O brilho da luz divina

Eduardo Tudella

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

TUDELLA, E. O brilho da luz divina. In: *A luz na gênese do espetáculo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 207-233. ISBN: 978-85-232-1858-4.
<https://doi.org/10.7476/9788523218584.0008>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](#).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 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](#).

O BRILHO DA LUZ DIVINA

Como já foi dito, o desejo renascentista de ver o mundo através do olhar calculado pelo ser humano representa um importante registro da presença abrangente da luz na cultura. Há, entretanto, indicações bem anteriores ao Renascimento italiano que permitem refletir sobre a relevância da luz no teatro, incorporando passos importantes das relações entre a cena e a luz, determinando a abrangência do estudo da visualidade na práxis cênica, assim como sua interação com os processos culturais.

Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80/70 a.c. - 15 a.c.), engenheiro romano, em *Da arquitetura*, livro X (*De architectura*, libri X), adverte:

2. Nós devemos estar também cientes de que não há exposição ao sol. Quando o sol brilha intensamente sobre a sua [do teatro] parte circular, ficando o ar preso na estrutura e sendo impedido de circular, permanece lá dentro, aquecendo-se; tornando-se brilhante e quente, queima, resseca e deteriora os fluídos humanos. Por essas razões, os locais com tal insalubridade devem ser evita-

dos, dando-se preferência àqueles saudáveis.¹ (VITRUVIUS, 1914, p. 138, tradução nossa)

Na arquitetura atual, tal comentário poderia remeter às interações entre iluminação e conforto. Em se tratando do teatro romano, a preocupação com o conforto estaria referendada pelo seu caráter de entretenimento, que incluía o máximo de bem-estar para aquela parte do sofisticado público, formada por autoridades. Aquilo que Vitruvius chamou de “parte circular”, pode incorporar a *orchestra* e a *cávea*, já mencionadas, estabelecendo compromissos com o bem-estar do público, incluindo no planejamento da arquitetura teatral da Roma antiga a possibilidade, ou o privilégio, de ver bem.

As relações entre a visibilidade na cena e o conforto determinavam a distribuição dos espectadores no espaço da *cávea*. Tal distribuição representava a organização social romana, exigindo que o público fosse acomodado nos diversos níveis da plateia (*cavea*), de acordo com sua posição na escala hierárquica da sociedade. Então, ao acomodar na *cávea* inferior (*ima cavea*) as classes superiores, para lhes dar facilidade de acesso, atendendo à mencionada escala hierárquica,² seguindo sucessivamente e passando pela média (*media cavea*) até chegar à *cávea* superior (*summa cavea*), onde se localizavam as classes consideradas inferiores, ficava também determinada a qualidade do acesso visual ao espetáculo. Ou seja, enxergar bem, ver de perto os acontecimentos apresentados na *orchestra* e no *proscenium* (ou espaço diante da *scaenae frons*³), determinava um privilégio no teatro romano daquela época. Cabe ao iluminador avaliar tais associações e relacioná-las à compreensão humana da visão, o que pode contribuir para apreensão da relevância do seu trabalho.

Pode-se vislumbrar nas observações de Vitruvius (1914) uma parceria que, desde o teatro grego do século V a.c., já se havia manifestado no *mechané*.⁴ Trata-se de uma interação da práxis cênica com a tecnologia, resultando em mudanças periódicas na configuração arquitetônica do teatro e na tipificação espacial da cena. Tais mudanças estão estreitamente ligadas à capacidade do teatro de intera-

1 2. “We must also beware that it has not a southern exposure. When the sun shines full upon the rounded part of it, the air, being shut up in the curved enclosure and unable to circulate, stays there and becomes heated; and getting glowing hot it burns up, dries out, and impairs the fluids of the human body. For these reasons, sites which are unwholesome in such respects are to be avoided, and healthy sites selected.”

2 Deve-se lembrar que não havia elevadores.

3 A elaborada construção, ao fundo do palco, onde aparecia a Porta Régia, ao centro, e ainda presente no Farnese. Progressivamente a Porta Régia se expande até originar a boca de cena moderna.

4 Mecanismo (guindaste de palco) que permitia elevar e descer atores e/ou objetos.

gir com os processos tecnológicos de cada período, mesmo os mais inovadores, e até fazer surgir novas tecnologias, gerando um discurso visual próprio.

Por outro lado, ainda que não se tenha registro de especificidades referentes ao papel da luz nos espetáculos da época de Vitruvius, a contemplação da arquitetura, em si, traz indícios do prazer visual experimentado por quem assistia a um espetáculo. Cerca de três décadas antes da publicação da sua obra, certas edificações teatrais – algumas ainda temporárias – já agradavam e surpreendiam os cidadãos romanos. Sob a responsabilidade do edil (administrador público) M. Aemilius Scaurus, em 58 a.c., um teatro provisório, construído para funcionar por alguns poucos dias, provocou comentários entusiasmados. Registre-se a opinião de Gaius Plinius Secundus – Plínio, o Velho (23-79):

Durante sua administração e apenas para uso temporário, de alguns dias, Scaurus erigiu o maior trabalho desempenhado por mãos humanas, mesmo considerando-se aqueles construídos como permanentes: refiro-me ao seu teatro. O edifício tinha três pavimentos, sustentados por trezentos e sessenta pilares, e isso numa cidade onde não se concedia permissão aos seus mais proeminentes cidadãos para construir seis pilares de mármore do Monte Hymettus, sem alguma crítica. [...] os pilares mais baixos [...] tinham doze metros de altura e, entre eles [...] havia três mil estátuas de bronze.⁵ (PLÍNIO apud NAGLER, 1952, p. 21, tradução nossa)

Acomodando perto de 80 mil pessoas, a edificação suplantava até mesmo o *Teatro di Pompeo*, o primeiro empreendimento teatral permanente e que seria construído em Roma por volta de 55 a.c. Outros aspectos a distinguiam, incluindo a aplicação de vidro, iniciativa completamente inovadora e considerada uma extravagância pelo mesmo Plínio. Para exemplificar a ousadia dos projetos da arquitetura teatral romana, Nagler (1952) menciona ainda a *História Natural* de Plínio:

C. Curio construiu, próximos um do outro, dois grandes teatros de madeira; muito bem posicionados, sobre um sistema de pivôs. Antes do meio-dia, um espetáculo de jogos era apresentado em cada um deles, com os teatros encostados um no outro, pela parte traseira, de modo que o ruído em cada um deles não inter-

5 “During his aedileship, and just for the temporary use of a few days, Scaurus wrought the greatest work ever achieved by the hands of man, even when intended for permanence: I refer to his theatre. The building had three stores, supported on three hundred and sixty columns, and is also in a city which had not given one of its leading citizens permission to erect six pillars of Hymettian marble without some criticism. [...] the lowest columns [...] were thirty eight feet high, and place between them [...] were three thousands bronze statues.”

ferisse na *performance* apresentada no outro. Então, de repente, mais tarde – no mesmo dia – os dois teatros giravam para ficar frente a frente, as laterais se conectavam e, com as molduras externas removidas, eles formavam um anfiteatro no qual eram apresentados combates de gladiadores.⁶ (PLÍNIO apud NAGLER, 1952, p. 21, grifo e tradução nossos)

A arte teatral incorporou à sua arquitetura as tecnologias disponíveis, surpreendendo com inovações a cada complexo construído. Exemplos de casas de espetáculo espalharam-se pelo Império Romano, desde os primeiros séculos da Era Cristã, e ainda podem ser encontrados na Europa, Ásia e África, como os exemplos de Aspendos, na Ásia, assim como em Sabratha, na África (Figuras 41 e 42). A repercussão dos traços da perspectiva, já aplicados por Agatharcus de Samos,⁷ pode ser confirmada em obras como o afresco de Boscoreale (43-30 a.c.) (Figura 43), e até o uso da cortina revelam possíveis características do espetáculo daquele período. A interação cena/tecnologia mudaria a face do espaço cênico, numa relação direta com os eventos em si, acentuando a parceria dinâmica entre as instâncias da cena. O acessório conhecido como *velum* ou *velarium* pode ter gerado contribuição determinante para o teatro provisório, construído na administração de M. Aemilius Scaurus, como relatam Adkins e Adkins:

Em frente ao palco havia uma vala ou fosso para a cortina (*aulaum*), que era depositada nessa vala no início do espetáculo e levantada no final. Havia também cortinas menores (*siparia*), para esconder partes frontais do palco [*scaenae frons*], se necessário. A *orchestra*, o espaço plano entre o palco e a plateia, era usada para os assentos destinados aos senadores, sacerdotes e militares. Sobre o palco havia uma cobertura de madeira que também funcionava como dispositivo acústico. Os espectadores eram protegidos do sol e da chuva por um toldo (*velum* ou *velarium*), fixado por cordas em mastros posicionados na par-

6 “C. Curio had two large wooden theatres built close together; each was nicely poised, turning on a pivot. Before noon, a spectacle of games was performed in each, with the theaters back to back so that the noise in each would not interfere with the other’s performance. Then, suddenly, toward the latter part of the day, the two theatres would swing around to face each other with their corners interlocking, and, with their outer frames removed, they would form an amphitheater in which gladiatorial combats were presented.”

