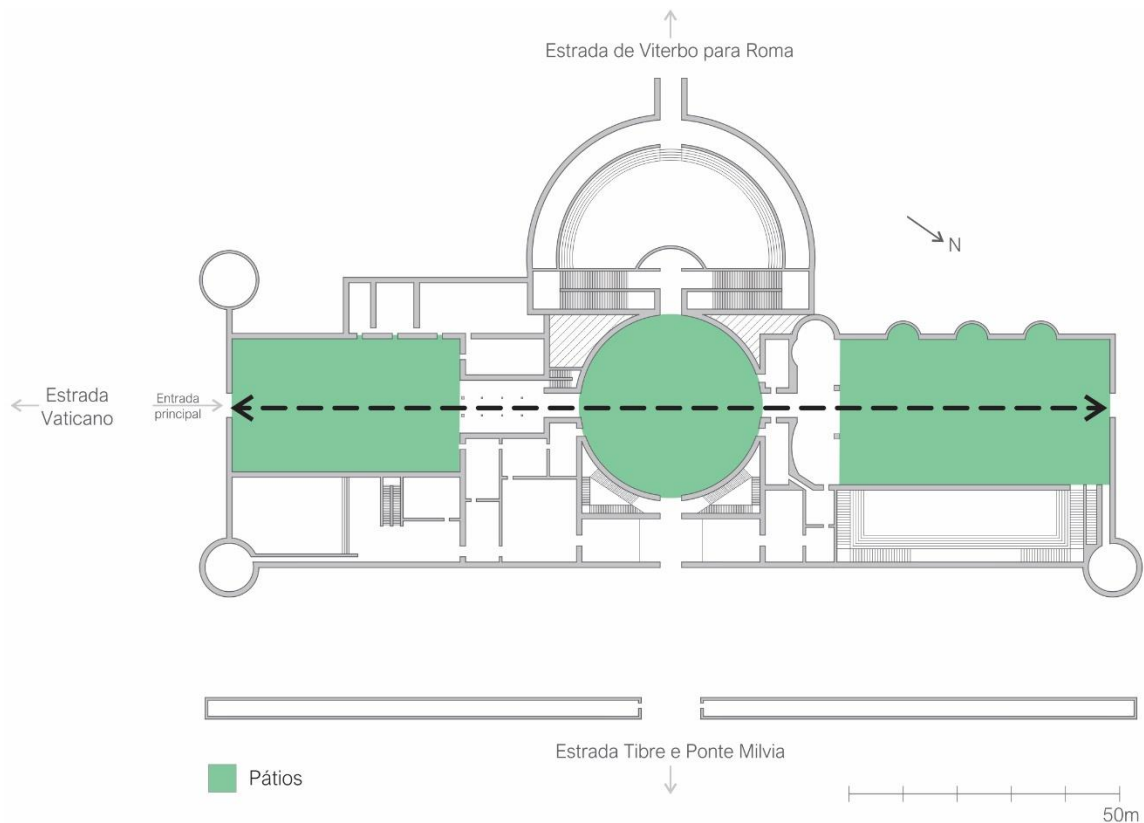


Figura 61: Planta da Villa Madama - três pátios  
 Fonte: Redesenho da autora (2023)

O pátio é um espaço fundamental na Villa Madama, assim como nos escritos de Alberti (V, XVII), sendo um local central, ao entorno do qual gravitam todas as partes menores do edifício, funcionando como uma praça semipública com aberturas de luz. Alberti descreve que pode haver um ou mais, e devem estender-se em uma superfície ampla, livre, digna e confortável. Esses elementos são verificados claramente na Villa Madama, a qual dispõe de três pátios, conforme figura 61, sendo o primeiro de acesso principal e aberto ao público, o segundo central e com forma circular, que direciona e ramifica as demais partes isoladas do edifício, e um terceiro pátio, que possui uma função de jardim e é destinado aos proprietários e seus convidados.

