A luz na “alegria de viver” renascentista

Eduardo Tudella

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

TUDELLA, E. A luz na “alegria de viver” renascentista. In: *A luz na gênese do espetáculo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 155-206. ISBN: 978-85-232-1858-4.
<https://doi.org/10.7476/9788523218584.0007>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

A LUZ NA “ALEGRIA DE VIVER” RENASCENTISTA

A discussão das diferenças entre a tragédia grega e a tentativa italiana de recriá-la pode resultar nas mais diferenciadas abordagens. No presente contexto, deve ser sublinhado um traço principal que distingue a tragédia grega da ópera italiana: esta última foi concebida para ser levada a público em um espaço fechado, que exigia a aplicação de luz artificial, incluindo suas possibilidades de manuseio, e excluindo a luz do sol, enquanto a primeira se servia do sol, como única e ininterrupta fonte de luz, acontecendo a céu aberto, durante o dia.

Na sua condição de práxis cênica, a ópera indicava, portanto, a expectativa de contribuição da luz artificial para o espetáculo. Índícios de tal expectativa já aparecem mais de um século antes da obra de Monteverdi. A investigação de outros documentos, além da dramaturgia e da música, revela, em vários momentos do presente trabalho, não somente relações entre a luz e a cena, mas também questões amplas da cultura, remetendo a fontes com outras origens.

É importante mencionar os relatos do Bispo Abraham, da cidade russa de Ssusdal, sobre eventos cênicos que ele teria assistido em igrejas na Itália, na primeira metade do século XV. Foram preservados por monges russos alguns fragmentos dos seus efusivos comentários sobre a representação da *Anunciação* ocorrida em 25 de março de 1439, na Igreja Annunziata, e também da *Ascensão*, em Santa Maria del Carmine, no dia 14 de maio desse mesmo ano, e publicados numa tradução alemã (1877), no periódico *Russische Revue*. Nagler (1952, p. 41, tradução nossa) comenta:

[...] era apresentada em um andaime [tablado] na nave, e a plateia aglomerava-se ao redor para extasiar-se diante das centenas de luzes que circundavam o trono de Deus, enquanto crianças, paramentadas como anjos, tocavam a música da esfera em pratos, flautas e harpas. Um mecanismo especial controlava a descida do Arcanjo Gabriel.¹

Giorgio Vasari (1511-1574) publicou em 1550 um conjunto de biografias de artistas italianos, desde Cimabue (ca. 1240-1302?), pintor de Florença – também conhecido como Ceni de Pepi – até Titian de Cadore, o pintor (ca. 1487/90-1576), de quem se declarou grande amigo. Trata-se de *A vida dos mais talentosos pintores, escultores e arquitetos* (*Le vite dé piu eccelenti pittori, scultori ed architeti*) ou, simplesmente, *Vida* (*Vite*). Vasari incluiu a biografia de Filippo di Ser Brunelleschi (1377-1446) e descreveu um espetáculo realizado durante a festa da Anunciação, que teria suplantado em grandeza e beleza a *sacra rappresentazione* comentada no parágrafo acima, representando uma grande contribuição para o estudo da luz no teatro:

Diz-se que Filippo inventou também o dispositivo para o Paraíso de San Felice na Praça (localizada na mesma cidade) para encenar o mistério, ou mais, a festa da Anunciação, como era costume antigamente em Florença. O dispositivo era verdadeiramente maravilhoso e demonstrava o talento e a habilidade do homem que o criou, pois no alto podia-se ver um Céu cheio de figuras vivas, em movimento, assim como incontáveis luzes, raios que acendiam e apagavam. [...] Filippo instalou um meio globo, como no formato de uma tigela ou bacia de barbeiro virada de cabeça para baixo entre duas das vigas que suportam o telhado da igreja. [...] Na parte interna da base desse meio globo, algumas estruturas de madeira foram colocadas, com dimensão

¹ “[...] was presented on a scaffold in the nave, and the audience crowded round to marvel at the hundreds of lights which circled the throne of God, while children, garbed as angels produced the music of the sphere on cymbals, flutes and harps. A special contrivance controlled the descent of the Archangel Gabriel.”

suficiente para suportar uma pessoa de pé e, também na parte de dentro, mas na altura de um braço, havia barras de ferro. Em cada uma das estruturas [apoio construído com madeira] ficava uma criança, de pé, de aproximadamente doze anos de idade, protegida por uma barra [gancho] de ferro na altura de um braço e meio, de modo que ele [ela] não cairia, mesmo que tentasse.² (VASARI, 1998, p. 141-142, tradução nossa)

O próprio Vasari menciona discussões acerca da autoria do aparato descrito, e não é possível garantir que Brunelleschi o tenha inventado, uma vez que não se tem conhecimento de qualquer desenho (ou projeto) de tal engenho. É importante registrar, entretanto, o papel desempenhado pelo relato de Vasari nos estudos que o sucederam. Se hoje a fragmentação é um princípio importante na elaboração da cena, o texto de Vasari indica uma unidade na qual se pode observar a contribuição da luz, que interage com outros aspectos do evento, em busca de sua totalidade, apontando na direção do modelo das grandes narrativas que encaminhavam sua consolidação naquele momento. A luz configura-se como um elemento decisivo, apresentando respostas às proposições da cena. Fica configurada uma troca ou parceria: a cena exige tratamento visual e a luz responde em contribuições que somente ela pode apresentar.

De acordo com Bergman (1977), os relatos do Bispo Abraham de Ssusdal parecem referir-se a acontecimentos cênicos ainda mais elaborados, apresentando uma visualidade mais espetacular do que aquela concebida por Brunelleschi, usando toda a extensão da nave da igreja, tanto no sentido vertical quanto horizontal. Mil lamparinas, efeitos com fogo, figuras que se deslocam no alto sobre as cabeças dos fiéis/espectadores resultavam num fantástico evento que integrava ação, música e luz em movimento, remetendo ao brilho e ao poder de Deus.

Mais uma vez, é preciso lembrar a quantidade e qualidade da luz com a qual a sociedade daquele período tinha contato cotidiano e imaginar o impacto que tal tratamento visual produzia no público. Para o espectador do período, era um evento muito mais grandioso do que seria para uma plateia da atualidade,

2 “It is also said that Filippo invented the machinery for the Paradise of San Felice in Piazza (located in the same city) in order to stage the mystery play or, rather, the feast of the Annunciation as was customary in the old days at the place in Florence. The machinery was truly marvelous and demonstrated the talent and skill of the man who invented it, for on high a Heaven full of living and moving figures could be seen, as well as countless lights, flashing on and off lightning. [...] Filippo had placed a half-globe shaped like an empty bowl or a barber basin turned upside-down between two of the beams which supported the roof of the church. [...] At its base on the inside edge, certain wooden brackets were placed, just large enough for a person to stand upon, and also inside but at the height of an arm'slength, there were iron clasps. On each of the brackets stood a child of about twelve years of age, secured with an iron clasp one-and-one-half arm'slengths high in such way that he could not be fallen even if he tried.”

que traz um aprendizado de mais de um século de luz elétrica. Vale lembrar que desde a Exposição Universal, em 1900, em Paris, o Palácio das Luzes (*Grand-palais des Champs Élysées*) anunciou uma nova era, a era da luz artificial, da luz elétrica. A história trouxe a experiência do cinema, dos artefatos eletrônicos, do processamento digital da imagem, da tecnologia 3D, do LED, e assim por diante. O princípio, entretanto, persiste: a imagem cênica, em movimento.

Outro nome relacionado aos eventos compostos de cena e luz é Francesco d'Angelo (1446-1488) ou Il Cecca, como era também conhecido, citado como escultor, carpinteiro e engenheiro de Florença. Referindo-se a Il Cecca, Nagler (1952, p. 44, tradução nossa) diz: “[...] [a ele] deve ser dado o crédito pelo desenvolvimento técnico do padrão fundamental estabelecido por Brunelleschi [...]”.³ O relato do Bispo Abraham inclui outro evento assistido no mesmo ano cuja exuberância teria suplantado o resultado do primeiro. Cabe considerar que textos de tal natureza constituem documentação relevante para a avaliação da força que as relações entre a luz e o espetáculo ganham no período em questão.

Incentivado pelo seu grande amigo Donato de Niccolo Bardi (Donatello, 1386-1466), com quem compartilhava o interesse pela arquitetura e pelas artes da Antiguidade, Brunelleschi viajou para Roma com o intuito de pesquisar métodos de engenharia e construção nas edificações e ruínas da Roma Antiga. Quem se interessar pela história do *design* pode descobrir que o mesmo Filippo Brunelleschi aplicou na construção da cúpula da Igreja Santa Maria Del Fiore (1420-1434) soluções que já apontam para a compreensão moderna de *design*, elaborando um processo que partiu de um conceito particular para conceber e planejar detalhadamente a cúpula. Assim, ele pode ter criado um processo hoje aplicado como prática comum na atividade dos arquitetos e *designers*, de um modo geral.

O *Quattrocento* na Itália não resistiu e incorporou a cena ao seu universo, interagindo com a postura renascentista, desde mesmo o rigor “monocular” perspectivista, proposto por Brunelleschi, em pesquisas desenvolvidas já na primeira década do século XV e aplicadas também no teatro. Tal rigor se efetivava na aplicação do ponto de fuga disposto no eixo da imagem, no equilíbrio simétrico regulador, assim como na disciplina do contexto cromático. Desse modo era construída uma imagem constante, absolutamente calculada e controlada, pensada.

Tais procedimentos podem ser observados no trabalho de artistas como Masaccio [Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai (1401-1428)], principalmente no monumental afresco *A trindade* [*La trinità* (317 x 617 cm)], elaborado entre 1425 e 1428,

3 “[...] must go the credit for a number of technical improvements on the fundamental pattern that Brunelleschi established [...]”

na igreja Santa Maria Novella, em Florença. O equilíbrio simétrico instala a composição, na qual as personagens representam valores visuais precisamente calculados. Os conceitos de área e massa, aliados a proporção, matiz e volume, são aplicados para promover a simetria desejada, e constituem inovações importantes. Deve ser observada, ainda, a ênfase da triangularidade na composição (Figura 14). Apesar da relativa escassez de informação sobre o homem Tommaso di ser Giovanni,⁴ a despeito da vida muito breve e de uma obra construída em apenas onze ou doze anos, nela se reconhece um marco do discurso visual perspectivista.⁵

Os conhecidos laços de amizade que Masaccio mantinha com Brunelleschi podem ter causado influência em seus primeiros estudos da perspectiva. Em *O pagamento do tributo* [*Il pagamento del tributo* (599 x 260 cm)], um afresco que integra o políptico⁶ da Capela Brancacci, na igreja Santa Maria del Carmine, em Florença, elaborado entre 1425 e 1426 (Figura 15), registra-se uma referência importante para o estudo da luz como um problema central da cena. Quando comparada à simetria de *La Trinità*, mencionada acima, o afresco *O pagamento do tributo* demonstra a atitude renascentista. Masaccio retrata o evangelista Mateus de modo revolucionário para sua época, enfatizando a complexidade e a contradição do seu caráter: antes de se tornar apóstolo, ele teria atuado como coletor de impostos. *O pagamento do tributo* aparece como um dos primeiros exemplos da representação da personagem complexa, mais tarde tratada por Victor Hugo (1988), no prefácio de *Cromwell*, quando se refere à personagem como um ser heterogêneo, múltiplo, e composto de todos os contrários.

A pintura de Masaccio é provocada pela seguinte passagem bíblica:

²⁴ Tendo eles chegado a Cafarnaum, dirigiram-se a Pedro os que cobravam o imposto de duas dracmas e perguntaram: Não paga o vosso Mestre as duas dracmas?²⁵ Sim, respondeu ele. Ao entrar Pedro em casa, Jesus se lhe antecipou dizendo: Simão, que te parece? De quem cobram os reis da terra impostos ou tributos: dos seus filhos ou dos estranhos?²⁶ Respondendo, Pedro: Dos estranhos, Jesus lhe disse: logo, estão isentos os filhos.²⁷ Mas, para que não os escandalizemos, vai ao mar, lança o anzol,

4 O apelido Masaccio pode ter sua origem na aparência do jovem pintor, já que o sufixo *accio* pode se referir ao sentido de feio, ou grande.

5 Esse pensamento, encaminhado desde Agatharcus de Samos (século V a.c.) – cujo tratado sobre perspectiva não sobreviveu, mas é mencionado por Vitruvius – reapareceu em Roma, repercutiu em Giotto (1266-1337), tornou-se objeto de estudo em Brunelleschi, figurou como item importante na obra *Della Pittura*, de Leon Batista Alberti (1404-1472), e acompanha a expressão da visualidade até hoje.

6 Do grego *polýs* – “numeroso” + *ptýx* “dobra; prega”. O políptico é um retábulo que integra quatro ou mais painéis fixos ou móveis, formando um conjunto de imagens com o mesmo tema ou assunto.

e o primeiro peixe que fregar, tira-o; e, abrindo-lhe a boca, acharás um estáter. Toma-o e entrega-lhes por mim e por ti. (BÍBLIA, 1999, p. 1126)

Trata-se, portanto, da efetivação de mais um milagre de Jesus Cristo, um momento de grande apelo místico. Masaccio surpreende, no entanto, já no seu modo inovador de compreender (e representar) a figura humana e, como Vasari acentua: “[...] no seu trabalho Masaccio buscava frequentemente criar figuras vivas, indicando movimentos convincentes e similaridade com o real”.⁷ (VASARI, 1998, p. 103, tradução nossa) A busca pela materialização das personagens, impregnando-as de vida e conexão com a realidade, pode ser observada no gesto de Cristo, assim como no Pedro claramente desaprovador do constrangimento imposto ao seu mestre, com pequenos detalhes que diferenciam o seu gesto daquele de Jesus. As expressões de cada um dos 12 apóstolos demonstram, também, um tratamento que procura revelar as figuras retratadas como personalidades reconhecíveis. Daí, observando o movimento de Masaccio na busca de materializar as personagens diante daquele(a) com quem compartilha, na obra impressiona o interesse pela anatomia revelado no(s) cobrador(es) de impostos, os quais, usando trajes curtos, expõem os membros inferiores que recebem muita atenção do pintor e alcançam eficácia na representação da musculatura e na indicação de postura e/ou movimento.

O mesmo caminho será particularmente percorrido em *O batismo dos neófitos* (*Battesimo dei neofiti*), situado à direita ainda na Capela Brancacci, cujas imagens – principalmente do jovem sendo batizado e daquele à espera do sacramento – revelam compromisso com a personificação das figuras, tornando-as críveis na condição de seres humanos (Figura 16).

Ademais, Masaccio aplica em *O pagamento do tributo* o rigor renascentista mencionado, contando a história anunciada no seu título, de modo peculiar, com predominância radical da horizontalidade e acentuando a qualidade épica, narrativa. Em primeira instância, apreende-se a firmeza da distribuição das personagens como uma massa composta por elementos verticais precisamente calculados. O olhar de cada uma das figuras coincide ou está tão próximo da linha do horizonte, a ponto de não ser possível notar o pequeno deslocamento vertical, senão através de uma observação minuciosa, dado o compromisso visual que o reduzido deslocamento impõe. Uma exceção é acentuada por Masaccio, ao revelar para o observador um homem à esquerda, numa postura casual, à beira d’água,

7 “And in his work Masaccio constantly tried to create the most life like figures with a fine animation and similarity to the real.”

depois de deixar de lado sua toga: é o “primeiro” Simão, que recolhe do peixe a moeda a ser destinada ao tributo, como orientara Jesus.

Se a história a ser contada refere-se ao mencionado pagamento de uma taxa, o pintor concentra esforços em tal direção. Pedro, que recebe a tarefa de atender a exigência dos cobradores de impostos, reaparece ao lado de Jesus, no grupo disposto no centro relativo da imagem, onde se observa a presença do coletor. O braço direito estendido de Jesus Cristo indica o gesto na direção de Pedro e da ação da pesca. A narrativa é concluída com o cumprimento da obrigação cívica pelo apóstolo, à direita, reproduzindo graficamente o seu primeiro gesto, ao recolher as moedas do peixe, com uma diferença: para remeter ao triângulo configurado pelos seus braços na introdução, Masaccio usa o braço do coletor que recebe a taxa.

Cristo encontra-se curiosamente fora do centro, deslocado para a esquerda do observador numa decisão que parece desconstruir a hierarquia comum nas representações de temas religiosos à época. Isso revela, no entanto, uma solução formal que qualifica o centro visual da imagem, não meramente geométrico, estabelecendo um contraponto com as duas figuras à direita. Observando a imagem com atenção percebe-se que as leis da perspectiva decidem o impasse uma vez que o filho de Deus atrai o ponto de fuga, como se para ele tudo se encaminhasse e nele se originasse.

Ainda assim, em outras instâncias, a obra demonstra o enfoque apontado por Vasari (1998) e mencionado acima, quando o pintor parece emprestar uma atmosfera de casualidade ao evento, criando uma relação área/massa na qual o primeiro Simão – à beira do lago – constitui-se como o *flash-forward*.⁸ O grupo constituído por Cristo, pelos apóstolos, aos quais se junta o cobrador, de costas, desenvolve a história, ainda que narrando o passado. Repetindo-se, como uma personagem desdobrada, o derradeiro Simão surge diante do coletor de tributos, à direita, concluindo a narrativa. À frente dos dois últimos, numa indicação sutil de contraplano à direita, Masaccio dispõe uma estrutura vertical que praticamente aponta, dirigindo o olhar. Tratam-se, portanto, de três instâncias temporais abordadas com o intuito de trazer o observador para a trama que sustenta a obra, com um tratamento que pode ser relacionado à estrutura do tríptico.⁹

8 Um artifício ou estratégia literária ou cinematográfica, no qual a sequência cronológica de eventos é interrompida para introduzir um evento futuro.

