UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

VÂNIA CRISTINA CERRI

**Os aparelhadores de cenas e a preceituação
da prática cênica:
uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio**

São Paulo
2011

VÂNIA CRISTINA CERRI

**Os aparelhadores de cenas e a preceituação
da prática cênica:
uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio**

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo, como
condição para a obtenção do título de Doutora
em Arquitetura

Área de Concentração: História e Fundamentos
da Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP)

Orientador: Mário Henrique Simão D'Agostino

São Paulo
2011

Nome: CERRI, Vânia Cristina

Título: Os aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutora em Arquitetura na área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

A
Maurício Lúcio,
Mário D'Agostino
e João Cerri (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Mário Henrique Simão D'Agostino, pelas dedicadas horas de orientação.

Aos professores colaboradores e participantes do processo de qualificação, Ana Maria Portich, Andrea Buchidid Loewen, Luciano Migliaccio e Joubert José Lancha.

A todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

À direção das bibliotecas italianas de Florença, Bolonha, Roma, Veneza e Vicenza, pelo gentil consentimento em relação à pesquisa e a reproduções fotográficas dos documentos e obras raras.

A Guilherme Zoldan, Henrique Sobral e Alexandre Lopes, que contribuíram para a elaboração das maquetes.

À Maridete, por compartilhar dúvidas e satisfações durante todo o processo percorrido.

Ao Maurício, por estar sempre perto.

Minha gratidão a todos que colaboraram para a finalização desta tese.

RESUMO

Identificação e reconstituição das preceptivas da prática cênica no século XVI italiano a partir da análise exegética do “Tratado sobre as cenas”, pertencente à obra *Da arquitetura e Perspectiva* do arquiteto e preceptor bolonhês Sebastiano Serlio. O esquadramento dos três gêneros de cenas antigos – tragédia, comédia e sátira –, normatizados por Serlio a partir do escrito vitruviano sobre arquitetura, tem em vista modificações e adequações consoantes à proposição da “cena moderna”, cuja matéria baseia-se na pintura e na arquitetura, das quais se distingue ao compor assunto próprio às artes cênicas. A cena, perspectiva e tridimensional, ornada com relevos e materiais diversos, é caracterizada por volumes com os quais as personagens interagem, tornando-se espaço próprio à ação cênica, conveniente com o gênero e aparatos.

Estendendo-se além da preceituação e confecção dos aparatos cênicos, amplia o *ingenium* arquitetônico, pela prescrição de ações corporais distintas na figura de personagens em movimento, qualificando matéria da representação cênica, mesmo que ainda não reconhecida como arte autônoma.

Palavras-chave: Gêneros de cenas teatrais, Arquitetura teatral renascentista, Prática cênica, Espetáculo cênico, Lume teatral, Figurino teatral, Pintura perspectiva, Sebastiano Serlio, Cenografia e teatro

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

ABSTRACT

Identification and reconstitution of the precepts of stagecraft in the Italian sixteenth century, from the exegetical analysis of the “Treaty on the scene”, belonging to the work Of architecture and perspective, of the bolognese architect and preceptor, Sebastiano Serlio. The scrutinizing of the three ancient genres of scenes - tragedy, comedy and satire - normalized by Serlio from Vitruvius writing about architecture, aim modifications and adaptations according to the proposition of the 'modern scene', whose subject matter has its foundations in painting and architecture, from which it distinguishes itself by being proper subject to the performing arts. The scene, three-dimensional and perspective, adorned with reliefs and various materials, is characterized by volumes with which the characters interact, becoming appropriate space to stage action, convenient to the genre and apparatuses. Extending beyond the preception and confection of scenic devices, amplifies the architectural ingenium, by prescribing distinct corporal actions in the figure of characters in motion, qualifying it as matter of scenic representation, even if not yet recognized as autonomous art.

Keywords: Genres of theatrical scenes, Renaissance theatrical architecture, Stagecraft, Scenic spectacle, Theatrical light, Theatrical costumes, Perspective painting, Sebastiano Serlio, Scenography and theater

CERRI, V. C. The scene fitter and the preception of stagecraft: a reflection on the work of Sebastiano Serlio. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Nº da ilustração	Título	Página
Ilustração 1	Fachada do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	22
Ilustração 2	Planta e elevação do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	23
Ilustração 3	Visão da cávea e teto do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	23
Ilustração 4	Visão da cávea do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	24
Ilustração 5	Visão da cávea e colunas superiores do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	24
Ilustração 6	Planta do teatro serliano.....	25
Ilustração 7	Visão da cávea frontal em formato ferradura do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	27
Ilustração 8	Presbitério de Santa Maria Presso San Satiro.....	31
Ilustração 9	Presbitério de Santa Maria Presso San Satiro (detalhe).....	31
Ilustração 10	<i>Cortile</i> de Belvedere, vista da estância. Desenho atribuído a Peruzzi.....	34
Ilustração 11	Rafael Capela Chigi, Santa Maria del Popolo.....	34
Ilustração 12	Rafael, Capela Chigi (detalhe).....	34
Ilustração 13	Visão da cávea e teto com pinturas nos nichos do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	36
Ilustração 14	Visão das pinturas que imitam arquitetura no Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	36
Ilustração 15	Visão da cávea e teto com ornamentos de pintura, esculturas e arquitetura do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	36
Ilustração 16	Visão das pinturas que imitam arquitetura no Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	37
Ilustração 17	Visão das pinturas que ornamentam as paredes da cena e edifício teatral do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	37
Ilustração 18	Visão da cena com pinturas ao fundo no Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	37
Ilustração 19	Visão da anticamera dell’Odeon do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	38
Ilustração 20	Visão frontal da cena com pinturas nas paredes do Teatro Olímpico de Sabbionetta.....	38
Ilustração 21	Andrea Mantegna, Quarto dos esposos, Palácio Ducal.....	40
Ilustração 22	Andrea Mantegna, Quarto dos esposos, Palácio Ducal.....	40
Ilustração 23	Andrea Mantegna, Quarto dos esposos, Palácio Ducal.....	41
Ilustração 24	Pintura da sala do palácio ducal, Palácio Schifanoia.....	41
Ilustração 25	Antonio da Sangallo (o jovem), Projeto para Villa Madama, antes de 1520.....	45
Ilustração 26	Coberturas empregadas para o fechamento do teatro antigo.....	51
Ilustração 27	Sandro Botticelli, Anunciação, San Martino della Scala.....	53
Ilustração 28	Fra’ Angélico, Anunciação, Museu do Prado.....	53
Ilustração 29	Andrea Mantegna, Altar de São Zeno, Igreja de Verona; à direita, ampliação do políptico.....	54
Ilustração 30	Perugino, Políptico, Vila Albani.....	54
Ilustração 31	Luciano Laurana (?), cena perspectiva da visão de cidade, Galleria Nazionale delle Marche.....	58

Ilustração 32	Luciano Laurana (?), cena perspectiva visão de cidade.....	58
Ilustração 33	Luciano Laurana (?), cena perspectiva da visão de cidade.....	58
Ilustração 34	Apresentação ao templo, atribuição incerta (Bartolomeo Corradini ou Fra' Carnevale).....	60
Ilustração 35	Nascimento da virgem, atribuição incerta (Bartolomeo Corradini ou Fra' Carnevale).....	60
Ilustração 36	Studiolo do palácio ducal, Palácio de Urbino.....	62
Ilustração 37	Biblioteca do palácio ducal, Palácio de Urbino.....	63
Ilustração 38	<i>Studiolo</i> do palácio ducal, Palácio de Urbino.....	63
Ilustração 39	<i>Studiolo</i> do palácio ducal, Palácio de Urbino.....	63
Ilustração 40	Desenho de estrada da cidade (1500), atribuído a Bramante.....	71
Ilustração 41	Peruzzi, Desenho para fachada setentrional da Farnesina.....	73
Ilustração 42	Peruzzi, Fachada setentrional da Farnesina.....	73
Ilustração 43	Peruzzi, Fachada do Palácio Massimo.....	73
Ilustração 44	Sala das Perspectivas, Farnesina (Accademia Nazionale dei Lincei).....	74
Ilustração 45	Sala das Perspectivas, Farnesina (Accademia Nazionale dei Lincei).....	75
Ilustração 46	As paredes externas da Farnesina.....	76
Ilustração 47	Guirlandaio, Domênico, “O milagre do menino ressuscitado”, afresco da Capela Sassetti.....	78
Ilustração 48	Guirlandaio, Domênico, “O milagre do menino ressuscitado” (detalhe).....	78
Ilustração 49	Fotografia e projeto da Praça do Campidoglio.....	81
Ilustração 50	Desenho de R. Lauri sob indicação de A. Bruschi, projeto para o Teatro do Campidoglio de 1513.....	82
Ilustração 51	Baldassare Peruzzi, cena trágica.....	83
Ilustração 52	Baldassare Peruzzi, desenho de visão perspectiva.....	84
Ilustração 53	Baldassare Peruzzi, Projeto para cenografia, estudo parcial de uma estrada em perspectiva teatral.....	84
Ilustração 54	Baldassare Peruzzi, projeto executivo (desenho de elevação) do aparato cênico das Bacchidi de Plauto em 1531.....	85
Ilustração 55	Baldassare Peruzzi, planta para as Bacchidi de Plauto em 1531.....	85
Ilustração 56	Giuliano da Sangallo, desenho perspectivo de cidade.....	89
Ilustração 57	Antonio da Sangallo, estudo de palco com desenho de cidade e utilização do periactoi.....	89
Ilustração 58	<i>Cortile</i> do Palácio Pitti.....	101
Ilustração 59	Sangallo, 1471, Cortile do Palácio Altemps.....	101
Ilustração 60	Bramante, 1513, Cortile do Palácio da Cancelaria.....	102
Ilustração 61	Visão da fachada do Palácio Porto Colleon Thiene.....	104
Ilustração 62	Visão interna cortile do Palácio Porto Colleon Thiene.....	104
Ilustração 63	Visão acima planta e visão abaixo cortile da casa do Conde Iseppo de'Porti.....	105
Ilustração 64	Visão em fachada da casa do Conde Iseppo de'Porti.....	106
Ilustração 65	Medida em pés e once conforme Palladio.....	107
Ilustração 66	Visão acima da planta e abaixo do cortile do palácio do Conde Ottavio de'Thiene.....	107
Ilustração 67	Visão do cortile do palácio do Conde Ottavio de'Thiene.....	108
Ilustração 68	Perfil da cena serliana.....	109

Ilustração 69	Luciano Laurana (?), Painel com cena perspectiva da visão de cidade.....	110
Ilustração 70	Parte de dentro do Panteão.....	123
Ilustração 71	Sacerdotisa prepara oferta para rito, Vila dos Mistérios.....	128
Ilustração 72	Músicos ambulantes, mosaico, Villa de Cicerone.....	128
Ilustração 73	Villa de Publius Fannius Synistor, Cena para tragédia – Boscoreale, Pompeia.....	129
Ilustração 74	Villa de Publius Fannius Synistor – Cena satírica – Boscoreale – Pompeia.....	129
Ilustração 75	Villa de Publius Fannius Synistor – Cena para comédia – Boscoreale – Pompeia.....	130
Ilustração 76	Concerto, afresco de terceiro estilo (20 a. C. – 45 d. C.).....	130
Ilustração 77	Palestra de Erculano, painel pintado do IV estilo (45 – 79 d. C.).....	132
Ilustração 78	Pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto.....	133
Ilustração 79	Pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto.....	133
Ilustração 80	Parede lateral esquerda, pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto (detalhe).....	133
Ilustração 81	Pintura arquitetural sala 21, localizada ao norte da Casa do Labirinto, pintura do hall.....	134
Ilustração 82	Parte de fora do Panteão.....	138
Ilustração 83	Abertura do livro segundo.....	144
Ilustração 84	Ambrogio Lorenzetti, Anunciação.....	147
Ilustração 85	Masaccio, A Santíssima Trindade (afresco).....	147
Ilustração 86	Filarete, planta da edificação de Sforzinda.....	160
Ilustração 87	Megalópolis, plano com skenotheke para scaena ductillis.....	162
Ilustração 88	Foto de maquete física de reconstituição do solo da cena serliana.....	164
Ilustração 89	Foto de visão parcial da maquete física de reconstituição da cena serliana – visão distorcida tomada fora do ponto de vista ideal.....	165
Ilustração 90	Visão frontal e lateral a partir da entrada das versurae, no teatro de Taormina.....	166
Ilustração 91	Itinerário a partir da região das versurae, passagem lateral no extremo do púlpito, passando por trás da frons scaena. Teatro de Taormina.....	167
Ilustração 92	Planta do Teatro de Marcellus.....	168
Ilustração 93	Vista da parte posterior do Teatro de Marcellus.....	168
Ilustração 94	Encaixes em pedra para as hastes sob a qual giram os periactoi, modelos encontrados no teatro de Dionísio na Grécia.....	170
Ilustração 95	Plano do edifício cênico do teatro de Elis, com encaixes em pedra para as hastes sob as quais giram os periactoi.....	171
Ilustração 96	Teatro de Pérgamo, Turquia. Visão geral e detalhe dos lugares destinados às hastes dos periactoi.....	171
Ilustração 97	Reconstituição da cena na fase romana e visão atual das ruínas do Teatro de Dionísio.....	172
Ilustração 98	Reconstituição da cena na fase romana e visão atual das ruínas do Teatro de Dionísio.....	172

Ilustração 99	Reconstituição de planta, perfil e fachada do teatro vitruviano, segundo interpretação de Maciel.....	173
Ilustração 100	Planta e seção do teatro vitruviano segundo Bieber, contendo referência sobre os periactoi.....	176
Ilustração 101	Ornamento de edifício teatral.....	177
Ilustração 102	Pinturas em cores: ornamentos da frons scaena do teatro Romano de Verona.....	177
Ilustração 103	Restituição do teatro grego e romano, comparação efetuada por Bieber.....	177
Ilustração 104	Possíveis formas de eccyclema.....	179
Ilustração 105	Reconstituição de plano e seção de cenário e maquinaria cênica para Hippolytus, de Eurípedes.....	180
Ilustração 106	Reconstituição do desenho de planta do teatro serliano.....	183
Ilustração 107	Reconstituição em maquete física do solo da cena plana e inclinada.....	183
Ilustração 108	Reconstituição em maquete física do solo da cena plana e inclinada.....	183
Ilustração 109	Perfil das cenas e dos teatros com projeção do ponto de fuga além da parede.....	184
Ilustração 110	Perfil das cenas e dos teatros.....	184
Ilustração 111	Reconstituição em maquete digital da cena serliana – Estudos I e II.....	185
Ilustração 112	Reconstituição em maquete digital da cena serliana. Vista do príncipe olhando em direção ao horizonte, conforme Serlio (Estudo I). Visão aproximada da vista do príncipe (Estudo II)...	186
Ilustração 113	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Vista a partir do local do príncipe olhando em direção ao horizonte.....	186
Ilustração 114	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Vista de perfil parede última do teatro.....	187
Ilustração 115	Fotos de maquete física de reconstituição da cena serliana. Vista frontal da parede última do teatro.....	187
Ilustração 116	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão do perfil da cena – parede última sem os painéis.....	189
Ilustração 117	Foto de maquete digital de reconstituição da cena serliana. Visão do perfil da cena em ângulo superior com painéis.....	189
Ilustração 118	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão frontal da cena, sem os volumes dos painéis.....	190
Ilustração 119	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão de cima em semiperfil da fachada da cena.....	190
Ilustração 120	Cena cômica.....	192
Ilustração 121	Fotos de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão em voo de pássaro do perfil do solo da cena com projeção de linhas ao ponto de fuga.....	193
Ilustração 122	Foto de maquete digital de reconstituição da cena serliana. Visão de cima em escorço do solo da cena inclinada (total).....	193
Ilustração 123	Reconstituição em maquete digital da cena serliana. Vista de perfil do teatro. Estudo I: visão em ângulo; estudo II: visão perfil total.....	194

Ilustração 124	Fotografia: visão dos degraus da cávea em madeira do Teatro Olímpico de Vicenza.....	197
Ilustração 125	Foto tirada da visão entre brechas das madeiras da cávea do Teatro Olímpico de Vicenza. Visão parcial da estrutura dos ligamentos de madeira do Teatro Olímpico.....	197
Ilustração 126	Fotografia da visão geral da cávea do Teatro Olímpico de Vicenza.....	197
Ilustração 127	Planta das cenas e do teatro, conforme ilustração serliana; planta e perfil das cenas e do teatro, conforme reconstituição de Sonrel, indicando as aberturas para passagem de dizedores na lateral da cena plana (quadriculada).....	200
Ilustração 128	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão dos flancos da cena.....	203
Ilustração 129	Cena cômica serliana. Imagem comparativa para cena invertida.....	205
Ilustração 130	Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão frontal sem edifícios em volume, somente com painel último da cena.....	206
Ilustração 131	Fotos de maquete física de reconstituição do solo da cena serliana. Sequência de visão frontal só com parede última e edifícios do terceiro planos.....	206
Ilustração 132	Foto de maquete física de reconstituição dos painéis da cena serliana. Visão frontal com parede última da cena e painéis do terceiro e segundo planos.....	207
Ilustração 133	Fotos de maquete física da cena cômica serliana. Visão frontal dos painéis.....	207
Ilustração 134	Reconstituição em maquete digital da cena e teatro serlianos. Visão geral em voo de pássaro.....	208
Ilustração 135	Reconstituição da cena cômica por maquete física.....	208
Ilustração 136	Reconstituição da cena cômica por maquete física.....	208
Ilustração 137	Visão geral da cena e teatro serliano, reconstituição por maquete digital. Tomada superior direita e tomada superior esquerda.....	209
Ilustração 138	Teatro Olímpico de Vicenza. Visão frontal da cena e visão aproximada da cena inclinada.....	211
Ilustração 139	Cena cômica.....	239
Ilustração 140	Cena trágica.....	243
Ilustração 141	Cena satírica.....	247
Ilustração 142	Cena cômica, reconstituição.....	253

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 MODELOS PRECURSORES DOS APARATOS CÊNICOS DE TEATRO NO RENASCIMENTO.....	19
2.1 Da pintura às cenas.....	19
2.2 Interlocutores: Serlio e a invenção da cena teatral moderna.....	48
2.3 A cena pintada e a cena teatral nos moldes da representação da “cidade ideal”.....	56
2.4 O modelo cortesão e a arte da cena de corte: cidade em forma de palácio.....	64
2.5 Baldassare Peruzzi, a perspectiva-relevo e os gêneros de cenas.....	67
2.6 Gênero e hierarquia na disposição de elementos arquitetônicos e partes constitutivas do espaço privado da casa (<i>cortili e salas</i>) e do espaço público da cidade (praça, estradas e fachadas).....	90
2.7 A articulação da arquitetura estável do <i>cortile</i> na constituição da cena e teatro efetuada em Vicenza.....	99
3 PRIMÍCIAS DA TERMINOLOGIA CÊNICA: DE VITRÚVIO A SERLIO....	114
3.1 A perspectiva renascentista a partir das interpretações vitruvianas.....	115
3.2 O desenho <i>sciografico</i> – modelo de estudo para se pensar a arquitetura – e a representação do espaço interior em Serlio.....	136
3.3 O livro segundo: perspectiva para o arquiteto e para o pintor.....	141
3.4 Cena e perspectiva moderna.....	152
4 PRAECEPTA E TERMINOLOGIA TEATRAL NO “TRATADO SOBRE AS CENAS”.....	159
4.1 Teatro serliano e teatro romano: interpretações renascentistas do teatro antigo.....	159
4.2 Disposição e medidas das cenas serlianas: prescrição de matéria do teatro.....	181
4.3 Sobre a confecção dos modelos serlianos de cenas.....	200
5 A REPRESENTAÇÃO CÊNICA COMO ARTE: LEGADO DE TRATADISTAS RENASCENTISTAS.....	210
5.1 O discurso serliano no decoro e verossimilhança da ação a partir dos elementos que engendraram a tratadística do espetáculo cênico.....	210
5.2 A prescrição dos aparatos cênicos segundo os gêneros de cenas serlianos.....	230
5.3 Hierarquia de gêneros na disposição da cena “moderna”.....	239
5.4 Amplificação do discurso na prescrição dos lumes: matéria do espetáculo cênico.....	253
6 CONCLUSÃO.....	260
REFERÊNCIAS.....	266

1 INTRODUÇÃO

Esta tese tomou forma a partir do contato inicial com os escritos da singular figura de Sebastiano Serlio Bolognese, arquiteto italiano do século XVI, que escreveu um tratado composto por oito livros publicados em épocas e datas diferenciadas, dissociados de ordem cronológica.

Raríssimas referências documentais ou fontes primárias restaram acerca da vida e obra desse arquiteto bolonhês, que parece ter-se dedicado mais à invenção e composição de seu tratado do que realmente composto obras reais como arquiteto ou pintor, como se intitula. A esta proposição, talvez caiba a hipótese de Thoenes¹, de que a prática em Serlio não se trate propriamente daquela posta em canteiro de obra, mas de *invenzioni*, proveniente de determinada cultura retórico-literária que prevalece sob a artística. Isso não desmerece o lugar e a importância que ocuparam os pareceres serlianos, os quais ganharam diversos adicionais póstumos, fornecidos por tradutores e editores em vários idiomas, sendo material de emulação para arquitetos, pintores e cenógrafos posteriores.

A hipótese de Thoenes² pode ser uma via para se conjecturar o porquê de Serlio não ter sua biografia incluída entre as *Vidas* de Vasari³, questão esta que coloca o bolonhês em lugar um tanto singular ante outros arquitetos de sua época. De que modo Serlio teoriza a arquitetura a partir dos modelos antigos a que se refere como Antiguidade de Roma e quais suas invenções modernas a partir de um modo de arquitetura que tem o olho como juiz? Principalmente, como esse modelo de arquitetura e pintura contribuiu para a redação de seu “Tratado sobre as cenas”, vale dizer na disposição da cena “material e de relevo” presente na preceituação da arte cênica no primeiro meado do século XVI na Itália?

Estas são questões postas e discutidas no decorrer deste trabalho, buscando-se esclarecimentos acerca das cenas teatrais emuladas de Vitruvius e prescritas por Serlio como *opera* moderna e intrinsecamente ligadas à arquitetura. Uma conjunção de assuntos diversos envolve tanto o estudo da emblemática atividade arquitetônica do mestre quanto o de sua obra literária.

Contudo, a carência de fontes para a análise de suas obras gerou, durante o decorrer deste estudo, a busca por outras formas de referência. Estas incluíram inclusive uma jornada a

¹ THOENES, Christof. Prolusione Serlio e la trattadistica. In: _____. (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 12.

² Ibidem, p. 12.

³ VASARI, Giorgio. **Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari**. (1568). Prima stampa comentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai. Milano: Sanzoogno, 1939b.

Bolonha, cidade natal de Serlio, a fim de encontrar vestígios documentais para melhor esclarecer as suposições e contradições sobre o relacionamento do arquiteto com seu meio cultural, incluindo-se conventos e eruditos que participaram da corte naquele momento.

Conquanto se privilegiem textos e fontes primárias para este estudo, é deveras importante considerar as pesquisas atuais que tentam restituir os primeiros anos da vida de Sebastiano Serlio, nascido em Bolonha em 1475. Para Mantteucci⁴, a formação literária de Serlio seria proveniente de seu forte contato com literatos e artistas envolvidos no clima do humanismo bolonhês, que questionavam os caminhos da arquitetura do final do Quatrocento. Dentre estas figuras estariam Antonio Urceo Codro, Filippo Beroaldo e Giovan Battista Pio, todos com grandes interesses nos escritos de Platão, Aristóteles, Vitruvius e outros do mundo antigo.

Contudo, os anos que comportam a formação de Serlio são ainda bastante obscuros, principalmente quando se considera que ele teve sua formação como arquiteto depois de ser pintor⁵. Sua formação em pintura ocorre, segundo Thoenes⁶, a partir do contato, em Veneza, com pintores como Tiziano, Lorenzo Lotto, Agostino Veneziano, sendo ainda cordialmente citado entre os representantes do meio artístico e cultural bolonhês e do clero dominicano de Veneza, todos seduzidos pelos antigos. Destaca-se, ainda, sua jornada a Roma, na qual, segundo Tuttle⁷, teria sido acompanhado de outros bolonheses como Aspertini Amico, Jacopo Ripanda e Marcantonio Raimondi, e onde esteve a documentar as antiguidades, acompanhado de sua veneração por Bramante, Rafael e Peruzzi.

Outros possíveis contatos, Serlio manteve-os com artistas como Girolamo Genga, em Pesaro, o qual, segundo descrição de Vasari, aparelha a cena da *Calandria* de Bibiena em 1513, que o bolonhês não só apreciou como também emulou em sua descrição acerca da cena satírica no segundo livro do “*Da arquitetura e perspectiva*”. Mas discursos de emulação devem ser considerados com grande cuidado. É seguro dizer que Serlio teve diversos contatos e uma vasta relação não só com artistas, mas com toda uma composição de literatos, príncipes e duques ligados às cortes de Ferrara e Urbino, chegando a seu contato exterior com o rei da

⁴ MANTTEUCCI, Anna Maria. Serlio Some bibliographical notes. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 19 a 21.

⁵ “E, como eu, exercitai primeiro a pintura e a perspectiva, por meio das quais aos estudos de arquitetura cheguei.” SERLIO, Sebastiano. **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva di Sebastiano Serlio**. Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964 (Fac-símile). P. 19. “*Et io, quale mi sia, essercitai prima la Pittura & la Prospettiva, per mezzo delle quali à gli studi dell'Architettura mi diedi.*”

⁶ THOENES (1989. p. 12).

⁷ TUTTLE, Richard J. Sebastiano Serlio Bolognese. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 22.

França, momento em que teve certa ascensão, a partir do apoio da mulher daquele, Francesca Palladia, dama de corte de Bona Sforza, rainha da Polónia, que lhe serviu nos contatos.

Estas são importantes informações levantadas por autores atuais e que ajudam a evitar interpretações anacrônicas e romantizadas que consideraram Serlio um autodidata⁸.

Um perfil biográfico de Serlio é tratado por Tuttle⁹ a partir de referências de sua cidade natal, esclarecendo algumas distorções acerca do discurso elogioso, presente na primeira biografia moderna, que Antonio Bolognini Amorini¹⁰ publicou em 1823, com o *Elogio* a Serlio. Nesse discurso, Amorini reporta a existência de um registro de batismo do arquiteto que o definiria equivocadamente como sendo filho de um pintor, justificando sua formação artística em pintura:

Nasce Sebastiano em Bologna, e pelos Registros Batismais que naqueles tempos havia próximo a cada Paróquia, faziam menção só do nome do pai do menino, sem assinalar o cognome, [assim] parece ser possível arguir, que [esse registro] ocorreu junto à Paróquia de São Tommaso da Braina, no dia 6 de setembro de 1475. Seu pai foi Bartolomeo Serlio, pintor mais que medíocre de ornatos e de quadratura.¹¹

Entretanto, Tuttle¹² refuta tal informação acerca do pai pintor Bartolomeo Serlio, a partir de um documento datado de 1485 que informa o nascimento de Serlio, confirmando apenas que seu pai residia em Via del Begatto, uma pequena estrada vizinha à ex-igreja de San Tommaso da Braina e que hoje já não existe. Como hipótese válida tomaram-se, a partir das pesquisas de Tuttle¹³, as anotações de Giovanni Carlo Saraceno em 1569, as quais descrevem que Bartolomeo era peliceiro de profissão, e que a educação adquirida por Serlio fora além da que recebiam os filhos dos curtidores de pelicas e peles naquela época. Faz-se relevante, portanto, a restituição de Tuttle¹⁴ acerca desses documentos, que, enquanto fontes primárias, necessitam de acurado olhar para restituir a obra serliana.

Os textos da época que fazem alguma referência ao bolonhês enquadram-se em discursos retóricos e poéticos que têm a emulação como tópica, afastando a interpretação

⁸ MANTTEUCCI (1989, p. 19).

⁹ TUTTLE (1989, p. 22-29).

¹⁰ AMORINI, Antonio Bolognini. *Elogio di Sebastiano Serlio, Architetto Bolognese dedicato alla Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*. Bologna: Anesio Nobile, 1823.

¹¹ AMORINI apud TUTTLE (1989, p. 22). “*Nacque Sebastiano in Bologna, e dai Registri Battesimali, che a que’tempi tenevansi presso ciascheduna Parrochia e che facevano menzione del solo nome del Padre del fanciullo, senza segnare il cognome, pare potersi arguire, che ciò avvenisse sotto la Parrochia di S. Tommaso della Braina, nel giorno 6 Settembre del 1475. Fu il Padre suo Bartolomeo Serlio pittore più che medíocre di ornato, e di quadratura.*”

¹² TUTTLE (1989, p. 22).

¹³ Ibidem, p. 22.

¹⁴ Ibidem, p. 22.

destes como fato real. O mesmo caráter elogioso e encomiástico permeia a obra de Serlio, cujo intuito é o de elevar e iluminar a arte edificatória.

Nessa composição discursiva, um dos aspectos relevantes para a análise do tratado em questão foi a série de diferenças surgidas entre as 52 edições ao longo de 82 anos, percorridos de 1537, data da primeira edição de Veneza, intitulada *Regole generali*¹⁵, composta apenas do livro IV, até 1619¹⁶. A reedição escolhida para esse estudo data de 1619, cujo título é *Da Architettura e Perspectiva*, reunindo cronologicamente os livros I a VII.

Segundo Bury¹⁷, o livro IV, ao ser reeditado em 1540, já sofreu modificações com correções e acréscimos do texto, que podem ser observados diante da supressão, pelo impressor Francesco Marcolini, da carta de Pietro Aretino, que tinha como assunto um elogio dirigido a Serlio por sua “aprendizagem e modéstia”¹⁸.

A tópica da emulação permeia estes textos no Renascimento, motivo também da grande autoridade de Serlio nos séculos seguintes, estendendo-se para além dos séculos XVI e XVII. Segundo Bury¹⁹, seus exemplares percorreram diversos países, dentre os quais Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, México e Portugal, sendo modelo de construção neste último durante o período de 1675 a 1750, tendo alçado a América do Sul, incluindo o Brasil, juntamente com a arquitetura colonial barroca.

O mapeamento das edições tem sido feito por alguns autores na atualidade, dentre os quais destaco aqui Bury²⁰, cujas pesquisas estabelecem uma classificação segundo os livros, língua, países, editores e datas, tomados a partir de uma série de referências bibliográficas. Assim, das edições originais, ao primeiro volume, respectivo ao livro IV, seguiu-se publicação por Francesco Marcolini, em Veneza, do volume referente ao livro III, em italiano, no ano de 1540. Já o terceiro volume, com os livros I e II, foi publicado na França (Paris) em 1545 por Jehan Barbé em italiano e francês, vindo em seguida o quarto volume bilingue, referente ao livro V, em 1547 por Michel de Vascosan (Paris).

Segundo Venturi²¹, o livro VI figura também como livro extraordinário, publicado em Lyon em 1551 por Jean de Tournes, em francês e também em italiano. Enquanto livro

¹⁵ SERLIO, Sebastiano. **Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere di gli edifici**. Venetia: Francesco Marcolini da Forlì, 1537.

¹⁶ SERLIO ([1619] 1964).

¹⁷ BURY, John Bernard. Serlio: some bibliographical notes. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 94-101.

¹⁸ Ibidem, p. 94. “for his learning and modesty.”

¹⁹ Ibidem, p. 99.

²⁰ Ibidem, p. 100-101.

²¹ “Publica em Veneza dedicando a Ercole II, duque de Ferrara, o quarto livro de arquitetura”. VENTURI, A. **Storia dell'arte italiana**. Milano: Real Casa, 1938. Reprinted with permission of the original publisher by: Millwood, NY: Kraus Reprint, 1983. p. 441-468.

extraordinário, teve sua publicação isoladamente só em 1978, pela Avery de Nova York, em italiano. Em 1575, em Frankfurt, Andrea Wechelus publicou o livro VII, em latim e italiano. Finalmente, o livro VIII de 1546-54, ainda não totalmente publicado, encontra-se como manuscrito na Staatsbibliothek de Munique.

Outros acréscimos foram efetuados no decorrer nas edições, sendo esse um dos motivos da escolha da edição de Giacomo de Franceschi, de 1618²², para o estudo desta tese. Este último vale-se da coleção e considerações de M. Gio Domenico Scamozzi Vicentino²³, o pai, o qual apresenta de forma encomiástica um índice dos assuntos tratados nos sete livros e do discurso de Vicentio Scamozzi, o filho, em torno das partes e materiais da arquitetura e das coisas necessárias ao saber do arquiteto. Tal índice serviu de base para o estudo e restituição do modelo de cena e teatro renascentistas do primeiro meado do século XVI, emulado por Scamozzi e Palladio.

*

Contudo, meu interesse pelas cenas surgiu há 15 anos. O estudo foi movido pela tradução do “Tratado sobre as cenas”, efetuada a partir da edição italiana de 1618, para o português, com comentários, notas críticas e um levantamento das tópicas dos gêneros e sua conveniência na constituição do discurso.

Esse tratado, cujo assunto aborda as cenas teatrais serlianas, aparece no segundo livro do *Da Architettura e Perspectiva*, o qual comporta o “Tratado sobre a perspectiva” e o “Tratado sobre as cenas”.

Partindo desses estudos, esta tese apresenta uma investigação do “Tratado sobre as cenas”, propondo a reconstituição e exegese do texto original sobre os gêneros de cenas relacionados a arquitetura teatral, aparatos cênicos, trajes, iluminação e personagens, prescritos segundo procedimentos, técnicas e materiais cuja terminologia embasa a cena moderna.

Perquiriu-se, para tanto, obras dos principais arquitetos tratadistas do período em questão, e o modo como estes leram e interpretaram a Antiguidade clássica, a fim de estabelecer uma análise mais circunstanciada da arquitetura teatral e da composição dos

²² A edição de 1618 é posterior à edição original do primeiro volume, de 1537, que trata das cinco ordens. Os outros volumes (referentes aos seis livros restantes) foram editados posteriormente, sendo que estas edições dependiam de mantenedores. Neste caso, tem-se como parâmetro o estudo de: FROMMEL, Sabine. **Sebastiano Serlio architetto**. Trad. M. Tosti-Croce. Milano: Electa, 1998. p. 23: “Em setembro de 1537 Serlio publicou o primeiro volume, o *Quarto Livro de Sebastiano Serlio Bolognese, em que trata, por meio do desenho, das maneiras das cinco ordens, isto é, Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia, e Compósita*. [...] Em Ercole II d’Este, duque dos Ferrara, Serlio encontrou um mantenedor”.

²³ Soneto do excelente Sig. Lodovico Roncone. “Sobre o índice e discurso feito para Serlio por M. Giovan Domenico Scamozzi Vicentino, pai do senhor Vicentio arquiteto” (SERLIO, [1619] 1964).

espetáculos, bem como suas interlocuções com o tratado serliano. Buscou-se, desse modo, elucidar o objeto em questão discriminando sua singularidade, bem como pontuando a importância do bolonhês na preceituação do espetáculo cênico.

Enquanto parte desse processo, optou-se por uma reconstituição do engenho teatral e prática arquitetônica acerca dos modelos das cenas propostos por Serlio (Il. 139, 140 e 141), efetuada a partir de maquetes física e digital, congregando tais estudos com a hipótese acerca da insurgência da tratadística do espetáculo e da arte representativa no Renascimento.

Por fornecer enorme base prática, com fundamentos quase artesanais, o tratado serliano reforça uma tradição de teatro também “teórica e erudita”, tornando-se um sólido “*mestiere*”. A prescrição parte de um discurso que objetiva a *captatio* da *benevolentia* do espectador, o qual deverá maravilhar-se com os preceitos de *variedade* e *copiosidade* na descrição de uma cena ornada de aparatos, *intermezzi*, músicas e lumes variados, compondo a obra destinada à *opsis*.

O conjunto de procedimentos revelados ensina ao leitor o ofício do “aparelhador das cenas”, que, mesmo ainda não denominado “cenógrafo”, já consolida uma prática, que em Serlio se fará conforme a prescrição teórica, embora não prescindia do objeto fabricado (a própria cena) para atingir seu objetivo diante da categoria do *docere* retórico.

Certo de que a arquitetura é a principal matéria tratada por Serlio, evidenciada pela série de elogios que compõe cada livro do *Da Arquitetura e Perspectiva*, e amplificada no “Tratado sobre as cenas”, apresenta-se um panorama sobre sua conjunção com outras artes, buscando os limites e fronteiras entre o que é próprio dessa matéria e sua influência na constituição e distinção dos ofícios, no Renascimento italiano, com ênfase no espetáculo teatral.

O discurso preceptivo do *Da Arquitetura*, mediante palavras e imagens, presta-se ao *docere* e ao deleite, tanto no fazer obras quanto na apreciação destas, tornando visível a beleza e os grandes valores dos principais edifícios da cidade. O interesse pelos aspectos materiais da arte edificatória, afixada pelo juízo do olho, fixam o fim precípuo desse tratado, que buscou nas fontes antigas as bases para o modo de arquitetura ornada com decoro e graça e para a própria constituição de um discurso que eleva as cenas a modelo e fonte de prazer e instrução dos cidadãos comitentes, intelectuais, artistas, todos nobres cortesãos.

2 MODELOS PRECURSORES DOS APARATOS CÊNICOS DE TEATRO NO RENASCIMENTO

2.1 Da pintura às cenas

Várias edições do *Da Architettura e Perspectiva* serliano, inclusive posteriores, foram consultadas para uma análise mais circunstanciada da arquitetura teatral prescrita no “Tratado sobre as cenas”. A única variação entre estas edições encontra-se nos discursos e comentários que abrem ou fecham cada um dos sete livros, os quais não foram publicados pela ordem numérica, mas pela ordem de elaboração, sendo o primeiro volume referente ao livro IV de 1537 e a última publicação o livro extraordinário, em 1551. A edição do *Da Architettura* mais consultada durante este estudo foi a de Giacomo de Franceschi¹, de 1618, posterior à edição original do primeiro volume, de 1537.

As proposições sobre a realização de teatros e espetáculos por Serlio, no Renascimento até meados do século XVI, partiram de uma análise sobre a tradução, comentário e notas críticas do “Tratado sobre as cenas” realizados por Cerri² a partir da edição de 1618. A reconstrução da prática arquitetônica serliana e seu engenho teatral demandam também uma análise acerca das interlocuções de arquitetos, pintores e tratadistas do período em questão com o tratado serliano, uma vez que inexiste qualquer obra teatral deste atualmente.

O “Tratado sobre as cenas”, pertencente ao segundo livro do *Da Architettura*, evidencia forte conotação canônica ao conter um discurso retórico e poético com a prescrição de regras para ensinar, baseadas na *autorictas* dos antigos, tornadas mais úteis para a obra moderna. Contudo, nenhum exemplo concreto de arquitetura teatral subsistiu para a confirmação sobre a realização ou existência destas obras pelo bolonhês. Os únicos documentos que nos restaram fazem menção a um teatro realizado por Serlio; porém, não se pode firmar que isto de fato teria acontecido, uma vez que o tratado, enquanto discurso de emulação, não opera com fatos reais. A principal fonte escrita que permite averiguar a referência ao modelo de teatro serliano construído em Vicenza é o “Tratado sobre as cenas”,

¹ SERLIO ([1619] 1964).

² CERRI, Vânia Cristina. **Tradução comentada de Trattato sopra le scene de Sebastiano Serlio**. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

no qual o próprio Serlio faz referências à construção de um teatro realizado por ele mesmo, na casa Porto, em Vicenza.

Porque em Vicenza (cidade muito rica e a mais pomposa), fiz um teatro e uma cena de madeira, porventura (aliás, sem dúvida) a maior que nos nossos tempos se tenha feito [...] O teatro e a cena que eu fiz em Vicenza foram [realizados] desse modo [...].³

Entretanto, para se estudar o teatro serliano de Vicenza um dos caminhos mais fecundos é a atenção a Palladio e a reconstituição a partir dos escritos, ilustrações e teatros de Scamozzi. O Teatro Olímpico de Vicenza (1583-84), projetado por Palladio e finalizado por Scamozzi, e o Teatro Olímpico de Sabbionetta (1588-90), inteiramente ideado por Scamozzi, são os principais exemplos que sucederam uma arquitetura teatral anteriormente efêmera, na qual o teatro serliano se inclui.

Mas, é no comentário de M. Giovan Domenico Vincenzo Scamozzi à posterior edição de 1619 do *Da Architettura e Perspectiva* serliano que é possível ler a passagem que menciona a realização de um “teatro e cena”, por Serlio, feito na casa Porto, em Vicenza, reforçando assim a menção serliana do “Tratado sobre as cenas”. Nesse discurso de emulação, Scamozzi diz que esse teatro foi construído em madeira, e teria sido a maior cena realizada naquele tempo, embora não pudesse ser comparada à da Academia Olímpica, ordenada por ele mesmo: “Teatro e cena de madeira, feita na casa Porto em Vicenza, a maior [cena] já feita na época anterior. Mas nada comparável a esta de hoje da Academia Olimpica, ordenada por Scamozzi.”⁴ Certamente, nesta passagem do *Da Architettura e Perspectiva* Scamozzi emula o modelo de teatro serliano utilizando um discurso encomiástico que busca na *autorictas* de Serlio o elogio ao arquiteto e a si próprio.

A menção de Serlio parte de um discurso que, do mesmo modo, estaria operando na chave da emulação, com a amplificação de seu engenho. Porém, convida a uma investigação sobre a realização destes teatros e cenas, os quais, por serem efêmeros e não restarem documentos que os comprovem, necessitam ser estudados a partir de modelos permanentes posteriores, emulados destes.

³ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “*Perche in Vicenza (città molto ricca e pomposissima) fra l’altre d’Italia) io feci.*”

⁴ SCAMOZZI, Vincenzo. Introdução. In: SERLIO, Sebastiano. **Tutte l’Opere d’Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio**. Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964 (Fac-símile). “*Theatro e Scena di legname, fatta in cà Porto a Vicenza, la maggiore, che sia fatta per età passata: ma non è però da paragonare a quella de hoggidi della Academia Olimpica ordinata dallo Scamozzi.*”

Assim, dentre os projetos e realizações de edifícios teatrais de Scamozzi para a Academia Olímpica destaca-se o Teatro Olímpico de Sabbionetta, de 1588-90, que, após o Olímpico de Vicenza, parece estar dentre os primeiros edifícios da Idade Moderna, projetado e executado especificamente para um teatro permanente, a partir do modelo de teatro e cena serliano. Tal afirmação não apenas situa a construção dos edifícios teatrais estáveis no Renascimento, como também permite pensar acerca do modelo de teatro que os antecede.

O edifício estável do Teatro Sabbionetta comporta uma cena que simula volumes laterais, possibilitando a interação dos atores com o cenário. Segundo Klein e Zerner⁵, o cenário do Sabbionetta conta com a possibilidade de os atores o adentrarem até certo limite, o qual corresponde à “praça trapezoidal delimitada pelas casas fingidas”⁶. Segundo os autores, tal prescrição é proveniente de um escrito de Danti de 1583, com base no modelo iniciado por Serlio, que possibilita a passagem dos atores pelas laterais da cena. Também Guido Ubaldo faz referência aos *periactoi* colocados nas laterais da cena de modo a definir as coxias presentes no sentido das ortogonais, teoria esta realizada em dois espetáculos de Danti e também no Sabbionetta.

A disposição interna do teatro apresenta diversas semelhanças com as ilustrações serlianas para o “teatro e cena” realizado em Vicenza. O edifício (Il. 1) ocupa um espaço construído *all’antica*, reunindo elementos arquitetônicos antigos e modernos, por um viés estritamente serliano, anunciado na própria fachada com a inscrição: “*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*”. A frase pertence ao próêmio do livro terceiro do *Da Architettura e Perspectiva*⁷, cuja principal matéria é a emulação à arte adequada ao gênero elevado, mediante os *exempla* das ruínas romanas cuidadosamente representados em icnografias, ortografias e ciografias.

⁵ KLEIN, Robert; ZERNER, Henri. Vitruvius e o teatro do Renascimento italiano. In: KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. São Paulo: Edusp, 1998. p. 287-302.

⁶ Ibidem, p. 294.

⁷ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 49).

Ilustração 1 – Fachada do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.

Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Mesmo com os poucos vestígios que restaram acerca da cena do teatro de Sabbionetta, é possível recuperar o formato do projeto por meio da planta (Il. 2), que apresenta um espaço (Il. 3, 4 e 5) teatral bastante próximo ao teatro de arquitetura efêmera de Serlio, prescrito no “Tratado sobre as cenas”. Como é evidente, a disposição geral do Sabbionetta segue um formato retangular que também podemos ver na planta do teatro serliano (Il. 6).

Ilustração 2 – Planta e elevação do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 3 – Visão da cávea e teto do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 4 – Visão da cávea do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 5 – Visão da cávea e colunas superiores do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 6 – Planta do teatro serliano
 Fonte: SERLIO, (1964 [1619], p. 44).

Diferentemente dos teatros *all'antica* ou dos Olímpicos de Vicenza e Sabbionetta, o teatro de Serlio foi pensado para ocupar o espaço do *cortile*, ou seja, era encaixado no pátio dos palácios ou outros edifícios. Desse modo, sua planta parte de uma disposição do teatro

romano antigo, inscrita na circunferência, porém, adaptada segundo o formato do local, admitindo ajustes frequentes.

O teatro e cena que eu construí em Vicenza foi realizado em torno deste modo, e de um ângulo a outro do teatro havia 80 pés. Por ser este feito em um grande *cortile*, obtive maior espaço onde era a cena, [devido ao fato] de esta ser apoiada a uma *loggia*, os armamentos e ligaduras de madeira [da cávea] foram tratados mais atrás, e por ser este teatro sem apoio algum, eu quis (para maior sustentação) fazê-lo inclinado [acostado] à circunferência de fora [que circunscreve a planta da cena].⁸

Ao se reconstituir a planta serliana (Il. 6) para o teatro de Vicenza, tem-se uma base geométrica que elege a circunferência como disposição geral para o teatro.

De tal modo, uma sucessão de circunferências demarca o lugar da cena que será disposta horizontalmente (o palco compreende a cena do teatro, a praça da cena e a cena inclinada), elemento este que se une à cávea semicircular. Entretanto, para ocupar o espaço retangular que o *cortile* apresenta, há uma adequação por meio de um recorte nas circunferências “de fora”, ou seja, nas últimas que compõem externamente o desenho de base circular. Assim, conforme vemos na planta (Il. 6), esse recorte descaracteriza o formato circular *all’antica* da cávea, tornando-a retangular.

No Sabbionetta, Scamozzi apropria-se do formato retangular, adequando a cávea a este e não estabelecendo o recorte. O formato semicircular *all’antica*, também emulado no Teatro Olímpico de Vicenza, opera na disposição da cávea, sendo que a invenção está no fato de que esta se abre para a visão frontal da cena, num formato em “ferradura circular”, conforme ilustração da planta (Il. 2 e 7). Entretanto, na disposição geral do teatro temos o corpo retangular emulado do teatro serliano, modelo este também emulado do modo de arquitetura das residências palácios e vilas, que imita um modo de habitar *all’antica*.⁹

⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). Aqui Serlio menciona que no *cortile*, por não haver escarpa natural, ele faz a cávea inclinada para dar maior sustentação, e para tanto se vale do desenho de planta que consta de circunferências, cuja última delas dá a base para se realizar o apoio desta cávea. “*Il Teatro e la Scena ch’io feci in Vicenza, furono circa à questo à questo modo, e dal’ un corno all’altro del Teatro era da piedi ottanta, per essere questo fatto in un gran cortile, dove trovai maggior spatio, che dove era la Scena per essere quella appoggiata ad una loggia. Li armamenti e legature de legnami furono nel modo a mostrato quí avanti, per essere questo Teatro senza appoggio alcuno e io voisi (per maggior fortezza) farlo n’scarpa nella circunferentia di fuori*”.

⁹ FROMMEL, Christoph Luitpold. Abitare all’antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante. In: MILON, Henri et al. (A cura di). **Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo**: la rappresentazione dell’Architettura. Venesa: Bompiani, 1994. p. 183-204.

Ilustração 7 – Visão da cávea frontal em formato ferradura do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.

Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

É curioso o fato de Scamozzi ter optado pelo modelo de cena serliano mesmo sem a necessidade de um espaço retangular, já que seu edifício de arquitetura permanente poderia ter sido construído a partir da disposição do modelo antigo inteiramente inscrito na circunferência. Diferentemente de Scamozzi, o modelo de Serlio dispõe de um teatro efêmero que se ajusta com o espaço palaciano já existente, tornando-se, aliás, um modelo bastante emulado na arquitetura teatral a partir da segunda metade do século XVI.

Qual seria a importância de este modelo de arquitetura caracterizado como efêmero, cuja função era adaptar-se aos espaços existentes, agora ser empregado na realização de um teatro permanente inscrito num espaço que inaugura o modelo de arquitetura teatral moderna? Justamente, tal questionamento visa a elucidar a condição de preceptor que Serlio assume ao elaborar um léxico “particular”, sistematizando e demarcando o lugar das artes cênicas, que, independentemente de um edifício estável, marca por meio da prescrição e ilustração da cena uma prática teatral do espetáculo, puramente visual. E, ainda que o espaço permanente não tenha a mesma função do efêmero, segue a normativa dada nos preceitos de realização das cenas e teatros firmados por Serlio, modelo este distante de ser algo inovador, uma vez que

também emulado de outros arquitetos-pintores e aparelhadores de cena como: Baldassar Petruccio de Siena, Peruggino, Genga, Peruzzi, Sangallo e Bramante.

Tal a interpretação de Scamozzi acerca do modelo serliano, que, independentemente de um espaço permanente ou não, busca os mesmos preceitos para construir sua cena perspectiva de relevo que compõe a visão da cidade.

O Sabbionetta conta com um espaço perspectivo de um único ponto de fuga, que caracteriza um cenário de relevo disposto tridimensionalmente sobre um solo inclinado, à moda serliana, um espaço teatral total diante de uma visão direcionada ao príncipe.

Curiosamente, o teatro de Serlio propõe um espaço de arquitetura efêmera dentro de um espaço permanente. O Teatro Sabbionetta opera na chave da imitação, com um cenário fixo em madeira (atualmente reconstruído) e uma arquitetura pintada que imita o interior dos palácios, compondo a *loggia* por meio da pintura. O teatro apresenta uma cávea em madeira e pinturas nas paredes que representam elementos arquitetônicos como *loggie* e nichos *all'antica*, imitados da arquitetura quinhentista dos edifícios residenciais (local onde as cenas teatrais eram aparelhadas). Esses edifícios eram caracterizados por “ambientes arquitetônicos e pictóricos” que, segundo Frommel¹⁰, trazem grande correspondência entre a representação do “interior” e do “exterior” arquitetônico, tendo como elo principal o ornamento.

A aproximação aos antigos vem a ser sempre mais uma douda atitude, um deslumbrante fundo teatral, atrás do qual se difundia o espírito absolutista e contra-reformista. Este distanciar-se da verdadeira e própria intenção do Renascimento manifestou-se no modo mais inconfundível e no âmbito menos cômico do ornamento.¹¹

Embora a cena original do Sabbionetta tenha sido destruída, restam ainda os afrescos nas paredes que testemunham o modelo de pintura, que imita ornamentos da arquitetura atribuídos à Escola de Veronese. Já as esculturas das divindades do Olimpo que se encontram em torno da cávea continuam intactas.

Uma atenção a estes remanescentes modelos de pintura é de grande importância para a reconstituição do modelo de cena serliana, pois ambos se valem da pintura para simular a arquitetura.

¹⁰ FROMMEL (1994, p. 201).

¹¹ Ibidem, p. 201. “[...] La vicinanza agli antichi divenne sempre più una dotta attitudine, un abbagliante sfondo teatrale, dietro al quale si diffondeva lo spirito dell’assolutismo e della Contrariforma. Questo allontanarsi dal vero e proprio intento del Rinascimento si manifestò nel modo più inconfundibile nell’ambito meno conscio dell’ornamento.”

Essa disposição de uma pintura empregada na função de ornamento para compor o edifício interno, que também opera como extensão da arquitetura, imitando-a, é assunto do livro quarto do *Da Architettura e Perspectiva* na prescrição dos modos de pintura que ornamentam os edifícios.¹² Nesta passagem, Serlio diz que essas pinturas podem imitar histórias, poesia, batalhas, mas também mármore, pedras e até mesmo a arquitetura. A mesma matéria da pintura servirá, ainda, aos preceitos das cenas, pois perspectiva e proporcionalidade valem-se da pintura colorida e do claro-escuro. Ainda nesse livro, quando prescreve a pintura das *loggie*, Serlio aconselha o engenho na escolha do assunto da pintura e a habilidade em fazer a figura em escorço sem perder a proporção. “Mas, se o pintor quiser fazer na parte superior dos arcos alguma figura que represente algo vivo, será necessário que seja muito engenhoso e habilidoso em perspectiva.”¹³

A perspectiva, a partir desta prescrição, enquanto recurso visual destina-se à *ars aedificatoria*, que, por meio da pintura reservada ao *ornato*, simula elementos próprios da arquitetura (ou seja, uma arquitetura “fingida”, cujo modelo remonta à Antiguidade e tinha sido autorizada já por Vitrúvio). E o tratamento máximo sobre esse assunto será reservado ao “Tratado sobre as cenas”, que opera na chave do verossímil, cuja prescrição parte do lugar da pintura (habilidade e engenho do pintor) e da *architettura visiva* para a definição de preceitos próprios à arte cênica. Segundo Chastel¹⁴, esse modo de arquitetura pintada teria um grande porte teatral; entretanto, não se resume ao teatro, uma vez que estaria intimamente ligada a um caso particular: o das festas (bodas, recepções, carnaval). O “Tratado sobre as cenas” traz um teatro específico para as festas, ultrapassando o ensejo de representação de uma cena urbana, para a prescrição da arte de aparelhar cenas teatrais.

As cenas serlianas apresentam um modo particular de pintura perspectiva que imita a arquitetura com recursos pitorescos de relevos e ornamentos. A visão perspectiva das cenas, combinada com relevos e volumes, que figura um “espaço interior”, pode ser observada em arquiteturas e pinturas empregadas pelos arquitetos do círculo de Bramante. As ilustrações das cenas trágicas e cômicas podem ser comparadas ao modelo de figuração bramantesca. Como exemplo, o Presbitério de Santa Maria Presso San Sático, em Milão (Il. 8 e 9), que oferece,

¹² SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 191-193).

¹³ SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 192).

¹⁴ CHASTEL **L’universo des formes**: le grand atelier d’Italie. Itália (1460-1500). Collection dirigée par André Malraux et Georges Salles. Directeur scientifique André Parrot membre de L’Institut. [Paris]: Gallimard, 1965a. p. 15-18.

segundo Lotz¹⁵, um “conceito de interior para ser visto em perspectiva”, portanto, “capaz de ser representado em perspectiva”. Desse modo, esse espaço apresenta uma relação com o relevo da parede que o rodeia, traduzindo um modelo de representação de interior que se define por saliências e reentrâncias nas paredes, que projetam luzes e sombras, dando origem a relevos e um perfil tridimensional, adequado à convergência das linhas visuais ao ponto de fuga. Santa Maria apresenta um tamanho aparente das últimas colunas em relação às primeiras, com a aplicação do método perspectivo na simulação do ambiente. Ao aplicar o método perspectivo na simulação do ambiente, Bramante já não se limita ao plano bidimensional da pintura, uma vez que joga com efeitos de profundidade, por meio da construção perspectiva, na qual os relevos amplificam essa visão, que se apresenta como uma caixa cênica. Tal simulação parte de uma planta em escala real para determinar as medidas aparentes, sendo que este espaço de profundidade só tem validade enquanto a figura humana (ou o dizedor) estiver no primeiro plano da caixa. A presença da figura humana situa o espaço e suas medidas, denunciando que não há de fato uma construção real, mas sim uma simulação perspectiva. O mesmo procedimento ocorre na cena serliana, que possibilita a presença do ator apenas no primeiro plano; já se este adentrar o plano inclinado do tabuleiro xadrez, fica evidente a desproporção entre ele e a cena.

A representação perspectiva de um único ponto que simula profundidade, nas cenas, enquanto objeto de assíduas investigações e experimentações, é conveniente com a necessidade de organizar a cena na disposição dos edifícios destinados a sintetizar a imagem da cidade sob a superfície limitada do volume do palco cênico. E o efeito de profundidade em Serlio é ainda mais ampliado, uma vez que este utiliza o ponto de fuga para além da última parede da cena.

As cenas citadinas (cômica e trágica) serlianas ganham um efeito de monumentalidade nos primeiros casarios que estão à frente, enquanto os mais distantes perdem em medida real de altura, porém tais cenas são vistas (aparentemente) como um ambiente real, em que as coisas mais distantes parecem menores. Contudo, o perfil da cena acaba por tornar-se incompatível com a planta dada e a gravura da fachada. Na reconstituição da maquete digital, observa-se uma diminuição proposital da altura verdadeira a partir das reduções perspectivas do espaço. Tal afirmação coloca valor e elogio à arte da pintura e do relevo das cenas, que, com a devida *téchne*, figura em um pequeno espaço perspectivo toda a visão de uma cidade.

¹⁵ LOTZ, Wolfgang. **La arquitectura del Renacimiento en Italia** (estudios). cap I: La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano. Madrid: Graficinc, 1996. p. 11.

Dentre outras coisas feitas pela mão dos homens que se podem olhar com grande contentamento dos olhos e satisfação de alma, é (como me parece) o descobrir o aparato de uma cena, onde se veem em um pequeno espaço feito pela arte da perspectiva, soberbos palácios, amplíssimos templos, diversos casarios [...].¹⁶

Ilustração 8 – Presbitério de Santa Maria Presso San Satiro – Milão – Itália.

Fonte: LOTZ (1996, p. 51).

Ilustração 9 – Presbitério de Santa Maria Presso San Satiro – Milão – Itália (detalhe).

Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Milano_San_Satiro_Interno_1.jpg>. Acesso em: 15 set. 2010.

Conforme Ilustrações 8 e 9, o espaço de Santa Maria amplifica os volumes com a projeção do entablamento que abraça as pilastras em perspectiva, além do uso dos motivos decorativos empregados para enfatizar o relevo e o espaço em profundidade. Do mesmo modo, é possível estabelecer uma analogia com as cenas serlianas, que são repletas de relevos perspectivados, efeitos estes obtidos por pintura, estuque e principalmente pelo método perspectivado, que amplifica tais recursos, fingindo um espaço arquitetural em que a “aparência externa” da arquitetura se sobrepõe à realidade construtiva.

¹⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 45). “*Fra l’altre cose fatte per mano de gli huomini che si possono riguardare con gran contentezza d’occhio, e satisfattione d’animo, è (al parer mio) il discoprirsì le apparato di una Scena, dove si vede in piccoli spatio fatto dall’arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi Tempi, diversi casamenti [...].*”

Segundo Thoenes¹⁷, Serlio detém-se no “sistema formal” de regras “retóricas” para ensinar, baseado na *autorictas* dos antigos, em que as ruínas representam um testemunho para o que vai ser ensinado. Desse modo, vai além da definição primeira de arquitetura e seus princípios (solidez, utilidade e beleza), uma vez que a perspectiva¹⁸, para o bolonhês, não faz parte apenas do recurso técnico para o desenho, mas da própria “teoria da arquitetura”.

Por outra via de comparação, a partir dos exemplos que Lotz¹⁹ menciona sobre a construção perspectiva, surgem os referentes às pinturas onde o ponto de vista fixo do observador e seu plano do quadro “artificial” são adequados para interiores que foram concebidos como um quadro, cujos elementos estão relacionados opticamente com um ponto de vista situado a certa distância. Nos interiores de Bramante, o observador não necessita tanto caminhar ao redor, mas sim captar uma imagem perspectiva estática, uma imagem “imutável e remota”, similar à vista perspectiva da cena serliana, direcionada ao príncipe, e que demanda um lugar fixo. Segundo Lotz²⁰, ao espectador é destinado um ponto de vista preciso, que é o único para se ter uma justa visão, exemplo que pode ser visto no *tempietto* de São Pedro de Montório, em que “o espaço reduzido do edifício permite a um só espectador ocupar o lugar exato do ponto de vista”²¹. Princípios de composição perspectiva são aplicados à obra arquitetônica também no Cortile de Belvedere (Il. 10), em que elementos de *paese* fundem-se com elementos arquitetônicos, numa só “pintura”, modelo este evocado das *ville* antigas.

No terceiro livro, Serlio²² apresenta diversas reproduções dos projetos de Bramante para a Basílica de São Pedro e o Pátio do Vaticano. Em relação ao *tempietto*, Serlio afirma que o edifício “não é grande, mas foi construído unicamente em memória de São Pedro, o Apóstolo”²³. Porém, apesar de uma regularidade do desenho serliano (representado por projeção ortogonal e planta), esse edifício foi calculado para surtir efeitos perspectivísticos, tendo como premissa um lugar fixo definido para o espectador, o único a fornecer o ponto focal correto de visão, segundo uma imagem sem movimento e não como um espaço em que o

¹⁷ THOENES (1989, p. 9).

¹⁸ A referência acerca da perspectiva material e de relevo proposta por Serlio será tratada na próxima seção deste trabalho.

¹⁹ LOTZ, Wolfgang. **Architettura in Italia 1500-1600**. A cura di Deborah Howard. Milano: Rizzoli, 1995.

²⁰ LOTZ (1995, p. 12).

²¹ Ibidem, p. 12. “[...] lo spazio ridotto dell’edificio permette a un solo spettatore di occupare l’esatto punto di vista.”

²² SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 68).

²³ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 68). “[...] il quale non è molto grande: ma fu solamente fatto per commemoratione di San Pietro Apostolo.”

espectador se move. Esse modelo do *tempietto*, segundo Lotz²⁴, parece ter sido composto segundo a pirâmide visual definida por Alberti.

No Belvedere, segundo Mariani²⁵, Bramante teria empregado uma convenção capaz de produzir uma simulação cênica. Já no projeto para a Basílica de São Pedro, o interesse de Bramante teria sido a vista interior e exterior, comandadas pela cúpula.