7 Pintor grego que viveu no século V a.c. e teria trabalhado com Ésquilo, de acordo com Vitruvius (1914, p. 161). Ainda que Aristóteles (1951, p. 73) tenha afirmado que Sófocles teria introduzido a cenografia, Vitruvius menciona a contribuição de Agatharcus para o espetáculo de Ésquilo, comentando adicionalmente que isso provocou Demócrito e Anaxágoras, levando-os a escrever acerca do tema, seguindo os passos dos comentários anteriormente elaborado por Agatharcus, cujos termos incluem o que se pode inferir como princípios do desenho perspectivista. Vitruvius, ao mínimo, inicia a discussão da perspectiva, já no século I d.C.

te superior da plateia. Em alguns teatros foram construídos pórticos, como parte da plateia ou atrás da *scaenae frons*, para proteger os espectadores nos intervalos entre os espetáculos.⁸ (ADKINS, L.; ADKINS, R., 2004, p. 149-150, tradução nossa)

É importante registrar que a espécie de toldo instalado sobre a plateia (*cavea*) tinha a função primeira de proteger o público do sol e da chuva, proporcionando conforto. Além disso, no entanto, ele determinava a qualidade visual de um ambiente preenchido pela luz natural, mas filtrada através da espessura e textura do *velum*: isso promovia uma atmosfera visualmente “macia”, suavizada pela atenuação das sombras diluídas sob a luz difusa. Mais tarde, o cinema usaria um acessório similar para filtrar e atenuar a luz natural, em externas filmadas à luz do dia.

Essa assertiva visual estava mixada aos altos padrões de luxo da Roma Imperial, assim como à exacerbada violência que incluía a morte em cena, em espetáculos sem “personagens”, sem compromissos com a ficção, uma vez que a pessoa a ser executada, e/ou devorada representava a si mesma, desafiando até hoje muitas iniciativas espetaculares consideradas revolucionárias ao incorporarem na práxis cênica a efetiva morte em cena.

Deve-se registrar o tabu e a desconfiança em relação aos *snuff films*,⁹ nos quais se presume que as pessoas agredidas ou assassinadas nas cenas são efetivamente agredidas ou assassinadas, não se tratando de truque ou efeito. Pode-se imaginar as reações se, na práxis cênica, considerando-se qualquer acontecimento espetacular, alguém for realmente assassinado diante do olhar do público.

Mesmo o *decorum* romano, como conjunto de normas para a conduta do cidadão, ganhou nuances que desafiavam as mais radicais “revoluções espetaculares”, mesmo as mais modernas ou atuais. Certas *performances* romanas, por conseguinte, romperam limites dos quais as mais radicais revoluções performativas que se sucederam ainda não conseguiram se libertar.

O *Oxford companion to the theatre* questiona outra face daquela práxis espetacular romana: “Nesses vastos, esplêndidos e luxuosos teatros eram apresentados

8 “In front of the stage was a trough or trench for the curtain (*aulaeum*), which was lowered into the trough at the beginning of the performance and raised at the end. There were also smaller curtains (*siparia*) to screen off parts of the *scaenae frons* as required. The orchestra, the flat space between the stage and the auditorium, was used for seating for senators, priests and officials. Above the stage was a wooden roof that also acted as a sounding board. The audience was protected from sun and rain by an awning (*velum* or *velarium*) rigged on ropes from masts on the top of the auditorium. In some theatres, covered porticos were built as part of the auditorium or behind the *scaenae frons* to provide shelter for the audience between performances.”

9 O termo *snuff* – ou rapé, na gíria, pode significar morte em vários contextos. Pode ser aplicado como substantivo ou como verbo composto (*two words verb*), i. e., *snuff it*, *snuff sth out*.

shows triviais da Roma Imperial, os quais, entretanto, ainda que magnificamente confortáveis, deve-se confessar, para um gosto público de baixa qualidade.”¹⁰ (HARTNOLL, 1957, p. 676, tradução nossa)

Importa sublinhar a atenção dispensada pelos produtores desses eventos às questões visuais, mesmo que implícita e/ou intuitivamente assumidas. Por outro lado, enquanto o espetáculo romano dos primeiros séculos da história cristã ampliava seu requinte e desenvolvia alta tecnologia em eventos que incluíam corridas, combates diversos entre animais ferozes, entre gladiadores, entre animais e gladiadores, tentando superar uns aos outros no apelo ao cidadão comum, também ocorriam as representações de tragédias clássicas ao gosto da plateia composta pela elite sofisticada.

O emergente pensamento cristão, no entanto, desenvolvia grande desaprovação a tais práticas espetaculares. Não somente as corridas e a luta entre gladiadores, mas também os espetáculos teatrais originados na cena grega, apresentados à sofisticada plateia romana, eram atacados. A mais contundente e documentada crítica ao entretenimento apareceria no final do século II, na obra de Tertuliano [Quintus Septimius Florens Tertulianus (ca. 155/160-222)].¹¹ Em *Dos espetáculos (De Spetaculis)*, obra escrita entre 197 e 201, ele rejeita e condena os espetáculos de qualquer natureza, conclamando os cristãos a se afastarem de tais atividades, uma vez que elas eram originadas na tradição grega pagã. Sublinhando a origem dos espetáculos nos cultos aos deuses gregos, Tertuliano menciona, entre outros, Circe e Dionisus, que suscitavam o fortalecimento das diversas celebrações e eventos espetaculares da Roma Imperial, desde o circo até o teatro. Ele seguiu, em sua análise, um rumo contrário àquele escolhido por estudiosos que hoje negam a teoria responsável por localizar a origem do teatro grego na religião da Grécia arcaica.

De acordo com o julgamento de Tertuliano, a superficialidade da idolatria que fundamentava os eventos espetaculares afastaria os cristãos do original e seu único Deus. Aqui se pode observar uma importante base para o modo como a cultura ocidental formulou sua abordagem do mundo, orientada pela fé cristã, transformando-se numa importante instigação para a compreensão do Renascimento, já discutida.

10 “In these vast, splendid, and luxurious theatres were staged trivial shows of Imperial Rome, which, however, magnificent catered, it must be confessed, for a debased public taste.”

11 Advogado nascido em Cartago, filho de pais pagãos, Tertuliano converteu-se ao Cristianismo, por volta do ano 193, emprestando sua erudição – que incluía desde o conhecimento jurídico, a retórica, até grande familiaridade com o idioma grego – ao fervor da fé cristã. Considerado por muitos o mais original e importante autor eclesiástico latino até Agostinho [Aurelius Augustinus (354-430)].

Tertuliano (1842) afirmou que os lugares nos quais cristãos foram executados e devorados para a diversão e prazer dos romanos, deviam ser execrados, uma vez que caracterizavam um elo entre o espetáculo pagão e o prazer. Além disso, ele relacionou espetáculo e distúrbio do espírito, uma vez que o prazer impõe a parcialidade para que se atinja o deleite, incluindo o deleite produzido pelo ato teatral. Sua opinião era incisiva, ao julgar a rivalidade (conflito) presente nos espetáculos, concluindo que nela se instala a insanidade, a ira, o ódio e todo o tipo de sentimentos que desrespeitam os princípios da fé cristã:

Que condição de fé, que argumento de verdade, que regra de disciplina, evita, entre outros erros do mundo, também os prazeres dos espetáculos públicos, ouçam vocês, servos de Deus, que estão muito perto de Deus; [...]. De qualquer modo, para alguns, talvez tenham algum encanto as opiniões desses pagãos, os quais estão acostumados a argumentar contra nós desse modo: estes grandes deleites para os olhos ou para os ouvidos não são impedimentos para a religião, na mente e na consciência; e que não há ofensa a Deus nessas satisfações do homem, pois não há pecado em desfrutá-las, nos momentos e locais, apropriados, guardando-se sempre honra a Deus. Mas é isso que estamos especialmente preparados para provar, como essas coisas não estão de acordo com a verdadeira religião e com o ato de servir ao verdadeiro Deus. Há aqueles que pensam que os cristãos, um povo sempre pronto para a morte, são treinados para essa obstinação, pela renúncia aos prazeres.¹² (TERTULIANO, 1842, p. 188, tradução nossa)

Aqui se veem princípios que, muito próximos das teses do puritanismo inglês do século XVII, conduziram à proibição de qualquer atividade teatral. É importante sublinhar que o poder da visualidade presente nos “deleites para os olhos”, era atentamente observado, uma vez que ele podia mudar ou construir opinião.