A descrição por Alberti (V, XVII), de um pátio que se abre e permite o ingresso a um vestíbulo com formas decorosas e bem iluminado é exatamente reproduzido por Rafael, como observado na figura 62:

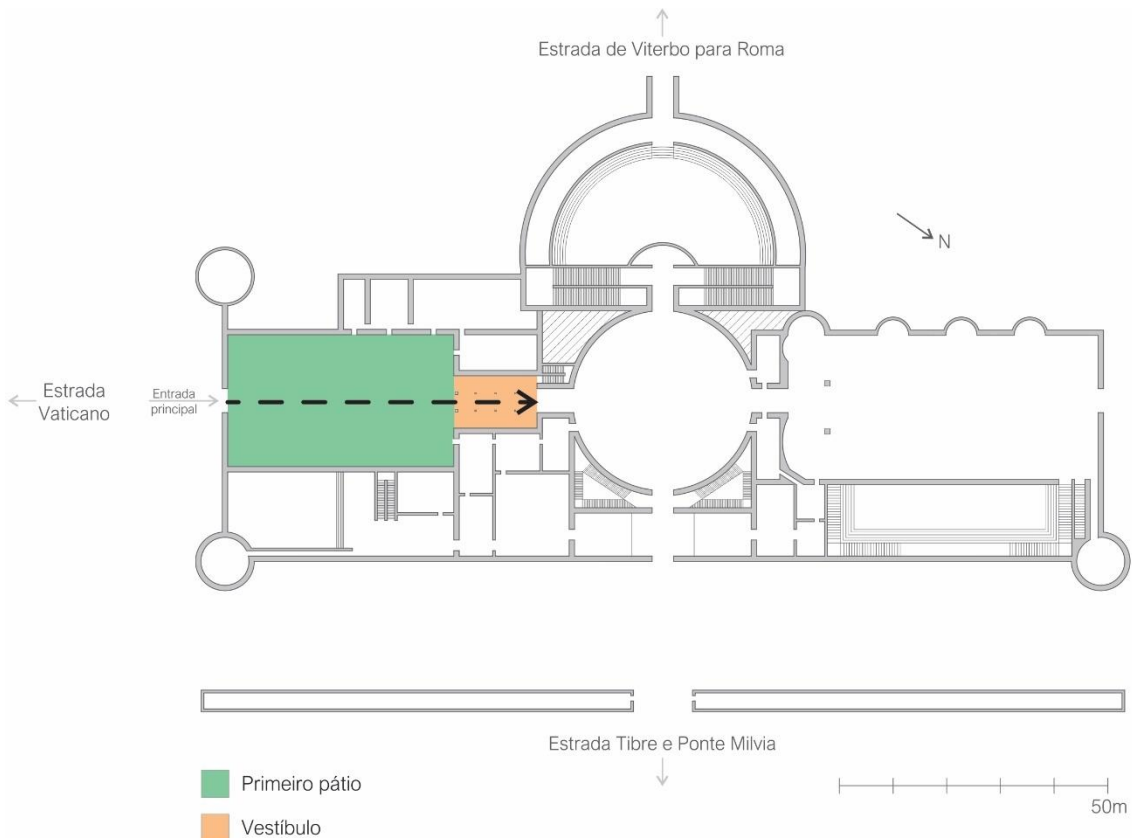


Figura 62: Planta da Villa Madama com localização do primeiro pátio e vestibulo  
 Fonte: Redesenho da autora (2023)

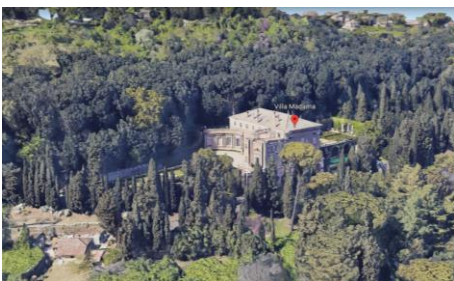


Figura 63: Implantação da vila no Monte Mário  
 Fonte: GOOGLE EARTH (2023)

Alberti (V, XVII) ainda explica que a proximidade de implantação da vila com uma colina pode ser muito agradável e conveniente pois, se estiver a uma distância adequada, esta ajuda a barrar os ventos meridionais. De fato, a locação da Villa Madama, na encosta do Monte Mário (figura 63) pode ser estratégica, pois ficando o monte situado a sudoeste da vila, seus acíves podem auxiliar na barreira de ventos meridionais.