De acordo com Bruschi²⁶, Bramante considera a organicidade do edifício a partir de uma unidade baseada em *symmetria* e proporção (para a qual emprega o processo de quadrícula), numa noção de arquitetura pensada a partir de preceitos de beleza, fortaleza, leveza e conveniência, em que a forma (*formità*) teria suas bases no *De re aedificatória*²⁷. Contudo, a decisão de se propor o *triburio* quadrado estaria ligada a um processo de reconstrução visual da organização espacial e estrutural do edifício inteiro²⁸.

Tanto no *tempietto* quanto no *cortile* de Belvedere, segundo Lotz²⁹, o espectador não teria a sensação de estar dentro do espaço, mas a de ver o edifício, a partir de um enquadramento externo, diferentemente do que se observa em Rafael com a capela Chigi (Il. 11 e 12), em Santa Maria del Popolo. Para Rafael, o espectador deve percorrer o edifício em diversas direções, estando inserido no espaço do edifício e não apenas defronte a este. Ainda na capela Chigi, os relevos das colunas e as reentrâncias dos nichos apresentam enquadramentos similares aos que vemos nas paredes do teatro Sabbioneta; entretanto, a configuração de seu espaço é diferenciada, na medida em que inclui o espectador dentro do espaço perspectivo.

²⁴ LOTZ (1995, p. 14).

²⁵ MARIANI, Gaetano Morelli. L'edificio come spettacolo. In: COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI BRAMANTESCHE. *Aspetti della Ricerca Bramantesca, Bramante tra Umanesimo e Manierismo*. [S. l.]: Tiberino di Stefano de Luca, 1970. p. 138.

²⁶ BRUSCHI, Arnaldo. Pareri sul Triburio del Duomo di Milano. In: PORTOGHESE, Paolo; CARBONERI, Nino (A cura di). *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Polifilo, 1978. p. 362- 367.

²⁷ Segundo Bruschi, tal menção encontra-se no livro IX, cap. 7 e 9, do *De re aedificatória*.

²⁸ BRUSCHI (1978, p. 363-367).

²⁹ LOTZ (1995, p. 20).

Ilustração 10 – Cortile de Belvedere, vista da estância. Desenho atribuído a Peruzzi – Roma (Vaticano) – Itália.

Fonte: LOTZ (1995, p. 14).

Ilustração 11 – Rafael, Capela Chigi, Santa Maria del Popolo – Roma – Itália.

Ilustração 12 – Rafael, Capela Chigi (detalhe).

Fonte: LOTZ (1995, p. 28).

Ao serem aparelhadas no interior dos palácios, evidenciando uma vista externa, as cenas serlianas parecem estar compreendidas no modo bramantesco de espaço, no qual o espectador de dentro do palácio avista a cidade como um quadro e não exatamente com a

visão de quem está dentro da cidade. Ao contrário, a evidência no teatro de *cortile* é a visão do próprio interior do palácio que enquadra a cidade ao fundo. A perspectiva serliana na arte das cenas prevê o melhor lugar de visão, em que as visões “internas” e “externas” devem fundir-se e não serem capturadas ou estudadas separadamente, como propõe Raphael. Entretanto, cabe dizer que o tratamento acerca da perspectiva é em Serlio adequado a cada assunto do da *Arquitettura e Perspectiva*. E quando ele trata especificamente da arquitetura, reitera os desenhos de planta, elevação e projeção ortogonal, também presentes em Rafael.

Outro aspecto complementar e interessante sobre a perspectiva em Serlio é a diferenciação de recurso, quando prescrito para a pintura e quando prescrito para a cena (material e de relevo). A perspectiva recomendada no livro quarto para as pinturas que ornamentam o edifício, como exemplo a pintura de uma *loggia*, devem “representar o [que está] vivo [e de modo bem] proporcionado”³⁰. Em contrapartida, na perspectiva recomendada para a cena, no “Tratado sobre as cenas”, não deverão ocorrer pinturas que imitem personagens que “representem o [que está] vivo, [uma vez que estes têm por natureza] o *moto*”³¹. Desse modo, Serlio estabelece uma distinção entre a arte do pintor-arquiteto e a arte do pintor das cenas.

Em contraste com essa nítida distinção entre a pintura de cena e a pintura arquitetônica, em outras ocasiões Serlio prescreve uma possível conversão da arquitetura em “cena” por meio da pintura, pois aconselha, na ornamentação da *loggia* (para quebrar a dureza dos escorços pintados), “[...] fingir-se um pano de cor celeste preso a algum festão, [representando] coisa móvel, [...] com movimentos e coloridos variados que acabam por representar algo verdadeiro”³². O conjunto total dessa obra, ou seja, a *loggia* toda pintada, terá um bom resultado, de modo que esta “[...] será julgada mais como um aparato para triunfo do que exatamente como uma pintura perpétua feita na parede”³³.

Essa arquitetura-pintura está presente no teatro de Sabbionetta com as pinturas que restaram nas paredes que abrigam a cena (Il. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20). Estas imitam a arquitetura do interior dos palácios com formatos arquitetônicos da *loggia*, bem como outras figurações adequadas à ornamentação dos edifícios, emulados dos escritos e ilustrações serlianas.

³⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 193).

³¹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

³² SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 193). “[...] *Finse un panno di color celeste attaccato ad alcuni festoni, come cosa móbile [...] con movimenti diversi, colorite variate, che rappresentano il vero.*”

³³ SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 193). “[...] *che si puo giudicar quella loggia più tosto uno apparato per qualche trionfo, che una pittura perpetua, fatta dal muro.*”

Ilustração 13 – Visão da cávea e teto com pinturas nos nichos do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.

Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 14 – Visão das pinturas que imitam arquitetura no Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.

Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 15 – Visão da cávea e teto com ornamentos de pintura, esculturas e arquitetura do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.

Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 16 – Visão das pinturas que imitam arquitetura no Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália. Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 17 – Visão das pinturas que ornamentam as paredes da cena e edifício teatral do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália. Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 18 – Visão da cena com pinturas ao fundo no Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália. Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Um estudo acerca do modelo de pintura existente nas paredes do teatro de Sabbionetta pode revelar aspectos sobre o modo de construção das cenas serlianas. Os desenhos em planta, perfil e fachada realizados por Serlio não especificam o modo como as cenas eram aparelhadas no interior do edifício utilizado para a construção do teatro efêmero. Pelo texto não se sabe mais detalhes, a não ser que estas cenas eram dispostas nos *cortili* e apoiadas nas *loggie*, o que dá margem a uma investigação acerca desses elementos arquitetônicos e sua função na arquitetura teatral.

Ilustração 19 – Visão da *anticamera dell'Odeon* do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>.
Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 20 – Visão frontal da cena com pinturas nas paredes do Teatro Olímpico de Sabbionetta – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>.
Acesso em: 20 out. 2009.

Para as pinturas do Sabbionetta, bem como as prescrições serlianas sobre pintura, pode-se tomar como referência os modelos arquitetônicos dos palácios e das vilas (residências privadas), que acoplaram as cenas teatrais aparelhadas em seus *cortili*, ou nos salões ornamentados com pinturas que representavam uma visão exterior, de dentro do próprio palácio. As cenas teatrais aparelhadas nestes edifícios tinham um modelo adequado aos gêneros de cenas, figurando elementos da cidade, como casas, palácios e praças, ou ainda

bosques, relvas e montanhas, tornando-se, por meio da arte, “ambientes em composição” com o *cortile* ou salão e não apenas fundo pintado.

A *autorictas*³⁴ da cidade antiga presente nas pinturas que invadem o espaço da casa e começam a criar uma visão invertida, de dentro para fora, estão intimamente relacionadas a uma discussão dos gêneros (*all’antica*) que veem evocar o *ethos* do próprio comitente. Essas imagens, metaforicamente, colocam os objetos “debaixo dos olhos”, representando “em ato” a insígnia do príncipe, assim como os elementos urbanos da cena teatral, enquanto “objetos inanimados que aparecem em ato”³⁵, prestam-se metaforicamente à representação de domínio de toda a cidade por parte deste mesmo príncipe.

O palácio fechado, enquanto “unidade de lugar”, reunia elementos da residência juntamente com elementos da cidade, nas variadas formas de *paese*. Assim, de dentro desse espaço privado, por meio de diversos tratamentos pictóricos adequados aos gêneros, têm-se a noção de lugar com visão para a cidade toda. O palácio, enquanto espaço de recepção, era ornado com pinturas emolduradas pela arquitetura, tendo ao fundo uma pintura de *paese*, *all’antica*, emblema este que exalta o poder do príncipe, evocando o domínio do proprietário.

Ao mesmo tempo em que “interior e exterior” dos edifícios aproximam-se numa arquitetura de simetria e centralidade, organizados de modo hierárquico, também exercem grande papel por meio do ornamento pictórico, cujas pinturas invadem cada vez mais o espaço da casa, criando uma visão invertida “de dentro para fora”, uma *paese* com visão perspectiva ou não da cidade, vistas do interior da residência, exaltando o poder do comitente. Dois diferentes exemplos desse modo de pintura que imita arquitetura são dados nas ilustrações 21, 22, 23 e 24, sendo um que segue um modelo perspectivo e outro (proveniente de afrescos de Ferrara) que sobrepõe planos que narram histórias, como se vê na Il. 24, que apresenta o salão do palácio Schifanoia, com os desdobramentos das pilastras e medalhões *all’antica*. Entretanto, ambos os modelos apresentam enquadramento por *pilastras* e *loggie* e elementos próprios da cidade ou outro *paese*, vistas estas concebidas como um quadro isolado e distinto do espaço real físico daquele que o observador se encontra. A base (chão) disposta na representação da cena não condiz com a base do espaço real; desse modo, o espectador vê a cena ao fundo, que simula um *paese*, sem, entretanto, sentir que está dentro desse espaço. Por outro lado, as *loggie* e arcos que emolduram a cena funcionam como elementos

³⁴ Enquanto uma prática retórica é empregada para dar autoridade e servir de exemplo para os outros.

³⁵ ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [2005], cap. XI, 2, p. 198.

unificadores que simulam o espaço de representação. Assim, “simulação e representação” constituem o espaço de elegância que forma esta cena cortesã.

Ilustração 21 – Andrea Mantegna, Quarto dos esposos, Palácio Ducal – Mântua – Itália.
Pinturas sobre paredes do quarto do palácio, com cenas de *loggie* que enquadram *paese* ao fundo.
Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Andrea_Mantegna>.
Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 22 – Andrea Mantegna, Quarto dos esposos, Palácio Ducal – Mântua – Itália.
Pintura imitando arquitetura com *paese* ao fundo.
Disponível em:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Andrea_Mantegna>.
Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 23 – Andrea Mantegna, Quarto dos esposos, Palácio Ducal – Mântua – Itália. Espaço interior com arquitetura imitada pela pintura, que figura espaço exterior.

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Andrea_Mantegna>.

Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 24 – Pintura da sala do palácio ducal, Palácio Schifanoia – Ferrara – Itália. (1458-1478). Pintura imitando arquitetura com histórias narradas e *paese* ao fundo.

Disponível em: <http://picasaweb.google.com/.../sWPmrZ9Sed0wYDp-Zj_c0w>. Acesso em: 10 set. 2010.

Os modelos aqui apresentados atestam a presença de elementos arquitetônicos e pictóricos na elaboração de um espaço interno da casa, que simula também o exterior. Estas pinturas são provenientes de lugares emblemáticos quattrocentistas, das histórias narradas (sacras ou não), enquadradas por colunas, nichos, pilastras, presentes na ornamentação interior dos edifícios residenciais.

Interessante é pensar tais pinturas empregadas no ornamento de interiores de residências, e sua disposição juntamente com as cenas teatrais efêmeras acopladas aos palácios, já que as cenas representam uma visão da cidade, cada vez mais perspectiva dos elementos urbanos, e por sua vez direcionadas a um único ponto de visão. Como esses elementos foram sendo eleitos e de que maneira as cenas urbanas apresentam, pouco a pouco, a “ilusão de uma vida civil”³⁶ – modo de vida este representado pelo teatro que se torna um evento privado – é algo que requer uma reflexão acerca da variação de função dos espaços públicos e privados no Renascimento. Ao mesmo tempo, não é mais a cidade o lugar do espetáculo e sim o palácio, que abrange a imagem da própria cidade. Também há uma grande separação entre a praça e o palácio, sendo que este último intenta abranger os lugares destinados à praça pública (principalmente o da função de lugar de decisões), com uma noção de corpo único de representação.

Certamente, a redução do espaço, confinado ao interior privado, levou a cabo as pesquisas perspectivas que favoreceram a ampliação da noção desse mesmo espaço, que depende cada vez mais do ornato na unificação dos elementos pictóricos e arquitetônicos (pinturas das *loggie* com aparatos de cenas) e na configuração de um espaço de deleite.

Mamone³⁷ comenta a descrição de Vasari sobre um aparato de cena que fora acrescido de ilusão de uma sala retangular com uma ornamentação de paredes, adornada por quadros e empresas heróicas:

Sob a cena da comédia estavam fachadas das laterais repartidas em seis quadros pintados, com oito grandes braços de altura por cinco de largura; cada um dos quais tinha um ornamento ao redor de um braço e dois terços de largura, e era emoldurado sobre as pinturas, fazendo quatro círculos em [forma de] cruz com dois motes latinos para cada história; e no demais eram empresas sobre o mesmo assunto. Em acima um friso com dobras azuis em torno, exceto onde havia perspectiva e em cima desta havia um céu também de dobras que cobria todo o *cortile*; as quais dobras estavam em cada quadro

³⁶ MAMONE, Sara. **Il teatro nella Firenze medicea**: problemi di storia dello spettacolo. Firenze: Mursia, 1981. p. 27. “*l’illusione di una vita civile.*”

³⁷ MAMONE (1981, p. 36).

de história, [havia ainda] as armas de algumas das famílias mais ilustres, as quais tinham parentesco com a casa dos Médici”³⁸.

Os ornamentos de pintura que compõem com a cena perspectiva de cidade, ou seja, os acabamentos que unem a cena ao *cortile*, não são descritos por Serlio no “Tratado sobre as cenas”, constando apenas do livro quarto, relacionado à arquitetura e não a cena. Isto permite pensar sobre a estrutura retórica do discurso serliano ao selecionar quais assuntos irá evidenciar e ensinar ao discente. Desse modo, ao cumprir com a função do *docere* retórico Serlio oculta parte das técnicas empregadas na realização dos aparatos cênicos referentes à sua disposição no *cortile* palacial. Enquanto técnica retórica de manter a atenção do espectador, em vários trechos do “Tratado sobre as cenas” Serlio menciona que não poderá escrever mais sobre aquele assunto, a fim de que não se torne prolixo. “Mas se eu quisesse escrever todos os conselhos que em mim são abundantes acerca disso, eu seria talvez prolixo, porém eu as deixarei para o intelecto daqueles que em tais coisas se queiram exercitar.”³⁹

Entretanto, outro recurso retórico parece estar presente na ocultação das técnicas elaboradas por Serlio, recurso este que pode ser pensado a partir da tradição literária italiana da qual opera a obra *Il libro del Cortegiano*⁴⁰, de Baldassar Castiglione, e que se constitui como modelo e forma da imagem pública renascentista do estado moderno e da Corte à composição dos tratados do período. Segundo Quondam⁴¹, a função principal da obra de Castiglione seria a de modelar e “formar com palavras um perfeito cortesão”, o qual deverá comportar-se de “forma perfeita”, fugindo das “afetações” e buscando sempre a “elegância”.

E, na adequação retórica do discurso serliano ao modelo cortesão, para atingir o desejado “modo elegante”, Serlio emprega o “bom juízo”⁴² (inteligência e medida de

³⁸ VASARI (1939a Vite, cap. VI, p. 442-45). “*Erano sotto la scena della commedia le facciate dalle bande spartite in sei quadri dipinti, e grandi braccia otto l’uno e larghi cinque, ciascuno de’ quali aveva intorno un ornamento largo un braccio e due terzi, il quale faceva fregiatura intorno, ed era scorniciato verso le pitture, facendo quattro tondi in croce, con due motti latini per ciascuna storia, e nel resto erano imprese a propósito. Sopra girava un fregio di rovesci azzuri a torno a torno, salvo che dove era la prospettiva; e sopra questo era un cielo pur di rovesci, che copriva tutto il cortile, nel quale fregio di rovesci sopra ogni quadro di storia, era l’arme d’alcuna delle famiglie più illustri con le quali avevano avuto parentado la casa de’ Médici.*”

³⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). “*Ma se io volessi scrivere di tutti gli avvertimenti che mi abbondano circa a tal cosa, io sarei forse tenuto prolioso però io le lascerò nell’intelletto di coloro, che in tali cose vorranno essercitare.*”

⁴⁰ CASTIGLIONI, Baldassar. *Il libro del Cortegiano*. Introdução de Amedeo Quondam. 14. ed. Milano: Garzanti, 2009. O cortesão foi primeiramente publicado em Venesa em 1528, e depois, rapidamente republicado em Florença.

⁴¹ QUONDAM, Amedeo. La vita e opera, introdução. In: CASTIGLIONE, Baldassar. *Il libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti, 2009. p. X, XI.

⁴² CASTIGLIONI (2009, livro primeiro, cap. XXI, p. 53). “Mas, sobretudo, acompanhando cada movimento com certo bom juízo e graça, se será digno daquele universal favor que tanto se espera”. “*Ma sopra tutto accompagni ogni suo movimento con un certo bon giudicio e grazia, se vole meritar quell’universal favore che tanto s’apprenza.*”

comportamento), moderando o quanto se deve evidenciar ou ocultar a técnica empregada nos aparatos de cenas (de modo que a arte não pareça ser arte). Exemplo disso observa-se quando Serlio menciona que uma das grandes maravilhas proporcionadas ao homem pelo arquiteto é o “descobrir os aparatos de uma cena”⁴³. Do mesmo modo, na escolha dos assuntos a serem percorridos, Serlio parece não revelar a *techné* ou detalhes acerca da arte de simular um espaço externo (por meio da cena que figura a cidade) a partir de uma visão interna (*cortile* do palácio). A habilidade de simular um espaço conjunto da cena com a cávea e o interior do palácio está também na capacidade de ocultar o modo de sua realização, sendo que essa habilidade é adquirida por exercício ou emulação. A regra para a escolha do que ocultar ou evidenciar é também habilidade própria ao cortesão e a cena de corte, cujas relações sociais estão implícitas “sob signo de uma teatralidade global”⁴⁴. Por outro lado, na adequação da cena cômica ao decoro retórico, cujo escopo seria a instrução no “Tratado sobre as cenas”, o artifício deve ser ocultado.

Igualmente, o argumento é direcionado para os aparatos dos três gêneros de cenas, remetendo-se ao modelo clássico (vitruviano) e à tipologia teatral para cada cena, acoplada ao *cortile*, sem, no entanto, haver interesse pela construção prática de um edifício teatral em alvenaria. Serlio descreve minuciosamente todos os elementos dos aparatos de cada gênero de cena, construindo retoricamente seu discurso de maneira a obter o elogio ao arquiteto/pintor de cenas.

Sobre isso, Alonge⁴⁵ faz referência à cultura renascentista, que demonstra mais interesse pela “estrutura da cena”, acoplada aos teatros efêmeros, do que pela construção do edifício teatral, atividade esta posta em prática somente no final do século XVI. Por outro lado, isso não significa que a questão sobre a criação de um “teatro estável” ainda não tivesse sido colocada no Renascimento. Ao contrário, temos exemplos como o manuscrito *Spectacula*⁴⁶, no qual Pelegrino Prisciani aponta para a necessidade de se construir um teatro estável. Também o projeto de Raphael para a vila Madama, por volta de 1520, sob superintendência de Antonio da Sangallo (o jovem) (Il. 25), apresentava, segundo Lotz⁴⁷, uma distribuição constando de *cortile*, sala, estábulo para cavalos, hipódromo, jardins com fontes e um teatro em alvenaria, jamais construído. Esse teatro foi projetado para a encosta da colina,

⁴³ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

⁴⁴ QUONDAM (2009, p. XIII).

⁴⁵ ALONGE, Roberto. **Storia del teatro moderno e contemporâneo**: La nascita del teatro moderno: cinquecento-seicento. Torino: Einaudi, 2000.

⁴⁶ Segundo Alonge, Pelegrino Prisciani foi bibliotecário e astrólogo de corte, e em seu tratado intitulado *Spectacula* (1486 e 1500) solicita a criação de um teatro estável em alvenaria.

⁴⁷ LOTZ (1995, p. 30).

(onde a Villa foi construída), em declive, sendo que o fundo da cena estaria invertido, posicionando-se no verso do *cortile* de modo a excluir o emprego de uma única perspectiva. Segundo o desenho de Antonio da Sangallo, o teatro segue um modelo romano, oferecendo um cenário para apresentação de comédias humanistas escritas para a corte de Leão X.

Ilustração 25 – Antonio da Sangallo (o jovem), Projeto para Villa Madama, antes de 1520 – Roma – Itália.
Fonte: LOTZ (1995, p. 29).

Entretanto, no “Tratado sobre as cenas” Serlio não faz menção à realização de um edifício teatral permanente, sendo este assunto abordado apenas no livro terceiro, porém em referência aos teatros antigos e não ao teatro moderno de Vicenza. Além do que, o interesse serliano pelo modelo de teatro efêmero que se adéqua ao modelo de corte está orientado para a distinção dos gêneros de cenas (cômica, trágica e satírica), que são prescritas com tipologias diferenciadas, mesmo quando apresentam estruturas parecidas.

As pinturas que tratam da imagem da cidade não necessariamente apresentam prescrição acerca de sua adequação aos gêneros, embora edifícios e disposição destes sejam tratados de maneira diferenciada. A distinção precisa entre comédia ou tragédia é assunto de enorme especulação entre pesquisadores. Entretanto, no Renascimento, a definição exata do gênero a que as pinturas e cenas pertencem em relação à tipologia dos edifícios simulados parece estar consolidada apenas a partir do tratado serliano. Este último, por viés vitruviano, define e distingue os exatos lugares para as tipologias adequadas a comédia, tragédia e sátira, o que faz de Serlio não só decodificador, mas principalmente o grande preceptor de sua geração.

Várias são as distinções entre as cenas serlianas e os gêneros de cenas vitruvianos, mas em matéria de pintura é possível observar a presença de modelos romanos antigos, elaborados

com a função de respeitar o decoro próprio a cada gênero. Também outros modelos de cenas antigas estão presentes no interior de edifícios residenciais, que cumprem a função de *ornato*.

Não obstante, ao comparar as noções de espaço aqui mencionadas – que trazem vistas da parte de dentro dos edifícios, simulando espaços externos – ao teatro romano antigo verifica-se uma inversão de visão do espectador. Este último, ao ocupar um espaço público, avistava dele a *frons scaena*, com a figuração da fachada de um edifício palacial. Entretanto, esse palácio podia ainda comportar ornamentos laterais (*periactoi*), destinados à comédia, à tragédia ou à sátira, por meio de mudança de cenas que se adequavam à disposição e formato da *frons scaena*, tendo sempre o gênero alto representado na fachada do palácio, com a porta régia.

Assim, uma das distinções entre os antigos em relação a Serlio é que naqueles o espectador encontra-se no próprio espaço público, enquanto na proposta serliana há uma mudança de ponto de vista, com a transferência do espectador para o lugar oposto. O espectador sai do domínio público (exterior), diante dos palácios, e é deslocado para o sentido oposto, vislumbrando, através da arquitetura interior do palácio (*loggia*, *cortile* ou sala do palácio) toda a representação da cidade ao fundo. Esta disposição é similar à das pinturas de representação de cenas com elementos urbanos dispostas no interior do palácio (afrescos ou telas).

Ultrapassando, ainda, a questão da emulação do modelo de edifício antigo, o teatro serliano opera na chave dos teatros de corte, que, segundo Alonge⁴⁸, reinventa o modelo existente, imprimindo na figura do príncipe um “valor cultural”, inaugurando uma prática de “lugar teatral” – em que os aparatos cênicos são o principal elemento artístico – e não “edifício teatral”.

Desse modo, mais do que propor um teatro estável Serlio tem em atenção o modelo renascentista que deslocou o teatro para o palácio senhoril. Isso justifica o fato de o bolonhês ter escrito um “Tratado sobre as cenas”, e não sobre edifícios teatrais modernos estáveis. Na ocasião, as festas de corte, enquanto passatempo de elite, e a representação das comédias clássicas adequavam-se ao aparelhamento efêmero das cenas, que se identificavam com a representação da cidade dentro das salas ou *cortile*, sem, no entanto, transformarem-se em verdadeiros e próprios edifícios teatrais *all’ antica*.

⁴⁸ ALONGE (2000, p. 11).

Segundo Tafuri⁴⁹, se por um lado alguns humanistas primavam pela criação de teatros estáveis na cidade, emblema este que se reflete na vida urbana, outros, mais especificamente aristocratas ou cortes e papados, mantinham a instância da cidade dentro de seus próprios palácios fechados.

Deste modo, é possível tanto os teatros efêmeros que trazem a cidade ou o campo figurado dentro do próprio palácio, evocando uma noção de “lugar”, seguindo uma tipologia de cena *all’antica*, como também a noção de teatro estável, que terá suas pesquisas apoiadas em elementos citadinos, e que ganhará edifício teatral próprio, confundindo-se com o lugar teatral⁵⁰.

O mais intrigante é o fato de que, mesmo com a posterior construção de edifícios estáveis para teatro como os de Vicenza e Sabbionetta, os elementos *all’antica* serão emulados dos teatros efêmeros, não exatamente em relação a diversos *paesi*, mas com eleição dos elementos da cidade, anteriormente prescritos por Serlio para a cena cômica e trágica.

De tal modo, o Olímpico de Vicenza, enquanto edifício específico para o teatro, apresenta, segundo Schiavo⁵¹, uma cena composta por um arco triunfal (quadrifonte) celebrativo, elemento romano que se prestava ao escopo solene da exaltação da Academia Olímpica (a qual Palladio pertencia). Assim, elementos próprios ao interior do palácio, como janelas laterais, *loggie*, são empregados junto à *frons scaenae*, combinada com um arco triunfal que, com efeito teatral, ganha inversão da visão do espectador, possibilitando avistar a cidade ao fundo, como se estivesse dentro de um palácio. O arco emoldura elementos urbanos e não *paesi* diversificados. A visão do espectador no Olímpico não mais é direcionada ao único e melhor ponto, como em Serlio, mas distribui-se para outros pontos que simulam a continuidade da cidade a partir da visão das portas (incluindo o arco triunfal) do palácio. Tais considerações sobre o modelo de cena do Olímpico de Vicenza não intentam diferenciar as possíveis contaminações ocorridas no Olímpico com a presença da posterior cena de Scamozzi, a qual não consta do modelo previsto no projeto original de teatro de Palladio.

As construções de vilas e palácios cada vez mais trazem essa redução de um espaço público para dentro de um espaço privado. Serlio evidencia exatamente o lugar do príncipe,

⁴⁹ TAFURI, Manfredo. Il luogo teatrale. In: CRUCIANI, F. (a cura di), **Il teatro italiano nel Rinascimento**. Bologna: Mulino, 1993. p. 55.

⁵⁰ ALONGE (2000, p. 9-10). Alonge irá referir-se a lugar teatral como lugar próprio da ação teatral, construído também a partir do teatro antigo e medieval, e que no Renascimento torna-se mais unificado, representando quase sempre um ângulo da cidade.

⁵¹ SCHIAVO, Remo. **L’Olímpico – lo spazio teatrale: la rappresentazione**. Vicenza: Publigráfica, 1990. p. 32.

enquanto Palladio e Scamozzi levam adiante de onde se veem as cenas da cidade, projetando elementos desta como se o espectador de dentro do palácio avistasse a cidade fora.

O gênero trágico é o que mais se adéqua a isto, pois é no interior do palácio que se decidem as coisas públicas. Em adequação a essa noção de uma visão da cidade a partir do crivo da visão do palácio, Paládio adota o teatro efêmero, modelo dos teatros renascentistas e de sua própria experiência nas cortes de Mântua, Ferrara e Florença. No entanto, a emulação dos modelos de arquitetura e pintura renascentistas trouxe à “invenção” palladiana lugares próprios de exaltação e louvor, que podem ser conferidos a partir da presença de elementos arquitetônicos, como, por exemplo, o arco triunfal (moldura para as cenas), que busca na *autorictas* antiga o “lugar de honra”. Se em Serlio a minuciosa análise da cena sofre mudanças de acordo com o gênero, na versão palladiana o gênero alto da tragédia está sempre presente (por meio da *frons scaenae* fixa, ao modo antigo). Porém, permite a convivência com outros gêneros, como uma representação de comédia identificada pelos antigos como gênero baixo. No Renascimento, a comédia⁵² será sempre mais caracterizada como uma forma elegante⁵³ de se fazer suscitar o prazer por meio do riso, reforçando o caráter de distração e deleite (desse modo de viver elegante do homem de palácio), adequados ao teatro.

Assim, de Serlio a Palladio e Scamozzi, do palácio às vilas, pintura, arquitetura e teatro encontram lugares próprios que dão a ver suas especificidades, colocando a cena quinhentista numa ambientação cada vez mais infiltrada no “espaço” urbano. Dos aparelhamentos das festas de *cortile* palaciais às cenas dos teatros estáveis, modelos de pinturas quatrocentistas comparecem, com uma figuração destinada a evocar um “lugar de honra”, as *loggie*. Estas dominam a representação da cidade e seus elementos, enquadrando “cenas” pintadas que representam diferentes soluções propostas para os teatros no Renascimento.

2.2 Interlocutores: Serlio e a invenção da cena teatral moderna

Ao prescrever o lugar da cena de Vicenza, Serlio menciona que esta se encontrava apoiada na *loggia*, e todo o teatro de madeira era realizado dentro de um grande *cortile*.

⁵² “Aos ânimos dos ouvintes, induzi-los à festa e ao riso, uma competência estritamente teatral, diretamente cômica. (QUONDAM, 2009, p. XVII). “*Gli anmi degli auditori, indurgli a festa e riso, una competenza strettamente teatrale, direttamente comica.*”

⁵³ CASTIGLIONI (2009, livro primeiro, cap. XXI, p. 53).

Para Frommel⁵⁴, o *cortile* do palácio abrigava o teatro efêmero para as ocasiões de festejos de bodas, batizados, funerais, recitações, comédias, recepção de figuras ilustres e outras funções palaciais vistas principalmente a partir de 1470 até 1540-50. “Durante o carnaval e outras ocasiões festivas, o *cortile* oferecia a moldura ideal para as representações teatrais onde a *loggia* que está no andar térreo poderia acolher a cena, enquanto as restantes *loggie* dos dois planos permaneciam à disposição do público”.⁵⁵

No entanto, o detalhamento de como Serlio articulava os aparatos cênicos com o aparelhamento das ligaduras de madeira que formavam as escadarias ou cávea no espaço palacial não é mencionado. Sobre esse assunto, Sonrel⁵⁶ faz referência aos teatros serlianos que apresentam uma disposição para o público com a distribuição de 15 degraus elevados a cerca de 5 metros, a partir do solo do *cortile* ou da sala. Essa espécie de cávea era disposta em um semicírculo limitado por uma fileira de poltronas reservadas ao príncipe e aos senadores (lugares deputados). As fileiras elevadas dos degraus eram apoiadas na parede do edifício ou apresentavam sua estrutura isolada no meio do *cortile*. Um pouco abaixo dos lugares nobres, havia uma passagem que separava o espectador do *proscenium*, conduzindo às portas de acesso ao público. Em seguida, acostadas aos lugares deputados, estariam a praça do teatro e a praça da cena, que é um chão plano. Finalmente, a cena inclinada, com cerca de 3 metros de profundidade, acoplando todos os casarios em perspectiva.

Imaginando a descrição dessa cena inclinada é possível pensar um aparato cênico encostado na *loggia*, bem como uma cena perspectiva que a adentraria, uma vez que a arte da perspectiva consegue representar, com alguns poucos pés de profundidade (10 a 12), “várias centenas de metros de monumentos”⁵⁷.

Seria sedutor pensar esse teatro tirando partido da própria arquitetura da *loggia*, principalmente quando se observa o Teatro Olímpico de Vicenza, que enquanto arquitetura permanente comporta uma *frons scaenae* com a representação da fachada de um palácio com o arco triunfal *all’antica*, com a cena da cidade em perspectiva ao fundo.

A mesma representação da cidade pode ser observada em Serlio, com cenas que contemplam uma sucessão de casarios em um espaço perspectivo que bem poderia ser imaginado “enquadrado” pela *loggia* do próprio palácio que as acopla. O espaço reservado à

⁵⁴ FROMMEL (1994, p. 183-204).

⁵⁵ Ibidem, p. 190. “Durante il Carnevale o le altre occasione festive il cortille offriva la cornice ideale per rappresentazioni teatrali, dove la retrostante loggia del pianterreno poteva accogliere la scena, mentre le rimanente logge dei due piani rimanevano a disposizione del pubblico.”

⁵⁶ SONREL, Pierre. **Traité de scénographie**. Paris: Odette Lieutier, 1943.

⁵⁷ SONREL (1943, p. 26).

loggia nos palácios poderia, em tamanho (cerca de 3 metros de profundidade), corresponder com as partes B e C da planta serliana (Il. 6) dedicada à cena inclinada do teatro, onde os casarios estão dispostos. Também na prescrição do “Tratado sobre as cenas”⁵⁸, Serlio diz que o aparato pode ser feito em um pequeno espaço, que será ilusoriamente ampliado pela arte da perspectiva, sendo esta uma das principais habilidades do pintor-arquiteto ao representar um espaço. Para tanto, segundo Sonrel⁵⁹, as medidas diminuem proporcionalmente enquanto a cena se distancia do espectador, e as casas decrescem de altura e largura sob o solo inclinado que se eleva até o horizonte.

Em outra prescrição, Serlio diz que os aparatos em sua maior parte se fazem em lugar coberto, normalmente uma sala, em cuja extremidade (ou na parte superior) haja câmaras para a comodidade dos dizedores⁶⁰. Essa afirmação sugere duas interpretações que não são excludentes: uma que prevê o uso de uma sala palacial para abrigar os aparatos, havendo câmaras acima para acomodar os dizedores; e outra que poderia valer-se de um lugar construído dentro da própria *loggia*, que estaria atrás do painel último da cena.

Apesar de não haver detalhamento sobre o assunto, pode-se supor uma correspondência com a *loggia* como o lugar coberto da cena, que daria acesso às câmaras (cômodos) do palácio, função esta determinada para as *loggie*. Entretanto, em seus estudos sobre o teatro no *cortile*, Mamone⁶¹ dá um exemplo de festejo ocorrido nos *cortili* do palácio de Medici em 1539, em que a representação de *Il Commodo*, de Antonio Landino, aconteceu no segundo *cortile* do palácio, precedendo o banquete realizado no primeiro *cortile*. O festejo era de comemoração ao matrimônio de Cosimo e Eleonora di Toledo, e para tanto teve “aparatos cênicos de Sangallo, costumes de Niccolò Tribolo e *intermezzi* de Giovan Battista Strozzi, com música de Francesco Corteccia”⁶². Como local das festas, era reservado o *cortile* totalmente coberto por lonas esticadas de um lado a outro das paredes, com a finalidade de proteger os convidados. No entanto, segundo Mamone⁶³, o intuito também era o de aumentar o ilusionismo de uma sala fechada.

⁵⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

⁵⁹ SONREL (1943, p. 26).

⁶⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “*Liquali apparati per la maggior parte si fanno al coperto in qualche sala, che nel capo di essa vi sia camere per la commodità de i dicitori, ivi si fa lo suolo como qui piu a dietro io dissi.*”

⁶¹ MAMONE (1981, p. 34).

⁶² Ibidem, p. 34.

⁶³ Ibidem, p. 34.

No céu da qual [cena] se via novamente pendurado um bom número de figurinhas sensuais de amores com arcos e flechas, e uma tocha acesa nas mãos de cada um, com as quais iluminavam o lugar e gracejavam diversas atitudes sobre a bela e honrada companhia.⁶⁴

Serlio não faz nenhuma outra menção a este lugar protegido para se abrigarem os aparatos. Os lugares possíveis estariam circunscritos dentro do palácio, incluindo a *loggia*, já que o teatro era realizado no *cortile*, portanto, em lugar aberto. Por outro lado, Serlio poderia ter instalado sua cena no *cortile* efetuando uma cobertura efêmera, hábito bastante difundido em sua época, em que os lugares da cidade eram cobertos para ocasiões de feiras ou festas solenes, descrição esta presente em Vasari. Este hábito de cobertura destes espaços nada tem de original, uma vez que o teatro romano era equipado pelo *velarium*, que cobria por inteiro o Coliseu a fim de proteger os espectadores das intempéries. Um exemplo similar pode ser visto na Ilustração 26, que apresenta a reconstituição (por G. Gapasso) do teatro romano de Ercolano, do sec. I a. C., situado entre Nápoles e Pompeia, na qual se pode verificar o procedimento cênico de cobertura e abertura da cávea. Porém, não há prescrição no tratado serliano que comprove a hipótese de uma cobertura para o *cortile*.

Ilustração 26 – Coberturas empregadas para o fechamento do teatro antigo.

Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 71).⁶⁵

⁶⁴ GIAMBULLARI apud MAMONE (1981, p. 34). “*Nel cielo del quale si vedeva nuovamente sospeso buon numero di lascivetti amori com archi e strali, et una accesa facella, nelle mani di ciascuno; con le quali et allumavano il luogo, e scherzavano in diverse attitudini, sopra la bella e onorata compagnia.*”

⁶⁵ PAPPALARDO, Umberto. **Teatri greci e romani**. Colaboração de Daniela Borrelli. Verona: Arsenale, 2007.

Seria fascinante pensar na disposição para a cena serliana, tomada a partir da *loggia* do próprio palácio, que simularia a vista exterior da cidade. Segundo Chastel⁶⁶, a visão de cena no interior da *loggia* que domina a cidade é um modo de representação presente nos aparatos festivos. O teatro Olímpico de Vicenza é um dos exemplos existentes acerca desse tipo de figuração em que uma *loggia* enquadra uma cena, apresentando uma configuração de enquadramento por meio do palácio e arco triunfal, modelo este proveniente da matéria da pintura. E o ponto privilegiado para esta visão, seja a ilusória do cenário ou da arquitetura já existente, estaria no centro da *loggia* ocupada com o aparato da cena, também ela central na fachada interna do palácio, ambas formando um só enquadramento.

Para Chastel⁶⁷, a *loggia* pintada dá lugar à *loggia* que acopla as festas. As cenas pintadas figuravam a anunciação (Il. 27, 28, 29, 30 e 31), ou outra história sacra, na qual a virgem está dentro de uma edícula em forma de pórtico, ou enquadrada por colunas, característica idêntica aos aparatos festivos, que deixam de lado o tema sacro e passam a participar de um panorama urbano. O mesmo lugar de honra das pinturas em forma de *loggia* ou outro enquadramento por arcos surge dentro das “*sacra conversazioni*”⁶⁸, bem como outras cenas festivas. E esse modelo proveniente da pintura segue emulando modelos romanos em que elementos cênico-arquitetônicos emolduram cenas de histórias, hiperbolizando ações; quando as cenas são desprovidas de personagens, cujo lugar de honra é transferido aos próprios elementos arquitetônicos figurados nesta cena. Os aparelhamentos cênicos dos eventos sacros refletiam o poder e opulência das famílias, devotas, sendo ainda um dosador do “peso político” que estas representariam na ocasião. A magnificência e opulência dos espetáculos sacros trouxeram a necessidade de escolha dos técnicos mais preparados, resultando numa ampliação do *artificium* dos aparelhamentos de cenas. Dentre os principais artistas presentes, Mamone⁶⁹ cita Brunelleschi e seus discípulos, todos estes importantes aparelhadores de cena junto às festas florentinas da Anunciação e Ascensão.

No entanto, os técnicos aqui mencionados também faziam parte do círculo de pintores-arquitetos que serviam ao príncipe, sendo, ao mesmo tempo, exímios diletantes. Segundo Chastel⁷⁰, a oficialização do poder senhoril, juntamente com as representações das festas,

⁶⁶ CHASTEL (1965a, p. 9).

⁶⁷ CHASTEL (1965a, p. 16).

⁶⁸ MAMONE (1981, p. 18). As sacras representações eram um gênero adequado para a autoridade eclesiástica, uma vez que, enquanto eventos religiosos, permitiam uma imparcialidade em relação ao poder das diversas famílias. Entretanto, o que predominava era uma cena medieval em que os fiéis e figurantes deslocavam-se de um lugar para outro a fim de acompanhar a evolução dos acontecimentos.

⁶⁹ Ibidem, p. 19

⁷⁰ CHASTEL (1965a, p. 14).

apresenta um “alcance social e urbanístico evidente”⁷¹, que desencadeou a lenta transformação do palácio em vila. E isso pode ser manifesto por meio de dois traços importantes: o “quadro vivo” e o “lugar da honra”⁷².

Ilustração 27 – Sandro Botticelli, Anunciação, San Martino della Scala – Florença – Itália.
Disponível em: <http://arthistory.about.com/.../bottmonstad_0910_06.htm>. Acesso em: 10 set. 2010

Ilustração 28 – Fra' Angélico, Anunciação, Museu do Prado – Madri – Espanha.

Disponível em: <<http://madalenaesposa.blogspot.com/2007/08/arte-de-b...>>. Acesso em: 10 set. 2010.

⁷¹ Ibidem, p. 14. “elles ont une portée sociale et urbanistique manifeste.”

⁷² Ibidem, p. 15. “le tableau vivant [...] la loge d’honneur.”

Ilustração 29 – Andrea Mantegna, Altar de São Zeno, Igreja de Verona – Itália; à direita, ampliação do políptico.

Disponível em: <<http://blogbelavida.pop.com.br/post/1741/art-it...>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 30 – Perugino, Políptico, Vila Albani – Roma – Itália.

Cena de história sacra enquadrada por *loggie* em formato de edícula.

Disponível em: <<http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Perugino%20...>> Acesso em: 10 set. 2010.

Lugares próprios da pintura sacra migram para a disposição e composição de cenas teatrais. A cena sacra de Perugino evidencia uma composição de arcadas que remetem à fachada de um edifício que emoldura *loggie* e acopla a cena de história em visão perspectiva. Todos os exemplos de pinturas apresentados evidenciam uma cena quadro, que se apresenta como um “espetáculo” para a visão, e não um ambiente que condiciona o espectador.

Na pintura quinhentista, segundo Chastel⁷³, os florentinos propõem lugares, *loggie*, fachadas da cidade para “atualizar as histórias da grande pintura”⁷⁴. Isso ocorre “no momento em que a tomada da perspectiva transformaria as relações entre pintores e arquitetos”⁷⁵, em que a pintura antecipa um modo de “experimentar abstratamente os problemas arquiteturais”⁷⁶.

A cultura figurativa e teatral quatrocentista influenciou diretamente a definição e transformação da arte das cenas, ao lado das pesquisas sobre a perspectiva urbana, o edifício teatral e o espaço cênico. Assim, a cena enquadrada por pórticos presente nos modelos de pinturas com representações espetaculares das histórias sacras, inseridas num modelo retórico poético de figuração, também estará presente em composições em que as formas de arquitetura antiga e as normas de composição perspectivas se unem na realização tridimensional de cenas da cidade. A esse modelo foram acrescentados os estudos de Vitrúvio, os relevos arquitetônicos emulados das ruínas romanas, a estruturação efetiva do *cortile* e salas palaciais, as especulações iconográficas e filosóficas sobre o “bom governo da cidade”, as experimentações figurativas sobre a ciência perspectiva e as ilustrações humanísticas das edições e impressões de comédias (principalmente as de Terenzio).

Partindo dos estudos mencionados sobre pinturas tardo-quatrocentistas com representações do espaço urbano, verifica-se que estas se apresentaram antes mesmo da consolidação da “cena teatral” no Renascimento. Como pondera Chastel⁷⁷, as pinturas com vistas urbanas foram precedentes da “arte cênica”. Estas pinturas, mesmo não sendo matéria do teatro, apresentam forte composição cênica e surgem pintadas em telas, painéis, retábulos, afrescos e portas, ornamentando câmaras e *studioli*⁷⁸ privados, reservados aos comitentes.

⁷³ CHASTEL (1965a, p. 9).

⁷⁴ CHASTEL (1965a, p. 9). “*actualiser les storie de la grande peinture.*”

⁷⁵ CHASTEL (1965a, p. 9). “*au moment où la mise au point de la perspective transformait les rapports entre peintres et architectes.*”

⁷⁶ CHASTEL (1965a, p. 9). “*La peinture va se trouver, en somme, apte à énoncer, à anticiper, à expérimenter abstraitement les problèmes architecturaux.*”

⁷⁷ CHASTEL (1965a).

⁷⁸ *Studioli* eram uma espécie de gabinete apropriado para as especulações intelectuais, o prazer e a distração do *condottieri* e seus anfitriões. E, entretanto, não era apenas uma simples sala de estudo e sim um “microcosmo dentro de um palácio”, concebido segundo o critério urbanístico da “cidade ideal”.

2.3 A cena pintada e a cena teatral nos moldes da representação da “cidade ideal”

As representações renascentistas da cidade teriam sua consolidação em Roma na primeira trintena quinhentista, por obra de um grupo de pintores e arquitetos dentre os quais se destacam: Bramante, Genga, Peruzzi, Sangallo e Rafael, ligados por estreitas colaborações e empenhos na ideação do espaço teatral em termos classicistas e vitruvianos.

A prática desses pintores e arquitetos foi aludida por Serlio, que elegeu encomiasticamente para a pintura de cenas a figura de Girolamo Genga⁷⁹, apontado também no “Tratado sobre as cenas”.

Comum entre esses pintores mencionados é a representação perspectiva da cidade, na qual alguns elementos arquitetônicos são recorrentes. Numa aproximação visual entre tais pinturas e as cenas serlianas, verifica-se grande ênfase na *loggia*, prescrita no livro quarto do *Da Architettura e Perspectiva*. Os diversos modelos de disposições e proporções destas *loggie* pertencentes tanto aos palácios quanto às casas poderiam balizar o aparelhamento da cena de madeira de arquitetura efêmera elaborada por Serlio em Vicenza, modelo este que nos endereça às pinturas de Laurana e outros.

Cenas vistas a partir de *loggie* comparecem em pinturas de Peruzzi, Sangallo e Giulio Romano acerca da representação da cidade “ideal”, onde se emula o motivo das ruínas romanas. Esse assunto em Serlio é tratado junto à matéria dos templos antigos no livro terceiro do *Da Architettura e Perspectiva*. No entanto, as principais referências para tal hipótese de visão de cena serliana enquadrada por *loggia* vêm das tábuas de Urbino (Il. 31), Baltimor (Il. 32) e Berlim (Il. 33) sobre pinturas de cidade no século XV atribuídas a Luciano Laurana, porém de origem incerta⁸⁰, que imitam a arquitetura, numa visão perspectiva de ponto central.

Segundo Bruschi⁸¹, a imagem da cidade antiga é também fruto da intervenção e qualificação da atividade arquitetônica quatrocentista, que emprega sempre mais um componente espetacular e teatral, percutindo na própria dimensão teatral renascentista. Por

⁷⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 19).

⁸⁰ DAMISCH, Hubert. **L’origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1993. p.191-217. Dentre outros, o autor discute acerca da relação entre a origem das tábuas de Urbino, Baltimor e Berlim – os lugares atestados podem estar compreendidos na área toscana (fiorentina), lombarda e veneta, com hipóteses para o Convento de Santa Chiara ou na própria família Moltefeltro – e as divergentes atribuições a pintores como: Piero della Francesca; Francesco de Giorgio Martini e Luciano Laurana e, ainda, Baccio Pontelli, Bartolomeo della Corradina, dito Fra’Carnevale, nomes estes que participaram ativamente da corte de Federico de Moltefeltro.

⁸¹ BRUSCHI, Arnaldo. Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura in Baldassare Peruzzi, pittura scena e architettura nel cinquecento. In: FAGIOLO, Marcello; MADONNA, Maria Luisa (A cura di). **Pittura, prospettiva, scenografia**. Roma: Treccani, 1987. p. 329.

outro lado, o exame da obra teatral clássica exigia como norma a evocação de uma visão urbana antiga. Entretanto, na cidade real a exigência espetacular dos aparelhamentos triunfais combina monumentos antigos e medievais em sua estrutura urbana.

Esses modelos de pinturas, segundo Damisch⁸², poderiam ter sido elaborados inicialmente como estandartes de confraria, destinados a serem exibidos em procissões e só posteriormente colocados sob telas. Contudo, diante dos modelos que restaram em telas pintadas, que ocupam um lugar emblemático no interior dos palácios ou edifícios sacros, Damisch atenta para a importância do aspecto arquitetural que se sobrepõe à “forma pictórica”⁸³.

Ante a especulação sobre a natureza da encomenda dos painéis perspectivados, bem como a indefinição na atribuição aos pintores mencionados, Damisch⁸⁴ afiança que todos eles tiveram intensa atividade na representação da corte de Moltefelto do duque Federico, tendo continuidade ainda após sua morte.

⁸² DAMISCH (1993, p. 192-193).

⁸³ Ibidem, p. 196.

⁸⁴ Ibidem, p. 205.

Ilustração 31 – Luciano Laurana (?), cena perspectiva da visão de cidade, Galleria Nazionale delle Marche – Urbino – Itália.

Fonte: Foto de Anderson, Archivi Alinari, Florença.

Ilustração 32 – Luciano Laurana (?), cena perspectiva visão de cidade – Baltimor.

Fonte: Foto de Anderson, Archivi Alinari, Florença.

Ilustração 33 – Luciano Laurana (?), cena perspectiva da visão de cidade, Staatliche Museen – Berlim – Alemanha.

Fonte: Preussischer Kulturbesitz Gema/degalerie cat. n. 178c.

Desse modo, tais painéis teriam sido pintados em Urbino (por encomenda de Federico ou pouco após sua morte), podendo ser atribuídos a um dos pintores aqui mencionados, certamente o que estava em companhia do duque, o qual deveria também compartilhar a

empresa ducal vinculada ao conjunto político e construtivo do comitente. Segundo Bruschi⁸⁵, ao lado de Federico esteve sua esposa Battista Sforza e seu secretário Ottaviano Ubaldini, que contribuíram para a realização de um eminente centro cultural, com grande importância na segunda metade do século XV, núcleo este cujos ideais tiveram origem em Florença.

Estes painéis pintados apresentam um percurso bastante significativo na construção de uma tipologia sobre edificação arquitetônica e posteriormente cênica, assunto que não só o pintor-arquiteto dominava, mas também o *condottiere* e seus anfitriões. Em primeira instância as pinturas seriam consideradas refinados exercícios que agradariam a corte, servindo como memória da *virtù*⁸⁶ presente.

De acordo com Chastel⁸⁷, essa arquitetura comparece em pinturas quattrocentistas e posteriores, que representam cenas de histórias sacras (Il. 36 e 37) ou não, em que elementos da cidade como fachadas, templos, edículas justapostas com *loggie*, enquadram personagens ou santos. Ou, ainda pela hipótese de Bruschi⁸⁸, modelos de pinturas anteriores as de Piero della Francesca, por volta de 1470, como os painéis da coleção Barberini (Il. 34 e 35), atribuídos a Fra'Carnevale, mestre de Bramante, que evidenciam um rigoroso emprego perspectivo, próximo ao modelo de Urbino, mas também à cultura artística da Itália Setentrional (Ferrara e Pádua). Assim, na corte de Moltefeltro, antes de Laurana, em favor da arquitetura enquanto síntese do seu ideal político e artístico, perfilado a partir de ideias de Alberti e Piero della Francesca, outros mestres florentinos tiveram sua participação ativa em Urbino, como Maso de Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano, Giovanni da Fiesole, Bartolomeo Corradini ou Fra'Carnevale, todos excelentes cortesãos.

⁸⁵ BRUSCHI, Arnaldo. **Bramante**. Roma: Laterza, 2003. p. 15.

⁸⁶ QUONDAM, Amedeo. La vita e opera, introdução. In: CASTIGLIONE, Baldassar. **Il libro del Corteggiano**. Milano: Garzanti, 2003. p. XVII. A humanidade, justiça, liberalidade e força de alma devem ser mais evidentes do que as forças armadas.

⁸⁷ CHASTEL (1965a, p. 9, 22-23).

⁸⁸ BRUSCHI (2003, p. 18).

Ilustração 34 – Apresentação ao templo, atribuição incerta (Bartolomeo Corradini ou Fra'Carnevale) – coleção Barberini, Museu de Artes de Boston, Charles Potter Kling Fund) – Boston – Estados Unidos.

Ilustração 35 – Nascimento da virgem, atribuição incerta (Bartolomeo Corradini ou Fra'Carnevale) – coleção Barberini, Museu Metropolitano (Roger and Gwynne M. Andres Fund, 1935) – Nova York – Estados Unidos.

Fonte: DAMISCH (1993, p. 199).

Nas tábuas Barberini, como nas obras contemporâneas de Piero sobre a “cidade ideal” (também atribuídas a Fra'Carnevale), a arquitetura é a matéria principal da cena, invenção esta que se sobrepõe à presença das figuras (personagens) em ação, colocadas quase como pretexto decorativo. Juntamente a esses espaços extremamente medidos e calculados encontra-se a sociedade de corte “elegante e discreta”, cuja “vitalidade social”⁸⁹ pode ser obtida por meio da “grandeza monumental”⁹⁰. Para essa sociedade, o encômio da arte florentina se vale de elementos como *loggie*, arcos, portas, que, pelo viés da *autorictas* da Roma Antiga, vêm assegurar os “lugares de honra”⁹¹. Esse modelo de corte opera com representações que tomam as *loggie* das pinturas e o modelo de cidade enquanto lugar de honra, alternando-se nas representações de pintura, arquitetura pintada e cena teatral. Comum nessas representações é a praça, como lugar central da cidade, que vem enquadrada por

⁸⁹ CHASTEL (1965a, p. 23). “*La grandeur monumentale semble garantir la vitalité sociale.*”

⁹⁰ Ibidem, p. 23.

⁹¹ CHASTEL (1965a, p. 16). “*lieux d' honneur.*”

pórticos (arcos ou nichos) monumentais. Assim, segundo Chastel⁹², casarios, *loggie*, estradas, emblemas, enquanto “formas fixas”, evidenciam uma arquitetura renascentista (nova), travestida de elementos *all’antica*, ao passo que aparatos com carros do triunfo, carroças, elefantes, enquanto “formas em movimento”, dão a ver a “monumentalização do aparelho”, integradas na figura das festas espetaculares.

Segundo Casotti⁹³, as tábuas de Urbino estariam concebidas segundo o modo perspectivo de Piero della Francesca, que tenta reinserir o exemplar florentino na corte de Urbino, baseando-se no uso da perspectiva como “domínio do homem sobre o mundo” por meio da “sistematização geométrica do universo euclidiano”⁹⁴.

De tais modelos interessam, sobretudo, para o tratado serliano, as lições perspectivais propostas por Piero della Francesca acerca do espaço e profundidade, e o aspecto que Bruschi⁹⁵ irá chamar de “valor cênico, teatral” da arquitetura, encontrado nos painéis pintados, aqui mencionados como propostas de cenas urbanas renascentistas. Certamente estas cenas não se configuram como teatrais, mas estão inteiramente ordenadas a partir de um caráter espetacular, com o uso de elementos permanentemente empregados em outros ornamentos das dependências palaciais, como aparecem nos baixos-relevos dos *studioli*.

Essa figuração dos *studioli* presentes no interior dos palácios ducais pode ser observada em Urbino (Il. 36, 37, 38 e 39), cuja representação se vale da arte do relevo ao imitar edifícios e elementos arquitetônicos que enquadram *paese*. Este pequeno gabinete é alto e inteiramente ornado e revestido por marchetaria, com motivos de cadeiras, estantes e livros abertos, com figurações de armaduras, papagaios em gaiolas, instrumentos musicais, naturezas mortas, empresa ducal e símbolos eruditos.

Todavia, os *studioli* eram também ornados por imagens de representação da cidade antiga, modelos estes que introduzem a presença da cena teatral (relacionada às reflexões teóricas de Poliziano⁹⁶ sobre o teatro clássico), sobretudo na atualização das cenas vitruvianas.

Segundo Tateo⁹⁷, a figura de Ambrogino Poliziano é uma das mais notáveis como intérprete dos textos antigos em Florença. E Lorenzo de Medici, como patrocinador de

⁹² CHASTEL (1965a, p. 14).

⁹³ CASOTTI, Maria Walcher. Pittura e scenografia in Peruzzi: le fonti, le realizzazioni, gli sviluppi. In: FAGGILOLO, Marcello; MADONNA, Maria Luisa (A cura di). **Baldassare Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento**. Roma: Treccani, 1987. p. 342.

⁹⁴ D. GIOSEFFI apud CASOTTI (1987, p. 342).

⁹⁵ BRUSCHI (2003, p. 23).

⁹⁶ TATEO, Francesco. **Lorenzo de’Medici e Angelo Poliziano**. Roma: Laterza, 1972. p. 73-74.

⁹⁷ TATEO (1972, p. 73-74).

empresas edificatórias que exalta o modelo de cidade albertiana e vitruviana (juntamente com Poliziano), foi o principal responsável pela circulação dessas pesquisas.

Do mesmo modo, as reflexões teóricas sobre o teatro clássico circulam nesse momento, sendo Poliziano (juntamente com Medici) o principal teorizador sobre os elementos do teatro *all'antica*, acrescidos das pesquisas sobre o modelo ideal de cidade. Assim, para Tateo⁹⁸, os estudos *humanitatis*, que eram considerados, no primeiro “humanismo” florentino, preparação para o exercício da virtude civil, assumem a posição de uma rigorosa disciplina filológica. Dentre as principais características das obras de Poliziano, Tateo destaca: o grande interesse pela literatura grega (em seus primeiros anos de estudo); o gosto por temas platônicos; a veemência por questões aristotélicas relançadas no período quatrocentista; o apreço pelas tradições vulgares florentinas de 1300. E o aspecto mais relevante de tais características encontra-se na representação da figura do literato homem da corte que, por meio do *exemplum* e da *imitatio*, vai-se difundindo, até seu auge no século XVI. As bases para esta invenção estão nas proposições de Poliziano, que irão operar junto à prescrição do modelo de cortesão erigido por Castiglione.

Segundo Chastel⁹⁹, nos *studioli* os “valores representativos da arquitetura”¹⁰⁰ estão plenamente traduzidos pela multiplicação da arquitetura “imaginária” dentro da pintura e do baixo-relevo.

Ilustração 36 – *Studiolo* do palácio ducal, Palácio de Urbino – Itália.

Relevos e pinturas imitando arquitetura com *loggie* que enquadra *paese* ao fundo.

Disponível em: <<http://artconnectsinternational.com/album.html>>. Acesso em: 10 set. 2010.

⁹⁸ TATEO (1972, p. 73).

⁹⁹ CHASTEL (1965a, p. 23).

¹⁰⁰ CHASTEL (1965a, p. 23). “valeurs représentatives de l’architecture.”

Ilustração 37 – Biblioteca do palácio ducal, Palácio de Urbino – Itália.

Ilustração 38 – *Studiolo* do palácio ducal, Palácio de Urbino – Itália.

Relevos e pinturas imitando arquitetura com *loggie* que enquadra *paese* ao fundo.

Fonte: Disponível em: <<http://artconnectsinternational.com/album.html>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 39 – *Studiolo* do palácio ducal, Palácio de Urbino – Itália.

Abaixo marqueteria com relevos e acima pinturas de figuras clássicas ilustres (*autorictas* antiga)

Disponível em: <<http://artconnectsinternational.com/album.html>>.

Acesso em: 10 set. 2010.

O *studiolo*, enquanto ambiente íntimo e privado do palácio, reunia objetos de conhecimento enciclopédico do mundo. O espaço harmoniosamente ordenado, segundo Bruschi¹⁰¹, consegue resolver arquitetonicamente o problema desta pequena sala, com a simulação pictórica de figuras e estruturas arquitetônicas perspectivas, empregando principalmente *loggie* e nichos para sobrepujar o sentido de estreiteza do ambiente.

[...] o ilusionismo¹⁰² perspectivo deveria ser empregado como meio “arquitetônico” de qualificação e resolução espacial, reduzindo a arquitetura – assim como fará Bramante – de fato físico a representação de si mesma, a “espetáculo de espacialidade”.¹⁰³

Assim sendo, no Renascimento a sociedade de corte é um lugar fechado que representa um centro de elaboração cultural composto por *gentiluomini*, dignitários, funcionários, intelectuais e artistas que se encontram próximos ao príncipe. O refinamento espiritual, as maneiras elegantes, a harmonia, as medidas e a excelência compõem virtudes necessárias a esses mecenas.

2.4 O modelo cortesão e a arte da cena de corte: cidade em forma de palácio

Os modelos de corte constituídos a partir das proposições quatrocentistas de Federico de Montefeltro tiveram continuidade nesta mesma família, com o posterior mandato de Guidubaldo de Montefeltro e de seu sucessor, Francesco Maria della Rovere, nos primeiros meados do século XVI. Este período, condizente com a elaboração do *Da Architettura e Perspectiva* serliano, comporta a presença de uma figura-chave na consolidação dos lugares próprios ao cortesão: a de Baldassar Castiglione, homem político e literato, que compôs *O Cortesão*¹⁰⁴. Nascido em Casatico-Mântova, em 1478, estudou em Milão na escola humanística di Giorgio Merula e Demetrio Calcondila. Segundo Quondam¹⁰⁵, Castiglione serviu a Francesco Gonzaga em 1503, depois à corte de Urbino no período de 1504 a 1513, a serviço dos duques já mencionados, sendo que em 1513 foi enviado como embaixador a

¹⁰¹ BRUSCHI (2003, p. 25).

¹⁰² Mantive o termo mencionado pelo autor; entretanto, o uso deste termo é anacrônico em relação à arte renascentista. A noção de cena perspectiva é pensada aqui na chave do verossímil, regrada pelo gênero, operando por meio da persuasão e não do engano ou da função de iludir.

¹⁰³ Ibidem, p. 25 “[...] l’illusionismo prospettico doveva essere impiegato come mezzo “architettonico” di qualificazione e risoluzione spaziale riducendo l’architettura – così come farà Bramante – da fatto fisico a rappresentazione di se stessa, a “spettacolo di spazialità.”

¹⁰⁴ CASTIGLIONE (2009).

¹⁰⁵ QUONDAM (2009, p. VI-LI).