Em 435, a atividade teatral foi inicialmente proibida aos domingos, pelo *Código de Theodosius*, e, finalmente, no século VI, todos os teatros europeus foram fechados,

12 “What state of faith, what argument of truth, what rule of discipline, barreth among other errors of the world, the pleasures also of the public shows, hear, ye servants of God, who are coming very nigh unto God; [...] In either case to some, perchance, the opinions of those heathens have still a charm, who, on this question, have been accustomed to argue against us thus: that these great refreshments of the eyes or the ears from without are no hindrance to religion in the mind and in the conscience; and that God is not offended by such gratification of a man as there is no sin in his enjoying at its proper time and in its proper place, saving always the fear and the honour due unto God. But this is what we are prepared especially to prove, how it is that these things do not accord with true religion, and with the true service of the true God. There are who think that the Christians, a people ever ready for death, are trained up to this obstinacy, by the renouncement of pleasures.”

fazendo com que os atores procurassem o benefício de mecenas interessados em produzir espetáculos para a nobreza e para o alto clero. Os atores se tornaram artistas itinerantes e trabalhavam longe dos centros urbanos. Muitos dentre eles mantinham os temas bíblicos, como principal origem da sua dramaturgia. É importante destacar Constantinopla, onde a própria imperatriz Teodora (500-548) – mencionada como atriz – provavelmente influenciou no relaxamento da repressão aos espetáculos públicos e até no fornecimento de provisões para atores.

Definindo como entretenimento organizado, sob a ameaça das invasões dos sarracenos no Oriente, nos séculos VII e VIII, além do desprezo bárbaro (como os romanos denominavam os povos que viviam do outro lado de suas fronteiras), o teatro resiste, em grande parte, graças à produção dramatúrgica que incentivava os interessados no espetáculo. Três séculos antes, o interesse pela dramaturgia já havia recebido um comentário muito importante para as discussões traçadas no presente trabalho.

Santo Agostinho sublinhou a importância do drama, inclusive como meio de educar:

Entre essas peças, as menos inofensivas são as comédias e as tragédias, quer dizer, aqueles dramas que os poetas escrevem para os palcos e os quais, mesmo lidando frequentemente com temas impuros, ainda assim o fazem sem a obscenidade na linguagem que caracteriza tantos outros espetáculos. E são esses dramas que os mais jovens são levados pelos mais velhos a ler e aprender, como parte daquilo que é chamada uma educação liberal e distinta.¹³ (AGOSTINHO, 1887, tradução nossa)

Deve-se observar que Agostinho, o antes dissoluto professor de Retórica era, então, fervoroso cristão e Bispo da cidade de Hipona. Em meio aos debates sobre as razões da queda de Roma, sob o rei visigodo Alarico, em 410, ele procura descaracterizar a crença que interpretava tal queda como uma vingança dos deuses pagãos, numa resposta à prática cristã da fé em um único Deus. Agostinho começou a escrever *A Cidade de Deus* (*De Civitate Dei*, 416] em que pôs, frente a frente, a cidade do título e outra, do demônio. A julgar pela sua avaliação há certa qualidade de espetáculos que podem, ou devem receber autorização para adentrar a cidade

13 “Of these plays, the most inoffensive are comedies and tragedies, that is to say, the dramas which poets write for the stage, and which, though they often handle impure subjects, yet do so without the filthiness of language which characterizes many other performances; and it is these dramas which boys are obliged by their seniors to read and learn as a part of what is called a liberal and gentlemanly education.” Essa citação resulta de pesquisa em um site da rede mundial de computadores que não inclui número de páginas (Livro II, Capítulo 8). Disponível em: <<http://www.newadvent.org/fathers/1201.htm>>. Acesso em: 25 set. 2008.

de Deus. A opinião de uma celebridade com a reputação de Agostinho, reconhecido como importante pensador da Patrística (como se denominou o conjunto dos escritos da antiga literatura católica), por certo influenciou a Igreja na inclusão de manifestações teatrais em suas festividades e na decisão de apoiar atividades cênicas que aconteciam nos seus arredores. Por outro lado, os mimos, menestrelis e outras companhias itinerantes que aplicavam derivações de textos bíblicos em seus espetáculos, contribuíram grandemente para manter o entusiasmo pelo teatro.

Retorne-se a Tertuliano para citar a conclusão do seu estudo crítico e tratado de execração categórica dos espetáculos. Ele deixou uma questão instigante, que antecipou um movimento deflagrado séculos depois do seu tempo:

Mas que tipo de espetáculo está bem próximo? A Vinda do Senhor, agora reconhecido, glorioso, triunfante. O que é essa alegria dos Anjos? A glória dos santos que ascendem? O reino dos justos que segue? A Nova Jerusalém? E ainda restam outros espetáculos: o último e eterno Dia do Juízo Final, o inesperado, o desprezado das Nações, quando todas as antigas coisas do mundo, e todos os que estão nascendo, devem ser consumidos pelo fogo? Qual será então a extensão do espetáculo?¹⁴ (TERTULIANO, 1842, p. 217-218, tradução nossa)

Tertuliano não poderia prever que seria mais tarde atendido, mas respondeu às suas próprias exigências, impelindo o cristão a substituir o prazer do espetáculo pelas relações com Deus, nos cultos em si.

A espetacularidade dos ritos católicos ganhou força no teatro eclesiástico, que seria mais tarde difundido na Europa, durante a Idade Média, influenciando a liturgia da Igreja nos séculos subsequentes. Tertuliano teria, então, antecipado a espetacularização da liturgia católica, ao afirmar que nada poderia haver de mais espetacular, mais repleto de glória e triunfo, do que o retorno de Deus. Ele dedica todo o extenso parágrafo (ou capítulo) final, à demonstração da verdadeira espetacularidade, aquela da qual será impregnado o retorno do seu Senhor. Vale acentuar que não se pode dar ao convertido cristão cartaginês o crédito exclusivo pela qualidade teatral da qual se investiu a mencionada liturgia, corporificando expressiva

14 “But what sort of show is that near at hand? The Coming of the Lord, now confessed, now glorious, now triumphant. What is that joy of the Angels? What the glory of the rising saints? What the kingdom of the righteous which followeth? What the city of the New Jerusalem? And yet there remain other shows: that last and eternal Day of Judgment, the unlooked for, the scorned of the Nations, when all the ancient things of the world, and all that are rising into life, shall be consumed in one fire? What shall then be the expanse of the show?”

espetacularidade. Afinal, ao incorporaram determinado “*mysterium fascinosum*”¹⁵ os ritos católicos propriamente ditos já manifestam, num certo sentido, sua natureza espetacular.

O seu discurso, no entanto, prevê o amálgama entre a provocação dos textos bíblicos, a face histriônica da humanidade e o poder educativo da literatura dramática, já presente na gênese do teatro, na Grécia, e acentuado por Agostinho. Tertuliano aponta, então, involuntariamente, para uma cena cristã imersa no fascínio da luz, do fogo. Entre Tertuliano e Agostinho há o caminho que desenvolve a Patrística e depois a Escolástica.¹⁶

A espetacularidade mencionada por Tertuliano como componente essencial do retorno de Deus representa apenas um pequeno fragmento das diversificadas aparições da luz, tanto no antigo, quanto no Novo Testamento. Deve-se também levar em conta o papel de artistas ligados à Igreja da Idade Média que interpretaram as narrativas bíblicas e suas imagens, representando-as na cena e constituindo, assim, a visualidade do teatro eclesiástico. No método delineado para o presente trabalho, que inclui atenção às mais diversificadas abordagens da luz, a referência ao teatro medieval indica a inclusão nas discussões da sua principal fonte, a Bíblia, em cujas narrativas é imensa a inserção da luz e da sombra. Acentue-se, portanto, a afinidade entre o pensamento ocidental, o Deus cristão, a luz e a sombra. Bill Williams, em seu endereço na rede mundial de computadores afirma:

Há mais de 200 referências à palavra ‘luz’ na Bíblia. Por volta de 75 delas estão no Novo Testamento. O livro de Jó contém a maioria (mais de 25) e o Livro dos Salmos tem por volta de 25 referências à luz. No Novo Testamento. O Evangelho de João tem maioria (em torno de 16).¹⁷ (WILLIAMS, 2005, tradução nossa)

Alguns até dizem que a luz teria sido a primeira criação divina, mesmo que no primeiro livro da Bíblia – Gênesis, 1.1 – tome-se conhecimento que, no princípio, Deus criou os céus e a terra. Ainda em Gênesis, versículo 2, constata-se que,

15 Uma qualidade de mistério comum às práticas religiosas, que se refere aos temores e castigos resultantes das relações entre a humanidade e as divindades, mediadas pelas limitações do ser humano, que é exposto a variadas manifestações de mistérios inexplicáveis.

16 Aqui mencionada como o conjunto de ensinamentos do Cristianismo, praticados durante a Idade Média, difundindo a filosofia cristã. A Escolástica ganha corpo desde o fim da Patrística, no século V, e permanece sendo aplicada até o início da Era Moderna, na segunda metade do século XV.