9 Obra de pintura, desenho ou escultura, composta de três painéis: um, central e fixo, e os outros dois, laterais e móveis, ligados ao primeiro por dobradiças ou gonzos. As partes laterais podem dobrar-se sobre a parte central. (HOUAISS, 2009)

O gesto do pagamento, à direita, remete geometricamente ao vértice do triângulo, também revelado nos braços do Pedro às margens do lago, e o tratamento cromático revela também grande controle do artista: túnicas e togas em púrpuras, azuis e amarelos, representam massas distribuídas com maestria, para atuar no equilíbrio assimétrico que regula o desejo de tornar a cena “real”, humana, a despeito das auréolas identificadoras das santidades representadas. Pode-se compreender o último apóstolo à esquerda, com sua toga num verde de grande luminosidade, como uma força visual a interagir com o cobrador, de costas, cuja túnica curta, na família dos vermelhos, expõe os membros inferiores e constitui um acento visual.

Fica estabelecido um limite para aquela unidade narrativa, cujo centro é Jesus Cristo. Aliás, o traje de Cristo atua como uma moldura particular, quando se observam as áreas definidas pelas relações entre a toga azul e a túnica púrpura; a visualidade da cena em si é determinada, afinal, pela luz que revela a cena, projetada da direita. Ela estabelece compromissos entre aqueles corpos e seu ambiente através de sombras persistentes, sempre dispostas na mesma direção, à esquerda dos obstáculos (dos corpos), definindo o lugar de cada um naquele universo fisicamente instituído.

O pintor procede como um *lighting designer* que elabora a composição revelada em cena. Obviamente o artista não pinta, por assim dizer, um único quadro de um filme imaginário, sua obra não se refere a um momento estático, congelado. A imagem aparentemente imóvel está organicamente ligada ao acontecimento que a antecede e, simultaneamente, invade o espaço daquilo que ainda não aconteceu.

A relação entre as personagens e o ambiente é uma marca inovadora, uma vez que texturas, abordagem tridimensional das figuras, assim como múltipla narrativa já aparecem no gótico, numa extensão relativa, em certas obras. É necessário lembrar, contudo, as personagens destituídas de peso físico, libertadas da gravidade, flutuantes, alongadas, luminosas e transcendentais, que povoam as artes visuais, desde a pintura medieval até o gótico que se propaga pela Europa no *Quattrocento*. Quando aplicam a tridimensionalidade, o movimento e a superposição ou entrelaçamento de tramas, operando não somente o *flash-back*,¹⁰ mas também o *flash-forward*, tanto a práxis cênica quanto o cinema estão aplicando princípios já presentes em obras como *Il pagamento del tributo* – exemplo dentre muitas outras.

10 Um artifício ou estratégia literária ou cinematográfica, no qual a sequência cronológica de eventos é interrompida para introduzir um evento do passado.

Há outro aspecto fundamental para a aproximação com o discurso poético-visual da obra, que interage com a instância cultural na qual se instala: por um lado, as auréolas revelam figuras que ocupam um estágio diferenciado na crença católica, figuras acima da objetividade do real; por outro, o artista representa as mesmas figuras com o claro desejo de torná-las críveis, repletas de materialidade. O que pode parecer uma contradição sugere uma tensão dinâmica e exemplar que entrelaça a convicção humanista do Renascimento e a espiritualidade religiosa da narrativa.

Essa religiosidade permeia também a visualidade da cena até o terço final do século XVI, principalmente durante os festivais da cidade de Florença. Bergman descreve o tratamento da “visão celestial” que se tornou grande apelo para o público – uma mixagem de temas que impregnaram as tramas de um intrincado brilho peculiar –, incorporando decisivamente a luz artificial na sua configuração, e afirma: “[...] no teatro italiano dos principados e das academias humanistas do século XVI foram efetivados experimentos avançados na luz para a cena, que se constituíram na base para todo o seu desenvolvimento futuro”.¹¹ (BERGMAN, 1977, p. 40, tradução nossa)

O espetáculo *Il paradiso*, realizado em 1490, como homenagem do Duque de Mântua à sua esposa Isabela de Nápoles, aconteceu em um estupendo dispositivo cênico elaborado por Leonardo da Vinci (1452-1519). Assim como da Vinci, também outros artistas integraram tecnologia e inventividade na elaboração de eventos que seguem as tendências traçadas por Brunelleschi. Nota-se, contudo, uma diferença: a cena desloca-se da Igreja e dos seus temas, integrando-se ao ambiente dos palácios, deslocando o esplendor da glória de Deus para um plano secundário e prestando homenagens seculares, para entreter a nobreza italiana. Bergman salienta:

A visão celestial tornou-se uma tradição viva nascida durante o século XVI, tanto no teatro eclesiástico quanto naquele secular realizado na corte. Nas novas peças escritas naquele período inspiradas em temas da mitologia, os humanistas letrados fizeram o Olimpo da Antiguidade invadir o Paraíso Cristão, fizeram Júpiter, como no *Il Paradiso* de Leonardo da Vinci, substituir Deus Pai em um Céu profusamente iluminado, fizeram cupidos e divindades flutuar em suas bigas, ao invés de Jesus Cristo.¹² (BERGMAN, 1977, p. 40, tradução nossa)

¹¹ “[...] in the 16th century Italian theatre at the princely courts and in the humanistic academies, advanced experiments were made in stage lighting which were to form the basis of the entire future development.”

¹² “The celestial vision became a living tradition borne during the 16th century both by the ecclesiastical and the secular theatre attached to courts. In newly written plays with mythological motifs, the learned humanists made

O poeta Bernardo Bellincioni (1452-1492), no prefácio escrito para o poema dramático *Il Paradiso*, diz que o evento teria recebido tal título devido à engenhosidade e espetacularidade das soluções de Leonardo, incluindo os sete planetas que giravam durante o espetáculo. De acordo com uma carta anônima: “[...] o Paraíso tinha a forma da metade de um ovo cujo interior era inteiramente coberto com ouro e [...] onde havia uma grande quantidade de velas cintilando como estrelas”.¹³ (ANÔNIMO apud BERGMAN, 1977, p. 39, tradução nossa) Leonardo projetou um paraíso que incorporava os sete planetas, assim como os signos do zodíaco, que resplandeciam. Tratava-se de adereços translúcidos aplicados à cenografia, atrás dos quais eram dispostas velas que revelavam fantásticos efeitos, demonstrando não apenas o uso de fontes visíveis de luz artificial – como as estrelas que brilhavam e refletiam na superfície brilhante da cúpula – mas também a luz dos signos do zodíaco, que eram planejados de modo a incorporarem o brilho das velas.

A presença de Leonardo da Vinci na discussão, considerando seu espírito investigativo e pioneiro, caracteriza o século XVI como um momento novo e crucial para a compreensão da luz na sua condição de aspecto determinante para o espetáculo. Bergman (1977, p. 39, tradução nossa) chama a atenção para um provável engano em relação a certos desenhos de Da Vinci: “Alguns desenhos de Leonardo são ligados a essa *performance*; pesquisas mais recentes comprovaram que, muito provavelmente, esses esboços se referem a uma *performance* do poema dramático de Poliziano, *Orfeo*”.¹⁴ Angelo Ambrogini, ou Poliziano (1454-1494), foi um poeta de Florença que reviveu o latim, na Renascença, e escreveu estudos sobre Virgílio (ca. 70 a.c. - 19 a.c.). Ainda que seja importante para o pesquisador estabelecer a relação entre os desenhos e um ou outro evento, deve ser sublinhada a contribuição de Leonardo da Vinci que, como se pode especular, dado o seu interesse pela óptica, pelos princípios visuais, ele certamente efetivou uma aplicação exemplar da luz.

Num certo sentido, tratava-se da mesma abordagem da luz encaminhada por Brunelleschi, com técnica semelhante, incluindo a aplicação da mecânica. Ainda que as fontes visuais e gráficas, referentes a manifestações cênicas do século XVI

the Olympus of Antiquity invade the Christian Paradise, made Jupiter as in Leonardo da Vinci's *Il Paradiso*, replace God the Father in a brilliantly lit Heaven, made cupids or deities float on their chariots instead of Jesus Christ.”

13 “[...] the Paradise was shaped like half of an egg, the inside of which was entirely covered with gold, and in its interior there was a large number of candles twinkling like stars.”

14 Esses desenhos aparecem no *Codex Arundel* c. 1490-c. 1518 (um conjunto de manuscritos ilustrados sobre diversificados assuntos, como arquitetura, geometria e incluindo o célebre mecanismo para respiração subaquática). Tradução: “Some sketches by Leonardo were supposed to be connected with this performance, but later research has proved that, in all probability, these sketches refer to a performance of Poliziano's dramatic poem *Orfeo*.”

sejam muito raras, certos documentos apontam para um profundo interesse nos mais diversos aspectos da luz, naquela época. Não apenas em eventos da nobreza, incluindo casamentos e jubileus, mas também nos *intermezzi* apresentados entre os atos de espetáculos (em sua maioria eram compostos de material da dramaturgia romana antiga), assim como entre os discursos e pratos principais de banquetes. Há relatos de interferências que mencionam danças nas quais o uso virtuoso de tochas e velas deslumbrava o público. O fascínio pelo brilho do fogo, da luz, seja no texto de Ésquilo, na práxis cênica eclesiástica ou já no Renascimento, determinava a assertiva visual – a visualidade – dos espetáculos.

Os eventos cênicos renascentistas mergulharam profundamente em tal tendência, multiplicando os efeitos e os fogos de artifício popularizados a partir de então, desde o crescente intercâmbio com a China e o Japão. Bergman (1977, p. 46, tradução nossa) menciona o festival ocorrido em Florença, em 1579: “O que foi talvez o mais brilhante festival de luz da Renascença [...] de acordo com o relato das núpcias do jovem Francesco dei Medici com a estonteantemente bela jovem veneziana, Bianca Capelo”. De acordo com relatos produzidos por Gualterotti (Raffaello Gualterotti, de Florença, 1543-1639), em livro publicado em 1579, com gravuras de Accursio Baldi e Bastiano Marsilli, as festividades apresentaram efeitos com “uma luz miraculosa” (Figuras 17 e 18). Bergman (1977, p. 47-48, tradução nossa) comenta os relatos:

Tanto a luz direta de todas as fontes em diferentes níveis, quanto a luz refletida do material de seda e joias brilhantes dos trajes deram o testemunho dessa intensa sensação de luz, do sentimento de alegria e bem-aventurança. O pátio do palácio foi transformado em um salão de festas preparado para receber concursos os quais, na sua concepção teatral com várias contribuições de luz, dotava a iluminação de vivacidade e mobilidade. As gravuras que ilustram os relatos de Gualterotti sobre a festa dão apenas uma distante ideia da sua pompa. Eles são, como as xilogravuras de Serlio, um esplêndido exemplo para mostrar que as imagens precisam ser ‘iluminadas’ pela nossa imaginação visual.¹⁵

Para compreender a busca pelo esplendor, alguns estudiosos acentuam a limitada oferta de luz artificial, àquele período, em um cotidiano no qual a vida mergu-

15 “It was both the direct light from all the sources at different levels and the reflected light of the silk material and brilliant jewels of the costumes that gave the eyewitness this intense sense of light and joyous feeling of bliss. The palace courtyard had been converted into a festival hall prepared to receive pageants which, in their theatrical design with numerous contributions of light endowed the lighting with dynamic life and mobility. The engravings that adorn Gualterotti’s feast account do give a faint echo of the pageantry. They are, like Serlio woodcuts, a splendid example that goes to show that the pictures need to be ‘illuminated’ in our visual imagination.”

lhava em profunda escuridão, tão logo anoitecia. Contava-se apenas com velas e, quando se tinham recursos, com lâmparas a óleo e tochas, para prover luz nos ambientes fechados. Deslocar-se na espessa treva da noite era uma aventura que exigia de cada ser humano uma fonte de luz artificial, portátil, individual. Nobres levavam consigo um ou mais servos para o desempenho da função.

Há relevantes correspondências que podem ser abordadas para sublinhar a abrangência perceptiva humana. No que se refere à audição, para lembrar a sensível diferença entre o nível de ruído experimentado pelo homem renascentista e aquele que hoje se experimenta no cotidiano, pode-se traçar uma analogia com a música. É possível conjecturar acerca das diferenças entre o ser humano (pós) moderno, (em contato com novos ruídos e com o incremento do volume dos aparelhos eletroeletrônicos que progressivamente “ensurdecem” boa parte das pessoas, e com a especificidade dos instrumentos musicais, hoje em dia), e os renascentistas-barrocos. Transportado ao século XI, um espectador da atualidade estranharia um evento musical. Mesmo um *expert* em música ouviria algo bem diferente daquilo que outro, vivendo naquele século, perceberia. O ser humano moderno acostumado à Escala Temperada, com ajustes de pouco mais de uma dezena de semitons no espaço de oitava, habituado a intervalos radicalmente regulares – ou seja, o intervalo entre o C e C# é igual àquele entre C# e o D – estranharia uma afinação naturalmente mais flexível com a qual o ouvido do ser humano da Idade Média estaria familiarizado.

O grau de visibilidade dos espetáculos representava uma permanente preocupação, para assegurar o interesse do espectador, acomodado em uma plateia também iluminada, remetendo aos espetáculos diurnos em praça pública. Enquanto o público permanecia de pé na *orchestra*, durante todo o espetáculo, e o centro era reservado para as autoridades que tinham o privilégio de contemplar o cenário do ponto de vista ideal: o centro que permitia a relação geometricamente calculada pela perspectiva.

Pode-se, então, levar em conta a importância da elaboração de espetáculos capazes de seduzir e surpreender seus espectadores, o que impulsionava os artistas na elaboração de uma espetacularidade que celebrasse a vitória da luz sobre as trevas, a materialização do brilho da glória de Deus já acentuada por Tertuliano e, no Renascimento, assim qualificada por Gösta M. Bergman (1977, p. 44, tradução nossa): “[...] luz não apenas como símbolo da onipenetrante claridade de Deus,

mas do ampliado senso de vida da Renascença em si. Essa alegria de viver era refletida no esplendor dos reluzentes festivais culturais dos principados”.¹⁶

A discussão desse momento na história da contribuição da luz para a cena torna relevante sublinhar: no período que liga Brunelleschi a Leonardo devem ser levadas em conta não somente as festividades, na corte e na igreja, mas também as pesquisas realizadas pelas academias renascentistas a respeito do espaço clássico e helenístico do teatro.

Cada um dos períodos comentados deixou legados que, observados com alguma atenção, revelam a gradativa transfiguração dos espetáculos, em crescente interação com a luz.

OUTROS RUMOS PARA O PENSAMENTO VISUAL DA CENA

Alguns relatos acerca da atividade teatral na Itália no final da segunda metade do século XV indicam o acentuado interesse pela Antiguidade, o que repercutiu em numerosos estudos nas mais variadas áreas das artes cênicas. De acordo com Allardyce Nicoll,¹⁷ principalmente as cidades de Roma, Florença e Ferrara produziram espetáculos que reforçaram a tendência. Nicoll informa que a Academia Romana produziu espetáculos com tragédias de Sêneca e, pelo menos, uma comédia de Plauto, organizados por Julius Pomponius Laetus (1425-1498). Ele acrescenta que os espetáculos apresentavam muitas experimentações, inclusive no que se refere à luz, como ocorreu em *Amphituo* (1487), no qual foi usado um paraíso com muitas estrelas, entre outros artefatos.

Espaços teatrais improvisados apresentavam palcos de dimensões variadas, com o público acomodado numa espécie de *cávea*,¹⁸ sobre a qual se estendiam coberturas, como um toldo ou lona de circo, similar ao *velum*¹⁹ da Roma antiga. Isso pode ter acontecido em praças e também no interior de palácios, como também menciona Allardyce Nicoll, no mesmo texto e página. No seu entendimento, tais eventos revelam as bases da cena renascentista, o que faz deles fontes importantes.

16 “[...] – light not as a symbol of all-pervading clarity of God, but of the enhanced sense of life of the Renaissance itself. This joy of living was reflected in the splendour of the sparkling festival culture of the princely courts [...].”