Roma, onde ficou até 1516, período em que esteve bastante próximo de Rafael Sanzio. Esta relação deu margem à ideação e elaboração da conhecida carta a Leone X. Teve sua carreira findada após servir ao Estado eclesiástico, período no qual foi criticado por Clemente VII por não conseguir prevenir diplomaticamente o saque de Roma em 1527. Tal situação foi revertida ao dar sua prova de fidelidade à Igreja na requisitória contra Alonso Valdés, em 1528, data próxima à sua morte, ocorrida um ano depois, em Toledo.

O período em que Castiglione serviu a Francesco Maria, duque de Urbino, coincide com o da elaboração do “Tratado sobre as cenas”¹⁰⁶ serliano, que emprega um discurso de elogio ao engenho do (agraciado) arquiteto Girolamo Genga na realização de cena teatral bela em “variedade e copiosidade”, enaltecendo, por conseguinte, a liberalidade do príncipe que a patrocinou. O discurso de emulação segue a regra de composição que emprega o sistema de espelhos, efeito este que reproduz a “marca da instância homologante”. O “jogo de palavras” por meio da sequência dialógica, segundo Quondam¹⁰⁷, é uma das características principais do “homogêneo” grupo que se reúne na corte de Urbino para “formar com palavras um perfeito cortesão”¹⁰⁸. Por esta afirmação, o discurso que forma tal cortesão perfeito constitui-se a partir de uma “regra universalíssima”: a “elegância” (*grazia* no sentido de *dolcezza*), aplicada a diversas situações e comportamentos no falar, no vestir, no mover-se, ao dançar, ao comer:

Fugir quanto mais se pode, como [se fosse] um asperíssimo e perigoso obstáculo, às afetações, e ao dizer talvez uma nova palavra, usar em cada coisa uma determinada desenvoltura¹⁰⁹, [discretamente] que oculte a arte e demonstre o que se faz e diz, ser [algo] feito sem fadiga [forma de viver do *gentiluomo*] e quase sem pensar.”¹¹⁰

Para Quondam¹¹¹, a “elegância” (*grazia*) está na delimitação entre o “ocultar e o aparecer”, ponderada pelo bom juízo, que resulta num conjunto de “simulações e representações”, preceito este que funda e institui a cena cortesã, disposta essencialmente sob relações sociais regradas pelo uso da palavra¹¹² e efetuadas (aqui no sentido de ação corporal)

¹⁰⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

¹⁰⁷ QUONDAM (2009, p. XI).

¹⁰⁸ Ibidem, p. XI “*formar con parole un perfetto cortigiano.*”

¹⁰⁹ O termo original empregado é *sprezzatura*, aqui traduzido por desenvoltura, consistindo na capacidade de dissimular com natureza o estudo, a fadiga, fazendo qualquer coisa com perfeição, como se fosse um êxito espontâneo do comportamento (CASTIGLIONE, 2009, livro primeiro, cap. XXVI, p. 60).

¹¹⁰ CASTIGLIONE (2009, livro I, cap. XXVI, p. 59). “[...] *fuggir quanto più si pó, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri cio che si fa e dice venir fatto senza fatica e quase senza pensarvi.*”

¹¹¹ QUONDAM (2009, p. XIII).

¹¹² Aqui, segundo Quondam, o falar e o escrever estão compreendidos no saber conciliar palavras antigas, principalmente aquelas da tradição literária toscana, com o costume de hoje (QUONDAM, 2009, p. XIV).

sob o signo de uma teatralidade cabal. Desse modo, cabe ao cortesão usar a discrição ou desenvoltura enquanto prática para dissimular o esforço e a fadiga, ocultando o excesso, resultando em verdadeira arte, de modo que esta não pareça ser arte.

O cortesão de Castiglione fornece, por meio de um discurso dialógico, um repertório terminológico encontrado em toda a disposição do discurso serliano com qualidades de beleza, bondade, prazer, cortesia, dignidade, discrição e desenvoltura, prudência, esplendor, honra, valores igualmente exaltados na figura do cortesão: nobre, discreto, gentil, perfeito, sábio. Segundo Quondam¹¹³, a cena, nos moldes da elegância (*dolcezza*) cortesã propõe uma conjunção cultural que envolve as “armas e as letras”, como uma única identidade. Assim, em todas as atividades: nos torneios, nas danças, nas armas, nos jogos (nas partes próprias das *conversationi*), prevalece a conveniência enquanto forma de representação de uma *mise en scène*¹¹⁴ que ocorre em público reservado por igual aos espetáculos, torneios, bailes, musicais e também conversas, ou seja, uma “[...] coação ao teatro: referente ao olho de outro, que vê”.¹¹⁵

Mais prolixo e fatigante seria querer discorrer [sobre] todos os vícios que possam ocorrer no modo de conversar, porém para aquilo que eu desejo no cortesão basta dizer, além das coisas já ditas, que de tal forma, não falem bons e adequados pensamentos, com aquele com o qual se fala, e [ainda] saiba com uma determinada doçura suscitar os ânimos dos ouvintes; e com muito prazer e facécia discretamente induzi-los à festa e ao riso, de sorte que sem vir à tédio, ou por saciar-se, levem por diante o deleite.¹¹⁶

O bom cortesão deve saber envolver seu público, suscitando principalmente o riso, habilidade esta “teatral”, que em Serlio aparece igualmente exaltada no “Tratado sobre as cenas”.

A comédia, exemplo da vida civil, será considerada como gênero passível de transmitir as virtudes necessárias ao bom cortesão. Significativo a esse respeito, que o gênero de cena cômica introduza o assunto sobre os aparatos, atingindo a captação da benevolência

¹¹³ QUONDAM (2009, p. XV).

¹¹⁴ Aqui no sentido de organização da representação, aparatos, lugares, movimentos e ação dos personagens.

¹¹⁵ QUONDAM (2009, p. XVIII). “[...] *coazione al teatro: rispetto all’occhio di un altro che vede.*”

¹¹⁶ CASTIGLIONE (2009, livro segundo, cap. XLI, p. 182). “*Ma troppo lungo e faticoso saria voler discorrer tutti i vicii che possono occorrere nel modo del conversare; però per quello ch’io desidero nel cortegiano basti dire, oltre alle cose già dette, che’l sia tale, che mai non gli manchìn ragionamenti boni e commodati a quelli co’ quali parla, e sappia con una certa dolcezza recrear gli animi degli auditori e con motti piacevoli e facezie discretamente indurgli a festa e riso, di sorte che senza venir mai a fastidio o pur a saziare, continuamente dilette.*”

dos ouvintes. Ao mesmo tempo, a descrição minuciosa das cenas encontra-se entre a “simulação e a dissimulação” diante do olho de quem as observa.

Em seu último livro, Castiglione afirma que ao príncipe liberal é indispensável, junto às virtudes, fazer minúcias como: “festas, jogos, convites magníficos, espetáculos públicos, ter número de cavalos excelentes para a guerra e por prazer na paz, [ter ainda] falcões, cães e todas as outras coisas que pertencem ao prazer”¹¹⁷, incluindo-se a estas atividades a realização de magnos edifícios e estradas.

E mais, o diálogo do *cortegiano* se desenrola inteiramente no interior das salas do palácio ducal (Urbino), lugar fechado que propicia a cena para o modo de viver cortesão. Segundo Quondam¹¹⁸, a cena da corte não pode deixar de convocar em seus personagens a forma de percorrer o próprio espaço, em que cada um dos que servem à corte age constantemente (por meio da representação) em conformidade a esta cena que reproduz as hierarquias e “forma de viver” cortesã. A íntima ligação entre o espaço físico e a “representação” (no sentido de espetáculo) acaba por contaminar e regrad também toda espécie de imagem, seja pictórica, arquitetônica, escultórica, relevos ou cenas teatrais que se encontram dispostos neste ambiente, funcionando como reforço para a verossimilhança das ações (do cortesão).

2.5 Baldassare Peruzzi, a perspectiva-relevo e os gêneros de cenas

Mencionados sucintamente os lugares próprios do modelo de vida cortesã, pontua-se aqui a direta correspondência entre as imagens representativas de pintura da cidade ideal (composta por edifícios e estradas urbanas), com um modo de cena espetacular de simulação e representação, que funciona como verdadeiro emblema, evidenciando as virtudes do duque, atestadas também por meio das imagens dos *studioli* privados, autênticos espelhos dos ideais éticos e culturais da sociedade de corte.

Assim, as pinturas de Urbino (Il. 31), Baltimor (Il. 32) e Berlim (Il. 33), enquanto “vistas urbanas”, refletem parte do problema da “arte monumental” e se alinham, durante o século XVI, aos esforços por “atualizar as cenas de Vitrúvio” e exaltar o valor do lugar privilegiado do pensamento arquitetônico. E, mesmo apresentando uma disposição teatral,

¹¹⁷ CASTIGLIONE (2009, livro quarto, cap. XXXVI, p. 406). “[...] far conviti magnifici, feste, giochi, spettacoli pubblici, aver gran numero di cavalli eccellenti, per utilità nella guerra e per diletto nella pace, falconi, cani e tutte l’altre cose che s’appartengono ai piacere.”

¹¹⁸ QUONDAM (2009, p. XLIIV).

estas pinturas não se limitam à matéria do teatro (no século XV o teatro está condicionado às festas), sendo relevante, desse modo, aproximá-las ao assunto acerca da arquitetura “ideal”, que tem como foco a arquitetura da cidade, personificada pelas festas (litúrgicas ou profanas) nas cenas teatrais.

“A festa possui um duplo aspecto estático e dinâmico, um tempo fixo e um tempo em movimento, e cada uma dessas faces interessa à invenção arquitetural.”¹¹⁹

O modelo de cena efêmera do teatro serliano¹²⁰ toma lugares de pinturas e cenas quattrocentistas, compreendido numa espécie de “corpo místico” entre o principado e o espaço privado do palácio, como lugares que evidenciam por intermédio da representação o poder, a riqueza e a *liberalitas*¹²¹ desse cortesão. Para tanto, a cena é a representação teatral e o foco principal será o príncipe, que também terá a melhor visão como espectador. Isso amplifica a importante presença do pintor da corte que realiza o aparelhamento das cenas, o qual, segundo Alonge¹²², é o “*de pinctore che sta con s.re*”, ou seja, também um diletante¹²³ no segmento de teatro. Serlio menciona no livro quarto que Baldassar Petruccio di Siena (Peruzzi) foi doutíssimo na arte das “diferentes maneiras de edifícios e seus ornamentos”, tanto na prática como na teoria, sendo também este preceptor um cortesão e liberal. O aspecto encomiástico da prescrição segue em chave retórica, em que as virtudes do artífice são evidenciadas em suas ações e no ofício que este pratica. Contudo, não se faz menção ao ofício do profissional específico em aparelhamento de cenas, sendo tal elogio dirigido à figura do arquiteto (a Peruzzi ou a Genga) que está a serviço do duque:

Isto já vi com meus próprios olhos em algumas cenas ordenadas pelo perito arquiteto Girolamo Genga, a pedido de seu senhor Francesco Maria duque de Urbino, onde presenciei tanta generosidade no príncipe, tanto juízo e arte no arquiteto, e tanta beleza nas coisas feitas, quanto eu jamais havia visto em outra obra feita pela arte.¹²⁴

¹¹⁹ CHASTEL (1965a, p. 14). “*La fête possède un double aspect, statique et dynamique, un temps fixe et un temps de mouvement; et chacune de ces faces intéresse l’invention architecturale.*”

¹²⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 45).

¹²¹ ARISTÓTELES (2005, p. 60). Aqui poder e riqueza estão condicionados à virtude da liberalidade. Segundo Aristóteles, os que possuem esta virtude fazem pouco caso das riquezas, uma vez que os estimula a prática do bem, com a ajuda destas riquezas. A liberalidade é uma das partes da virtude juntamente com a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria, elementos constitutivos do elogio, pertencente ao gênero demonstrativo.

¹²² ALONGE (2000, p. 14, 87).

¹²³ O termo diletante, conforme Alonge (2000), está relacionado a um “fazer por prazer”, e isso também cabe a outros diletantes que estão em torno do comitente, cujo fazer não se refere ao profissional do espetáculo.

¹²⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 48). “*Questo già viddero gli occhi miei in alcune Scene ordinati dall’intendente Architetto Girolamo Genga, ad instantia del suo padrone Francesco Duca de Urbino, dove io compresi tanta liberalità nel Prencipe, tanto giudicio e arte nell’Architetto, e tanta bellezza nelle cose fatte, quanto in altra opera fatta dall’arte, che da me sia stata veduta giamai.*”

O duque, enquanto comitente, patrocina a festa na qual os aparatos são realizados, próprio do príncipe *liberalitas* e magnânimo, que permite realizar grandes benefícios, alargando o âmbito das despesas (os renascentistas bebem da fonte aristotélica e do modelo augustano para a prescrição das virtudes cortesãs). O dispêndio é algo a ser exaltado quando se intenta o elogio da virtude daquele que tem generosidade, reforçada por meio da figura de “discrição”, sempre respeitando a regra universal da “graça” (elegância).

Mas deixarei todas essas coisas ao intelecto dos judiciosos arquitetos, que sempre farão tais coisas quando encontrarem semelhantes patronos conforme suas vontades, e que lhes darão plena licença, com larga mão para operar tudo aquilo que quiserem.¹²⁵

A cultura quatrocentista, principalmente a da corte de Urbino, teve importante presença no campo da pintura-arquitetônica, perspectiva e matemática; cabe, desse modo, investigar o papel que artistas como Rafael e Bramante tiveram na fruição de Serlio. De acordo com Lotz¹²⁶, Bramante teria sido mestre de Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Sansovino, Sanmicheli e da família Sangallo. No entanto, há que ter cuidado ao compreender as obras de Bramante e Rafael por meio do complexo material que Serlio apresenta no terceiro livro, já que sua fonte foi, sobretudo, Baldassare Peruzzi, que trabalhara nesses edifícios sob a direção de Bramante e de Rafael, o que nos pode dar margem a dúvidas sobre o assunto.

Um dos pintores-arquitetos mencionados por Serlio¹²⁷ no segundo livro, sobre a perspectiva, foi Bramante, descrito como um grande “suscitador da bem direcionada Arquitetura”¹²⁸, elogio este que evidencia lugares emulados que compõem a noção de “arquitetura visível” versada pelo bolonhês, em que a pintura e a perspectiva são artes necessárias ao arquiteto: “não foi ele [Bramante] primeiramente pintor e muito conhecedor da perspectiva?”.

Segundo Bruschi¹²⁹, Bramante transformou a arquitetura em organizado “espetáculo de espacialidade”, infringindo e ao mesmo tempo buscando limites entre o espaço construído

¹²⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 48). “*Ma io lascierò tutte queste cose ne gl’intelletti de’ giudiciosi Architetti, liquali saranno sempre di queste cose, quando troveranno simili padroni coformi alle voglie, gli dono piena licentia, con larga mano di operare tutto quello che vorranno.*”

¹²⁶ LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. cap. I, p. 11.

¹²⁷ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 19).

¹²⁸ Ibidem, p. 19. “*Bramante suscitatore della bene accompagnata Architettura, non fu egli prima Pittore, & molto intendente nella Prospettiva [...]*”

¹²⁹ BRUSCHI (1987, p. 313).

e o espaço representado. Para tanto, seu conhecimento em pintura perspectiva apresentava uma conotação “visível” e ao mesmo tempo “teatral”, que seria: “quase que efêmero ornamento do modo de viver refinado – da privada *commoditas*”¹³⁰. Por esta hipótese, seus ambientes eram pensados segundo uma “geometria elementar”, em que estes não eram caracterizados em si mesmos pelos meios exclusivos da arquitetura, mas sim resolvidos visualmente, sobretudo, por intervenção da pintura. Esse espaço bramantesco traduz um modo de arquitetura, que enfatiza menos a profundidade dos deslocamentos das aberturas e das escadas, “firmando a expansão transversal dos espaços”¹³¹. Para Bruschi¹³², a *firmitas* é sacrificada em nome de uma *utilitas*, quando se coloca paredes em falso, que acabam causando uma interrupção nos alinhamentos, “renunciando aos ligamentos ordenados e recíprocos das estruturas murais”¹³³, como se vê na *loggia* de Galatea sobre o Tevere.

De Bramante, Serlio herdou principalmente a representação de um espaço arquitetônico em perspectiva linear que simula um lugar unitário e tridimensional (Il. 40), porém, construído de modo “espetacular”, em que a estrutura da cena também se vale de elementos “falsos” que simulam um espaço tridimensional. O interesse serliano pela perspectiva bramantesca fica mais evidente no extraordinário trabalho realizado em S. Maria Presso San Satiro (Il. 8 e 9), conforme já mencionado nesse trabalho. No livro terceiro, Serlio¹³⁴ trata de algumas obras de Bramante (a maior parte não fora concluída por este arquiteto) no tempo do pontífice Giulio II, incluindo ilustrações de desenhos de planta e elevação dos templos: São Pedro em Roma; *tempietto*; tribuna e *cortile* de Belvedere (onde foram realizados torneios e espetáculos teatrais).

¹³⁰ BRUSCHI (1987, p. 313). “[...] quasi effimero ornamento di un modo di vivere raffinato – della privata *commoditas*.”

¹³¹ Ibidem, p. 313. “fermano l’espansione trasversale degli spazi.”

¹³² BRUSCHI (1987, p. 313).

¹³³ Ibidem, p. 313. “rinunciando a ordinati legamenti reciproci delle strutture murarie.”

¹³⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 65-69).

Ilustração 40 – Desenho de estrada da cidade (1500), atribuído a Bramante. Gabinetto da Disegni e Stampe degli Uffizi, por gentil concessão do Gabinetto Fotografico da Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze – Itália.
Fonte: BRUSCHI (1987, p. 325).

Bramante foi o principal arquiteto a atuar na Fábrica de São Pedro, sendo posteriormente sucedido por Rafael. Comum entre Rafael, Peruzzi e Sangallo era a carreira inicial destes, como pintor, fato que está diretamente relacionado à principal característica da prática arquitetônica quinhentista: a estreita relação entre arquitetura e representação perspectiva. Entretanto, a fonte principal de Serlio foi Peruzzi, grande conhecedor das diversas “maneiras e ornamentos de edifícios”, conhecimentos estes apreendidos com sua convivência com Bramante, o qual possivelmente propiciou o contato de Peruzzi (via interpretação de Cesariano), com a prescrição de Vitrúvio para os teatros gregos e romanos antigos.

Conforme mencionam Klein e Zerner¹³⁵, Peruzzi foi o principal “cenógrafo”¹³⁶ em perspectiva; contudo, segundo estes autores, naquela época o desenho perspectivo não seria o diferencial, e suas representações tratavam do gênero das “vistas de arquitetura” e não de uma emulação do teatro antigo.

¹³⁵ KLEIN; ZERNER (1998, p. 291).

¹³⁶ Aqui mantive o termo “cenógrafo” citado pelo autor, ausente, porém, no período em questão.

É possível que Peruzzi estivesse empregando os preceitos vitruvianos na investigação acerca de modelos de arquitetura, como fica evidente na fachada setentrional da Farnesina (Il. 41 e 42), conforme afirmam Klein e Zerner.

Embora Peruzzi tenha iniciado sua carreira como pintor, depois arquiteto, sua fama maior parece ter-se consolidado com os aparelhamentos de cenas ou cortejos triunfais. O empenho junto às cenas (Il. 40) suscitou, segundo Casotti¹³⁷, grande interesse acerca de modelos de pinturas romanas, mais especificamente aquelas cenas de teatro representadas nas paredes no interior de casas romanas. O uso desses elementos *all'antica*, principalmente os referentes à disposição da fachada em formato trifólio, com três entradas ladeadas por colunas e embasamento, parecem ter sido emulados também nas pinturas perspectivas renascentistas, que trazem esse mesmo formato de enquadramento por colunas, como pode ser visto na tábua de Berlim (Il. 33), elementos empregados por Peruzzi em suas obras.

Contudo, o grande louvor serliano a Peruzzi, que o consagra como “príncipe dos práticos da perspectiva”, está na elaboração do interior do palácio Farnesina, na Sala das Perspectivas (Il. 44 e 45), constituída de um imenso vão com paredes bidimensionais organizadas pela arquitetura pintada.

Na Farnesina, a pintura é dominada por elementos arquitetônicos, e a perspectiva é calculada para se ver de um ponto não muito distante da porta de ingresso. A cena possui um enquadramento por colunas (que parecem estar apoiadas ao chão) e espaços abertos que permitem ao espectador ver através das colunas de um *paese* romano. Segundo Lotz¹³⁸, esse seria o exemplo mais fiel e bem-sucedido de união de pintura e arquitetura que proporciona ao espectador, mediante uma imagem pintada, a noção de estar no centro da estrutura de base e não só a de ver dentro ou do alto o edifício. Esse modelo de pintura perspectiva, sendo uma composição de conjunto e contando com um ponto privilegiado, não pode ser capturado totalmente numa única visão.

¹³⁷ CASOTTI (1983, p. 342).

¹³⁸ LOTZ (1995, p. 45).

Para Casotti¹, essa sala é considerada um “cenário”² perspectivo e não uma arquitetura “cenográfica”; já a arquitetura do palácio máximo (Il. 43) seria, segundo a mesma autora, o resultado físico dos estudos efetuados por Peruzzi na Sala das Perspectivas (Il. 44 e 45) e nos projetos intermediários dos desenhos para cenas teatrais (Il. 51, 52, 53, 54 e 55).

Ilustração 41 – Peruzzi, Desenho para fachada setentrional da Farnesina – Roma – Itália.

Fonte: CASOTTI (1983, p. 347).

Ilustração 42 – Peruzzi, Fachada setentrional da Farnesina – Roma – Itália.

Disponível em: <<http://haboba.org/museos.htm>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 43 – Peruzzi, Fachada do Palácio Massimo – Roma – Itália.

Fonte: CASOTTI (1983, p. 347).

O formato trifólio presente nos modelos aqui mencionados, como exemplo a fachada do Palácio Máximo (Il. 43), traz grande semelhança com a posição dos pórticos da *frons scaenae* vitruviana dividida em três entradas. Ainda sobre o edifício cênico antigo, pode-se verificar uma emulação ao formato das laterais proeminentes, que abrigam as entradas para as

¹ CASOTTI (1983, p. 347).

² Mantive o termo que a autora empregou, porém este seria inexistente na época em questão.

versure, e que são empregadas na disposição do modelo da fachada da Farnesina (Il. 41 e 42), mesmo que com função completamente diversa daquela do teatro antigo.

Talvez Peruzzi tenha-se pautado mais nas pinturas de cenas romanas antigas para tal disposição do que exatamente de uma interpretação direta do edifício teatral antigo. Entretanto, por uma ou outra via aqui mencionadas, chega a Serlio o modelo de cena peruzziano que combina a construção tridimensional das fachadas laterais, caracterizada por espécie de praticáveis que interferem na entrada e saída dos dizedores na cena juntamente com a pintura perspectiva dos painéis de fundo.

Ilustração 44 – Sala das Perspectivas, Farnesina (Accademia Nazionale dei Lincei) – Roma – Itália
Fonte: CASOTTI (1987, p. 345).

Ilustração 45 – Sala das Perspectivas, Farnesina (Accademia Nazionale dei Lincei) – Roma – Itália
Fonte: CASOTTI (1987, p. 345).

Assim, segundo Klein e Zerner, a inovação dos aparatos peruzzianos foi a conjunção entre a “tela de fundo com os volumes em escorço das casas”³, solução esta prescrita e emulada nas cenas serlianas.

Também o interior da Farnesina recebe elementos pintados, com figurações de histórias de Trajano, que fingem serem relevos em mármore. A pintura simula formas e materiais diferentes, coloridos e unificados pela luz, os relevos junto de frisos, aberturas, janelas mais altas proporcionam efeitos de luz e sombra que dão volumes.

Desse modo, a Farnesina é um conjunto arquitetônico e pictórico que Bruschi⁴ afirma possuir “grande conotação espetacular, quase cenográfica e teatral, porém não ilusionística.”⁵

A formação de Peruzzi como pintor traduz, segundo Bruschi⁶, o modo de composição quase “pitoresca”, de certo modo bastante cênica, que, diferentemente de Bramante, não se vale de um espaço perspectivo, mas de uma visão mais “física e material” da arquitetura, com o emprego de relevos materiais. Exemplos desses relevos são vistos no exterior da Farnesina

³ KLEIN; ZERNER (1998, p. 291).

⁴ BRUSCHI (1987, p. 325).

⁵ Ver nota 47 desta seção.

⁶ BRUSCHI (1987, p. 321).

(Il. 42 e 46), segundo Bruschi⁷, numa interpretação da arquitetura antiga, marmórea, com volumes ornamentados, diante de uma disposição proporcional. Nessa fachada, materiais como a *terreta*, o tijolo ou ladrilho, o *piperino* (rocha vulcânica) e o estuque são conjuntamente empregados, numa composição de relevo e pintura que imita elementos arquitetônicos.

Ilustração 46 – As paredes externas da Farnesina – Roma – Itália.
Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Villa_Farnesina>.
Acesso em: 10 set. 2010.

A arquitetura visível encomiada por Serlio no *Da Architettura e Perspectiva* parece estar comprometida com o modelo peruzziano e sua noção de espaço perspectivo em relevo. Serlio fará menção a esse tema no “Tratado sobre as cenas”, o qual elege um modo de perspectiva “[...] diferente dos existentes nas regras passadas, por serem aquelas imaginadas sobre o muro plano e por ser esta material, e de relevo”⁸. No ofício do pintor-arquiteto, o domínio sobre o desenho, as sombras, os relevos e a iluminação conveniente embasa a sequência de ações na composição de uma cena que não se faz plana, mas “material e de relevo”.

A cena serliana composta segundo o decoro evidencia: arquitetura cênica em conformidade com as leis da perspectiva linear; pintura amplificada no colorido das tintas dos lumes, no sombreamento (perspectiva com sombras) e os relevos “moderados” em uma

⁷ BRUSCHI (1987, p. 321).

⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “*Pure quantunque questo modo di prospettiva, di che io parlerò, sia diverso dalle regole passate per essere quelle immaginate sopra le muro piano, e questa per essere materiale, di rilievo [...].*”

invenção de “deleite” que prevalece sobre as personagens (*personaggi*)⁹. Os aparatos elaborados com tamanha astúcia deixam os espectadores maravilhados, pois têm maior movência do que as próprias personagens, já que o espetáculo (aparatos das cenas) é mais importante do que o texto ou seus dizedores.

Desse modo, a emulação Peruzziana em referência aos relevos perspectivados emprega a diversidade e irregularidade de materiais na obtenção de um relevo “tridimensional”, próprio à *inventio* renascentista de uso da perspectiva como relevo. Esse modelo está presente nas obras de Peruzzi, nos exemplos aqui mencionados da Farnesina e dos desenhos de cenas, modelo este emulado por Serlio.

Entretanto, a este conhecimento de Peruzzi acerca da arquitetura e das cenas, Bruschi associa uma visão narrativa e mais “realista” da arquitetura, que se vale do emprego de figuras e particulares descritivos, interpretação que acaba por reduzir a noção da importância do modo de relevo perspectivado empregado por Peruzzi. Distante de evidenciar uma cena “realista” (termo anacrônico no período em questão), Peruzzi trata de um modo de representação perspectiva que se vale totalmente do relevo enquanto ornamento (deleite), que imita materiais para o decoro da cena *verossímil* aos preceitos compositivos de “variedade e copiosidade”. Além de que falar em emprego de materiais próximo a uma visão do “espaço real”, não demandaria o uso de pedras (mármore) na ornamentação dos edifícios, como faz Peruzzi, uma vez que, na época em questão, a maior parte dos edifícios, ainda era em madeira e não em alvenaria de tijolos. Esta hipótese é aventada por Alonge¹⁰, que menciona a cena de cidade como algo genérico que não reproduz as feições realistas de um lugar habitado, mas uma imitação que caracteriza uma cidade indeterminada, “ideal”, indicada por edifícios de tipologia exemplar. “Os palácios desenhados sobre tela são de mármore, ainda quando a cidade concreta continua a ser representada com casas de madeira”¹¹.

No modelo de cena peruzziana a “cidade dos antigos” é, segundo Bruschi¹², representada como um espaço desértico, ideal, metafórico. Isso ocorre também em outras pinturas, em que as figuras humanas, quando aparecem – como no painel de Baltimor (Il. 32) –, surgem como escala de medida dos edifícios, com a função de valorizar a harmonia arquitetônica e não suas próprias ações.

⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo p. 46).

¹⁰ ALONGE (2000, p. 8-9).

¹¹ ALONGE (2000, p. 8-9). “*I palazzi disegnati sulla tela sono di marmo anche quando la città concreta continua ad avere case di legno.*”

¹² BRUSCHI (1987, p. 325-329).

No entanto, no final do século XV duas maneiras diversas de representar a cidade se apresentam em Florença. A cena de cidade ganha uma variação entre um modelo que figura uma cidade ideal *all'antica*, disposta de modo regular, e outro que despreza essa disposição, com casarios de referência mais “real”, representados num espaço irregular. A primeira é resultado das indagações eruditas e dos relevos da arquitetura clássica, tornando-se protótipo ideal da nova cidade, mas numa regularidade conjugada aos modelos antigos. Segundo Zorzi¹³, essa forma de representação seria condizente com a figuração da cidade segundo o modelo da cidade ideal, efetivada nas pinturas “perspectivas e das histórias”, as quais representam lugares urbanos ideais a partir de modelos albertiano-vitruvianos, e influenciou artistas de Roma, sob influxo da cultura florentina de fins do século XV. A outra representação propõe uma imagem mais próxima e reconhecível dos ambientes urbanos existentes, modelos que trazem uma figuração vizinha à tradição de Guirlandaio (Il. 47 e 48), com os quais as comédias encenadas se identificarão. Esta cena é caracterizada por elementos diversos livremente postos em uma organização espacial complexa, não mais disciplinada e simetricamente ordenada por uma perspectiva em profundidade. Tal disposição conta com um arranjo de casarios que irá nortear a concepção das cenas teatrais a partir de uma tipologia distinta, a qual Serlio prescreve para a comédia, com base nos gêneros vitruvianos.

Ilustração 47 – Guirlandaio, Domênico, “O milagre do menino ressuscitado”, afresco da Capela Sassetti – Florença – Itália.

Ilustração 48 – Guirlandaio, Domênico, “O milagre do menino ressuscitado” (detalhe).

Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Spini_Feroni>. Acesso em: 10 set. 2010.

¹³ ZORZI, Ludovico. **Il teatro e la città**. Saggi sulla scena italiana. Torino: Einaudi, 1977. p. 92-98.

A nítida distinção entre cena trágica e cena cômica a partir de Vitruvius, sendo a primeira caracterizada por edifícios nobres e a segunda por habitações comuns, parece não estar de todo consolidada em Peruzzi.

A cena perspectiva que se encontra na Biblioteca Real de Torino (Il. 54) é atribuída tanto a Peruzzi, na tese de Frommel, quanto a Bramante, pela afirmação de Bruschi. Entretanto, neste trabalho toma-se como referência a atribuição dada a Peruzzi.

Este é dos mais antigos testemunhos iconográficos de cena teatral, legado por Peruzzi (Il. 52), e atesta a cena de cidade com elementos albertianos que mais estariam próximos ao gênero trágico e que, comparativamente, são semelhantes à cena trágica prescrita por Serlio¹⁴, exceto por apresentar elemento da cena cômica (arco ogival), o qual Serlio desaconselha para a trágica. Para Bruschi¹⁵, esta cena peruzziana apresenta uma conformação irregular do ambiente físico, na estrada em perspectiva com um pictórico e orgânico acostamento de volumes com formas diversas, “reais e concretas”, resultante da vista oblíqua (inclinada).

Segundo Bruschi¹⁶, na disposição da cena peruzziana há uma “livre” estruturação dos edifícios arquitetônicos, que causa uma “real” desorganização física do ambiente, resultando numa “fascinante pulsação do espaço”, caracterizada por uma arritmia, que gera uma conotação cenográfica¹⁷ do conjunto. No entanto, essa disposição pontuada por Bruschi como sendo algo “mais livre” no aspecto estrutural – portanto, de representação mais “real” dos elementos urbanos da cena – não se configura como “realista”. Ao contrário, a composição da cena em relação à verossimilhança obedece à conveniência e coerência ao gênero cômico e, mesmo aparentando uma mistura e irregularidade na disposição dos elementos, estes seriam adequados ao gênero a que pertencem. No entanto, a composição geral reflete uma disposição que intenta evidenciar os relevos e materiais variados e copiosos que compõem a cena perspectiva, sem revelar exatamente sua tipologia em relação à comédia ou tragédia. Assim, em Peruzzi, elementos que Serlio prescreve à cena cômica (arcos ogivais) estão representados juntamente com elementos da cena trágica (arcos romanos).

As pinturas de Laurana parecem seguir outra via, estando mais próximas ao modelo de “cidade ideal” tomado como referência para a cena trágica serliana, exceto por esta incluir edifícios menores à frente de maiores, ocasionando irregularidade na disposição de suas

¹⁴ A iconografia dos desenhos de cenas dos primeiros 20 anos do quinhentismo leva a supor que esses seriam exercícios sob modelos da cena trágica independentes da condição de que nesse período se privilegiava a representação de comédias como atestam as fontes escritas, e de Serlio parece sair a primeira atestação sobre a forma da cena cômica e trágica no renascimento.

¹⁵ BRUSCHI (1987, p. 329).

¹⁶ BRUSCHI (1987, p. 325).

¹⁷ Aqui, optou-se por manter o termo empregado pelo autor; entretanto, não há uso desse termo no período em questão.

alturas: “[...] se deve sempre fazer eleição das coisas que sejam melhores para o espectador, não tendo receio em pôr um edifício pequeno diante de um grande”¹⁸.

O desenho para Talanta, de Aretino, aparelhado em 1542, é um dos modelos que abre a via para a cena perspectiva do início do século XVI, como resultado de uma avançada fase experimental próxima aos testemunhos da tratadística serliana. Assim, ao mesmo tempo que Vasari realiza em Veneza a cena para *Talanta* nos moldes peruzzianos de representação de cidade ideal, na década de 1550, Aristoteles da Sangallo e outros, em Florença, tinham preferido a representação urbana mais “irregular”.

Ambas as formas comparecem nas cenas serlianas, que apresentam lugares caracterizados tanto pela disposição regular da cidade ideal, presente na cena trágica, quanto pela forma mais irregular, como vemos na cena cômica. Entretanto, a junção de arquiteturas variadas em relação ao gênero só é admitida por Serlio para a cena cômica, cujo decoro do gênero inferior permite irregularidades. Em conformidade com Aristóteles¹⁹, tais permutas não são adequadas ao gênero alto e à sobriedade²⁰, marca da majestade dos antigos, própria à tragédia²¹. Entretanto, adéquam-se ao cômico, que, enquanto baixo, não é tão sóbrio como os altos. Assim, a disposição da cena cômica serliana segue o decoro do deleite, canonicamente conceituado para fugir à regra²².

O estilo judiciário[...]. Para que lhe exigir estas qualidades de preferência à sobriedade, à dignidade do homem livre e a qualquer outra qualidade moral? É obvio que as observações por nós feitas torná-lo-ão agradável, se é que, ao menos, definimos convenientemente em que consiste o mérito do estilo. A que responderia a obrigação que prescrevemos de o tornar claro, sem nada que o rebaixe, e proporcionado ao assunto? Sem contestação possível é o meio tom que lhe convém.²³

Certamente a distinção entre a cena cômica e a trágica, prescrita por Serlio, permitiu pensar diferentes modelos de cena, correspondentes à definição vitruviana dos gêneros.

¹⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). “*sempre si dee fare elettione di quelle cose, che tornano meglio a riguardanti, non havendo rispetto a mettere un’ edificio Piccolo davanti ad uno grande.*”

¹⁹ Aqui Aristóteles fala dos gêneros retóricos que necessitam de decoro em relação a seu estilo, o desenho com a oratória. ARISTÓTELES ([2005], cap XII, p. 203-204).

²⁰ ARISTÓTELES ([2005], cap XII, p. 203-204).

²¹ A exposição de Aristóteles (na *Retórica*) com referência ao decoro dos gêneros quanto ao estilo pode também ser comparada com a distinção por gêneros dramáticos que ele faz na *Poética*, prescrevendo as espécies de poesias imitativas (comédia, tragédia e satírica). ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Eudoro de Souza. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990, 1448a e b, p. 202-203; 1449a, p. 204-205).

²² A discussão acerca dos estilos nos gêneros retóricos a partir de Aristóteles e Horácio será assunto da quarta seção deste trabalho.

²³ ARISTÓTELES ([2005], cap XII, p. 204).

Em torno da metade do século XVI, as duas imagens de cidade já conviviam. Entretanto, a concreta atestação iconográfica acerca das distinções entre cena cômica e trágica viria a ser proposta por Serlio no “Tratado sobre as cenas”, quando a comédia e também a tragédia começam a fazer parte dos gêneros dramáticos representados. Serlio põe-se à frente na distinção e prescrição dos lugares próprios aos gêneros de cenas (segundo interpretações vitruvianas e aristotélicas), sendo não somente um codificador da tradição. Assim, Serlio sintetiza os modos de figurar a cidade, empregando-os no decoro para suas cenas urbanas.

Como descreve Vasari²⁴, de forma encomiástica, em suas *Vite*, Peruzzi colaborou para as festas de 1513 no Campidoglio (Il. 49 e 50) com o aparelhamento da cena do teatro de madeira erguido em Roma por Leon X, em honra a Giuliano e Lorenzo de Medici. O projeto deste teatro foi atribuído à figura de Pietro Rosselli e possuía forma retangular, sendo coberto por um velário com a representação peruzziana do céu. A representação da fachada configurava-se como um arco do triunfo romano, com falsas esculturas pintadas. A cávea com os degraus comportava cerca de mil pessoas e se erguia diante das paredes em torno de 15 metros de altura, sendo arrematada por grandes pinturas entre colunas douradas. Em cima das colunas era posto um friso com folhas de videira, divindades marinhas e emblema dos Medici.

Ilustração 49 – Fotografia e projeto da Praça do Campidoglio – Roma – Itália.
Disponível em: <<http://www.romeartlover.it/Vas198ag.jpg>>. Acesso em 10 set. 2010.

²⁴ VASARI (1939a, p. 399).

Ilustração 50 – Desenho de R. Lauri sob indicação de A. Bruschi, projeto para o Teatro do Campidoglio de 1513 – Roma – Itália
Fonte: BRUSCHI (1987, p. 325).

Entre dezembro de 1514 e janeiro de 1515, Peruzzi realizou também os aparatos cênicos de *Calandria de Bibbiena*, no Vaticano, em honra a Isabella d'Este (ou o carnaval de 1515). Segundo Bruschi²⁵, a arquitetura pintada e a arquitetura real ou efêmera convertem-se em espetáculo, próximo às dimensões teatrais. Tal espetáculo teatraliza a “cidade e a vida”, que intenta parecer semelhante a “aquela dos antigos”. Por esta via, seria conveniente Peruzzi encontrar na matéria do teatro a possibilidade mais eficaz para suas pesquisas.

Entretanto, poucos são os documentos iconográficos com atribuição certificada: o da cena trágica que se encontra no Museu Nacional de Estocolmo (Il. 51); o da visão perspectiva de cidade (Il. 52) e um particular de uma estrada em perspectiva teatral (Il. 53).

Destaca-se, contudo, o projeto executivo (desenho de elevação) do aparato cênico das *Bacchidi* de Plauto, realizado em 1531 (Il. 54 e 55). Da mesma forma que na cena da *Calandria*, o espaço de acordo com o desenho de planta da cena para *Bacchidi* é articulado pela grande praça que ocupa a frente da cena e uma estrada em perspectiva, configuração esta

²⁵ BRUSCHI (1987, p. 325).

frequente nas cenas de pinturas de cidade ideal e que será emulada tanto nos teatros efêmeros como nos fixos.

A confiar no testemunho de Vasari, a gênese desta cena de cidade reporta-se ao fervor cultural alimentado por Leone X com os estudos sobre a Antiguidade. Assim, Vasari atribui a Peruzzi a primeira impostação do modelo de cena perspectiva para comédias, composta por praças, estradas, edifícios, modelo que se difundirá com o grupo de pintores e arquitetos ativos em Roma no projeto da Fábrica de São Pedro, Bramante, Giuliano, Antonio da Sangallo e Rafael.

Segundo Lotz²⁶, nos projetos de Peruzzi para palácios a relação entre a fachada e a rua era mais importante do que a simetria da composição, enfatizando a riqueza de contrastes entre exterior e interior. Quanto às fachadas, Lotz menciona várias soluções desde o primeiro projeto para a fachada da Farnesina até o palácio Massimo. Desse modo, Peruzzi estaria menos preocupado com as regras ou tipos em remissão à tratativa vitruviana do que com o ajuste de soluções para os problemas arquitetônicos. As pesquisas peruzzianas trouxeram soluções para a relação entre o edifício e a cidade, com fachadas e vias que se compõem, servindo de modelo para a invenção serliana das cenas trágica e cômica.

Ilustração 51 – Baldassare Peruzzi, cena trágica. Nationalmuseum – Estocolmo – Suécia
Fonte: LOTZ (1995, p. 48).

²⁶ LOTZ (1995, p. 49-51).

Ilustração 52 – Baldassare Peruzzi, desenho de visão perspectiva. Biblioteca Real de Torino – Itália. Gabinete dos desenhos, Florença.
Fonte: DAMISCH (1993, p. 222).

Ilustração 53 – Baldassare Peruzzi, Projeto para cenografia, estudo parcial de uma estrada em perspectiva teatral. Biblioteca Real de Torino – Itália.
Fonte: FROMMEL; STEFANO; TAFURI (2002, p. 226)²⁷

²⁷ FROMMEL, Christoph Luitpold; STEFANO Ray; TAFURI, Manfredo. **Raffaello architetto nella Roma del Cinquecento**. Milano: Electa, 2002.

Ilustração 54 – Baldassare Peruzzi, projeto executivo (desenho de elevação) do aparato cênico das *Bacchidi* de Plauto em 1531, Uffizi – Florença – Itália.
 Fonte: BRUSCHI, Arnaldo (1981, p. 333).

Ilustração 55 – Baldassare Peruzzi, planta para as *Bacchidi* de Plauto em 1531, Uffizi – Florença – Itália.
 Fonte: BRUSCHI (1981, p. 333).

Escassos são os documentos que comprovam a participação efetiva dos pintores ligados à Fábrica de São Pedro na elaboração de cenas, sendo a obra de Vasari²⁸ uma referência a ser lida com cautela, uma vez que nela prevalecem não fatos reais, mas a emulação como tópica.

Na constituição de cenas de cidade, é importante destacar também a figura de Girolamo Genga, que, a partir de uma síntese dos elementos vitruvianos e perspectivistas, teria, segundo Alonge²⁹, realizado a cena para *Calandria*, comédia de Bernardo Dovizi da Bibbiena, encenada por Castiglione e recitada em Urbino em 1513. Esta hipótese também carece de documentos gráficos, mas pode ser conjecturada a partir dos três desenhos perspectivistas “di Urbino” (Il. 31), “di Baltimor” (Il. 32) e “di Berlim” (Il. 33), juntamente com a menção serliana e vasariana acerca desse evento. Também segundo Alonge³⁰, Castiglione teria descrito esta cena composta como reprodução de uma cidade, com estradas, palácios, igrejas, torres, representados com relevos, pintura e perspectiva.

[...] a cena, além disso, simulava uma cidade belíssima, com estradas, palácios, igrejas, torres, e cada coisa em relevo auxiliada ainda pela boníssima pintura e perspectiva bem combinadas. Entre outras coisas havia [ainda] um templo de oito faces em meio relevo, tão bem acabado, que com todas as obras do Estado de Urbino não seria possível acreditar que tivesse sido feito em quatro meses, tudo trabalhado em estuque.³¹

Por esta proposição, a cena de Genga teria sido uma das primeiras atestações do uso de uma cena de cidade em perspectiva tridimensional da história do teatro Renascentista, uma vez que trazia a combinação da pintura com o baixo-relevo em *trompe-l'oeil*, recurso este que remonta às ideias de Bramante, em Santa Maria Presso San Satiro. Segundo Alonge³², esta cena de Genga, não teria sido apenas uma “tela de fundo” como representou Pellegrino da Udine em uma cena pintada em perspectiva, mas outra maneira de se utilizar a perspectiva, na qual a cena se apresenta como um “ambiente pictórico e arquitetônico ao mesmo tempo”³³.

²⁸ VASARI, Giorgio. Vita di Baldassare Peruzzi Sanese, pittore e architetto (1481-1536). In: _____. **Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritti da Giorgio Vasari (1568)**. Prima stampa comentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai, volume secondo. Milano: Sanzogno, 1939a.

²⁹ ALONGE (2000, p. 17).

³⁰ Ibidem, p. 17.

³¹ CASTIGLIONE apud ALONGE (2000, p. 17). “*La scena poi era finta una città bellissima, con strade, palazzi, chiesi, torri: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezo rilievo, tanto bem finito, che con tutte l'opere del Stato de Urbino non saria possibile a credere che fosse fatto in quatro mesi: tutto lavorato di stucco.*”

³² ALONGE (2000, p. 17).

³³ ALONGE (2000, p. 17). “*Un ambiente, pittorico e architettonico al tempo stesso.*”

Também Klein³⁴ afirma o interesse dos artistas pela cena de relevo conjugada à pintura de tela, atribuindo essa fórmula a Genga, em Urbino (1513).

Entretanto, o que parece ser significativo é que o texto dessa comédia “moderna” de imitação clássica recebeu aparatos conforme a nova “*maniera*” (moderna), com cena urbana e perspectiva, tratando-se de um “evento singular na história teatral Renascentista”. No “Tratado sobre as cenas”³⁵, Serlio prescreve o emprego de arcos de *opera moderna* para a cena cômica, referindo-se aos arcos ogivais góticos, assunto este também relacionado à nova *maniera*, em adequação à comédia e não à tragédia. Com autoridade, Rafael, em Carta ao Papa Leão X³⁶, denomina a arquitetura moderna por “*maniera* da arquitetura alemã”, estabelecendo uma censura a este modelo, uma vez que se encontrava distante da qualidade desejável, presente na arquitetura antiga. Assim, a “*maniera* dos romanos”, segundo Rafael, comporta edifícios com belíssimas cornijas, frisos, entablamentos, colunas, capitéis, bases, todos os ornamentos da perfeita “*maneira*”. Essa arquitetura romana é exemplarmente prescrita por Serlio pelo emprego do arco romano na cena trágica e do arco ogival na cena cômica. Entretanto, Serlio funde elementos presentes nas pinturas de cidade, organizando tanto a cena cômica quanto a trágica com *loggie* e outras soluções arquitetônicas convenientes ao espaço urbano.

Também Sebastiano da Sangallo (chamado de Aristotile por seus contemporâneos) teve importante participação nas representações de comédias em Florença por volta de 1518, para as bodas de Lorenzo di Piero e Madeleine de La Tour d’Auvergne; na comédia *Aridósia*, de Lorenzino de Medici, para as bodas do Duque Alessandro com Margherita d’Austria (1536); e do *Commodo*, de Antonio Landi, para as bodas de Cosimo com Eleonora di Toledo (1539). Segundo Mamone³⁷, Sangallo tinha grande conhecimento de perspectiva, atingindo posição de prestígio junto à esfera senhoril e privada em torno de 1520 e 1540. Suas primeiras realizações ocorreram junto a Rafael e Bramante entre 1508 e 1515, junto dos quais compartilhou interesses em voga sobre a fusão de arquitetura, pintura e cena teatral. Assim, Sebastiano da Sangallo é personagem importante no contexto das reflexões sobre a obra de Vitrúvio empreendidas em Florença (principalmente junto a Lorenzo de Medici). Tais

³⁴ KLEIN; ZERNER, (1998, p. 292-293).

³⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

³⁶ SANZIO, Rafael. **Carta ao Papa Leão X**. Trad. Luciano Migliaccio. 1999. Cópia reprográfica a partir do Códice München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. It. 37b, XI.

³⁷ VASARI apud MAMONE (1981, p. 28).

reflexões ganham valor e centralidade em relação à introdução da cena de cidade na prática da cena teatral.³⁸

Mamone emprega citações de Vasari na reconstituição dos aparatos de Sebastiano da Sangallo, tomando, desse modo, o discurso vasariano como ilustrativo para construir uma reflexão empírica sobre as realizações do artista.

A cena foi a mais bela, que não só, naquele tempo, realizou Aristotile, mas que jamais havia sido feita por outro, tendo desse modo realizado muitos cantões em relevo e reproduzido no meio do fórum um bellissimo arco triunfal, em mármore, cheio de histórias e de estátuas. Sem [falar] nas estradas fugidias, e muitas outras coisas feitas com bellissimo invenções e inacreditáveis estudo e diligência.³⁹

Elementos urbanos como arco triunfal e estradas fugidias são mencionados no elogio vasariano sobre a cena de Sebastiano da Sangallo, em evidente concordância com desenhos e cenas de representação da cidade, nos quais edifícios dão molduras às vias em perspectiva que descortinam a cidade ao fundo. A família Sangallo teve forte participação na pesquisa e divulgação de cenas de cidade, uma vez que também Giuliano da Sangallo deixou grande testemunho com desenhos (Il. 56) que simulam praças citadinas em perspectiva; segundo Zorzi, eles parecem consumir o trâmite entre “a impostação prática iniciada por Peruzzi em torno de 1515 e a conclusão teórica tratada por Serlio”⁴⁰. A partir de documentos que restaram, Klein evidencia ainda um desenho (Il. 57) de palco com estudos de mudança de cena empregando *periactoi*, atribuído a Antonio da Sangallo, o jovem.

Tanto Peruzzi quanto os Sangallo tiveram grande importância para a pintura de cenas; contudo, não restaram documentos escritos. Dista-se Serlio destes por elaborar um tratado específico para as cenas, teorizando diversas questões já presentes nas obras desses pintores, entretanto, não preceituadas antes de Serlio.

³⁸ MOROLLI, Gabriele. **Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica**, in **Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte**. Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze, 1991. p. 299-306.

³⁹ VASARI apud MAMONE (1981, p. 29). “*La scena fu la più bella che non solo insino allora avesse fatto Aristotile, ma che fusse stata fatta da altri giammai, avendo in essa fatte molte cantonate di rilievo, e contraffatti nel mezzo del foro un bellissimo arco triunfale, finto di marmo, pieno di storie e di statue: senza le strade che sfuggivano, e molte altre cose fatte con bellissime invenzioni e incredibile studio e diligenza.*”

⁴⁰ ZORZI, Ludovico. **Il teatro e la città**. Saggi sulla scena italiana. Torino: Einaudi, 1977. p. 93. “*L'impostazione pratica aperta dal Peruzzi intorno al 1515 e la conclusione teorica trattane dal Serlio.*”

Ilustração 56 – Giuliano da Sangallo, desenho perspectivo de cidade, Biblioteca do Vaticano – Roma – Itália.

Fonte: KLEIN; ZERNER (1998, p. 253).

Ilustração 57 – Antonio da Sangallo, estudo de palco com desenho de cidade e utilização do *periactoi*, Uffizi – Florença – Itália.

Fonte: KLEIN; ZERNER (1998, p. 253).

As hipóteses acerca das pinturas perspectivas de Urbino são divergentes em relação à caracterização de sua matéria, se pertencente à arquitetura, à pintura ou ao teatro. Dentro da noção do teatro, Krautheimer⁴¹ é um dos principais representantes a defender tais pinturas como modelos de cenas ou modelos para cenas. Certamente esses modelos foram por diversos aspectos imitados na prescrição das cenas; entretanto, a arte própria às cenas teatrais, com a prescrição de uma terminologia específica, ganha lugar no Renascimento somente a partir do “Tratado sobre as cenas” serliano.

As cenas de cidade elaboradas por esses arquitetos sintetizam as diversas soluções até aquele momento empregadas nas representações de comédias, bem como dão a ver os lugares próprios e os diferentes tipos de cena nas quais, junto à comédia e tragédia, também a sátira, a partir de Serlio, será prescrita.

⁴¹ KRAUTHEIMER, Richard. “Scena tragica” e “Scena comica” nel Rinascimento: le vedute prospettiche di Baltimora e di Urbino. In: _____. **Architettura sacra paleocristiana e medievale**: altri saggi su Rinascimento e Barocco. Torino: Bollati Boringhieri, 1993b. p. 271-292.

2.6 Gênero e hierarquia na disposição de elementos arquitetônicos e partes constitutivas do espaço privado da casa (*cortili e salas*) e do espaço público da cidade (praça, estradas e fachadas)

A principal referência serliana na prescrição das cenas trágicas e cômicas, após Vitrúvio, é Alberti, o qual, segundo Battisti⁴², teria concebido coerentemente o “lugar da ação” como único, composto por edifícios dispostos à esquerda e ao fundo, sendo um grande teorizador da cena. Além disso, Alberti teria associado o cenário satírico com o gênero pastoral, supondo que as cenas poderiam ser representadas pelas três faces dos *periactoi*, que corresponderiam aos três gêneros de cenas.

Segundo Bruschi⁴³, quando pensada para a arquitetura em conformidade com a tratativa albertiana, a noção de hierarquia de gêneros parte da ideia do edifício pensado como “organismo arquitetônico semelhante ao corpo do homem articulado em partes conexas entre si”⁴⁴, que em Bramante – como também em Serlio – será pensado por volumes e espaços hierarquizados, proporcionais e também perspectivos⁴⁵.

A reflexão acerca da “arquitetura da cidade” toma vulto no Renascimento, com estudos de Bramante, Genga, Peruzzi Sangallo e Rafael. Entretanto, a leitura albertiana sobre o tratado vitruviano, sustentada pela experiência das medições de ruínas das edificações antigas, parece ser relevante na reflexão sobre os modelos de pintura que imitam arquitetura no Renascimento.

Alberti dedica ao assunto os livros quarto e quinto do *De re aedificatoria*⁴⁶. Segundo D’Agostino, [...] “a tratadística, a que deu origem, alvora o ‘revivescer da Antiguidade’, expandindo o universo do pensamento humanista sobre a ‘*civitas hominum*’, [com] a reflexão sobre a cidade, [que] adquire papel decisivo para a fundamentação da arquitetura”⁴⁷. D’Agostino⁴⁸ aponta para a divergência entre a propalada “regularidade geométrica” das cidades ideadas na Renascença e algumas recomendações de Alberti no *De re aedificatoria*,

⁴² BATTISTI apud KLEIN; ZERNER (1998, p. 290).

⁴³ BRUSCHI (2003, p. 47).

⁴⁴ BRUSCHI (2003, p. 47). “[...] *l’edificio concepito come un animal: “un organismo tridimensionale, simile a un corpo vivente, nel quale ‘ogni membro al tutto congenza’.*”

⁴⁵ BRUSCHI (2003, p. 47).

⁴⁶ ALBERTI, Leon Battista. **De re aedificatoria**. Texto latino e tradução de Giovanni Orlandi. Introdução e notas de Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1966.

⁴⁷ D’AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **Geometrias simbólicas da Arquitetura**: espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes. São Paulo: Hucitec, 2006a, p. 53.

⁴⁸ Ibidem, p. 53.

que na ideação da cidade prescreve tanto “ruas amplas e retas” quanto “vias que não deveriam seguir em linha reta”, mas “com amplas curvas”⁴⁹.

Segundo Krautheimer,⁵⁰ a representação do gênero nobre por meio do motivo da arquitetura *all’antica* é, para os teóricos do Renascimento, reservada aos edifícios públicos e reais, presente já em Alberti⁵¹, no *De re aedificatória*, que trata da hierarquia arquitetônica entre os edifícios. Assim, os edifícios do gênero elevado devem ser todos de igual altura, com fachadas simétricas, com ingresso ao centro, bem como compostos com colunas que sigam a ordem adequada. No livro quarto, Alberti⁵² trata dos edifícios, estabelecendo uma analogia entre sua variedade de gêneros e as diferenciações presentes na própria “natureza humana”.

De tal modo, menciona a hierarquia platônica, que divide os cidadãos, por sua natureza, em três categorias: aqueles que se distinguem pela cultura, sabedoria e engenho; outros, por sua experiência e prática das coisas; e, finalmente, os que são distintos por sua riqueza e abundância nos bens da fortuna⁵³. Os homens de grande sabedoria e engenho serão os encarregados do governo. Os edifícios, por igual, são hierarquicamente divididos em categorias de cidadãos. Portanto, preveem-se tipos de edifícios destinados a

[...] todos os cidadãos; aos cidadãos eminentes, magnatas, sendo alguns destes reservados àqueles cidadãos que são prepostos ao conselho público. Outros edifícios serão para os populares, e finalmente haverá edifícios destinados àquelas pessoas cujo encargo é acumular riquezas.⁵⁴

Entretanto, Alberti seleciona os edifícios “menores e mais humildes” como o primeiro assunto a discorrer; depois, aborda os edifícios maiores, como teatros, termas e templos⁵⁵. Do mesmo modo, a cidade é disposta numa hierarquia de gêneros, que prescreve lugar próprio para os edifícios dos reis e príncipes (públicos), os privados e os dos tiranos. E, para os edifícios privados, Alberti afirma que “a casa é uma cidade em miniatura, [e] os elementos constitutivos característicos da cidade encontram-se presentes na casa”⁵⁶.

⁴⁹ “No interior da cidade não deverão passar em linha reta, mas inclinar com amplas curvas, como o fazem os rios, dando voltas de um lado a outro.” (ALBERTI, 1966, livro quarto, cap. V, p. 306) “*All’interno della città non drovan passare in linea retta, ma piegare con ampie curve, come anse di fiume, più volte da una parte e dall’altra.*”

⁵⁰ KRAUTHEIMER (1993b, p. 271-292).

⁵¹ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. I, 55, p. 264-439).

⁵² ALBERTI (1966, livro quarto, cap. I, 55, p. 264).

⁵³ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. I, 55, p. 268-270).

⁵⁴ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. I, 55, p. 270).

⁵⁵ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. I, 55, p. 270). “[Una città] dev’essere bensì tale che in essa siano riservati spazi piacevolissimi e ambienti sia per le funzioni civiche sia per le ore di svago in piazza, in carrozza, nei giardini, a passeggio, in piscina.”

⁵⁶ ALBERTI (1966, livro quinto, cap. XIII, p. 398). “[...] la casa è una città in miniatura [...] gli elementi costitutivi caratteristici della città si ritrovano pressoché tutti nella casa.”

Alberti estabelece a distinção hierárquica de gêneros pertinentes tanto para a casa quanto para a cidade. E os edifícios privados são distintos, ainda, por serem urbanos ou rústicos, enquadrando-se aí as vilas que, enquanto edifícios privados, por natureza ajustam-se aos “rústicos”, e são investimentos normalmente efetuados por pessoas ricas.

Entretanto, a analogia albertiana entre a cidade e a casa – ou seja, os espaços destinados à cidade pensados também quando se trata da casa – é de grande relevância para pensar as cenas serlianas. Estas, dispostas nos *cortili*, em uma casa ou palácio, ao mesmo tempo representam espaços externos referentes à cidade, como praças, ruas, casarios e/ou outros elementos arquitetônicos.

Os espaços da casa ou do palácio teriam destinações distintas, sendo alguns designados para o lazer e outros para a função cívica, conforme prescreve Alberti: “A cidade deverá ser destinada não só a habitações, mas a espaços prazerosos e ambientes tanto para a função cívica quanto para horas vagas na praça, na carruagem, nos jardins, nos passeios, piscinas”⁵⁷. “Assim, na cidade se verão distribuídas grandes praças que servirão para mercados, exercício físico dos jovens e até lugar de estoque de materiais úteis em época de guerra.”⁵⁸

Convém enfatizar a igual relevância da praça, presente nas cenas serlianas que tratam da representação das praças existentes e também da demarcação do assunto do teatro, com a prescrição da “praça da cena” e da “praça do teatro”⁵⁹, ambas reservadas à representação do ator, em que o “cenário” é a cidade, e ao mesmo tempo dispostas dentro do palácio, ou seja, a cidade e a casa (moradia) se confundem.

A cidade em Alberti será concebida a partir da praça e dos caminhos, que, por sua disposição, permitirão que se avistem sempre novas fachadas de edifícios, com ingressos que convergem diretamente para o meio dessa via. Também as representações das cenas trágicas e cômicas serlianas apresentam casarios dispostos a partir de uma praça que tem sua continuidade por meio de uma estrada em perspectiva⁶⁰.

⁵⁷ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. III, p. 290).

⁵⁸ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. VIII, 69, p. 330). “*Aggiungiamo soltanto che nella città vanno distribuite grande piazze: in tempo di pace serviranno per i mercati o per gli esercizi fisici dei giovani; in tempo di guerra vi si ammucchieranno le riserve di legna e di foraggio, e altri materiali utili a sostenere gli assedi.*”

⁵⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 42-44).

⁶⁰ ALBERTI (1966, livro quarto, cap. VIII, 69, p. 306). “*È enfatti cosa di non poco conto che vi cammini venga scoprendo a mano a mano, quase ad ogni passo, nuove prospettive di edifici (novae aedificiorum fácies obiciantur) che l’ingresso e la facciata d’ogni abitazione si affaccino direttamente in mezzo alla strada; e che la stessa ampiezza sia qui giovevole, mentre altrove un eccessivo allargamento riesce spiacevole e malsano.*”

Em analogia com a cidade, de forma mais enfática Alberti prescreve alguns dos importantes lugares das moradias privadas e das pertencentes aos príncipes, destacando a presença do átrio, do *cortile* e da sala. De tal modo, irá diferenciar os lugares ou elementos destinados a todos os cidadãos, como pórticos e vestíbulos, e os “que não se dirigem a todos, mas a quem habita a casa e se encontra no seu interior”⁶¹. Incluem-se nos lugares reservados os destinados “[...] ao passeio, o *cortile*, o átrio e a sala (nome este derivado de ‘saltar’ isto é, dançar), [onde se realizavam] os banquetes e as cerimônias nupciais”⁶².

No texto latino original, Alberti prescreve a sequência: área de passeio, átrio (interpretado na versão italiana como *cortile*) e sala, por meio da expressão “*aedes ambulationem aream atrium salam*”⁶³, referindo-se a moradias, sejam palácios ou casas. Curiosamente, Alberti prescreve a disposição do átrio, da sala e ambientes semelhantes como similar à de um fórum da cidade e suas grandes vias⁶⁴.