17 “There are more than 200 references to the word “light” in the Bible. About 75 of these occur in the New Testament. The Book of Job contains the most references (over 25) and the book of Psalms has about 25 references to light. In the New Testament, the Gospel of John has the most references (about 16).”

mesmo disforme e vazia, como um abismo sob trevas, havia a Terra; e o espírito de Deus pairava sobre as águas. Somente depois de tal constatação, sabe-se que Deus determinou: haja luz! (*Fiat lux!*)

De acordo com a versão bíblica, mesmo amorfa, pois mergulhada nas trevas, a Terra estava em algum lugar, ainda que não pudesse ser vista, já que não havia luz. Deus, por conseguinte, enfrentava um problema, as trevas. Ele resolveu introduzindo a luz, e comparando, concluiu: a luz é boa. Fazendo com que ela revelasse faces camufladas e construísse conhecimento, Deus elaborou a primeira imagem visual, a Terra. Trata-se de uma mitologia impregnada pela visão, pela imagem.

Ao criar a luz, contudo, Deus lançou no extremo antagônico as trevas que a antecederam. Houve, então, o dia. Com o surgimento desse primeiro dia, estabeleceu-se, portanto, para um espaço preexistente, o tempo, revelando a complexidade da transição manhã, tarde, noite (ou trevas), numa proliferação de formas, texturas, cores, atmosferas. Sem as trevas a Terra não teria alcançado o segundo dia; sem elas o tempo seria inconcebível; haveria somente o dia absoluto, uno e eterno, interminável, tornando a existência imutável, fixa, estática. O equilíbrio dinâmico espaço-tempo foi, portanto, criado pela ausência de luz, pela sua interação com as trevas (ou sombra) que aponta para o retorno da primeira.

Estava criado o contraste, estabelecendo-se a abrangência perceptiva. Inclusive e, principalmente, no contexto visual. Desde então, ao homem foi dado o direito à visão. Interessa ao contexto desta abordagem a narrativa bíblica na sua condição de pensamento fundado em relações com a luz, compreendendo que sua leitura pode interagir com a subjetividade e questionando interpretações fechadas.

Ainda que a obra de Agostinho de Hipona justifique inúmeras outras citações, serão mencionadas aqui suas considerações acerca do que ele denomina a luz interior de verdade. De acordo com o pensamento cristão, aquele que desconsidera a importância da verdade mergulha nas trevas, nas sombras. O fragmento a seguir, selecionado no texto *De Magistro*, de Agostinho, lança a seguinte ideia:

[...] trata-se das coisas que percebemos pela mente, isto é, através do intelecto e da razão, estamos falando ainda em coisas que vemos presentes naquela luz interior de verdade, pela qual é iluminado e de onde flui o homem interior [...].
(AGOSTINHO, 1980b, p. 397)

Aquele que lida com sua luz interior, baseada na verdade, segue o mesmo caminho do outro, como Tertuliano, que vê na mente a espetacularidade do retorno do seu Deus.

As reflexões de Agostinho já foram estudadas exaustivamente e se tornaram obras importantes para os estudos do Cristianismo. Ele apresenta uma notável resposta à narrativa bíblica, no que se refere à relevância da luz na formação do pensamento cristão, considerando-a determinante para a existência da humanidade, uma vez que a natureza do saber – como conhecimento da verdade – encontra-se na própria natureza de Deus. Ele (Deus), afinal, é a luz absoluta, onipotente, integral, que retirou de si mesmo, estrategicamente, as trevas, arremessando-as para fora, criando o outro antagônico. Em sua obra *Confissões* (*Confessionum*), Agostinho dedicou seis capítulos à luz, discutindo, sob seu prisma, os fundamentos do pensamento cristão, relacionando-a ao conhecimento, à sabedoria, à revelação, dentre outros, citando a Bíblia para construir sua Doutrina da Iluminação Divina:

Nem parece justo aos vossos olhos que o ser mutável e por Vós iluminado conheça a luz imutável como ela se conhece a si própria. Por isso, ‘a minha alma é, aos vossos olhos, como terra ressequida sem água’, porque, assim como ela se não pode iluminar por si mesma, assim também, por virtude própria, se não pode saciar. ‘Em Vós jorra a fonte da vida, e na vossa Luz veremos a luz’. (AGOSTINHO, 1980a, p. 319)

E, antes, ele já se perguntara:

Que nome darei a esta matéria, como sugerir sua ideia às inteligências mais curtas, senão usando um termo de uso corrente? O que se pode encontrar no mundo que seja mais parecido com essa ausência total de forma, que a terra e o abismo? Colocados no mais baixo grau da criação, eles não têm a beleza dos corpos que no alto brilham de luz fulgurante. (AGOSTINHO, 1980a, p. 278)

Agostinho trata de uma luz divina, fulgurante, que paira numa instância diversa daquela na qual a “outra luz”, física, material, se instala. A primeira revela o belo dos corpos ou transforma em belos, os corpos. A outra pode revelar traços inquietantes dos corpos, o desequilíbrio. Interessa aqui destacar aquela primeira luz imutável, absoluta fonte de beleza e sabedoria, reveladora espetacular da fé cristã, presente no centro da dramaturgia da época e, por conseguinte, do teatro eclesial que dela se originou.

Encontra-se aqui um elo com a luz que pode ser incorporada à cena até hoje, aquela que propõe uma interação entre a luz física, material – reveladora e/ou transformadora do visível no mundo, promotora de visibilidade – e aquela outra, que atua não necessariamente como uma manifestação exclusiva do divino, mas

que habita o imaginário do espectador fascinado pela fé, de modo abrangente, criando arrebatamento, estupor, fantasia e conhecimento, aproximando-se da visualidade. Agostinho podia antever tais relações, ou seja, a capacidade humana de operar conexões transcendentais. Trata-se da dimensão plural que percorre o pensamento proposto pela luz na sua relação com a cena. A cada artista que assume a responsabilidade de elaborar a atuação da luz num acontecimento espetacular é dado o direito de discutir tais relações. Ele só precisa incorporar sensibilidade, aliada a determinado elenco de habilidades e competências.

Ao escrever sobre o que ele chama de luz nas peças litúrgicas, Bergman (1977) aponta ligações entre a cena e a metafísica da luz, já presente na filosofia de Platão, tratada na *Alegoria* ou *Mito da Caverna*, no pensamento cristão preliminarmente delineado no Neoplatonismo e na Escolástica dos séculos XII e XIII. O pensamento central da fé cristã “Deus é luz” foi, então, incorporado ao palco da Igreja medieval.

O conceito de “palco da Igreja medieval” deve ser abrangente para incluir eventos espetaculares efetivados no exterior dos templos. Assim, a ideia cristã do divino produziu uma práxis cênica que, diversamente tipificada de acordo com o local da representação – exterior ou interior –, se repetiu inúmeras vezes durante a Idade Média em várias regiões da Europa. Nos acontecimentos teatrais aplicava-se a tecnologia disponível, a mecânica, o fogo e a fumaça de pólvora, para sugerir luz e trevas nos espetáculos ao ar livre, como nas Bocas do Inferno, nos Mistérios representados em praças públicas ou nos espetáculos das companhias (*troupes*) itinerantes.

A luz que se havia instalado no teatro grego da Antiguidade repercute no medievo, eclode na Renascença e reaparece durante toda a atividade teatral que se segue, provocando o entendimento do teatro como uma manifestação artística que se realiza numa relação direta e vital com o fogo e, portanto, com a luz. Não apenas do ponto de vista físico, mas também alcançando profundas instâncias simbólicas, como se pode ver na ilustração da *Paixão de Valenciennes*, na Bélgica, em 1547 (Figura 44). As convenções narrativas já estão definidas na distribuição dos lugares onde a ação se passa, assim como na abordagem visual do pecado e da consequente condenação expressa nos mistérios, construída cenicamente com grande singularidade nas Bocas do Inferno, nas quais o pecador é consumido pelo fogo. Outro fogo diferente daquele que, originado no sol, promove a vida no planeta (Figuras 45 e 46).

Em face disso, o imaginário é provocado e dialoga com o pensamento que reconhece a luz ou a “iluminação divina” e a importância do drama para a educa-

ção, como disse Agostinho. Quando se projeta a concepção agostiniana do teatro, como um meio para educar, espera-se uma categoria de espetáculos medievais incentivados pela ideia de uma luz que é também a verdade para a fé cristã; uma verdade gloriosa, brilhante e nobre, uma luz que pressupõe revelação em níveis diversificados. Afinal, Deus houvera criado não apenas a luz que opera no mundo sensível; ele também determinou um lugar na ordem divina para outra categoria de luz, com alto grau de nobreza e pairando num nível que transcende as instâncias materiais. Aquela luz que, no texto bíblico, precede a criação dos céus e da Terra revelando-se a qualquer momento, sob a ordem divina, com grande alcance e complexidade.