17 Estudioso inglês e professor da Universidade de Yale.

18 Ou *theatron*, em grego: local destinado ao público.

19 Uma espécie de cobertura, em tecido.

A pesquisa da informação visual sobre o momento é uma aventura em busca de algo inexistente ou raríssimo, devido à escassez de documentação. Num esforço para reduzir tal lacuna, pode-se usar como importante referência a edição francesa da dramaturgia de Terêncio (Publius Terentius Afer, 195/185-159 a.c.), publicada em Lyon, na França, em 1493, por Johann Trechsel, e em Veneza, em 1497. Nicoll acentua que as descrições de espetáculos do período devem ser estudadas com atenção, uma vez que em tais documentos podem ser encontradas as bases do teatro renascentista. A publicação da obra de Terêncio traz, em sua opinião, evidências relevantes:

[...] cada peça é ilustrada por uma série de xilogravuras mostrando vários episódios da trama. [...] o estudo cuidadoso revela que elas devem ter sido tiradas diretamente de produções das peças. A indicação principal deste fato está no próprio agrupamento das xilogravuras. Uma referência à Fig. 72 mostrará que o cenário é constante em toda a comédia ilustrada. Ele se constitui de uma parede de fundo composta por cinco pilares simples que apoiam quatro arcos circulares, sendo os espaços entre as colunas fechados por cortinas que podem ser abertas, como se pode ver na segunda xilogravura na Fig. 72, e atrás das quais se encontram pequenos espaços com janelas ao fundo (primeiras xilogravuras na Fig. 72). Cada compartimento indica um lugar independente, ou, para ser mais exato, denota a casa (domus ou mansion) de uma das personagens da peça [...] identificada abaixo de cada um dos quatro arcos [Figuras 19, 20 e 21].²⁰ (NICOLL, 1927, p. 82-83, tradução nossa)

A publicação da obra de Terêncio, com 159 gravuras, juntamente com a edição de Johann Grüninger, publicada em latim, no ano de 1496, e em alemão, em 1499, representam um empreendimento notável, de acordo com Füssel:

As comédias de Terêncio [...] circularam na Alemanha depois de 1470, com o apoio de Johann Mentelin. Johann Grüninger (1455-1533) trouxe uma edição latina em 1496 e em 1499, um Terêncio em alemão ricamente ilustrado (15431 e 15434). Este último foi

20 “[...] each play is adorned with a series of woodcuts showing various episodes in the plot. [...] careful study reveals the fact that they must have been taken directly from actual productions of the plays. The chief indication of this fact lies in the grouping of the woodcuts themselves. A reference to Fig. 72 will show that throughout the particular comedy there illustrated the setting is constant. This setting consist of a back wall composed of five simple columns supporting four round arches, the spaces between the columns being closed by curtains, which can be drawn as is shown in the second woodcut in Fig. 72, and behind which are tiny rooms with rear windows (firstwood cuts in the Fig. 72). Each compartment denotes a separate locality, or, to be more exact, denotes the house (domus or mansion) of one of the characters in the play [...] being written below the four arches.”

precedido por outro com 159 xilogravuras impressas em Lyon em 1493, por Johann Treschel (ca. 1498), que representa um feito notável na arte francesa do livro (5424). A edição de Grüninger é de grande importância não só pelo seu texto crítico, mas também para a história da imprensa, assim como para a história do figurino teatral e do teatro em si. A xilogravura na primeira página (ver prancha 28) mostra, pela primeira vez, um ‘palco contemporâneo para a obra Terêncio’, e as ilustrações dos cenários em toda a sua extensão antes de cada peça retratam personagens da literatura dramática, pela primeira vez na história da ilustração de livros.²¹ (FÜSSEL, 2003, p. 77-78, tradução nossa)

A busca pela acuidade na representação gráfica da cenografia revela significativos indícios da relação entre o pensamento ocidental moderno que começava a ser delineado e o novo discurso visual que o integrava. Isso aponta para uma atitude efetivada algumas décadas mais tarde, já no século XVI: o progressivo incremento de experimentos técnicos nos espetáculos, que já haviam aparecido na práxis cênica patrocinada pela Igreja Católica, expandiu-se no último quarto do século e alcançou a espetacularidade produzida fora da Igreja.

As dinâmicas relações entre a luz artificial e a cena apresentavam, então, um novo estágio e incorporavam influências decisivas. Cabe acentuar: obras da antiguidade – como os trabalhos de Vitruvius e Aristóteles –, as dramaturgias grega e romana, além da difusão recente da perspectiva linear aplicada em conjunto com o surgimento das convenções do espaço cênico implantado em uma edificação coberta e fechada, impondo a luz artificial e sendo conhecida mais tarde como cena italiana ou palco italiano. Parece óbvio que diversificados comportamentos espetaculares, realizados antes do momento em questão, haviam aplicado a luz artificial, como já foi dito. O Renascimento, contudo, introduz possibilidades técnicas vinculadas à luz artificial que contribuem para proposições estéticas, inclusive teatrais. Assim como Leonardo Da Vinci, outros artistas da visualidade do período trabalharam nos espetáculos, por exemplo, Andrea Mantegna (1431-1506). De acordo com Nicoll, podem ser citados os espetáculos apresentados

21 “The comedies of Terence [...] were circulated in Germany after 1470 through Johann Mentelin. Johann Grüninger (1455-1533) brought out a Latin edition in 1496 and in 1499 a richly-illustrated German Terence (15431 and 15434). This last was preceded by a Terence with 159 woodcuts printed in Lyons in 1493 by Johann Treschel (d. 1498), which is notable achievement in French book art (15424). Grüninger's edition is of great importance not only for its critical text and in the history of printing, but also in the field of theatrical and costume history. The woodcut on the title page (see plate 28) shows for the first time a contemporary ‘Terence stage’, and the full-width stage settings at the head of each comedy depict dramatic characters for the first time in the history of book illustration.”

em fevereiro de 1501, na cidade de Mântua, segundo a descrição de Sigismondo Cantelino:

Havia no cenário tecidos de ouro e alguns arbustos, como solicitado pelas cenas; um dos lados estava decorado com seis pinturas do triunfo real, feitas pelas mãos do famoso Mantegna. [...] No cenário, ao pé do frontispício, apareciam os Triunfos de Petrarca, pintados também pela mão de Mantegna.²² (CANTELINO apud NICOLL, 1927, p. 86, tradução nossa)

Apresentações com tal proposição visual parecem ter impulsionado o interesse pelas funções da luz na visualidade, na elaboração de atmosferas nos espetáculos. No início do século XVI, a atividade teatral na Itália ainda estava significativamente vinculada às numerosas festividades promovidas na corte: nascimentos, casamentos, aniversários, jubileus, visitas ilustres, geravam extensa programação festiva na qual se incluía, com frequência, apresentações teatrais realizadas em palcos temporários erguidos nos palácios. O evento cênico renascentista começava a revelar o mencionado grande interesse e influência da perspectiva, uma artificialidade capaz de afirmar a concretude proposta pela cena, através da sugestão de tridimensionalidade. Já em 1513, depois da representação de *La Calandria*, comédia do Cardeal Bernardo Bibiena (1470-1520), Baldassarre Castiglione (autor e diplomata, 1478-1529), um dos responsáveis pela realização do evento, enviou uma carta ao amigo Ludovico Canossa (1475-1532) [então bispo da diocese de Tricarico], comentando o cenário projetado por Girolamo Genga (1476-1551):

O palco representava uma cidade muito bonita, com ruas, palácios, igrejas e torres. As ruas pareciam reais, tudo foi feito em relevo e era ainda mais marcante graças à arte da pintura e da bem concebida perspectiva. Havia dois pequenos altares em cada lado do cavalo, cada um deles como um vaso dentro do qual ardia uma chama brilhante durante toda a *performance*.²³ (CASTIGLIONE apud NAGLER, 1952, p. 71, grifo e tradução nossos)

Um ano depois, a mesma comédia foi encenada como parte do entretenimento oferecido ao Papa Leão X, que visitava o Duque de Mântua, sendo o cenário assi-

22 "Within the scene were cloths of gold and some shrubs, as the scenes required; one of the sides was decorated with six pictures of the royal triumph from the hand of the famous Mantegna. [...] Within the scene at the foot of the frontispiece appeared Petrarch's Triumphs, painted also by the hand of Mantegna."

23 "The stage represented a very beautiful city, with streets, palaces, churches and towers. The streets looked as if they were real, and everything was done in relief, and made even more striking through the art of painting and well-conceived perspective. [...] On either side of the horse were two small altars, each of which showed a vessel wherein a bright flame was burning throughout the entire performance."

nado por Baldassare Perucci (1481-1537). A julgar pelo comentário de Vasari o espetáculo parece haver indicado uma atuação diferenciada da luz. Além de considerar “maravilhosos” os cenários em perspectiva, construídos em um palco estreito e remetendo àquilo que pretendiam representar, ele acrescentou: “[Perucci] também dispôs as luzes no interior das perspectivas [...]”.²⁴ (VASARI apud NAGLER, 1952, p. 72, tradução nossa)

Trata-se de um detalhe inovador, pois aponta para proposições realistas aplicadas à luz teatral até hoje. As “luzes no interior das perspectivas” podem se referir a velas, lamparinas a óleo e/ou tochas colocadas atrás dos elementos cenográficos para sugerir iluminação dentro das edificações, cujas fachadas estavam voltadas para os espectadores. Quando se dispõe uma lamparina atrás de uma janela, isso pode indicar uma noção particular de tempo, pode sugerir noite, revelar a presença de uma ou mais personagens no interior, até mesmo através de sombra(s) projetada(s) no material transparente ou translúcido das janelas. Candelabros dispostos acima da área da cena, com o intuito de promover visibilidade para as fachadas propriamente ditas, tinham, então, outra função. Ou seja, se naquele momento o objetivo começava a se deslocar, pois o ambiente retratado na cena precisava ser visto para alcançar credibilidade, também era possível incorporar objetivamente o tempo (hora do dia, ou da noite). Isso é muito diferente de usar uma tocha para sugerir noite ou escuridão, em espetáculos realizados a céu aberto, durante o dia. Tratava-se de aplicar um efeito que ganhava a qualidade de movimento de luz na cena, caracterizado pela disposição do aparato em contraluz, pelo uso da transparência e da cor, para indicar tempo e atmosfera. Registra-se, então, o uso do aparato produtor de luz artificial não somente para permitir visibilidade, mas, também, para elaborar a visualidade da cena.

Outro exemplo do mesmo enfoque é também apontado por Vasari (apud NAGLER, 1952), ao descrever a montagem da comédia em cinco atos *Il comodo*, de Antonio Landi (1506?), realizada como parte das celebrações do casamento do Duque Cosimo de Medici, com Eleonora de Toledo, em junho de 1539. Sebastiano, também chamado Aristotile de San Gallo (1482-1551), um dos arquitetos da Corte de Medici e responsável pela cenografia de vários eventos, no segundo quarto do século XVI, construiu um palco temporário, assim como um dispositivo cenográfico no pátio do palácio. Na mesma tendência, a perspectiva continuava a extasiar os espectadores e, no caso do espetáculo em questão, o ambiente construído em cena representava a cidade de Pisa. Na assertiva de Vasari, arquiteto-assistente na

24 “He also arranged the lights inside for the perspective [...]”

Corte daquele período, um detalhe acerca da luz desperta a atenção no trabalho de San Gallo:

Em seguida, ele concebeu uma engenhosa lanterna, como um arco de madeira atrás dos edifícios, e um sol de um *braccio* [cerca de 60 centímetros] de altura, feito com uma bola de cristal cheia de água destilada, com duas tochas acesas atrás, iluminando o céu e a perspectiva, de modo que parecia um sol verdadeiro.²⁵ (VASARI apud NAGLER, 1952, p. 73, tradução nossa)

Como se pode apreender, os esforços visuais para evocar os princípios do divino que “desmaterializava” a vida na arte medieval cediam espaços para a vontade de construir um discurso visual-cênico que revelasse a presença e a intervenção do ser humano no mundo “real”. As características técnicas das fontes de luz disponíveis no período, por si só transformavam a cena, apesar dos limites no que se refere ao seu controle. Os artistas, no entanto, trabalharam incessantemente para incrementar a luz da cena. Nas noites de espetáculo, o público era progressivamente surpreendido no teatro através de novas experiências visuais.

Na descrição de Vasari encontra-se mais um princípio que ganharia desde aquele momento um lugar importante na construção da visualidade da cena. Refiro-me à aplicação de filtros coloridos, que conhecemos hoje como gelatina, devido ao seu processo de manufatura e aplicação no teatro. A gelatina animal, produzida através do cozimento de diversos componentes orgânicos, tais como tendões, ossos e/ou tecidos de animais, e depois transformada em lâminas pigmentadas foi aplicada como filtro para colorir a luz usada nos espetáculos. A tecnologia hoje disponível permite até mesmo processos eletrônicos, digitais, para a produção de cor na luz artificial aplicada à cena, fortalecendo os princípios da construção de atmosferas, da sugestão de tempo e/ou da construção de movimentos da luz na cena. Tais operações ou estratégias dependem da familiaridade do iluminador com as questões de natureza técnico-estética envolvidas.

Gustav Mauritz Bergman (1977, p. 53, tradução nossa) apresenta considerações sobre a luz produzida àquele momento, nos teatros: “As velas de cera e de sebo, mas também as lamparinas a óleo criavam uma atmosfera de poeira dourada, suavemente saturada, brilhante, em sintonia com as imagens do cenário mostrado

25 “He next devised an ingenious wooden lantern like an arch behind the buildings, and a sun a braccio (ca. 2 feet) high made of a crystal ball filled with distilled water, with two lighted torches behind, illuminating the sky of the scenery and the perspective, so that it looked like a veritable sun.”

na perspectiva”.²⁶ Os espectadores do teatro renascentista viam a cena, portanto, através de um filtro dinâmico, produzido por uma luz cintilante e variável emitida por velas, tochas e lamparinas, que cortavam o ar denso e característico de um espaço iluminado por uma enorme quantidade de fontes de luz artificial. Bergman cita ainda os argumentos de Battista Guarino ou Guarini (1638-1612), para defender o uso da luz artificial, questionado pelo nobre que patrocinava a apresentação da pastoral *Pastor Fido*, por volta de 1580. Interessado na redução de custos, como qualquer responsável pela produção de um espetáculo, pretendia realizá-lo durante o dia. Guarini, que além de autor era também arquiteto, discordou, e defendeu a necessidade de convencer o Príncipe da exigência de luz artificial:

Temos que fazê-lo saber que sem iluminação artificial a cena será privada de sua beleza, em especial os *intermezzi*, que parecerão muito pobres sob a luz do sol, embora sejam os mais belos e ricos do mundo. Além disso, os gastos serão reduzidos, se for usada a iluminação artificial, pois a beleza, que é criada diante de nossos olhos através dela, somente poderá ser alcançada [se aplicada a luz natural] através de enormes gastos em adornos.²⁷ (GUARINI apud BERGMAN, 1977, p. 53, grifo do autor, tradução nossa)

O conceito de beleza incorporado pelo espetáculo renascentista pode e deve ser discutido, pois a exigência de beleza sugere questionamentos, quando se invoca a atualidade. Todo o esforço era efetivado para responder aos princípios estéticos imaginados por artistas, alguns deles propondo soluções diferenciadas de padrões já implantados, rompendo regras rígidas. Assim, a subversão de valores estabelecidos apontou novos caminhos, não sem reações adversas. O que Guarini defendia era a capacidade da luz artificial de produzir um apelo especial, emprestando uma atraente qualidade visual à cena. A discussão da beleza produzida pela luz pode passar pela avaliação da visualidade, numa relação direta com o contexto cultural no qual toda práxis cênica está integrada. Efeitos mirabolantes, aplicando toda a tecnologia disponível e até rara, em certos casos, já é um objetivo plenamente alcançado, desde a Idade Média. Se o iluminador transforma, hoje em dia, essa natureza de efeitos no objetivo final da sua intervenção em um espetá-

26 “The wax and tallow candles, but also oil lamps created an atmosphere of gold-dust, softly saturated, glittering, which was in keeping with and the prerequisite of the imagery of the perspective scene.”

27 “We have to let him know that, without artificial lighting the scene will be deprived of its beauty, in particular the *intermezzi* which appear very poor in sunshine even though they are the most beautiful and richest in the world. Besides, expenses would be reduced if stage lighting were used, for the beauty that is created before our eyes through artificial light can be made up for only by great expenses in adorning devices.”

culo, seu trabalho pode não passar de “intervenção”, no sentido de uma imposição estranha à cena.

George Riley Kernodle (1907-1988)²⁸ considera que o espetáculo renascentista do século XVI, invadido pela perspectiva, dava passos inovadores: “Pela primeira vez, desde o teatro clássico, um grande palco foi projetado para representar um único lugar. Pela primeira vez no teatro europeu a cena foi concebida para criar uma ilusão completa [...]”.²⁹ (KERNODLE apud HEWITT, 1958, p. 9, tradução nossa) É importante sublinhar nessa assertiva o espaço para reflexões acerca da luz como aspecto determinante na realização teatral, desde o teatro grego da Antiguidade, passando pelo esplendor das manifestações cênicas da Idade Média e alcançando a cena renascentista, na qual se instalou o olhar artificializado pela perspectiva, apontando para o discurso visual norteador da cena moderna. Em todas as instâncias mencionadas, a visualidade desempenha papel de particular relevância, desde as rígidas convenções formais da Grécia antiga, que criava noite em pleno dia, até a ilusão de real, na modernidade, alcançando a fragmentação na performatividade.

A atitude renascentista introduziu inúmeras contribuições às atividades artísticas, e a visualidade da cena, por seu turno, recebeu proposições exemplares. Algumas, dentre as contribuições, podem ser encontradas nos trabalhos de teóricos como Sebastiano Serlio (1475-1554), Leone de'Somi (ca. 1525-1590), Angelo Ingegneri (ca. 1550-1613), Nicola Sabbattini (1574-1654) e Josef Furtenbach (1591-1667). Eles escreveram os primeiros textos que discutiram e sistematizaram as relações entre a luz e o espetáculo, incorporando importante influência de autores antigos. Ou seja, os estudos dos traços espetaculares da luz já alcançam mais de cinco séculos.