A parte mais importante do edifício, para Alberti, é o *cavum aedium*⁶⁵, interpretado como átrio ou *cortile*, e por ele denominado o “coração da casa”⁶⁶.

Esta parte do edifício [é, de acordo com Alberti,] fundamental, em torno da qual todas as partes menores deverão estar subordinadas. De modo semelhante ao que ocorre com uma praça pública, o interior do edifício também se caracteriza pela grande abertura para a luz.⁶⁷

Segundo Fiore⁶⁸, o *cavedium* vitruviano corresponderia ao *cortile*, termo empregado pelos renascentistas, como o fez Fra’Giocondo na edição de Vitruvius de 1511. Todavia,

⁶¹ “A área de passeio, o *cortile*, o átrio e a sala (cujo nome, creio, deriva de saltar, isto é, dançar, pois é nesta [sala] que ocorre o desafogo, a alegria dos banquetes e cerimônias nupciais) não pertencem a todos, mas somente àqueles que habitam a casa e encontram-se em seu interior.” (ALBERTI, 1966, livro quinto, cap. II, 70, p. 338). “*Invece la passeggiatta, il cortile, l’atrio, la sala (il cui nome credo derivi da ‘saltare’, cioè danzare, poichè in essa si dà sfogo all’alegria di banchetti e cerimonie nuziale) non appartengono a tutti, ma solo a chi abita nella casa, e si trovano al suo interno.*”

⁶² ALBERTI, loc. cit..

⁶³ ALBERTI (1966, livro quinto, cap. II, 71, p. 39).

⁶⁴ ALBERTI (1966, livro quinto, cap. II, 70, p. 340). “*Nella casa l’atrio, la sala e gli ambienti consimili devono essere fatti allo stesso modo che in una città il foro e i grandi viali.*” Os elementos arquitetônicos prescritos são, desse modo, comuns às habitações de príncipes e dos cidadãos privados, e o que os difere é que para os palácios principescos deveria haver maior número de quartos de tamanhos grandes para servirem a um bom número de pessoas.

⁶⁵ Ibidem, v. 87, p. 417.

⁶⁶ Ibidem, p. 418. “*La parte più importante dell’edificio è quella che, benchè si possa pensare di chiamarla cortile o átrio, noi chiameremo, ‘cuore della casa’.*”

⁶⁷ ALBERTI, loc. cit.

⁶⁸ FIORE, Francesco Paolo. Andrea Palladio: palazzi, atri, cortili. In: BARBIERI, Franco et al. (A cura di). **Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario**. Venezia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2008. p. 232-239.

noutras edições renascentistas o termo *atrium*, também proveniente de Vitrúvio⁶⁹, é empregado com uma interpretação errônea que o separa do *cavedium*, sendo, desse modo, mais difícil de compreender que os dois, na realidade, coincidem e referem-se ao mesmo lugar na casa romana.

Os elementos átrio e casa, segundo Krautheimer⁷⁰, “[...] denotam sumariamente os dois tipos de fundos, a tragédia e a comédia”⁷¹. No Renascimento, “[...] Alberti foi o primeiro (a partir de Vitrúvio) a conceber a ideia de usar a perspectiva arquitetônica como fundo cênico, sendo fonte teórica e ilustrativa para a arquitetura representada nas pinturas de Urbino e Baltimor”⁷². Alberti trata também do edifício teatral e sua *scaena frons*, interpretando a passagem vitruviana sobre os três gêneros de cenas, que corresponderão aos respectivos gêneros da composição dramática. Tal interpretação de Alberti, mais do que o *De Architectura*, será a fonte precípua de Serlio.

No livro oitavo do *De re aedificatoria*⁷³, Alberti prescreve, juntamente com os gêneros da tragédia, comédia e sátira, as máquinas giratórias que apresentavam uma fachada pintada, representando um átrio, uma casa ou um bosque, seguindo a conveniência do gênero. Segundo Krautheimer⁷⁴, Alberti segue princípios na concepção das cenas, que devem ser representadas com um fundo pintado e não com bastidor lateral. Esse fundo deverá representar um *atrium*⁷⁵. “Os três fundos destinados a tragédia, comédia e sátira (pastoral) deverão ser montados sobre um aparelhamento giratório que permitam as mudanças de cenário conforme o gênero do espetáculo.”⁷⁶

⁶⁹ VITRUVIO. **Tratado de Arquitetura**. Tradução do latim, introdução e notas por M. W. Maciel. Lisboa: IST, 2006. Livro III, cap. 3-4, p. 114-124.

⁷⁰ KRAUTHEIMER, Richard. **Architettura sacra paleocristiana e medievale**: e altri saggi su Rinascimento e Barocco. Torino: Bollati Boringhieri, 1993a. p. 189.

⁷¹ Ibidem, p. 189.

⁷² Ibidem, p. 189.

⁷³ “E, além disso, a poesia dramática dividia-se em três gêneros: trágico, que representava as desventuras dos tiranos; cômico, que narrava as preocupações e as dificuldades dos pais de família; e satírico, que cantava as belezas do campo e os amores dos pastores; não faltavam teatros providos de uma máquina giratória [*versatili machin evestigio frons*], de modo a apresentar rapidamente uma fachada pintada, mostrando um átrio, uma cabana ou um bosque, segundo a conveniência da representação.” (ALBERTI, 1966, livro oitavo, cap. VII, p. 738). “*E poiché la poesia drammatica si divideva in tre generi: trágico, che rappresentava le sventure dei tiranni; cômico, che narrava le preoccupazioni e gli affanni dei padri di famiglia; satiresco, che cantava le bellezze della campagna e gli amori dei pastori; non mancavano teatri provvisti di una macchina girevole, [versatili machina evestigio frons] tale da presentare senza perdita di tempo una facciata dipinta, mostrando un atrio, una capanna, oppure un bosco, secondo la convenienza della rappresentazione.*”

⁷⁴ KRAUTHEIMER (1993b, p. 288).

⁷⁵ *Atrium* pode significar ambas as coisas, *cortile* ou *palácio*.

⁷⁶ KRAUTHEIMER (1993b, p. 288). “[...] i tre fondali occorrenti per la tragedia, la commedia e la sátira pastoral, dovevano esseri montati su un apparecchiatura girevole che permettesse di cambiarli secondo il gênero di spettacolo.”

A atestar, contudo, as alusões de Alberti em relação à hierarquia existente nos edifícios, bem como na própria prescrição da cidade, está o fato de que esta hierarquia da arquitetura também se estende aos gêneros que diferenciam o palácio da casa, (público/privado), abrangendo, ainda, as partes constitutivas de tais moradias⁷⁷.

Esta hipótese pode ser observada em Frommel⁷⁸, que menciona a rígida hierarquia na distribuição e posição dos cômodos das residências, não só no plano nobre, sugerindo um olhar sobre as “funções do interior”. Em tal disposição, no plano térreo o *cortile* interno ocupava um lugar de grande importância, já que abrigava a maior parte das atividades do palácio residencial, incluindo grande circulação de pessoas tanto nas ocasiões festivas quanto no recebimento de gêneros alimentícios, pelo fato de ter ligação direta com a adega e a despensa.

Entretanto, o plano nobre situava-se no primeiro andar, com o grande salão da casa destinado apenas à recepção de pessoas ilustres. As outras instâncias eram distribuídas segundo o mesmo princípio hierárquico. Assim, a rigorosa hierarquia do “exterior” forneceu olhar para o “interior”.

Segundo a hipótese de Frommel⁷⁹, os *cortili* residenciais estão dentre os elementos importantes da distribuição das partes que compõem as residências das vilas e palácios no século XVI. Estas construções estão fundamentadas nos princípios de simetria no modo como os antigos edificaram suas residências. O esquema da casa antiga – *vestibulum*, *atrium*, *cavaedium* e *peristylum* – é aproveitado como *autorictas* para um modo de habitar *all’antica*.⁸⁰ Assim, a construção civil, especialmente a residencial, sofreu após o século XV diversas modificações, tornando-se mais representativa em relação à arquitetura sacra ou pública.

Entretanto, o que parece ser mais significativo acerca da análise de Frommel é a relação entre: “[...] a necessidade de proteção que representou uma força unificante manifesta em residências tardo antigas”⁸¹ e as modificações que surgiram no modo de construção dos edifícios do fim do século XV e início do século XVI, que se tornaram mais simétricos e centralizados. A isto soma-se a articulação de todo o corpo da construção, que deveria ser

⁷⁷ ALBERTI (1966, livro oitavo, cap. VII, p. 738).

⁷⁸ FROMMEL, Christoph Luitpold. *Abitare all’antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante*. In: MILON, Henri et al. (A cura di). **Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La Rappresentazione dell’Architettura**. Venesa: Bompiani, 1994. p. 183-204.

⁷⁹ FROMMEL (1994, p. 184-185).

⁸⁰ FROMMEL (1994, p. 183-204).

⁸¹ FROMMEL (1994, p. 183). “*il bisogno di protezione rappresentò una forza unificante, che si manifestò già in residenze tardoantiche.*”

mais isolado e adaptado a um formato centralizado e simétrico, e ao mesmo tempo refinado com ornamentos e cornijas de acabamento.

Assim, o edifício recolhia-se em um corpo fechado que contava com elementos arquitetônicos internos indispensáveis distribuídos simetricamente, como o *cortile*, a grande sala, as *loggie* e as câmaras, além das dependências de cantina e adega. A arquitetura interior era distribuída por casta, condição esta beneficiada pela “hierarquia do exterior”, que favorecia também um acabamento externo extremamente bem ornamentado. Interior e exterior ganhavam unificação com as *loggie*, que propiciavam a passagem gradual entre ambos e ainda proteção para os transeuntes.

Diante da gradativa insurgência do edifício residencial e suas principais modificações, Frommel⁸² destaca as contribuições de Alberti, assinalando o papel de Giuliano da Sangallo na articulação de elementos arquitetônicos como o vestíbulo, o *cortile*, o complexo da sala de jantar e os jardins adjacentes. Sangallo empregou o modelo de *cortile* com três planos, além de criar uma surpreendente correspondência entre “interno e externo”, com janelas nas laterais que possibilitavam ver a outra fachada do edifício através do *cortile*. Também Bramante contribuiu na construção de uma arquitetura baseada nos ideais *all’antica*, aliada à máxima renascentista de se construir com poucas despesas. Assim, pela edificação de residências destinadas a pessoas de média condição (advogados, comerciantes, médicos), mas não menos dignas do esplendor *all’antica* dos palácios, foi possível realizar, segundo Frommel, um modo mais fácil de renovar a imagem da cidade, que ultrapassa a noção das construções monumentais, uma vez que podiam ser realizadas mais rapidamente do que aquelas⁸³. As técnicas de construção empregadas eram mais eficazes na contenção de despesas, imitando desse modo uma construção *all’antica*, porém, sem os mesmos empreendimentos materiais.

Seguindo o alvorecer dos projetos arquitetônicos para residências comuns, o princípio da definição hierárquica dos espaços, no Renascimento, poderia, em relação à adequação ao gênero, ser condizente com o abrolho e circulação do modelo de cena cômica renascentista (de interpretação vitruviana), que suplantava naquele momento o modelo de cena trágica.

Para Frommel⁸⁴, a aproximação aos preceitos antigos coaduna-se também a uma aptidão de fundo teatral, atrás da qual se difundia o espírito do absolutismo e da contra-reforma, manifestando-se principalmente no âmbito do ornamento.

⁸² FROMMEL (1994, p. 194-195).

⁸³ FROMMEL (1994, p. 195).

⁸⁴ FROMMEL, (1994, p. 201).

Tais referências situam o lugar dos teatros efêmeros nos *cortili* que, enquanto teatro palacial ou ligado à vila, evoca um modo de vida nobre, erudito, um *abitare all'antica*, a que espelhar a vida do patrono. Essas residências cortesãs, enquanto espaço de recepção, garantiam lugar para uma arquitetura ornada por pintura e outros elementos arquitetônicos, evocando o domínio do proprietário, do mesmo modo que a cena (pintada ou teatral) participa da evidência das virtudes do *condottiere*.

Como ressalta Frommel, cada vez mais as construções das vilas e palácios passam a ganhar espaços privados, de reunião e convívio. Assim, as encenações teatrais exaltam o modo de vida *all'antica*, pensado para o interior do palácio. E estas permutas entre a cidade e a casa, amplificadas pelos aparatos cênicos, de onde se avistam do interior do palácio espaços exteriores a ele, relacionam-se também com a constituição e domínio dos lugares públicos a partir do espaço privado.

Destaca-se a forte conotação que apresentam estas cenas e pinturas no emprego dos elementos arquitetônicos modernos (templos octogonais com edícula, palácios com pórticos, balcões, *cortile* e *loggie*⁸⁵, etc.) da cidade atual, rememorados e reinterpretados com base em modelos romanos antigos (arcos de triunfo, templos, *atrium*, colunas).

Segundo Fiore, no livro sexto Serlio prescreve o emprego do *cortile*, composto juntamente com uma *loggia*, para as casas privadas: “[...] uma casa, por grande e rica que seja, se não houver uma corte no meio com *loggie* em torno, não a chamarei jamais de casa de um nobre, mas de privado *gentiluomo*”⁸⁶.

Nesse mesmo livro, ainda conforme Fiore, Serlio apresenta uma sequência “vestíbulo-átrio” que precede os *cortili* somente nos palácios principescos urbanos, modelo que seria um elemento característico nos palácios de Palladio, podendo ter sua procedência também em Giulio Romano⁸⁷. O átrio *tetrastilo* do palácio Thiene, de Palladio, composto com cobertura central em forma de cruz, é um bom exemplo destes elementos serlianos⁸⁸.

É interessante observar que, ao dedicar-se ao assunto sobre as habitações no livro sexto, Serlio parece não se preocupar com as “restituições filológicas da casa romana antiga, empregando o vestíbulo como o ambiente que, da porta de ingresso, introduz ao *cortile*”⁸⁹.

⁸⁵ Optou-se por utilizar o termo original *loggia*, por tratar-se de um assunto importante no tratado serliano, e que será abordado nesta mesma seção.

⁸⁶ FIORE, Francesco Paolo. (A cura di). **Sebastiano Serlio**. Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti de Monaco e Vienna. Milano, 1994. Livro VI, p. 136. “[...] una casa, per grande e ricca ch'ella sia, nona vendo nel mezzo una corte con le loggie intorno, io non la chiamarò giammai casa di un nobili, ma di privato *gentiluomo*.”

⁸⁷ FIORE (2008, p. 235).

⁸⁸ PÉE, 1941, apud FIORE (2008, p. 238).

⁸⁹ FIORE (2008, p. 238, nota 14).

Entretanto, o propósito do bolonhês sobre este assunto parece estar ligado à diferenciação entre os gêneros adequados ao príncipe e ao *gentiluomo*, o qual denomina “privado”⁹⁰.

Também Krautheimer⁹¹ atenta para a relação entre Serlio e Alberti no que diz respeito à definição do gênero da tragédia, com a representação dos palácios compostos por átrios, e a do gênero da comédia, com casas comuns.

A analogia entre os gêneros de cenas e os elementos arquitetônicos é estabelecida no “Tratado sobre as cenas” com a prescrição dos casarios, que deveriam obedecer ao gênero proposto. Assim, à cena cômica, destinada a personagens “privadas” – mercadores, cidadãos, advogados e outros –, seriam adequadas casas comuns, irregularmente dispostas. Se comparado à prescrição do livro sexto do *Da Arquitetura e Perspectiva*, essa representação da cena cômica seria referente ao *gentiluomo*⁹², cuja moradia, por não ser de homem público, prescinde de átrio, pátio ou *cortile*.

Na cena trágica, destinada a grandes personagens, os casarios seriam de senhores, reis, duques, condes e representariam gênero arquitetônico conveniente ao homem nobre. Portanto, o espaço seria disposto de forma mais ampla e uniforme. As personagens de alta índole representam a evidenciação de um “modelo exemplar do ‘homem social’ no qual predomina a ideia de solidariedade dos espíritos eleitos”⁹³, ou seja, a figura do cortesão, cuja moradia convém ao espaço público da praça, como vemos na representação da cena trágica serliana: “[...] aqueles grandes edifícios régios e senhoris que em lugar espaçoso se poderão fazer”⁹⁴.

Na ilustração da cena trágica, a disposição se faz em um único solo, composto pela chamada *aularezio* (aula régia, como em Vitrúvio), espaço amplo definido pela perspectiva de uma praça pública. Este espaço poderia ser imaginado como correspondente ao *cortile* (átrio) existente no palácio. “O teatro e cena que eu construí em Vicenza foi realizado em torno deste modo, e de um ângulo a outro do teatro havia 80 pés. Por ser este feito em um grande *cortile*, obtive maior espaço [...]”⁹⁵

As permutas entre o *cortile* e a praça talvez fossem particularmente atraentes, tendo-se em vista um modo de representação de cena de tamanho bem reduzido, mas que, pela ilusão perspectiva, propiciava uma visão de grande profundidade, podendo tirar partido da arquitetura da própria *loggia* no enquadramento, entre as pilastras, da visão da cidade: “[...]”

⁹⁰ Ibidem, p. 235.

⁹¹ KRAUTHEIMER (1993a, p. 189).

⁹² FIORE (2008, p. 238, nota 14).

⁹³ PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 70.

⁹⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). “*Quei grandi edifice Regy, e signorili, che in un luogo spatioso si potrebbono fare.*”

⁹⁵ Ibidem, p. 44. “*Il Teatro e la scena ch’io feci in Vicenza, furono circa à questo modo, e dal’un corno a l’altro del Teatro era da piedi ottanta, per essere questo fatto in un gran cortille, dove trovai maggior spatio [...].*”

obteve maior espaço do que onde era a cena, devido ao fato de esta ser apoiada a uma *loggia*”⁹⁶. A habilidade do pintor de cenas em saber simular uma visão de grande profundidade diante de um pequeno espaço é enfatizada por Serlio no livro quarto, sobre a prescrição da pintura para os edifícios.

Segundo Chastel⁹⁷, a amplificação do espaço por meio da pintura tornou-se uma espécie de montagem cênica, regrada pelo artifício da perspectiva, com finalidade de “enobrecimento e exaltação”. Assim, a imitação de uma arquitetura “monumental” perfaz-se por meio da pintura, com espaços de perspectiva artificial, regrados pela visão monocular de cenas de gênero elevado. O teatro efêmero levava ao extremo tais espelhamentos entre a arquitetura e o proprietário, e entre o edifício e a cidade.

2.7 A articulação da arquitetura estável do *cortile* na constituição da cena e teatro efetuada em Vicenza

Serlio descreve sua cena e teatro de Vicenza a partir da referência ao *cortile*; entretanto, isso não o singulariza, pois na primeira metade do século XVI era comum a realização de cenas teatrais aproveitando-se dos *cortili* dos palácios. Curiosamente, tal vinculação já se insinua na terminologia empregada por Alberti na descrição da cena trágica.

No Renascimento, os teatros e cenas efêmeros eram aparelhados nos *cortili* dos palácios e, para tanto, adaptados à arquitetura local. É bastante evidente que o texto de Serlio recomenda uma distinção dos tipos de cenas por meio dos gêneros adequados, hierarquizando um modo de arquitetura antiga em detrimento da moderna. Entretanto, resta indagar se essa adequação também permitiria incorporar a arquitetura do edifício pré-existente, ou seja, o próprio palácio no qual as cenas eram aparelhadas.

Acerca desse assunto, Klein e Zerner apontam para a oposição entre a “cena-quadro e a cena como espaço enquadrado por uma arquitetura abstrata”⁹⁸. A partir do teatro vitruviano inscrito no círculo (dodecágono) e da noção de *scaenographia* – cuja passagem não se refere ao olho do espectador e sim ao centro do círculo –, os autores estudam o modelo de cena de visão panorâmica, constituído também pela “arquitetura abstrata” e não uma visão de cena “quadro”. A “perspectiva circular” e a “cena como espaço complementar” seriam responsáveis pela formação do modelo de cenas representadas em *cortili*. Nas apresentações

⁹⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). “*dove trovai maggior spatio, che dove era la scena per essere quella appogiata ad una loggia.*”

⁹⁷ CHASTEL (1965a, p. 10).

⁹⁸ KLEIN; ZERNER (1998, p. 287-302).

cênicas nos *cortili* (que envolviam não só o teatro), os artistas do teatro valiam-se da arquitetura dos palácios e das vilas. Desse modo, surge um palco perspectivo que simula uma construção “real”, que por um viés vitruviano (teatro antigo construído a partir de um plano circular), une-se à tradição já existente do “espetáculo em círculo”⁹⁹.

Assim, é possível que o *cortile* dos palácios tenha interferência na disposição das cenas serlianais, já que em modelos posteriores a Serlio, como o teatro de Sabbionetta, elementos arquitetônicos do interior dos palácios são “imitados”, por meio da pintura, para compor o invólucro que acomoda a cávea, a orquestra e a cena, o que nos daria indícios sobre a possibilidade de uma visão da cena que se valia da arquitetura permanente, já existente.

No livro terceiro, determinadas casas são prescritas por Serlio, com soluções que remetem a arquitetos como Giulio Romano, Baldassare Peruzzi e Rafael de Urbino. Em tais desenhos de planta e elevação, alguns elementos são assunto de destaque por Serlio, dentre eles a prescrição e disposição de variados tipos de *loggie*, os grandes pátios ou *cortile* e as câmaras. “Mas voltemos às *loggie* de que eu falo e passemos algumas de suas proporções.”¹⁰⁰

Segundo Chastel¹⁰¹, o *cortile* do palácio de Urbino¹⁰² (Il. 31) é marco de uma “primeira realização monumental do gênero”, com um rigor completo a partir de sua fachada com *loggie* sobrepostas, que entram em acordo com o *paese* formando um conjunto com a fortificação própria às características defensivas. Para o historiador¹⁰³, o *cortile* vem de uma adaptação civil do claustro, que se torna “lugar comum” para os domicílios. Como exemplo, este último menciona o palácio Medici em Florença, difundido por intermédio de Michelozzo, com a adaptação mencionada, apresentando também certa semelhança com o *atrium* antigo, exceto pelo triplo andar com sobreposição de pórticos, fachada e *loggia*.

Modelos de *cortile* estão presentes nos palácios e também nas vilas em diversas cidades italianas (Il. 58, 59, 60), exceto Veneza, que, devido à ordenação urbana, não comporta tal elemento arquitetônico.

⁹⁹ KLEIN; ZERNER (1998, p. 298).

¹⁰⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 119). “*Ma torniamo alla loggia di ch'io parlo, e diamo qualche regola delle sue proportioni.*”

¹⁰¹ CHASTEL (1965a, p. 42-43).

¹⁰² DAMISCH (1993, p. 200-201). Segundo Damisch, a corte de Montefeltre do duque Federico representa um verdadeiro pólo de atração e lugar de reencontro e de trocas relacionada aos maiores centros urbanos da Itália da segunda metade do Quatrocento, conforme testemunha o *Cortegiano*, de Baldassare Castiglione.

¹⁰³ CHASTEL (1965a, p. 43).

Ilustração 58 – *Cortile do Palácio Pitti* – Itália.
Fonte: a autora.

Ilustração 59 – Sangallo, 1471, *Cortile do Palácio Altemps* – Itália.
Disponível em: <<http://www.aboutroma.com/buildings-of-Rome.html>>. Acesso em: 10 set 2010.

Ilustração 60 – Bramante, 1513, *Cortile* do Palácio da Cancelaria – Roma – Itália.
Disponível em:
<<http://www.aboutroma.com/buildings-of-Rome.html>>.
Acesso em: 10 set. 2010.

Em Monte Mario, num belíssimo sítio, Serlio colhe exemplo de uma *loggia* feita por Rafael juntamente com um *cortile* redondo, advertindo que, embora o conveniente fosse fazê-lo em formato quadrado, o redondo estaria em conformidade com as outras partes. Exemplo de *loggia* quadrangular é o Palácio Poggio Real de Nápolis (obtido por meio de um desenho de Peruzzi). Disposto sobre uma planta em quadrado perfeito, apresenta um *cortile* circundado por *loggia* sobre *loggia*, sendo boa defesa contra o vento ou o sol, mas principalmente uma fórmula “nova”, que apresenta um conjunto de torres e pórticos que dão para um coração interior. Este modelo, segundo Chastel¹⁰⁴, adéqua-se totalmente à vila com um *cortile* fechado, “lugar de prazer”, com suas festas, bailes, banquetes.

¹⁰⁴ CHASTEL (1965a, p. 60).

As restituições dos elementos arquitetônicos mencionados nas casas e palácios serlianos são importantes para conjecturar o modo de disposição da cena serliana efetuada em Vicenza na casa Porto, onde a parte inclinada da cena encontrava-se “apoiada na *loggia*”.

Se tomarmos a cena inclinada serliana, que se vale de um prolongamento devido ao ponto de fuga que está além da “parede última da cena”, é possível estabelecer uma comparação de tal disposição com hipótese proposta por Klein e Zerner¹⁰⁵, que mencionam uma “ideia de *frons scaenae* que ultrapassa o fundo da cena e envolve as duas laterais, tornando-se uma fachada paralela à rampa”¹⁰⁶. A própria *loggia* do palácio propiciaria uma visão similar, na medida em que disponibiliza um espaço bem estreito para o aparelhamento dos casarios, sendo vista como um grande arco que emoldura as casas que se distanciam em perspectiva.

São escassos os documentos (fora o de Scamozzi, já mencionado) acerca do palácio ou casa em que Serlio teria realizado sua cena temporária em 1539, data que coincide com sua estada em Vicenza. As especulações acerca do assunto pautam-se unicamente na citação de Scamozzi, que menciona a casa Porto de Vicenza. Entretanto, em Vicenza vários palácios denominam-se Porto. Desse modo, com base nas ponderações de Schiavo¹⁰⁷ sobre o teatro em madeira erguido por Serlio em Vicenza em 1539, tomou-se como exemplo o edifício mais provável, o Palácio Porto Colleoni Thiene de Vicenza¹⁰⁸ (Il. 61 e 62). Neste edifício, pode-se observar a associação de características góticas do castelo e do palácio veneziano, em que uma grande *loggia* no plano térreo é ladeada por duas torres angulares. O edifício bem regular era um caso excepcional naquele tempo, atribuído, com ressalvas, ao arquiteto Domenico da Venezia, *ingegnere* da cidade de Vicenza, de cuja estadia durante os anos de 1448 a 1453 se têm notícias, com atuações no Duomo di Vicenza e no palácio da Ragione.

¹⁰⁵ KLEIN; ZERNER (1998, p. 299).

¹⁰⁶ KLEIN; ZERNER (1998, p. 299).

¹⁰⁷ SCHIAVO (1990, p. 28).

¹⁰⁸ Informação disponível em: <<http://www.castellodithiene.com>>. Acesso em: 18 ago. 2009.

Ilustração 61 – Visão da fachada do Palácio Porto Colleoni Thiene – Vicenza – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>.
Acesso em: 20 out. 2009.

Ilustração 62 – Visão interna *cortile* do Palácio Porto Colleoni Thiene – Vicenza – Itália.
Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>.
Acesso em: 20 out. 2009.

Outros dois palácios recebem a designação Porto: o Palazzo Porto Breganze e o Palazzo Barbaran da Porto, ambos situados no centro de Vicenza. Contudo, interessa a disposição desses edifícios, todos compostos com *loggia* e *cortile*, não descartando, portanto, a hipótese de terem servido como arquitetura para o aparelhamento da cena serliana.

No livro segundo da obra *I quattro libri dell'Architettura*¹⁰⁹, Palladio trata dos desenhos das casas dentro e fora da cidade, prescrevendo, por meio de palavras e desenhos, a planta e *cortile* (Il. 63) e fachada (Il. 64) da casa do Conde Iseppo de'Porti. Esta moradia apresenta um *cortile* circundado por pórticos que dão acesso à entrada que serve de ingresso para o interior da residência; as colunas são altas¹¹⁰, cerca de 36 pés (Palladio dá a medida do pé conforme a Il. 65), ou seja, aproximadamente 11 metros. Atrás destas colunas há pilastras de um pé e três quartos de *oncia* de largura, e de espessura, um pé e duas *oncie*, que sustentam o pavimento da *loggia* de cima. Este *cortile* divide toda a casa em duas partes: a parte da frente servirá ao uso do patrão e de suas mulheres, e a de trás será para acomodar os hóspedes¹¹¹. Outro exemplo em Palladio é o desenho do palácio do Conde Ottavio de'Thiene (Il. 66 e 67), também concebido com uma *loggia* encimada por uma sala grande. O *cortile* (Il.

¹⁰⁹ PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio**. Venetia: Dominico de Francesci, 1570. Milano: Ulrico Hoepli, 2006 (Fac-símile). Livro II, p. 4-6.

¹¹⁰ Ibidem, livro II, p. 8. “*haverà le colonne alte trentasei piedi e mezzo.*”

¹¹¹ PALLADIO ([1570] 2006, livro segundo, p. 8). “*Il cortile circondato da portici, alquale si vada da dette entrate per un ingresso; haverà le colonne vi sono pilastrì larghi un piedi, e tre quarti, e grossi un piede, e due oncie, che sostenteranno il pavimento della loggia di sopra. Questo cortile divide tutta la casa in due parti; quella davanti servirà ad uso del padrone, e delle sue donne; e quella di dietro sara da mettervi i forestieri.*”

71) é circundado por esta *loggia* com pilastras primeiramente em ordem rústica, seguidas da ordem *compósita*¹¹².

Ilustração 63 – Visão acima planta e visão abaixo *cortile* da casa do Conde Iseppo de'Porti – Vicenza – Itália.

Fonte: PALLADIO ([1570], 2006, livro II, p. 8).

¹¹² PALLADIO ([1570] 2006, livro segundo, p. 12). “Di sopra ui sara la sala maggiore, la qualle uscirà in fuori al paro della loggia. Da queste entrate si entra nel cortile circondato intorno da loggie di pilastri nel primo ordine rustichi, e nel secondo di ordine compósito.”

Ilustração 64 – Visão em fachada da casa do Conde Iseppo de'Porti – Vicenza – Itália.
 Fonte: PALLADIO ([1570] 2006, livro II, p. 9).

QVESTA Linea è la metà del piede Vicentino, co'l quale sono state misurate le seguenti fabbriche.

TVTTO il piede si partisce in oncie dodici, e ciascun'oncia in quattro minuti.

Ilustração 65 – Medida em pés e *once* conforme Palladio
Fonte: PALLADIO ([1570] 2006, livro II, p. 4).

Ilustração 66 – Visão acima da planta e abaixo do *cortile* do palácio do Conde Ottavio de' Thiene – Vicenza – Itália.

Fonte: PALLADIO ([1570] 2006, livro II, p. 8).

Ilustração 67 – Visão do *cortile* do palácio do Conde Ottavio de' Thiene – Vicenza – Itália.

Fonte: PALLADIO ([1570] 2006, p. 15).

Tais formatos de *loggie* poderiam ser imaginados enquadrando a parte inclinada da cena serliana de Vicenza, também compreendida entre 10 e 12 pés de profundidade, conforme planta (Il. 6) e perfil (Il. 68) da cena. Equipadas com cinco amplas arcadas, ambas as *loggie* poderiam acoplar a parte inclinada da cena serliana de modo a ocupar o centro da disposição total da cena, ou seja, uma das arcadas seria destinada à visão central da cidade em perspectiva, restando duas arcadas para cada lado, formando um conjunto harmonioso. Este modelo é muito próximo à visão da cidade ideal atribuída a Laurana, que figura o arco do triunfo, ou, ainda, às pinturas de Peruzzi para a Vila Farnesina, principalmente a “Sala das

Perspectivas” (Il. 44 e 45)¹¹³. O mesmo enquadramento ocorre na pintura da cidade “ideal” de Berlim (Il. 33), em que a visão perspectiva da cidade encontra-se ao fundo enquadrada pelo pórtico.

Esta mesma visão já foi descrita acerca do Teatro Olímpico de Vicenza, com o enquadramento da cidade a partir da *frons scaenae*, com três entradas, e uma disposição perspectiva para cada uma delas, avistando-se a cidade ao fundo.

Ilustração 68 – Perfil da cena serliana
Fonte: SERLIO ([1619] 1964, p. 44).

É bastante convidativo imaginar a cena serliana tirando proveito da *loggia* para dispor a parte da cena inclinada que comporta os casarios em perspectiva, numa visão análoga à pintura da tábu de Berlim (Il. 69). Esta pintura consta de uma representação da cidade a partir do enquadramento do pórtico à frente (como argumentam alguns historiadores), e dela se avista uma *città ideale* ao fundo. As duas pilastras angulares e as colunas do pórtico dividem o espaço em três partes, sendo que o ponto de fuga está na parte central. O primeiro plano da pintura de Berlim poderia ser imaginado como a *loggia* do interior do palácio envolvendo o *cortile*, ladeado pelas pilastras, que possibilitaria avistar a cidade ao fundo.

¹¹³ CASOTTI, Maria Walcher. Pittura e scenografia in Peruzzi: le fonti, le realizzazioni, gli sviluppi. In: FAGGIOLO, Marcello; MADONNA, Maria Luisa (A cura di). **Baldassare Peruzzi pittura, scena e architettura nel Cinquecento**. Roma: Treccani, 1987. p. 339-361.

Ilustração 69 – Luciano Laurana (?), Painel com cena perspectiva da visão de cidade, Staatliche Museen – Berlim – Alemanha.
 Fonte: DAMISCH, (1993, p. 197).

Buscando estabelecer uma correlação entre a prescrição serliana acerca do teatro e cena de Vicenza com os documentos e palácios reais que ainda restam, é necessário considerar que, na suposta data em que Serlio esteve em Vicenza, o palácio Porto Colleoni já havia sido herdado por Francesco Porto (desde 1507), com o então nome de Castelo de Thiene. Diante do projeto original, modificações foram efetuadas, principalmente em relação às janelas renascentistas introduzidas nas torres laterais com formato em arco a sexto (curva de arco). Ao redor da *loggia* foram inseridas duas grandes escadas simétricas em pedra branca, rodeadas dos muros dos jardins.

Entretanto, cabe especular se as ordens arquitetônicas das pilastras da *loggia* (lugar de apoio da cena) desse palácio seriam elementos relevantes ou não na adequação do gênero de cena representado. Se tais colunas ficassem aparentes ou se prestassem a uma espécie de enquadramento da cena perspectiva do solo inclinado, certamente a ordem a que pertencem seria de grande relevância para a cena serliana, uma vez que esta é moderada pela adequação ao gênero prescrito.

Mesmo sem registros que o comprovem, é instigante pensar a *loggia* com suas colunas compondo o *cortile*, num enquadramento que mostra a cidade em perspectiva central atrás da edificação. Entretanto, por mais sedutora que seja a hipótese de a cena do teatro serliano de Vicenza ter sido construída com um cenário que adentrasse a *loggia*, quando devidamente

confrontada às informações métricas dada pelo arquiteto ela induz a entraves e incompatibilidades que a tornam deveras improvável. Sobre esse assunto, Sonrel¹¹⁴ menciona que a cena plana do teatro encontra-se apoiada nos degraus, referindo-se ao *proscenium* ou à cena propriamente dita. Esta, disposta sob assoalho horizontal de modo a ocupar longitudinalmente toda a sala, tem aproximadamente 3 metros de profundidade por 21 metros de comprimento e 1,70 metro de elevação (para se realizar o chão da cena). Após o *proscenium* existe um assoalho inclinado, elevado a partir de um degrau, que se distancia cada vez mais com uma inclinação de 8 a 10 centímetros por metro até o final da cena. Nesse solo inclinado serão aparelhados os elementos cênicos que estão em perspectiva. A cena, então, se divide em duas partes distintas: uma horizontal, para as ações, e outra cena inclinada, para os aparatos construídos com aberturas para as entradas dos atores. As casas compõem a cena inclinada e, segundo Sonrel¹¹⁵, devem decrescer rapidamente de altura e largura até chegar a dez vezes menores do que o natural, razão pela qual os atores não aparecem nas ruas ou diante da tela de fundo falso.

Entretanto, Serlio dá como exemplo mais do que uma medida de cena e, em uma das passagens do “Tratado sobre as cenas”, as medidas prescritas para o teatro de Vicenza detalham a largura da cena de 68 pés¹¹⁶ (modernos), ou seja, aproximadamente 24 metros, o que torna impossível a hipótese de ter sido concebida dentro da *loggia*, uma vez que a distância entre duas pilastras não ultrapassaria 4 metros de comprimento. Sonrel¹¹⁷ afirma que Serlio organiza seus bastidores a partir da colocação de duas extremidades laterais do *proscenium* (Il. 6), e em frente ao público são ocupadas duas fachadas de casas que se apoiam no muro da sala. Por esta hipótese, as *loggie* são descartadas enquanto molduras para o cenário, já que as casas laterais vão até o limite da parede do edifício (seja a parede do interior do *cortile* ou a do interior da sala palacial). Os dizedores podem adentrar a cena pelas extremidades da cena plana, que dão acesso a passagens ou baias abertas nas paredes da sala do edifício palacial, aberturas estas que podem ser condizentes com as portas ou *loggie* do próprio palácio. Também é possível que circulem pelas aberturas dos arcos dos casarios da frente dos primeiro e segundo planos na própria cena. E, finalmente, há passagens ainda em espaços livres entre os painéis do primeiro e segundo planos, que servem também de entradas

¹¹⁴ SONREL (1943, p. 25-26).

¹¹⁵ SONREL (1943, p. 26).

¹¹⁶ A referência aqui utilizada é o pé moderno, que estaria inscrito em 35 centímetros, conforme prescrição de Palladio (Il. 25).

¹¹⁷ SONREL (1943, p. 26).

para os dizedores. Os espaços restantes (dos painéis a partir do segundo plano) não permitem passagem humana; entretanto, possibilitavam acoplar luzes que iluminavam as fachadas.

Do mesmo modo, a hipótese de enquadramento da cena tal como vemos na tábua de Berlim (Il. 33), na qual as pilastras do pórtico enquadram em extensão toda a cena, parece pouco provável, pois na ilustração serliana não há referência alguma sobre esta solução. Certamente, se Serlio empregasse o modelo de enquadramento da cena por colunas, isso seria evidenciado nas imagens (Il. 90, 91 e 92), que estão desprovidas da representação da *loggia*.

Ao mesmo tempo, quando se toma o perfil da cena (Il. 68) temos uma altura muito elevada para o solo da cena inclinada, atingindo cerca de 10 pés de altura, ou 3 metros, no fundo da *loggia*. Já o total da parede da cena seria de aproximadamente 25 pés ou 8 metros de altura, e a parede última, referente ao teatro, teria cerca de 30 pés ou 9 metros. As medidas de profundidade (10 a 12 pés) e largura (68 pés) da cena são similares às prescritas por Palladio acerca das moradias dos Condes Iseppo de'Porti e Ottavio de'Thieni, em Vicenza.

Apesar da remota possibilidade do uso da *loggia* como parte da própria cena, ela certamente serviu como apoio para esta, conforme prescreve Serlio, não obstante o uso corrente das *loggie* como enquadramento dos aparatos cênicos dos teatros efêmeros influenciar o modelo posterior existente no Teatro Olímpico de Vicenza, com suas portas – *loggie* ou portas –, arcos triunfais, a enquadrar um espaço de aproximadamente 4 metros (abertura do arco), franqueando a cidade ao fundo.

Isto não desmerece a *invenzione* de Serlio – e o maravilhamento que suscitou em todos –, de uma cena que dava a ver a cidade, em perspectiva sobre o solo inclinado, a descortinar-se no interior de um *cortile* palacial, modelo logo emulado pelos dois mais belos remanescentes do gênero no Renascimento, os Olímpicos de Vicenza e Sabbionetta.

O teatro serliano é, portanto, caracterizado como um modelo de teatro de *cortile*, que responde com precisão a uma demanda que congrega a arquitetura estável do palácio com a arquitetura efêmera da cena. A própria prescrição serliana que distingue cena e teatro¹¹⁸ aponta para a evidência destes dois modos de arquitetura unidos pelos ornamentos da pintura e relevo e escultura, formando um único corpo espetacular. E ainda assim, ambos os modos, arquitetura estável e efêmera, apresentam alcances diferenciados, sendo que a arquitetura espetacular da cena vale-se de uma visão perspectiva fixa, direcionada ao espectador como um quadro, ou seja, para ser vista a uma distância e não adentrada. E a arquitetura estável do *cortile* do palácio coloca o espectador dentro do próprio espaço real e tridimensional, cuja

¹¹⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

visão ocorre no entorno do espectador, incluindo-o nesse espaço. Assim, o espectador vê pelo crivo do próprio palácio a cena da cidade ao fundo.

Grande é a habilidade propagandística destes espetáculos festivos na propagação e ressonância do modelo governamental operante nas maiores cortes da Europa. E o resultado mais evidente desta função ideológica foram os aparelhamentos espetaculares feitos para as incursões do governo Medici, principalmente em Roma, no início do Quinhentos, reforçadas por acontecimentos públicos, como celebrações de bodas e visitas de personagens ilustres, em conjunto com uma política também internacional.

O modelo de cena italiana é resultado da colaboração conjunta das pesquisas sobre cenas realizadas em Ferrara, Roma e Florença. Tal situação condiz com o primado renascentista na divulgação de cenas e pinturas perspectivas e na prática representativa de comédias clássicas. Estas últimas cumpririam seu papel de exemplo de vida civil, evocando novos modelos de cidade. Serlio exalta seu engenho e o de seus confrades ao prescrever espetáculos “soberbos e magníficos”. A arte da cena pauta-se pelo decoro literário e retórico visando ao ornamento que restabelece a moral e a ordem principesca. Para tanto, a comicidade cumpre com a função de deleite moderador do exemplo da vida civil, que outrora não mais contará com o mesmo efeito, já que a (posterior) *Commedia del’Arte* deixará de refletir o modelo de cidade.

“Quando, pois, o teatro cômico, em vez de fazer-se espelho da cidade, faz-se espelho de si mesmo, a cena italiana se modifica”¹¹⁹ e assume uma nova identidade, auto-referencial.

¹¹⁹ BORSELINO, Nino. Lo specchio della città. In: **Le lieu theatral a la Renaissance**. (a cura di JACQUOT, Jean et al.) Colloques Internationaux du Centro National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963. p. 70. “*Quando poi il teatro cômico anziché farsi specchio della città, si fa specchio di se stesso.*”

3 PRIMÍCIAS DA TERMINOLOGIA CÊNICA: DE VITRÚVIO A SERLIO

Diante dos sete volumes, acrescidos do livro extraordinário, projetados para o *Da Arquitetura e Perspectiva*¹ de Sebastiano Serlio, optou-se primeiramente pela análise dos livros terceiro e segundo, este último intitulado “O segundo livro de perspectiva”, em que o autor discorre sobre as cenas.

Objetiva-se, com tal análise, entender o lugar e o significado do termo *scenografia* que consta no livro segundo, bem como situar sua ausência ou substituição nos demais livros que compõem a obra serliana, buscando estabelecer relações com o conjunto de assuntos do “Tratado sobre as cenas”.

No livro citado, o assunto é a perspectiva ajustada a uma visão de arquitetura. Embora parta de uma construção geométrica da perspectiva, assim fornecendo os fundamentos da ordem visual (geométrica e perspectiva), o tratamento matemático não é absoluto. Serlio pontua, junto aos fundamentos lógicos da perspectiva, outros recursos visuais para além da normativa arquitetônica de lugares visuais, muitas vezes provenientes da pintura.

É importante considerar até que ponto uma arquitetura concebida fundamentalmente em razão dos efeitos visuais tem espaço nesse discurso, em que momento o desenho perspectivo deixa de cumprir sua função na arquitetura e sob quais condições o autor passa a prescrever o campo das cenas teatrais.

De tal modo, o “problema relacionado à visão” parece ser fundamental no livro segundo, no qual a arquitetura é pensada pelo viés da perspectiva em sua dimensão visual pela apreensão dos volumes. E o ponto máximo desta visualidade é a cena (*scena*) teatral.

Na distribuição do conjunto de assuntos que compõem esse livro, Serlio inicia o discurso com uma definição puramente matemática e geométrica sobre o desenho perspectivo, o qual denomina *scenografia*. Este argumento desenvolve-se para uma definição pictórica da perspectiva, que atinge seu máximo com o assunto sobre as cenas.

Ora, o “Tratado sobre as cenas”² entra quando não mais se problematizam as questões do constructo visual, sendo a perspectiva pertencente ao desenho da cena. A cena teatral é arquitetônica, porém, remete ao problema da visão. Dessa forma, o “Tratado sobre as cenas” ocupa tal lugar no livro segundo pela proximidade estreita existente entre a construção da cena e a perspectiva.

¹ SERLIO ([1619], 1964).

² CERRI (2003).

Na tratadística renascentista, a perspectiva foi usada como sinônimo de *scenografia*, interpretada como um recurso técnico que serve à arquitetura, sendo também relacionada à óptica (*opsis*) por uma prescrição que advém da pintura, constituindo a arte do aparato cênico. Esse modo perspectivo empregado principalmente na primeira metade do século XVI operava na representação de um espaço adaptado aos espetáculos teatrais e aos gêneros de cena: comédia, tragédia e sátira.

Tais recursos estritamente visuais, fundamentados sob a geometria, efeitos de ampliação e ornatos, são continuamente aplicados com a função de ensinar e deleitar o espectador. Assim, a representação circunscreve-se na tópica retórica ligada à visão pautada na descrição, ilustração de temas e na evidência do objeto. Enquanto característica retórica na tratadística renascentista, o objeto da ação é colocado em evidência com a finalidade de louvor ao arquiteto-pintor.

3.1 A perspectiva renascentista a partir das interpretações vitruvianas

A discussão montada em torno da perspectiva é assunto usual no Renascimento e está fundamentada em Vitruvíio. A natureza deste desenho visual, sua definição, juntamente com a dicotomia entre um desenho puramente matemático ou um desenho sombreado (ou colorido), são os principais argumentos dessa discussão. Serlio está, ao mesmo tempo, no grupo de artífices que pensa uma construção nitidamente geométrica da perspectiva, como vemos em Piero della Francesca, Alberti e Filarete, e junto aos que propõem uma arquitetura pictórica. Se tomarmos o desenho perspectivo para arquitetura voltado a um interesse rigorosamente matemático e geométrico, ou seja, o de controlar as medidas aparentes e as relações proporcionais mediante cálculos matemáticos rigorosos, o resultado final pode contar várias distorções visuais, o que causa grande estranhamento.

Entender o rigor matemático evidencia até que ponto o uso da perspectiva é algo sobre o modo de ver a arquitetura ou algo no qual as licenças podem ser pensadas. Embora Serlio exponha a construção geométrica rigorosa da perspectiva, não subordina o assunto exclusivamente à perspectiva exata³.

Do mesmo modo, é também relevante a distinção que Serlio faz entre o desenho perspectivo para o arquiteto e o desenho para o pintor, argumento este que ganha importância quando a mesma distinção é aplicada entre a perspectiva do desenho do arquiteto e a do

³ D'AGOSTINO (2006a, p. 47). O autor refere-se à perspectiva exata como método de construção da imagem visual e de domínio da visibilidade.

arquiteto-pintor de cenas, uma vez que os desenhos deste último nunca são denominados pelo termo *scenografia*, limitando-se consecutivamente ao emprego da palavra cenas (*scene*).

Uma discussão equivalente poderia ser remetida a Vitruvius, que legou a definição antiga a Alberti e Serlio sobre o que seria a cenografia⁴ (*scenografia*) na arquitetura. Vitruvius emprega termos distintos nos livros I, V e VII do *De Architectura*. No livro V, utiliza o termo *scaenographia* quando trata da arquitetura, termo este ausente quando fala especificamente dos cenários teatrais nos livros V e VII. O termo *frons scaenae* é referido, no livro I, ao assunto do teatro. Logo, o *scaenarum pictures* no livro VII refere-se à pintura ou desenho de cenas para compor espaços arquitetônicos no teatro.

Em Serlio, a distinção entre os termos está presente não só na menção, mas também na definição. Esta distinção é caracterizada pelo assunto, referindo-se o preceptor a *scenografia* quando trata da arquitetura, e a *scene* quando trata da cena teatral.

Na ordenação dos assuntos presentes no livro segundo, o “Tratado sobre a perspectiva” inicia o discurso, seguido do “Tratado sobre as cenas” e finalizando com o “Os lumes artificiais das cenas”.

Esta ordenação evidencia também a construção de um discurso sobre o caráter do desenho do arquiteto, ultrapassando o âmbito da arquitetura para uma pintura de cena perspectiva que simula profundidade por um caráter de fingimento.

Com efeito, o “Tratado sobre a perspectiva”, que principia o livro segundo, comporta o assunto sobre a *scenografia* definida como perspectiva, circunscrita à convergência de linhas ao ponto de fuga e não à pintura por sombras. Possivelmente, a necessidade de “subversão” da perspectiva, instrumento rigoroso que não dá conta das possibilidades visuais, justifica a sequência dos assuntos abordados.

Exemplo disso é o termo *scenografia* restrito apenas ao tratado sobre a perspectiva, ausente quando Serlio trata das cenas teatrais. Desse modo, há uma distinção dos termos: a *scenografia* seria apropriada para a arquitetura, mas de alguma forma não o seria para o teatro⁵. Ou, ainda, na época em questão a *scenografia* estaria circunscrita à arquitetura, uma vez que Serlio a define como perspectiva, e enquanto tal seria inerente à construção da cena.

O emprego distinto dos termos já apontados torna-se ainda mais curioso quando, nos livros terceiro e quarto do *Da Architectura e Perspectiva*, não se lê mais o termo *scenografia*, mas sim *sciografia*. A substituição deliberada do termo *scenografia* por *sciografia* ultrapassa a singularidade serliana, uma vez que tal emprego é recorrente junto aos preceptores

⁴ Aqui o termo foi empregado no sentido de desenho perspectivo e não de cenografia teatral.

⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 18).

renascentistas. Ao tratar das medidas verdadeiras dos templos, Serlio toma como referência os desenhos vitruvianos, interpretados como icnografia (planta), ortografia (elevação) e ciografia (escorço dos edifícios).

Entretanto, o que se torna peculiar é a distinção de significado do termo *sciografia* em relação a *scenografia*. Conquanto Serlio utilize o desenho da *sciografia* para garantir as medidas dos edifícios antigos de Roma, definindo-a como o “[...] escorço da frente e dos lados de qualquer coisa”⁶, desaconselha a perspectiva (*scenografia*) para tal fim.

Ao mesmo tempo em que parece utilizar licenças e ajustes visuais junto ao assunto da perspectiva dita *scenografia*, prescreve outro tipo de desenho arquitetônico, a *sciografia*, desaconselhando o desenho perspectivo ao preservar as medidas verdadeiras dos edifícios: “Mas, ao demonstrar tal antiguidade para preservar as medidas, não usarei tal arte [perspectiva]”⁷.

Pensar a *sciografia* como um desenho mais apropriado ao arquiteto na realização dos edifícios, e a perspectiva (*scenografia*) mais apropriada ao pintor de cenas é algo de maior abrangência quando vemos que Serlio distingue também a *scenografia* da *scene*. A mesma distinção ocorre, ainda, diante da *sciografia*, que apresenta em Serlio uma ambivalência entre a definição dada por meio de palavras e a definição por desenho ou *evidentia* (demonstração). Exemplo disso ocorre no texto que relaciona a representação da “parte de dentro e de fora do edifício” com o desenho da *sciografia* – que, segundo Serlio, deveria ser figurada sem a arte da perspectiva, para não incorrer em perda das medidas. Entretanto, vemos que o desenho que ilustra tal assunto relacionado à “parte de dentro do templo” apresenta a ilustração de uma seção transversal (corte) figurada por meio dos recursos de luz e sombra.

A grande referência de Serlio e seus contemporâneos é Vitruvius, que legou àqueles e também a Alberti a *scaenographia*, empregada como parte integral do desenho arquitetônico e contra a qual Alberti investe seu interdito no *De re aedificatoria*.

⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 51).

⁷ “[...] verà as particulares medidas de todas as coisas. [...] A terceira coisa será a *sciografia*, isto é, a frente e os lados de qualquer coisa. [...] Não se maravilhem alguns se nestas coisas que aludem à perspectiva não se vê escorço algum, nem espessura nem plano. Por esse motivo quis elevar a planta demonstrando somente as alturas em medidas, a fim de que, ao [realizar] o escorço, tais medidas não se percam. Entretanto, no livro de perspectiva demonstrarei as coisas nos seus verdadeiros escorços e em diversos modos, tanto em superfícies quanto em corpos, em várias formas [com] exemplos de vários casarios. [...] Mas, ao demonstrar esta antiguidade para preservar as medidas, não usarei tal arte [perspectiva].” (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 51-52) “[...] verrò alle particular misure di tutte le cose. [...] La terza cosa sarà la *sciografia*, cio è la fronte, e li lati di qualunque cosa. [...] Non si maravigli alcuno se in queste cose che accennano alla prospettiva, non si vede scorcio alcuno, nè grossezze, nè piano: perciocchè hò voluto levarle dalla pianta dimostrando solamente le altezze in misura, accioche per lo scorciare le misure non si perdino per causa de scorci: ma ben poi nel libro di prospettiva dimostrerò le cose ne’ suoi veri scorci in diversi modi, in superficie, in corpi, in varie forme, gran copia di vari casamenti. [...] ma nel dimostrare queste antichità per servare le misure non userò tal arte.”

Vitrúvio pensa o desenho do arquiteto como o que possibilita conceber melhor o edifício; entretanto, o vocabulário empregado enfatiza um desenho que usa sombras e cores e que simula a ideia de profundidade.

A *scaenographia* é empregada por Vitrúvio apenas no livro I, quando ele trata da arquitetura. Já quando remete especificamente ao cenário teatral, no livro VII, o autor usa o termo pintura de cena (*picturae scaena*).

O que se observa é que não há, em Vitrúvio, uma distinção nos modos de desenho, e sim uma distinção de termos que não implica uma compreensão distinta entre os desenhos para cenografia e para arquitetura.

Certamente, o problema da profundidade no desenho é algo que remete a “técnicas gráficas” elaboradas na Grécia antiga. Mas, nos termos em que Vitrúvio formula o desenho da arquitetura, são poucas as palavras dedicadas a esclarecer o que significa uma arquitetura que utiliza artifícios para parecer bem proporcional. Vitrúvio não fala que o desenho ilude; pelo contrário, prescreve que por seu intermédio é possível fazer correções para que o edifício pareça bem proporcionado. Mas, não se estende no assunto sobre o valor destes recursos ópticos (ou de ilusão óptica) e efeitos aparentes perseguidos pelo arquiteto em vista de uma boa proporção.

Um desenho que engana e insinua os olhos, de uma arquitetura que prima mais pela aparência do que pela aferição das medidas reais, tinha sido objeto de polêmica no mundo antigo. Exemplo disso vemos em Platão, que vitupera o desenho que ilude, fazendo referência a uma arte que prima mais pela ilusão do que pela verdade.

Assim, a discussão acerca da *sciografia* e *scenografia*, embora ganhe grande dimensão no Renascimento, já estava presente desde a Antiguidade. Platão trata da *skiagraphia* (σκιαγραφία) e *skenographia* (σκηνογραφία); porém, segundo Trimpi⁸, as diferenças precisas entre tais técnicas pictóricas são difíceis de serem estabelecidas em relação ao século IV a. C. Pela afirmação desse autor, é complicado avaliar o que estas técnicas foram em relação à “representação artística”, uma vez que

[...] Um desenho do tipo ciográfico (*sciografico*), ao esboçar a sombra, possivelmente visto a distância pode ilustrar a imperfeição do conhecimento ou, ainda, usar uma cuidadosa perspectiva *skenographica* idealizada,

⁸ TRIMPI, Wesley. Horace's ut pictura poesis: the argument for stylistic decorum. The Early Metaphorical uses of ΣΚΙΑΓΡΑΦΙΑ and ΣΚΗΟΓΡΑΦΙΑ. **Traditio**: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion: publicação da Fordham University Press, New York, v. XXXIV, 1978. p. 403-413.

característica de cenário de palco, para ilustrar a ilusão da argumentação sofisticada, sem levar em conta o método artístico legítimo nele mesmo⁹.

Em seu último livro da *República*, Platão, como observa Trimp¹⁰, descreve a natureza e valor do cálculo numérico na educação (523 a – 26 a), treinamento esse que conduz para o despertar dos pensamentos e o desenho (esboço) da mente em relação à essência das coisas. Nesse sentido, Sócrates diz que, para as experiências provocarem pensamentos, elas têm de ser contrárias, assim como a percepção de seu impacto, que poderá vir “de longe ou de perto”. Exemplifica isso com a experiência dos três dedos da mão que, ao serem vistos ao mesmo tempo, evidenciam tamanhos diferentes por meio da percepção do contrário, assim, pela consideração do tamanho relativo de cada dedo captura-se a noção de maior e menor, e essa experiência acaba se dirigindo para a direção oposta à sensação, já que desperta o pensamento. Por esta via consideram-se formas de grandeza ou pequenez, próprias à análise inteligível, que não poderiam ser capturadas (como contrárias) se permanecessem no meio dos objetos visíveis. E junto a essa noção, segundo Trimp¹¹, Platão delineia a questão do desenho da *skiagraphia* (*sciográfico*): somente mediante a uma razão estimada (relacionada ao cálculo) a alma poderia evitar o estado *sciográfico* de contradições. O reconhecimento dos dois tamanhos dos dedos, incapaz de ser representado *sciograficamente*, demandaria medida e distância para tal apreensão. A capacidade de cálculo, desse modo, necessita de duas interpretações das impressões (igualmente plausíveis) do observador, e a *sciografia* leva o observador, ao comparar o objeto, a uma noção de algo adequado, sem levar em conta o quão irreal parece realmente ser. No entanto, as artes literárias ou visuais, pela imitação poética, irão se valer exatamente da exploração de tal “confusão da alma” que as representações propiciam sem que percebamos.

Entretanto, Trimp¹² aponta para uma ocultação diante das metáforas visuais propostas por Platão, na qual parece existir uma distinção entre a representação da *sciographia* e a *skenographia*. O uso destas duas formas trata de uma distância em primeiro momento não revelada, que coloca a *sciographia* num lugar em que a aparência é de “ser [algo] bom, mas [que na realidade] não é”¹³, uma vez que prescinde de métodos de cálculo. Por outra via, o

⁹ Ibidem, p. 403. “[...] a *skiagraphic sketch*, roughed-out in shadow and shading and probably viewed from some distance. To illustrate the incompleteness of knowledge, or use a carefully contrived *skenographic perspective*, characteristic of stage scenery, to illustrate the deceptiveness of sophistic argumentation, without regarding either artistic method as illegitimate in itself.”

¹⁰ TRIMPI (1978, p. 403).

¹¹ TRIMPI (1978, p. 404-405).

¹² TRIMPI (1978, p. 405-406).

¹³ Ibidem, p. 405. “to be good but whitish, in reality, is not.”

desenho sombreado (*sciographia*) visto a certa distância é empregado por Platão como analogia para ilustrar como “as aparências nos enganam”. Contudo, em se tratando do desenho *sciográfico* ou de uma imitação mimética, ver o objeto minuciosamente ou mais de perto poderia expor a “ilusão das aparências”, mas não ampliar o grau de compreensão acerca deste objeto.

Na *skenographia* a questão não é mais afastamento ou proximidade,

[...] mas a distância correta e precisa, nem muito perto, nem muito longe, para se ter vantagem das compensações que o artista fez para as distorções visuais. Se o objeto pudesse ser visto como um todo de uma posição hipoteticamente ideal, estas compensações pareceriam como distorções e deveriam ser corrigidas.¹⁴

Por tal proposição o desenho *skenographico* poderia ilustrar a questão de uma distância calculada (muito perto ou muito longe), para se apreenderem “emoções de prazer ou de dor”, tornando-as maiores ou menores do que a realidade. O ajuste que o observador faria destas distâncias seria comparado a uma capacidade de “abstrair de ambas o que é aparente e irreal, excesso ou inferioridade”¹⁵, descontando, a partir disso, sua impressão. Sendo, desse modo, uma possibilidade de aptidão estimada, diferencia-se do que ocorre na *sciographia*.

As considerações de Trimp são importantes para pensar as formas de representação da *sciographia* e *skenographia*, que parecem ter sua distinção pressuposta nas metáforas de Platão. Entretanto, em suas analogias visuais Platão evita usar termos que se aproximem mais precisamente da “perspectiva” óptica, ou desenho de redução linear, sendo Aristóteles, portanto, uma fonte para tal análise.

Na *Poética*, Aristóteles¹⁶ menciona a “cenografia” a partir do exemplo de Sófocles, que introduz três atores na tragédia, e a “cenografia”, recurso que pode ser pensado também como espetáculo¹⁷.

Em outro momento, Aristóteles¹⁸ compara o desenho *sciográfico* com o não “refinado e espontâneo ‘estilo’ do debate público” (oral), destinado a uma fruição à distância nas reuniões deliberativamente grandes. A essa noção contrasta, ainda, a meticulosidade e o

¹⁴ TRIMPI (1978, p. 407). “In *skenographia* it is no longer simply a matter of remoteness or proximity but of precisely the correct distance, neither too far nor too near, from which to take advantage of the compensations that the artist has made for visual distortions. If the objects could be taken in as a whole from a hypothetically ideal positions, these compensations themselves would appear as distortions and would have to be corrected.”

¹⁵ Ibidem, p. 407. “to abstract from both of them this apparent, but unreal, excess or inferiority.”

¹⁶ ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução e notas de Eudoro de Souza. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990. 1449a 20, p. 204.

¹⁷ ARISTÓTELES (1990, 1449a 19, p. 204).

¹⁸ ARISTÓTELES ([2005], Cap. XIII, p. 203-204).

bom acabamento do discurso *epidítico* (escrito) que, dirigindo-se a leitura e audição, seriam examinados por aqueles que teriam maior cuidado. E a este último exemplo o mesmo equipara o desenho de *skenographia*, que apresenta forte caráter de meticulosidade “idealizada”. “O estilo que convém nas assembleias do povo assemelha-se, e em muitos pontos, ao desenho em perspectiva; quanto mais numerosa é a multidão dos espectadores, mais afastado dever ser o ponto donde se olha.”¹⁹

Contudo, Platão investe asperamente contra o desenho de sombras e manchas (*skiagraphia*). Especifica a representação icástica (proporcional à essência) e a diferencia da fantástica (desproporção ou deformação da própria imagem icástica), sendo comum entre as duas o emprego de uma distância exata e calculada. Já Vitrúvio, a principal fonte sobre a *scaenographia*, enfatiza o controle da aparência com base nos raios visuais e a convergência de todas as linhas para o centro do círculo, não deixando de fazer referência, mesmo que indireta, ao desenho de domínio do efeito de controle das aparências por meio de sombra e cor. Nesse sentido, Trimp²⁰ aponta para uma permutação e imposição da ilustração *skenographica* sobre a *sciographica*, sendo que em Vitrúvio há uma assimilação diferenciada das concepções platônicas, retomadas por Horácio. O arquiteto antigo propõe a *scaenographia* como uma junção entre a redução linear e as sombras (que outrora eram tidas por ilusórias).