A provável ação física da luz, indispensável na realidade material, sua interação com moléculas de carbono, hidrogênio e oxigênio, que estabelece a vida material na Terra, a fusão nuclear a ocorrer no ambiente solar, todo esse contexto é alojado numa instância de interesse menor, pois já ocorreu: céus e Terra já foram criados. Aqui fica sugerida uma abordagem especulativa da luz. Mais uma vez, Bergman (1977) contribui para a discussão, quando trata do poder divino vinculado ao Cristianismo e a sua orientação do sentido de organização do universo:

Deus criou a luz que se manifesta nos anjos, na Graça divina e, finalmente, na luz óptica – formas de revelação, portanto, em diferentes níveis. O conceito especulativo de luz está sempre ligado à luz sensível, quanto mais uma coisa do mundo material estiver impregnada de luz, tanto maior será o seu grau de *nobilitas* [nobreza]. [...] A ordem de precedência dos quatro elementos está determinada pelo seu grau de luminosidade: fogo, ar, água e terra.¹⁸ (BERGMAN, 1977, p. 29, grifo e tradução nossos)

Dentro de cada elemento, o mesmo ordenamento pode ser observado, por exemplo: no mar, as águas superiores, mais luminosas, são as mais nobres. Ora, as narrativas fundadoras do pensamento cristão, presentes há mais de uma dezena de séculos antes do nascimento de Cristo, representaram a principal provocação para o renascimento do teatro antes banido pela própria Igreja, e determinaram a qualidade das artes visuais, durante todo o medievo. Mesmo sem profunda familiaridade com fundamentos teológicos, a arte medieval produziu inúmeras obras que refletem tal metafísica da luz.

¹⁸ “God created the light that is manifested in the angels, in the divine Grace and, finally in optical light – thus forms of revelation at different levels. The speculative concept of light is always linked to the sensuous light, and the more a thing of the material world is permeated with light, the greater is its degree of nobilitas. [...] The order of precedence of the four elements is determined by their degree of luminosity: fire, air, water and earth.”

Naquele momento da história ocidental, as artes visuais ainda perseguiram a estética da “des-corporificação”, na qual as qualidades físicas, materiais, da vida no planeta foram deslocadas para uma instância inferior ou representavam um estágio no caminho para a transcendência religiosa (espiritual, do ponto de vista cristão). Caracteriza-se um relativo desinteresse pela tridimensionalidade, assim como pela gravidade, e se exacerba o valor da luz corporificada pelo fogo. Vale lembrar que Bergman (1977) destaca Adolphe Appia – cujas proposições serão mencionadas adiante, ao discutir o papel desempenhado pela luz, na cena:

Quando, em *A música e o espetáculo* [*Die Musik und die Inszenierung*], Adolphe Appia fala poeticamente do papel da luz na cena, ele nos lembra de que Apolo é, não apenas o Deus da Poesia, mas também da luz. Seu antigo nome é *Phoebus Apollo*, Apolo o brilho reluzente. A adoração da luz e do fogo é recorrente na história de todos os povos e é expressa em ritos simbólicos, que testemunhamos até hoje, e. g. nas fogueiras ateadas na Noite das Walpurgas, para saudar o advento da primavera.¹⁹ (BERGMAN, 1977, p. 28, grifo e tradução nossos)

A tradição mantém viva a adoração ao fogo quando, durante as comemorações do nascimento de São João, dia 24 de junho, são ateadas fogueiras em torno das quais as pessoas se reúnem para celebrar, cantando, dançando, bebendo, banhando-se nos lagos. Fazendo parte do calendário católico, a manifestação incorpora atividades pagãs, permitindo compreender a capacidade da luz de destituir fronteiras do pensamento, apreendendo-a como um aspecto determinante da cultura. O elo é a força simbólica do fogo, que se impõe, revelada em eventos semelhantes, como aqueles da cultura germânica, nos quais enormes rodas eram confeccionadas no topo de montanhas e embaladas com feno e materiais combustíveis, adicionando-se breu e enxofre.

Depois de atear fogo nesses artefatos, os participantes dos eventos as arremessavam montanha abaixo, como gigantescas rodas de fogo que, fazendo trajetória acidentada, giravam, pulavam e aumentavam progressivamente sua velocidade. A manifestação ocorria numa noite do outono, e representava um pedido para que o sol retornasse na primavera. É possível imaginar o fascínio de enormes caudas de faíscas flamejantes no céu noturno, rolando em direção a um vale

19 “When, in *Die Musik und die Inszenierung*, Adolph Appia speaks poetically of the role light plays on the stage, he reminds us that Apollo was not only the God of Poetry but also of light. His ancient name was Phoebus Apollo, Apollo the brightly shining. The worship of light and fire recurs in the history of all peoples and is expressed in symbolical rites which we still witness today, e. g. in the Walpurgis Night bonfires lighted to greet the advent of spring.”

e se misturando ao temor de que o sol não voltasse. Detalhe muito importante é que tais circunferências tinham a forma do símbolo da roda do sol, comum entre os povos germânicos do período nômade, ou da cruz do sol, dos nórdicos, sendo o símbolo para a “luz” na escrita runa-germânica, podendo ser encontrado em arranjos ornamentais na Índia, na Grécia e Roma antigas, assim como em diversas regiões da Europa pré-cristã. Pode-se notar a semelhança com a suástica, usada como emblema do III *Reich*, que apresentava uma diferença, estando os braços voltados para a direita (Figura 47 a, b e c).

O teatro que se origina em tal apreensão do mundo representa os primeiros movimentos na direção de uma atividade cênica ocidental, institucionalizada, a ocorrer num recinto fechado, exigindo a aplicação do fogo, única fonte de luz artificial disponível àquele momento. Configurando-se, portanto, como um evento diverso daqueles empreendimentos espetaculares itinerantes, incluindo os mistérios – provavelmente apresentados em praças, locais de grande aglomeração significativa da comunidade, em uma aldeia – para os quais a luz natural era aspecto indispensável. Vale lembrar que, para responder à necessidade de luz em momentos nos quais o sol não estava disponível, o uso do fogo já era uma prática comum na Antiguidade: pedaços de madeira embebidos em material combustível produziam chamas mais duradouras, de acordo com Rosenthal e Wertenbaker (1972). As tochas desempenharam, durante muito tempo, o papel de principal fonte de luz artificial, aplicadas como arandelas e/ou candelabros; nos espetáculos, poderiam ser fixadas em pilares, como na Roma de Tibério (Tiberius Claudius Nero Cæsar, 42 a.c. - 37 d.C. – imperador romano de 14 a 37 d.C.). Segundo Rosenthal e Wertenbaker (1972, p. 45, tradução nossa): “Quinhentos escravos portando tochas conduziam os espectadores para casa, depois de um espetáculo, e, em ocasiões festivas, as grandes festas e encontros romanos, iluminação fixa era fornecida por grande quantidade de tochas instaladas para esse fim.”²⁰

O *Oxford Companion to the Theatre* menciona, especificamente:

Com esse propósito, aparentemente, eram usadas tochas. A definição de Cotgrave do termo francês *falot* no seu dicionário de 1611 é luz de tochas (como aquelas usadas nos teatros), feitas com cordas, enroladas, untadas com resinas e colocadas dentro de recipientes de ferro pequenos e abertos [Figuras 48 e 49].²¹ (HARTNOLL, 1957, p. 461, grifo e tradução nosso)

20 “[...] five hundreds slaves bearing torches conducted the audience home after a spectacle, and for festive occasions, the great Roman feasts and gathering, stationary light was provided by enormous numbers of fixed torches.”

21 “For this purpose, apparently, cressets were used. Cotgrave’s definition of the French *falot* in his 1611 *Dictionaire* is cresset light (such as they use in playhouse) made of ropes, wreath, pitched and put into small and open cages of iron.”

A versão romana desse artefato foi largamente difundida no Império, aparecendo depois por toda a Europa medieval. Deve-se acentuar que os espetáculos medievais ocorriam durante o dia, podendo se estender até depois do anoitecer. A aplicação da luz artificial, no entanto, tinha também a função de denotar ausência da luz do sol no lugar onde a ação dramática ocorria, como na Grécia antiga. Pode-se inferir, portanto, que a cena incorporou o fogo desde os seus primórdios; não apenas para cumprir uma função de “substituir” o sol, permitindo visibilidade objetiva da natureza tridimensional da cena, mas também alcançando categorias simbólicas, até mesmo configurando a escuridão, as trevas, naquelas *performances* a ocorrer durante o dia. Alguns podem até argumentar que o fogo de natureza simbólica, presente no teatro da cena aberta, que ocorreu desde a Antiguidade, ganhou outra função, de natureza material, objetiva, quando o teatro foi enclausurado em recintos fechados.

A INCORPORAÇÃO DA CENA PELA FÉ CRISTÃ

Segundo Dunbar Ogden (2002)²² a mais antiga representação teatral ocorrida na Idade Média de que se tem notícia aconteceu em Winchester, principal cidade da Inglaterra, em finais do século X. Ogden informa que um conselho especial foi convocado neste local, entre 965 e 975, com o objetivo de escrever um código que suplementaria a Regra de São Bento (*Rule of Saint Benedict*), originalmente escrita por Bento de Núrsia (ca. 480-543) no século VI.