Além da dramaturgia grega e romana que se tornaria progressivamente disponível naquele momento, o trabalho de Vitruvius, *Da arquitetura* (*De architectura*, uma abordagem da arquitetura romana da Antiguidade, escrito por volta de 40 a.c. e já mencionado), seria decisivo para o teatro, a partir do Renascimento. Inúmeras pesquisas abordam sua repercussão contundente na construção do espaço renascentista, numa interação significativamente produtiva com as pesquisas voltadas para a perspectiva linear. Em 1414, Poggio Bracciolini (1380-1459) descobriu um manuscrito do tratado de Vitruvius, cuja publicação origi-

28 Ph.D. na Yale University em 1937, autor, professor em algumas universidades norte-americanas, como a State University of Iowa.

29 Do original: “For the first time, since the classic theatre a large stage was design to represent a single unified place. For the first time in the European theatre the scene was designed to create a complete illusion [...]”.

nou grande interesse por parte dos estudiosos da época. Seguiram-se traduções em italiano, alemão e francês, ampliando a difusão dos princípios discutidos por Vitruvius, e provocando artistas e arquitetos do período. A efervescência do século XVI demonstrava ligações notáveis com a tradição grega e romana, já no trabalho do mencionado Filippo Brunelleschi, cujas experimentações com a perspectiva introduziram um modo inovador de conceber e representar a espacialidade. Desde o século IX, o texto de Vitruvius foi consultado por vários interessados, ainda na corte de Charlemagne (Carlos Magno, 742-814), que exerceu o poder na Europa Central, entre os séculos VIII e IX, permanecendo como Imperador Romano do Ocidente desde 800 até sua morte.

A leitura do trabalho de Vitruvius apresentava grande dificuldade, como destacou Alberti, característica mais tarde reiterada por Júlio Roberto Katinsky (1999, p. 24) – que menciona *Da arquitetura*, juntamente com o *Satyricon*, como exemplos de latim vulgar. Além disso, o desaparecimento de parte substancial das 10 ilustrações originais da obra de Vitruvius agrava a dificuldade citada. Ele foi amplamente mencionado no compêndio enciclopédico *Speculum maius* (Grande espelho), do final da primeira metade do século XIII, enciclopédia considerada por muitos especialistas um dos textos mais consultados durante a Idade Média, cujo autor é o frade dominicano francês Vincent de Beauvais (ca. 1190-1264).

Mesmo antes da primeira edição de Vitruvius na Itália, em 1486, Leon Battista Alberti já publicaria sua obra *Sobre a arte de construir* ou *10 livros* (capítulos) *de arquitetura* (*De re aedificatoria*), seguindo o exemplo do autor romano. No século seguinte, o arquiteto Andrea Palladio (1508-1580) toma a obra de Alberti como guia, pesquisando e elaborando desenhos, além de incluir ilustrações para a tradução em italiano, de Daniele Barbaro. Palladio publicaria seu próprio trabalho, *Os quatro livros da arquitetura* (*I quattro libri dell'architettura*), em Veneza, 1570. Estudioso da tradição arquitetônica romana, ele se tornaria um dos principais arquitetos renascentistas, tendo concebido uma edificação de importância vital para o estudo em curso, o Teatro Olímpico, em Vicenza.

O Olímpico resultou do empreendimento da Academia Olímpica, uma associação de burgueses, profissionais liberais, como médicos, advogados, além de comerciantes, entre outros, fundada em 1556. As academias renascentistas seguiam uma tradição que se iniciou na Grécia, provavelmente a partir da atividade de Platão, quando ele reunia discípulos, seguidores, para a apresentação dos seus princípios filosóficos, nos arredores de Atenas, no jardim público, denominado Academia, cujo nome pode ter sido originado de *Hecademos* ou *Academos*, que teria doado o jardim aos cidadãos, para a prática da ginástica. Em 1579, a Academia Olímpica

recebeu permissão para construir um teatro permanente, comissionando Andrea Palladio, um de seus fundadores, para conceber o projeto. Cabe dizer que Palladio já havia provavelmente trabalhado na construção de teatros temporários em Vicenza, como aqueles no principal salão da Basílica Palladiana, para espetáculos patrocinados pela mesma Academia Olímpica. Com o falecimento de Palladio, em 1580, alguns meses depois de iniciada a obra, a construção do Teatro Olímpico foi encaminhada por Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Importante evidenciar que o Olímpico não é uma edificação originalmente construída para abrigar espetáculos, como os teatros gregos e romanos da Antiguidade e, sim, o resultado de uma adaptação de Palladio, usando o *Castelo del Territorio*, um antigo palácio e fortaleza que se encontrava em desuso, depois de funcionar como prisão. De qualquer modo, ele é hoje um marco da arquitetura teatral.

Observando as características da edificação original, Palladio tomou decisões importantes: em primeiro lugar, estendeu lateralmente o espaço destinado aos espectadores – a *cávea* romana – criando uma plateia menos circular e mais relacionada com a forma elíptica. Por outro lado, mais do que transformar de modo generalizado o velho Castelo, em uma casa de espetáculos permanente, Palladio procurou garantir a realização de dispositivos cenográficos, de acordo com as normas técnicas da perspectiva. Ele, então, estendeu o centro da parede situada ao fundo do palco, criando uma distância apropriada para a implantação do ponto de fuga dos cenários, promovendo o espaço exigido pelo seu cálculo, em uma linha do horizonte convincente para o espectador disposto na posição do observador ideal renascentista. Tratava-se de um elemento arquitetônico encontrado nas igrejas, a *apse* ou *apsis*.³⁰ Isso implicou na demolição de parte de uma espessa parede, transformando uma edificação para atender às proposições de um cenógrafo, de um espetáculo, e particularmente do primeiro cenário do Olímpico, solidamente construído e até hoje preservado. Note-se a parede ao fundo, comentada acima (Figuras 22 e 23).

Até mesmo hoje em dia, tal demanda pode causar reações negativas. Afinal, não é difícil encontrar “teatros” que, mesmo tendo sido integralmente projetados desde a ideia inicial, apresentam impropriedades tão sérias a ponto de, numa análise justa, nem sequer alcançarem o direito de serem assim denominados. Isso significa dizer que ensinamentos discutidos há mais de 500 anos, ou são ignorados ou desconsiderados, repetindo-se certos equívocos, como se os erros conti-

30 Um recesso em forma de cúpula ou abóboda, poligonal ou semicircular, especialmente encontrado nas igrejas.

dos em uma obra fossem copiados em outro projeto que o sucede. O tema, aliás, aponta para uma pesquisa com recorte específico.

O Teatro Olímpico, em Vicenza, configurava-se como o primeiro projeto concebido no Ocidente para responder às proposições espaciais da cena, numa edificação permanente, uma reprodução reduzida de um teatro da Roma antiga. Instaurava-se a tipologia da espetacularidade ocidental moderna, para a qual o Olímpico representa um marco significativo.

Ele foi usado pela primeira vez como espaço cênico na montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, na ocasião do *carnevale* em Vicenza, no ano de 1585. Uma carta, escrita por Filippo Pigafetta para um aristocrata não identificado, revela: “Angelo Ingegneri, capaz de tais coisas, dirigiu o empreendimento trágico”.³¹ (PIGAFETTA apud NAGLER, 1952, p. 84, tradução nossa) Os cenários foram projetados por Vincenzo Scamozzi (1548-1616), concebidos para representar a cidade de Tebas, e contam com cinco “portas”, sendo que a Porta Régia ou Central dá acesso a três ruas construídas com madeira e gesso, cada uma das restantes, em número de quatro, mostram uma rua, e afirmam a influência da perspectiva linear.

Aliás, mais que isso, o dispositivo cenográfico projetado por Scamozzi demonstra, de maneira exemplar, a aplicação de perspectiva linear forçada, na cena. Ou seja, para criar uma ilusão de profundidade muito maior do que aquela efetivamente disponível no palco, ele intervém na aparência espacial objetiva, usando uma importante solução técnica. Construído em aclave, o piso atrás das portas da fachada da cena resulta numa aceleração na redução das dimensões dos prédios em cada uma das ruas. Uma casa ao fundo chega a ter uma dimensão vertical total, de apenas 1,80m. Significa que um ator, ao “caminhar” por uma daquelas ruas, poderia parecer maior que os prédios (Figura 24).

A carta de Pigafetta revela, ainda, que o espetáculo (noturno) começou às sete e meia, permanecendo até às 11h, atestando a necessidade da iluminação artificial, pois, além de acontecerem em um espaço fechado, os espetáculos eram, ou podiam ser realizados à noite.

Estava registrado um dado importante para a mudança de comportamento de parte da comunidade. O teatro, agora, passava a ser uma opção, um motivo para atravessar o buraco negro das ruas e se dirigir a outro lugar que não sua própria casa, mudando a experiência dia-noite. Um espectador muito diferente daquele mencionado por Aristóteles, que participava de um ato cívico que ocorria durante parte do dia.

³¹ “Angelo Ingegneri, capable of such things, has directed this tragic business.”

Scamozzi deixou ainda outra obra de grande relevância, ao construir em Sabbioneta, pequena cidade do nordeste da Itália, entre Parma e Mântua, de 1588 a 1590, o Teatro all'Antica, uma pequena casa de espetáculos com uma plateia que acomoda em torno de 250 espectadores, ainda com inspiração na Roma antiga e seguindo pressupostos renascentistas de uso da perspectiva. Trata-se, provavelmente, da primeira edificação concebida, projetada e construída originalmente como teatro, depois dos grandes espaços da Antiguidade. Mais uma vez o arquiteto usou a perspectiva forçada³² na cenografia, aplicando a solução técnica do aclave no palco, mas acrescentou uma particularidade: excluir as portas que eram vistas no Olímpico, abrindo toda a extensão do palco à visão do espectador e apontando para a nova tipologia espacial da cena, que se instalaria a partir de então. Tais características fazem do Teatro all'Antica, em Sabbioneta, um passo importante nas relações entre o público e o espetáculo, quando estabelece a possibilidade de deslocamento do ator para um ponto mais distante da plateia, ao fundo do palco, usando toda a extensão da sua tridimensionalidade visível (Figuras 25 e 26).

Um mergulho na profundidade do ambiente da cena aponta para uma dramaturgia que logo se firmará, como o *Rei Lear*, de Shakespeare. Cada vez que o drama se adensa, construindo perfis psicológicos de maior complexidade, mais interagirá com a profundidade física da tridimensionalidade do espaço cênico, criando, inclusive, a possibilidade do contraste com a horizontalidade narrativa épica. Pode-se observar, desde o século passado, a obsessão produtiva do cinema, e agora do vídeo, na busca para romper o limite da horizontalidade, investindo nos efeitos de 3D, ou terceira dimensão. Scamozzi já promoveu tal caminho seguindo a trilha mencionada, cujas origens podem ser traçadas desde a horizontalidade parcial dos espetáculos de Ésquilo até a ilusão de profundidade, em *A trindade* de Masaccio.

No ambiente renascentista, surgem os primeiros documentos, além da dramaturgia propriamente dita, que abordam as relações entre a luz e a cena. Em 1543, Giraldi (Giambattista Giraldi Cinzio 1504-1573), apontado como um dos principais tragediógrafos do período, publicou o *Discurso acerca da composição da comédia e da tragédia* (*Discurso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*), um tratado

32 A perspectiva forçada é um recurso visual aplicado para sugerir maior profundidade do que aquela que a extensão objetiva do ambiente efetivamente apresenta. Pode ser observada na arquitetura antiga, já no início do século IV d.C., na Basílica de Constantino [*Konstantinbasilika*], construída na Alemanha, em Trier, pelo imperador Constantino (306-337 a.D.), que lhe deu o nome. Na vista lateral externa, pode-se observar a menor dimensão das janelas dispostas na extremidade circular. Essas mesmas janelas sugerem uma ilusão de mesma dimensão na vista interna, devido à perspectiva forçada. O teatro, o cinema e muitos outros meios que pretendem interferir na percepção da tridimensionalidade aplicam esse recurso. Um clássico exemplo encontra-se no Teatro Olímpico, em Vicenza, na Itália, no cenário projetado por Vincenzo Scamozzi (1548-1616) para o espetáculo de inauguração em 1585, *Édipo Rei*, dirigido por Angelo Ingegneri (1560-1613).

teórico de dramaturgia sob a influência de Aristóteles. No mesmo ano, ele publicou *Orbecche*, uma tragédia que pretendia seguir de modo estrito a *Poética* de Aristóteles, e é mencionada como exemplo da tragédia “*regolare*” (regular, padrão) na literatura italiana do período. O trabalho de Giraldi é um dos exemplos do diversificado legado de textos especificamente voltados para a arte teatral, produzidos na Itália renascentista. Provocados pela redescoberta da civilização greco-romana, alguns autores empreenderam estudos da poesia dramática e da arquitetura, incluindo as atividades espetaculares que podem ter se originado naquela cultura.

LUZ E CENA: PRIMEIROS REGISTROS TEÓRICOS

A grande ebulição que caracterizou o século XVI revelou artistas inquietos na cena, afirmando um movimento que se fortaleceu desde o Renascimento, quando a práxis cênica produziu vasto conhecimento, incorporando nomes como os de Da Vinci e Michelangelo, que interagiram em diversificadas atividades na corte, inclusive na engenharia bélica e de fortificações.

Sebastiano Serlio

A já mencionada influência greco-romana deu origem a muitos trabalhos teóricos que incorporavam o interesse no estudo do teatro. Ao publicar o *Regole generali di architettura*, em 1537, Sebastiano Serlio começa uma carreira de autor pioneiro na atividade teatral. Ao longo dos oito anos que se seguiram, ele escreveu um dos mais importantes tratados sobre arquitetura, exercendo enorme influência na tradição arquitetônica da Europa, continuando a tradição das obras de Vitruvius e Alberti. Em 1545, foi publicado o Livro II do seu compêndio, em italiano e francês, uma vez que Serlio encontrava-se em Paris, a convite de Francis I, aliado político de Veneza e entusiasta da arquitetura e da arte italianas.

Sendo o Livro II um tratado de geometria e perspectiva é importante lembrar que o arquiteto da corte naquele período era, de modo geral, um artista envolvido com o teatro, elaborando projetos de casas de espetáculo, assim como de cenários. O teatro era considerado, então, um problema especial no estudo da perspectiva, devido à necessidade de tratar o espaço do palco de modo a permitir a execução dos projetos cenográficos que exigiam muita precisão para o efeito de *trompe l'oeil* (ou ilusão óptica). Ainda que Serlio tenha declarado sua insatisfação com o que escreveu sobre esse tema, por entender que ele exigia um estudo mais deta-

lhado, sua breve abordagem repercutiu significativamente no estudo da história das artes cênicas. Ele sublinhou a aplicação das leis da perspectiva linear como parâmetro indispensável à concepção de teatros e cenários, discutindo questões particulares da sua contribuição para a cena. Certas preocupações parecem muito específicas, como o posicionamento do ponto de fuga e, conseqüentemente, da linha do horizonte. Serlio chama a atenção para a dificuldade de demonstrar na cena a disposição dos elementos da perspectiva, afirmando que o seu tratamento obedecia a regras diferentes de todas as outras por ele mencionadas.

Ao tratar especificamente do palco, impregnado pela paixão que caracteriza o artista, ele diz:

Entre todas as coisas feitas pela mão do homem, poucas, em minha opinião, trazem maior contentamento aos olhos e satisfação para o espírito do que o desvelar de um cenário, no teatro. [...] todo enriquecido por inúmeras luzes (grandes, médias e pequenas, de acordo com sua posição), por vezes tão habilmente colocadas que parecem joias faiscantes – diamantes, rubis, safiras, esmeraldas e outras pedras preciosas.³³ (SERLIO apud NICOLL, 1958, p. 24, tradução nossa)

A consideração de Serlio apontava para as contribuições específicas da luz. Mais do que apenas instalar determinada quantidade de instrumentos produtores de luz artificial, sua distribuição deve ser subordinada às características de cada um deles, exigindo atenção para as relações entre suas particularidades técnicas e suas funções na cena.

É indispensável, portanto, acentuar a relevância da experiência visual no teatro por ele abordado. As gravuras que ilustram o Livro II, já bastante conhecidas, seguem a classificação apresentada em Vitruvius e se constituem em importante documento visual do pensamento teatral daquele período. (Figuras 27 a 29). Tais imagens contribuem para a apreensão da efervescência que tomava conta da práxis cênica e do papel que os artistas da renascença na Itália desempenharam na elaboração do espetáculo moderno. Nesse mesmo volume, Serlio deixou muitos subsídios para o presente trabalho ao abordar, pela primeira vez no nível teórico, a aplicação da luz artificial à cena. Isso, a partir do ponto de vista da investigação em andamento, relativiza sua própria opinião quando ele considerou superficial sua

33 “Among all things made by hand of man few in my opinion bring greater contentment to the eye and satisfaction to the spirit than the unveiling to our view of a stage setting. [...] all enriched by innumerable lights (large, medium and smalls, according to their position) at times so skillfully placed that they seem like so many sparking jewels – diamonds, rubies, sapphires, emeralds and other gems.”

própria abordagem, ao concluir que deveria escrever de modo mais extenso sobre os problemas visuais do teatro.