A *scaenographia* vitruviana é um desenho que mostra como o edifício vai aparecer e ao mesmo tempo compensa distorções ópticas. Esse desenho, enquanto correção, simula o aspecto próprio da forma. Portanto, o desenho cenográfico serviu no mundo antigo para operar ajustes na arquitetura, a fim de se controlar a aparência.

De tal modo, o desenho definido por *scaenographia* opera no domínio da aparência por meio da ilusão e da correção do que, sem tais ajustes, apareceria disforme. Assim, temos ajustes na arquitetura por meio deste desenho, que se apresenta como um recurso para fazer correções ópticas a fim de assegurar a aparência bela, ou seja, a euritmia (*eurythmia*), que é uma das partes da arquitetura.

Ao pensar a arquitetura, Vitrúvio formula, no livro I do *De Architectura*, um discurso que prescreve suas principais partes e fundamentos. A primeira divisão remete aos preceitos a serem respeitados para se alcançar a excelência na arquitetura e consta de seis partes, a saber: ordenação (*ordinatio*), disposição (*dispositio*), euritmia (*eurythmia*), simetria ou

¹⁹ ARISTÓTELES ([2005], Cap. XIII, p. 203-204).

²⁰ TRIMPI (1978, p. 408).

comensurabilidade (*symmetria*), decoro ou conveniência (*decor*) e distribuição (*distributio*).²¹ A segunda divisão diz respeito aos domínios em que se cumpre o “exercício da arquitetura” e consta de três partes: construção (*aedificatio*), gnomônica (*gnomonice*) e mecânica (*machinatio*).²² A terceira divisão remete aos três valores essenciais a serem perseguidos em toda edificação: solidez, utilidade e beleza (*firmitas, utilitas, venustas*). A definição de arquitetura para Vitrúvio compreenderia a *scaenographia* como um modo de apreensão de uma aparência proporcional aos edifícios representados.

Embora não haja em Vitrúvio uma discussão em torno da *scaenographia*, o termo é empregado no livro I do *De Architectura*, relacionado às espécies de desenho da arquitetura. Já no livro VII do *De Architectura*²³, o assunto é direcionado para a *scaena* e não para a *scaenographia*.

A noção de *scaena* é assunto do teatro, em que Vitrúvio²⁴ menciona uma cena efetuada a partir da determinação de um centro com um ponto certo, de acordo com o campo de visão e a projeção dos raios luminosos, para se obter a aparência tridimensional de edifícios na pintura, referindo-se, para tanto, a fontes antigas como Agatarco, que teria sido inventor da cena²⁵.

Com efeito, o emprego de termos diferenciados no campo da arquitetura e no da cena teatral vitruvianos não equivale ao uso de técnicas gráficas de perspectiva distintas, tampouco prescreve uma diferenciação destas noções.

Ora, Serlio emprega palavras distintas no campo da arquitetura e do teatro e, diferentemente de Vitrúvio, distingue os termos ampliando a natureza de sua definição.

Exemplo disso vê-se quando o bolonhês, em seu livro segundo, menciona profusamente a *scenografia* como legado de Vitrúvio, sem fazer referência às outras duas espécies vitruvianas de disposição da arquitetura. A icnografia e a ortografia são mencionadas

²¹ VITRUVIO. **De architectura**. Tradução e comentários de Luciano Migotto. Padova: Pordenone, 1990. Livro I, p. 20-26.

²² Ibidem, p. 26.

²³ VITRUVIO (1990, livro VII, cap.VII, verso 11, p. 304).

²⁴ Também Demócrito e Anaxágoras escreveram sobre esse assunto, demonstrando que: “ao determinar um ponto certo, de acordo com o campo de visão e a difusão dos raios luminosos, ele corresponderá a um alinhamento segundo um comportamento natural que nos diz que imagens variáveis de uma coisa variável poderão dar a aparência de edifícios nas pinturas das cenas (*scaenarum picturis*) e as coisas que sejam representadas em superfícies verticais ou horizontais parecerão ora afastadas ou salientes” (VITRUVIO, 1990, livro VII, cap.VII, verso 11, p. 304). “*Namque primum Agatharcus Athenis Aeschyllo docente tragoediam (ad) scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco cento constituto (ad) lineas ratione naturali respondere, ut de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et, quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscondentia, alia prominentia esse videantur.*”

²⁵ VITRUVIO, loc. cit.

posteriormente nos livros terceiro e quarto do *Da Arquitetura e Perspectiva*, acompanhadas pela *sciografia* e não mais pela *scenografia*. No entanto, isso não é um diferencial em Serlio, já que é comum entre seus contemporâneos a substituição pouco cautelosa do termo *scenografia* por *sciografia*.

Em Serlio, a *sciografia*, tratada como o desenho adequado para a boa tradução das medidas verdadeiras dos templos, ganha um caráter preciso e distinto da perspectiva linear (*scenografia*), uma vez que se vale da redução (escorço) por sombras e não por linhas.

No entanto, é curioso que, ao prescrever a *sciografia*, Serlio adverte seu leitor para não se valer da arte da perspectiva (linear) ao desenhar o espaço interior do templo.

A *sciografia* serliana compreende um desenho de seção transversal (corte) que figura “a parte de dentro do Panteão” (Il. 70), havendo, desse modo, uma digressão pontual entre o desenho sombreado e o texto que o enuncia.

Ilustração 70 – Parte de dentro do Panteão
Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 52).

Não se maravilhem alguns se nas coisas que referem à perspectiva não se vê escorço algum, nem volume, nem superfície plana. Para tanto, elevei a planta demonstrando somente a altura em medidas, a fim de que, ao [realizar] o escorço, tais medidas não se perdessem. Mas, no livro de perspectiva demonstrarei as coisas nos seus verdadeiros escorços.²⁶

Serlio parte de Vitrúvio para sua definição de *scaenographia*; entretanto, dá sua interpretação de modo a demarcar o alcance e a dimensão sobre as técnicas relacionadas aos modos de desenho *scenografico* e *sciografico*.

No texto latino de Vitrúvio, a definição para o termo *scaenographia* compreende o desenho (sombreado ou esboço) da frente e dos lados em escorço com a convergência de todas as linhas visuais ao centro do círculo: “*Item scaenographia est frontis et laterum abscendentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsu*”²⁷. Entretanto, o emprego de *adumbratio* pode significar tanto um esboço por desenho (linhas) como um desenho a partir de sombras. A insinuação de profundidade por meio de luz e sombra não exclui o recurso da convergência de linhas para o ponto central.

Nos estudos aqui levantados acerca da *adumbratio* vitruviana existem hipóteses que apontam tanto para o uso do termo no sentido de um esboço ou pintura só com sombras ou com as primeiras tintas, como também para um desenho linear em que tais linhas convergiriam para o centro do círculo. Outra hipótese seria o termo *adumbratio* no sentido de fingimento ou simulação da figura por esboço. Segundo Thoenes²⁸, existe em Vitrúvio um *locus* para se discutir também a arquitetura e sua posição entre fingimento e realidade. Logo, no contexto da tratadística do século XVI a questão da figuração dos objetos como são ou como aparecem aos nossos olhos é assunto crucial, que abarca inclusive a discussão do *paragone* entre pintura e escultura e entre pintura e arquitetura.

Em Serlio, o *paragone* poderia ser pensado não em relação à pintura e escultura ou à pintura e arquitetura, mas referente à arte das cenas, que, embora se valha dessas outras artes, singulariza-se diante de um discurso que a preceitua.

É comum o emprego do termo “perspectiva” nas traduções e interpretações renascentistas do *De Architectura* de Vitrúvio, acerca da definição de *scaenografia*. Isto

²⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 52) “*Non si maravigli alcuno se in queste cose che accenanno alla prospettiva, non si vede scorcio alcuno, nè grossezze, nè piano: percio che hò voluto levarle dalla pianta dimostrando solamente le altezze in misura, accioche per lo scorciare le misure non si perdino per causa de i scorci: ma ben poi nel libro di prospettiva dimostrerò le cose ne suoi veri scorci.*”

²⁷ VITRUVIO. *De arquitetura*. Tradução e comentários de Philippe Fleury. Paris: Les Belles Lettres, 1990. Livro I, cap. II, v. 2, p. 15.

²⁸ THOENES (1989, p. 10).

aparece em diversas edições de Vitrúvio, anteriores e contemporâneas a Serlio, num contexto em que a *prospettiva* surge como sinônimo de *scenografia*.

Todavia, no texto latino vitruviano o termo empregado é *abscendentium*²⁹, que se refere “aos objetos que fogem à vista” e que estão distanciados, entendido isto como o desenho da parte lateral por meio da correspondência das linhas ao ponto cêntrico. Embora em Vitrúvio o termo perspectiva seja inexistente, pode-se supor um possível conhecimento dos antigos acerca da noção do que posteriormente viria a ser a perspectiva.

Dentre as várias edições e comentários da obra de Vitrúvio, lê-se na atual tradução bilíngue (italiano e latim) de Luciano Migotto³⁰ acerca do *De Architectura* de Vitrúvio o termo *scaenographia* traduzido como *scenografia*, definido como desenho em perspectiva³¹. Embora Migotto empregue o termo “perspectiva”, inexistente no *De Architectura* de Vitrúvio, aponta para a existência de um sentido mais amplo do termo *scaenographia*, tanto em relação à expressão *ad circinque centrum* quanto ao termo *adumbratio*, ambos empregados por Vitrúvio. Para os que sustentam uma tese sobre o possível conhecimento da perspectiva geométrica matemática pelos antigos, equivalente à de Brunelleschi ou Alberti, o conceito de *circini centrum* teria relação com o ponto de fuga. Porém, conforme comentários de Ferri³² ao *De Architectura* de Vitrúvio, o “ponto de convergência” diz respeito somente ao centro da figura ou da projeção³³, e refere-se ao “olho” daquele que a olha, em lugar do ponto de fuga na pintura.

Para Panofsky³⁴, Vitrúvio poderia ter empregado o termo *centrum* não no sentido de um ponto de fuga existente no interior do quadro, mas sim de um

[...] centro de projeção representante do olho do observador, podendo esse centro ser imaginado como o [...] centro de um círculo, que nos desenhos preliminares cortasse os raios visuais, do mesmo modo que ocorre com a reta representante do plano do quadro nas construções perspectivas modernas³⁵.

²⁹ VITRUVIO, loc. cit.

³⁰ VITRUVIO (1990, p. 540, nota 27).

³¹ VITRUVIO (1990, livro I, cap. II, v. 2, p. 23). “*La scenografia è il tracciato della facciata e dei lati che sembrano allontanarsi in prospettiva, con la convergenza di tutte le linee al centro del compasso.*”

³² FERRI, Silvio. *Vitruvi de architectura*. Roma: Palombi, 1960. p. 52.

³³ Aqui Ferri fala sobre o centro da figura ou da projeção sobre o plano da figura do vértice do cone visível constituído pelo “olho”.

³⁴ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como “forma simbólica”*. Trad. Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 1973.

³⁵ PANOFSKY (1973, p. 20). “[...] centro de proyección representante del ojo del observador y que imaginase este centro como el [...] centro de un círculo que en los dibujos preliminares cortaba los rayos visuales del mismo modo que la recta representante del plano del cuadro lo hace en las construcciones perspectivas modernas.”

Segundo o historiador, nas pinturas antigas ainda existentes as linhas de profundidade não convergem para um único ponto de fuga. Ao contrário, a conversão ocorre para diversos pontos situados todos sobre um eixo comum, como uma “espinha de peixe”. Assim, ao compararmos a perspectiva central moderna com as pinturas antigas em relação ao centro de projeção das linhas, devemos nos referir a este último como “vértice do círculo” e não como “ponto central”³⁶. Por outro lado, Vitruvius pode referir-se ao conceito de *scaenographia* num sentido mais amplo, relacionado à aplicação das leis ópticas às artes figurativas e construtivas, não somente com relação às regras de representação sobre o plano, mas também em relação às configurações arquitetônicas e plásticas, anulando, desse modo, possíveis deformações existentes no processo visual³⁷.

No texto latino, excluindo-se o termo perspectiva, pode-se afirmar que a “representação” da *scaenographia* compreende o desenho (sombreado ou esboço) da frente e dos lados em escorço com a convergência de todas as linhas visuais ao centro do círculo (*circinique centrum*). Tal método, quando empregado para a pintura de cenas (*scaenarum picturis*) (livro VII), refere-se ao modo como as linhas estabelecem o centro em um ponto determinado, para dar a aparência dos edifícios nestas pinturas de cenas.

Panofsky³⁸ afirma que o texto vitruviano não diz que o *circini centrum* (livro I) ou o centro correto estabelecido (*centrum certo loco constitutum*, livro VII) deva estar situado sobre a superfície do quadro, assim como não diz que as linhas devam ser traçadas a partir de um único ponto de fuga. Ao menos no caso das “correções ópticas” empregadas na arquitetura, a definição do ponto de observação do edifício parece ser determinante.

Para White³⁹, o termo *respondere* em Vitruvius estaria ligado à ideia de uma correspondência caracterizada por uma relação exata e não vaga. Assim, a frase “*ad circinique centrum omnium linearum responsus*” significaria a convergência direta de todas as linhas a um só ponto⁴⁰. Embora a ideia de raio (visual) esteja relacionada com o espaço livre, ou seja, a arquitetura e não o “mundo pictórico”, não há referência ou “apoio linguístico na ideia de que *circinique centrum* esteja fora da realidade pictórica”⁴¹. As linhas de

³⁶ PANOFSKY (1973, p. 20).

³⁷ PANOFSKY (1973, p. 74). Segundo Panofsky, Vitruvius assume o conceito de *scaenographia* na acepção estrita de um método arquitetônico ou teórico para representar os edifícios sobre uma superfície, em que a *scaenographia* seria a “representação” do edifício segundo a imagem visual “perspectiva”, que mostra com a fachada também as paredes laterais.

³⁸ Ibidem, p. 77

³⁹ WHITE, John. Ilusionismo y perspectiva. In: _____. **Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico**. Trad. Esther Gómez. Madrid: Alianza, 1994b. p. 193-206.

⁴⁰ WHITE, John. El diseño espacial en la Antigüedad. In: _____. **Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico**. Trad. Esther Gómez. Madrid: Alianza, 1994a. p. 243-280.

⁴¹ Ibidem, p. 261.

correspondência, se pensadas no sentido da pirâmide visual, “correspondendo por lei natural”, só podem ser imaginadas se forem pintadas ou desenhadas.

Contudo, o aprofundamento acerca do vocabulário vitruviano, bem como suas definições, não será aqui o escopo, mas enquanto fonte primária lança luz sobre as escolhas e formulações da perspectiva serliana. Ora, o que se faz relevante no texto latino é a presença do termo *scaenographia* no livro I do *De Architectura* como assunto pertencente à arquitetura, diferenciado do termo *scaena*, presente no livro VII, mencionado ainda como *scaenarum picturis* ou pintura das cenas. Tais cenas eram pintadas e são mencionadas em Vitruvius com a finalidade de compor os espaços arquitetônicos.

Ao prescrever a *scaenographia*, Vitruvius pode ter herdado o forte acento cognitivo que a matéria adquiriu desde o quinto século. Segundo Fiorino⁴², as artes miméticas são tratadas como instrumentos do conhecimento da realidade, assunto de natureza da “aparência”. Já Aristóteles constrói sua ideia de beleza, de proporcionalidade, de unidade e coerência da tragédia sob uma vertente fundamentalmente figurativa, ligada ao campo da visibilidade.

A hipótese acerca da existência de uma teoria da perspectiva na Antiguidade é tratada por White a partir dos modelos existentes da arte pompeiana, sendo, desse modo, Vitruvius a fonte basal. Os principais modelos de pinturas observados tratam de figurações pertencentes a residências como a da Villa dos Mistérios (Pompeia) (Il. 71); Villa de Cicerone (Pompeia) (Il. 72); Casa de Publius Fannius Sinistor (Boscotrecase) (Il. 73, 74 e 75); cena de concerto (Il. 76); e Casa dos Labirintos (Il. 78, 79, 80 e 81). Nestas pinturas não há uma tendência geral na organização do espaço pictórico; assim, as cenas compostas a partir de um direcionamento único são pintadas juntamente a imagens que não têm um único ponto: ao contrário, proporcionam mais do que um ponto para o observador. Algumas ainda podem ser caracterizadas por uma visão de “perspectiva curva”, em que linhas retas são substituídas por curvas. Desse modo, as pinturas da Casa dos Labirintos, como exemplo, têm sua “unidade espacial a partir da sala, onde encontra expressão direta na arquitetura pintada. Já em outros exemplos de pintura, o foco visual e o centro geométrico não coincidem.”⁴³

⁴² FIORINO, Clara. **Note di estetica sull'architettura della scena**. Napoli: Liguori, 1996. p. 56.

⁴³ WHITE (1994a, p. 272).

Ilustração 71 – Sacerdotisa prepara oferta para rito, Vila dos Mistérios, Pompeia. Museo Archeologico Nazionale di Nápoli – Nápoli – Itália.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 191).

Ilustração 72 – Músicos ambulantes, mosaico, Villa de Cicerone, Pompeia. Museu Arqueológico Nacional – Nápoli – Itália.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 197).

Ilustração 73 – Villa de Publius Fannius Synistor – Cena para tragédia – Boscoreale, Pompeia. Museo Archeologico Nazionale – Nápoli – Itália.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 188).

Ilustração 74 – Villa de Publius Fannius Synistor – Cena satírica – Boscoreale – Pompeia. Metropolitan Museum of Art – Nova York – Estados Unidos.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 189).

Ilustração 75 – Villa de Publius Fannius Synistor – Cena para comédia – Boscoreale – Pompeia. Metropolitan Museum of Art – Nova York – Estados Unidos.
Fonte: BIEBER⁴⁴ (1971, p. 125).

Ilustração 76 – Concerto, afresco de terceiro estilo (20 a. C. – 45 d. C.). Museo Archeologico Nazionale di Nápoli – Itália.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 196).

⁴⁴ BIEBER, Margarete. **The history of the greek and roman theater**. New Jersey: Princeton University, 1971.

Por estes estudos, o eixo de fuga pompeiana, segundo White⁴⁵, deveria ter uma base empírica, tal como o teve posteriormente seu correlato na pintura francesa e italiana. De tal modo, a aparência visual e o espaço pictórico parecem ser relevantes diante do assunto da pintura, e “o modelo de eixo de fuga domina o marco arquitetônico da parede, refletindo não uma aplicação matemática da perspectiva natural euclidiana ao mundo da arte, mas sim um empirismo totalmente prático”⁴⁶.

No entanto, os exemplos de pinturas pompeianas parecem valer-se igualmente das reduções por sombra, conforme prescreve Vitrúvio acerca da *adumbratio*, unindo cores e sombras nos efeitos de relevo e volume, mais do que o uso de um único ponto de visão. Assim, todas estariam na mesma chave vitruviana da *scaenographia*, com efeitos de sombreamento e visão da frente e dos lados dos edifícios. E, dentro de tal noção de cena romana, o que parece ser mais importante é a disposição a partir de gêneros, existentes nos modos de figurar das representações pictóricas dos interiores de residências, com termos adequados à comédia, tragédia e sátira (Il. 73, 74 e 75)⁴⁷. Seguem, também, as pinturas pompeianas o decoro estilístico dos gêneros oratórios da retórica aristotélica. Como exemplo (Il. 72 e 81), algumas pinturas em que o bom acabamento será direcionado a um exame mais próximo, condizente com o minucioso desenho da *skenographia* na representação dos modelos de cenas trágicas.

Segundo Bieber⁴⁸, as decorações pintadas de palco apresentavam-se na parte inferior e em toda a parte posterior do edifício cênico já no período helenístico. É difícil dizer o porquê dos quadros (*pinax*) menores estarem situados na parte de baixo enquanto as telas de cima são bem maiores (Il. 80). Uma maneira de especulação pode ser a partir da observação das próprias pinturas (ornamentações de interiores de edifícios) contemporâneas a estas. Por meio destas pode-se observar que os quadros (*pinax*) da parte de baixo eram pinturas mais planas, simples e sóbrias do que os painéis entre as portas (*thyromatas*). Assim, as pinturas realizadas como decoração interior dentro das *thyromatas* eram mais verossímeis e proporcionais do que

⁴⁵ WHITE (1994a, p. 272).

⁴⁶ WHITE (1994a, p. 272). “El modelo de eje de fuga domina el marco arquitectónico del muro, reflejando no una aplicación matemática de la perspectiva natural euclidiana al mundo del arte, sino un empirismo totalmente práctico.”

⁴⁷ Bieber aponta para os testemunhos do Museu Metropolitano do cubículo de Boscoreale (Il. 77), datados de cerca de 40-30 a. C., os quais se encontram dentro dos mais importantes exemplos de pinturas interiores para reconstituição das pinturas presentes no edifício cênico antigo, uma vez que são cópias exatas de cenas teatrais do gosto romano de gêneros: trágico, cômico e satírico. Por conta do tamanho, as salas amplas para recepção (*exedrae*) comportam pinturas das fachadas das cenas descritas, como ornamento interno, que figura ao mesmo tempo uma cena distinta pela tragédia (Il. 77, edifícios reais), pela comédia (Il. 79, edifícios privados) ou pela sátira (Il. 78, bosques) (BIEBER, 1971, p. 124-125).

⁴⁸ BIEBER (1971, p. 123).

as pequenas *pinax* da parte de baixo. Entretanto, esse assunto pode ser pensado a partir de uma noção retórica ilustrada nas categorias de: “número de vezes”, “distância e proximidade” e “clareza e obscuridade”, definidas por Horácio no *Ut Pictura poesis*, e tão amplamente empregadas na Antiguidade, e que seriam lidas e interpretadas frequentemente no Renascimento. Como já apontado anteriormente, tais preceitos são empregados fortemente por Aristóteles, em relação, por exemplo, ao número de vezes em que se lê um mesmo nome na obra, citando para tanto o trecho de Homero: “Por seu lado Nireu de Sime, Nireu filho de Aglae, Nireu o mais belo dos homens (Homero, *Iliada*, II, 671)”⁴⁹. Para a distância e proximidade, Aristóteles refere-se à quantidade de pessoas (observadores), que, se for bem numerosa, exige que o ator ocupe um ponto bem mais afastado para a observação.

Ilustração 77 – Palestra de Erculano, painel pintado do IV estilo (45 – 79 d. C.), sala, figurando um sipário com nichos drapeados que remete à *scena* teatral tardo helenística, Pompeia – *Museo Archeologico Nazionale* – Nápoli – Itália.

⁴⁹ HORÁCIO apud ARISTÓTELES ([2005], cap. XII, p. 203).

Ilustrações 78 e 79 – Pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto, Pompeia – Itália.

Disponível em: <<http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r...>>. Acesso em: 10 out. 2010.

Ilustração 80 – Parede lateral esquerda, pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto (detalhe). Cena realizada no *hall* da sala, canto leste do *peristyle* – Pompeia – Itália.

Disponível em: <<http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r...>>. Acesso em: 10 out. 2010.

Ilustração 81 – Pintura arquitetural sala 21, localizada ao norte da Casa do Labirinto, pintura do *hall* – Pompeia – Itália.

Disponível em: <<http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r...>>. Acesso em: 10 out. 2010.

Em Vitrúvio, a arte pictórica é tratada no livro VII, dedicado à pintura, principalmente no assunto relacionado aos pigmentos e cores. Vitruvius diz que as obras de arte antigas tinham mais investimento de tempo e esforço, e as de sua época poderiam servir-se da imitação por meio das cores.

Aquilo que os antigos procuravam realizar por meio das artes, não se poupando nem no trabalho nem no esforço, isso se consegue hoje por meio das cores e do seu aspecto elegante, e se outrora a sutileza do artista trazia prestígio às obras, agora a despesa do cliente é tanta que faz com que não se deseje melhor.⁵⁰

Vitrúvio não aprofunda, mas prescreve a pintura de cenas (*scaenarum frontes*)⁵¹ empregada na arquitetura, vituperando aquelas que negligenciam a perfeição nas artes⁵².

⁵⁰ VITRUVIO (2006, livro VII, cap. V, v. 7, p. 274).

⁵¹ VITRUVIO (2006, livro VII, cap. V, v. 2, p. 272).

⁵² “É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tornadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas aplicadas sem contradições.” (VITRUVIO, 2006, livro VII, cap. V, v. 4, p. 273)

Assim, o que parece ser mais significativo em Vitrúvio é a função da pintura como ornamento dos edifícios, que deverão seguir o decoro necessário ao gênero a que pertencem.

Na prescrição da conveniência na arte da pintura, Vitrúvio bebe da fonte horaciana⁵³, aconselhando a escolha da matéria adequada para as figurações. Como exemplo, para o gênero satírico é recomendado figurar bosques, montes e rebanhos: “[...] Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe compete”⁵⁴.

Contudo, os gêneros de cenas são detalhadamente mencionados no livro V do *De arquitetura*, sendo o capítulo VI reservado aos assuntos da cena teatral (*frons scaenae*).

Também Serlio aprofunda-se acerca do modo como foi construído o cenário, descrevendo minuciosamente as cenas e os efeitos visuais que as caracterizam. Vitrúvio emprega os gêneros de cenas mais no sentido do decoro do que dos detalhes sobre os efeitos de visualidade. O escopo vitruviano era a disposição geral do teatro romano por meio de uma cena mais ampla do que o teatro grego, capaz de abrigar melhor os atores, sem se aprofundar nas potencialidades visuais propiciadas por este “novo” dispositivo arquitetônico.

Assim, o teatro vitruviano é considerado mais pelo aspecto construtivo do que exatamente pelos detalhes das cenas. E a *scaenographia* vitruviana estaria inscrita na matéria da arquitetura, como um dos desenhos que compõem a disposição da arquitetura, destinado à representação dos edifícios em “escorço”.

Do mesmo modo que Vitrúvio, Serlio pensa um teatro a partir dos gêneros de cenas; porém, ultrapassa aquele na discussão da natureza do desenho empregado nas cenas. A *scenografia* serliana demanda a *autorictas* vitruviana, entretanto, comporta em definição somente a redução por linhas e não por sombreamento, estando mais próxima de um “método” de investigação do espaço. Já a *sciografia* é aconselhada para garantir as medidas verdadeiras, uma vez que não se vale da redução perspectiva, e sim dos efeitos de sombras, método este destinado por Serlio à matéria da arquitetura. O “Tratado sobre as cenas” não prescreve a *scenografia*, mas tanto se vale da perspectiva linear quanto da perspectiva por sombras na composição das cenas.

⁵³ HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

⁵⁴ HORÁCIO (1984, v. 90, p. 69).

3.2 O desenho *sciografico* – modelo de estudo para se pensar a arquitetura – e a representação do espaço interior em Serlio

No *Da Architettura e Perspectiva*⁵⁵ serliano, a *sciografia* – definida como o desenho que se vale do sombreamento para a representação e não por perspectiva linear – fundamenta-se nas obras de Alberti, Bramante e Rafael.

O principal autor a tratar da relação do espaço interior com os desenhos de arquitetura renascentistas é Wolfgang Lotz⁵⁶, que pontua a concepção e configuração do espaço interior a partir da junção da “seção perspectiva”, de um único ponto de fuga, com a “seção de projeção ortogonal”, representação que prescinde da redução perspectiva das partes do edifício apresentando, no entanto, um sombreamento que facilita a distinção do grau de profundidade dos planos representados, onde a luz provém da esquerda do observador.

Desse modo, quando se pensa no desenho *sciográfico* a partir da prescrição e da ilustração serliana (Il. 74) acerca do desenho interior do Panteão, situa-se o modelo de seção ortogonal, empregado para se garantirem medidas verdadeiras, uma vez que não está sujeito às distorções de medida que a perspectiva linear pode ocasionar. Entretanto, o efeito de profundidade continua garantido pelo sombreamento.

A principal fonte para se pensar um modelo de desenho arquitetônico que desaconselha o uso da perspectiva (por sombras ou por linhas) para a arquitetura parece ser Alberti, que distingue o desenho do pintor do desenho do arquiteto. Também, o desenho de *sciografia* serliano, por via albertiana, não emprega a perspectiva, ao garantir as medidas verdadeiras. No *De re aedificatória*⁵⁷, Alberti irá tratar do melhor e mais apropriado meio para a visualização e representação do edifício, sem perder as medidas verdadeiras, aconselhando, junto aos desenhos de planta e elevação, também a elaboração de maquete⁵⁸.

Para o qual eu sempre recomendo o antigo costume dos construtores de que não só se utilizem desenhos de linhas ou pinturas, mas também as maquetas, de tabuleta ou de qualquer outra coisa, para que se examine, pense e se reconsidere a obra e a medida de todas as suas partes”⁵⁹.

⁵⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 50).

⁵⁶ LOTZ (1996, p. 1-61).

⁵⁷ ALBERTI (1966, livro II, cap. I, p. 98).

⁵⁸ ALBERTI (1966, livro II, cap. I, p. 98). No livro segundo do *De Re Aedificatoria*, lê-se o termo latino *modulos*, empregado por Alberti e traduzido para o italiano por Giovanni Orlandi como *modelli*, que vem do latim *modellu*, diminutivo de *modulus*.

⁵⁹ LOTZ (1996, p. 4).

Tanto o desenho como a maquete são empregados também por Filarete, que manifesta a influência de Alberti em seu modo de representar um edifício.

O modelo foi um instrumento utilizado não somente por Brunelleschi⁶⁰, Alberti e Filarete, mas ainda por Rafael, Leonardo e outras fontes contemporâneas no século XIV e XV, sendo certamente Alberti⁶¹ a fonte principal para tal uso quando propõe pensar o edifício de forma integral, a partir da relação entre as partes.

Segundo Lotz⁶², em seu tratado de arquitetura Filarete propõe ao arquiteto primeiro preparar um desenho linear, no qual se dispõe a fundação do edifício, e em seguida “produzir uma *maqueta* que poderá ser também chamada de desenho em três dimensões”⁶³. A finalidade última de tal *maqueta* será a de “apresentar visualmente o projeto ao cliente uma vez mais”⁶⁴.

O termo “modelo” no *Da Architettura e Perspectiva*, é empregado no “Tratado sobre as cenas”, no sentido de maquete, em que Serlio menciona a necessidade de se fazer um pequeno modelo do que se quer representar na cena, devendo este ser muito bem medido. Desse modo, o modelo tridimensional, ou a maquete é parte necessária à matéria da arte das cenas teatrais.

Eu tenho sempre feito um modelo pequeno de papel e madeira bem medido e depois transportado para o [tamanho] grande, de coisa em coisa justamente com facilidade, será necessário fatigar-se no fazer modelos e experiências, que estudando encontrará a via.⁶⁵

Entretanto, o *modello* em Serlio pode ter lugar tanto junto a matéria do teatro, por meio da maquete e do desenho tridimensional, quanto junto à arquitetura, especificamente por meio do desenho *sciográfico* (desenho em três dimensões) que dá a ver por través de sombreamento os volumes do edifício, sem que haja perda das medidas verdadeiras. Por esta proposição o desenho de *sciografia* pode funcionar como espécie de *modelo* (antecipação) no sentido de exatidão ao estudo da arquitetura.

E esse mesmo desenho empregado para se apreenderem as medidas admitiria, ainda, a tomada de licenças visuais, uma vez que trata de representar o interior do Panteão, com

⁶⁰ Para Brunelleschi, a planta e a maquete seriam indispensáveis para o projeto e execução do edifício.

⁶¹ ALBERTI (1966, livro II, cap. I, p. 98).

⁶² LOTZ (1996, p. 6).

⁶³ FILARETE apud LOTZ (1996, p. 6). “*producir una maqueta, que se podría llamar también un diseño en tres dimensiones.*”

⁶⁴ FILARETE apud LOTZ (1996, p. 6). “*El objetivo principal de la maqueta es presentar visualmente el proyecto al cliente una vez más.*”

⁶⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 45). “*Io ho sempre fatto un modello piccolo di cartoni, & legnami, ben misurato & trasportato poi in grande, di cosa in cosa giustamente con facilità, nondimeno sara necessario faticarsi nel far de modelli, & esperienze, che studiando troverà la via.*”

efeitos de volumes das paredes, simulados por meio do emprego da luz e sombra, pondo em evidência as reentrâncias e saliências do interior figurado.

Adotando como referência o conceito de Lotz sobre a representação da “forma do espaço interior bramantesco” verifica-se que Serlio, ao propor a figuração do espaço interno⁶⁶ referente à “parte interna do templo” (Il. 70), dispõe menos da simples geometria das paredes, propostas em Alberti, voltando-se mais para o volume e o relevo destas paredes⁶⁷. Igualmente, o mesmo procedimento é adotado no que se refere ao desenho da “forma exterior do Panteão” (Il. 82) que também é figurado por Serlio com efeitos de sombreado, demarcando, neste caso, mais a “forma”⁶⁸ exterior de tal templo do que os detalhes de relevos de suas paredes. Deste modo, a *ortographia* seria equivalente ao desenho em elevação da fachada, que corresponde à “forma da parte de fora do templo” (Il. 82), e a *sciografia*, referente à “parte de dentro do templo” (Il. 70), que com efeitos de sombreado demarca os relevos das paredes, janelas, colunas que compõem o “espaço interno”. Entretanto, ambos os desenhos tratam das medidas exatas do templo em que a perspectiva linear, a que Serlio denomina *scenografia*, não é a recomendada.

Ilustração 82 – Parte de fora do Panteão
Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 52).

⁶⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 52).

⁶⁷ LOTZ (1996, p. 11).

⁶⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 52).

Serlio parece tratar de outra maneira de arquitetura que se encontra entre a visão albertiana – que garante as medidas evitando sombras e redução das linhas – e a visão de seus contemporâneos sobre a “representação do espaço interior”, que emprega sombras e luz para acentuar os relevos da parte interna.

Outra referência para Serlio sobre a figuração do “espaço interior” é a carta ao Papa Leão X, na qual Rafael⁶⁹ trata dos desenhos dos edifícios e suas respectivas medidas. Ao propor seu sistema elaborado para compreender e medir os edifícios, Rafael reitera Alberti, distinguindo o arquiteto do pintor⁷⁰.

Todavia, a preocupação maior de Rafael, como defende Lotz⁷¹, seria com os problemas do desenho de arquitetura referentes à representação da “parede de dentro”, o qual buscava uma representação mais correlata, preocupação esta que conduziu novos experimentos sobre o assunto.

Em Rafael, o desenho da “parede interior” é considerado a terceira parte do desenho, sendo a primeira a “planta e a segunda o desenho da ‘parede externa’ com seus ornamentos”⁷². A planta é, para este, o desenho de fundamentação de todo edifício, já que ordena todo o espaço plano possibilitando a compreensão das medidas exatas de tal edifício. Ao representar a parede externa do edifício, devem ser traçadas as linhas paralelas a partir da linha plana (horizontal) e, em seguida, podem ser tiradas as linhas perpendiculares para se obter a altura do edifício em medidas, evitando o arquiteto a diminuição das linhas ou ângulos para não perder as medidas exatas. Finalmente, a “parede interior” e os ornamentos do edifício também devem ser feitos a partir da planta com linhas paralelas, em que se deve representar apenas metade do edifício, como se fosse dividido ao meio.

Rafael aconselha o desenho da planta e da elevação ao tratar das medidas, definindo o espaço interior e exterior sem o uso da perspectiva. Sendo ainda pintor, ressalta o desenho como um meio natural para projetar e executar um desenho arquitetônico, e provavelmente se utiliza mais de desenhos para preparar os quadros para seus ajudantes do que de maquetes, bastante utilizadas por Bramante.

A vista interior e a representação do “espaço interior” é assunto que adquire singular importância no caso da representação do Panteão, devido à pouca distância visual que se

⁶⁹ SANZIO (1999, cód. It. 37b, I a XXV).

⁷⁰ SANZIO (1999, cap. XVIII). “Na minha opinião, muitos enganam-se no que diz respeito ao desenhar os edifícios, e em lugar de fazer o que pertence ao arquiteto, fazem o que pertence ao pintor.”

⁷¹ LOTZ (1996, p. 25).

⁷² SANZIO (1999, cap. XVIII). “A primeira delas é a planta, quer dizer o desenho em plano, a segunda é o desenho da parede externa com seus ornamentos e a terceira a parede interna, também com seus ornamentos.”

dispunha para sua projeção. Segundo Lotz⁷³, o Panteão seria “obra mestra” a respeito dos novos desafios de representação, tanto no aspecto da “perspectiva aplicada”, na representação do espaço interno, com suas ordens principais, o piso superior e o arranque da cúpula, como também no da elaboração de um método inteiramente novo, no qual a perspectiva já não buscava representar o “espaço interno” plano e, sim, tridimensional.

Lotz afirma que em Rafael a questão da representação da “parede interior” parece ter ido além do assunto sobre a “perspectiva aplicada”, buscando, em vez disso, uma forma mais “correta” de representação para o interior do Panteão. Tal representação é descrita nas vistas do Panteão, numa representação ortogonal correta para assegurar as medidas, inovando no assunto da separação entre planta, elevação e seção.

Contudo, é a partir de Bramante que Lotz identifica o surgimento de um “novo espaço”, baseado no uso de relevos obtidos pelas saliências e concavidades nas paredes, pelas luzes e sombras criadas e pelo perfil tridimensional de tais paredes, que coincide com a representação perspectiva “correta” do espaço interior⁷⁴.

A representação do espaço interior é também preocupação de Peruzzi, que, segundo Lotz⁷⁵, em alguns desenhos combina planta, elevação e seção perspectiva, não obedecendo às separações das três vistas recomendadas por Rafael. Este método foi empregado por Peruzzi no desenho para o projeto de São Pedro⁷⁶, mostrando, por meio da posição do plano de corte no centro do conjunto, uma representação quase ortogonal do muro, do cruzeiro e do *transepto*. Peruzzi, com sua formação de pintor, tentou conciliar as vantagens do desenho perspectivo do “espaço interior”, que possibilitava uma figuração mais visual e de caráter “mais pictórico”⁷⁷, com as vantagens da projeção ortogonal. Também Serlio usou de tais licenças ao empregar a projeção ortogonal (menos visual) com a representação por sombras na *sciografia*, como apreensão de medidas. Entretanto, seria junto à prescrição da *scenografia* e da *scenes* que empregaria o caráter totalmente pictórico unido ao desenho do arquiteto.

A aproximação efetuada do desenho em *sciografia* ou da *scenografia* serlianas com o “modelo” ganha amplificação e evidência no discurso sobre as cenas, no qual o recurso ao modelo (maquete) articula-se claramente com os novos interesses visuais pelo relevo e seu valor como ornato arquitetônico.

⁷³ LOTZ (1996, p. 24)

⁷⁴ LOTZ (1996, p. 11).

⁷⁵ LOTZ (1996, p. 28).

⁷⁶ Ibidem, p. 28.

⁷⁷ Ibidem, p. 30.

3.3 O livro segundo: perspectiva para o arquiteto e para o pintor

Outro aspecto pertinente ao contexto renascentista, presente em Alberti e Rafael, reportando a Vitrúvio, é a distinção entre o desenho perspectivo para o arquiteto e desenho para o pintor. Em seus estudos sobre perspectiva, Damisch⁷⁸ aponta a distinção serliana acerca da perspectiva dos pintores, que apelaria para a “imaginação”, e a perspectiva do arquiteto que joga com profundidade e volumes reais, as quais não seguem necessariamente as mesmas regras. Entretanto, a distinção serliana está, sobretudo, entre a perspectiva do arquiteto e a do provável “aparelhador de cenas”⁷⁹ (arquiteto-pintor de cenas), uma vez que os desenhos deste último nunca são denominados com o termo *scenografia*, limitando-se consecutivamente ao emprego da palavra cenas (*scene*).

A comparação entre os desenhos perspectivos descritos é recorrente entre os teóricos do Renascimento. A polaridade entre o desenho arquitetônico, que preserva as medidas verdadeiras do edifício, e a perspectiva do pintor ou aparelhador de cenas parece ter sido pontuada já em Alberti⁸⁰, e isso incide sobre Serlio.

No *De re aedificatoria*, Alberti⁸¹ proíbe o desenho perspectivo e o desenho em cor, levantando a discussão sobre o uso ou não da perspectiva pelo arquiteto, assunto este de grandes desdobramentos no Renascimento. Quando fala da perspectiva na pintura, Alberti enfatiza especialmente o emprego dos entes geométricos no domínio do sensível. Então, o ponto em Alberti teria também dimensão no domínio sensível⁸².

Para Gioseffi⁸³ – diferentemente de Alberti e de Piero della Francesca, que definem ponto, linha e superfície em termos perceptíveis –, a perspectiva serliana (já no primeiro livro

⁷⁸ DAMISCH (1993, p. 289).

⁷⁹ Estes termos não são empregados por Serlio; entretanto, optou-se pela denominação “aparelhador” como referência para o arquiteto-pintor de cenas, diferenciação esta ausente na terminologia serliana e presente na construção do discurso sobre a noção de perspectiva.

⁸⁰ “Entre a obra gráfica do pintor e a do arquiteto esta é a diferença: aquele se esforça por fazer sobre o quadro objetos em relevo mediante o sombreamento e o encurtamento das linhas e ângulos. O arquiteto, em vez disso, evitando os sombreamentos, figura os relevos mediante o desenho da planta, e representa em outros desenhos a forma e a extensão de cada uma das fachadas e de cada lado servindo-se dos ângulos reais e das linhas não variáveis.” (ALBERTI 1966, livro segundo, cap. 1, p. 98). “*Tra l’opera gráfica del pittore e quella dell’architetto c’è questa differenza: quello si sforza di far risultare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli; l’architetto invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili.*”

⁸¹ ALBERTI (1966, livro segundo, cap. 1, p. 98).

⁸² ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Apresentação Leon Kossovitch. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992. Livro primeiro, cap. 2, p. 72.

⁸³ GIOSEFFI, Décio. Introduzione alla prospettiva di Sebastiano Serlio. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell’Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 126.

sobre a geometria)⁸⁴ deixa os conceitos mais gerais de linhas e superfícies para assumir as noções euclidianas “operatórias” construtivas e de fundamentação de reta e de plano: “ponto é uma coisa indivisível, a qual não tem em si parte alguma”⁸⁵.

Segundo Lorber⁸⁶, Serlio, ao contrário de Alberti, teria a necessidade de tornar a uma definição mais “abstrata” como a de Euclides, inserindo-a, portanto, não só no assunto da perspectiva, mas também no da geometria, no livro primeiro.

Contudo, o que se verifica é que, mesmo Serlio defendendo a construção geométrica rigorosa, coexiste em seu discurso a polaridade entre a perspectiva exata e a referente à cena teatral, diferentemente do que vemos em Alberti.

A arquitetura serliana não exclui a perspectiva⁸⁷ e, embora Serlio se contraponha a Alberti, também está pensando um modo específico de como a perspectiva é empregada pelo arquiteto. Quando Serlio faz a distinção entre a perspectiva do arquiteto-pintor e a do “aparelhador de cenas”⁸⁸, prossegue os questionamentos sobre o “domínio do sensível” iniciados por Alberti. É curioso que Serlio empregue o termo cenografia (*scenografia*) exclusivamente para uma arquitetura pensada a partir da pintura e da perspectiva, e sempre que fala sobre o assunto do teatro limita-se à palavra *scena*, sem excluir a perspectiva e a pintura. Estas últimas são também empregadas para a arte do relevo na composição das cenas.

Pode ser que Serlio esteja pensando numa outra forma de desenho que o arquiteto emprega para conceber os edifícios, diferente do arquiteto-pintor de cenas, pois reforça que, para se chegar aos estudos da arquitetura, primeiro é necessário exercitar a pintura e a perspectiva.⁸⁹ Assim, a perspectiva em Serlio não se separa da pintura nem da arquitetura.

De que maneira a perspectiva está sendo empregada no *De Architettura e Prospettiva*, e como o arquiteto pode usá-la, é assunto relevante pelo fato de Serlio nunca usar o termo *scenografia* quando fala da cena teatral.

⁸⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro primeiro).

⁸⁵ Ibidem, p. 3. “[...] punto é una cosa indivisible, la qual non ha in se parte alcuna.”

⁸⁶ LORBER, Maurizio. I primi due libri di Sebastiano Serlio: dalla struttura ipotetico-deduttiva alla struttura pragmatica. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell’Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 114.

⁸⁷ “A perspectiva é muito necessária ao arquiteto, também a perspectiva não será coisa alguma sem a arquitetura, nem o arquiteto sem a perspectiva.” (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 19) “*La Prospettiva è molto necessaria all’Architetto, anzi il Prospettivo non sara cosa alcuna senza l’Architettura, nè l’ Architetto senza Prospettiva.*”

⁸⁸ O termo é inexistente no *Da Architettura e Prospettiva*; Serlio faz referência ao arquiteto e ao pintor de cenas.

⁸⁹ “Exercitai primeiro a pintura e a perspectiva, nas quais para os estudos da arquitetura me apoio.” (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 19) “*Essercitai prima la Pittura & la Prospettiva, per mezzo delle quali à gli studii dell’Architettura mi diedi.*”

O uso que Serlio faz da perspectiva, definida como *scenografia*, é comum no Renascimento e, segundo Jacquot⁹⁰, esse período é caracterizado por uma “generalização do gosto da arquitetura antiga com a aplicação rigorosa em pintura das leis da perspectiva”⁹¹. Se o estudo das “excelências da arquitetura” prescinde das reconstituições perspectivas dos edifícios antigos, a partir dos *vestigia*, com base nos quais eram consideradas as relações de proporção no domínio do sensível, a aparência externa da arquitetura adquire importância igual ou superior à de sua própria sustentação material.

Já pela afirmação de Lorber⁹², a composição geral do livro segundo, que acolhe o assunto sobre a perspectiva, apresenta-se, tal como no livro primeiro, enquanto um manual de construção geométrica, iniciado por uma gravura (Il. 83) que exemplifica a construção perspectiva, não apenas com fórmulas aritméticas, mas, sobretudo, com auxílios gráficos obtidos por meio da régua e do compasso⁹³.

⁹⁰ JACQUOT, Jean et al. **Le lieu theatral a la Renaissance**. Colloques Internationaux du Centro National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1963. Avant-propos, p. VIII.

⁹¹ Ibidem, p. VIII.

⁹² LORBER (1989, p. 114).

⁹³ Ibidem, p. 114.

Ilustração 83 – Abertura do livro segundo
 Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 17).

Assim, o livro segundo diferencia-se pelo emprego de elementos úteis com fim didático e aplicativo, próprios de uma tratadística caracterizada pelos conhecimentos teóricos

inerentes à óptica, mas com intuito prático de se obterem “representações espaciais unívocas”⁹⁴.

Tal referência serve também ao livro primeiro, apresentado com a definição dos entes geométricos para esclarecimento dos assuntos concernentes a construção geométrica e perspectiva. O emprego destes assuntos em Serlio tem como escopo ensinar aos arquitetos uma forma de arquitetura que se vale do desenho como *locus* da idealização e verificação do projeto arquitetônico.

A questão de se propor o desenho perspectivo como expediente de um projeto destinado ao arquiteto é uma hipótese plausível para se analisar o discurso do livro segundo. Certamente, há um alvitre acerca de o desenho ser um meio pelo qual seja possível visualizar os edifícios, fazendo mesmo parte do projeto do edifício ou como recurso imprescindível para sua concepção. Isso pode ser lido na apresentação do conteúdo do livro segundo, quando Serlio justifica o uso de desenhos e palavras para ensinar a perspectiva e “ampliar o conceito em desenho visível” aos que se exercitam na arte.⁹⁵

É nítido o tratamento que Serlio dá no livro segundo em relação aos enganos visuais que ultrapassam a própria simulação perspectiva. Nesse argumento, Serlio parte da demonstração, por desenhos e textos sobre a perspectiva, para o tratamento acerca do desenho visível⁹⁶.

Mas, que desenho é este e qual o domínio que atinge na arquitetura é algo inquietante. Esta noção de desenho visível estaria intimamente ligada à noção perspectiva, que, segundo Damish⁹⁷, é pensada para dar a ver a arquitetura, participando da ordem do visível e da óptica geométrica, as quais solicitam o “olho”.

No “Tratado de perspectiva” serliano coexistem duas noções que se sobrepõem: uma em que o ponto fixo ou referencial perspectivo obedece à razão demonstrativa da geometria euclidiana, propondo um espaço homogêneo, com equivalência ou anulação de todos os pontos, propiciando um olhar racional da arquitetura; e outra que apresenta a possibilidade de licenças e que ultrapassa a primeira tal noção com um modo de arquitetura pictórica, que depende do total conhecimento da perspectiva para operar ajustes que mais se adéquem à visão do espectador. A perspectiva é o exercício obrigatório para se pensar o desenho visível,

⁹⁴ LORBER (1989, p. 114).

⁹⁵ “No segundo [livro] demonstrarei bastante a perspectiva, [tanto por meio do] desenho [quanto por] palavras, de modo que querendo [o arquiteto] poderá alargar seu conceito sobre desenho visível.” (SERLIO, [1619] 1964, p. 126) “*Nel secondo dimonstrerò in disegno, & in parole tanto di prospettiva, che volendo egli, potrà aprir il suo concetto in disegno visibile.*”

⁹⁶ “[...] sobre o conceito em desenho visível” (SERLIO, [1619] 1964, livro quarto, p. 126). “[...] *concetto in disegno visibile.*”

⁹⁷ DAMISH (1993, p. 67-68, 91).

que soa como uma espécie de modelo, servindo para pensar a própria pintura, ou ainda para pensar em pintura o que é condição da arquitetura⁹⁸.

Nesse sentido, há que considerar o propósito serliano de suplantar a técnica aplicativa da perspectiva por possíveis correções ópticas, para melhor agradar aos olhos do espectador, com uma arquitetura que alude à simulação (*fingere*), termo este empregado durante todo o discurso sobre a perspectiva.

A simulação se vale da perspectiva e vai além desta para uma representação decorosa. Para tanto, a “elegância” encontra-se no meio termo, ou no engenho (bom juízo) entre o saber evidenciar ou dissimular a técnica, cabendo ao arquiteto-pintor ser o mais discreto possível (parecendo ser natural) ao dissimular sua arte, pois a verdadeira arte “não deve parecer que seja arte”⁹⁹.

É de igual importância ao “desenho visível” a questão acerca da prescrição da construção perspectiva, baseada no solo ou chão (plano) da cena, paradigma presente em Serlio, por via albertiana, em que o traçado de um pavimento corresponde à primeira etapa da construção do casario ou cena da cidade. Em Alberti¹⁰⁰, a composição (uma das três partes da pintura) para representar história, na circunscrição das superfícies grandes como os edifícios,

⁹⁸ “[...] Sarà efetuada em uma estrada em uma parede, a sua distância se colocará do outro lado em frente a essa obra, e se em tal caso a estrada for estreita, será bom imaginar-se uma distância maior, a fim de que os escorços cumpram melhor sua função, como a distância é maior, as obras fingidas uma após a outra parecerão que se distanciam mais, porém se em uma casa o embasamento for colocado mais alto do que o solo, como seria, por exemplo, [a altura] de 4 ou 6 pés ou mais, será melhor que o horizonte esteja [na mesma direção] que a vista nossa, como já disse acima; mas dessa tal casa não se poderia ver o plano e também as partes de cima não seriam convenientes com o deleite dos espectadores; em tal caso se poderá bem ter licença em colocar o horizonte o quanto mais alto possível das bases desta casa, à discrição de [homens] judiciosos, mas, não como certos licenciosos e de pouco juízo, que em algumas fachadas dos palácios em uma altura de 30 ou 40 pés fingem uma história, ou outra coisa com casarios, a vista dos quais fará a tal altura; mas neste erro não caíam jamais, mas este erro não é jamais [referente] aos judiciosos e intendentess homens, como foi M. Andrea Mantegna, e alguns outros [arquitetos], que, ainda que façam coisas superiores aos nossos olhos, não se vê [nas obras desses] nenhum plano, porque a boa arte da perspectiva o tem impedido.” (SERLIO [1619] 1964, p. 19) “[...] *Se farà in una strada in un muro, la sua distantia si porrà dall’altro lato al dirimpetto di essa opera, & se in tal caso la strada fosse stretta, sarà bene immaginarsi maggior distantia, acciò li scorei faccino meglio l’ufficio loro, percioche come la distantia è più lontana, le opere che si fingeranno l’una doppo l’altra, parerà che si allontanino più; ma s’è un casamento, in nascimento del quale sara più levato da terra col suo principio, come faria, essempli gratia, quattro ò sei piedi ò più, il dover vorria bene che l’Orizonte fosse alla veduta nostra, come di sopra dissi; ma perche di questo tal casamento non si potria veder alcun piano, & anco le parti di sopra disconverrebbono troppo com dispiacere de’ riguardanti in tal accidente si potrà bene prendere licentia di mettere l’Orizonte alquanto più alto delle base del casamento, à discrezione del giudicioso; ma non però come certi licentiosi, & di poço giudicio, che in alcune facciate di palazzi in una altezza di piedi trenta, ò quaranta fingeranno una historia, ò altra cosa con casamenti, la veduta de quali sarà a tale altezza; ma in questo errore non son giamai caduti i giudiciosi & intendenti huomini, come è stato M. Andrea Mantegna, & alcuni altri ancora, che doue han fatto alcune cose superiori a gli occhi nostri, non s’è veduto di quelle alcun piano, perche la buona arte della Prospettiva gli ha tenuti à freno. ma in questo errore non son giamai caduti i giudiciosi i intendenti houmini, come è stato M. Andrea Mantegna, i alcuni altri ancora, che dove han fatto alcune cose superiori a gli occhi nostri, non s’è veduto di quelle alcun piano, perche la buona arte della Prospettiva gli há tenuti à freno.*”

⁹⁹ CASTIGLIONE (2009, cap.XXVI, p. 60-61).

¹⁰⁰ ALBERTI (1992, livro segundo, p. 105).

deve ser pensada também em relação ao pavimento, a partir do traçado das linhas e paralelas, ao construir paredes e superfícies. O princípio para a composição perspectiva, tanto em Serlio como em Alberti, é a base do chão, com traçado das linhas que formarão a quadrícula, modelo este que segue uma tradição que emprega o ponto de fuga no centro da cena, e que pode ser conferido em Ambrogio Lorenzetti, com a anunciação em 1344 (Il. 84), cujo plano da base quadriculada é construído seguindo uma perspectiva regular e simétrica na qual o ponto que intercepta as ortogonais do piso coincidem com a coluna que separa a Virgem do Anjo. Neste exemplo, o domínio parece ser o da visibilidade, com uma unidade entre um solo e um horizonte.

Não se intenta aqui discutir a gênese do ponto cêntrico, posteriormente chamado de “ponto de fuga”, nem tampouco se afirma Lorenzetti como seu inventor; pontua-se o modelo de pintura que servirá àquele arquitetônico das cenas, por empregar o chão como referência e não o céu ou o teto (Il. 84). Assim, a perspectiva serliana difere do modelo presente no afresco da Santíssima Trindade (Il. 85) de Masaccio, em Santa Maria Novella. A partir das considerações de Damish¹⁰¹, o emprego do solo em Masaccio reduz-se a uma linha sem espessura (sem espaço) correspondendo à própria linha do horizonte, ou seja, ele não toma o solo como referência, mas sim o céu.

Ilustração 84 – Ambrogio Lorenzetti, *Anunciação*, Pinacoteca – Siena – Itália.

Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/_L-aIG-7AW7I/SYyfZfCp0yI/AAAAAAAAADnc/j-IVH7xkBek/s400/Anunciacao,+Ambrogio+Lorenzetti.jpg>. Acesso em: 10 set. 2010.

Ilustração 85 – Masaccio, *A Santíssima Trindade* (afresco), Santa Maria Novella – Florença – Itália.

Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_W-5QHHXyllE/TJehZkjXQzI/AAAAAAAAAAs/D0311m9NQY/s1600/Foto+5+%E2%80%93+Sant%C3%ADssima+Trindade+de+Masaccio+na+Igr.+Sta.+Maria+Novella.jpg>. Acesso em: 10 set. 2010.

¹⁰¹ DAMISCH (1993, p. 119-120).

Para Wilinski¹⁰², a perspectiva tratada no livro segundo de Serlio era empregada com a finalidade de tornar-se mais acessível a quem se servisse de tal manual, com demonstrações gráficas e teóricas. Assim, Serlio pensaria nas etapas de ideação do edifício, dado o conteúdo de sua obra tomar corpo pela visão do desenho, para o que o conhecimento da geometria e da perspectiva seria necessário.

O caráter didático do compêndio é algo a ser considerado na análise do discurso serliano sobre a perspectiva, uma vez que este foi composto retoricamente com a função de ensinar, e a *evidentia* é parte cogente desta retórica que reforça o discurso por imagens e dita o modo para o tratamento da matéria principal, a perspectiva. Porém, deve-se considerar que a menção acerca da perspectiva não se encerra apenas diante das fases de ideação arquitetônica, mas vai além, discutindo a natureza dos desenhos relacionados à arquitetura e às cenas.

Segundo Lorber¹⁰³, as preocupações de construção no livro segundo passam a ser também um problema perceptivo, pois Serlio antecipa alguns conceitos perspectivos, que exemplificam enganos visuais, ao comparar grandezas desiguais que podem parecer iguais e que introduzem o conceito de “ponto de vista”¹⁰⁴ e suas implicações para a obra de arte.

O “ponto de vista”, no sentido trivial, referindo-se ao olho de um espectador estabelecido a uma distância adequada em relação ao plano do quadro, parece servir como base para a noção serliana de perspectiva, que não apresenta a possibilidade de uma simultaneidade de pontos de visão, mas um espaço contínuo, homogêneo, infinito e de um ponto privilegiado. Assim, Serlio operara com a ideia perspectiva de um “ponto fixo” (centro, sítio ou origem dos eixos), adequado a cada caso da “invenção”¹⁰⁵. A representação serliana figura a técnica da cena a partir de um “ponto fixo” de um espaço integralmente hierárquico, porém esta cena é cunhada e adequada a cada novo espaço, que sempre necessitará de ajustes para parecer bem proporcionado.

Esse assunto parece ter suas bases também na noção de desenho perspectivo, que pode ser comparado ao desenho da *skiagraphía*, considerado nas categorias horacianas “distância e proximidade”, em que o ponto para o qual se olha será mais afastado se a multidão for mais numerosa. O que é para ser visto de longe, por exemplo, não é algo preciso e destina-se à

¹⁰² WILINSKI, Stanislaw. Sebastiano Serlio e Andrea Palladio. Palladio e il palladianesimo. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, n. 6, p. 131, 1964.

¹⁰³ LORBER (1989, p. 114).

¹⁰⁴ Esta expressão é inexistente no tratado em questão.

¹⁰⁵ O ponto fixo está intimamente ligado a uma visão perspectiva unitária, regrada por uma hierarquia que elege a melhor visão; entretanto, Serlio opera com licenças e ajustes diante de cada obra a ser realizada, e o engenho do arquiteto pintor será sempre o de propiciar a melhor e mais adequada visão ao espectador.

“coisa pública” e seu alcance depende do equilíbrio a partir da modulação entre os gêneros.¹⁰⁶ Assim, o desenho perspectivo pode ser comparado à *skiagraphia*, que escapa à noção de cálculo, e no século XVI liga-se às tentativas de burlar a regra mediante as novas licenças.

A discussão acerca da perspectiva como domínio da aparência ganha dimensão em Serlio, que, embora não lhe destine uma tratativa detalhada¹⁰⁷, propõe questões que aprofundam o assunto sobre a natureza do desenho perspectivo para o arquiteto e para o possível “aparelhador de cenas”. Porém, é curioso como esta perspectiva está sendo empregada em Serlio, considerando que o domínio da aparência não está totalmente sob o controle dos recursos desta perspectiva.

Ora, a questão sobre a perspectiva torna-se ainda mais intrigante quando estendida para além da arquitetura, com a prescrição das cenas nas quais operam outros enganos e efeitos de profundidade empregados, por meio de relevos, aparatos e lumes.

É necessário, no entanto, pontuar o domínio dessa perspectiva nas cenas (*scene*): se ela é diferente da perspectiva para o arquiteto, podendo evidenciar a preceituação da prática cênica (hoje definida como cenografia) como algo distinto da arquitetura; ou, ainda, se a cena perspectiva é ramificação da arquitetura e parte do processo de construção arquitetônica.

Segundo Mariani¹⁰⁸, a técnica perspectiva modifica e amplia a arquitetura, sendo que a ideia de resolver um ambiente inteiro mediante simulação é proveniente da elaboração cultural da Itália Setentrional, em particular no ambiente de Pádua e Mântua. Tal método consiste numa construção espacial compondo em unidade o que é representado. Para tanto, o instrumento de representação da realidade tridimensional sobre um plano é a perspectiva própria ao pintor, a qual, para assegurar o “ilusionismo”¹⁰⁹, deve estar integrada à perspectiva dos arquitetos, como regra da visão e do controle do “espaço real”.

Mariani¹¹⁰ exemplifica esse método com a figuração de Bramante, que converge os modos da pintura aos modos da arquitetura, sendo que os dois (pictórico e arquitetônico) podem coexistir, porém, com processos distintos, que podem ser sintetizados no desenho. Entram na obra arquitetônica também os modos do pintor, que, mesmo não se fundindo com

¹⁰⁶ HORÁCIO (1984, p. 109-111, v. 350-355).

¹⁰⁷ “[...] nem me estenderei em filosofar, ou discutir que coisa seja a perspectiva, nem de onde seja derivada.” (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 18) “[...] *né mi stenderò in filosofare, ò disputare che cosa sia Prospettiva, nè d’onde sia derivata.*”

¹⁰⁸ MARIANI (1970, p. 128-129).