Tratava-se de um momento no qual a vida cristã estava orientada por normas diversificadas. Desde o século VIII esse documento teve grande aceitação como ordenador da conduta, transformando-se num guia baseado em três conceitos: *pax, ora e labora* (viver em paz, rezar e trabalhar) que representavam os pontos de partida básicos para a comunidade cristã, originando, inclusive, a Ordem de São Bento – séculos mais tarde. O objetivo era escrever uma versão anglo-saxã da *Regula Benedicti*, conjunto de normas concebidas para regular o cotidiano de uma comunidade monástica cristã, administrada por um abade. O movimento era liderado pelo Arcebispo de Canterbury, o hoje São Dunstan, padroeiro dos Ourives (ca. 909-988), acompanhado pelo seu mais próximo amigo, Æthelwold ou Ethelwold (ca. 912-984), Bispo de Winchester, de 963 a 984. Sob a provável influência e inspiração de Dunstan, Ethelwold escreveu o texto que representa

22 Autor e Professor emérito da Universidade da Califórnia/Berkeley. Orientou a tese de doutorado do professor Ewald Hackler – nos anos de 1980, na mesma Universidade de Berkeley –, orientador da presente tese.

um marco de grande relevância para discussões acerca do ressurgimento do teatro na Europa.

Como Ogden (2002) também acentuou, Ethelwold incluiu no quinto capítulo orientações para uma *performance* cerimonial, a ser efetivada ao amanhecer do domingo de Páscoa, nos monastérios beneditinos. Ele descreveu passos para uma representação inserida na missa festiva, firmando padrões reconhecíveis de teatralização da celebração pascal. Ethelwold escreveu:

Enquanto se lê a terceira lição, quatro dos irmãos [religiosos] devem aparecer, um deles vestindo uma alba, como se fosse para um diferente propósito, entra e vai cuidadosamente para o lugar do 'sepulcro' e senta-se em silêncio, segurando uma folha de palmeira na mão. Então, enquanto o terceiro responsório está sendo cantado, os outros três irmãos, usando capas e segurando turíbulos, entram a seu tempo, dirigindo-se para [em frente, diante] o lugar do sepulcro, devagar, como se procurassem alguma coisa. Ora, estas coisas são feitas à imitação do anjo sentado sobre [no, em] o túmulo [no monumento], e das mulheres que vêm com perfumes para ungir o corpo de Jesus. Quando, portanto, aquele que está sentado vê os três que se aproximam, vagueando como se buscando alguma coisa, começa a cantar baixinho e docemente o *Quem quaeritis* [quem buscais]. Assim que ele conclui, os três devem responder em conjunto *Ihesum Narazarenum* [Jesus de Nazareth]. Então, aquele que está sentado dirá [cantará] *Non est hic. Surrexit sicut prae-dixerat. Ite, nuntiate quia Surrexit a mortuis*. [Ele não está aqui. Ele ressuscitou como previu. Ide e anunciai que Ele ressuscitou dos mortos.] Neste comando, os três devem voltar-se para o coro dizendo: [cantando] *Alleluia. Rurrexit Dominus*. [Aleluia. O Senhor ressuscitou] Quando isso tiver sido cantado, aquele que está sentado, como se os chamando de volta, dirá [cantará], a antífona *Venit et videte locum* [Venham ver o local], e, então, levantando-se e elevando o véu, ele deve mostrar-lhes vazio o lugar da Cruz, com apenas o tecido com o qual a cruz tinha sido envolvida. Vendo isso, os três deixarão os turíbulos no mesmo sepulcro e, tomando o linho, sustentando-o diante dos clérigos e, como se mostrando que o Senhor ressuscitou, e não está mais envolto no tecido, eles cantam a antífona: *Surrexit Dominus de Sepulchro* [O Senhor ressuscitou do Sepulcro]. Em seguida, colocam o tecido no altar. | Quando a antífona é concluída, aquele que falava anteriormente, regozijando-se no triunfo do nosso Rei, no qual Ele venceu a morte e ressuscitou, deve cantar o

hino *Te Deum Laudamus* [Nós Te louvamos, ó Deus], e então todos os sinos devem ressoar.²³ (ETHELWOLD apud OGDEN, 2002, p. 19, tradução nossa)

Esse é um importante documento do ponto de vista estilístico, do ponto de vista da convenção literária. Aquelas que seriam as rubricas de um texto teatral ganham força, não apenas pela extensão, mas, principalmente, pela importância das questões que tratam, pelo detalhamento da cena. É como uma radicalização da rubrica, que se vê entrecortada ocasionalmente pelo diálogo, representando um exemplo importante da natureza pré-cênica do drama. Vale ressaltar que, na representação teatral de base realista, mesmo sendo o diálogo aspecto fundamental na apreensão do extenso universo da cena, ele é parte da ação, integrando o conjunto de atitudes da personagem na busca da realização de objetivos (ou desejos). Diante disso, para compreender a ação realista e elaborar seu ponto de vista, o iluminador precisava familiarizar-se com o texto.

Ainda que, durante milênios, falar bem tenha sido requisito para o ator, no contexto do realismo a compreensão da palavra como fim podia representar um equívoco. O ator que se dirigia à cena para – exclusiva e/ou isoladamente – falar, estava reduzindo o alcance do seu trabalho ao abrir mão do direito de construir uma ação da qual a fala é uma das múltiplas faces. No antigo universo realista cada atitude, incluindo a fala, era provocada por um desejo profundamente enraizado na vida da personagem. Pode-se dizer que o texto de Ethelwold já trazia tal princípio, ao incorporar a relevância da ação.

23 “While the third lesson is being read, four of the brethren shall vest, one of whom wearing an alb as though for some different purpose, shall enter and go stealthily to the place of the ‘sepulchre’ and sit there quietly, holding a palm in his hand. Then while the third respond is being sung, the other three brethren, vested in copes and holding thuribles in their hands, shall enter in their turn and go to [before, ante] the place of the ‘sepulchre’, step by step, as though searching for something. Now these things are done in imitation of the angel seated on [in, at] the tomb [in monumento] and of the women coming with perfumes to anoint the body of Jesus. When, therefore, he that is seated shall see these three draw nigh, wandering about as it were and seeking something, he shall begin to sing softly and sweetly, *Quem quaeritis* [whom seek ye]. As soon as this has been sung right through, the three shall answer together. *Ihesum Nazarenum* [Jesus of Nazareth]. Then he that is seated shall say [sing] *Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis*. [He is not here. He is risen as he foretold. Go and announce that He is risen from the dead.] At this command the three shall turn to the choir saying [singing] *Alleluia. Recessit Dominus*. [Aleluia. The Lord is risen] When this has been sung he that is seated, as though calling them back, shall say [sing] the antiphon *Venit et videte locum* [Come and see the place], and them, rising and lifting up the veil, he shall show them the place void of the Cross with only the linen in which the Cross had been wrapped. Seen this, the three shall lay down the thuribles in that same ‘sepulchre’ and, taken the linen, shall hold it up before the clergy; and, as though showing that the Lord was risen and was no longer wrapped in it, they shall sing the antiphon: *Surrexit Dominus de sepulchro* [The lord is risen from the Sepulchre]. They shall then lay the linen on the altar. | When the antiphon is finished the prior, rejoining in the triumph of our King in that He had conquered death and was risen, shall give out the hymn *Te Deum laudamus* [We praise Thee, o God], and thereupon all the bells shall peal.”

Além da *Visitatio sepulchro* (*Visita ao sepulcro*) que acontecia na Páscoa, aqui mencionada como exemplo da teatralização presente em tais cerimônias, é importante registrar que Ethelwold incluiu outras manifestações cênicas na *Regularis concordia*.

Ao estabelecer um roteiro cuidadoso para a representação teatral, ele configurou uma atitude que pode ser vista como uma antevisão do papel de um dramaturgo/diretor teatral. Ogden (2002, p. 20, tradução nossa) sublinha um importante aspecto: “Não foi por acaso que o novo nascimento do drama ocorreu precisamente no mais importante momento do calendário da igreja”.²⁴ Trata-se de uma dentre as mais antigas manifestações da dramaturgia na Igreja medieval, como também afirma Ogden (2002, p. 19), originada provavelmente nos *tropes*, como eram conhecidos os cantos introduzidos em momentos particulares da missa.

Incorporando ao roteiro da representação denominada *Visitatio sepulchro* uma referência à visita das três Marias (a Virgem, Madalena e Maria, irmã de Lázaro) ao sepulcro onde deveria estar o corpo de Jesus, a *Regularis concordia* traz um diálogo que ficaria conhecido com o *Quem quaeritis (in sepulchro)* –, largamente comentado por estudiosos e interessados. Nele aparece um breve diálogo musicado que ocorria entre as Marias e o guardião do túmulo, extraído da descrição acima, na qual Ethelwold descreve os passos da *performance* que ocorreria na cerimonia:

– A quem buscais no sepulcro, ò cristãs.