Na verdade, o que se deve registrar aqui é que ele voltou sua atenção para a luz, separando os objetivos de iluminar, prover efeitos e até sugerir atmosferas, de acordo com pressupostos muito particulares. Sebastiano Serlio devotou atenção a problemas técnicos e acentuou o uso da cor na luz, descrevendo variados efeitos e discutindo o uso das lentes e refletores: “Para todas essas cores você deve ter recipientes [*bozze*] feitos de vidro, em formato especial, com um lado plano e outro arredondado, para reter a água”.³⁴ (SERLIO apud NICOLL, 1958, p. 34, grifo e tradução nossos) (Figura 30)

Serlio descreve, portanto, o princípio de um acessório usado na cena ainda hoje, o filtro ou gelatina, antes mencionado. Ele se refere a um recipiente que, apresentando uma face convexa e outra plana (pode ser encontrado também com acabamento côncavo), funcionava como uma lente/filtro, permitindo projetar cor na cena, quando preenchido com líquidos coloridos, como vinho ou água pigmentada, e colocado diante de uma fonte de luz. A seguir, ele introduziu mais um importante elemento técnico, que contribuiu para a criação de um instrumento crucial para a luz na cena, conhecido no Brasil como refletor: “Quando você precisar de uma luz especialmente forte ponha uma tocha por trás de um vidro e, por trás da tocha, uma bacia de barbeiro, bem polida. Ela refletirá um esplendor como os raios do Sol”. (SERLIO apud NICOLL, 1958, p. 34, tradução nossa)³⁵ A bacia já é um exemplo do uso de uma superfície refletora como solução técnica para ampliar o brilho da cena e que, também como princípio, já define o rebatedor que será aplicado na fotografia, no cinema e no vídeo. E ainda, quando projetamos luz de uma poderosa fonte como um instrumento *fresnel*, que incorpora uma lâmpada de 2.000W no teatro, até 10.000W ou mais, no cinema, estamos buscando aquilo cujo princípio Serlio discutiu no século XVI.

Considerando a acuidade visual humana àquela época, acostumada a uma quantificação de iluminação muito reduzida se comparada aos padrões que hoje são oferecidos, pode-se projetar o apelo visual que os espetáculos produziam para seus espectadores. Os princípios da luz aplicada ao teatro, que parecem muito próprios do teatro moderno, já estavam presentes, portanto, nos teatros renascentistas.

34 “For all these colors you must have containers[*bozze*] made of glass, of special shapes with flat and rounded side to hold the water.”

35 “When you need a especially strong light you put a torch behind a glass and behind the torch a barber’s basin well burnished. This will reflected a splendor like the rays of the Sun.”

Assinale-se ainda a atitude do autor, quando ele separou os efeitos, as possibilidades da elaboração de imagens particulares e a luz usada para tornar a cena visível:

Mas nenhuma dessas luzes foi disposta para fazer a iluminação da cena. Para cumprir essa função, um grande número de velas foi colocado na frente da cena. Também acima da cena foram pendurados candelabros e acima desses, um vaso com água e um pedaço flutuante de cânfora que, aquecida, produzirá uma luz muito bonita e agradável odor.³⁶ (SERLIO apud NICOLL, 1958, p. 34-35, tradução nossa)

Ele parecia sugerir uma diferença entre “iluminação”, compreendida como o ato de projetar luz para permitir visibilidade, e a construção de imagens na cena.

Retomando o uso de líquidos pigmentados, que funcionavam como um elemento da proposição estética cabe lembrar que tal decisão aponta também para a preocupação com o conforto do espectador: usava-se a cânfora para criar um aroma agradável para a plateia, ainda que as reações olfativas sejam muito particulares e o que parece agradável para alguns pode ser muito desconfortável para outros. No entendimento de Serlio, assim como de seus contemporâneos, o aroma da cânfora seria menos agressivo ao olfato do espectador, operando uma espécie de correção no odor da gordura animal usada como combustível. Do ponto de vista da distribuição dos instrumentos, Hewitt acrescenta uma nota importante:

A frase ‘pendente davanti alla Scena’ é geralmente entendida como ‘pendurada na frente da cena’. O uso de ‘também acima da cena’ na frase seguinte nos leva a pensar que Serlio está falando de algum tipo de ribalta semelhante, talvez, à ‘luz inclinada’, descrita por Furttenbach. Se esse for o caso, essa é uma importante e uma dentre as primeiras referências à ribalta.³⁷ (SERLIO apud NICOLL, 1958, p. 34, tradução nossa)

Apreendendo tal referência como indicação da luz de ribalta aí se registra mais um relevante indício da qualidade visual daqueles espetáculos. Por outro lado, o verbo *to hang*, indicando pendurar/suspender, parece apontar mais apro-

36 “But none of these lights have anything to do with the illumination of the scene. For this a large number of candles are placed leaning at the front of the scene. Also above the scene are hung chandeliers, and above these chandeliers a vase of water in which a floating piece of camphor burns will give a very beautiful light and odor.”

37 “The phrase ‘pendente davanti alla Scena’ is usually taken to mean ‘hanging in front of the scene’. The use of ‘also above the scene’ in the following sentence leads us to think that Serlio is speaking of some kind of footlight perhaps similar to the ‘leaning light’ described by Furttenbach. If so this is an important early reference to footlights.

priadamente para um dispositivo colocado à frente e acima do palco. Mesmo se configurando como uma abordagem introdutória, o texto de Serlio é vital para a compreensão do espetáculo renascentista uma vez que documenta a gênese da relação moderna entre a luz e o espetáculo, sendo Sebastiano Serlio seu primeiro teórico conhecido.

Leone de'Sommi e Bernardo Buontalenti

Tal relação ganharia outra incursão na obra de Judah Leone, ben Isaac Somo ou Leone de'Sommi.³⁸ Para tratar os elementos da cena, ele escreveu em forma dialógica na qual destacou a contribuição da luz, elaborando uma ação que ocorre quando a personagem Veridico (de'Sommi) recebe no seu *atelier* a visita de dois cortesãos, Massimiano e Santino. Em uma conversa sobre a dramaturgia e a cena, eles discutem interpretação, figurinos, a montagem de pastorais e a luz:

Santino. Qual é o uso e qual é a origem dessas luzes sobre os telhados das casas no palco? Não me parece que elas ajudem a perspectiva, e para efeitos de iluminação, há tochas o suficiente. | Veridico. Acho que tenho dito e repetido que comédias são apresentadas com o propósito de divertir e aliviar os pensamentos sombrios, e por isso eu disse e repito que o ator deve ser convidado a dizer suas falas de modo alegre e brilhante. Então, se o autor nos apresenta uma trama charmosa e agradável, se o ator interpreta com um espírito alegre, é certamente necessário que o arquiteto, por seu turno, represente felicidade e alegria, uma vez que tanto no costume moderno e quanto no antigo, fogueiras e tochas têm sido ateadas nas ruas, nos telhados e nas torres, como sinal de alegria, pois essa é a origem das convenções – imitar tais celebrações de felicidade. | Santino. Essas luzes, então, poderiam ser usadas na tragédia? | Veridico. Talvez elas não estejam tão fora de lugar na tragédia, pois geralmente tragédias começam com a felicidade [assim] então não seria inconveniente despertar a mente, tanto quanto possível, para essa

38 Nascido em Mântua, descendente de aristocratas, com formação, tanto no pensamento renascentista, quanto na tradição hebraica, poeta e homem de teatro, foi responsável e supervisor de espetáculos na Corte de Mântua, que era frequentada por muitas autoridades europeias. Escrevendo não somente em italiano, mas também em hebraico, a ele se credita a autoria da primeira peça nessa última língua, datada de 1550. Sua carreira é diversificada e mostra um artista versátil: sendo autor de textos, cenários e direção de espetáculos, gozava de grande reputação na Europa. Sua obra contém 13 peças, poemas, sátiras, canções, pastorais e o *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* [Diálogos sobre a representação cênica], provavelmente escrito depois de 1550, submetido a Cesare Gonzaga, patrono da escola literária *Accademia degl'Invaghiti*.

felicidade. [...] Uma vez eu produzi [...] uma tragédia. O palco foi brilhantemente iluminado por toda a extensão da ação na qual os acontecimentos eram felizes: assim que o primeiro incidente infeliz ocorreu – a morte inesperada de uma rainha – enquanto o coro exclamava que o Sol poderia sofrer ao ver tanta miséria, eu decidi [...] que, naquele instante, a maioria das luzes do palco não utilizadas para a perspectiva seria escurecidas ou apagadas [...].³⁹ (DE'SOMMI apud NICOLL, 1927, p. 213, tradução nossa)

Os *Dialoghi* representam os primeiros textos com abordagem crítica do espetáculo, conservados desde aquele período, que tratam da parceria entre o teatro e a luz. Discutindo a cena, Leone de'Sommi voltou-se para o estudo da incorporação da luz artificial pelo espetáculo, como um índice fundamental no teatro, definindo parâmetros para a discussão de tal incorporação. Já na primeira resposta de Veridico, surgem indicações da importância da luz na interação entre a poesia dramática e a cena, atribuindo parte da responsabilidade da mediação ao arquiteto.

O arquiteto é aqui compreendido, então, como um artista profundamente envolvido no teatro, cujo exercício produzia ensinamentos que se projetavam para outras áreas da sua atuação. É importante lembrar que o interesse abrangente do arquiteto renascentista pode explicar a facilidade com a qual de'Sommi fez experimentações envolvendo luz e óptica, no teatro. O arquiteto do Renascimento podia ser também, pintor, escultor, cenógrafo, figurinista, *designer* e engenheiro (trabalhando inclusive na produção bélica e em fortificações). Leonardo da Vinci ficou conhecido como pintor, escultor, arquiteto, responsável pela parte visual de festividades, exposições, espetáculos, desfiles e procissões, dentre outros.

A indumentária da Guarda Suíça do Vaticano, por ele projetada, encontra-se em uso até hoje (Figura 31). Trata-se de um típico exemplo do arquiteto renascen-

39 “Santino. What is the use and the origin of those lights on the rooftops of the houses on the stage? They do not seem to me to aid the perspective, and for purposes of illumination there are torches enough. | Veridico. I think I have said and repeated the fact that comedies are presented for the purpose of enjoyment and the alleviating gloomy thoughts; for that reason I said to you, and I repeat it again, that the actor must be bidden to speak his lines in a happy and bright manner. Now, granted that the author gives us a pleasant, charming plot and that the actor interprets it in a joyous spirit, surely it is necessarily that the architect on his part should represent gladness and joy, and since both modern and ancient custom is and has been to light fires and torches in the streets, on housetops, and on towers as a sign of gladness, therefore this is the origin of the conventions – to imitate such glad celebrations. | Santino.

These lights, then, could not be used in tragedy? | Veridico. Perhaps they would not be so out of place there, since generally tragedies open in happiness [and so] it will not be unfitting to arouse the mind as much as possible to this happiness. [...] Once I had to produce [...] a tragedy. The stage was brightly illuminated through all the part of the action in which the episodes were happy: as soon as the first unhappy incident occurred – the unexpected death of a queen – while the chorus was an exclamation that the sun could suffer to see such misery, I contrived [...] that at that very instant most of the stage lights not used for the perspective were darkened or extinguished [...].”

tista, e não uma exceção. Ainda que Alberti tenha demonstrado resistência ao termo, é bom lembrar que em grego, a palavra arquitetura se constitui de *arche* (início) e *tectura*, que se origina em *tekhné* (técnica/arte). Incorporando tamanha abrangência a arquitetura seria, na visão dos gregos, não somente a primeira arte-habilidade exercida pelo ser humano, mas também a primeira, numa ordem hierárquica.

Como já dito ao tratar da montagem de *Édipo Rei*, no Teatro Olímpico, havia um responsável pelo conjunto do evento, que aqui será chamado de diretor, numa referência ao artista que mais tarde se firmaria na atividade teatral. Pelo que se pode deduzir do texto de Leone de'Sommi cabia a um arquiteto a elaboração do contexto visual da cena, naquele caso específico, incluindo a luz. Pode-se considerar tanto a formação humanista, quanto as habilidades específicas de um artista do Renascimento, para refletir sobre a visualidade daqueles espetáculos. Aliam-se a isso comentários e ilustrações, alguns já citados, para contribuir em tal compreensão. Importa menos aqui estabelecer críticas ao espetáculo que se produzia naquele momento, e, sim, apreender a possibilidade de uma proposição particular para a atuação da luz na práxis cênica, vislumbrada por de'Sommi.

Trabalhos como o de Leone de'Sommi não apenas operam como indicadores da contribuição da luz para a cena de determinado período, mas podem sublinhar reflexões acerca da luz, na sua condição de problema inerente e profundamente enraizado no espetáculo, sugerindo sua abordagem como um elemento que integra a natureza estética do espetáculo.

Gösta M. Bergman (1977) diz que, de acordo com Appia, de'Sommi fundamenta a presença de uma luz criativa no palco. Ele reduz a intensidade depois da *peripateia* – um momento crítico na ação das tragédias, no qual uma radical mudança na situação do herói trágico transforma sua aparente segurança em vulnerabilidade – e cria um efeito de *Tenebrae*.⁴⁰ Segundo Bergman (1977, p. 68, tradução nossa): “A luz do mundo não foi negada às pessoas, mas o destino e a infelicidade lançaram suas sombras, escurecendo a imagem, uma luz expressiva”.⁴¹ Tal observação assinala o pioneirismo de Leone de'Sommi, que sublinhou uma posição estética na cena, para a luz.

Há outro artista que, mesmo sem publicar textos, parece haver deixado contribuição efetiva no teatro do período. Conta-se com relatos e documentos escritos por membros de equipes de trabalho, além de alguns desenhos, para observar o trabalho de Bernardo Buontalenti (1536-1608) na Corte de Uffizi, principalmente

⁴⁰ Cf. a subseção “Outros Rumos para o Pensamento Visual da Cena” desse livro.

⁴¹ “It is not the light of the world that had been withdraw from people, but fate and misfortune cast their shadows darkening the picture, an expressive light.”

em 1589. Ainda que o responsável pelas decisões técnicas tenha sido o engenheiro de fortificações da Corte de Florença, Girolamo Ser Jacobi, Bergman (1977, p. 70, tradução nossa) afirma: “As anotações preservadas sobre o trabalho técnico preliminar realizado nas peças mostram claramente o cuidado que era tomado com a iluminação, de acordo com as orientações de Buontalenti”.⁴²

Segundo Bergman (1977), os relatos acerca dos festivais esclarecem que os salões de festas eram espaços ainda usados para os espetáculos, sendo Buontalenti apontado como um artista muito interessado pela iluminação e preocupado em esconder as fontes de luz. Num sistema cenográfico de muita experimentação e com decisiva influência na dinâmica da cena, tanto no que se refere aos elementos aéreos, quanto àqueles ao nível do palco, operados em intensos deslocamentos, pode-se imaginar que ele exigia muita disciplina nas diversas operações relacionadas ao acionamento, assim como à manutenção das velas e lamparinas. O diário técnico de 18 de abril de 1589 recomenda: “O céu deve ser muito fortemente iluminado, mas deve-se tomar cuidado para que as luzes não sejam vistas, mas refletidas, na medida do possível, entre os deuses”.⁴³ (BERGMAN, 1977, p. 71, tradução nossa) (Figuras 32 e 33)

Os elementos aéreos do cenário, figuras alegóricas que pendiam sobre o palco (como a Harmonia), deveriam estar banhados de luz, cujas fontes seriam também posicionadas fora do alcance visual da plateia, iluminando as nuvens mais próximas, dispostas em um céu cheio de névoa. Céu, aliás, que apresentava perfurações com duas funções distintas: promover ventilação e permitir que a luz brilhasse através delas. O espectador deveria contemplar o ambiente sem identificar de onde a luz partia. Os efeitos descritos para o mesmo evento incluíam uma mudança na atmosfera da cena, com uma penumbra que caía de modo surpreendente, escurecendo a perspectiva da cidade de Florença e revelando um céu repleto de nuvens. Comentários da época descrevem efeitos nunca antes vistos, enquanto Bergman aponta os desenhos que reproduzem os cenários para os *intermezzi* de 1589, concebidos por Buontalenti, como exemplo das visões extraordinárias de luz e sombra que ele criou.

O trecho de um diário técnico escrito em 13 de fevereiro do mesmo ano traz um entre os primeiros registros de luzes na ribalta: “Em primeiro lugar, balaustra-

42 “The preserved notes on the preliminary technical work on the plays show clearly what care was taken with lighting in conformity with Buontalenti’s directions.”