¹⁰⁹ É corrente o emprego sem precisão do termo “ilusionismo” pelos autores aqui referidos ao mencionarem o efeito ou recurso da perspectiva linear. Entretanto, não se intenta um aprofundamento acerca dessa doutrina filosófico/religiosa, uma vez que para o tratado em questão o termo é anacrônico e no Renascimento o que opera é a verossimilhança e não o engano.

¹¹⁰ MARIANI (1970), p. 131.

os meios do arquiteto, podem ser simultâneos. Porém, não se trata de integrar pintura e arquitetura, mas de traduzir em pintura a mesma arquitetura.

Essa seria uma direção para se pensar a perspectiva serliana em relação à arquitetura, uma vez que Serlio se vale de um arsenal de elementos pictóricos visuais que simulam um espaço tridimensional, complementando e até ampliando o espaço arquitetônico real. A *scenografia* seria, então, um método de desenho que daria a ver o edifício simulando sua tridimensionalidade, e quando Serlio faz menção a Bramante, no livro segundo, o assunto é sobre a “perspectiva e sua necessidade ao arquiteto e à arquitetura, bem como a obrigatoriedade da arquitetura ao perspectivo”. Por sua vez, as cenas seriam a representação máxima dessa arquitetura visual amplificada e simulada por pintura, relevos e lumes.

Assim o “Tratado sobre as cenas” opera com um discurso em que a terminologia ultrapassa o campo da arquitetura, firmando, por meio do *logos* da pintura, a prescrição das cenas. A arquitetura tira da pintura os ornamentos e dispõe dela como modelo também no que concerne a outras artes, por exemplo, os relevos, que fogem à matemática, evidenciando as cores pelos efeitos dos lumes artificiais das cenas.

Nesse sentido, retoma-se a relevância das distinções de Alberti sobre a perspectiva que serve ao pintor e à pintura, e o desenho para o arquiteto que se vale das medidas verdadeiras ao pensar o edifício. Alberti é a principal fonte de Serlio no tratamento da pintura para pensar esse modo de “*architettura visiva*” destinada às cenas.

O *Da Pintura*¹¹¹ albertiano, segundo Kossovitch¹¹², constitui a “pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas”¹¹³, com um discurso em que geometria e retórica (e poética) compõem o efeito altamente encomiástico. A emulação serliana captura a mesma disposição de discurso presente no *Da Pintura*, constituído por assuntos referentes a “rudimentos”¹¹⁴, “pintura”¹¹⁵ e “pintor”¹¹⁶, ora adaptados ao principal escopo, a normativa da arte das cenas.

O “Tratado sobre as cenas” encontra-se calcado exatamente nesse formato discursivo. E, no livro segundo, a geometria que antecipa a definição da perspectiva comporta licenças, prescrevendo a pintura como imprescindível ao arquiteto-pintor. O discurso segue para uma arquitetura visual, bem como para uma pintura que imita a arquitetura, findando o tratado das

¹¹¹ KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992. p. 9.

¹¹² Ibidem, p. 9.

¹¹³ Ibidem, p. 9.

¹¹⁴ Os rudimentos são mencionados por Kossovitch (1992) como: geometria e análise das luzes.

¹¹⁵ A pintura baseia-se nos conceitos e preceitos articulados.

¹¹⁶ Para o pintor, segundo Kossovitch, Alberti deter-se-á nas virtudes e conhecimentos práticos.

cenar com a prescrição dos lumes que evidenciam a cor. Assim, a geometria é sobrepujada pela “visão” com noções extraídas da óptica, como “lugar e luz”, “qualidades variáveis” da superfície, evidenciadas pela perspectiva e recepção de luzes e também associadas à cor na pintura. O ponto cêntrico ou “príncipe dos raios”¹¹⁷, implícito na perspectiva, é o lugar da visibilidade máxima, destinado ao príncipe, noção esta presente no livro primeiro¹¹⁸ de Alberti, no assunto sobre a pirâmide visual.

Também estão presentes as outras modalidades de raios visuais: as referentes às luzes e cores (médios) e as referentes ao olho e à superfície (extrínsecos). Estas noções são operadas por Serlio no “Tratado sobre as cenas”, que aborda minuciosamente a perspectiva de um ponto cêntrico, referindo-se a “distância e ângulo”. Entretanto, diferentemente de Alberti a variação da “orla” e do “tamanho” das superfícies está condicionada aos efeitos de relevo e volume que caracterizam a perspectiva serliana.

Não se trata de empregar o recurso da pintura/desenho com “efeito de embaçamento da superfície”¹¹⁹ por meio da distância, como em Alberti na prescrição da pintura. Mas, dado o lugar da melhor visão com a posição do ponto cêntrico, que propicia a diminuição dos edifícios ao fundo e a distância correta do espectador, têm-se uma visão de profundidade, conquanto esta seja caracterizada mais pelos relevos que se sobressaem na projeção dos lumes sob os casarios que aumentam a frente do que pelo efeito proporcionado pela distância que se vale do embaçamento, como em Alberti. Isso porque, nas cenas, além da pintura operam outras artes, como o relevo e a arquitetura, ultrapassando a ideia da parede bidimensional da pintura, indo além do “quadro-janela”.

A cor suplanta o claro-escuro do desenho do suporte bidimensional, em função da luz que a evidencia e amplifica com relevos tridimensionais e não somente por superfícies bidimensionais que simulam no plano do suporte a tridimensionalidade. Acrescidas a isso, coexistem ainda superfícies pintadas que ganham claro-escuros com a recepção de efeitos luminosos, caracterizando volumes, prescrição esta tirada de Alberti¹²⁰ para a figuração dos corpos. No entanto, diferentemente de Alberti, que prescreve apenas quatro cores em gêneros, Serlio ensina como obter as mais diversas cores por meio de lumes coloridos, aprofundando-

¹¹⁷ ALBERTI (1992, livro primeiro, cap. 8, p. 79).

¹¹⁸ ALBERTI (1992, livro primeiro, cap. 7, p. 77-78).

¹¹⁹ “Esses raios, da superfície que eles tocam até o olho, de tal forma se apropriam das cores e da luz existentes na superfície, que, se interrompidos num ponto qualquer, seriam sempre iluminados e coloridos da mesma maneira. E a prova disso é que, se muito distantes, enfraquecem. Creio que a razão disso é que os raios carregados de luz e cor passam através do ar que, impregnado de uma certa gordura, cansa os raios carregados. Daí a formular a seguinte regra: quanto maior for a distância, mais embaraçada parecerá a superfície vista.” (ALBERTI, 1992, livro primeiro, cap. 7, p. 78).

¹²⁰ KOSSOVITCH (1992, p. 15).

se no assunto acerca da “recepção das luzes” e nos efeitos de relevo que comporão um modo diferenciado de perspectiva.

O discurso elogioso propõe, por viés albertiano¹²¹, a pintura como modelo para a arquitetura que, juntamente com relevos e esculturas, engendram em Serlio a matéria própria das artes cênicas.

Assim, em Serlio, no livro segundo a perspectiva interpretada como *scenografia* não distingue o pintor do arquiteto; ao contrário, unifica-os. Entretanto, o modo de perspectiva empregado nas cenas suplanta os desenhos de *scenografia*, de uma representação sob plano (*adumbratio vitruviana*) para uma composição de cena perspectiva “material e de relevo” evidenciada na luz e cor e na posição do ponto de fuga que ultrapassa a parede da cena, distinguindo a arte das *scenes*, e o ofício de quem as realiza.

3.4 Cena e perspectiva moderna

A noção de cena moderna pode ser comparada ao que se irá denominar cena à italiana – que emerge no Renascimento com base nos mesmos meios empregados pela pintura e pela representação (artes cênicas), na elaboração de um espaço de “visão frontal” que separa dizedores de “espectadores”¹²².

A cena teatral continua se valendo dos recursos do desenho e pintura, tanto na realização das cenas quanto na própria concepção discursiva do modo de ensinar a fazer tais cenas. Assim, o desenho e também o *modelo* (maquete) servem ao arquiteto para o estudo e composição destas cenas, tendo como principal referência o solo com quadrículas¹²³, elementos de mediação entre a própria obra arquitetônica e a pictórica das cenas teatrais. A exigência da medida e a exatidão da distância conferem a necessidade de um domínio da perspectiva e de um ajuste da imagem ao seu destino arquitetônico, observados no uso do chão como referência para o constructo da cena.

Portanto, um elemento condicionante desse modelo de cena é a consideração acerca do espectador privilegiado em relação à ponderação da distância conveniente desse mesmo espectador. Esta é uma questão fundamental, relacionada ao modo da perspectiva serliana e

¹²¹ “Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus. Quem pode duvidar, então, de que a pintura seja mestra, ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo?” (ALBERTI, 1992, livro segundo, cap. 26, p. 96).

¹²² DAMISCH (1993, p. 9).

¹²³ O emprego de losangos e octógonos inscritos no quadrado é visto na pintura de Urbino (Il. 33) junto ao pavimento, estando presente ainda na *Flagelação*, de Piero della Francesca, em que o solo da cena ocupa grande parte do quadro.

que contribui para que a cena moderna seja estruturalmente diferenciada daquela da pintura. Boa parte do livro segundo do *Da Architettura e Perspectiva* é destinado ao tratamento sobre o distanciamento da vista e a diminuição da representação dos objetos vistos, tratando inclusive de grandezas desiguais que irão parecer iguais com a arte da perspectiva.

Todas aquelas coisas que se distanciam da nossa visão, ao diminuírem, [tornam-se distantes como se] o espaço aéreo consumisse nossa vista, por isso aquilo que se encontra mais distante, ainda que seja de mesma grandeza que suas vizinhas, querendo-se que a distância represente tudo a uma [mesma] grandeza será necessário servir-se da arte [perspectiva]: por este motivo, se o arquiteto quiser [desde] uma [dada] altura até abaixo, fazer alguma coisa, uma sobre a outra, que representem todas uma mesma grandeza, da mesma forma [tanto] aqueles mais no alto como aqueles mais baixos e no meio, todos devem corresponder à sua devida distância.¹²⁴

O quadrado é a forma geométrica eleita para a definição dos quadros perfeitos do solo, que, colocados em escorço, geram todas as outras coisas, e destes se tira a linha da distância pensada sempre a partir da referência de distância que o espectador (eleito) encontra-se da cena, sendo condizente com o nível do olho. Assim sendo, Serlio¹²⁵ prescreve a eleição da distância para o fechamento¹²⁶ da quadratura (relacionado à perspectiva) do quadro em escorço, aludindo novamente ao modo de arquitetura perspectiva implícito na noção de quadratura da época em questão. O método de se “colocar o ponto cêntrico”, e a partir deste “traçar linhas até as divisões da base do quadrângulo”, é prescrito minuciosamente por Alberti¹²⁷ no *Da Pintura*, que propõe ao pintor escolher a distância desejada entre o olho e o plano de intersecção na composição das cenas pintadas (planas).

Junto à prescrição da perspectiva linear, Serlio encomia alguns arquitetos-pintores como Bramante, Rafael, Peruzzi e Genga. Entretanto, para Gioseffi¹²⁸ o método serliano de quadratura pauta-se na tradição de Fra’ Angelico (o primeiro que emprega sistematicamente os pontos acidentais do horizonte), bem como Brunelleschi e Alberti. No entanto, o que se faz

¹²⁴ (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 8). “*Tutte quelle cose, che si allontananno dalla veduta nostra, tanto più diminnuiscono, che l’aere spatioso consuma la vista nostra, & però quella cosa che sarà più lontana, quantunque Ella sai della medesima grandezza che son propinque, volendo che le lontane rappresentino tutte ad una grandezza, sarà necessario servirsi dell’arte: per ilche se l’Architetto vorrà i una altezza venendo a basso fare alcune cose una sopra l’altra, che rappresentino tutte una medesima grandezza così quelle da alto, come quelli da basso, & quelle di mezo, che tutte corrispondino alla sua debita distantia.*”

¹²⁵ (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 23). “[...] *fatta elettion della distantia, pó serrata la quadratura do quadro in scorcio.*”

¹²⁶ (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 23). “*Perche portate tutte le linee che si portano da gli angoli, & da lati dele cose in própria forma, sopra la línea del piano che vorrai fare in scorcio, & dipoi quelle tirate all’Orizzonte, & fatta elettion della distantia, pois serrata la quadratura del quadro in scorcio, & apresso tirate le due linee à schiancio; di maniera ch’egli è impossibile à fallire.*”

¹²⁷ ALBERTI (1992, livro primeiro, p. 91).

¹²⁸ GIOSEFF (1989, p. 130).

mais relevante é que, no ofício do pintor de cenas, o domínio sobre o desenho, as sombras, os relevos e a iluminação conveniente embasa a sequência de ações na composição de uma cena que não se faz plana, mas “material e de relevo”¹²⁹. “Ainda que este modo de perspectiva de que falarei seja diferente dos existentes nas regras passadas por serem aquelas imaginadas sobre paredes planas, e por ser esta material e de relevo, é bem razoável tomar-se outra estrada.”¹³⁰

Serlio imagina uma verdadeira construção que vai além da tela de fundo bidimensional, partindo da arquitetura pintada para os relevos reais das cenas (*scenes*), com sacadas e aparatos que se projetam tridimensionalmente. Daí o uso da cenografia (*scenografia*) enquanto desenho perspectivo que proporciona a visão dos edifícios, integrado à pintura e a outros recursos (como relevos e iluminação) na construção da cena.

O efeito máximo desta tridimensionalidade pode ser visto no “Tratado sobre as cenas”¹³¹, no qual Serlio discorre acerca dos gêneros das cenas teatrais, preceituando-os como cena cômica, trágica e satírica.

Ao discorrer sobre a perspectiva, emprega o gênero da comédia como exemplo para iniciar o “Tratado sobre as cenas”, firmando a hipótese de Franco¹³², de que, no Renascimento, comédias seriam representadas em cenas que evidenciariam a perspectiva relacionada com a construção da personagem e o distanciamento do espectador, caracterizando a cena moderna.

A perspectiva, enquanto “simulação”, propicia maior eficácia ao que está sendo encenado, causando a impressão de um espaço amplo condizente com a comédia. Também o painel ou telão perspectivado em Serlio tem grande força na prescrição da representação, uma vez que a *representatio* vem da poética, da retórica e pintura, conforme vemos em Horácio na *Arte poética*.

Diante da prescrição perspectiva própria à cena teatral, a distinção já é pontuada na escolha do solo da cena como referência de construção; entretanto, esta cena prevê ainda outro solo inclinado. O procedimento descrito para a perspectiva feita em tela plana é meio empregado na elaboração de uma cena que não mais se caracteriza como pintura em suporte bidimensional, mas uma verdadeira construção tridimensional que, ao elevar o solo, diminui

¹²⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “*materiale, & di rilievo.*”

¹³⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “*Pure quantunque questo modo di prospettiva, di che io parlerò, sia diverso dalle regole passate per essere quelle imaginate sopra le mure piane, e questa per essere materiale, di rilievo è ben ragione à tenere altra strada.*”

¹³¹ Ibidem, p. 44.

¹³² FRANCO, Fido. **Machiavelli, Guicciardini e storici minori del primo Cinquecento**. Padova: Piccin Nuova Libreria, 1994.

os elementos cênicos em tamanho, empregando o mesmo sistema de correção óptica prescrito ao desenho. O horizonte primeiro coincide com o solo da cena, onde os efeitos de escorço dos casarios são definidos. Entretanto, o efeito de profundidade é amplificado com a colocação do horizonte da cena, para além da última parede da cena, efeito este que participa de uma conotação maior de “elegância” (*dolcezza*) nos escorços dos casarios, evitando qualquer discordância com a visão de deleite do espectador. O espetáculo pertencente a um evento privado, segundo Alonge¹³³, traz uma cena destinada a um público privilegiado, em que a perspectiva proporciona um espaço unitário caracterizado pela disposição “frontal entre espetáculo e espectador”. A hierarquia rege a disposição do melhor lugar para este espectador privilegiado, distinto na figura do príncipe, que reúne todo o poder da cidade num único centro, emblema metafórico para o mesmo processo reflexivo de imagem da construção perspectiva.

A junção das telas que figuram os casarios, tanto numa visão de fachada frontal com portas, janelas e arcos (elaborados em madeira em baixo relevo), como também numa visão lateral dos casarios em escorço que simulam volumes tridimensionais, amplificam a pintura. O horizonte da última parede do teatro dá o escorço dos telares, que deverão ter aparência nobre (majestade), compondo, desse modo, ulterior correção perspectiva para os casarios que estão mais acima e em maior tamanho. A invenção caracteriza outro modo perspectivo, diferenciado daqueles propostos no teatro antigo romano. A experiência e o estudo são recomendados por Serlio, que propõe o *modello* em papel e madeira, com as devidas medidas, para o controle da aparência, para então depois esse mesmo estudo ser transportado para a construção real da cena.

Na construção de efeitos que dão a ver os materiais diversos da cena, pórticos perfurados são recomendados para os casarios a fim de que, por meio destes, vejam-se outros casarios. Balcões, parapeitos, cornijas e sacadas construídas em relevo compõem-se com outros efeitos pictóricos. O interesse serliano pelos aspectos materiais da arte edificatória é algo evidente. Tanto Bramante¹³⁴, Rafael, Genga, quanto Peruzzi (este principalmente, legou a Serlio sua teoria arquitetônica¹³⁵) construíram suas arquiteturas perspectivas com modelos que evidenciavam os materiais empregados (tijolos, pedras, estuques) a partir do uso da arte

¹³³ ALONGE (2000, p. 7-9).

¹³⁴ O “espaço perspectivo” prescrito para as cenas apresenta uma relação direta com o modo de figuração do “espaço interior” bramantesco, que atrela o volume à representação perspectiva.

¹³⁵ TUTTLE (1989, p. 27). Segundo Tuttle, Serlio trabalhou em Bologna como pintor de 1520 a 1523, sendo que em 1522 teve seu primeiro contato com Baldassar Peruzzi, no projeto da Basílica de São Petronio. Na ocasião, Serlio teria acompanhado Peruzzi, fato que pode ser pensando a partir de anotações sobre as medidas com letra de Serlio, além de um registro de pagamento no arquivo da fábrica, direcionado a “Sebastiano Pintor”.

do relevo, como também um modo de pintura ornamental que se compunha com o espaço arquitetônico, ampliado em tamanho ou ornato. Assim, as premissas dessa arte perspectiva de relevo empregada nas cenas não teriam suas bases só no modelo de edifício de teatro antigo, mas em figurações de pinturas que compuseram arquitetonicamente (enquanto *ornatus*) edifícios *all'antica*, incluindo-se nestes as pinturas de cenas teatrais.

Por outro lado, também a arte da *marchetaria*, por princípio, empresta ao desenho e construção das cenas pintadas e teatrais um modelo de grande rigor geométrico e coerência sistemática, uma vez que, segundo Damisch¹³⁶, suas peças devem ajustar-se exatamente umas às outras ao cobrir a superfície na qual são aplicadas, sendo, deste modo, coerente com a função unificante da perspectiva. Essa técnica também faz pensar os efeitos da arte do relevo empregados nas cenas, uma vez que se vale não de cores diferenciadas, mas de efeitos obtidos por baixos-relevos vistos por contrastes de luz e sombra.

Todavia, o domínio adquirido pela composição da arquitetura, pintura e relevo com a perspectiva parece ser o ponto que diferencia o discurso serliano. Esta singularidade coloca-o como preceptor das artes das cenas teatrais modernas, uma vez que ele prescreve uma tipologia de gêneros cenas que combina partes tratadas em pintura plana e os volumes em três dimensões. Difícil nesta reconstituição de cena serliana é precisar e definir uma separação exata entre estas partes pintadas e os elementos em relevo e volumes, realmente construídos em profundidade, assunto este que será tratado na próxima seção deste trabalho.

Segundo Damisch¹³⁷, há nas cenas uma ocultação da operação da própria pintura, não podendo aparecer abertamente por uma representação, mas esta mesma pintura por través da cena torna-se “uma representação de uma representação”¹³⁸, dentro de uma noção especificamente do assunto do espetáculo. Por essa afirmação, o autor parece pontuar o lugar da pintura antiga em relação à cena moderna, uma vez que a primeira vem antes abrir o campo da história, e a segunda converte-se depois emblematicamente em função espetacular e nos mecanismos da representação. Assim, o teatro é um teatro de *peinture*¹³⁹, totalmente relacionado ao universo do espetáculo.

Por essa via, a construção da cena teatral moderna é contributo serliano, que, mesmo oabrando a partir dos lugares da pintura plana, ultrapassa-a, uma vez que se faz diferenciada por se tratar de cena material, sólida e aparelhada em três dimensões, acoplando as personagens (dizadores ou animais), operando desse modo com outras regras de perspectiva.

¹³⁶ DAMISCH (1993, p. 240-251).

¹³⁷ DAMISCH (1993, p. 246).

¹³⁸ Ibidem, p. 246. “voire pour la représentation d’une représentation..”

¹³⁹ Ibidem, p. 246.

Esta distinção perspectiva é apontada por Damisch¹⁴⁰ acerca da distância aparente que age na pintura plana, com o ponto de fuga estabelecido, sem incidentes, sob a estrutura do espaço, diferentemente da cena teatral, que, não sendo definida como um espaço homogêneo euclidiano, descrito por relações métricas entre os pontos, deixa de ser espaço unitário em relação ao ponto de fuga. A definição do solo plano da cena, constituído de quadrados perfeitos, permite maior controle, o que não ocorre ao passar para a cena inclinada na disposição não em tela, com volumes cujas fachadas planas devem diminuir de tamanho e ainda compor-se com laterais fugidias. O solo inclinado e o “céu” (este último não prescrito por Serlio) da cena ganham redução perspectiva, mediada pelo ponto de fuga lançado a uma distância para além da parede do teatro, cujas laterais dos casarios devem adequar-se. Para a construção das fachadas laterais, Serlio prescreve o emprego de um fio sólido que vai do ponto condizente com a altura do dizedor, em pé, no chão da cena inclinada até o horizonte, marcado sobre a tela de fundo. Isso caracteriza um modo de perspectiva teatral que opera com uma direção fixa do ponto de fuga, adaptável, no entanto, com cada plano da cena e volume da cena, sem deixar de referir-se a um lugar exato de melhor fruição.

De tal modo, a cena moderna tem sua grande *inventio* na habilidade máxima em definir a distância correta para se colocar o ponto de fuga. E a adequação de tal ponto com o melhor lugar para o espectador é presenciada na figura do príncipe. Entretanto, para Damisch¹⁴¹ a questão principal situa-se na “história”. A história ou fábula é proposta no “Tratado sobre as cenas” enquanto imitação de ação, a partir de preceitos aristotélicos que operam na definição de representação e cena do tratado serliano. “[...] uma história, todavia, que empresta parte do seu sentido, e de sua instância [por meio da] distancia que ela abre, para trabalhar e remontar, entre o ponto geométrico do sujeito e seu lugar imaginário.”¹⁴²

A representação pensada pela via da história opera sob uma unidade teológica, política e retórica¹⁴³ a partir de uma definição de hierarquia, discrição e agudeza, onde a perspectiva enquanto *inventio* é dispositivo que opera no campo da visibilidade, dando significado (por alegoria ou ilustração) ao lugar designado ao “sujeito”. Operando com tais pressupostos, mais

¹⁴⁰ DAMISCH (1993, p. 409).

¹⁴¹ DAMISCH (1993, p. 433).

¹⁴² DAMISCH (1993, p. 433). “[...] une histoire, cependant, qui emprunte partie de son sens, et son ressort, de l'écart qu'elle ouvre, pour travailler à le surmonter, entre le point géométrique du sujet e son lieu imaginaire.”

¹⁴³ Em relação à retórica, a história (argumento) encontra-se na forma de ação pertencente ao gênero da narração, proposição esta presente na doutrina do *Retórica à Hérennius*, livro I, sobre a Arte Oratória de Cícero, que aquece o movimento literário renascentista dominante principalmente em Roma no princípio do século XVI (CÍCERO, Marco Tulio. *Rhétorique a Hérennius*. Tradução de Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1956).

do que compor um cânone de normas, Serlio trata de estabelecer uma hierarquia, sempre regrada pelos gêneros de discurso e de cenas.

Na prescrição das cenas, “Os lumes artificiais das cenas” finaliza o discurso, ampliando os ornatos com tintas coloridas por meio de lumes que dão efeito de tridimensionalidade. A representação seiscentista figura a cena e o “ponto fixo” dessa luz com as perspectivas adequadas para que os mistos discursivos sejam fruídos como integração hierárquica. Desse modo, também a luz obra no escorço e encurtamento e na redução das dimensões de um objeto conforme a distância, sendo um forte operador de persuasão.

4 PRAECEPTA E TERMINOLOGIA TEATRAL NO “TRATADO SOBRE AS CENAS”

4.1 Teatro serliano e teatro romano: interpretações renascentistas do teatro antigo

Em sua maioria, a construção dos teatros para representação teatral no século XVI buscava respeitar as prescrições do *De Architectura*, de Vitrúvio. No entanto, as interpretações renascentistas do teatro vitruviano trazem inúmeros equívocos em relação à distinção, disposição e função dos elementos específicos do “cenário”.

Vitrúvio não detalha esses elementos que constituíam parte importante do cenário: trata, antes, da disposição geral dos teatros grego e romano enfatizando a organização arquitetônica do segundo, composta a partir da circunferência na qual se inscrevem quatro triângulos equiláteros, que demarcam com seus lados os lugares da cena e da cávea com escadas, *cunei spectaculorum* e arquibancada.¹ As prescrições vitruvianas permitem boa aproximação do que seria a forma do teatro romano; entretanto, o mesmo não se aplica à constituição da cena, que deixa margem a interpretações distintas, principalmente quando se trata dos ornamentos da *frons scaena*.

Em meados do século XV ocorre um grande interesse pelas restituições do teatro antigo (não que Vitrúvio não tenha circulado no período medieval²), com a emulação do teatro romano, questão esta já tratada no *De re aedificatoria*, de Alberti³, com assunto acerca da função do teatro na cidade. Segundo Tafuri, o escopo albertiano teria sido o de “emular e superar em clareza e síntese o escritor latino”⁴, e para tal emulação o destinatário final seria sempre o príncipe. Uma tendência parecida ocorre também no tratado de Filarete⁵, que apresenta o arquiteto como um verdadeiro soberano que cria o mundo segundo suas ideias. Para tanto, dispõe seu tratado do escopo da edificação integral de uma cidade. De acordo com

¹ VITRUVIO (2006, livro V, cap. VI, p. 168). *Cunei spectaculorum* são os vincos que formam as divisões da arquibancada.

² “O conhecimento do texto vitruviano no curso do período medieval é de fato mais do que assertivo.” (TAFURI, Manfredo. Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel quattrocento. In: BRUSCHI, Arnaldo. **Scritti rinascimentali di Architettura**. Milano: Il Polifilo, 1978. p. 390) “La conoscenza del testo vitruviano nel corso del medioevo è infatti più che accertata.” Como exemplo, Tafuri aponta as obras de: “Sidonio Apollinare em suas epístolas; Eginardo na França, em sua quinquagésima sétima carta; Paolo Diacono realiza uma cópia do códice vitruviano em Montecassino” (TAFURI, 1978, p. 390).

³ ALBERTI (1966, livro VII).

⁴ “Os livros de Vitruvius não têm só valor para os arquitetos do humanismo como fonte sintática, mas muito mais como referência e confronto histórico, como testemunho literário de uma prática arquitetônica de um modo de interpretar a atividade construtiva, com os quais estes mesmos arquitetos estavam tecendo uma articulada dialética.” (TAFURI, 1978, p. 393)

⁵ FILARETE, Antonio Averlino. **Tratatto di Architettura**. A cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Firenze: Biblioteca Nazionale, 1568. (Códice Magliabechianus).

Chastel⁶, os elementos principais que Filarete seleciona para a planta de edificação de Sforzinda (Il. 86) seriam a praça central e seus elementos simétricos, inscritos dentro de um círculo.

Ilustração 86 – Filarete, planta da edificação de Sforzinda. Uffizzi – Florença – Itália.
Fonte: CHASTEL (1965a, p. 4).

Outros textos de reconstituição vitruviana partem de considerações práticas para elaborações teóricas; porém, todos terão o mesmo fim: a exaltação da arquitetura e do arquiteto. Somente no início do século XVI começam as tentativas de exegese mais rigorosa do texto latino e, sobretudo, desdobrar os passos vitruvianos, por meio de ilustrações interpretativas elaboradas por Giocondo (1511), Cesariano (1521) e Caporali (1536), etc.

⁶ CHASTEL (1965a, p. 4).

Segundo Tafuri, a edição de Vitrúvio publicada em Roma entre 1483 e 1490, a *editio principis* de Sulpizio da Veroli, teria extrema importância como documento de filologia humanística na recuperação do confronto histórico com os *exempla* antigos, por apresentar um acurado texto se comparado com diversos outros códices existentes.

Reportando-se a Sulpizio, Tafuri⁷ estabelece uma analogia entre a “restituição do teatro vitruviano e a atividade teatral da Academia de Pomponio Leto”⁸. Da mesma forma, aponta para ocorrências que fizeram parte de um mesmo contexto: “o interesse pelo teatro clássico, a decadência das sacras representações, o programa do círculo pomponiano e a necessidade de uma leitura filológica do texto vitruviano”⁹. Há, portanto, grande probabilidade de que o tratado antigo traga indicações mais precisas sobre a arquitetura civil, a arquitetura teatral e a arte cênica.

Igualmente, Klein e Zerner¹⁰ comentam acerca da importância do prefácio de Sulpizio da Veroli à edição vitruviana ao mencionar as representações de comédias dos pomponianos (Academia de Pomponio Leto); e também a encenação que ocorreu na corte do Palácio de Riario, adaptada como cávea, em que foi possível admirar “pela primeira vez *picturatae scaenae faciem*”¹¹, caracterizada, segundo Krautheimer, como um cenário de fundo que provavelmente figurava uma vista com elementos urbanos em perspectiva. Para estes autores, os modelos de pintura vistos em Urbino (Il. 31), Baltimor (Il. 32) e Berlim (Il. 33) são tomados como exemplo para as *facies picturale scaenae* de Vitrúvio, embora mediados pela interpretação albertiana. Outra afirmação acerca das reconstituições vitruvianas parte de Tafuri¹², com relação à carta escrita por Sulpizio da Veroli, convidando explicitamente o cardeal Raffaele Riario¹³ a construir um teatro permanente em Roma, sendo que na mesma carta oferece uma versão sobre os dois tipos de cenas vitruvianas, sugerindo um “palco com cenário *versatilis* (com *periactoi*), [ou] o cenário *ductilis* (móvel)”, distinção esta que Klein e Zerner¹⁴, e também Tafuri¹⁵, afirmam ter sido esquecida pelos comentadores quinhentistas,

⁷ TAFURI (1978, p. 396).

⁸ TAFURI, loc. cit.

⁹ TAFURI, loc. cit.

¹⁰ KLEIN (1998, p. 287-289).

¹¹ KRAUTHEIMER (1993b, p. 272). “*per essere stato i primo a mostrare nostro seculo picturatae scenae faciem.*”

¹² TAFURI (1978, p. 397).

¹³ Raffaele Riario seria, segundo Klein, o protetor da Academia Romana de Pomponio Leto e, juntos, a academia e Riario teriam a pretensão de ser *i primi hoc aevo* no que se refere às representações (KLEIN; ZERNER, 1998, p. 288).

¹⁴ KLEIN; ZERNER (1998, p. 288, nota 5).

¹⁵ TAFURI (1978, p. 397).

“dando margem a diversos equívocos”¹⁶. A cena *ductilis* de Vitrúvio apresentava mobilidade e, segundo Bieber¹⁷, era composta por uma tela pintada que representava o ambiente de acordo com o gênero, sendo disposta diante da parede da *frons scaena*, podendo ser removida e, quando a tela da frente fosse puxada, imediatamente a de trás apareceria (Il. 87). Contudo, tal artifício não surtiu o mesmo interesse para o teatro serliano; certamente isso ocorreu devido ao recurso perspectivo tridimensional que, ao representar as laterais dos casarios em escorço, não poderia correr sob trilhos, como foi possível em Vitrúvio.

Ilustração 87 – Megalópolis, plano com *skenotheke* para *scaena ductilis*.

Fonte: BIEBER (1971, p. 75).

Por outro lado, Tafuri defende a hipótese de que o interesse pela obra vitruviana estaria conectado ao nascimento do teatro moderno, sendo que a edição de Sulpizio da Veroli constitui-se, para tanto, como o momento inicial de tal ocorrência, juntamente com o manuscrito sobre as *Spectacula*, de Prisciano.

¹⁶ Ibidem, p. 397.

¹⁷ BIEBER (1971, p. 74).

Entretanto, quando se estabelece uma comparação entre o texto latino de Vitrúvio e as interpretações renascentistas do século XVI, torna-se curioso observar as incompatibilidades entre o teatro vitruviano e os artifícios perspectivistas da pintura de cena renascentista.

Segundo Klein e Zerner¹⁸, Serlio parte das interpretações vitruvianas dos primeiros renascentistas ao descrever, no livro terceiro¹⁹, os teatros antigos com decorações de arquitetura (pórticos, colunas, arcadas, *loggia* e átrio). Entretanto, quando prescreve a cena realizada em Vicenza, acrescenta ao modelo *all'antica* a combinação da “pintura perspectiva com os painéis em baixo-relevo *trompe-l'oeil*”²⁰, ou seja, o relevo [perspectivo], com a representação da praça.

Certamente, para os estudos da perspectiva no espetáculo Serlio valeu-se também das contribuições de Brunelleschi, que deu as indicações de seu primado técnico aos aparelhadores de espetáculos, denominados genericamente por festeiros (*festaioli*) ou intelectuais (*intellettuali*)²¹. Segundo Mamone²², a partir de Brunelleschi

[...] os estudos de perspectiva; a tendência à unificação do lugar da ação; o movimento em toda a área destinada ao espaço cênico; mutações do ponto de vista; o uso vertical do vão cênico; o “ilusionismo” criado e a capacidade de dar aspecto de maravilhoso a uma técnica racional constituíram uma espécie de prólogo ao advento da cenografia, da cenotécnica e do lugar teatral no sentido moderno²³

Segundo Zorzi, na obra de Brunelleschi encontram-se “[...] os signos inconfundíveis de uma linguagem que ambiciona ajustar, na harmonia de um comum discurso, as estruturas da cidade ao organismo da cena e a gênese do espetáculo a uma sociedade que aí se reconhece e se exprime”²⁴.

Assim, o teatro renascentista no primeiro meados do século XVI está intimamente relacionado com as festas, associado às transformações transitórias da cidade. E o principal elemento diferenciador das cenas renascentistas em relação ao teatro antigo é a cena perspectiva que traz cada vez mais a noção de profundidade, envolvendo o dizedor com a cena. Essa acepção é diferenciada no teatro vitruviano quando se leva em conta a *frons scaena*, na qual o ator se mantém à frente da cena.

¹⁸ KLEIN; ZERNER (1998, p. 289).

¹⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 50-123).

²⁰ KLEIN; ZERNER (1998, p. 290).

²¹ MAMONE (1981, p. 24).

²² Ibidem, p. 24.

²³ MAMONE, (1981), p. 24.

²⁴ ZORZI, Lodovico. **Il teatro e la città**. Saggi sulla scena italiana. Torino: Einaudi, 1977. p. 76.

No teatro serliano, a noção de profundidade dada pela construção perspectiva requer uma inclinação do solo e vem acompanhada com a junção da cena plana e da cena inclinada, lugares estes que se confundem aos poucos, incorporando cada vez mais o dizedor à cena. Serlio não prescreve a unificação do cenário (cena plana e cena inclinada); entretanto, possibilita que o dizedor adentre também a cena inclinada por meio de aberturas nas duas laterais (frontes laterais), simulando volumes e espaço tridimensional. A cena serliana conta com volumes em *trompe-l'oeil* (em cada lateral da cena), elaborados a partir de dois painéis com passagens por trás da cena, em concordância com o painel do fundo. Estes recursos perspectivos, uma vez caracterizados como relevos, são “diferenciados das regras passadas”²⁵. Para esse modelo de uso da perspectiva que supera a Antiguidade, Serlio emprega o prolongamento do ponto de fuga até a parede última do teatro, para além da parede da cena²⁶, contando, para tanto, com um “prego fixado no ponto de fuga das ortogonais”²⁷ (Il. 88). Segundo Sonrel²⁸, este prego deveria ser colocado no muro de fundo da cena, no mesmo nível do olho do príncipe, e um segundo prego nesse mesmo nível sairia da praça do teatro (príncipe), devendo ambos serem ligados por uma linha de visão.

Ilustração 88 – Foto de maquete física de reconstituição do solo da cena serliana.
Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 43-46).

²⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 44).

²⁶ “E porque alguns puseram o horizonte na última parede, que termina a cena, necessariamente o puseram sobre o próprio solo, no embasamento dessa parede – o que mostra que todas as casas se juntam; imaginei ultrapassar o horizonte, no que fui tão bem-sucedido que, ao fazer tais coisas, tenho sempre seguido esta estrada.” (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 44) “*Et perche alcuni han posto l’orizzonte, all’ultimo muro, che termina a scena, il qual è necessario metterlo sul proprio suolo al nascimento di esso muro, dove dimostra che tutti li casamenti si adunano: io mi sono imaginato di trapassare più oltre con l’orizzonte, la qual cosa mi è così bene riuscita, che à fare tal cose ho sempre tenuto questa strada.*”

²⁷ KLEIN; ZERNER (1998, p. 293).

²⁸ SONREL (1943, p. 32).

Contudo, para Klein e Zerner²⁹ o emprego da perspectiva na cena serliana aproxima cada vez mais o espectador da visão de um quadro que proporciona grande efeito de profundidade; porém, ocasiona a estes mesmos espectadores, quando mal posicionados, a perda proporcional da ilusão (Il. 89), efeito oposto ao que Vitrúvio propôs.

Ilustração 89 – Foto de visão parcial da maquete física de reconstituição da cena serliana – visão distorcida tomada fora do ponto de vista ideal. Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 43-46).

Serlio estabelece os lugares privilegiados para os espectadores, e o melhor lugar é aquele que coincide com a altura dos olhos, ou o horizonte da cena. Há, desse modo, uma distinção hierárquica entre os espectadores mais nobres e aqueles pertencentes à plebe, cujos lugares estão posicionados mais distante da visão do horizonte da cena.

Ao inserir cada vez mais o espectador na cena, o teatro quinhentista distancia-se, por consequência, da proposta vitruviana na qual o ator era colocado à frente da *frons scaena*. Entretanto, a distinção existente entre a cena vitruviana e a serliana pode ser também caracterizada pela pujança da perspectiva com outros recursos visuais, ultrapassando a noção de “cena quadro”, embora ainda circunscrita ao espaço do palco.

Dentre os modelos de reconstituição vitruvianos que mais se aproximam da ideia do texto original, destaca-se o Teatro Olímpico de Palladio, que se diferencia do latino por ser

²⁹ KLEIN; ZERNER (1998, p. 294).

uma formulação na qual a cena e a sala tornam-se complementares. O Olímpico de Vicenza comporta, por meio de uma ilusão perspectiva, a ideia de profundidade, ampliando a visão do espectador para além da tela pintada, recurso este legado de Serlio. Com pontos diversos simulados na fachada pintada e uma arquitetura que propõe aberturas com portas que dão continuidade à visão por projeções perspectivas, o cenário de Palladio remete-nos para além da frente da cena.

Em Vitrúvio, a cena é caracterizada pela *frons scaena*, que, enquanto fachada arquitetônica, permite que o ator se movimente à frente dela. Em contrapartida, o edifício cênico vitruviano é agraciado com as *versurae*, localizadas na zona que comporta as passagens laterais no extremo do púlpito (Il. 90 e 91), elementos que cumprem importante papel, estabelecendo um elo entre a cena em complemento com a cávea. Um exemplo de *versurae* ainda existente pode ser visto no Teatro Antico de Taormina (Il. 90). De idade helenística, passou por diversas “intervenções” de reestruturação e ampliação do edifício, previstas para um teatro de estruturação grega com orquestra circular modificado para o modelo romano, no qual a cena ocupa parte da circunferência, ampliando o espaço de encenação. No entanto, a maior contribuição da análise desse teatro é a possibilidade de adentrar as aberturas laterais da cena na região das *versurae procurrentes*, que ainda se mantém, permitindo que se refaça o caminho de ligação entre os dois lados da cena, por trás da *frons scaena* (Il. 91). A visão complementar entre a cávea e a *frons scaena* é uma característica fundamental do teatro romano, projetado como um monumento arquitetônico unitário (sem separação da cávea e do edifício cênico), solução esta também emulada no Teatro Olímpico de Vicenza.

Ilustração 90 – Visão frontal e lateral a partir da entrada das *versurae*, no teatro de Taormina – Sicília – Itália.

Fonte: a autora, registro realizado em 2009.

Ilustração 91 – Itinerário a partir da região das *versurae*, passagem lateral no extremo do púlpito, passando por trás da *frons scaena*. Teatro de Taormina – Sicília – Itália.

Fonte: a autora, registro realizado em 2009.

Entretanto, o que parece significativo quando se estudam as restituições da *frons scaena* vitruviana é identificar como Serlio lê e repropõe essa Antiguidade romana. Pela hipótese de Klein e Zerner³⁰, o bolonhês estabelece uma distinção de assuntos, tratando dos teatros antigos no livro terceiro e descrevendo, mesmo que com alguns equívocos, as *frons scaenae* a partir das regras vitruvianas. No “Tratado sobre as cenas”, o modelo de cena realizado em Vicenza apresenta representação da praça e não da *frons scaena*. Desse modo, Serlio suprime um dos importantes elementos vitruvianos, as *versurae* (que complementam a cena). Mesmo quando prescreve o teatro antigo no livro terceiro, Serlio substitui as *versurae* por pórticos, ação esta frequente nas edições renascentistas do tratado antigo. No entanto, boa parte das reconstituições vitruvianas renascentistas ignora por completo a presença do termo em Vitrúvio.

Outros equívocos ocorrem nas interpretações de Vitrúvio, conforme Klein e Zerner³¹, pela substituição das aberturas (três ou cinco) da *frons scaena* por pórticos. Entretanto, as *versurae* são as partes mais prejudicadas, ou pela total rejeição ou por substituições, por exemplo, quando são tomadas por paredes laterais de uma cena que complementa a cávea, inutilizando a função maior das *versurae*, que era a “relação complementar entre sala-cena que excluía o quadro”³².

As *versure*³³ em Serlio são citadas no livro terceiro do *Da Architettura e Perspectiva* quando da descrição dos teatros antigos, porém não com o mesmo significado que Vitrúvio emprega. Em sua reconstituição do Teatro de Marcellus (Il. 87)³⁴, Serlio menciona os elementos do teatro que estão em “conformidade com os escritos de Vitrúvio”³⁵: os capitéis

³⁰ KLEIN; ZERNER (1998, p. 295-297).

³¹ Ibidem, p. 297.

³² Ibidem, p. 298.

³³ Serlio emprega o termo *versure* como tradução em língua italiana para o termo latino *versurae*

³⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 70).

³⁵ Ibidem, p. 70.

dóricos, os arcos, os frisos, as correntes³⁶ e seus vãos correspondentes. Já as cornijas dóricas, Serlio menciona-as como distantes da doutrina de Vitrúvio. A referência às *versure* encontra-se na prescrição serliana para a planta do Teatro de Marcellus, na qual as medidas são dadas em “pé romano antigo”, sendo o teatro compreendido na seguinte disposição:

[...] a primeira parte do meio marcada A, referente à praça do teatro, tem por diâmetro 194 pés em forma de meio círculo. De um canto a outro marcados H, são 417 pés. A parte marcada B, denominada praça da cena, é toda espaçosa. A letra C refere-se ao pórtico da cena, no meio da qual será o púlpito. A parte assinalada D era a anteporta com as escadas dos dois lados, que subiam aos lugares assinalados E, denominados câmaras. Os pórticos dos lados assinalados C eram utilizados para passagem, e são denominados *versurae* (*versure*), as quais [Serlio diz que] não poderão ser vistas, por estarem cobertas por outros edifícios.³⁷

Ilustração 92 – Planta do Teatro de Marcellus.

Fonte: SERLIO ([1619] 1964, p. 70).

Ilustração 93 – Vista da parte posterior do Teatro de Marcellus.

Fonte: a autora, registro realizado em 2009.

Assim, as *versure* são definidas por Serlio como pórticos laterais, algo distinto do que Vitrúvio empregou no *De Architectura*³⁸, porém bem próximo ao que o bolonhês propõe também em seu teatro moderno de Vicenza. Para Maciel, as “*versuras*” vitruvianas também

³⁶ Viga para armação de palco.

³⁷ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p.70). “[...] prima la parte di mezo notada A, detta piazza del teatro, è per diâmetro piedi 194 è di mezo cerchio dall’uno all’altro angolo de corni notati H, ci sono piedi 417, la parte notada B, detta piazza della scena è tutta spatiosa, dove è la lettera C, è il pórtico della scena, nel mezo del quale era il pulpito. La parte segnata D, era un’antiporto con le scale dalle due bande che andavano à i luoghi segnati E, detti camere, quei portici dalle bande segnati C, si usavano per passeggiare, si dicono *versure*, le qual cose non si veggono più sopra terra per esser coperte d’altri edifici.”

³⁸ VITRUVIO (2006, livro V, cap. VI, p. 189).

significam o “ângulo interior formado pelo encontro das duas paredes e seria esse talvez o significado mais provável no texto latino”³⁹.

No texto sobre a cena serliana de Vicenza, as *versure* não são mencionadas, caracterizando uma cena de relevo achatado, próxima à visão de um quadro, uma vez que a relação da cena com a sala não era contemplada, enquanto Vitrúvio, com suas *versurae*, alvitava a integração com a cena e propunha, como já dito, uma relação complementar sala-cena que excluía o quadro⁴⁰.

Desta forma, na ilustração da cena cômica podemos supor uma substituição da noção de *versurae* por um par de entradas, caracterizados por *loggie*⁴¹ e portas, que se encontram à frente da cena e que podem dar uma ideia de continuidade para o espaço interior dos edifícios simulados, prolongando os cantos do teatro. Segundo Klein e Zerner⁴², “a ideia de uma *frons scaena* que ultrapassa o fundo da cena e envolve as duas laterais de modo que o ‘ator’⁴³ represente realmente na cena” estava plenamente proposta em Serlio.

Uma referência próxima a essa serliana é encontrada nas ilustrações venezianas de Plauto (1518) e Terêncio (1545), em que o fundo da cena é constituído de uma *loggia* ou uma fileira de arcadas e os lados com casas em relevo em *trompe-l’oeil*, tal como vemos em Serlio.

Se tomarmos outro exemplo serliano de prescrição de edifício teatral em conformidade com Vitrúvio, temos ainda o teatro da cidade antiga de Pola, presente também no livro terceiro⁴⁴. Localizado na Dalmatia, próximo ao mar, esse teatro é atribuído por Serlio a Vitrúvio, com a afirmação de que este teria tirado proveito do morro existente no local, servindo-se dele para a parte da cávea. Assim, no plano foram elaboradas as outras partes do teatro; desse modo, não se necessitava de escadas para sair, pois o monte permitia a comodidade de se andar por cima do teatro, havendo necessidade das escadas somente no local da cena. Neste exemplo, Serlio prescreve o interior e depois o exterior do teatro, com medidas em pés modernos, dígitos e *once*, contudo, não menciona as *versurae* vitruvianas.

Outras prescrições sobre diferentes teatros podem ser lidas em Serlio, a exemplo do Teatro de Ferento⁴⁵, na cidade antiga de Viterbo; o de Fondi⁴⁶; o anfiteatro de Roma,

³⁹ Ibidem, p. 189. O termo latino *versurae* foi traduzido por Maciel e empregado em língua portuguesa como *versuras*.

⁴⁰ KLEIN; ZERNER (1998, p. 298).

⁴¹ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 70).

⁴² KLEIN; ZERNER (1998, p. 299).

⁴³ Termo empregado por Klein, mas, ausente na época em questão.

⁴⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 72).

⁴⁵ SERLIO, loc. cit..

⁴⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 75).

denominado Coliseu⁴⁷; o Arena, anfiteatro de Verona, especificando mais os detalhes referentes à *frons scaenae*, todos baseados nos escritos vitruvianos.

Com efeito, as *versurae* prescritas em Vitrúvio não foram empregadas por Serlio. Segundo Klein e Zerner⁴⁸, as reconstituições da cena vitruviana a partir da visão perspectiva da cena ignoravam as *versurae* ou os ângulos “projetados” para fora da cena (*versurae procurrentes*), cuja função era “fechar o *proscenium* dos três lados numa arquitetura coerente, como se fosse um interior complementar à sala”⁴⁹.

Outro importante elemento prescrito que é alvo de distorções ou até supressão na interpretação do teatro vitruviano são os *periactoi* definidos como lugares destinados a “cenários”⁵⁰, dispostos em máquinas giratórias de seção triangular, tendo em cada face ornamentações; quando havia mudança na representação teatral, também as máquinas giravam, modificando-se a cena. Estes prismas giravam sob eixos (espécie de fustes), fixados em base de pedras calcárias.

Um dos poucos documentos que restaram sob a presença desses *periactoi* são os encaixes em pedra (Il. 94) ainda presentes em algumas ruínas de teatros antigos⁵¹. O teatro de Elis (Il. 95) é mencionado por Bieber⁵² como referência para reconstituição, por apresentar pedras com buracos no meio, e que são condizentes com os mesmos lugares no qual os *periactoi* deveriam ser dispostos⁵³.

Ilustração 94 – Encaixes em pedra para as hastes sob a qual giram os *periactoi*, modelos encontrados no teatro de Dionísio na Grécia.
Fonte: BIEBER (1971, p. 75).

⁴⁷ Ibidem, p. 79.

⁴⁸ KLEIN; ZERNER (1998, p. 296).

⁴⁹ KLEIN; ZERNER, loc. cit.

⁵⁰ Termo inexistente no período em questão, empregado aqui apenas para diferenciar a noção de cena ou *scaena frons*.

⁵¹ BIEBER (1971, p. 75). Segundo a autora, não há traços arquitetônicos desses *periactoi* até o período helenístico.

⁵² Ibidem, p. 75.

⁵³ BIEBER (1971, p. 75).

Ilustração 95 – Plano do edifício cênico do teatro de Elis, com encaixes em pedra para as hastes sob as quais giram os *periactoi*.
Fonte: BIEBER (1971, p. 75).

Outros vestígios são mencionados pela autora como exemplo: Pérgamo (período helenístico, Il. 96) e teatro de Dionísio em Atenas (Il. 97 e 98), que apresentam semelhantes buracos; neste último foram encontradas duas grandes pedras com buracos redondos no centro, conforme exemplo da Ilustração 94.

Ilustração 96 – Teatro de Pérgamo, Turquia. Visão geral e detalhe dos lugares destinados às hastes dos *periactoi*. Encaixes em pedra para as hastes sob a qual giram os *periactoi*, modelos encontrados no teatro de Dionísio na Grécia.

Fonte: Disponível em: <<http://www.jordinaya.net/espanyol/turquia.htm>> (visão geral); BIEBER (1971, p. 75) (detalhe).

Ilustrações 97 e 98 – Reconstituição da cena na fase romana e visão atual das ruínas do Teatro de Dionísio – Atenas – Grécia

Fonte: a autora, com base em: FIECHTER (2009)⁵⁴.

Segundo Bieber⁵⁵, no teatro grego de Megalópolis (Il. 87), um dos maiores teatros da Grécia, as cenas laterais ou *periactoi* eram usados para anexar a *katablemata*⁵⁶. Esse edifício teatral no século IV comporta trilhos não apenas para uma cena *ductilis*, mas também para todo um aparato cênico de madeira que poderia entrar ou sair, sendo rolado para fora ou para dentro sob rodas.

Tanto Vitrúvio como Pólux descrevem os *periactoi* como prismas decorados, contendo a cada face uma pintura de cena indicando o gênero cômico, trágico ou satírico; no caso de haver mais mudanças de cena do que o número de faces, seria possível ainda alterar as pinturas que estariam na parte de trás de cada face, antes da alteração da cena. De acordo com Bieber⁵⁷, uma convenção comum era indicar diferentes localidades numa mesma cidade, virando somente os *periactoi* do lado direito, assim como, ao desejar mudar totalmente a cena, ambos eram girados conjuntamente. Do mesmo modo, a autora estabelece uma comparação entre a função dos *periactoi* e as *versurae*⁵⁸ (*parodoi*) em que os dois teriam o mesmo significado enquanto convenção, com referências sobre a entrada dos atores pelo lado direito ou oeste (cidade ou porto) ou pelo lado esquerdo ou leste (campo).

⁵⁴ FIECHTER, Ernest Robert. **Antike griechische Theaterbauten**. v. 9, Das Dionysostheater IV (time of Nero), Stuttgart, 1950. p. 17-21, Il. 5, pls. 3-5.

⁵⁵ BIEBER (1971, p. 75).

⁵⁶ Tela pintada que teve sua origem no uso das peles raspadas, secas e tingidas de vermelho, como fosse um pergaminho que cobria a estrutura de madeira, inicialmente sem imagem alguma. Eram versáteis, pois podiam ser jogadas sob o quadro de madeira muito rapidamente, permitindo a mudança da decoração em curtos intervalos de tempo (BIEBER, 1971, p. 74).

⁵⁷ BIEBER (1971, p. 75).

⁵⁸ Por essa hipótese, as *versurae* seriam ingressos laterais pensados sob o “palco cênico”, um que daria acesso ao centro da cidade e outro para fora da cidade, em complementaridade com os vizinhos *periactoi*, em que ambos evidenciavam a contraposição das personagens que chegavam da cidade ou do campo.

Apesar disto, a questão da diferenciação das *versurae* em relação à porta dos hóspedes ou aos *periactoi* não permite confusões, já que tais elementos estão bem distintos em Vitrúvio⁶³: “[Após ou] nas proximidades a estes lugares surgem as *versurae* salientes que dão lugar a ingressos para a cena, um para o fórum e outro para fora [da cidade]”⁶⁴.

Klein e Zerner afirmam que Vitrúvio teria colocado os *periactoi* “*secundum ea loca*”, ou seja, além das entradas de hóspedes (*hospitalia*), nas extremidades da cena, e que eles poderiam ser utilizados para as mudanças de cenário, para quando surgissem deuses, acompanhados de trovoadas. Assim, os *periactoi* estariam localizados após a porta central e a dos hóspedes, e antes das *versurae*, sendo estes mesmos elementos fisicamente distintos entre si, ainda que com mesma convenção e função, hipótese esta condizente também com Bieber⁶⁵

Segundo Bieber⁶⁶, ao lado de Vitrúvio, também Pólux (*Onomasticon*, IV, 123-132)⁶⁷ teria dado uma detalhada ilustração sobre esses elementos no teatro antigo, sendo este último mais específico sobre o assunto da maquinaria cênica. Esses dois preceptores são de diferentes momentos. Vitrúvio viveu na época de Júlio César e do Imperador Augusto, enquanto Pólux pertence à época de Commodus (180-190 d. C.). Entretanto, ambos operam com as mesmas fontes anteriores que remetem ao teatro clássico.

Igualmente, Gross⁶⁸ afirma que haveria uma tradição (preceptiva) de base comum entre Pólux e Vitrúvio com seus arquitetos evocados como autoridades no campo teatral. Embora ambos concordassem em que a fachada da *frons scaenae* deveria sugerir um palácio real em que a porta central seria dita porta régia, “[...] *pars theatri in qua sunt regiae*”, e seria ricamente decorada em adequação ao rei protagonista (primeiro ator), há divergências entre eles na prescrição de lugares próprios à cena teatral, principalmente em relação às portas de entrada de hóspedes do rei, as *hospitalia*. Em tal divergência, Vitrúvio propõe duas *hospitalia* enquanto Pólux destina uma destas portas ao hóspede do rei e outra a determinado personagem que habitaria um apartamento distinto, vizinho ao palácio, caracterizado por meio

⁶³ “Os vértices dos triângulos que no círculo da base indicam as escadas serão em número de sete. Os restantes cinco designarão a composição da cena. O do meio deve ter contra si a porta régia e os que estiverem à direita e à esquerda indicarão a disposição das portas dos hóspedes. Os dois extremos ficarão voltados para o acesso das *versurae*.” (VITRUVIO, 1990, livro, V, p. 224) “*Î autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII, reliqui quinque scaenae designabunt compositionem: et unus medius contra se valvas regias habere debet, et qui erunt dextra sinistra, hospitaliorum designabunt compositionem, extremi duo spectabunt itinera versurarum.*”

⁶⁴ Idem, ibidem. “*Secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam.*”

⁶⁵ BIEBER (1971, p. 74).

⁶⁶ BIEBER (1971, p. 74-75).

⁶⁷ Apud BIEBER (1971, p. 74-75).

⁶⁸ VITRUVIO. **De Architectura**. A cura di Antonio Corso e Pierre Gross. Torino: Einaudi, 1997. p. 721-722, nota 245.

da entrada, como pertencente a um segundo ator (e não como outra porta de hóspede). Para Gross⁶⁹, provavelmente Vitrúvio seria testemunho de uma ampliação da designação *hospitalia*, referindo-se a duas portas ao lado da régia e não a uma única, como Pólux.

No entanto, para Gross⁷⁰ e Bieber⁷¹ a noção vitruviana de *periactoi* se afinaria com a noção de Pólux. Os *periactoi* em Pólux são “máquinas cênicas descritas particularmente como sendo duas, localizadas cada qual numa seção lateral do edifício cênico”⁷². Os campos ornados mostravam, de preferência, cenas campestres ou portuárias ou, ainda, citadinas. Uma variação mais alta deste dispositivo (*periactois hypselé*) era dita *keraunoskopeion* e fazia relampear precisamente os raios referentes às seções superiores. A isso tudo Vitrúvio parece aludir com a expressão: “[...] *cum tonitribus repentinis*”⁷³, ou seja, “com lança-raios repentinos”.

Também Alberti, quando trata do teatro, menciona ainda a existência de máquinas giratórias (*versatili machina*) chamadas *periactoi*, que “mostravam uma fachada pintada, pondo à mostra um átrio ou um campo ou um bosque, segundo a conveniência da fábula”⁷⁴. No entanto, ao tratar do espetáculo teatral e da reconstituição da *frons scaenae* vitruviana, não se lê o termo *versurae* em Alberti.

Em Vitrúvio, as portas da *frons scaenae* são descritas como: porta principal ou porta régia (*valvae regiae*), localizada no meio; portas de hóspedes (*valvae hospitaliorum*)⁷⁵, localizadas ao lado da régia; e, nas extremidades, dois outros espaços nos quais se colocavam os *periactoi*⁷⁶. Assim, seria possível que houvesse máquinas giratórias de seção triangular tendo, em cada uma das suas três faces, vários tipos de ornatos que acompanhavam as mudanças nas representações teatrais ou se prestavam ao surgimento de deuses e que, ao girar, mudavam o tipo de encenação.⁷⁷ As *versurae*, no entanto, deveriam estar situadas após os *periactoi*, fato este ignorado nas edições renascentistas de Vitrúvio.

As diversas interpretações ou até supressões das *versurae* e dos *periactoi* são assunto discutido por preceptores e autores até hoje. Esse dispositivo cênico já ganhou lugares diversos, sendo mais comum sua localização atrás das portas, como na ilustração de Maciel

⁶⁹ VITRUVIO, loc cit.

⁷⁰ VITRUVIO (1997, p. 720-721, nota 245).

⁷¹ BIEBER (1971, p. 74).

⁷² VITRUVIO (1997, p. 720-721, nota 245).

⁷³ VITRUVIO (1990, p. 224).

⁷⁴ ALBERTI (1966, livro VIII, cap. 7, p. 738).

⁷⁵ VITRUVIO (1990, livro V, p. 224).

⁷⁶ VITRUVIO (1997, livro V, p. 573). “*Le stesse scene pó abbiano regole definite in modo che la porta di mezzo abbia gli abbellimenti di una corte regia, quella destra e a sinistra siano proprie degli ospiti inoltri dietro vi siano aree disposte per apparati scenici, luoghi che i Greci chiamano períaktōi.*”

⁷⁷ VITRUVIO (1990, livro V, p. 224).

(Il. 99). Entretanto, o texto latino informa a própria cena, em suas extremidades após as *hospitalia*, como possibilidade, e não atrás das portas ou parede da *frons scaenae*. Essa hipótese é também confirmada a partir de traços arquitetônicos de vestígios de pedras com buracos encontrados em alguns teatros antigos. As *versurae* seriam, segundo Bieber, as entradas laterais dos flancos do palco, designadas pelos ângulos extremos da conjunção de triângulos que formam a planta desse teatro (correspondendo, no teatro grego, às entradas na *paraskenia* que estruturam a cena (Il. 103). Essa hipótese confirmaria a possibilidade da localização dos *periactoi* na extremidade da própria cena, exatamente na região de passagem (*itinera versurarum*) para as *versurae*, conforme exemplo da reconstituição de planta e seção do teatro vitruviano efetuada por Bieber (Il. 100 e 103).

Ilustração 100 – Planta e seção do teatro vitruviano segundo Bieber, contendo referência sobre os *periactoi*.
Fonte: BIEBER (1971, p. 186).

É provável que o teatro vitruviano seja condizente com os do período da tarda República na mesma época de Augusto. O teatro romano desse período diferencia-se do grego (Il. 103) por alguns elementos como o formato da orquestra, que passa a ser meio círculo, tornando o palco mais profundo e baixo. A arquitetura da *frons scaena* é algo suntuoso, com ornamentações (Il. 101 e 102), composta por nichos, pilastras e portas, que diferem do fundo grego por suas aberturas livres (*Thyromata*) e *paese* pintada.

Ilustração 101 – Ornamento de edifício teatral – Teatro Romano de Verona – Itália.

Fonte: a autora, registro realizado em 2009.

Ilustração 102 – Pinturas em cores – ornamentos da *frons scaena* do teatro Romano de Verona – Itália.

Fonte: a autora, registro realizado em 2009.

Ilustração 103 – Restituição do teatro grego e romano, comparação efetuada por Bieber.

Fonte: BIEBER (1971, p. 188).