## 2. A VILLA MADAMA COMO UMA *OTIUM* VILA

A partir do estudo prévio a respeito do contexto geral das vilas de *otium* do Renascimento, especialmente no que diz respeito às suas evoluções – da *vigna* para a vila e vila de *otium* – foi possível identificar diversos aspectos particulares que caracterizam uma vila exclusivamente de *otium*. Dessa forma, observa-se uma série de fatores que tornam, de fato, a Villa Madama uma *otium* vila: a sua localização próxima à cidade, a ausência de produção agrícola, o projeto all’antica e os espaços de lazer e convivência social.



Figura 64: Mapa de localização de pontos importantes

Fonte: GOOGLE EARTH (2023)

### Localização

A Villa Madama é uma vila suburbana, construída fora das muralhas de proteção da cidade. Porém, apesar de estar localizada fora dos limites da muralha, a vila ainda assim está muito próxima a Roma, distante apenas oito quilômetros do Coliseu e aproximadamente cinco quilômetros do Vaticano. Além disso, ela foi construída em um eixo estratégico, com ruas de acesso que permeiam pontos importantes da cidade: estrada para o Vaticano; estrada para Tibre e ponte Milvia; e estrada de Viterbo para Roma. Por esses fatores, sua relação com a cidade torna-se evidente pela acessibilidade e proximidade.

### Ausência de produção agrícola

Conforme Stumpp (2013, p. 89-90), as vilas se diferenciam por estarem vinculadas, ou não, com a produção agrícola, sendo algumas projetadas muito mais como um espaço de recepção e estar prolongado, do que como sede de uma propriedade rural. A autora ainda observa, que a vila agrícola era composta por duas partes distintas: um corpo central onde funcionava a habitação, e alas laterais destinadas ao funcionamento da fazenda.

Neste caso, se observa que a Villa Madama possui um bloco único, sem alas laterais, com ambientes que evidenciam sua função: ser um local destinado aos homens da cidade, que tinham a vila como um local próximo, destinado ao *otium*, relaxamento e prazer. Ela é de fato uma vila de bem viver, sem nenhum vínculo com atividade agrícola, e isso pode ser comprovado através do programa e setorização descritas por Rafael em sua carta, por meio das plantas disponíveis e do resenho realizado. Se observa que a grandiosidade e ambição do projeto da Villa Madama está vinculado aos anseios de poder de um Cardeal, que viria a tornar-se Papa.





Figura 65: Ruínas Villa Adriana  
Fonte: LAN NGUYEN (2006)



Figura 66: Ruínas Villa de Quintilio Varo  
Fonte: DODDI (2020)



Figura 67: Ruínas do hipódromo da Villa de Domiciano  
Fonte: RJDEADLY (2017)



Figura 68: Ruínas da Villa dei Sette Bassi  
Fonte: FIORAVANTI (2019)

### Projeto *all'antica*

Por meio da análise dos Tratados de arquitetura de Vitruvius e Alberti, das Cartas de Plínio, o Jovem, e ainda, da carta escrita pelo próprio Rafael descrevendo sua Villa Madama, torna-se evidente o desejo de Rafael em recriar uma vila ao modo antigo – *all'antica*. Andrade (2010, p. 115-116), demonstra essa proximidade de Rafael com os antigos quando explica que, o trabalho e desejo do arquiteto era de criar uma vila capaz de remeter ao antigo, sustentada e fundamentada tanto pela literatura, como por suas pesquisas arqueológicas. A autora ainda explica que a interpretação dos antigos, e a grandiosa inspiração em Vitruvius e Plínio, o Jovem, são observadas como parte de uma construção que só foi possível a Rafael por meio de minuciosos estudos, traduções dos antigos e trabalhos de campo.