43 “The sky should be very strongly illuminated but see to it that the lights are not seen but are reflected, as far as possible, among the gods.”

das e pilares no praticável elevado para serem colocadas velas”.⁴⁴ (BERGMAN, 1977, p. 71, tradução nossa)

Isso sugere uma imagem muito diferenciada daquilo que se via até então, devido ao novo ângulo de projeção da luz, possibilitando maior brilho e estabelecendo um sentido ascendente, o que propunha uma nova qualidade visual. E adiante: “[...] é muito claro, a partir de relatos sobre o festival, que Buontalenti usou a luz para o palco de uma nova maneira. Vez por outra se menciona que as fontes de luz foram protegidas para impedir que espectadores as enxergassem”.⁴⁵ (BERGMAN, 1977, p. 71, tradução nossa)

O público de Buontalenti assistia a um *milagre*, testemunhando um momento no qual o teatro “superava” o sol: a ribalta criava um ângulo incomum para a luz, estabelecendo uma visão somente possível se um homem estivesse no topo de uma montanha, ao nascer ou pôr do Sol, e outro estivesse logo abaixo contemplando a imagem. Como se fossem dois alpinistas: um deles, apenas um, poderia ver aquilo que Buontalenti ofereceu ao seu espectador (Figura 34).

É preciso registrar que a decisão de esconder os instrumentos (fontes, refletores, projetores) inaugura um princípio que vem sendo aplicado durante os últimos quatro séculos. Somente nos anos 1920, Brecht rompeu a tradição e decidiu revelar os instrumentos, o aparato destinado a produzir visibilidade e construir as imagens da cena, numa clara intenção de sublinhar a natureza teatral ao expor a técnica usada no palco. Uma atitude tão significativa que contribuiu para o princípio de desconstrução da ilusão de real no teatro, uma prática privilegiada até hoje, em muitas montagens, como marca registrada da modernidade.

Angelo Ingegneri

Algumas décadas depois da publicação dos *Diálogos* (*Dialoghi*) de Leone de'Sommi e nove anos depois das aventuras de Buontalenti, surge no ambiente teatral outro artista italiano, cuja obra marcou o espetáculo, o acadêmico Angelo Ingegneri. Ele escreveu *O discurso da poesia representativa* (*Il discorso della poesia rappresentativa*) e *Do modo de representar a fábula cênica* (*Del modo di rappresentare le favole sceniche*), publicados em 1598 por V. Baldini Ferrara – nos quais se pode encontrar valiosa informação acerca do espetáculo de inauguração do Teatro Olímpico de Vicenza, a tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, em 1594/1595, sob sua responsabilidade.

44 “First of all, balustrades and pillars at the raised platform to put candles in.”

45 “[...] it is quite clear from the festival accounts that Buontalenti used the light on the stage in a new way. Time and again we are told that sources of light were concealed from the eyes of the spectators.”

Humanista filiado à Academia Olímpica, também em Vicenza, homem do espetáculo, Ingegneri foi o responsável pela organização de festividades em vários principados, escreveu também vários poemas, uma pastoral e uma tragédia. Nascido em 1550, tem suas atividades teatrais mencionadas na corte de Ferrara, desde que completou 28 anos de idade; depois disso, ele reaparece em Parma, no ano 1584, e sucessivamente: em Roma, 1592 e em Urbino, 1598. E, finalmente, no ano 1602, em Turim, onde permaneceu até falecer, em 1613.

A dramaturgia e suas questões constituem a primeira parte da obra, enquanto que a segunda aborda o *apparato*. Por *apparato*, ele entende a organização do espaço do público, os cenários, figurinos e a luz. De acordo com Bergman (1977, p. 66, tradução nossa), Ingegneri devotou grande atenção à luz:

[...] Ingegneri defende calorosamente uma iluminação da cena na qual as fontes de luz são escondidas do olhar do espectador. Se as fontes de luz são colocadas de modo que o público vê apenas a luz, mas não a sua origem, isso aumentará o encanto do espetáculo. [...] o encanto do espetáculo é acentuado, em particular, se as luzes são dispostas de modo que possam iluminar o rosto dos atores.⁴⁶

No trato da luz Ingegneri, então, foi enfático ao dizer que não deveria ser permitido ao espectador ver suas fontes. Bergman lembra que, pela primeira vez se colocava uma discussão sobre a necessidade de iluminar o rosto do ator. Deve-se considerar, por conseguinte, que há mais de quatro séculos um artista percebeu um problema para o qual até hoje podem ser encontradas soluções insatisfatórias. As discussões sobre a luz colocada em um ângulo de 45 graus, acima do rosto do ator, com intuito de corrigir sombras nas cavidades oculares parecem esquecidas em projetos de teatro nos quais se torna quase impossível resolver tal problema devido à instalação equivocada de varas de luz fixas, cuja relação com o palco desconsidera ou desconhece totalmente o problema. Se uma situação de tal natureza impõe sombras ou ilumina excessivamente o olho do ator, o espetáculo estará perdendo a importante possibilidade de revelar ou até antecipar, se for o caso, expressões ou emoções que o ator procura criar.

Ingegneri inclui, também, indicações de segurança e conforto sugerindo que toda fonte de luz deveria ser disposta de modo a prevenir incêndios, fumaça

46 “[...] Ingegneri speaks warmly in favour of stage lighting with sources of light concealed from the eyes of the spectator. If the sources of light are placed so that the audience sees only the light but not its origin, it will enhance the charm of the performance. [...] the charm of the performance is heightened in particular if the lights are placed so that they can illuminate the face of the actors.”

exagerada e maus odores. Além disso, os candelabros sobre a plateia deveriam evitar respingos que pudessem danificar as roupas dos espectadores.

Mesmo enfrentando enormes dificuldades técnicas, Ingegneri antecipou princípios do espetáculo moderno. Propor luz específica para a boca de cena, que seria acentuada ao se retirar a luz que iluminava o público, era uma decisão crucial para a nova visualidade do espetáculo, movimento que até hoje é aplicado: retirando-se ou reduzindo-se a luz da plateia e acentuando a boca de cena ou a cortina, estabelece-se uma transição realidade/ficção. Tal movimento, que pode parecer banal e óbvio, sob o olhar do século XXI, estabeleceu importante passo para a visualidade da cena moderna, como uma transição planejada no início de um espetáculo.

No que se refere à luz, palco e plateia constituíam espaço único, sem divisão conceitual. Se um evento se estendesse até as primeiras horas da noite, as tochas iluminariam tanto o público quanto a cena. Assim era o pensamento visual instalado no teatro, onde a tradição ordenava: As luzes são acesas – para a cena e para o público – e a peça pode começar. Leone de'Sommi propôs a redução e Ingegneri radicalizou, indicando a retirada total da luz da plateia e subvertendo as convenções do seu tempo.

Ingegneri foi adiante, fazendo importantes considerações acerca da boca de cena, discutindo o seu papel na arquitetura teatral. Ele ampliou suas funções, pensando-a, não apenas como moldura decorativa, que operava a transição entre a realidade da plateia e a ficção do palco:

Ele imagina a iluminação vinda de cima, de uma ponte de iluminação instalada atrás da borda superior da boca de cena, de onde a luz é dirigida para a ação cênica na parte frontal do palco. [...] O topo da boca de cena foi adornado com o brasão de armas do príncipe, festões, frutas e cupidos. Sua função não era apenas criar – em conjunto com as partes laterais – uma moldura festiva, decorativa, circundando a cena, mas também esconder a crescente mecânica do palco, cada vez mais complexa e necessária a um mundo dinâmico, imaginário, com mudanças de cenário, nuvens suspensas e bigas.⁴⁷ (BERGMAN, 1977, p. 66-67, tradução nossa)

Sua imersão na luz, como um problema a ser tratado pela cena, vai adiante:

47 “He imagines lighting from above, from a lighting bridge behind the upper edge of the proscenium arch, from where the light is directed towards the scenic action on the front part of the stage. [...] The top of the proscenium was adorned with the prince’s coat-of-arms, festoons, fruits, and cupids. Its function was not only to give – together with the side pieces – a festive, decorative frame round the picture but also to conceal the increasingly complex stage machinery needed for a dynamic, imaginary world with changeable scenery, mobile clouds and chariots.”

Ingegneri imagina, então, uma fileira de luzes com material reflexivo, colocadas na parte de trás da boca de cena. Era um elemento separado das peças laterais e poderia ser baixado antes da apresentação para o acendimento das lamparinas. Assim, a boca de cena recebeu uma terceira função: a de ser, no interior, uma base para uma ponte de iluminação. Ingegneri, entretanto, usou essas luzes também como dispositivos para adornar, fazendo-os iluminar por trás o topo transparente do brasão de armas do príncipe, assim como outros adornos que, para o público, pareciam luminosos em si.⁴⁸ (BERGMAN, 1977, p. 67, tradução nossa)

Desperta a atenção, portanto, o princípio do *back-light* – estrutura de material translúcido atrás da qual são colocadas lâmpadas para que a luz, atingindo a superfície translúcida, sugira que o elemento é, *de per si*, uma fonte de luz. O *back-light* pode ser encontrado, ainda hoje, na cena, no entretenimento em geral, na publicidade e nos projetos de interiores, como exemplos.

E mais, quando o palco se adiantou em direção à plateia, estendendo sua profundidade e ampliando o proscênio, a “ponte” interna acima mencionada influenciou engenheiros e arquitetos, que conceberam o mesmo tipo de pontes, para serem instaladas sobre o público, com o objetivo de projetar luz no proscênio e/ou no interior da caixa cênica. Mesmo que, na condição de elementos técnicos, tais posições já sejam itens importantes, as decisões que a elas se referem interessam de modo particular quando se apresentam como resposta para o discurso visual da cena. Sem a função desempenhada pela citada “ponte”; sem os suportes para instrumentos dispostos sobre a plateia, o teatro realista não se efetivaria uma vez que a inexistência dos ângulos superiores por ela proporcionados impossibilitaria a criação da imagem, na cena realista, em muitos casos.

Para apontar um exemplo: elaborar imagens cênicas para *O inimigo do povo* (1882) [*En folkenfiende*, Henrik Ibsen (1828-1906)], com luz de ribalta, será uma tarefa de extrema dificuldade se for levada em conta sua proposição realista. Observando-se a rubrica de abertura registram-se duas fontes de luz artificial visíveis: uma sobre a pequena mesa, na sala de estar, outra sobre a grande mesa, ao

48 “So Ingegneri imagines a row of lamps with reflective material placed on the backside of the proscenium arch. This was a separate element detached from the side pieces and could be lowered before the performance for the lighting of the lamps. So the proscenium arch had been given its third function: that of being, on the inside, a base for a lighting bridge. But Ingegneri used these lights as adorning devices too, by making them illuminate from behind the transparent top of the prince’s coat-of-arms and other adornments which to the audience, seemed luminous.”

fundo, na sala de refeições. As portas que dão acesso a outros ambientes, quando abertas, podem contribuir para a luz do ambiente principal, sem mencionar o espelho.

Tudo isso, e cada um dos detalhes, apresentando aspectos decisivos como temperatura de cor, definição dos limites entre a luz e a sombra (o que implica na extensão da penumbra), intensidade, ângulos de incidência, reflexão/rebatimento, além do movimento proposto pela ação cênica. Contudo, se a ilusão realista for ignorada, tais detalhes podem ser desconsiderados e, em certos casos, a ribalta resolveria.

O caso particular de *O inimigo do povo*, considerando a convenção realista – compreendida como um sofisticado conjunto de artificialidades cujo objetivo é elaborar uma ilusão de real e não uma cópia simplória da realidade – isso poderia representar uma armadilha. Como aplicar elementos de sustentação, as varas ou pontes dispostas acima da cena, uma vez que elas produziriam um ângulo descendente que, se definido como *high-light* (o resultado da maior intensidade de luz a incidir sobre a cena) mentiria sobre os ângulos decorrentes do posicionamento das principais fontes de luz disponíveis nos ambientes da cena propriamente dita, ambas à altura do tronco das personagens? É recomendável desenvolver experimentação e familiaridade com o equipamento, acessórios e sistemas de controle, para propor soluções, uma vez que os elementos de sustentação acima da área de atuação e da plateia são, comumente, mais numerosos.

É importante sublinhar que cada espetáculo, levando-se em conta as variáveis estéticas, poéticas e seus traços estilísticos particulares exige determinado discurso visual. Tal convicção já pode ser identificada no trabalho deixado por Angelo Ingegneri, como se pode apreender no texto de Bergman, acerca das suas visões cênicas:

As aparições fantasmagóricas, diz Ingegneri, devem ocorrer na parte de trás, bem ao fundo da perspectiva, uma vez que ali os atores parecerão desproporcionais, quando comparados aos edifícios circundantes, e isso já produzirá um efeito assustador. Mas há também outra razão: naquele ponto, o espaço entre as tapadeiras é menor e pode ser coberto com um véu preto. Através do véu se pode ver tudo o que acontece por trás, de um modo misterioso, e o monstro infernal, que ‘deve se expandir em trevas, assim como as figuras de santos bilham em luz’, transmitindo ao espectador uma ilusão. O véu deve ser esticado no palco, distante o suficiente do pano de fundo, para permitir que o fantasma possa se mover por trás dele [ou entre ele e o telão

de fundo]. O monstro infernal deve estar vestindo preto criando 'uma figura disforme', sem definir as pernas ou os braços. Ele não deve caminhar, mas deslizar sobre pequenas rodas, sua voz deve ser aguda, estridente, e mantida sempre na mesma altura. Enquanto fala, ele deve estar em constante movimento e, então, desaparecer de repente. Ao mesmo tempo, o véu negro deve ser queimado, em um efeito preparado com antecedência para que o fogo não cause nenhum acidente. O fogo aumenta o medo do espectador e o ofusca.⁴⁹ (BERGMAN, 1977, p. 68, tradução nossa)

Na opinião de Bergman, Ingegneri deixa uma imagem assustadora e expressiva, que acentua a virtuosidade do seu espetáculo. No relato acima, cada decisão se voltava para a assertiva visual da cena, tornando o efeito, em si, secundário. Tal abordagem ganhou importância para a luz da cena da atualidade: o iluminador pode ampliar a qualidade expressiva do seu projeto, da sua contribuição para o espetáculo, se ele compreender que o efeito não necessariamente é um fim em si, e que uma sucessão de efeitos pode não ser suficiente para construir o discurso poético-visual de um acontecimento espetacular. Ou seja, cada efeito deve ser projetado como um movimento orgânico e indispensável, concebido para elaborar cada visualidade em particular.

Nicola Sabbatini

Em meados da primeira década, no século XVII, através do trabalho de Nicola Sabbatini, o Renascimento antecipa outra importante compreensão da luz como aspecto decisivo para o espetáculo moderno. Na introdução escrita para os textos de Sabbatini, John H. McDowell (1958, p. 37, tradução nossa) diz: "Detalhes biográficos sobre Sabbatini são imprecisos. Thieme-Becker apresenta-o como um arquiteto, um construtor e um cenógrafo, nascido em Pesaro, por volta de 1574, onde

49 "The ghostly apparitions, says Ingegneri, have to take place at the very back of the perspective scene, for here they seem out of proportion to the surrounding buildings, and this alone produces a frightening effect. But there is also another reason: there the breadth between the screens is smaller and could be covered with a black veil. Through the veil one sees everything that happens behind it in a mysterious and the hellish monster, which 'must spread around it darkness just as the holy figures shed light', conveys to the spectator an illusion. The veil should be stretched across the stage so far from the back-drop that the ghost can move behind it. He should be dressed in black and form 'a shapeless figure' by not letting legs or arms show. He should not move by steps but glide on small wheels, his voice should be high-pitched, shrill and all the time be kept at the same pitch. While speaking, he should be in continuous motion and then vanish suddenly. At the same time, the black veil should begin to burn, prepared in advance so that the fire could do no harm. The fire increases the spectator's fright and dazzles him.

também faleceu, em 12 de dezembro de 1654”.⁵⁰ No início da primeira metade do século XX, cresce fora da Itália o interesse por sua obra, aparecendo traduções em alemão (1926) e uma tradução completa do texto, em francês (1942). A versão aqui citada é a tradução inglesa, de 1958, publicada por Barnard Hewitt.

Sabbatini trabalhou como arquiteto na corte de Urbino e Foglia entre 1598 e 1614. Ele teria construído e/ou equipado o Teatro del Sole, em Pesaro, em 1637, inaugurado com a tragédia *L’Asmondo* – escrita por um nobre da mesma cidade –, cujos *intermezzi* despertaram grande ou maior interesse do que a peça principal devido a sua extraordinária espetacularidade. Ainda segundo McDowell (1958), no mesmo ano, Sabbatini teve publicado o primeiro livro do seu trabalho *Prática de fabricar cenário e máquinas nos teatros* (*Pratica di fabricar scene e machine ne’ Teatri*), e, no ano seguinte, edita o segundo, em Ravena. Seus textos ficaram conhecidos como o primeiro manual para técnicos, maquinistas e outros envolvidos com efeitos especiais, com a cenografia e com a luz teatral, já que representam uma compilação da técnica cênica daquele período. O próprio Sabbatini (apud MCDOWELL, 1958, p 38, tradução nossa) diz:

[...] os mecanismos descritos em ambos os livros foram, em sua maioria, utilizados em nobres espetáculos recentemente apresentados no Teatro del Sole em Pesaro, e eles funcionaram de forma tão satisfatória que receberam admiração especial e deram prazer aos espectadores.⁵¹

Ao descrever máquinas e arranjos aplicados em efeitos especiais, incluindo procedimentos do seu próprio trabalho, ele apresentou segredos dos bastidores do teatro renascentista italiano. Estudiosos que se voltaram para o texto de Sabbatini acentuam que ele não deve ser considerado um inventor, precursor dos mecanismos da técnica cenográfica, ou visionário, pois os aparatos e processos por ele apresentados, os “segredos” técnicos descritos já seriam conhecidos entre os especialistas há algum tempo, antes da publicação da sua obra. Alguns desses procedimentos e máquinas poderiam ser até obsoletos, quando se considera a prática teatral da segunda metade do século XVI. Por outro lado, vale a pena considerar a relevância do seu trabalho como o principal registro de um grande número de métodos então conhecidos.