Também as entradas laterais romanas (cávea) ganharam abóbadas, enquanto no teatro grego eram abertas. Há separação para senadores e membros do conselho, que ocupam lugares sentados, sendo as demais classes separadas por galerias e parapeitos, enquanto no teatro grego a separação é feita em sessões diferentes, porém na mesma galeria. Os espectadores romanos entram por diferentes lugares, como: escadarias, passagens abertas, fechadas, abobadadas; no teatro grego entra-se pela orquestra através dos *parodoi* e os espectadores são conduzidos à escada. A cávea romana ocorre tanto sobre colinas quanto construídas acima do nível do chão, formando grande galeria de colunas, sendo construída em

qualquer lugar desde que salubre, ao passo que a grega é sempre realizada sobre colina, construída como santuário. De grande relevância é o fato de que o teatro romano é distinto por classes, lugares e posição social, com mais assentos para funcionários e menos espaço para a realização; já no teatro grego, enquanto ritual religioso, os assentos abrangem igualmente a todos. Essa mesma disposição dos assentos ou lugares deputedos será empregada por Serlio no teatro de *cortile*, conforme prescrição do perfil (Il. 110) e planta (Il. 6) do Teatro de Vicenza.

Tais pontuações evidenciam lugares do teatro antigo que operam no teatro renascentista, sendo aqui demonstradas algumas interpretações efetuadas acerca dos principais elementos cênicos do teatro vitruviano, descrito e emulado no *De Architettura e Perspectiva* serliano. Não se intenta abranger a complexidade de assuntos que envolve a definição das características específicas sobre o teatro grego ou romano, ou mesmo incursões romanas sob gregas, uma vez que cada edifício teatral antigo requer um estudo a partir dos vestígios de ruínas ou ainda do que restou de sua ilustração, seja por imagens ou por discurso escrito. Interessam, contudo, as comparações e as interpretações efetuadas no Renascimento a partir do texto antigo.

E, por esta via, as reconstituições serlianas referentes à disposição dos teatros antigos, bem como a cena em Vicenza, descritas por Serlio no segundo livro como *opera moderna*, não fazem menção ao termo *periactoi*. A cena serliana composta por recurso perspectivo não opera com a possibilidade de troca de cena durante a peça, mantendo-se sempre em decoro ao gênero dramático. Entretanto, o sistema temporal, que marca os momentos da peça teatral, indicando o amanhecer, o entardecer e a noite, bem como outros dispositivos cênicos para simular raios, trovões, relâmpagos, entrada e saída desses aparatos são bem preceituados, embora não haja referência ao *deus ex machina*⁷⁸ antigo.

Às vezes se vê a cornuda e lúcida lua levantar-se pouco a pouco, sendo alçada sem que os olhos dos espectadores a tenham visto mover-se; em outras se vê levantar o sol, o seu girar, e no fim da comédia pôr-se depois com tal artifício, que muitos espectadores ficam estupefatos com tal coisa⁷⁹.

⁷⁸ Segundo Bieber, o uso da máquina voadora no V séc. a. C. pode ser encontrado em Aristófanes, na *Paz* (421 d. C.) e no *Thesmophoriazousai* (411 d. C.). Pólux descreve, para o século V, o uso da máquina voadora em duas paródias de Eurípedes, com o herói Belerofon em Andrômeda, referente a Perseu. Também o poeta cômico Antiphanis atestou o uso extensivo de máquinas voadoras. O *deus ex machina* de Eurípedes certamente fez grande uso da máquina voadora, cujo herói normalmente apareceria sobre o edifício da cena no fechamento da peça. Parece que ele usou a máquina voadora inicialmente em Medeia, produzido em 431 a. C., dando um êxodo efetivo para a heroína.

⁷⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “*Quivi si vede la cornuta, e lúcida luna levarsi pian piano, e esserci inalzata, che gli spettatori non l’han veduta muoversi: in alcune altre si vede il levare del sole, e il suo girare, il nel finire della comedia tramontar poi con tal artifício, che molti spettatori di tal cosa stupiscono.*”

Serlio emprega os painéis pintados em relevo *trompe-l'oeil*, dispostos frontalmente e em escorço, de modo a capturar a ideia de volumes proporcionais. As fachadas das cenas trágicas, cômicas e satíricas caracterizam-se como cenas fixas para cada gênero, sendo pintadas em relevo sob painéis, e não uma cena que pudesse comportar mais do que um ornamento, ou ainda mudar de ornamento na mesma representação, como vemos em Vitrúvio com o *periactoi*.⁸⁰

Descarta-se também a possibilidade de uso do *eccyclema* (Il. 104 e 105) em Serlio, dispositivo este, segundo Bieber⁸¹, datado do século V e descrito por Pólux (*Onomasticon*, IV, 128)⁸², que funcionava enquanto máquina de rolamento, ou “plataforma móvel”, empregado principalmente para revelar uma cena interior, como, por exemplo, mostrar o resultado das ações no interior da casa quando pessoas assassinadas eram “rotacionadas” para fora. O processo de funcionamento consistia na abertura das portas enquanto o cenário era rolado e levado à frente; depois, ao fechar, desaparecia novamente.

Ilustração 104 – Possíveis formas de *eccyclema*.
Fonte: BIEBER (1971, p. 76).

A cena *ductillis*, com telas planas suspensas ou transladadas para o lado, em combinação com o *eccyclema* poderia ser bastante útil no teatro antigo enquanto método paliativo na troca de ambiente de cena, porém seriam dispensáveis na cena serliana, que não permite representação no interior dos edifícios.

⁸⁰ VITRUVIO (1997, p. 720-721, nota 245).

⁸¹ BIEBER (1971, p. 76).

⁸² Apud BIEBER (1971).

Ilustração 105 – Reconstituição de plano e seção de cenário e maquinaria cênica para *Hippolytus*, de Eurípedes. Simulação de disposição do *eccyclema*, segundo Bieber.
Fonte: BIEBER (1971, p. 76).

A cena vitruviana, com a *frons scaena* fixa, apresenta edifício central com portas régias próprias do gênero trágico, coexistindo, entretanto, também os ornamentos da cena cômica ou satírica. A porta central comporta adornos de uma corte real; as da direita e esquerda são próprias aos hóspedes. Em seguida, vêm as áreas destinadas aos aparatos cênicos (*periactoi*), que poderão comportar ornamentos de acordo com o gênero. Vizinhos aos *periactoi* há, ainda, ornamentos com ingressos laterais, sendo um referente ao centro da cidade e o outro a fora da cidade (campo), identificando a contraposição entre as personagens que chegam da própria cidade e os forasteiros, e às vezes também empregado como complementaridade entre as personagens.⁸³

Aí [nos *periactoi*] estão os três tipos de cenas, um que é denominado trágico, um segundo cômico, um terceiro satírico. E os ornamentos destes são entre eles diferentes de acordo com os critérios, pois as cenas trágicas são formadas com colunas, frontões, estátuas e outros aparatos reais. As cenas cômicas, ao invés, trazem a imagem de edifícios, privados, *loggiati* e terraços com janelas dispostas de acordo com os edifícios comuns. As satíricas, ao invés, são ornadas com árvores, espeluncas, montes e outros aparatos agrestes, compostos em forma de paisagem.⁸⁴

Entretanto, embora não empregue o *periactos*, as *versurae* vitruvianas, a cena serliana ultrapassa sua parede última e envolve as laterais de modo que o dizedor possa circular ao redor (por trás e pelas laterais) e ainda representar na própria cena, e não apenas em frente a

⁸³ VITRUVIO (1997, p. 722, nota 246).

⁸⁴ VITRUVIO (1997, livro V, p. 573). “Vi sono poi tre tipi di scene, uno che è denominato trágico, un secondo cômico un terzo satiresco. E gli ornamenti di questi sono tra loro dissimile e di diverso critério, poichè le scene tragiche sono formate con colonne, frontoni, statue e altri apparati regali, invece le comiche recano immagine di edifici privati, loggiati e avant corpi con finestre disposti con criteri a imitazione di comuni edifice, le satiresche invece sono ornate con alberi, spelonche monti e altri apparati agresti composti in forma di paesaggio.”

um painel plano. O cenário serliano tira partido do efeito de simulação perspectivo com painéis pintados e também relevos e volumes, para a composição de uma “cena” que, disposta no *cortile*, vale-se inicialmente do formato circular da cávea antiga, no qual se inscrevem outras formas geométricas, como quadrados e retângulos. Assim, a forma da circunferência, emulada dos teatros grego e romano, é influenciada por modelos que terão a praça ou o *cortile* do palácio como fundamentais na arquitetura renascentista. E a representação, segundo Chastel⁸⁵, ocupará três lugares: “o lugar público, provido com paliçadas e *tréteaux* (cenas sumárias) com alguma estrada decorada ou alguma possível instalação; o *cortile* ou corte do palácio; e a sala especialmente adaptada de um palácio ou convento”⁸⁶.

Nesse contexto, o espetáculo, incluindo as festas, banquetes, recitações e comédias, iniciados por volta de 1470, foi bastante difundido, principalmente em Roma, onde teve seu correspondente arquitetônico, os pórticos sobrepostos de marca propriamente romana. E, segundo Mamone⁸⁷, tais festejos e encenações cumpriram a função de mascaramento das novas relações de poder que aos poucos se instauravam, em que o teatro, enquanto programa de manipulação, asseguraria a estabilidade dos emergentes: “[...] o voto de cada atividade democrática vem preenchido do atordoamento espetacular”⁸⁸, cuja principal ideia era a “magnificência civil”⁸⁹.

4.2 Disposição e medidas das cenas serlianas: prescrição de matéria do teatro

Diante da prescrição serliana sobre as cenas, optou-se por um modo de análise que considera principalmente a estrutura do discurso composto a partir das tópicos retórico-poéticas, que em muitos momentos invalida a real ocorrência do assunto descrito, já que opera com formas de elocução em que o encômio é o escopo. Entretanto, nesse mesmo discurso é possível capturar, na prescrição dos procedimentos e técnicas sobre a arte cênica, o vocabulário próprio à *téchne*, implicado nos ensinamentos sobre tal arte.

O *docere* enquanto função retórica permeia o discurso acerca da prescrição dos desenhos de perfil e planta que antecedem o “Tratado sobre as cenas”. Para tanto, Serlio opera com um conjunto de *exempla* sobre medidas e disposição de cenas, que nem sempre são

⁸⁵ CHASTEL, André. Cortile et théâtre. In: JACQUOT, Jean et al. **Le lieu theatral a la Renaissance**. Colloques Internationaux du Centro National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1963. p. 41.

⁸⁶ CHASTEL (1963, p. 41).

⁸⁷ MAMONE (1981, p. 25).

⁸⁸ Ibidem, p. 25.

⁸⁹ Ibidem, p. 25.

compatíveis entre o que é dado no perfil e o que é dado na planta. Isso pode estar relacionado à possibilidade de o arquiteto-pintor (aparelhador), ao realizar as cenas, selecionar o que melhor convirá ao espaço existente, já que tais cenas são aparelhadas em *cortile*, de arquitetura permanente.

Essa é a tônica do discurso sobre o perfil das cenas, que busca exemplificar diversas possibilidades de encaminhamento sobre sua realização. E, ao mesmo tempo, opera como elogio ao preceptor que conhece as possibilidades de seu ofício, pois realizou várias cenas evidenciando sua experiência nesta matéria.

O assunto eleito para o discurso apontado é apresentado logo no exórdio, no qual se busca facilitar a compreensão do leitor quanto ao prolongamento do ponto de fuga, disposto na última parede do teatro, após a parede da cena (Il. 107 e 108). Para este ensinamento, Serlio emprega o desenho de perfil que mostra tal disposição, com a distância exata entre o horizonte da cena e o início da cena inclinada.

PROFILO DELLE SCENE E DE' TEATRI

Perche nella seguente carta io tratterò delle Scene, e de' Teatri che à nostri tempi si costumano, onde sarà difficile à comprendere dove, e come si debba porre l'Orizzonte delle Scene, per essere diverso modo dalle regole passate: ho voluto far prima questo profilo, accioche la pianta insieme col profilo l'un per l'altro si possino intendere, ma sarà bene à studiare prima su la pianta, e se quelle cose no s' intenderano nela pianta, ricorrere al profilo dove meglio s'intenderà.

PERFIL DAS CENAS E DOS TEATROS

Porque na seguinte carta tratarei das cenas e dos teatros que são de costume nos nossos tempos; será difícil compreender onde se deva pôr o horizonte das cenas. Por ser diferente das regras passadas, tracei primeiro este perfil, a fim de que, com planta e perfil juntos, este pela outra, melhor se possa compreender. No entanto, será bom estudar primeiro a planta e, se por meio desta não entenderem, recorram ao perfil, onde será possível entender melhor.⁹⁰

Entretanto, para maior esclarecimento ao leitor, Serlio propõe iniciar os estudos sobre as cenas por meio da análise da planta (Il. 6) e depois o perfil (Il. 110). Isto torna clara a importância que o preceptor dá ao desenho de planta na representação das medidas verdadeiras do edifício. Este assunto é tratado no livro terceiro, junto às medidas dos templos antigos⁹¹, e nele não é aconselhado empregar perspectivas ao tratar destas medidas. Porém, quando Serlio prescreve a cena, opera com uma licença, já que na planta desta também representa a parte inclinada da cena, valendo-se, para tanto, da perspectiva linear.

⁹⁰ SERLIO ([1619], 1964, livro segundo, p. 44).

⁹¹ “Por este motivo quis elevar [o edifício] a partir da planta, demonstrando somente as alturas em medidas, a fim de que, ao reduzir em escorço as medidas, não se percam por causa destes.” (SERLIO [1619] 1964, livro terceiro, p. 52) “*Percio che hò voluto levarle dalla pianta dimostrando solamente le altezze in misura, accioche per scorciare le misure, non si perdino per causa di scorci.*”

Ilustração 106 – Reconstituição do desenho de planta do teatro serliano. Desenho em Auto-Cad de Maurício Pettinato Lucio.

Fonte: a autora, com base em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 45).

Ilustrações 107 e 108 – Reconstituição em maquete física do solo da cena plana e inclinada. Realização Marcenaria Alexandre.

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44, 46).

Tais observações podem ser apreendidas por meio dos estudos analíticos (Il. 107, 108 e 109) realizados a partir das reconstituições de planta (Il. 6) e perfil (Il. 110), e elaboração de maquete física e modelagem eletrônica.

Nestas reconstituições foram seguidas as orientações serlianas, portanto, o desenho de planta da cena foi o parâmetro modular para se realizarem as maquetes. O módulo foi tomado a partir da medida em pés que compõe cada quadrado que irá se repetir na definição do solo da cena plana, com medidas exatas, que serão distorcidas na parte inclinada da cena, por serem representadas em perspectiva. Desse modo, respeitando rigorosamente o método proposto por Serlio, toda a reconstituição foi dimensionada a partir dessa única medida, uma vez que não é possível conciliar as medidas dadas para planta com as prescritas ao perfil. Pelo estudo analítico, primeiramente se reconstituiu o próprio desenho de planta que Serlio emprega, com medidas comparadas pelo processo de desenho de Auto-Cad (Il. 106), sendo que a maior divergência encontra-se na disposição da cávea (F a K) e da praça do teatro (E), que divergem em medidas entre perfil e planta.

Ilustração 109 – Perfil das cenas e dos teatros com projeção do ponto de fuga além da parede. Reconstituição em maquete física.

Fonte: a autora, com base na referência de perfil prescrita em: SERLIO ([1619], 1964, livro segundo, p. 44).

Ilustração 110 – Perfil das cenas e dos teatros.

Fonte: SERLIO ([1619], 1964, livro segundo, p. 44).

O estudo do perfil (Il. 110) é iniciado com a prescrição do solo da cena da frente, que é plano e se encontra na altura do olho do espectador, nesse caso o lugar privilegiado destinado ao príncipe, demarcado na posição G e F da cávea arquibancada. O solo inclinado será a nona parte, e mais elevado do que este, outro já descrito; com isso, obtém-se grande efeito de profundidade e monumentalidade. Essa visão pode ser comparada a partir da simulação em maquete digital e física (Il. 111, 112 e 113) que restitui o lugar do príncipe.

Primeramente dunque io comincerò dal suolo davanti, il quale sarà all'altezza dell'occhio, e voglio che sia piano, e è segnato C, e da B, fin all'A, sarà il suolo levato dalla parte di A, la nona parte, e quel diritto più grosso sopra del qual è M, dinota il muro nel capo della sala. Quel diritto più sottile dove è P, farà il muro della Scena, cioè l'ultimo solamente per quel muro, e questa linea sarà quella che sarà sempre Orizzonte alle faccie de' casamenti che saranno in maestà. Il termine dove è l' O, è l'Orizzonte.

Primeiramente, pois, começarei do solo da frente, o qual estará à altura do olho. Quero que seja plano e designado C; de B até A, o solo elevado à sua nona parte e a reta mais grossa sobre a qual está M denota a parede na extremidade da sala. A reta mais fina onde está P será a parede da cena, isto é, a última. Esta linha será sempre também o horizonte das fachadas, das casas que estarão em majestade.

Ilustração 111 – Reconstituição em maquete digital da cena serliana – Estudo I e estudo II. Visão geral perfil 1, desenho de Henrique Sobral.

Fonte: a autora, com base na referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44-46).

Ilustração 112 – Reconstituição em maquete digital da cena serliana.

Vista do príncipe olhando em direção ao horizonte, conforme Serlio (estudo I). Visão aproximada da vista do príncipe (estudo II), desenho de Henrique Sobral.

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 113 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Vista a partir do local do príncipe olhando em direção ao horizonte

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 114 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana.

Vista de perfil parede última do teatro.

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

Ilustração 115 – Fotos de maquete física de reconstituição da cena serliana. Vista frontal da parede última do teatro.

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Enquanto efeito perspectivo, Serlio dispõe o solo da cena em duas partes (plana na frente e inclinada após, conforme Ilustrações 114 e 115, efetuando, assim, a correção óptica necessária para o espectador visualizar um único solo. O solo plano da cena da frente permite uma visão proporcional ao espectador, e também se torna funcional a personagem que pode utilizar toda essa parte como “campo de atuação”. A prescrição trata, ainda, da parede última da cena, designada por M, disposta no extremo inferior do teatro, na região da cena; tal parede pode ser observada nas imagens de perfil obtidas por desenhos (Il. 110 e 6), maquete física (Il. 114 e 115) e maquete digital (Il. 111, 117). Há uma distância entre esta parede (última do teatro) e a parede da cena que abriga o painel de fundo. Esta distância resulta numa passagem que viabiliza o acesso dos dizedores e outras personagens por trás do cenário, sem que sejam vistos (Il. 122). A medida para tal passagem, pela reconstituição em maquete física (Il. 114, 115, 116 e 117), é estreita, com aproximadamente 60 centímetros, já que prescrita com apenas 2 pés. Entretanto, o ponto de fuga será colocado a partir desta parede, com uma distância aproximada de 3 metros ou 10 pés. Tal distância caracteriza parte do engenho serliano, ao prolongar o ponto de fuga para além da parede, obtendo grande efeito de profundidade nos escorços dos casarios. Isso pode ser observado na simulação (Il. 107, 108 e 114) do lugar de fixação do prego com a linha (física e não imaginária) que dá a ver toda a construção dos escorços prolongados, e Serlio diz que, para se simular este ponto de fuga, deve-se atravessar a parede da cena com a linha mencionada, ação a qual aconselha ser simulada anteriormente pelo estudo de um *modello* (maquete)⁹².

La linea de punti che vieni ad esser à livello da L, à O, dov'essa finirà nel muro ultimo della Scena. ivi sarà l'Orizzonte, il qual però servirà. Ma quelle parti de i casamenti, che scorceranno il suo Orizzonte sarà quel più lontano segnato O, e è bem ragione se i casamenti in effetto han due faccie, le quai squadrino à due lati, che ancora habbino due Orizzonti, e questo è quanto al profilo della Scena.

A linha de pontos que está no nível de L a O, no final dessa na parede última da cena, será o horizonte o qual servirá somente para aquela parede. Mas as linhas das casas que escorçamos terão o horizonte mais distante e designado por O. Será de bom senso que as casas, como efeito, tenham duas fachadas, às quais concordam os dois lados, ainda que tenham dois horizontes, que se referem ao perfil da cena.

⁹² “E porque, ao fazer isto, seria necessário romper essa parede, o que não se pode fazer. [Assim] eu fiz sempre um pequeno modelo de cartão e madeira bem medidos e depois transportados para o tamanho maior, coisa por coisa com justa destreza.” (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p. 45) “*Et perche à far questo saria necessario à rompere esso muro, il che non si può fare: io ho sempre fatto un modello picollo di cartoni, e legnami, bem misurato e trasportato poi in grande, di cosa in cosa giustamente con facilita.*”

Ilustração 116 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana.

Visão do perfil da cena – parede última sem os painéis.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

Ilustração 117 – Foto de maquete digital de reconstituição da cena serliana.

Visão do perfil da cena em ângulo superior com painéis. Desenho digital de Henrique Sobral.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

Por meio do modelo (maquete), Serlio propõe o estudo e a previsão de como resultará o edifício teatral. Assim, ultrapassa as limitações físicas da arquitetura. A maquete, por ser um projeto efetuado em papel ou madeira, seria a ocasião concreta para um estudo de como resultaria a projeção da linha do horizonte para além da parede última do teatro (palácio ou sala). Tal prescrição aponta para uma das etapas que será considerada imprescindível, ou, ainda, parte do “projeto da cenografia moderna”, o estudo por maquete (juntamente com desenhos de planta, corte e elevação).

Ilustração 118 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana.

Visão frontal da cena, sem os volumes dos painéis.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 119 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão de cima em semiperfil da fachada da cena.

Foto de maquete digital, visão de baixo do semiperfil da fachada e lateral da cena.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44, 46).

A prescrição sobre a cena tridimensional ensina o modo de relevo perspectivo, que simula volumes pelo emprego de dois painéis em cada edifício, sendo um painel destinado à fachada e outro à sua lateral em escorço (Il. 119). Tal procedimento servirá a todos os edifícios, exceto ao que está disposto ao fundo, o qual será simulado por pintura em relevo *trompe-l'oeil*, para o que será necessário um único painel (Il. 118).

Essa disposição foi reconstituída pelos estudos de maquetes. Os entraves para tal elaboração ocorreram junto à definição do lugar exato onde terminam os primeiros painéis e começa o último painel geral de pintura que fecha a cena (Il. 118). A dificuldade ocorreu justamente pelo fato de se utilizar como referência a ilustração ou gravura serliana (Il. 120), a qual não confere exatamente com as medidas em planta e elevação. O próprio Serlio aponta para as diferenças entre o que pertence à matéria do desenho (gravura) ou pintura e a própria cena real, cuja matéria estaria relacionada à arte cênica teatral. Essa passagem no “Tratado sobre as cenas” é elucidada com a prescrição do ponto exato para se dispor o lume geral da cena. Por tal prescrição, Serlio⁹³ diz que nas coisas desenhadas (no caso ele se refere à ilustração da cena cômica, Il. 120) a luz é colocada só de um lado, ou seja, há efeitos de luz e sombreamentos (lineares) próprios ao desenho e pintura; entretanto, como está prescrevendo matéria própria ao teatro, observa que, ao realizar tal cena (real), a luz deve ser colocada no meio desta de maneira inclinada. Essa distinção é de grande relevância, na medida em que, ao tratar do assunto da iluminação, Serlio realiza as devidas diferenciações entre o uso da luz e sombra empregada para o desenho e pintura e o uso da luz e seu emprego na iluminação cênica, cujos efeitos são obtidos pela projeção do próprio lume na cena.

⁹³ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 46).

Ilustração 120 – Cena cômica.

Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

O procedimento escolhido para a restituição da cena por maquete física e digital (Il. 135, 136 e 137) respeitou o processo serliano, operando os ajustes necessários para sua viabilização. Tal licença veio justamente pelo fato de Serlio não deixar claros alguns pontos de disposição de suas cenas, resultando, assim, numa tomada de decisão do discente com vistas à realização do modelo. Exemplo disso ocorreu em relação aos painéis do penúltimo plano, em que Serlio diz não necessitar de dois painéis para cada edifício. No entanto, ao reconstituir esses painéis verificou-se que surtiria maior resultado, em relação ao espectador, o emprego dos dois telares também para esse plano, conforme ilustração da planta serliana (Il. 6). Desse modo, o único painel todo em pintura perspectiva, sem o emprego de relevos ou volumes, seria o do fundo da cena, que ilustra um espaço que simula profundidade (Il. 130). Ainda no perfil, as medidas dadas à praça da cena (D) foram mantidas.

Ma la piazza della Scena è quella segnata D, la parte E, rappresenta la piazza del Teatro levata da terra mezo piede.

Todavia, a praça da cena é aquela designada D. A parte E representa a praça do Teatro elevada do solo em meio pé.

Ilustração 121 – Fotos de maquete física de reconstituição da cena serliana.
Visão em *voo de pássaro* do perfil do solo da cena com projeção de linhas ao ponto de fuga.
Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 122 – Foto de maquete digital de reconstituição da cena serliana.
Visão de cima em escorço do solo da cena inclinada (total).
Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

O estudo por maquete física não reconstituiu a parte da praça do teatro, designada E, lugar destinado no teatro antigo à orquestra, cujo uso é modificado por Serlio. Entretanto, para uma justa análise do perfil da cena prescrito por Serlio, tomou-se como base o lugar do príncipe, designado pelas letras F e G, cuja distância é significativa para se restituir o solo da cena em perspectiva (Il. 121, 122 e 123), sendo as linhas diagonais de fuga voltadas ao horizonte e as transversais tiradas a partir da distância entre o lugar do príncipe até a parede última que marcará a linha de fuga que atinge o horizonte, obtendo-se, desse modo, a demarcação do piso do solo e as espessuras dos elementos arquitetônicos das fachadas laterais dos edifícios.

Ilustração 123 – Reconstituição em maquete digital da cena serliana. Vista de perfil do teatro. Estudo I: visão em ângulo; estudo II: visão perfil total. Desenho de Henrique Sobral.

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

Contudo, para a reconstituição das prescrições acerca da cávea do teatro serliano, utilizou-se a maquete digital (Il. 123 e 134), que simula com precisão cada parte distribuída hierarquicamente, tendo como referência a melhor visão destinada ao príncipe (Il. 111, 112 e 123) e as visões restantes, também distintas conforme a condição do espectador, de maior ou menor nobreza, e a plebe.

Dove si vede F, son le sedie de'più nobili. Li primi gradi segnati G, saran per le done più nobili, e salendo più alto le men nobili vi si metterano. Quel luogo più spatioso dov'è H, è una strada, e così la parte I, un l'altra strada, onde fra l'una, e l'altra quei gradi saranno per la nobilità de gli huomini. Da l'I in sù, li gradi che vi sono, li men nobili si metteranno.

Onde se vê F são os assentos dos mais nobres. Os primeiros degraus, designados G, serão para as senhoras mais nobres, e subindo, mais alto serão postos os menos nobres. Aquele lugar mais espaçoso onde está H é uma via, assim como a parte I é outra via, e entre uma e outra deve haver degraus que serão destinados à nobreza dos homens. De I para cima, nesses degraus, serão postos os homens nobres.

Klein e Zerner⁹⁴ afirmam que Serlio escolhe o ponto de fuga central na altura do olho do ator na cena. Entretanto, no texto prescrito não há menção alguma ao ator. Tal hipótese pode firmar-se no exemplo de desenho de perfil (Il. 110), que coloca a linha do horizonte disposta entre L e O, de modo que, se tal altura for considerada a partir do solo da cena plana até acostar-se na altura de L, teremos uma medida de aproximadamente 1,50 a 1,60 metro, que confere com a hipótese dos autores citados. Nessa mesma localização, quando observada a partir da cávea, tem-se a direção do lugar intermediário localizado entre os assentos G e F, destinados aos mais nobres. Isso indica a eleição visual de Serlio para a disposição quanto a distância e posição do raio cêntrico⁹⁵, ou, conforme Alberti, o “príncipe dos raios”⁹⁶, que em Serlio coincide com o melhor lugar de visão. A perda desta visão é destinada à plebe, que também é prescrita como espectadora destes eventos espetaculares. Isso é algo no mínimo curioso, pois essas apresentações ocorriam em *cortili* nas residências particulares de príncipes e outros, que, no entanto, incluíam níveis hierarquicamente “inferiores” na apreciação de tais espetáculos. Embora não haja menção de Serlio acerca da proveniência ou origem dos homens da plebe prescritos, pode-se supor que estes sejam os próprios serviçais da casa locada para os eventos.

⁹⁴ KLEIN; ZERNER (1998, p. 293).

⁹⁵ “Raio cêntrico é aquele único que atinge a quantidade de modo que em todas as direções os ângulos sejam iguais. Apenas esse raio, o mais penetrante e mais ativo de todos, faz com que nenhuma quantidade possa jamais parecer maior do que quando ele a fere.” (ALBERTI, 1992, livro I, p. 78).

⁹⁶ Ibidem, p. 79.

Quel gran spatio segnato K, sarà per la plebe, e sarà maggiore e minore, secondo la grandezza del luogo, e il Teatro, e la Scena ch'io feci in Vicenza, furono circa à questo modo, e dalì un corno all' altro del Teatro era da piedi ottanta, per essere questo fatto in un gran cortile, dove trovai maggior spatio, che dove era la Scena per essere quella appoggiata ad una loggia. Li armamenti e legature de'legnami furono nel modo mostrato quì avanti, e per essere questo Teatro senza appoggio alcuno io vossi (per maggior fortrezza) farlo in scarpa nella circonferentia di fuori.

Aquele grande espaço designado K será para a plebe, e será maior ou menor conforme a grandeza do lugar; o teatro e a cena que produzi em Vicenza foram feitos desse modo e de um canto a outro do teatro havia 80 pés e, por ser este construído em um grande pátio, encontrei maior espaço na cena por ela estar apoiada numa *loggia*. Os ornamentos e ligaduras de madeira já foram mostrados atrás e, por ser este teatro sem apoio algum, eu quis (para maior sustentação) fazê-lo na escarpa da circunferência de fora.

O exemplo que Serlio dá sobre o “teatro e cena” feito em Vicenza é novamente assunto prescrito. Agora, o escopo é o *exemplum* sobre os modos de se aparelharem cenas cuja arquitetura a ser construída é efêmera, e encontra-se disposta em espaço de arquitetura real, o *cortile*. Tal ensinamento também intenta reforçar ao arquiteto-pintor como se adaptar aos mais diversos espaços, engenho este que se traduz em elogio ao preceptor.

Embora se tenha optado pelo emprego do termo *cávea* para os lugares dos espectadores no teatro serliano, tal prescrição não ocorre no “Tratado sobre as cenas”, sendo o termo substituído por outros como: assentos, espaços, lugar, estrada ou degraus. Assim, essa espécie de *cávea* (que abrange todo o conjunto de termos mencionados) é descrita a partir de uma única menção, em que os ligamentos foram efetuados em estrutura de madeira, informação esta que pode ser complementada e comparada com a observação da *cávea*, também construída em madeira, do Teatro Olímpico de Vicenza (Il. 124, 125 e 126). Embora o exemplo mencionado ultrapasse em época o teatro serliano de Vicenza, muitos elementos deste último teatro serviram como exemplo para os teatros de arquitetura permanente efetuados posteriormente. O Teatro Olímpico de Vicenza é praticamente todo efetuado em madeira, recoberta por estuque com ou sem relevos, cuja pintura é o acabamento, simulando um espaço unitário de profundidade. Também as medidas dos degraus do teatro de Vicenza coincidem com as prescritas por Serlio (Il. 127). No Olímpico, a estrutura dos ligamentos não é aparente; ao contrário, tem-se a ilusão de uma sala única na disposição da *cávea*, juntamente com a cena. Além disso, a junção entre a *cávea* e o teto imita uma visão de céu, efeitos estes desejáveis para a simulação de uma ambientação adequada aos olhos dos espectadores.

Ilustração 124 – Fotografia: visão dos degraus da cávea em madeira do Teatro Olímpico de Vicenza

Fonte: a autora, registro de 2009.

Ilustração 125 – Foto tirada da visão entre brechas das madeiras da cávea do Teatro Olímpico de Vicenza. Visão parcial da estrutura dos ligamentos de madeira do teatro.

Fonte: a autora, registro de 2009.

Ilustração 126 – Fotografia da visão geral da cávea do Teatro Olímpico de Vicenza.

Fonte: a autora, registro de 2009.

A ordenação dos lugares destinados ao público no teatro serliano comporta uma disposição de 15 degraus, sendo elevados cerca de 5 metros do chão. A estrutura dos degraus acaba por apoiar-se nas paredes da sala ou se ergue isolada no meio do *cortile*. Uma hipótese sobre a localização das portas de acesso ao público é feita por Sonrel⁹⁷, a partir do desenho de planta (Il. 127, abaixo), havendo à frente dos lugares nobres uma passagem que separa os espectadores do *proscenium*, ligada às escadas de acesso ao centro e que conduz às portas de acesso ao público.

Outra importante informação de Sonrel são as passagens dos dizedores ou personagens pelas laterais da cena plana, conforme vemos na Ilustração 127 (à direita), significando que, além das passagens por trás da cena e a dos edifícios laterais da cena inclinada existem passagens para o dizedor retirar-se da cena (podendo condizer com alguma sala ou o espaço da *loggia* no palácio), lugares estes que teriam acesso pelas baias das próprias paredes do edifício e que poderiam servir também como acesso à sala para armazenar aparatos de cenas, ou ainda para a troca de figurinos, como uma espécie de bastidores. Por esta hipótese, a cena divide-se em duas partes distintas, sendo uma referente a um espaço horizontal para as representações e outra ao solo inclinado com uma elevação de aproximadamente 8 a 10 cm por metro, destinada aos aparatos cênicos (fachadas dos edifícios perspectivados) com aberturas laterais (somente as duas casas no primeiro plano) para entrada dos dizedores, como um tipo de praticável. Estes aparatos seriam apoiados nas paredes da sala ou ainda do *cortile*, não sendo possível a entrada de dizedores dentro deles por terem largura insuficiente, mas permitiriam que se acoplassem lumes ou candeias para a iluminação da cena. O *proscênio* pode representar tanto uma praça quanto uma rua transversal à rua principal, que seria disposta até o fundo da cena. As casas decrescem de altura e de largura, sendo até dez vezes menores que a medida normal, razão pela qual os personagens não podem aparecer no fundo da cena inclinada. Assim, a distância do espectador em relação à melhor visão para a cena é algo indicado pelo arquiteto⁹⁸: “[...] dali ao horizonte, seja tirada uma linha de pontos que estará no nível do horizonte”⁹⁹.

⁹⁷ SONREL (1943, p. 25).

⁹⁸ Na prescrição sobre o perfil das cenas e teatros, Serlio faz menção à linha de pontos que sai do começo da cena inclinada, ou princípio do plano B, indo até a parede última do teatro designando a linha do horizonte ou linha O. Ao observarmos a direção em que se encontra essa linha, representada por meio do desenho de perfil (Il. 110), temos a mesma direção em que estariam localizados os assentos designados G ou destinados às senhoras mais nobres, ou ainda, a mesma altura do ator em pé na cena (SERLIO, [1619] 1964, livro segundo, p.44).

⁹⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 45). “[...] da lì all’Orizzonte sia tirata una linea ch’è di punti, laquale farà al livello.”

Segundo Sonrel¹⁰⁰, a cena perspectiva exigia a contratação de grandes especialistas, sendo que um dos métodos empregados para se medir a distância da visão consistia no emprego de um fio (linha) que saía da praça do teatro, na altura do olho do príncipe, até a parede última, permitindo, assim, encontrar o lugar do ponto de fuga e a linha do horizonte. Para as cornijas, arestas, portas, balcões e janelas era proposto o emprego de uma luz (candeia) que, ao refletir no fio, projeta por sombra as linhas das bases dos elementos tanto da esquerda como da direita. Um segundo fio perpendicular estendido sob o primeiro projeta as linhas que servirão de base para a construção das linhas sobre os caixilhos.

Serlio não fala de fio, mas de linhas, tanto a que vai até o primeiro horizonte da cena quanto a que vai ao horizonte da parede final; assim como não menciona que estas linhas teriam a mesma direção da disposição da cadeira do príncipe, uma vez que, pelo desenho de perfil, a linha de pontos condiz com os assentos reservados às senhoras nobres.

Outros artifícios são ainda prescritos por Serlio quando se faz necessário, como, por exemplo: para se dissimularem os acabamentos das casas e sua visão junto ao céu, nos primeiros casarios que estão bem próximos aos espectadores se poderá, no teto do palco, realizar um grande arco com colunas e estátuas, que evitarão inclusive que as partes internas sejam vistas. Tal técnica complementar o ornamento da cena e dar-lhe ótimo acabamento, sendo possível, ainda, colocar bom número de lumes, iluminando as casas e o céu conjuntamente, sem que se possa ver sua verdadeira disposição.

¹⁰⁰ SONREL (1943, p. 29).

Ilustração 127 – À esquerda: planta das cenas e do teatro, conforme ilustração serliana.

Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

À direita: planta e perfil das cenas e do teatro, conforme reconstituição de Sonrel, indicando as aberturas para passagem de dizedores na lateral da cena plana (quadriculada).

Fonte: SONREL (1943, p. 24).

4.3 Sobre a confecção dos modelos serlianos de cenas

TRATTATO SOPRA LE SCENE

Primieramente per il commune uso si fa un solo levato da terra quanto l'occhio nostro, cioè dalla parte davanti, e di dietro si fa più alto la nona parte, partendo in nove parti tutto il piano, e una di quelle. Sia levato il detto suolo dalla parte di dietro verso l'Orizonte, e sia ben piano, e forte per causa delle moresche: questa pendentia io l'ho trovata commoda con la esperientia, perche in Vicenza (Città molto ricca, e pomposissima fra l'altre d'Italia) io feci un Theatro, e una Scena di legname, per aventura (anzi senza dubbio) la maggiore che a nostri tempi si sia fatta, dove per li maravigliosi intermedi che vi accadevano, come carrette, Elefanti, e diversi moresche, io volsi che davanti la Scena pendente vi fosse un suolo piano: la larghezza delquale fu piedi dodici, e in longhezza piedi sessanta, dove io trovai tal cosa ben commoda, e di grande aspetto.

TRATADO SOBRE AS CENAS¹⁰¹

Primeiramente, é uso comum fazer-se um solo tão elevado da terra quanto nossos olhos, isto é, partindo-se em nove partes todo o plano, a parte de trás se faz a nona parte mais alta do que a da frente. Seja elevado o referido solo da parte de trás em direção ao horizonte, e seja bem plano e forte por causa da mourisca: achei cômoda essa inclinação por experiência própria, porque em Vicenza (cidade muito rica e a mais pomposa) fiz um teatro e uma cena de madeira, porventura (aliás, sem dúvida) a maior que nos nossos tempos se tenha feito, onde, pelos maravilhosos intermédios que lá aconteciam, como carretes, elefantes e diversas mouriscas, fiz com que diante da cena inclinada houvesse um só plano: a largura era de 12 pés, e o comprimento de 60 pés; achei-o bem cômodo e de grande aspecto.

A monumentalidade do edifício teatral efêmero é assunto de encômio quando Serlio menciona sua grandiosa e estupenda cena realizada em Vicenza. Contudo, quando se trata de prescrever as medidas desta cena, o bolonhês opera com digressões.

A sequência da reconstituição das maquetes aqui apresentadas (Il. 130 a 136) foi efetuada a partir do desenho de planta prescrito junto ao “Tratado sobre as cenas”, que, a partir do módulo (quadrícula), traz 68 pés de largura por 12 de profundidade, sendo, portanto, distinto da medida mencionada acima, acerca do teatro de Vicenza. Diante da quadrícula, o módulo é dado pelo preceptor, sendo um quadro referente a 2 pés para o solo da cena plana (Il. 127), medida esta também divergente da descrita anteriormente no perfil das cenas, que prescreve 80 pés para a distância total da cena.

Estas licenças operam no discurso sobre as cenas, amplificando a experiência do arquiteto em projetar diversas medidas de teatro para lugares diferenciados. Para o solo da cena há ainda a preocupação de Serlio em relação à estrutura que comporta toda a apresentação das mouriscas e outros atrativos dos intermédios; para tanto, prescreve o solo plano, que teria a firmeza necessária. Essa é uma importante prescrição, pois reúne aspectos “estruturais e de projeção” arquitetônicos próprios ao ofício do aparelhador de cenas.

Questo primo suolo essendo piano il suo pavimento non ubidiva all'Orizzonte, ma li suoi quadri furono perfetti, al cominciare dal piano pendente, tutti quei quadri andavano all' Orizzonte, il che con la sua debita distantia sminuì. Et perche alcuni han posto l'Orizzonte all'ultimo muro, che termina la Scena, il qual è necessario metterlo sul proprio suolo al nascimento di esso muro, dove dimostra che tutti li casamenti si adunano: io mi sono imaginato di trapassare più oltre con l'Orizzonte, la qual cosa mi è così bene riuscita, che à fare tal cose ho sempre tenuto questa strada, e così consiglio coloro che di tal arte si diletteranno à tenere questo camino, come nella seguente carta dimostrerò, e come ne ho trattato quì à dietro nel profilo del Theatro, e della Scena.

¹⁰¹ Empregou-se aqui parte da tradução do “Tratado sobre as cenas” serliano que consta do segundo livro do *De Architettura e Perspectiva*, e foi traduzido e comentado pela autora em sua dissertação de mestrado (CERRI, 2003).

Sendo plano este primeiro solo, seu pavimento não obedece ao horizonte, mas seus quadros eram perfeitos e, ao começar o plano inclinado, todos os quadros iam para o horizonte, que com a devida distância diminui. E porque alguns puseram o horizonte na última parede, que termina a cena, necessariamente o puseram sobre o próprio solo, no embasamento dessa parede – o que mostra que todas as casas se juntam; imaginei ultrapassar o horizonte, no que fui tão bem-sucedido que, ao fazer tais coisas, tenho sempre seguido esta estrada e, assim, aconselho os que com tal arte se deleitaram, a seguir o caminho que na carta seguinte mostrarei, e de que já tratei no perfil do teatro e da cena.

Os estudos de maquete digital e física (Il. 128, 134, 135, 136 e 137) tiveram o mesmo módulo de composição para a restituição da cena serliana (Il. 127). Desse modo, o chão plano é dado por uma quadrícula, esquema este que Serlio aborda nos estudos de construção perspectiva dos volumes no livro segundo. A partir do plano, todos os quadros são direcionados ao horizonte, localizando, assim, a convergência das linhas do piso na cena inclinada. Para se obterem as linhas ortogonais, conforme já descrito, foi necessário calcular a distância do olho do espectador e colocá-la a partir do ponto de fuga; desse modo, foi possível buscar as transversais que figuram o piso em perspectiva. Assim, somente o solo da cena inclinada tem redução perspectiva, simulando profundidade.

Primeiramente la parte C, è quel suolo piano, e poniamo caso che un quadro sia due piedi, e medesimamente quelli dell piano pendente son due piedi per ogni lato, e è segnato B, e (come ho detto nel profilo) io non intendo di mettere l'Orizzonte al muro ultimo della Scena, ma quanto sarà dal principio di esso piano B, fin al muro sia trapassato altrettanto di là dal muro com l'Orizzonte, e quelle due linee di punti dinotano il muro in capo di essa sala: e

Em primeiro lugar está a parte C, que é o solo plano, no qual, supondo que um quadro tenha 2 pés, do mesmo modo os do plano inclinado têm 2 pés para cada lado, sendo designado B; e (como eu disse no perfil) não pretendo pôr o horizonte na última parede da cena, mas o mesmo tanto do começo do plano B até a parede seja ultrapassado além da parede, como as duas linhas de pontos denotando uma parede na extremidade dessa sala: e

Na construção dos painéis, tomaram-se como referência os flancos prescritos como linhas grossas no plano reto e transversal (Il. 127). Estas localizações de linhas foram bem precisas na reconstituição dos painéis em posição frontal. Entretanto, quando se verifica em planta a posição dos flancos referentes aos painéis em escorço, tem-se uma divergência em medidas (Il. 119), já que as laterais em escorço não seguem medidas de uma construção arquitetônica real, mas a de um cenário que intenta simular tal visão.

Essa conjunção da visão da fachada plana com as laterais perspectivas caracteriza em Serlio um modo de perspectiva de volumes e não de superfície bidimensional (telas planas). No entanto, estes volumes não serão os mesmos empregados na arquitetura, uma vez que não tratam de realizar tridimensionalmente o edifício, mas de se fazer ver tal tridimensionalidade.

[...] così tutti li casamenti, e altre cose hauranno più dolcezza ne gli scorci, dove tirati tutti li quadri ad esso Orizzonte, e diminuiti secondo la sua distantia, si rileveranno sù li casamenti, liquali son quelle linee grosse sul piano, per diritto, e per traverso, e questi tai casamenti io gli ho sempre fatti di telari, sopra li quali ho poi tirato tele, facendogli le sue porte in faccia e in scorcio secondo le occasioni, e anco ci ho fatto alcune cose di basso rilievo di legnami, che han aiutato molto le pitture, come al suo luogo ne tratterò.

[...] assim, todas as casas e outras coisas terão mais suavidade nos seus escorços, onde, direcionados todos os quadros a esse horizonte, e diminuídos segundo a distância, se elevarão sobre as casas, que são as linhas grossas no plano reto e transversal, e estas casas, eu as fiz sempre de painéis sobre os quais tirei telas, fazendo suas portas em fachada e em escorço, segundo a ocasião, e também fiz algumas coisas de baixo-relevo de madeira, que ajudaram muito as pinturas, como no lugar apropriado tratarei.

As fotos apresentadas a seguir demonstrarão a sequência de reconstituição dos painéis (Il. 128, 130, 131, 132 e 133) a partir do desenho de planta. Desse modo observou-se, pelas medidas reais da cena inclinada (Il. 128), que as marcações dos flancos para os painéis dados na planta (Il. 127) não caberiam no pequeno espaço (3 metros) desta cena. Assim, a reestruturação foi efetuada a partir da medida de perfil (Il. 110), gerando nova disposição de planta em relação ao solo inclinado da cena. Cena do teatro, cena plana, cena inclinada e prolongamento do ponto de fuga são evidenciados na figura abaixo.

Ilustração 128 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão dos flancos da cena.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44-46).

Tutto lo spatio dalli telari al muro segnati A, serviranno per li dicitori, sempre il muro ultimo vuol essere discosto dall'altro muro almeno due piedi, acciò li dicitori possino passar coperti.

Todo o intervalo dos painéis até a parede assinalada A servirá para os dizedores, e sempre a parede última tem de ser afastada das outras paredes ao menos 2 pés; dessa maneira os dizedores podem passar protegidos.

Os painéis prescritos tomam uma distância que permite intervalos de passagem para os dizedores ou personagens. Estes podem circular em volta de toda a cena, inclusive atrás da parede última, sem serem vistos, sendo que a entrada para essa passagem é a própria fachada da cena na abertura dos arcos e entradas, que simulam continuidade do espaço. Entretanto, o mesmo não ocorre com o palco da cena inclinada, que não permite atuação de nenhum personagem, já que, efetuado em relevo perspectivo, perde em altura e torna desproporcional a figura do “ator”¹⁰² em relação à cena.

Pelas figuras apresentadas reconstitui-se todo o procedimento de disposição e elevação da cena serliana; neste caso, a referência foi a cena cômica (Il. 120), a partir de uma ilustração de 1619 que apresenta a imagem invertida, uma vez que a cena original de Serlio aparece com outra disposição (Il. 129), fato este provavelmente ocasionado pela inversão própria à impressão da gravura. No processo de inversão, vários detalhes surgem de formas diferenciadas, principalmente no modo de preenchimento do sombreamento. Obviamente, esta inversão também ocasiona uma diferença no aspecto compositivo que pela versão original traria maior abertura ou espaço no lado direito da imagem.

Pontua-se aqui todo o processo de reconstituição do modelo de cena serliana, que se apresenta como um espaço de ação e interação que envolve cada vez mais o dizedor, pautado em preceitos antigos, porém com enorme conotação da cena moderna renascentista. As tentativas de reconstrução do teatro vitruviano – bastante comuns entre os arquitetos desse período – propõem o modelo de teatro efêmero que logo dará lugar à edificação do teatro estável. Nesse sentido, o tratado serliano é um dos principais documentos sobre a prescrição da “cena moderna” no Renascimento.

¹⁰² Termo inexistente no tratado em questão.

Ilustração 129 – Cena cômica serliana. Imagem comparativa para cena invertida
Fonte: SERLIO (1544, livro segundo, p. 28).

Ilustração 130 – Foto de maquete física de reconstituição da cena serliana. Visão frontal sem edifícios em volume, somente com painel último da cena.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 131 – Fotos de maquete física de reconstituição do solo da cena serliana. Sequência de visão frontal só com parede última e edifícios do terceiro planos.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 132 – Foto de maquete física de reconstituição dos painéis da cena serliana. Visão frontal com parede última da cena e painéis do terceiro e segundo planos.
 Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 133 – Fotos de maquete física da cena cômica serliana. Visão frontal dos painéis.
 Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 134 – Reconstituição em maquete digital da cena e teatro serlianos. Visão geral em *voo de pássaro*. Desenho de Henrique Sobral.

Fonte: a autora, com base na referência de planta e perfil prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44, 46).

Ilustrações 135 e 136 – Reconstituição da cena cômica por maquete física.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Ilustração 137 – Visão geral da cena e teatro serliano, reconstituição por maquete digital. Tomada superior direita e tomada superior esquerda.

Fonte: a autora, com base em referência de planta, perfil e fachada prescritos em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44-46).

5 A REPRESENTAÇÃO CÊNICA COMO ARTE: LEGADO DE TRATADISTAS RENASCENTISTAS

5.1 O discurso serliano no decoro e verossimilhança da ação a partir dos elementos que engendraram a tratadística do espetáculo cênico

Após a segunda metade do século XVI, acentuam-se as teorizações e codificações acerca da arte representativa, constituindo-se muitos dos lugares característicos do elogio da cena teatral, principalmente no que concerne à arte cênica tratada como imitação, modelo que será bastante emulado na arquitetura teatral.

O próprio Palladio serviu-se do desenho serliano¹ no projeto arquitetônico do Teatro Olímpico de Vicenza (1579-80), efetuado de acordo com o gênero elevado da tragédia, com a representação de *Édipo Rei* (texto traduzido pelo humanista e poeta veneziano Osatto Giustiniani), configurado como louvor ao patrocinador, o príncipe, no intuito de amplificar sua magnificência. Na ocasião, Angelo Ingegneri pleiteou uma adequação entre o projeto arquitetônico do Teatro Olímpico e a escolha da peça encenada. Ainda na chave encomiástica, Vincenzo Scamozzi, que sucedeu Palladio na finalização do Teatro Olímpico (1583-84), escreveu seu discurso ilustrando posterior edição do *De Architettura e Perspectiva* de Serlio, afirmando que o “teatro e cena” feito por Serlio em Vicenza fora o maior já construído, porém não comparável ao Teatro Olímpico² (Il. 138).

¹ Poucas são as fontes que tratam do teatro de madeira que possivelmente Serlio teria construído em Vicenza. Dentre as principais, temos o discurso de Scamozzi, que certamente se valeu de elementos serlianos na elaboração da cena do Teatro Olímpico. Em 1580, a Accademia Olimpica di Vicenza era composta por um círculo cultural aristocrático gerado pela união de vários cidadãos. Na ocasião, a mesma academia encarregou Andrea Palladio da construção do Teatro Olímpico em Vicenza. O projeto inicialmente deveria inspirar-se no modelo de teatro *all'antica*, especificamente nos estudos renascentistas sobre Vitrúvio, em que o escopo maior seria o lugar autocelebrativo para a aristocracia vicentina. Este projeto foi elaborado por Palladio, que não concluiu a realização: esta foi entregue a Scamozzi, que acrescentou a cenografia para o espetáculo inaugural e as adjacentes salas do odéon e do anteodéon.

² SCAMOZZI ([1619] 1964, 44.f.25).

Ilustração 138 – Teatro Olímpico de Vicenza, visão frontal da cena e visão aproximada da cena inclinada – Vicenza – Itália.

Fonte: a autora, 2007.

Preceitos próprios do teatro foram aos poucos tomando corpo, tornando-se um sistema firme com terminologia bastante sofisticada, logo difundida pelos tratadistas Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573)³, Leone de Sommi (1525 ou 1527-1586 ou 1592)⁴, Angelo Ingegneri (1550-1613)⁵ e Andrea Perrucci (1699-1704)⁶. Segundo Portich⁷, já a partir de 1570 preceptistas italianos “[...] constatavam a necessidade de expor de forma didática os elementos da encenação, complementando o que consideraram lacunas ou indicações deixadas por Aristóteles [...]”, na *Poética*, em relação ao espetáculo cênico. Para o estagirita, o espetáculo poderia até prescindir da presença do ator ou da representação, que seus efeitos seriam do mesmo modo manifestos. Assim, os tratadistas renascentistas valem-se dos mesmos lugares da visão, complementando-os para preceituar a arte da representação, sem, no entanto, distanciar-se da poética e retórica. Por outro lado, as recitações são cada vez mais acrescidas pela ação do ator, pautadas em caracteres e afetos que captam mais o espectador, preceito este presente também na poética horaciana sobre comédias:

³ Formado em Arte e Medicina, ensinou Filosofia e Retórica e foi autor de tragédias acerca das imitações de Sêneca; compôs a obra *Il discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, escrita em 1543 e publicada em 1554.

⁴ Escreveu a obra *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* no fim dos anos 1560, a qual foi publicada somente no século XX.

⁵ Compôs a obra *Della poesia drammatica e del modo di rappresentare le favole sceniche*, publicada em Ferrara em 1598 e reeditada no começo do século seguinte.

⁶ Escreveu *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, publicado em Nápoles em 1699.

⁷ PORTICH, Ana. **A Arte do ator entre os séculos XVI e XVIII**: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 23.

Comédias, há, por vezes, que, embora parcas de elegância, medida e arte, por apresentarem temas atraentes e caracteres bem delineados agradam mais ao público e o prendem muito mais do que versos sem realidade, ou harmoniosas bagatelas poéticas⁸.

Segundo Barni, a “Arte do ator” foi teorizada em meados do século XVI: “o primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou ‘cômicos’, de que se tem conhecimento data de 1545”⁹, marcando assim o teatro profissional, momento este condizente com o nascimento do que posteriormente viria a se chamar *Commedia dell’Arte* (cujo foco ocorre entre 1580-1630).

Dessa forma, após o Concílio de Trento (1545-1563) a tratadística sobre a arte de representar parte de escritos de atores, clérigos e outros, sendo que, após 1580, ocorrem diversas publicações sobre os atores e suas atividades, constituindo-se como um arsenal normativo, separado de assuntos sagrados, já que direcionados ao entretenimento¹⁰.

O principal gênero de representação nesse momento (depois de 1545) é a comédia; entretanto, seu fim é a instrução humana para a vida civil, e não sacra. Em um dos testemunhos sobre tais prescrições, Perrucci aconselha: “[quando] queira erudir as mentes a fazer com que abominem os vícios e abracem as virtudes; [por meio] das cenas [se poderá dar] exemplos de excessos [a serem] punidos, ou de ações gloriosas [a serem] louvadas”¹¹.

E tanto a arte oratória quanto a representação cômica teriam, segundo Perruci¹², o mesmo fim: o de “mover os afetos” (amor, ira, compaixão, justiça) ao comportar gestos regulados, ações mensuradas (sem explicitar o papel didático). O ator propõe regras, porém deverá dissimulá-las para que sua arte não seja percebida pelos espectadores.

Assim, para Perrucci a arte representativa seria:

[...] uma composição ao vivo com a voz, e com os gestos em teatro de uma ação inteira, ou história, ou fábula, ou com canto, ou com discurso, ou do Poeta composta no todo ou em parte inventada no tema, e nas palavras dos interlocutores representada para deleitar com utilidade¹³.

⁸ HORÁCIO (1984, v. 318-322, p. 103).

⁹ BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALLA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell’Arte***. Organização e tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 17.

¹⁰ PORTICH (2008, Prólogo, XXVI).

¹¹ PERRUCCI, Andrea. **Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso**. Firenze: Sanzoni, [1699] 1961. p. 65. “che vaglia ad erudire le menti, a far detestare i vizzi, & ad abbracciare le virtù, con portare su le scene, gli esempi dell’enormità punite, e delle azioni gloriose premiate.”

¹² PERRUCCI (1961, p. 65).

¹³ Ibidem, p. 66. “[...] l’Arte Rappresentativa. [...] essere una imitazione al vivo con la voce, e con li gesti in teatro d’um azione intiera, o istorica, o favolosa, o con canto, o con discorso, o dal Poeta composta in tutto, o in parte inventata da esso nel soggetto, e nelle parole dall’interlocutori; rappresentata per dilettere con profitto.”

Na prescrição desta normativa da arte representativa do ator, lugares intrínsecos à visão são obrados para compor a ação física, própria ao ator. A evidência na ação do ator demanda menos ênfase nos pormenores e exatidão, uma vez que, segundo Aristóteles, “[...] onde se recorre mais à ação, a exatidão é menos necessária”¹⁴. Do mesmo modo, na representação o sentido da visão é um aliado da razão e seu *modus operandi* é a perspectiva, que demanda a adequação na disposição do ponto de fuga em relação ao espectador: “quanto mais numerosa é a multidão dos espectadores, mais afastado deve ser o ponto donde se olha”¹⁵. Assim, a exatidão dos pormenores seria, segundo Aristóteles¹⁶, supérflua tanto para o desenho quanto para o discurso.

Entretanto, a caracterização de tal quadro acerca da arte de representar, anunciada em meados do século XVI, pode ser pensada como legado de tratadistas anteriores que levaram com afincos a pesquisa sobre a arte destinada à visão e os problemas ligados ao lugar da representação cênica e sua forma. Questões como a posição do público em relação ao lugar da ação (mais próximo ou mais distante), bem como a fábula e as novas “invenções” para atingir o espectador, seriam tratadas segundo a maior ou menor capacidade de composição de uma cena verossímil.

De tal modo, o “Tratado sobre as cenas” serliano seria uma das fontes mais importantes para a constituição da “cenografia teatral moderna”, com a prescrição, em termos literários, de uma prática de composição cênica que teve sua gênese principalmente nas sistematizações das pesquisas sobre as cenas teatrais até o primeiro meado do século XVI. A partir de Vitrúvio, Serlio organiza seu discurso acerca das três cenas, disposto segundo gêneros retórico-poéticos, formulando uma “tipologia do espetáculo”¹⁷, ao distinguir “aspectos” próprios ao assunto do teatro, amparado numa discussão sobre as relações entre o desenho perspectivo, a arquitetura teatral, pintura, relevo, iluminação e os costumes, para então se pensar não só o ofício do aparelhador de cenas, mas ainda outros que virão, como o cenógrafo, o diretor, o cenotécnico, o iluminador. Estes termos, enquanto ofícios, não são prescritos no tratado serliano, mas suas premissas já se veem anunciadas por Serlio, que combina estudo e engenho em tal descrição.

Enquanto recurso visual, os aparatos das cenas são prescritos pela hierarquia de gêneros poéticos da comédia, da tragédia e da sátira¹⁸, aos quais as personagens (*personaggi*)

¹⁴ ARISTÓTELES ([2005], p. 204).

¹⁵ ARISTÓTELES ([2005], p. 204).

¹⁶ ARISTÓTELES ([2005], p. 204).

¹⁷ ALONGE (2000, p. 8).

¹⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

encontram-se subordinadas. Tal discurso segue os preceitos aristotélicos¹⁹, segundo os quais na comédia imitam-se ações de homens piores e a na tragédia imitam-se ações de homens melhores do que são.

Na alteração de antigos e modernos, a comédia profana retomada por Bibbiena ocupa no Renascimento um posto anterior ao da tragédia, inscrevendo Serlio no grupo dos modernos, diferentemente de Vitrúvio que elege a tragédia na prescrição de gêneros de cenas.

Segundo Alonge²⁰, “a comédia” é mais enfatizada no teatro renascentista do que as tragédias, e, mesmo havendo tragédias escritas, poucas são representadas. Do mesmo modo, o autor também destaca o grande interesse renascentista pela estrutura da cena e a “tipologia teatral da Antiguidade”, em contraposição ao edifício teatral fixo.

Diversos estudos literários do teatro renascentista foram conduzidos, sobretudo por meio dos prólogos das várias comédias, tendo como autoridades a *Ars poética* de Horácio, o comentário de Elio Donato a Terêncio e, a partir da metade do século, a *Poética* de Aristóteles (primeira tradução italiana de Bernardo Segni, 1549).

Embora preceitos aristotélicos provenientes da arte retórica e poética circulem nas principais cortes e cidades italianas, há que considerar a hipótese de Frommel²¹ acerca do possível contato de Serlio, ao retornar a Bolonha em 1515, com as ideias de Antonio Urceo Codro, “promotor de uma renascença do grego e do latim, que escrevia textos aristotélicos e aspirava a uma língua compreensível a todos”²². Interessa aqui a localização dos preceitos aristotélicos eleitos no discurso serliano e o fato de operarem na preceituação das cenas teatrais.

Entretanto, os problemas relacionados ao lugar da representação no Renascimento são decorrentes, em grande parte, das questões postas por tratadistas no fim do *Quattrocento*, principalmente a respeito do *De Architettura* de Vitrúvio, considerado por Alberti em seu *De re aedificatoria*, já em 1452. A partir desse modelo vitruviano, a cena é fixada para as representações de textos antigos preparados por Pomponio Leto e seus acadêmicos romanos em Campo dei Fiori, em Castel Sant’Angelo e nos palácios do cardeal Raffaele Riario, seu protetor, de quem fala Giovanni Sulpizio da Veroli no prefácio à primeira edição de

¹⁹ ARISTÓTELES (1990, 1448a16, p. 202).

²⁰ ALONGE (2000, p. 9-10).

²¹ FROMMEL, Sabine. **Sebastiano Serlio architetto**. Tradução de Mário Tosti-Croce. Milano: Electa, 1998.

²² FROMMEL (1998, p. 15). “*Promotore di una rinascita del Greco e del latino, noto per le sue lezioni sui testi aristotelici e per le sue posizione a favore di una lingua comprensibile a tutti.*”

Vitrúvio²³. Exemplo dessas representações foi *Hipólito*, de Sêneca, com prólogo latino de Sulpício. Nesta representação, a diferenciação do palco a partir das prescrições de Vitrúvio tem como princípio, segundo Berthold²⁴, a *scaenae frons* romana com suas portas de acesso, em que um tablado de madeira substitui as colunas ornamentadas.