Observa-se que por diversas vezes em sua carta, Rafael cita a inspiração que obteve em remanescentes de vilas antigas existentes em Roma, como por exemplo o pátio circular central, que teria influência, conforme Frommel (1984, p. 319), no ambiente circular do *piccolo palazzo*, da Villa Adriana (figura 65). Ainda, a interação entre a arquitetura e a paisagem era constantemente observada nas vilas romanas antigas, e na Villa Madama, isso se torna concreto por meio do conjunto de três pátios com formas e dimensões variadas, e a grande galeria que se abre para o Tibre.

Andrade (2010, p. 116) também apresenta outros elementos da Villa Madama que foram identificados como remanescentes das antigas vilas: o viveiro inspirado nos espetáculos com peixes da Villa de Quintilio Varo (figura 66), e da Villa dei Centroni; o teatro como sugestão presente na Villa de Tivoli e Albano, e nos estudos realizados sobre Vitruvius; os criptopórticos e as subestruturas influenciados nos restos visíveis da Villa Adriana; e o hipódromo presente na Villa de Domiciano (figura 67), na Villa Adriana e na Villa dei Sette Bassi (figura 68).

A grandiosidade e ambição da Villa Madama simbolizou o desejo de Rafael de dar vida a uma vila romana, exaltando a glória e prestígio papal daquele período por meio de uma residência fora da cidade, com um ambiente tranquilo, adequado às recepções íntimas, estudos, relaxamento e ócio.

### Espaços de convivência social

A existência considerável de ambientes de estares, de contemplação e a sequência de jardins, evidenciam o fato de a Villa Madama ser uma vila destinada ao *otium*. Por meio do redesenho (figura 69), foi possível observar a quantidade de locais destinados para tais fins: sequência de três pátios/jardins; *loggia*; dietas de verão e inverno; pomar; pórtico invernal; salão de verão; sala de festas; galeria e balcões; teatro; tanque de peixes; templo; hipódromo; e termas.