– Jesus de Nazareth crucificado.

– Ele ressuscitou como previra.

Vão e anunciem que Ele ressuscitou!

– Aleluia! Aleluia! Jesus ressuscitou!

(ETHELWOLD apud OGDEN, 2002, p. 19, tradução nossa)

Como se pode observar no roteiro elaborado por Ethelwold, essa representação integrava o rito. Resta, porém, indagar onde se encontram as bases por ele utilizadas para escrever a mencionada inserção no evento. Ainda de acordo com Ogden (2002), as prováveis fontes vieram da Europa continental. Sabe-se que Dunstan esteve em Ghent, na Bélgica, por, aproximadamente, um ano, e que Ethelwold enviou um dos seus monges para estudar em Fleury, na França, cidade onde foram preservados manuscritos de finais do século XII, dos quais consta uma coleção de peças montadas nas igrejas.

24 “It was no accident that the new birth of drama occurred right at the fulcrum of the whole church year.”

Aí se pode identificar uma pista para as representações eclesiásticas na cidade, ao tempo de Ethelwold, sendo que ele propõe uma manifestação cênica derivada de uma liturgia efetivada há aproximadamente um milênio, relacionando o texto com uma melodia conhecida pelo seu público, propondo um trato espetacular. É imprescindível notar como as rubricas indicam a qualidade cênica, quando o guardião mostrava às mulheres o interior do sepulcro, encoberto por um grande véu, no altar-mor.

Lá elas encontravam apenas o tecido que envolvia a cruz, provando a ressurreição de Cristo. As mulheres, então, retiravam o tecido e o mostravam cerimoniosamente ao clérigo, e provavelmente, para a congregação que representava, naquele momento, os apóstolos. Ficava acentuada a contundente teatralidade na atitude de revelar, de modo cerimonial, o invólucro da morte. A cena apodera-se da intimidade de Jesus, dos seus últimos momentos.

Na condição de fonte primária, a Bíblia traz momentos que tratam do milagre da ressurreição de Cristo: no Novo Testamento, O Evangelho de Mateus, capítulo 28, versículos 1-10; Marcos, capítulo 16, versículos 1-10, assim como Lucas, capítulo 24, versículos 1-7. Ao entrarem no túmulo, cuja pedra que bloqueava a entrada já havia sido retirada, as três Marias encontram “[...] dois varões com vestes *resplandecentes*” (BÍBLIA, 1999, p. 1222); Marcos relata a presença de “[...] um jovem assentado ao lado direito, vestido de *branco*” (BÍBLIA, 1999, p. 1177); e, em Mateus, toma-se conhecimento de um grande terremoto: “[...] porque um anjo do Senhor desceu do céu, chegou-se e removeu a pedra e assentou-se sobre ela. O seu aspecto era de um *relâmpago*. E a sua veste *alva como a neve*”. (BÍBLIA, 1999, p. 1142) Os grifos indicam a implícita relação com a luz: vestes brancas, resplandecência, relâmpagos, tudo isso sugerindo provocação contundente para imagens: mentais criadas pelo leitor, ou imagens visuais, determinantes na fisicalização desses eventos ou corpos cênicos expressivos.

Ainda que Ethelwold não tenha deixado registro de um tratamento particular da luz, as descrições da representação, os detalhes de figurinos e adereços, demonstram preocupação com a qualidade visual do evento. E como já foi dito, a narrativa bíblica por si só é um poderoso universo de conflitos e imagens, provocando espetacularidade particular ao longo da história.

As peças litúrgicas efetivaram-se como um seguimento desses modos de pensar cúmplices da luz e a incorporaram cada vez mais intencionalmente. Bergman pondera:

A missa católica, em si, encontra-se repleta do simbolismo da luz, o que era, e talvez ainda seja, expresso de modo mais tangível na cerimônia, assim chamada *Tenebrae*, que ocorria na semana da Páscoa. As velas nas diversas hastes dos candelabros eram apagadas, uma a uma, como um símbolo da morte de Cristo, deixando acesa apenas aquela da parte superior central. O Bispo Ethelwold, no seu *Concordia Regularis* (965-975) conta-nos como os milagres da Ressurreição são encarnados em luz.²⁵ (BERGMAN, 1977, p. 30, grifo e tradução nossos)

É notável a natureza espetacular da retirada das velas que constrói a atmosfera lúgubre do mergulho na penumbra. Documentou-se, então, pela primeira vez, uma desconstrução progressiva da imagem visual, que será aplicada ao cinema, séculos depois, sendo denominada *fade-out*.

O Bispo Ethelwold, no *Regularis concordia*, expressa ainda mais o compromisso simbólico do espetáculo católico com a luz, quando descreve a igreja completamente iluminada que estabelece uma atmosfera de grande brilho para a apresentação do símbolo da Ressurreição, o *Vernicle*, seguindo-se o *Te deum*, ou cantos de júbilo. Chilvers (2004) comenta a definição do verbete *Vernicle*, que aparece no *Oxford dictionary of art*:

Vernicle, (ou *sudarium*) 'O tecido ou lenço usado na cabeça, que teria pertencido a Santa Verônica e com o qual, segundo a lenda, ela enxugou o rosto de Cristo enquanto ele caminhava para o Calvário e sobre o qual seus traços ficaram miraculosamente impressos' [...], ou por extensão, qualquer estampa do rosto de Cristo impressa em um tecido ou véu, como alusão à história. Uma relíquia que pretende ser o sudário original está na Catedral de São Pedro, em Roma, desde o fim do século VIII; outros lugares também afirmam possuir o original. De acordo com o que se dizia na Idade Média, o nome Verônica deriva de *vera icon* ('imagem verdadeira'), e é provável que a santa seja meramente fictícia e que foi criada para explicar a relíquia. O nome alternativo, *sudarium*, é a grafia em latim para lenço de cabeça ou toalha. Na história da arte, o *vernicle* foi um tema muito usado, desde o século XV até o século XVII. É frequentemente levado por Santa Verônica, ainda que Zurbarán, por exemplo, tenha

25 "The Catholic Mass itself was filled with a light symbolism which was, and perhaps still is, most tangibly expressed in the so called *Tenebrae* ceremony in Easter week. The candles in the many branched candelabrum are put out, one by one, as a symbol of the death of Christ but the one at the top is left burning. Bishop Aethelwold, in his *Concordia Regularis* (965-975) tells us how the miracles of Resurrection are embodied in light."

feito várias pinturas mostrando o tecido em si; Claude Mellan, do mesmo modo, retratou o tecido, separadamente, na sua célebre gravura sobre o tema.²⁶ (CHILVERS, 2004, p. 734, grifo e tradução nossos)

Trata-se de uma das mais emblemáticas imagens do Cristianismo, aparecendo aqui como um adereço, no sentido teatral, cenográfico, de grande relevância espetacular. Muitos pintores, como Francisco de Zurbarán (1598-1664) e El Greco (1541-1614) produziram obras a partir do mesmo tema (Figuras 50 e 51).

O nascimento de Cristo, assim como sua ressurreição, é representado, afinal, como uma vitória da luz sobre as trevas: da *Tenebrae* para o mundo (a igreja) pleno de luz. Ainda que pareça óbvio, deve-se ter cuidado para evitar uma interpretação simplória da relação, apoiando-se em rótulos superficiais, como maniqueísmo. Alguma flexibilidade pode ser aplicada para que se estenda a observação, apreendendo o embate dinâmico entre a luz e a sombra, como manifestação de intenso conflito que pode apresentar incontáveis nuances.

É possível considerar uma interação entre as manifestações que ocorriam dentro das igrejas e aquelas outras realizadas fora do ambiente religioso. A cena religiosa deslocou-se para fora do espaço físico das igrejas, acompanhando o crescente número de espectadores e de atores que, em princípio, eram apenas sacerdotes; integraram-se depois representantes laicos até que os primeiros tornaram-se raros ou desapareceram, estabelecendo-se, no teatro europeu, uma relação direta entre o teatro que ocorria no interior da celebração católica e as demais atividades espetaculares.

Um importante exemplo de manifestações cênicas que deixaram o interior das igrejas, das quais se têm registros, ocorreu na França do século XII, e era denominada *Jeu d'Adam*, uma representação do Mistério de Adão e Eva, cujo texto em versos octossilábicos deve ter sido escrito por um padre que também teria participado como ator no espetáculo. O mistério contém três momentos justapostos: a queda de Adão e Eva, a morte de Abel e uma procissão de profetas que

26 “vernicle (or sudarium). ‘The cloth or kerchief, alleged to have belonged to St Veronica, with which, according to legend, she wiped the face of Christ on his way to Calvary, and upon which his features were miraculously impressed’ [...], or, by extension, any picture of Christ’s face shown on a cloth or veil in allusion to the story. A relic that purports to be the original vernicle has been in St Peter’s, Rome, since the late 8th century; other places have also claimed possession of the original. The name Veronica was said in the Middle Ages to derive from vera icon (‘true image’), and it is likely that the saint is purely fictitious and was invented to explain the relic. The alternative name, sudarium, is Latin for handkerchief or towel. In art, the vernicle was a popular subject from the 15th to the 17th century. Usually it is shown as being carried by St Veronica, although Zurbarán for example, painted several pictures showing the cloth by itself; Claude Mellan likewise depicted the cloth alone in his celebrated engraving of the subject.”

anunciam a vinda do Messias. As rubricas dão conta da profusão de detalhes e do cuidado com cores, texturas e formas presentes na cena, revelando grande interesse pela sua expressão visual.