50 “Biographical details about Sabbatini are lacking in precision. Thieme-Becker lists him as an architect, a constructor and a painter of scenery, who was born at Pesaro about 1574 and who died there on December 12, 1654.”

51 “[...] the machines described in both these books have been to a great extent used in the very noble spectacles which recently were presented in the Teatro del Sole at Pesaro, and they worked so satisfactorily that they received particular admiration and gave pleasure to the spectators.”

A perspectiva que funcionava como a disciplina que ligava arquitetura, pintura e cenografia, encontrou na cena renascentista o lugar onde esses modos expressivos interagiam de forma exemplar. Um lugar no qual se compartilhavam conhecimentos e onde a interação era constantemente ampliada. Efetivamente no teatro, depois da definição da boca de cena como abertura para um espaço teatral de maior profundidade, já no século XVI, surgiram demandas – incluindo as mudanças de cenários – para a configuração da cena perspectivista nos teatros da nobreza italiana. É precisamente no que se refere a mecanismos para o movimento do dispositivo cenográfico que aparece uma das mais contundentes críticas ao texto de Sabattini, uma vez que ele deixou de mencionar o sistema de tapadeiras operadas em movimentos laterais, que teriam sido introduzidas em 1606 – uma década depois da estreia de Édipo Rei, no Olímpico – por Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) no Teatro degl’Intrepidi, em Ferrara.

No que se refere à ilusão promovida pelo cenário em perspectiva elaborado no Renascimento, Aleotti deve ser lembrado como responsável pelo mais antigo projeto de um teatro que suscitou definições para as fronteiras entre a realidade da plateia e a ficção do espaço do palco.

Trata-se do Teatro Farnese, na cidade de Parma, Itália. Iniciado em 1618, foi inaugurado 10 anos depois, com o espetáculo *Mercúrio e Marte*, cuja música foi composta por Claudio Monteverdi (1567-1643), já mencionado no capítulo anterior. O “Farnese” apresenta uma inovação decisiva para a visualidade da arte teatral, sendo o primeiro teatro construído na Europa que apresenta uma boca de cena permanente. Estava inaugurado, assim, um discurso visual que dominaria o espaço teatral, nos quatro séculos que se sucederam, constituindo bases estéticas para a ilusão teatral que fortaleceu a ficção emoldurada fisicamente pela boca de cena.

Aleotti, entretanto, não desejou se afastar, ou não poderia ter se afastado completamente do espetáculo do seu tempo, que incorporava influências da arquitetura romana, mas estava muito próximo das festividades renascentistas e até medievais. O seu projeto teatral revelou um curioso conflito sobre o qual se deve refletir com atenção, pois apresenta sutilezas inerentes às questões visuais do espetáculo, pouco aprofundadas e até recebidas com estranheza.

O Teatro Farnese deixou um exemplo de tais sutilezas. Ele conta com um enorme palco e apresenta uma importante particularidade, no que se refere à plateia, uma espécie de *cávea* que pode acomodar mais de quatro mil espectadores. Diante da *cávea* e à frente do palco encontra-se uma imensa *orchestra* projetada como um perfil em U, lembrando a configuração das praças públicas onde

aconteciam os espetáculos medievais. A *orchestra* poderia até abrigar torneios, nos quais eram envolvidos vários cavaleiros, e até batalhas.⁵² Isso pode explicar a relação entre a plateia (*cávea*) e a “*orchestra-arena*”: a grande maioria dos espectadores sentados na *cávea* estava voltada diretamente para a *orchestra*. Por outro lado, os espectadores acomodados nos pontos centrais da *cávea*, que tinham uma visão frontal do palco, estavam no ponto mais distante dele, tendo uma imensa *orchestra* diante de si (Figura 35).

A ação representada no palco mostrava deuses e deusas envolvidos em uma *performance* de grande apelo visual durante a qual algumas personagens pairavam em nuvem e até voavam, num ambiente que se transformava sucessivamente através da complexa movimentação mecânica dos cenários. A ação emoldurada no palco pela boca de cena era oferecida ao espectador acomodado no centro da *cávea* – no sentido da visão frontal perspectivista – mas, simultaneamente, afastada dele pela distância que o olhar deveria percorrer e que correspondia à área da enorme *orchestra*. É preciso dizer que os outros espectadores, aqueles que ocupavam as laterais da *cávea*, observavam frontalmente a *orchestra* e, para contemplar o palco, deveriam forçar o olhar lateralmente. Lembre-se que, na observação do cenário em perspectiva do período, o ponto central da plateia é o local de excelência para a colocação do observador. Tal “contradição visual” é importante para registrar, tanto a presença histórica da primeira boca de cena permanente da qual se tem conhecimento, quanto a tensão estética inerente ao momento de transição no qual a visualidade do Renascimento interagiu com o contexto que a antecedeu, principalmente a práxis cênica medieval, e preparava terreno para o teatro do Barroco.

A tecnologia que sustentava a espetacularidade de *Mercúrio e Marte* estava provavelmente incluída na compilação de Sabbatini, ainda que ele tenha insistido na descrição dos *periaktoi*, já citados, quando as tapadeiras planas com deslocamento lateral já faziam parte da técnica cenográfica. Deve-se acentuar que, quando se trata do estudo da iluminação, a abordagem do seu trabalho geralmente provoca a expectativa de uma listagem de artefatos e efeitos relacionados à luz artificial para a cena, encontrados em alguns poucos capítulos da sua obra, no Livro 1 (capítulos 38, 39 e 41) e também no Livro 2 (capítulos 11, 12, 52 e 55).

52 Como ocorreu durante o espetáculo de inauguração, no qual foi apresentado um torneio de que tomaram parte quarenta cavaleiros. Na parte final do espetáculo, a *orchestra* foi preenchida com água, para mostrar uma espetacular batalha naval, que incluiu disputas entre seis contendores montados em golfinhos.

É importante, no entanto, mencionar a preocupação de Sabbatini com as imagens que constituem visualmente a cena, preocupação identificada já no capítulo 2, do Livro 1:

Na construção do palco deve-se tomar cuidado com o espaço usado, caso contrário uma ou duas inconveniências aparecerão: (I) devido à limitação no espaço, o cenário não mostrará distância suficiente para a perspectiva e, conseqüentemente, não resultará agradável ao olhar. Além disso, as restrições de espaço, por vezes criarão grande confusão [...] e (II), se for usado espaço demasiado, a capacidade de acomodar espectadores será reduzida, o que é ruim.⁵³ (SABBATINI apud MCDOWELL, 1958, p. 44, tradução nossa)

Pode-se ver como Sabbatini seguiu a tendência renascentista e mergulhou nas questões visuais, incluindo a perspectiva e incorporando experiências anteriores como as lições deixadas por Palladio e Scamozzi na adaptação do antigo Castelo Del Território. O observador atento compreenderá que a citação acima denota compromissos com a luz, com o olhar e, portanto, com a visualidade.

Como já foi dito, os capítulos 38, 39 e 41, (Livro 1) são sempre mencionados quando se trata do estudo da luz, uma vez que neles Sabbatini indica a distribuição das lamparinas, tochas ou velas na plateia, e também no palco. Ele chama a atenção para a melhor qualidade das lamparinas a óleo, tecendo considerações sobre odores desagradáveis e respingos de cera e/ou óleo nos espectadores, orientando a distribuição das lamparinas ou velas nos candelabros, e mencionando possibilidades decorativas para esses aparatos. A necessidade de esconder as fontes de luz exigia soluções técnicas específicas. Sabbatini recomendou:

Outras lamparinas a óleo, ou melhor, tochas, devem ser distribuídas sobre o palco. Isso será mais bem realizado, se alguns pedaços de madeira de tamanho apropriado forem utilizados, cobrindo-se a distância entre o piso do salão e a parte inferior [do cenário] de cada casa, na rua que será iluminada. Eles devem ser firmemente fixados no piso, com gesso, por meio de orifícios suficientemente largos para que os pedaços de madeira não toquem o palco, em nenhum ponto. Em seguida, as suas extremidades devem ser bem fixadas na parede, por

53 "In building the stage you must watch not to take up too much or too little space, otherwise one or two inconveniences will result: (I) because the limitation in space the scenery will not show sufficient perspective distance and consequently will not prove so pleasing to the eye. Besides which the restrictions of space will at times create great confusion [...] and (II) because by too much space the number of spectators will be curtailed, which is bad."

meio de travas [madeira], ficando as lamparinas bem protegidas, [...]. Desse modo elas permanecerão firmes e estáveis, mesmo quando o palco balança durante a dança e os saltos.⁵⁴ (SABATTINI apud MCDOWELL, 1958, p. 95, tradução nossa)

As exigências dos dispositivos cenográficos encaminhavam inúmeras decisões técnicas e mecânicas, com o objetivo de realizar as proposições estéticas da cena. No capítulo 3, Livro 1, ele apresenta detalhes sobre a construção de um palco, que incluem uma espécie de parapeito no limite do proscênio, com dupla função: como proteção para elementos da cenotécnica instalados sob o piso, assim como suporte para as luzes da ribalta. Mais adiante, no capítulo 39 do mesmo livro, ele discute a ribalta propriamente dita, apresentando sérias restrições a tal posição. A primeira delas refere-se a uma questão técnica, uma vez que os aparatos instalados devem ser de grande porte, com o intuito de prover intensidade suficiente para iluminar a parte frontal do proscênio e do palco, gerando uma enorme quantidade de fumaça muito densa, com prejuízo para a visibilidade, além de gerar odor mais desagradável, devido à proximidade das luminárias em relação à plateia. Sabbatini aponta ainda outra grande desvantagem: “É verdade, pode-se ver melhor o figurino do ator e os dançarinos, mas também é verdade que os seus rostos se tornam tão pálidos e abatidos, que eles parecem ter sido acometidos por uma grave febre”.⁵⁵ (SABATTINI apud MCDOWELL, 1958, p. 96, tradução nossa)

Além disso, o brilho excessivo desses aparatos gerava incômodos para os olhos dos atores e dançarinos. Tal ponderação revela que, mesmo mencionado como obsoleto, Sabbatini apontou para uma preocupação que se tornou presente na maneira de pensar a contribuição da luz para o teatro, quando observou a diferença entre tornar visível e elaborar uma imagem eficiente para a espetacularidade do evento. Atores bem expostos pela intensidade da luz, mas pálidos como se portadores de alguma enfermidade, rostos chapados, criando imagens distanciadas dos objetivos da cena, representavam – na opinião de Sabbatini – um equívoco.

Trata-se de uma antecipação da observação da assertiva visual (visualidade) da cena, como um compromisso com a ideia que a originou. Se, por um lado, a crítica

54 “Other oil lamps, or better, torches must be distributed over the stage. This will be best accomplished if some suitable sized pieces of wood are used, as long as the distance from the floor of the hall to the lowest part of each house on the street which is to be illuminated. These should be firmly fixed with plaster to the floor by means of holes sufficiently large that the pieces of wood do not touch the stage at any point. Then their ends are well fixed by means of braces to the wall, and lamps well secured, [...]. By this means they are firmly and steady even when the stage shakes from the dancing and tumbling.”

55 “True, one can see better the costumes of the actor and the dancers, but is also true that their faces seem so pale and wan that they look as though they just had a bad fever.”

de Sabbatini indicava obediência a um padrão superficial de beleza comprometido em mostrar de modo “agradável” o ator em cena, por outro, sua abordagem aproximava-se da intenção de construir a visualidade exigida por cada espetáculo em particular, considerando-a mais importante do que apenas tornar visível a ação (o ator e o ambiente) no palco.

Na compreensão de Sabbatini, se não havia razões para que os atores estivessem pálidos, tal imagem deveria ser descartada. Do mesmo modo que, ainda hoje, um rosto rosado e agradavelmente iluminado não deve ser mostrado em cena, se o espetáculo precisa do contrário. Pode-se observar aí determinada tensão estética: ainda que o acontecimento espetacular intente seduzir o espectador através do discurso visual, transformar o espetáculo em mero prazer ou entretenimento é uma decisão que recebe severa crítica. Tal observação qualifica as funções do iluminador, exigindo dele muita atenção àquilo que cada diretor (ou espetáculo) propõe.

No capítulo 12 do Livro 2, Sabbatini apresentou uma das ilustrações mais comentadas do seu trabalho. Tratava-se de um sistema concebido para bloquear as velas e escurecer o palco, através de um aparato metálico e cilíndrico que, deslocando-se no sentido vertical na direção das velas, impedia que a luz chegasse ao palco (Figuras 36 e 37). Considerar a retirada de toda a luz da cena era, naquele tempo, uma atitude revolucionária e inatingível do ponto de vista operacional. O aparato, entretanto, deve ser sublinhado como a primeira versão do *dimmer* moderno e do caminho para o *black-out*, definindo esses princípios como contribuições já presentes no espetáculo, há cinco séculos.

REPERCUSSÕES RENASCENTISTAS FORA DA ITÁLIA

As proposições do teatro renascentista na Itália romperam fronteiras, não somente pelas viagens de artistas italianos para outros países, mas também em decorrência da passagem por lá de artistas de outras regiões. Entre eles, destaca-se o alemão Joseph Furttenbach, o velho (1591-1652), que chegou à Itália em 1610 e retornou ao seu país 10 anos depois, onde se estabeleceu como engenheiro e arquiteto sediado na cidade de Ulm, interessado em muitas áreas da construção incluindo a militar, assim como a naval. Lendo seu texto *Novas viagens à Itália (Newes Itinerarium Italiae)*, conjunto de relatos publicados em 1627 acerca da sua passagem pela Itália, pode-se observar seu interesse pelos estudos da arquitetura, incluindo a construção naval, assim como seu entusiasmo pelos espetáculos.

Em Florença, Furttenbach provavelmente acompanhou, ou foi orientado, por Giulio Parigi (1571-1635), de quem recebeu grande incentivo e a quem se refere como mestre. Parigi foi responsável pela montagem de diversos espetáculos, incluindo a cenografia e a luz, sendo também arquiteto e engenheiro a serviço do Duque da Toscana. Ao descrever com entusiasmo um espetáculo religioso apresentado por ocasião da sexta-feira santa, Joseph Furttenbach acentuou a beleza da perspectiva projetada por Parigi, e comentou o tratamento do grande salão onde se deu o evento:

A impressão de grande distância e largura foi criada pelo bom uso da perspectiva. Numa direção, através de uma floresta, era vista a cidade de Jerusalém. No lado direito, estava o *castrum doloris* [ou castelo da dor, aparato criado para ser colocado o esquife durante velórios], ou *sepulchrum Dominicum* [sepulcro divino]. Com oito palmos de comprimento e cerca de seis de altura, decorado como um caixão bem construído, completamente coberto de veludo negro, e sobre o qual se encontrava uma grande quantidade de caros e indescritíveis diamantes [...]. Um grande espetáculo de riquezas era criado pelo brilho das luzes escondidas no céu. Os diamantes faiscavam como estrelas quando brilhavam no céu.⁵⁶ (FURTTENBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 180, grifo e tradução nossos)

Tal relato amplia a compreensão da cena daquele momento como um evento fortemente impregnado pela visualidade. A relação entre a perspectiva e a luz no espetáculo renascentista deixaria marcas profundas no jovem artista alemão que escreveu ainda vários tratados e entre esses, três textos que abordam a atividade teatral. Em *Architectura civilis* (1628) Furttenbach, incluiu na parte final, estudos introdutórios acerca do palco e da cenografia, além do projeto de um pequeno teatro inserido no complexo de uma mansão. Ainda que se possa argumentar que ele representava apenas um aspecto decorativo da edificação, pode-se antever uma tendência do barroco segundo a qual os nobres incluíam teatros nos projetos de muitos castelos, já que tais edificações funcionavam como unidades mais ou menos autônomas, que deveriam atender as demandas essenciais da comunidade que abrigava.

⁵⁶ "The impression of great distance and width was created by good use of perspective. In one direction, through a forest was seen the city of Jerusalem. At the right side was the *castrum doloris*, or *sepulchrum Dominicum*. It was eight spans long and about six spans high, decorated like a well-formed coffin completely covered with black velvet on which was a large quantity of expensive diamonds that cannot be described. [...] A great spectacle of riches was created by the glow from standing lights put in hidden places within the heavens. The diamonds sparkled as though stars in heaven where shining."

Na sua descrição desse teatro ele acentuou a aplicação da luz. Ao descrever a cenografia para a comédia ele diz:

No palco, deve ser instalado um grande número de lamparinas a óleo, [...] colocadas dentro da cena, acima, entre as nuvens, em ambos os lados, e nos fossos, à frente e ao fundo; todas, é claro, completamente ocultas. Elas produzirão um brilho tão esplêndido que parecerá o dia rompendo através das nuvens.⁵⁷ (FURTTENBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 192, tradução nossa)

Furttenbach acreditava que o seu espectador estaria interessado em um brilho que aproximasse a experiência visual presente na cena, do brilho da luz do sol. Em 1640, ao escrever *Arquitetura do entretenimento* (*Architectura recreationis*), Furttenbach ampliou o tratamento dispensado à cenografia e ao palco, além de inserir desenhos e projetos de espetáculos nos quais trabalhou. O seu escrito teórico serve, então, como importante fonte para o estudo da enorme influência e atenção que a práxis teatral italiana provocou na Alemanha no século XVII.