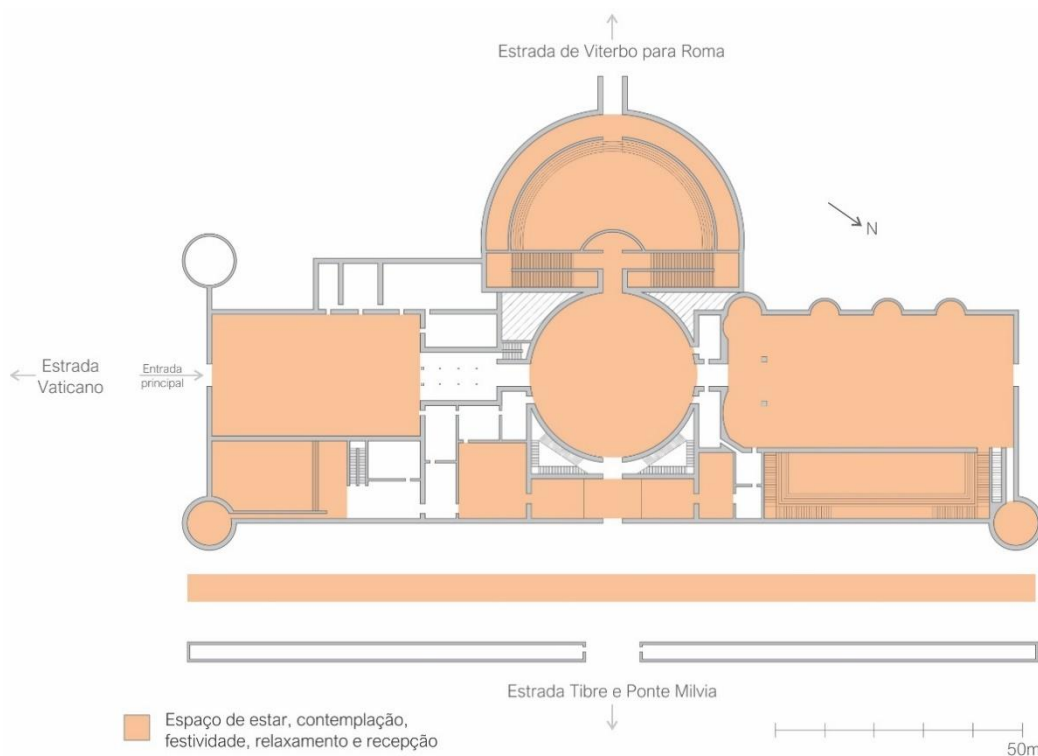


Figura 69: Planta da Villa Madama com localização dos espaços de estar, contemplação, festividades, relaxamento e recepção  
Fonte: Redesenho da autora (2023)

Com isso, por meio das literaturas estudadas, plantas de projetos, redesenho e análises realizadas sobre a Villa Madama, é possível verificar que se trata de uma construção intimamente associada ao *otium*, em

consonância a produção literária, descanso e uma vida contemplativa, que exerceu papel fundamental para o período em que foi idealizada.

A partir de seu estudo e da elaboração do seu redesenho e imagens tridimensionais foi possível materializar e entender a magnitude do projeto idealizado por Rafael, sustentado e fundamentado tanto pela literatura romana antiga, como também por suas pesquisas arqueológicas. O estudo desenvolvido contribui para a inserção da Villa Madama como exemplar paradigmático no desenvolvimento das *otium* vilas no Renascimento.

## REFERÊNCIAS

ACKERMAN, James S. **The Villa, Form and Ideology of Country Houses**. Washington: Princeton University Press, 1985.

ALBERTI, Leon Battista. **On the art of building in ten books**. Traduzido por Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Cambridge: MIT Press, 1989.

ALBERTI, Leon Battista. **Villa**. Milano: Simplicissimus Book Farm, 2011. 6 p.

ANDERSON, Christy. **Renaissance Architecture**. Oxford University Press: Inglaterra, 2013.

ANDRADE, Leticia Martins de. In: RAFAEL. **Cartas Sobre Arquitetura: Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. Organizador: Luciano Migliaccio. Tradução de: Luciano Migliaccio, Leticia Martins de Andrade, Maria Luiza Zanatta.

BARBOSA, Rinaldo Ferreira. **Explorando as Villas de Palladio. Uma leitura contemporânea sobre composição arquitetônica**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Tradução de: Ivone C. Benedetti. Cosac & Naify: São Paulo, 2013.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano: cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CALABI, Donatella. **A cidade do primeiro Renascimento**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CASTEX, Jeans. **Renacimiento, Barroco y Clasicismo – História de la Arquitectura, 1420-1720**. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

COFFIN, David R. **The Plans of the Villa Madama.** The Art Bulletin, vol. 49, 1967. p. 111-122.

COFFIN, David R. **The Villa in the life of Renaissance Rome.** New Jersey: Princeton, 1979.

COSTA, Laura. **A arquitetura do pátio no renascimento italiano.** Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

EICHE, Sabine. **A New Look at Three Drawings for Villa Madama and Some Related Images.** JSTOR. Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 1992.

ELET, Yvonne. **Architectural Invention in Renaissance Rome: artists, humanists, and the planning of raphael's vila madama.** New York: Cambridge University Press, 2017.

FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX.** Barcelona: Reverte, 2008.

FROMMEL, Christoph Luitpold. **La Villa Madama e la tipologia dela villa romana nel rinascimento.** In: Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza. Vol. XI, 1969. p. 47-64.

FROMMEL, Christoph Luitpold. **Die architektonische planung der Villa Madama.** In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 15, 1975. p. 61-85.

FROMMEL, Sabine. **La Villa En Italie Avant Et Après Le Sac De Rome: Dynamismes De Migration.** in 1527 Il Sacco di Roma, a cura di Sabine Frommel e Jérôme Delaplanche. Campisano Editore. Roma, 2020. p. 17-34.