Considere-se que o espetáculo ocorria, agora, já no adro da igreja, à luz do dia, diante de uma aglomeração de espectadores. As indicações de figurinos, de adereços, do dispositivo cenográfico, de posturas, denotam preocupação com a proposição visual do evento como um todo, entendendo tais aspectos como também responsáveis pela construção da narrativa do Mistério. De acordo com Nagler (1952), as rubricas incluíam indicações visuais importantes, como a localização do paraíso, a instalação de cortinas para criar um modo particular de visibilidade daqueles que estão no seu interior, além das vestes de Jesus Cristo. O texto esclarece, por exemplo, que Adão deve usar uma túnica vermelha, enquanto Eva exhibe uma veste feminina branca, com véu de seda, também branco.

Depois da queda no pecado, o casal enfrentará a Boca do Inferno: “[...] outros demônios apontam, um após o outro, enquanto eles se aproximam; e os empurram para o Inferno; assim que eles entram, surge muita fumaça, e todos [os demônios] gritam, no inferno, em grande júbilo”.²⁷ (NAGLER, 1952, p. 46, tradução nossa) A profusão de detalhes atesta o interesse na natureza visualmente espetacular das ocorrências impregnadas do divino cristão, como Tertuliano afirmara muitos séculos antes. Mesmo que se possa argumentar que os artistas tomavam tais decisões intuitivamente, cabe dizer que ao trabalharem em tais condições para efetivar um espetáculo sob a luz do sol, eles traziam a experiência adquirida na observação cotidiana da luz solar e a aplicavam na construção visual da cena.

Como acontecia no teatro grego, a relação com a qualidade da luz no espetáculo determinava sua construção como uma interação operada através de imagens visuais, vivas e carnisais, acentuando-se a presença do *performer* na cena. Outros exemplos poderiam ser mencionados, como *O Martírio de Santo Apolinário* [*Le martire de Sainte Apolline*, (ca. 1460)], e o *Castelo da perseverança* (*Castle of perseverance*), cujo manuscrito data de, aproximadamente, 1440, editado em *fac-símile* (1908), por John S. Farmer, e ainda o *Mistério da paixão* (*Mystère de la passion*), representado em Valenciennes [1547 (Cf. Figuras 57 a 59)]. Tratava-se de uma tipologia cênica que se manteria viva – e em mudança – durante o Renascimento, interagindo com a cena do

27 “[...] other devils shall, one after another, point to them as they come; and they shall take them up and thrust them into Hell; and there upon they shall cause a great smoke to arouse, and shall shout one another into Hell, greatly rejoicing.”

período. Na Inglaterra do período no qual está inserido o teatro de Shakespeare, tais manifestações eram prática teatral comum.

O mundo como lugar do “reluzente” instalou-se em outra obra, que atuou como influência e referência para a arte do seu tempo, assim como de momentos subsequentes, a *Comédia (Commedia)*, de Dante Alighieri (1265-1321):

Prata, alvaiade, grão, ouro fulgente
Índico, linho límpido e lustroso,
Pura esmeralda, ao lapidar luzente, [...].
(ALIGHIERI, 2003, p. 278)

O autor refere-se à determinada face de um universo destituído de materialidade, no qual a atenção se transfere para a existência do espírito, para uma vida transcendente, posterior. É uma obra exemplar, pois representa a arte que faz integrar a luz e a crença. Originalmente intitulada *Comédia*, em 1321, a qualificação *Divina* apareceria numa edição de 1555, muito depois da morte do autor. As informações sobre Dante Alighieri são contraditórias, impedindo um traçado biográfico preciso. Ele teria nascido em Florença, em 1265, sabendo-se pouco acerca de sua educação. Alguns afirmam que ele teria estudado, como autodidata, poesia e Escolástica. Certos indícios sugerem que Dante teve contato e interesse pela Escola Poética Siciliana (*Scuola Poetica Siciliana*), movimento cultural que, como diz o nome, se originou na Sicília e foi difundido, naquele momento, para a região da Toscana.

Por conseguinte, ele teria se familiarizado com a poesia latina, desde os clássicos. Horácio, Ovídio, Cícero e, provavelmente Tito Lívio, Sêneca e Plínio, além de Aristóteles, proveram companhia em seus estudos. Dante vivia em um momento no qual o que conhecemos hoje como Itália era um Império dividido, onde diversificadas regiões se comportavam como Estados autônomos. Tais regiões abrigavam corporações rivais que, motivadas por razões diferenciadas, buscavam hegemonia; ele participou da atividade política, inclusive lutando na batalha de *Campaldino*, saindo vencedor, quando o exército guelfo retomou Florença, então sob o domínio de Pisa e Arezo.

Em 1300, Dante foi eleito um dos priores (algo como a maior autoridade local, mas subordinada a Roma) da cidade. Depois de constantes atritos com a Igreja, representada pela administração em Roma, foi acusado de comportamento corrupto, de oposição ao papa e condenado ao pagamento de uma multa de alto valor, além de ser banido de Florença, por dois anos. No exílio, passando por várias cidades, produziu obras como *A nova vida (La vita nuova)*, *Da eloquência*

vulgar (*De vulgare eloquentia*) e a *Comédia*, à qual devotou 14 anos de sua vida, concluindo-a em 1321 – pouco antes de morrer, sem retornar à sua cidade natal.

O universo circular e imutável criado pelo poema de Dante, de influência ptolomaica, no que concerne à sua face material, é perpassado pela luz desde o inferno, aparecendo também no purgatório e, inevitavelmente, no paraíso. O limite do universo criado por Deus está na mais absoluta e pura luz, no mais alto dos céus. Sua presença definitiva até influenciou uma tradução, que se deixou impressionar e impôs o vocábulo “luz”, mesmo onde ele não se apresentava no original italiano. Já no Canto I do Inferno, tercetos 16 a 18, lê-se: “Guardai in alto e vidi le sue spalle | vestite già *de’ raggi del pianeta* | che mena dritto altrui per ogni calle”. (ALIGHIERI, 1966, p. 1, grifo nosso) O grifo destaca “os raios do planeta” mantidos numa tradução anglo-americana: “Upward I looked, and I beheld its shoulders | Vested already with *that planet’s rays* | Which leadeth others right by every road”. (ALIGHIERI, 1997, grifo nosso) Em português, o mesmo trecho recebe outro tratamento. Observe-se o termo luz: “Ao alto olhei, e já, de *luz* banhando, | Vi-lhe estar às espaldas o planeta, | Que, certo, em toda parte vai guiando.” (ALIGHIERI, 2003, p. 18, grifo nosso)

Verifique-se a influência contundente que a experiência com a luz opera sobre o pensamento. Resta mencionar que Dante, ele mesmo, já inundou o seu poema de luz, mencionando-a diversas vezes, desde o Inferno, deixando marcas para a arte cristã que lhe sucedeu imediatamente, assimiladas e ampliadas por diversos artistas, inclusive nas artes cênicas. Bergman assinala:

Esse conceito de esferas é completamente incorporado pelas peças litúrgicas florentinas do século XV, as representações sacras, peças que representam o clímax do desenvolvimento do *lighting design* na Igreja Católica.²⁸ (BERGMAN, 1977, p. 30, grifo e tradução nossos)

Tais representações sacras, respostas espetaculares da hermenêutica cristã ao divino, revelam uma expressividade que parece lembrar as descrições das casas de espetáculos da Roma antiga, do requinte e da grandiosidade elaborada pelos artistas romanos. Há, contudo, um agravante: para abrigar sua glória, o Deus cristão medieval “construiu” artesanalmente igrejas que são monumentais complexos arquitetônicos, com um detalhe vital: são também edificações cobertas. As gigantescas obras de arquitetura, planejadas para interagir com a luz

28 “This concept of the spheres is directly embodied in the Florentine liturgical plays of the 15th century, the *sacre rappresentazione*, these plays are the climax of the development of lighting design in the Catholic Church.”

natural, foram oportunamente incorporadas como espaços para representações nas quais a aplicação da luz artificial era decisiva. Se o teatro da Antiguidade greco-romana, mesmo tendo relações particulares com a luz não necessitava da sua produção artificial para se efetivar, as *performances* que se originaram no pensamento cristão aliaram a grandeza e o brilho da dramaturgia ao uso da luz artificial, trazendo contribuição nova, vigorosa, que vem se modificando ao longo dos séculos.