Começava a tomar corpo a ocultação dos instrumentos, assim como acessórios da mecânica teatral exaustivamente aplicada como caminho decisivo para o realismo. Também na compreensão de Furttenbach os instrumentos deveriam permanecer fora do alcance visual do espectador. Mais uma vez aparece a necessidade da ilusão, o princípio de ilusão de real.

Furttenbach publica ainda *Nobre espelho da arte* (*Mannhafter kunstspiegel*, 1663), um conjunto de dezesseis textos que incluem geometria, mecânica e perspectiva cenográfica, tratando não somente de obras realizadas, mas também transitando por especulações voltadas para projetos que ele poderia ou desejaria formalizar. Em tais textos está incluída a proposta de um grande salão com quatro palcos dispostos sobre um anel giratório, em torno de uma mesa de banquete. De acordo com George R. Kernodle (1958b), ao introduzir sua tradução do trabalho de Furttenbach, os relatos que aparecem em *Nobre espelho da arte* tratam de dois espetáculos que podem ter sido os mais ousados da carreira do artista alemão, realizados em 1640 e 1650. Kernodle (1958b) menciona ainda comentários de Furttenbach sobre limitações no orçamento das produções nas quais participou, cujos resultados ficaram aquém daqueles que ele pretendia, se comparados às montagens italianas.

57 Da tradução inglesa: "On the stage, there should be a large number of oil lamps, [...] placed within the scene, above between the clouds, at both sides, and in the front and rear pits, all of course completely concealed. These will give out such a splendid glow that will seem as if daylight were breaking through the clouds."

Ainda que seus espetáculos impressionassem o público burguês, na Alemanha, ele usava como critério para julgamento, o padrão italiano, que conhecia bem. Se, por um lado, baseando-se excessivamente nos *periaktoi* Furttenbach faz sua discussão do tratamento cenográfico parecer ultrapassada, Kernodle (1958b), aponta três principais razões para a grande relevância das suas plantas e descrições:

Elas nos falam mais sobre a prática italiana do que podemos apreender em qualquer outra fonte, e mostram como essa prática foi adaptada em um país longe de Itália. Em segundo lugar, elas nos dão a mais ampla informação que encontramos sobre a forma e o uso do *inner stage* [no teatro elisabetano, a parte ao fundo do palco, geralmente sob a estrutura construída no segundo nível, para cenas como a do balcão, em Romeu e Julieta]. A utilização do *inner stage* como uma parte comum do palco nem sempre foi reconhecida no teatro [da Europa] continental e sua importância como um paralelo ao palco inglês ainda não foi totalmente investigada. Terceiro, mostram Furttenbach como um pensador avançado na prática de iluminação.⁵⁸ (KERNODLE, 1958b, p. 184, grifo e tradução nossos)

No que se refere à aplicação da luz ao seu trabalho ele revela progressos que o colocam muito à frente da prática italiana de aplicação de luz na cena. O trabalho de Furttenbach tem grande relevância para a introdução de novas possibilidades de contribuição da luz para a cena, já que ela interage com os demais aspectos do processo criativo. Ele revela ainda uma face inesperada das suas preocupações, quando enfatiza a importância da atividade teatral na formação dos jovens:

A montagem de espetáculos é o mais agradável e útil treinamento para os jovens em crescimento, [...]. Atuar em um teatro bem equipado dará aos jovens [meninos] uma aparência agradável, um modo de falar confiante, e um espírito heroico, que vai prepará-los para mais tarde se expressarem, tanto em ocasiões espirituais [religiosas] quanto seculares. Há, portanto, uma razão especial para que os cidadãos construam esses benéficos teatros para salvar a sua juventude dos pecados, das vergonhas e dos vícios.⁵⁹ (FURTTENBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 203, tradução nossa)

58 "They tell us much about Italian practice that we can learn from no other source, and show how that practice was adapted in a country far from Italy. Second, they give us the most extensive information we have about the form and use of the inner stage. The use of the inner stage as a regular part of the continental theatre has not always been recognized, and its importance as a parallel to the English stage has not been fully explored. Third, they show Furttenbach as an advanced thinker in lighting practice."

59 "The putting of plays is a most delightful and useful training for growing youth, [...]. Acting in a well-equipped theatre will give boys a pleasing appearance, a confident speech, and a heroic spirit that will prepare them well

Furttenbach defende a implantação de teatros “bem equipados”, sublinhando sua preocupação com a justeza desses espaços para atender às proposições dos artistas e cumprir uma função educacional. Do ponto de vista específico do aprendizado teatral durante sua passagem pela Itália, ele detalhou inúmeros instrumentos, acessórios e efeitos especiais. Seus comentários acerca do uso de *dimmers*, descritos por Sabbatini, no Livro 2, capítulo 12, mostram o potencial desses acessórios, num trecho que ele intitula “como transformar o dia em noite”. Exemplificando uma solução para o espetáculo *Moisés*, que teria sido montado sob os auspícios do seu patrono Herr Merchius, ele indicou o uso desses *dimmers* no momento em que o profeta faz a noite cair sobre o Egito:

Durante uma tempestade a luz do dia deve ser reduzida e, gradualmente, tornar-se escura como a noite. Pode-se fazer um planejamento para que as lamparinas a óleo e as luzes por trás do cenário sejam apagadas e acesas novamente. Mas isso exigiria tempo e as lamparinas de óleo, ao serem apagadas, produzem mau cheiro. Assim, temos pequenas caixas ou coberturas, feitas especialmente de metal preto que, por meio de cordas são abaixadas na frente das lamparinas a óleo que se encontram escondidas atrás das pernas e também na frente das lamparinas dispostas atrás da boca de cena. Elas podem desbloquear todas as lamparinas simultaneamente, ou apenas parte delas. Elas bloqueiam as lamparinas, mantendo-as acesas, de modo que parece noite, no palco. O cabo de cada lamparina é esticado para a parte superior do palco [urdimento], juntando-se depois em um único acionamento para todos os cabos. Quando esse acionamento eleva os bloqueadores, as luzes brilham como um dia claro, mas quando cada bloqueador é abaixado, cobrindo a lamparina correspondente, nenhum raio de luz é visto. Isso foi feito para escurecer e criar o trovão e o relâmpago, na cena em que o Faraó se torna inflexível e, através do ato de Moisés, cai a noite, naquele momento, sobre o Egito. Tal efeito, em ocasiões dessa natureza, dá grande prazer a quem o contempla.^{6o} (FURTTEBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 230-231, tradução nossa)

for later discourses on both spiritual and secular occasions. Therefore there is a special need for private citizens of cities to build such beneficial theatres to save the growing your from sins, shames and vices.”

6o “During such a storm the daylight should get dimmer and gradually become dark like night. It could be arranged that the oil lamps and lights behind the scene be put out and later relighted. But it would require time, and extinguished oil lamps produce a bad smell. Hence we have little boxes or covers, specially made of black metal that by cords are drawn over and then away from the oil lamps on the floor behind masking screen, as well as over and away from the oil lamps behind the proscenium. They can be drawn over all of the oil lamps at a time, or only part. They cover the lamps but still permit them to burn, so that it seems night on the stage. The cord from each

É possível imaginar variadas oportunidades para o uso do mesmo sistema de controle, como em momentos generalizados de transição entre a luz de um dia claramente iluminado pelo sol e uma situação de tempestade, para usar um exemplo citado por Furttenbach. Importante aqui é lembrar que o resultado alcançado, caracterizando movimentos de transição entre luz e sombra, dia e noite, claro e escuro, já está presente no teatro desde o Renascimento. E ainda que se tenham modificado os meios, a tecnologia e as convenções, os princípios se mantiveram.

Tais momentos de redução da intensidade de luz, que repercutiam também na retirada de luz da plateia, representam uma preocupação com a visualidade da cena, não somente na Itália e na Alemanha, mas também na França e na Inglaterra. Para tratar da questão, Furttenbach sublinhou a localização das janelas em um teatro, indicando planejamento cuidadoso antes da construção, a partir mesmo dos projetos, para evitar o constrangimento e a inconveniência de intervenções nos edifícios depois de finalizada a obra. Ele sublinha problemas particulares de ventilação e iluminação, como aspectos decisivos na distribuição das janelas, tanto nos bastidores quanto no palco e na plateia, sugerindo que a distribuição seja planejada previamente. Trata-se de uma atitude originada no seu próprio trabalho no teatro, levando-o a decisões fundamentadas no estudo e na experiência adquirida com a cena propriamente dita. Isso pode servir como exemplo, ainda hoje, para um arquiteto que projeta uma casa de espetáculos sem identificar as funções desempenhadas em cada uma das suas áreas ou partes. Ele foi incisivo:

É imprescindível que as janelas sejam planejadas nos lugares corretos para iluminação adequada e circulação de ar. Muita gente aglomerada no mesmo espaço faz com que o ar se torne muito quente e úmido, e o arquiteto seria considerado um simplório se, após a construção, tiver que incluir mais janelas, obrigando-o a cortar as paredes, ou danificar o piso superior com grandes aberturas para o ar.⁶¹ (FURTTEBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 206, tradução nossa)

lamp is led up above the stage and thence to a single handle for all the cords. When this handle is forward, the lights shine as for a bright day, but when the handle is drawn back when each cap covers its oil lamp so that not a ray is seen. Thus it was made to grow dark with the thunder and lightning in the scene where the Pharaoh grew obdurate, and through the act of Moses it became night for a time in Egypt. This effect for such occasions gives great delight to those who see it."

61 "It is very important that the windows be planned at the right places for proper lighting and plenty of air. So many people so close together cause the air to become very warm and damp, and the architect would be held a simpleton if, after the building has been finished, more windows had to be cut into the walls, or the upper flooring spoilt by cutting large vents for the air."

Furttenbach não somente demonstra a necessidade de planejamento da ventilação que evitasse o desconforto causado pela insalubridade do ar em um espaço fechado e planejado para acomodar grande número de pessoas, com o agravante da fumaça produzida por velas e lamparinas a óleo, ou até tochas, mas também chama a atenção para aspectos estéticos. Depois de indicar a exigência de janelas nas laterais do palco para que, durante o dia, a entrada da luz do sol dispense o uso de lamparinas a óleo, ele completa:

Nenhuma janela deve ser colocada nas laterais do fosso à frente do palco. As paredes devem ficar intactas para que o espectador não seja ofuscado [pela luz do exterior], e permanecendo sentado na escuridão tenha grande deleite com a luz do dia banhando as ruas entre as casas, assim como a luz da manhã vinda de entre as nuvens.⁶² (FURTTEBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 206, tradução nossa)

Dispensando atenção especial às janelas da plateia, recomenda:

O melhor seria não colocar nenhuma janela nas laterais da plateia de modo que os espectadores deixados na escuridão, como na noite, dirijam sua atenção para a luz do dia, no palco. E seria melhor ainda se tivéssemos um par de janelas a cada dez fileiras de assentos [bancos], para permitir a circulação do ar até o início do espetáculo. Ao som da trombeta e dos tambores, antes que a cortina caia, as janelas da plateia podem ser bloqueadas por persianas ou preenchidas com folhas verdes trançadas de modo a que o ar possa circular e a plateia continue escurecida.⁶³ (FURTTEBACH apud KERNODLE, 1958b, p. 206, tradução nossa)

Para apreender os limites da mencionada “escuridão”, é indispensável lembrar que a luz do sol estaria entrando pelas janelas incluídas nas coxias, produzindo certo grau de luminosidade na plateia. Importa, contudo, aproximar-se da intenção do artista alemão na busca da distinção palco-plateia, ator-espectador, e observar sua determinação ao defender a convenção. Furttenbach antecipa aqui

62 “No windows are placed at the sides of the front pit. The walls there are left unbroken so that the spectator will not be blinded, but will sit in darkness and have the greater wonder at the daylight falling in at the streets between the houses as well as at light of the morning coming from between the clouds.”

63 “It were better if no windows are put at the side of the audience, so that the spectators, left in darkness like night would turn their attention to the daylight on stage. But it is still better to have a pair of windows at the every tenth bench to let in air before the play begins. Then, at the sound of trumpet and drums, before the curtain is let down, the windows of the audience can be closed by shutters, or filed with green leafwork so that the air can come in and the room still be darkened.”

a solução técnica aplicada pela fotografia e pelo cinema, quando se construíram estúdios que integravam dispositivos para permitir a entrada da luz do sol, com o intuito de alcançar a luminosidade necessária aos trabalhos. Em suas memórias Thomas Edison (1847-1931) escreveu:

Nosso estúdio era quase tão impressionante quanto os filmes que ali fazíamos. [...] O edifício tinha cerca de 25 por 30 pés [7,5 m x 9,0 m], e demos um efeito grotesco ao telhado, elevando-o no centro e acrescentando uma saliência provida de venezianas que podiam ser abertas ou fechadas, por meio de uma roldana, de modo a permitir-nos aproveitar ao máximo a luz. (EDISON apud MANNONI, 2003, p. 389)

Edison refere-se ao *Photographic building*, construído nas dependências dos seus laboratórios, em West Orange, Essex, New Jersey/USA, em 1893. Seu estúdio ficou conhecido como *Black Maria* devido a sua semelhança com os furgões da polícia local, que tinham o mesmo nome (Figuras 38 e 39). Além de contar com dispositivos que elevavam a cobertura para possibilitar a entrada de luz, em todo o edifício – construído em madeira – ele estava instalado sobre um dispositivo giratório circular, permitindo que fosse movimentado a partir do próprio eixo para receber a luz do sol no ângulo indicado às filmagens. Os historiadores ponderam que o *Black Maria* não pode ser considerado o primeiro estúdio cinematográfico, uma vez que em 1890 Étienne-Jules Marey (1830-1904) já trabalhava no seu estúdio do Bois de Boulogne, em Paris. Marey, médico e inventor, é considerado um pioneiro, com pesquisas e inventos importantes para as artes da fotografia e do cinema. Há, contudo, uma relevante diferença entre o trabalho de Edison e o seu, se considerarmos que o trabalho de Marey partia de abordagem substancialmente científica, enquanto que Edison projetava a comercialização dos seus filmes. É importante dizer que, em 1889, Edison foi até a França, onde se encontrou com Marey.

Retomando Furttenbach, vale lembrar que também ele operou com a ideia do que denominamos, no Brasil, refletor, trabalhando no projeto de um instrumento, cujo princípio já havia sido descrito por Serlio. Ele propôs a implantação de uma superfície refletora diante da fonte de luz artificial e apresentou o que pode ser considerado um avanço, ao indicar o uso da mica (expressão provavelmente originada no latim *micare* ou brilho), ou seja: algum dentre os diversos minerais brilhantes e muito resistentes, até hoje usados como isolantes, e/ou em lugar do vidro, em situações de agressividade das altas temperaturas. Caracteriza-se, então, um progresso relacionado tanto à eficiência nas relações de iluminância (fluxo luminoso ou quantidade de luz que alcança ou chega a determinado ponto/

objeto), quanto à sua preocupação com a segurança, quando ele chamou a atenção para a propriedade isolante da mica, que evitaria incêndios (Figura 40).

Considerando o risco de incêndios, Furttenbach (apud KERNODLE, 1958b, p. 236, tradução nossa) acentuou uma grande vantagem no uso do mencionado acessório: “A experiência mostra como se produz um forte esplendor usando-se lamparinas equipadas com refletores desse tipo, parafusadas nos céus e dispostas sobre toda a cena”.⁶⁴ As preocupações de Furttenbach tornam-se compreensíveis quando se considera a frequente ameaça de incêndios em teatros iluminados por velas, tochas e lamparinas a óleo, já que ele fala como alguém efetivamente envolvido na aplicação desses aparatos nos eventos.

Ao apresentar seus quatro diferentes métodos para iluminar a cena, Furttenbach demonstra como os aparatos deveriam ser distribuídos por todo o palco e, também, fixados no dispositivo cenográfico, sempre atento às exigências de segurança. Isso também pode ser tomado como ensinamento, hoje em dia, quando – apesar da sofisticação de muitos sistemas – ainda se podem encontrar inúmeras situações de risco.

Furttenbach comentou o deleite produzido por momentos como o descrito acima, para quem os contempla, devido ao brilho ampliado pela reflexão. Ainda que o julgamento do século XXI apresente críticas ao desmedido apelo à “beleza” produzida por efeitos, uma vez que isso pode gerar superficialidade, desequilíbrio na cena, visibilidade desprovida de relações efetivas com a visualidade do espetáculo, é preciso considerar que, mesmo no início do século em curso, ainda se pode encontrar demasiada e progressiva acentuação de efeitos, como já foi dito na introdução deste livro. É possível identificar na proposição de Furttenbach a intenção de tratar a atmosfera indicada pela ação, instigando o jovem *designer* que hoje se aventura no estudo da luz para a cena. O trabalho de Joseph Furttenbach representa um documento relevante sobre o teatro renascentista italiano e mostra que as práticas originadas na Itália foram difundidas na Europa Continental.

64 Da tradução inglesa: “Experience shows how strong a splendor will be cast by lamps fitted with such reflectors and screwed in the heavens and about the entire scene.”