JUNG, Wolfgang. **Über szenographisches Entwerfen: Raffael und die Villa Madama.** Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1997.

LAZZARO, Claudia. **The Italian Renaissance Garden.** Yale University Press, 1990.

MANENTI, Leandro. **Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano.** Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MANENTI, Leandro. **Repensando Vitruvius:** Reflexão acerca de princípios e procedimento de projeto. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MANENTI, Leandro. In: **Leon Battista Alberti, Humanismo & Racionalidades Modernas.** Annablume: São Paulo, 2020. Organizadores: Mário Henrique Simão D'Agostino, et al.

MURRAY, Peter. **The Architecture of the Italian Renaissance.** New York: Schoken Books Inc, 1986.

OLIVA NETO, João Angelo. **Écfrase da Vila de Plínio na Túscia.** Let. Cláss.: São Paulo, v. 19, n.1, p.181-195, 2015.

OLIVA NETO, João Angelo. In: PLÍNIO. **Plínio, o Jovem: Epístolas Completas: Livro I, II, III.** Cotia: Ateliê Editorial; Editora Mnema. Tradução, introdução e notas de: João Angelo Oliva Neto. Leitura crítica de: Paulo Sérgio Vasconcellos. 2022.

PALLADIO, Andrea. **The four books on architecture.** Ed. R. Tavernor e R. Schofield. Cambridge, MIT Press, 1997.

PANZINI, Franco. **Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea**. São Paulo, Senac, 2013.

PERCIVAL, John. **The Roman Villa**. Servis Filmsetting Ltd, Manchester, 1981.

PEREIRA, Cláudio Calovi. **Architectural Practice and the Planning of Minor: Palaces in Renaissance** (PhD thesis). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1998.

RAFAEL. **Cartas Sobre Arquitetura: Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.  
Organizador: Luciano Migliaccio. Tradução de: Luciano Migliaccio, Letícia Martins de Andrade, Maria Luiza Zanatta.

ROMANELLI, Sérgio. In: **ALBERTI. Da Arte de Construir**. Hedra, São Paulo, 2012.

RYKWERT, Joseph. **The Villa: from ancient to modern**. Harry N. Abrams, Inc. New York, 2000.

SAALMAN, Howard. **The Transformation of the City in the Renaissance Florence as Model**. In: the Annali di architettura. vol. 02, 1990.

STUMPP, Monika Maria. **A Simetria Modular e as Villas de Palladio**. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. Traduzido e comentado por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2019.

WEIZENMANN, Jamile Maria da Silva. **Venustas verum: um paralelo entre decor e concinnitas na construção do sentido da beleza em arquitetura.** Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.



Maßstabelle der behandelten Projekte

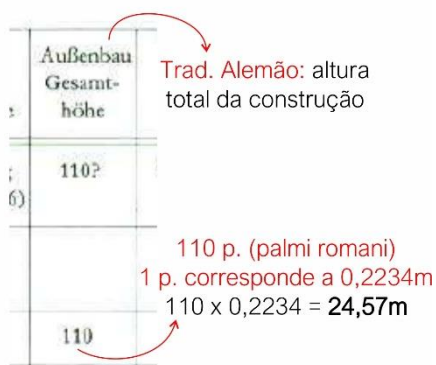
Abbildung	Projekt	Datierung	Hippodrom	Baublock excl. Turm	Baublock incl. Turm (Plan-Niveau)	1. Hof	2. Hof	Garten- potiere	Abstand zwischen Nordflügel	Länge Veranda und Avron	Rundarm Durchmesser	schattige Garten- potiere	Ther- logia	Garten- logia	Säule	in- deter- minierter Eckraum	schattiges Vorzimmer	nordflügel Zwischen- raum	südflügel Zwischen- raum	Audito	Psephen	Innenhof jochbreite	Innenhof Quadrat- Schrittweite	Außenbau Gesam- höhe	Theater Adler- maße	Außenbau Niveau unter Straße	
2	UA 273	1518	80 x 990	868	ca. 280 x 903	110 x 220	110 x 220	110 x 210	160	96	437	ca. 360 x 940	32 x 14	32 x 110 (+20)	40 x 57	28 x 38	28 x 38			26 x 40	44 x 212,5	20 bzw. 30	5 (Ordnung Außenbau=6)	110*	116 x 220	ca. 40	
6a, b, 8	UA 1266	1518	ca. 1030								ca. 60 (Erdgesch.)	ca. 360 x 940															
9	Briefprojek	1518/19	300 x 2800			110 x 220	350	110 x 220	160	90*	60		30 x 14	40,5 (7) x 57 (7)										110		ca. 85	
10	UA 179	1518/19	110 x 1025	802	ca. 330 x 822	110 x 220	120	110 x 220	175	115	50	300 x 480	160									ca. 16					
11	UA 1518	1518/19	1025	802	852	220	120		175	115	PlanoNische-40 Erdgesch.-60																
13	UA 314	1518/19	110 x 1000	779	ca. 310 x 840	110 x 220	148	120 x 220	160	90	PlanoNische-40 „Starr“: 50	300 x 470	32 x 13	32 x 122	40 x 57	28 x 38	28 x 38	28 x 38	28 x 38	20 x 35	53 x 127	22	4	1112	167 x 240	ca. 50	
5	Ausführung- Plan-Nische (Plano-Nische)	1510	110 x 1044	824	ca. 310 x 890	110 x 240	148 148*	120 x 240 120* x 240*	166,5*				31,5* x 146*	30,5* x 131,3*	42,58 41,6* x 37,5* 28,5* x 38*	28,5 x 38 28,5 x 38*	28 x 38 28* x 38*	30 x 43 30* x 42,7*	30 x 46 30* x 46*	20	53* x 141,5*	21 bzw. 29	4*	113*			
4	Ausführung Sockelgesch.	1518													40,5* x 57,5* 28,5* x 37* 25,25* x 37,7*												
12	UA 1054	1517/2		ca. 250 x 250	ca. 300 x 300		ca. 115		ca. 125	ca. 62,5	ca. 50		ca. 20 x 100*									11*	3*		ca. 105 x 120		
14, 15	UA 1228	1518/19	1060 (7)																								
17	UA 1267+	1518/19																								ca. 120	
16	UA 1267v	1518/19																								ca. 140* (Rechnung)	
18	UA 718	1518/19					150													10%		21 bzw. 28	4				

Tabela 01: Medidas de ambientes dos projetos para a Villa Madama  
Fonte: FROMMEL (1975)

## ANEXOS

Utilizando como parâmetro a tabela 01, anterior, compreendeu-se o projeto U 314 A como sendo o que mais se aproxima da estrutura, e é entendido como projeto final.

Desse modo, utilizou-se as medidas dadas para alguns ambientes de U 314 A, e realizou-se a conversão de *palmi romani* para metros. Essas medidas auxiliaram no redesenho da planta baixa para a composição da reconstituição da Villa Madama.



Exemplo de como foi realizada a conversão das medidas

AMBIENTE	DIMENSÕES (m)
Primeiro pátio	24,57 x 49,14
Vestíbulo	6,25 x 8,48
Átrio	4,46 x 6,70
Pátio circular	33,51 diâmetro
<i>Loggia</i>	6,86 x 29,33
Jardim interno	26,80 x 53,61
Torre	8,93 diâmetro
<i>Dieta</i> inverno	8,93 diâmetro
Sala de festas	6,86 x 12,84
Balção c/ galeria	7,03 x 32,61
Salão de verão	6,36 x 8,48
Teatro	37,30 x 51,38   Raio = 26,80
Tanque peixes	11,84 x 31,61
Templo	8,93
Hipódromo	24,57 x 233,22
Estábulos	0,44 x 2,45 cada sela
Altura total da edificação	25,24
Comprimento total da edif.	198,82

Tabela 02: Medidas em metros de ambientes do projeto u 314 A para a Villa Madama  
Fonte: Autora (3023)