Concomitantemente, segundo Berthold²⁵, “[...] *Menaechmi* (Os gêmeos) de Plauto foi encenada na corte dos Este de Ferrara”. Também no mesmo modelo vitruviano encontra-se o Teatro do Campidoglio, construído por Leão X em 1513 para o festejo durante o qual seu irmão Giuliano, juntamente com Lorenzo, recebeu solenemente os cidadãos romanos, tendo como principal arquiteto Baldassare Peruzzi, mencionado por Serlio no *Da Architettura e Perspectiva*²⁶. Na ocasião, *Poenulus* (o jovem cartaginês), de Plauto, foi representada nesse grande teatro coberto com toldo. Assim, tanto os modelos vitruvianos quanto os demais estudos perspectivos fizeram parte da constituição das cenas teatrais no Quinhentos, principalmente nas representações em Ferrara (1508-1509), na organização dos espetáculos com a colaboração de pintores-arquitetos e aparelhadores de cenas, que encontravam em Aristóteles a *autorictas* antiga cogente para a composição das tragédias e sintonia com o formato de palco vitruviano.

Seguindo o mesmo escopo, Giovan Battista Giraldi Cinthio opera em suas tragédias com a poética de Aristóteles, ao evidenciar fábula e ações: “[...] com o aparato se imita a verdadeira ação e se a coloca aos olhos dos espectadores como evidente”²⁷.

A imbricação entre retórica e poética em Giraldi está presente na concepção do espetáculo, enquanto encenação de fábulas (latinas), ou seja, do *mito*, seguindo a noção aristotélica, a qual o próprio Giraldi, segundo Berthold, “prescrevia a si mesmo, com o apoio de Aristóteles”²⁸, obrando em suas tragédias com unidade de “lugar e ação” aristotélicas. Também Ludovico Ariosto teve grande repercussão junto às festas da corte ducal de Ferrara, com suas comédias inspiradas em Plauto que se compunham com aparatos cênicos próprios ao palco elevado composto por casarios, remetendo à *scaenae frons* antiga. Sua principal peça

²³ BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 270. Foi nesse ano que o *De architectura* de Vitrúvio saiu do prelo, contribuindo para as pesquisas sobre palco e teatro conforme modelo da Antiguidade.

²⁴ Ibidem, p. 271

²⁵ Ibidem, p. 270.

²⁶ SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 192). “Mas, o que direi eu nesta ocasião acerca das estupendas e artificiosas cenas feitas em Roma pelo denominado Baldassare? As quais foram tão dignas de louvor quanto poucas foram as despesas despendidas ao fazê-las.” “*Ma che dirò io in questa occasione delle stupende, e artificiose Scene, fatte in Roma dal detto Baldassare? Le quai furono tanto più degne di lode, quanto fu minore la spesa in farle.*”

²⁷ GIRALDI, Cinzio. **Scritti critici**. A cura di C. Guerrieri Crocetti. Milano: Marzorati, 1973. p. 219-220. “*Con l'apparato s'imita la vera azione, e si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima.*”

²⁸ BERTHOLD (2004, p. 273).

foi *I suppositi* (Os impostores), representada em 1519 em Roma, com cena perspectiva e cidadina ideada por Rafael de Urbino.

O “Tratado sobre as cenas” serliano não faz menção alguma aos textos ou peças encenadas em sua época; entretanto, Serlio prescreve a fábula²⁹ como inerente à própria cena, que também segue a imitação de ações de personagens (de baixa ou alta índole)³⁰, a qual se dá por meio de elementos do espetáculo como o aparato (palco, cenas, vestes, lumes, edifício teatral), a música (intermédios) e a ação (enquanto fábula).

O termo fábula (*favola pintada*) em Serlio é prescrito junto à cena trágica, imitada por meio da pintura (cena), empregada no sentido aristotélico de *mýthos*, definido por este como “imitação das ações, [portanto], composição dos atos”³¹, também podendo significar enredo. Na *Poética*, o filósofo advertia: “Outro sinal de superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuições e caracteres do que no entrecho das ações: é o que se nota em quase todos os poetas antigos”³².

Contudo, a fábula em Serlio é prescrita em adequação ao assunto da pintura sobre parede que ornamenta a cena, ou seja, junto aos aparatos enquanto imitação de ações, reforçando a arte cênica e o espetáculo ao apresentar coisas que ocorreram antes da ação representada. “Ainda se podem acomodar algumas estátuas, ou outras coisas fingindo mármore, ou de outra matéria, ou alguma história, ou fábula pintada sobre a parede, que eu louvarei sempre que se faça desse modo”³³.

O espetáculo cênico, assim como a melopeia e a elocução, são as principais partes da tragédia (composta ainda de mito, caráter e pensamento), meios estes, segundo Aristóteles³⁴, pelos quais os atores efetuam a imitação. A melopeia, imprescindível à arte poética, caracteriza pela forma de declamação a arte do dizedor e este declama de acordo com gêneros de cena serliana e o drama satírico de Horácio.

²⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47) “*Ancora si possono accomodare qualche statue, ò altre cose finte di marmo, ò d’altra materia, ò alcuna historia, ò favola dipinta sopra um muro, che io loderò sempre si faccia così.*”

³⁰ “Ora, o mito é imitação de ações, e por ‘mito’ entendo a composição dos atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade [...]” (ARISTÓTELES, 1990, 1450a30, p. 206)

³¹ ARISTÓTELES (1990, 1450a30, p. 206).

³² ARISTÓTELES, loc. cit.

³³ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47. “*Ancora si possono accomodare qualche statue, ò altre cose finte di marmo, ò d’altra materia, ò alcuna historia, ò favola dipinta sopra le muro, che io loderò sempre si faccia così.*”

³⁴ ARISTÓTELES (1990, 1450a29, p. 206).

Segundo Aristóteles, as partes do espetáculo subordinam-se ao mito:

[...] portanto o mito é o princípio e como a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco.
[...] as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.³⁵

Desse modo, a fábula cênica ajusta-se com o “objeto de imitação”, dispondo personagens em “elevada ou inferior posição”.

Já na acepção da cena satírica, o que está em jogo é o drama satírico: ainda direcionado para a corte, é destinado às mais variadas figuras cortesãs, operando com o decoro e a imitação, que restringe atuações de personagens de condição inferior em posições que não lhes convenham. Ao mesmo tempo, Serlio opera com licença de modo a representar na cena satírica personagens rústicas, pastores, ninfas, pescadores e outros, vestidos com os mais belos e ricos tecidos, em que o louvor reverte em benefício do arquiteto e mais ainda de seu patrocínio.

Por outra consideração, Serlio menciona o dizedor, operando deste modo com preceitos horacianos na distinção dos atos³⁶ na Arte do espetáculo, e, sem distinguir a Arte própria do ator (aqui entendida como a que se pauta na representação ao vivo, porém como se fosse de improviso), trata de elementos que a envolvem. Contudo, enquanto primazia do sentido da visão o espetáculo não implica uma emancipação da arte poética ou retórica³⁷, sendo direcionado para a ação cênica.

Para Horácio³⁸, não basta que um poema seja belo: ele necessariamente deve ser emocionante. Assim, a *actio* deve manifestar o que se intenta pelo poema e seus caracteres. Em outra passagem, Horácio menciona que há ações que se representam no palco enquanto outras devem ser narradas somente depois de cometidas. Neste caso: “[...] o que se transmite pelo ouvido comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio”³⁹. Desse modo, Horácio estabelece a comparação entre pintura e poesia, aplicando para tanto a tópica antiga

³⁵ ARISTÓTELES (1990, 1450b35, p. 207; 1450a32-16, p. 206).

³⁶ Também Perrucci usará tal distinção, ao comparar a Arte Recitativa com a Música, sendo que a primeira prescinde de sons, portanto é passível de ser distinta por meio dos atos, enquanto a segunda necessita dos sons; porém, ambas podem ser distintas na comédia, na tragédia e na sátira.

³⁷ Aristóteles tratará da elocução em seu terceiro livro da *Retórica*.

³⁸ HORÁCIO (1984, v. 98-100, p. 71).

³⁹ HORÁCIO (1984, v. 179-188, p. 81-83).

que parte de Simônides de Cós, que propõe: “poesia é pintura cega [bem como] pintura é poesia muda”, assim para Horácio: “Como a pintura é a poesia [...]”⁴⁰.

Serlio vale-se da poética antiga, em que o deleite do olhar alcança a alma, bebendo da fonte aristotélica e horaciana, em que mais movem as coisas representadas diante dos olhos do que as que passam pelo ouvido.

A partir das regras antigas, o arquiteto eleva e distingue sua arte, em que a função do aparelhador de cenas não é como a do dizedor, restringindo a polêmica do *Ut pictura poesis* horaciana à ligação entre poesia e pintura.

A tópica da pintura comparada à poesia é muito frequente na Antiguidade, e acrescenta elementos novos aos tratados de pintura renascentistas. Alberti defende a poesia apoiada em Aristóteles; Da Vinci discordava da subordinação da pintura à poesia, uma hierarquia era atribuída a defasagem da visão em relação à audição (distinção muito pontual na época), havendo desse modo, divergência entre preceptores contemporâneos⁴¹. A discussão sobre a visualidade, juntamente com a da superioridade das artes, torna-se tópica generalizada na Itália do século XVI.

Entretanto, “princípios comuns” das artes são empregados por Serlio a partir da fonte horaciana na comparação entre a pintura e poesia⁴², que opera com categorias horacianas de distância e proximidade.

Desse modo, Horácio é fonte para a constituição do prólogo do discurso serliano sobre as cenas, cujas bases encontram-se principalmente na arte retórica com finalidade de *captatio* da benevolencia do espectador para o deleite como instrução.

Como a pintura a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não rechar o olhar penetrante dos seus críticos; esta só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agrada⁴³.

O argumento do tratado aborda um modo de representação que também se ajusta ao espectador para o deleite propiciado pela própria cena. “[...] onde se veem, em um pequeno

⁴⁰ HORÁCIO (1984, v. 361, p. 109).

⁴¹ Esse assunto foi extensamente discorrido pela professora Adma Muhana, que investiga as diferenças e aproximações entre Poesia e Pintura, estabelecendo uma leitura a partir de Aristóteles. MUHANA, Adma. Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tradução do latim por João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.

⁴² Empreguei o comentário de notas críticas referente à tradução do “Tratado sobre as cenas”. Do *Ut pictura poesis* tirou-se uma doutrina genérica do decoro necessário para o gênero epidítico, segundo sua disposição. A categoria distância, utilizada em termos “de perto e de longe” (*si propius stes/si longius abstes*), neste caso liga-se mais ao *movere* (CERRI, 2003, p. 20-21, nota 24).

⁴³ HORÁCIO (1984, v. 361-365).

espaço feito pela arte da perspectiva, soberbos palácios, amplíssimos templos, diversas casas, de perto e de longe [...].”⁴⁴

Entretanto, certo de que pintura e poesia operam com imitação da ação (segundo os meios, os objetos e o modos), Aristóteles sugere chamar estas composições de drama, “[...] pelo fato de [estas] imitarem agentes”⁴⁵, sendo que no drama os episódios são mostrados em ato e não narrados. Da mesma forma, na imitação narrativa e em verso o mito deve apresentar uma ação inteira, com começo, meio e fim⁴⁶. Também Horácio⁴⁷, na introdução dos preceitos da arte dramática, irá operar com início, meio e fim na criação de ficções, bem como a grande importância da música como elemento fundamental da poesia dramática⁴⁸.

Serlio expõe aparatos de acordo com personagens que comportam ações variadas: gestos, danças, postura e música representadas nos intermédios (*intermezzo*) teatrais. Todos esses elementos no “Tratado sobre as cenas” são de grande importância e significado para as ações, assim os casarios ou os bosques identificam o lugar, adequando assunto a personagens e suas ações. Deste modo, por via aristotélica na prescrição dos aparatos, o gênero se define nas ações presentes.

Tais referências avalizam uma preferência pela evidência do artifício, com um espetáculo munido de aparatos cênicos mencionados a partir de uma noção de “obra do intelecto que [para tanto demanda] estudo e ‘premeditação’”⁴⁹. Assim, a noção de “premeditação”, que cumpriria um dos requisitos presentes na posterior prescrição da “Arte do ator”, em Serlio não é enfatizada no assunto acerca das declamações do dizedor enquanto arte, mas, principalmente aos artifícios da cena, e a habilidade do artesão. “Entre outras coisas feitas pela mão dos homens que se podem olhar com grande contentamento de olho e satisfação de alma, é (como me parece) o descobrir o aparato de uma cena [...]”⁵⁰

Entretanto, não é possível afirmar que, ao referir-se ao dizedor e não ao ator, Serlio esteja reiterando uma prática antiga na qual recitações eram feitas por cortesãos e não por profissionais, de tal forma que ele rebaixe a importância da atuação.

⁴⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). “[...] dove si vede in piccolo spatio fatto dall'arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi Tempi, diversi casamenti, e da presso, e di lontano [...]”

⁴⁵ ARISTÓTELES (1990, 144a11, p. 202).

⁴⁶ Ibidem, 59a17, p. 223.

⁴⁷ HORÁCIO (1984, 53-155, p. 79).

⁴⁸ Ibidem, v. 202-219, p. 84-87.

⁴⁹ Ibidem, p. 25.

⁵⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44). “Fra altre cose fatte per mano de gli huomini che si possono riguardare con gran contentezza d’occhio, e satisfattione d’animo, è (al pare mio) il discoprirsì lo apparato di una scena.”

Contudo, tendo-se em conta o dizedor como um bom cortesão, ou ainda o aparelhador de cenas como tal, Serlio preceitua a arte desse último valendo-se da condição de Castiglione⁵¹, (também presente em Horácio⁵²), sobre a premeditação e o preparo por meio da Arte (meio termo ou juízo) ou técnica de saber por través de regra, a fim de que o artista evite erro ou vício, porém como se esta arte fosse de improviso. Assim, a ênfase no “Tratado sobre as cenas” não é dada ao estilo discursivo do dizedor (no concernente a arte do improviso), bem como é possível supor que esta função não seria realizada nesse momento por profissional (ator)⁵³, e sim gratuitamente e por livre adesão de virtuosos cortesãos que declamavam, desinteressadamente, como verdadeiros nobres e magnânimos, no campo da ação e da graça⁵⁴.

[...] e com palavras, ou corrigindo ou louvando, cada um segundo os méritos, claramente demonstrava quanto juízo em torno disso tinha; onde nas carruagens, nos torneios, no cavalgar, no manejar todas as espécies de armas, da mesma forma nas festas, nos jogos, nas músicas, em suma em todos os exercícios convenientes aos nobres cavalheiros, cada um se esforçava por demonstrar o que merecesse ser julgado dígno de assim nobre companhia (amizade).⁵⁵

O teatro de corte, segundo Alonge⁵⁶, é um segmento que não se incumbe a profissionais do espetáculo, mas a diletantes que se encontram em torno do príncipe. O aparelhador de cenas é o pintor que está com o rei, assim como o escritor do texto teatral é tido como pertencente à família real, portanto, “propriedade do príncipe”. Desse modo, o dizedor ainda não estaria inscrito no âmbito do teatro como profissão, já que nesse momento sua ação é como um luxo que não visa a lucro.

⁵¹ “[...] e em cada coisa que se tenha a fazer ou dizer, sempre é possível que seja premeditado (pensado) e preparado, mostrando ser feito ao improviso.” (CASTIGLIONE, 2009, p. 177) “[...] *ed in ogni cosa che egli abbia da far o dire, se possibil è, sempre venga premeditato e preparato, mostrando però il tutto esser all'improviso.*”

⁵² HORÁCIO (1984, p. 53-54).

⁵³ Conforme mencionado anteriormente, adotou-se, segundo o comentário de Barni acerca da obra *A loucura de Isabella*, de Flaminio Scala, a data de 1545 para o surgimento do primeiro estatuto acerca de uma companhia teatral, seguida da data de 1580, ponto de partida para o aparecimento de publicações ligadas aos “mercenários” ou atividades dos atores profissionais. Entretanto, o “Tratado sobre as cenas” é antecedente a essas datas, o que condiz com o fato de Serlio não mencionar a “Arte do ator” em suas prescrições.

⁵⁴ QUONDAM (2003, p. XXXIX).

⁵⁵ CASTIGLIONE (2009, livro primeiro, p. 21). “*e con parole, or correggendo or laudando ciascuno secondo i meriti, chiaramente dimostrava quanto giudicio circa quelle avesse; onde nelle giostre, nei torneamenti, nel cavalgare, nel maneggiar tutte le sorti d'arme, medesimamente nelle feste, nei giochi, nelle musiche, in somma in tutti gli esercizi convenienti a nobili cavalieri, ognuno si sforzava di mostrarsi tale, che meritasse esser giudicato degno di così nobile commercio.*”

⁵⁶ ALONGE (2000, p. 14-15).

Isso não invalida a adequação do discurso do dizedor aos gêneros retóricos e poéticos e a um sistema de declamação. Tampouco é possível afirmar que Serlio despreze o assunto sobre a arte própria ao dizedor, uma vez que o bolonhês prescreve diversos recursos e procedimentos específicos da ação cênica referente a este. O que é possível supor é que haja uma distinção na escolha de assuntos ao se compor a função retórica do tratado, na qual opera o *docere*, e a própria função do dizedor em sua ação cênica.

Por outro lado, no tratamento dos assuntos escolhidos, Serlio, seguindo o exemplo horaciano⁵⁷ sobre a virtude de se falar acerca do que se tem maior conhecimento, dá menos ênfase à explanação sobre o dizedor (assunto nascido sob a excelência da fala), uma vez que seu maior domínio se dava na arte dos aparatos cênicos e a excepcionalidade da visão (que não se dissociava da arte retórica).

A influência aristotélica em Serlio é evidente no “Tratado sobre as cenas”⁵⁸, principalmente no que concerne ao gênero dramático da tragédia e da comédia, assunto este presente na *Poética* aristotélica reiterada sob o aspecto da “ação” prescrita no espetáculo cênico. As personagens seguem disposições éticas e uma hierarquia física conforme o gênero prescrito e são estudadas segundo as qualidades que lhes são convenientes. Os vícios e virtudes são as qualidades ressaltadas por Serlio a partir de Aristóteles, em que a “ação” está implícita nas cenas (com a prescrição das personagens), que obedecem a um sistema retórico poético e, enquanto recurso visual do espetáculo, “representam” o principal elemento para alcançar o público. Quanto a esse modo de ação, pode-se ler uma passagem da retórica aristotélica⁵⁹: “Quando a ação é empregada, produz o mesmo efeito que a representação do ator”.

Diferenças sobre o estilo⁶⁰ oratório e o estilo poético presentes na retórica⁶¹, bem como a relação entre o ator (que depende de um dom natural) e o orador (que se vale do domínio da arte retórica), são bases importantes para as interpretações renascentistas que acrescentarão dados a estas regras, definindo outros ofícios. Para Aristóteles, a palavra enquanto imitação tem a voz como principal órgão para tal ação, e disto derivam ainda as

⁵⁷ HORÁCIO (1984, v. 40, p. 57). “A quem escolher assunto de acordo com suas possibilidades nunca faltará eloquência nem tão-pouco ondem luzida.”

⁵⁸ “As cenas se fazem de três maneiras, isto é, a cômica para representar comédias, a trágica para as tragédias e a satírica para as sátiras: a primeira será a cômica, cujas casas serão de personagens privadas, como a dos cidadãos, advogados, mercadores, usuários, e outras pessoas semelhantes.” (SERLIO [1619] 1964, livro segundo, p. 44-45) “*Le scene si fanno di trè sorti, cioè la comica per rapresentar comedie, la tragica per le tragedie, e la satírica per le satire: questa prima sarà la comica, i casamenti della quale vogliono essere di personaggi privati, come saria di cittadini, avvocati, mercanti, parassiti, e altre símile persone.*”

⁵⁹ ARISTÓTELES ([2005], cap. I, p. 174).

⁶⁰ O termo estilo aqui é empregado no sentido de adequação do discurso ao gênero.

⁶¹ ARISTÓTELES ([2005], cap. I, p. 174).

técnicas (arte do ator) mencionadas por este como referente ao rapsodo, ao comediante e outras.

Em seus comentários sobre a obra de Flaminio Scala, Barni⁶² aponta para o significado que teria a *Commedia dell'Arte*, a partir do que disse Allardyce Nicoll em 1963, em seu *The word of harlequins*⁶³: que esta noção de arte é pensada enquanto “aptidão especial ou talento singular”. Esse estudo contrapõe-se, segundo Barni, à proposta de Croce⁶⁴, que considera a *Commedia dell'Arte* como “tratada por gente de profissão e ofício”. Estas oposições dão uma mostra das inquirias que estão postas desde a Antiguidade acerca do significado do termo “arte”, quer posto numa conotação de “habilidade” de “talento” ou ainda de “profissão”. Entretanto, concorda-se aqui com a hipótese da *Commedia dell'Arte* como uma iniciante manifestação de teatro profissional na segunda metade século XVI, ligada, portanto, às primeiras trupes de comediantes que exerceram tal ofício com fins de lucro. E, quanto às prescrições serlianas, não se lê menção ou distinção sobre esse modo de ofício do ator. Mas é seguro o fato de que Serlio tenha preceituado um cabedal cênico que será imitado posteriormente em obras de preceptores que acumulam vasto conhecimento em matéria de representação cênica, como, por exemplo, Leone de Sommi. Para Portich⁶⁵, Sommi (1570 aproximadamente) teria empregado o máximo das artes destinadas à encenação, como a “[...] ótica, a arquitetura e a pintura”, a partir da formulação de “[...] princípios comuns para a arte do pintor e do ator, e [o qual] assume posições concordantes com o *Ut pictura poesis* horaciano, estendendo-o ao campo da representação”⁶⁶.

Em parte, tal procedimento já se lê duas décadas antes com a publicação do “Tratado sobre as cenas”, do segundo livro de Serlio, que propõe um discurso com a prescrição das artes da arquitetura, geometria, perspectiva, pintura e desenho, relevos e lumes para a constituição da matéria dos aparatos cênicos, e que já apresenta distinções em relação ao assunto próprio às artes do pintor-arquiteto com a do aparelhador de cenas.

A referência serliana sobre a representação ocorre por meio do termo “*representann*”⁶⁷, sendo que Serlio a faz no sentido de uma tópica retórica da visão (*opsis*) pautada em: descrição; ilustração de temas (*écfrase* - *descriptio* - *illustratio*) e evidência

⁶² BARNI (2003, Introdução, p. 18).

⁶³ NICOLL apud BARNI (2003, p. 18).

⁶⁴ Apud BARNI (2003, p. 18).

⁶⁵ PORTICH (2008, p. 29-30).

⁶⁶ PORTICH (2008, p. 29-30).

⁶⁷ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

(*evidentia*). A *evidentia* exemplifica os aspectos e recursos visuais da cena por meio de tópicos retóricas ligadas à condição de “lugar e situação”.

A cena trágica será para representar tragédias. Suas casas serão de grandes personagens; já que os acontecimentos amorosos e casos inopinados, mortes violentas e cruéis (como se lê nas tragédias antigas, e também nas modernas) ocorrem sempre na casa de senhores, duques ou grandes príncipes, quando não de reis; portanto (como eu disse) em semelhantes aparatos não se fará edifício que não seja nobre [...].⁶⁸

O termo “representação cênica” em Serlio define-se, tal como em Aristóteles⁶⁹, sob o domínio do discurso e procedimento retórico do espetáculo cênico. O espetáculo é eleito como lugar de efeitos visuais obtidos pelos recursos das artes imitativas da pintura, arquitetura, relevo e lumes. Os caracteres regulados pela “verossimilhança e necessidade”⁷⁰ são inerentes à acepção de “representação”, que compõe um discurso persuasivo empregando procedimentos retóricos de diversas artes para produzir o efeito da visão. Para Aristóteles, há meios próprios à ação oratória, que se faz mais dramática, enquanto o discurso escrito é mais exato. E, sendo dramático, “comporta duas espécies: uma traduz os caracteres e a outra as paixões, [...] por isso os atores buscam os dramas patéticos e os poetas buscam os atores dotados desse talento”⁷¹. E, na cena trágica e cômica, os caracteres estão circunscritos às ações convenientes ao gênero e aos aparatos, que comportam determinadas ações das personagens.

A complexidade do espetáculo teatral (mudanças de tempo, de lugar, região, pontos de vista) estará condicionada ao manejo das técnicas de representação, atreladas principalmente à pintura, arquitetura e relevo como formas de imitação.

Serlio parece estabelecer a distinção entre as artes da pintura, da arquitetura e outro modo de arte⁷², subscrito no termo *scene*, que se ocupa de uma tridimensionalidade a qual, por meio de relevos, imita com materiais diversos coisas sem *moto*⁷³, como flores, árvores, pérgolas, animais dormindo, estátuas, histórias ou fábulas pintadas, etc., não sendo decoroso

⁶⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). “*La scena trágica sarà per rappresentare tragedie. Li casamenti d’essa vogliono essere di grandi personaggi: perciocche gli accidenti amorosi, e casi inopinati, morti violente, e crudeli (per quanto si legge nelle tragedie antiche, e anco nelle moderne) sono sempre intervenute dentro le case de signori, duchi, ò gran principi, anzi de rè, e però (come ho detto) in cotali apparati non si farà edifício che non habbia del nobile [...].*”

⁶⁹ Ibidem, p. 48.

⁷⁰ ARISTÓTELES (1990, 1454a28, p. 214).

⁷¹ ARISTÓTELES ([2005], p. 203).

⁷² Esse “outro modo de arte” refere-se à cenografia moderna. Serlio não faz referência a ela com este termo, mas com o termo *scene* (cenos).

⁷³ Optou-se por manter o termo sem tradução, pois abrange uma diversidade de significados que merecem discussão mais aprofundada, uma vez que anuncia distinção da matéria de representação cênica.

figurar elementos vivos por meio de pintura. Assim, o acadêmico já estaria tratando de preceitos da representação cênica, com base na pintura, relevo e arquitetura como artes imitativas para produzir as cenas teatrais.

Mesmo ainda abalizado pelos gêneros dramáticos e seu decoro, Serlio amplia a função do aparelhador de cenas, ao explicitar personagens (sem ainda mencionar seus nomes próprios) e o lugar onde se passa a ação. Como exemplo, na cena cômica a casa da Rufiã (taverna), em cujo letreiro há ganchos. A representação se dá, seja nas casas e outros edifícios citadinos ou ainda nos palácios, informando sobre a posição da personagem em relação à vida civil. Assim, os aparatos são prescritos segundo o gênero que os convém: acontecimentos amorosos, mortes violentas deverão ser representadas em casarios de grandes personagens como reis e príncipes, assim como na cena cômica os casarios deverão ser destinados a personagens privadas como advogados, mercadores e pessoas semelhantes.

Curiosamente, lê-se no posterior tratado de Perruci⁷⁴ a descrição do ofício de quem organiza (dirige) a cena, que não é somente o de ler o tema, mas de explicitar as características e nomes das personagens, bem como o argumento da fábula e o “lugar onde se passa a ação”. Implícita a essa explicação estaria, segundo Barni⁷⁵, uma provável distinção entre o ofício do dramaturgo e do corego. Interessa-nos, contudo, que junto a tal descrição encontram-se parâmetros para pensar a distinção das artes e ofícios, a qual Serlio já aponta ao mencionar práticas que farão parte de outros ofícios. Contudo, preceitos próprios aos ofícios aqui apontados estão apenas em parte mencionados, uma vez que no “Tratado sobre as cenas” não se inclui a explicitação do argumento ou texto teatral, função esta que Perruci prescreverá ao diretor. Assim, Serlio vale-se do assunto sobre os aparatos adequando discursivamente a eleição da matéria, que deveria ser escolhida e tratada de acordo com suas possibilidades.

Em Perrucci, o que determina o lugar onde se passa a ação ou se representa é a definição dos nomes próprios das personagens: “Depois se dirá as casas assinalando a primeira da direita [como sendo] a Casa di Tartaglia [...]”⁷⁶. Ainda que empregando exemplos de comportamento adequado junto aos gêneros de cena, Serlio não irá mencionar nomes

⁷⁴ “O ofício de quem organiza [dirige ou ensaia], não é somente o de ler o tema, mas [ainda] o de especificar as personagens com os nomes e caracteres; [também] o argumento da fábula; o lugar onde se declama; as casas, decifrar as facécias, e todas as minúcias necessárias [...]” (PERRUCCI, [1699] 1961, p. 263-264) “*L’ufficio dunque di chi concerta [ensaia] non è di leggere il soggetto solo; ma di esplicare i personaggi coi nomi, e qualità loro, l’argomento della favola, il luogo ove si recita, le case, discifrare i lazzi, e tutte le minuze necessarie [...]*.”

⁷⁵ BARNI (2003, nota 1, p. 58).

⁷⁶ PERRUCCI ([1699] 1961, p. 264). “*Poi dirà le Case assignandole alla prima della man destra la Casa di Tartaglia[...]*.”

próprios quando prescreve as casas em relação a suas personagens, ação esta prevista por Perruci⁷⁷ no ofício do organizador (diretor) na arte representativa do ator.

Em relação ao discurso retórico poético do tratado, mesmo não preceituando o termo artes cênicas ou cenografia (no sentido atual), há uma distinção das *scene* segundo o gênero dramático teatral prescrito nas artes imitativas subscritas na “ação”.

[...] isto é, a cômica para representar comédias, a trágica para as tragédias e a satírica para as sátiras: a primeira será a cômica, cujas casas serão de personagens (*personaggi*) privadas, como as dos cidadãos, advogados, mercadores, usurários e outros semelhantes.⁷⁸

Esta talvez seja uma das maiores singularidades da obra serliana: prescrever elementos da prática cênica, a partir de lugares da pintura e arquitetura, ensinando o modo de fazê-los, levantando discussões acerca da arte representativa, caracterizada pelos elementos visuais para compor o espetáculo. Para tanto, o preceptor opera com as tópicas retóricas na definição das personagens, apontando ações decorosas à representação cênica, implícitas na eloquência corporal, canonizando assuntos que serão próprios à arte representativa – legado de Aristóteles –, que opera a partir de discursos e procedimentos ligados à visão⁷⁹.

Assim sendo, o escopo é a instrução acerca das formas dos casarios (hierarquia visual), da perspectiva, dos lumes, dos aparatos e outros elementos arquitetônicos e pictóricos que constituem a invenção (*inventione*) da cena, pautados na imitação das “ações” submetidas ao verossímil. A tragédia e a comédia não estarão somente centradas na manifestação de caráter, mas acima de tudo na noção de espetáculo, em que o ator irá interagir com a “cena”, tirando partido dos aparatos, mecanismos e outros recursos cênicos possíveis. Desse modo, os paramentos, lumes e demais recursos serão verossímeis diante da grandeza do próprio espetáculo, amplificando a ação, que poderá ter expressão de caráter ou não do dizedor.

Segundo Santos⁸⁰, a cena teatral serliana inscreve-se sob uma “moderna cenografia e constitui-se como lugar onde atores desempenham seus papéis, movimentando-se em meio a volumes”. Certamente, os atores estarão tirando partido de todo o aparato cênico que permite interações dos dizedores, com entradas e saídas do palco sem serem vistos. Entretanto, no

⁷⁷ PERRUCCI ([1699] 1961, p. 264).

⁷⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

⁷⁹ “Quanto à elocução a uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do ator e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais.” (ARISTÓTELES, 1990, 1456b7, p. 219)

⁸⁰ SANTOS, Magnólia Costa. **Nicolas Poussin**: ideia de paisagem. 1997. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. p. 107.

“Tratado sobre as cenas” a evidência está na arte cênica, fato este de grande relevância se considerado a partir da premissa de que a arte representativa do ator ainda não estava de todo consolidada.

Na prescrição das cenas, a única referência que temos sobre o ator é por meio do termo “personagem” ou “dizedor”, sendo que a “representação” (composição visual de lugar captada pelo espectador via percepção sensorial) é aludida pelos aparatos (ornamentos) da cena, compostos segundo seu gênero, com casas e edifícios que pertencem às personagens que imitam homens de baixa ou alta índole, em sua qualidade ética (vícios e virtudes).

Isso não significa a ausência da figura do ator, porém é evidente que Serlio está tratando da arte cênica, matéria que se vale da arquitetura, pintura e relevo, junto às quais ultrapassa este assunto, com a distinção da atuação e da cena. O espetáculo cênico (*opsis*) pode, inclusive, prescindir em determinados momentos da representação da “Arte do ator”, evidenciando efeitos visuais “estupendos”, suscitando louvor ao arquiteto-pintor e aparelhador das cenas, o que recorda a *Poética*:

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo⁸¹ que do poeta.⁸²

Esta passagem da *Poética* que trata das artes imitativas parece fundamentar em Serlio o discurso que prescreve as ações das personagens nos intermédios teatrais, no qual não há menção sobre a linguagem oral ou o texto teatral (argumento). Como exemplo, na descrição das mouriscas (danças) Serlio amplifica os efeitos visuais, evidenciando como imitação as artes visuais (espetáculo) em detrimento da arte da palavra.

[...] Com o artifício apropriado se verá descer um deus do céu, correr algum planeta pelo ar, virem depois à cena diversos intermédios⁸³, riquissimamente ornados, *livrée* de várias sortes com vestes estranhas, tanto para a mourisca

⁸¹ O termo foi empregado diretamente da tradução de Eudoro de Souza à *Poética* de Aristóteles. Porém, no texto serliano não há referência direta a este termo; ao contrário, Serlio menciona o pintor de cenas e não o cenógrafo.

⁸² ARISTÓTELES (1990, 1450b16, p. 207).

⁸³ Na descrição dos aparatos das cenas, os intermédios teatrais (*intermezzo*) têm grande efeito enquanto composição ornada e variada que intercala os atos ou no início ou fim do espetáculo: “Os *intermezzi* de Ferrara, por volta de 1500, eram relativamente discretos: recitativos curtos, coros (como, por exemplo, os *strambotti*) ou danças (*moresche*), com temas narrativos, simples ou alegóricos [...]. Os *intermezzi* eram *tableaux vivants* [...]”. Cf. SHEARMAN, John. **O maneirismo**. Trad. O. Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 109, 116.

como para as músicas. Ora se veem estranhos animais, dentro dos quais há homens e meninos movimentando-se, saltando e correndo tão bem, não sem maravilhamento dos espectadores, coisas todas que dão tanto contentamento ao olho e à alma que não se poderia imaginar coisa material, e feita pela arte, mais bela.⁸⁴

Esta hierarquia sobre as artes visuais pauta-se na abordagem aristotélica sobre as artes imitativas, em que “[...] as ‘artes comparadas’ imitação com cores e figuras e imitação com a voz (não com a linguagem, mas só com o ‘suporte sonoro’ do *lógos*), são distintas das artes da imitação pela palavra”⁸⁵; “[...] com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações”⁸⁶.

A amplificação segue com a descrição da “variedade e copiosidade” dos elementos presentes nas cenas, incorporados no ritmo das “figuras de dança” que “imitam caracteres, experiências e ações”⁸⁷, para retomar a fórmula peripatética. Serlio elege a dança mourisca como uma arte imitativa, reforçando o emprego de elementos do espetáculo. Essa hipótese firma-se na intensa descrição acerca dos “dançarinos”⁸⁸, suas vestes e adornos que condizem ao aparato cênico, ou seja, na composição do enredo e do espetáculo teatral o engenho não se baliza apenas pela faculdade do ator, mas por muitos recursos, conexos às potencialidades da representação visual arquitetônica e pictórica.

Diante de um discurso em que as ações configuram-se em variados recursos visuais, torna-se curioso verificar o emprego do termo *moto* no “Tratado sobre as cenas”. Tal termo é empregado junto à prescrição acerca da cena trágica, enquanto na cena cômica e satírica o termo empregado é “mover”. Os termos apontados surgem distintamente, sendo os intermédios na cena satírica demonstrados por ritmos gesticulados (*atteggiando*, *saltando* e *correndo*), imitando caracteres, afetos e ações mediante a dança mourisca e a música, ajustados pela conveniência (*movendo-se secondo a sua natura*). E o tipo de “movimento” prescrito para as coisas denominadas “vivas” em Serlio tem seu respaldo junto ao assunto da cena satírica, na descrição de suas personagens (ninfas, sereias e outros monstros) que “representam [em suas ações] esses animais vivos”⁸⁹. O preceptor provavelmente estaria tratando do drama satírico, e principalmente das prescrições acerca da “arte de representar”.

⁸⁴ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

⁸⁵ ARISTÓTELES (1990, p. 234, nota 3).

⁸⁶ ARISTÓTELES (1990, 1447a17, p. 201).

⁸⁷ ARISTÓTELES (1990, p. 234, nota 3).

⁸⁸ O termo foi empregado no sentido da mourisca, uma dança apresentada nos intermédios das cenas, porém não consta do “Tratado sobre as cenas”.

⁸⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

Interessa-nos, entretanto, situar a abrangência do termo *moto*, uma vez que sua definição é bem vasta e diferenciada de outros termos empregados por Serlio ao tratar do movimento. A esse assunto Serlio dedica o capítulo sobre os “ornamentos das pinturas, fora e dentro dos edifícios”⁹⁰, no livro quarto, prescrevendo o que seria mais adequado às pinturas quando se pretendesse representar em perspectiva coisas vivas, sendo necessária ao pintor a habilidade em representar o vivo proporcionado, em seus diversos movimentos⁹¹. Com efeito, a prescrição sobre a representação dos corpos é balizada pela proporção dos membros, e a ação tem de ser condizente com o estado do que está sendo representado, se vivo ou se morto. Tais preceitos estão presentes em Serlio e são provenientes do *Da Pintura*, de Alberti, na adequação ao gênero da história: “Se alguém pintasse os centauros em briga depois de um banquete, seria fora de propósito que em um tão grande tumulto houvesse alguém a dormir sob efeito do vinho”⁹².

Entretanto, junto ao assunto da representação do movimento na pintura, no livro quarto, não se vê a prescrição do termo *moto*, sendo preceituado apenas no “Tratado sobre as cenas”, no qual Serlio adverte que nas cenas teatrais não se devem pintar personagens que representem o que é vivo, “[...] como seria uma mulher em um balcão ou em uma porta”⁹³, uma vez que neste não se tem o *moto*, embora represente o que está vivo. Ao contrário, personagens que estão em suas ações “dormindo” seriam os mais adequados às imitações por meio da pintura, já que não teriam *moto*.

A partir da fonte albertiana, Serlio parece valer-se das prescrições acerca da pintura dos “movimentos da alma, do corpo e dos seres inanimados”⁹⁴ como premissa para se pensar o movimento nas cenas, que certamente opera com os lugares da pintura, principalmente com a variedade das atitudes e movimentos dos corpos das personagens, estendida também aos aparatos cênicos.

Entretanto, o lugar do *moto* em Serlio ganha mais importância quando surge prescrito junto à cena cômica, no assunto relacionado ao *vivo*, em que os afetos e caracteres, sob gestos e ações próprios da personagem, ultrapassam a arte imitativa da pintura ou até definem seu alcance, prescrevendo, então, aspectos próprios à “arte cênica” ou “representativa”, que desaconselha usar da imitação por pintura quando se tratar de personagens vivas (teatrais) que teriam movimento.

⁹⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro quarto, p. 192).

⁹¹ Ibidem, p. 192-193.

⁹² ALBERTI (1992, livro segundo, 39, p. 111).

⁹³ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

⁹⁴ ALBERTI (1992, livro segundo, 43, p. 116).

As figuras das personagens em ação são mencionadas junto à prescrição da cena satírica, as quais se movimentam de acordo com sua natureza, podendo representar animais vivos por meio da ação corporal.

Segundo Perrucci⁹⁵, o perfeito homem literato deve, além de dominar a representação sobre a cena na *arte rappresentativa*, “saber exprimir pronúncia, gestos, ações e sentimentos da alma a quem ouve com modo e elegância, tendo grande força de persuadir a expressão ao vivo”⁹⁶.

Portanto, parece-nos mais significativo na análise do discurso serliano a presença da expressão *rappresentano il vivo*⁹⁷, que emprega uma linguagem que será parte da normativa própria dos aparatos cênicos, os quais não devem comportar pinturas imitando ações humanas em movimento.

Nestas cenas, embora alguns tenham pintado personagens que representam⁹⁸ [coisas] que estejam vivas, como uma mulher em um balcão, ou atrás de uma porta, ou ainda algum animal, estas coisas eu não aconselho que se façam, porque não têm *moto* e somente representam o que está vivo; mas uma pessoa que durma é um bom assunto, ou algum cão, ou outro animal que durma, porque não há movimento. Ainda se podem acomodar algumas estátuas ou outras coisas fingindo mármore, ou de outra matéria, ou alguma história ou fábula⁹⁹ pintada sobre uma parede, que eu louvarei sempre se assim for feito. Mas, no representar coisas vivas, que têm *moto*, disso tratarei no final deste livro, e darei o modo como se deve fazê-las.¹⁰⁰

Para esta definição de ações, pode-se empregar o enquadramento de ações cênicas. Contudo, ao colocar diante dos olhos dos espectadores personagem de acordo com o modelo retórico representando decorosamente o que está vivo, adentram-se questões acerca do movimento e atuação cênicas com expressão de paixão e virtude.

Entretanto, cabe pontuar a diferença implícita entre a expressão *rappresentare il vivo*¹⁰¹, prescrita por Serlio, e *Il rappresentare al vivo*¹⁰², prescrita por Perrucci. Para este

⁹⁵ PERRUCCI ([1699], 1961, p. 55).

⁹⁶ Ibidem, p. 55.

⁹⁷ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

⁹⁸ Mantive o termo “representação” no sentido teatral, de pôr em ação uma peça (comédia, tragédia, sátira), aplicando à pintura a prática teatral de imitação do objeto ou coisa a ser representada.

⁹⁹ No tratamento da fábula, Serlio mantém o decoro antigo, cuja fonte está no mito aristotélico. “É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações: por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.” (ARISTÓTELES, 1990, 1450a8, p. 206)

¹⁰⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

¹⁰¹ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

¹⁰² PERRUCCI ([1699] 1961, p. 67).

último, a representação “ao vivo”¹⁰³ trata da condição do modo de ação específica do ator, distinta da composição feita por poetas para representar, por tratar-se de uma imitação ao vivo e com a voz, na qual a ação deverá ser inteira, a partir de um argumento, que, por meio das palavras dos interlocutores, é representada para deleitar. Serlio define a representação ao vivo como aquela que tem um movimento específico próprio para as cenas, o que irá divergir da matéria da pintura, ou seja, também está prescrevendo arte própria à atuação.

A faculdade do pintor em imitar os materiais é assunto retórico de louvor ao próprio pintor. Santos¹⁰⁴ fala da “ideia de pintor” como o gênio que se dá pela junção do “*ingenium* latino” com o “*ingegno* italiano”, e que consiste em “superar a natureza”, lugar de “deformidade”, atingindo a perfeição como regra na pintura.

De modo semelhante algumas estátuas, fingindo mármore ou bronze, serão feitas de cartão grosso, ou também de tábuas finas, bem sombreadas e recortadas, depois se porão em seus lugares: mas que estejam de tal maneira separadas e distanciadas que os espectadores não as possam ver de lado.¹⁰⁵

Assim, o engenho serliano baseado em interpretações aristotélicas das artes comparadas como imitação¹⁰⁶ e composição de cenas do deleite, decorrente dos lugares da pintura, insurge em outra prescrição, referente a uma arte que ultrapassa a arquitetura, a escultura e a pintura, uma vez que as imita e as supera ao “fingir” coisas tridimensionais, convertidas em aparatos cênicos. Esse modo de arte vem garantir o lugar da comédia, o lento declínio da tragédia (que perde hierarquicamente para a comédia na eleição dos assuntos das cenas) e o posterior surgimento do “drama pastoral ou ‘poema moderno’ da dramaturgia italiana”¹⁰⁷.

5.2 A prescrição dos aparatos cênicos segundo os gêneros de cenas serlianos

O “Tratado sobre as cenas” é composto de uma organização discursiva que opera com tópicos da invenção e suas figuras de elocução e disposição, o que demanda o emprego de critérios para sua análise que ultrapassem uma visão objetiva “realista” ou empírica. A tratadística renascentista sobre a representação cênica define cada vez mais o espetáculo

¹⁰³ PERRUCCI ([1699] 1961, p. 67).

¹⁰⁴ SANTOS (1997, p. 10).

¹⁰⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47). “*Similmente qualche statue finte di marmo, ò di bronzo, si faranno di grosso cartone, ò pur di tavola sottile, ben ombreggiate, e tagliate intorno, poi si metteranno alli suoi luoghi: ma siano talmente discoste, lontane che gli spettatori non le possino vedere per fianco.*”

¹⁰⁶ ARISTÓTELES (1990, p. 234, nota 3).

¹⁰⁷ PORTICH (2008, p. 22).

teatral como algo próprio ao entretenimento, estando, portanto, distante de questões que abordem assunto sacro. O tratado serliano cumpre com a função retórica de instruir sobre a arte do espetáculo e, ao mesmo tempo, dirige-se ao espectador, propiciando a maravilha da cena teatral, operando desse modo com a *opsis* aristotélica.

Segundo Aristóteles¹⁰⁸, os aparatos e ornamentos são partes do espetáculo cênico (parte qualitativa da tragédia) sendo que a realização de um bom espetáculo¹⁰⁹ diz respeito à arte do “cenógrafo”¹¹⁰ (termo inexistente em Serlio). As outras partes são ainda, a melopeia (arte cênica) e a hístriônica que encena a peça contando não só de diálogo, mas, também de dança, canto e harmonia. Essa passagem aristotélica é uma das importantes fontes para o “Tratado sobre as cenas”, que interpreta e prescreve o espetáculo cênico com ênfase nos aparatos (cena, vestes, lumes, marcação, coreografia, plateia e edifício teatral), bem como nos ornamentos e intermédios na dança e música (ações e gestos, voz e postura das personagens), firmando uma postura que defende hierarquicamente a visão, na apreensão por meio dos sentidos.

TRATTATO SOPRA LE SCENE

Fra l'altre cose fatte per mano de gli huomini che si possono riguardare con gran contentezza d'occhio, e satisfattione d'animo, è (al parer mio) il discoprirsi le apparato di una Scena, dove si vede in piccolo spatio fatto dall'arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi Tempi, diversi casamenti, e da presso, e di lontano spatiose piazze ornate di vari edifici drittissime e lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colone, piramidi, obelischi, e mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezani, e piccoli, secondo che l'arte lo comporta, liquali sono così artificiosamente ordinati, che rappresentano tante gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi, e cose simili. Quivi si vede la cornuta, e lucida Luna levarsi pian piano, e essersi inalzata, che gli occhi de gli spettatori non l'han veduta muoversi: in alcune altre si vede il levare del Sole, e il suo girare, il nel finire della Comedia tramontar poi con tale artificio, che molti spettatori di tal cosa stupiscono. Con l'artificio à qualche buon proposito si vederà discender alcun Dio dal Cielo, correre qualche Pianeta per l'aria: venir poi sù la Scena diversi intermedi ricchissimamente ornati, livree di varie sorti con abiti strani, sì per moresche, come per musiche. Talhor si vede strani animali, entro de' quali son huomini, e fanciulli, atteggiando, saltando, e correndo così bene, che non è senza meraviglia de' riguardanti, le quai tutte cose dan tanto di contentezza all'occhio, e all' animo, che cosa materiale, fatta dall'arte, non si potria imaginare più bella, e di quelle cose, poi che si une in proposito dell'arte della Prospettiva, io ne tratterò alquanto.

¹⁰⁸ ARISTÓTELES (1990, cap. VI, 1449b 29, p. 206).

¹⁰⁹ Ibidem, 1450b 39, p.207

¹¹⁰ Ver: SCATOLIN, Adriano. **Sátiros e sátiras na poesia antiga**: estudo e tradução dos *De Satyrice Graecorum poesi et Romanorum Satira libri duo*, de Isaac Casaubon. 2003. Dissertação (Mestrado em em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 133. Segundo Scatolin, o termo cenógrafo empregado por Aristóteles designa propriamente o fabricante de máscaras e vestes usadas no teatro.

TRATADO SOBRE AS CENAS¹¹¹

Entre outras coisas feitas pela mão dos homens, que se podem olhar com grande contentamento de olho e satisfação de alma, é (como me parece) o descobrir o aparato de uma cena, onde se veem, em um pequeno espaço feito pela arte da perspectiva, soberbos palácios, amplíssimos templos, diversas casas¹¹², de perto e de longe¹¹³ espaçosas praças ornadas de vários edifícios, retíssimas e longas estradas cruzadas por outras vias, arcos triunfais, altíssimas colunas, pirâmides, obeliscos, e mil outras coisas belas, ornadas de infinitos lumes¹¹⁴, grandes, médios e pequenos, segundo o que a arte comporta, os quais são tão artificiosamente ordenados, que representam tantas joias lucidíssimas¹¹⁵, como se fossem diamantes, rubis, safiras, esmeraldas, e coisas semelhantes. Às vezes se vê a cornuda e lúcida lua levantar-se pouco a pouco, sendo alçada sem que os olhos dos espectadores a tenham visto mover-se; em outras se vê levantar o sol, o seu girar, e no fim da comédia pôr-se depois com tal artifício, que muitos espectadores ficam estupefatos com tal coisa. Com o artifício apropriado se verá descer um deus do céu, correr algum planeta pelo ar, virem depois à cena diversos intermédios riquissimamente ornados, *livrée* de várias sortes, vestes estranhas, tanto para a mourisca, como para as músicas. Ora se veem estranhos animais, dentro dos quais há homens e meninos movimentando-se, saltando e correndo tão bem, não sem maravilhamento dos espectadores, coisas todas que dão tanto contentamento ao olho e à alma, que não se poderia imaginar coisa material, e feita pela arte, mais bela; e das coisas que pertencem à arte da perspectiva, eu tratarei um tanto.

A primeira parte do discurso trata com preceitos da elocução, variedade e copiosidade (por viés albertiano), com uma descrição dos aparatos cênicos que segue leis conforme o discurso do orador; nesse caso, pelo emprego de elementos “copiosos e variados” obtém-se a *captatio* da benevolência no ouvinte ao compor o exórdio. Enquanto tal, o início do discurso

¹¹¹ Este tratado encontra-se no segundo livro *De Architectura e Perspectiva*, de Sebastiano Serlio. Para a tradução, utilizou-se: SERLIO ([1619] 1964). A tradução e notas críticas foram elaboradas por Vânia Cristina Cerri como parte do processo de mestrado (CERRI, 2003).

¹¹² “Acaba, todavia, rastejando pelo chão o demasiado cauto, o que tem medo da procela; mas quem deseje variar prodigiosamente um tema uno, pintará golfinhos nas florestas e javalis nas ondas do mar” (HORÁCIO 1984, v. 28-30). Do mesmo modo, no *Da Pintura* Alberti também segue esses autores, ao dizer que a primeira coisa que proporciona prazer na história é a variedade e a copiosidade das coisas (ALBERTI, 1992, livro II, p. 112).

¹¹³ “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.” (HORÁCIO, 1984, v. 361-365) Do *Ut pictura poesis* tirou-se uma doutrina genérica do decoro necessário para o gênero epidítico, segundo sua disposição. A categoria distância, utilizada nos termos “de perto e longe” (*si propius stes/si longius abstes*), neste caso liga-se mais ao *movere*.

¹¹⁴ Do latim *lumen*: luz, meio de iluminação, candeia. Luz “que se vê”, fogo.

¹¹⁵ Plínio diz que as pedras preciosas são definidas como obras da natureza. Aqui Serlio utiliza uma série crescente de qualificações, que compõem tanto um discurso ornado quanto a ornamentação da cena, produzindo um maravilhoso deleite. Há uma relação comparativa entre esses ornatos da cena, que são os lumes artificiosamente ordenados (obras que os homens realizam), e as pedras preciosas aqui representadas pelas joias lucidíssimas (obras da natureza, segundo o livro XXXIV da *História natural*, de Plínio). Deste modo, Serlio eleva sua arte, definindo os ornatos enquanto imitação da própria natureza. Cf. também: PLINE, L'ANCIEN. **Histoire naturelle (livre XXXVII)**. Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1972. p. 34, 57, 60: “Para que nada falte à obra que empreendemos, resta-nos falar das pedrarias; nelas concentra-se a majestade da natureza, e em nenhum domínio ela é mais admirável. Fixa-se tanto valor a sua variedade, a suas cores, a sua matéria, a seu esplendor, que gravar certas gemas passa mesmo por sacrilégio. [...] O maior preço, entre os bens dos homens, e não somente entre as pedrarias, é atribuído ao diamante, que há tempos só os reis conheciam [...]. Em terceiro lugar estão as esmeraldas, por várias razões: o fato é que não há cor mais agradável aos olhos, porque também olhamos avidamente as verduras e as folhagens, mas a visão das esmeraldas é de tal modo mais agradável, que parece não haver em todos os verdes aquele que comparado a ela seja mais verde.”

dá indicações acerca do assunto para que, segundo Aristóteles: “o ouvinte seja informado da questão tratada e para que o pensamento não fique suspenso”¹¹⁶. De acordo com Aristóteles também os poetas trágicos ou cômicos no início da peça teatral mostram qual o fim do assunto tratado. Isso é parte compositiva da disposição de um discurso belo e virtuoso (estilo e ordem), ponderado pela arte retórica; o qual, também segundo Horácio, é necessário “[...] que se diga imediatamente o que tem que ser dito, pondo muitos pormenores de lado e omitindo-os de momento”¹¹⁷.

Juntamente com os preceitos descritos, outra tópica de elocução é empregada na disposição dos casarios, edifícios e elementos próprios à cidade. E a melhor visão destes elementos arquitetônicos será regrada pela categoria horaciana de “distância e proximidade”, com variação da disposição, recurso este também obtido pelo uso da perspectiva, invenção própria para simular a profundidade.

Os tamanhos variados dos lumes coloridos amplificam o discurso por meio das cores (enquanto ornato da elocução), a fim de deleitar o espectador.

A variedade dos elementos arquitetônicos opera conforme o decoro do gênero de cada cena. Entretanto, no exórdio a descrição é abrangente e objetiva principalmente o “maravilhamento do espectador”. Os efeitos perspectivísticos estendem-se às artes próprias ao espetáculo cênico, abarcando noções de “cenotécnica” (termo este ainda não prescrito em Serlio), sem revelar, no entanto, a técnica de execução, mas valorizando precisamente o engenho do aparelhador de cenas. Ao espectador é dada a condição de apreciar as mudanças de tempo que ocorrem durante um dia inteiro, com simulações do nascer e pôr do sol, sem revelar o procedimento.

As “qualidades”¹¹⁸ do objeto, aqui presentificado pelo aparato, conforme o que Alberti prescreveu no *Da Pintura*, tratam das coisas vistas (elementos das cenas), enquanto “superfícies”¹¹⁹ que variam e ganham tridimensionalidade por efeitos de pintura, perspectiva e luz. Entretanto, os efeitos tridimensionais ultrapassam a ilusão pictórica por meio de relevos e materiais diversos, principalmente na parte anterior da cena, que apresenta edifícios em volume.

Os maravilhosos intermédios teatrais ocupam, senão uma função principal, ao menos o melhor complemento para um modo de espetáculo direcionado à *ópsis*, em que a visão é o principal objetivo de tal arte. Estes intermédios, antes funcionais aos espetáculos profanos ou

¹¹⁶ ARISTÓTELES ([2005], p. 207).

¹¹⁷ HORÁCIO (1984, p. 59, v. 42-44).

¹¹⁸ ALBERTI (1992, p. 72).

¹¹⁹ Ibidem, p. 72.

derivados das manifestações carnavalescas, revestidos de novo significado, ainda mantêm sua função de quebrar com a “hieraticidade” das apresentações festivas e teatrais, uma vez que cumprem o papel de distração do público. Paralelamente prescreve-se uma grande disseminação da *téchne* dos aparelhamentos cênicos que irão incorrer na profusão das características do teatro e cena modernos.

No efeito visado às cenas, a prescrição de movimentos e ações variadas das personagens, principalmente as que compõem os intermédios, de acordo com a *actio*, busca a verossimilhança de tais poses.

As ações das personagens descritas nas mouriscas enquanto espetaculares dispensam a poesia, e até a história, interpretação esta renascentista acerca das artes imitativas prescritas por Aristóteles: “também estes, [os dançarinos], por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações”¹²⁰.

Para esse modo de espetáculo no qual o teatro é um segmento da própria festa, direcionado a diletantes, priorizando representações de comédias, o modelo cortesão, difundido por Castiglione¹²¹, segundo Alonge¹²², prescreve a importância dos intermédios teatrais. Assim, os aparatos cênicos e sua transformação colocam os cinco atos da comédia “diluídos” em intermédios que aprazem os olhos do espectador, numa visão espetacular, conforme descrição serliana:

[...] virem depois à cena diversos intermédios, riquissimamente ornados, *livrée* de várias sortes, vestes estranhas, tanto para a mourisca, como para as músicas. Ora se veem estranhos animais, dentro dos quais há homens e meninos movimentando-se, saltando e correndo tão bem¹²³

Finalizado o exórdio e a explanação geral dos assuntos a serem abordados no tratado, Serlio evidencia o modo de perspectiva cênica, que difere das regras passadas existentes elaboradas para a arquitetura, por operar com efeitos de lume que ressaltam os volumes produzindo relevos, evidenciando a variedade de materiais. Assim, o modelo de cena “material” serliana é um efeito de profundidade que se dá no prolongamento do plano inclinado e na proporção das edificações que ao longo dele se dispõem.

¹²⁰ ARISTÓTELES ([2005], 1447a17, p. 201).

¹²¹ São diversas as descrições de Castiglione sobre intermédios teatrais, nos quais ele elenca a presença dos mais variados elementos, como: mouriscas, adereços, touros, carros, adornos das personagens e outras coisas.

¹²² ALONGE (2000, p. 15).

¹²³ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 44). “[...] venir poi sù la Scena diversi intermedi ricchssimamente ornati, livree di varie sorti con habiti strani, sì per moresche, come per musiche. Talhor si vede strani animali, entro de' quali son huomini, e fanciulli, atteggiando, saltando, e correndo cosi bene.”

Pure quantunque questo modo di Prospettiva, di che io parlerò, sia diverso dalle regole passate per essere quelle imaginate sopra le muro piane, e questa per essere materiale, e di rilievo, è ben ragione à tenere altra strada. Primieramente per il commune uso si fa um solo levato da terra quanto l'occhio nostro, cioè dalla parte davanti, e di dietro si fa più alto la nona parte, partendo in nove parti tutto il piano, e una di quelle. Sia levato il detto suolo dalla parte di dietro verso l'Orizzonte, e sia ben piano, e forte per causa delle moresche: questa pendentia io l'ho trovata commoda con la esperienza, perche in Vicenza (Città molto ricca, e pomposissima fra l'altre d'Italia) io feci un Theatro, e una Scena di legname, per avventura (anzi senza dubbio) la maggiore che a nostri tempi si sia fatta, dove per li maravigliosi intermedi che vi accadevano, come carrette, Elefanti, e diversi moresche, io volsi che davanti la Scena pendente vi fosse un suolo piano: la larghezza delquale fu piedi dodici, e in longhezza piedi sessanta, dove io trovai tal cosa ben commoda, e di grande aspetto. Questo primo suolo essendo piano il suo pavimento non ubidiva all'Orizzonte, ma li suoi quadri furono perfetti, al cominciare dal piano pendente, tutti quei quadri andavano all'Orizzonte, il che con la sua debita distantia sminuì. Et perche alcuni han posto l'Orizzonte all'ultimo muro, che termina la Scena, il qual è necessario metterlo sul proprio suolo al nascimento di esso muro, dove dimostra che tutti li casamenti si adunano: io mi sono imaginato di trapassare più oltre con l'Orizzonte, la qual cosa mi è così bene riuscita, che à fare tal cose ho sempre tenuto questa strada, e così consiglio coloro che di tal arte si diletteranno à tenere questo camino, come nella seguente carta dimostrerò, e come ne ho trattato quì à dietro nel profilo del Theatro, e della Scena. E perche gli apparati delle Scene sono di tré maniere, cioè la Comica, la Tragica, e la Satirica: io tratterò al presente della Comica, i casamenti a la quale voglion essere di personaggi privati, liquali apparati per la maggior parte si fanno al coperto in qualche sala, che nel capo di essa vi sia camere per la commodità de i dicatori, e ivi si fa il suolo, come quì più a dietro io dissi, e ne dimostrai il suo profilo, e quì avanti dimostrerò la pianta. Primeiramente la parte C, è quel suolo piano, e poniamo caso che un quadro sia due piedi, e medesimamente quelli dell piano pendente son due piedi per ogni lato, e è segnato B, e (come ho detto nel profilo) io non intendo di mettere l'Orizzonte al muro ultimo della Scena, ma quanto sarà dal principio di esso piano B, fin al muro sia trapassato altrettanto di là dal muro com l'Orizzonte, e quelle due linee di punti dinotano il muro in capo di essa sala: e così tutti li casamenti, e altre cose hauranno più dolcezza ne gli scorci, dove tirati tutti li quadri ad esso Orizzonte, e diminuiti secondo la sua distantia, si rileveranno sù li casamenti, liquali son quelle linee grosse sul piano, per diritto, e per traverso, e questi tai casamenti io gli ho sempre fatti di telari, sopra li quali ho poi tirato tele, facendogli le sue porte in faccia e in scorcio secondo le occasioni, e anco ci ho fatto alcune cose di basso rilievo di legnami, che han aiutato molto le pitture, come al suo luogo ne tratterò. Tutto lo spatio dalli telari al muro segnati A, serviranno per li dicatori, sempre il muro ultimo vuol essere discosto dall'altro muro almeno due piedi, acciò li dicatori possino passar coperti: dipoi quanto si troverà alto l'Orizzonte, sia tanto alzato um termine al principio del piano B, che sarà L, e dalì all'Orizzonte sia tirata una linea ch'è di punti, laquale sarà al livello, e dove questa ferirà nell'ultimo muro, ivi sarà o l'Orizzonte di esso muro, e non servirà però ad altro telaro: ma la detta linea sia una cosa stabile, perche questa servirà à tutti quei telari, che saranno in maestà, per trovare le grossezze di alcune cose: ma il primo Orizzonte di là dal muro servirà à tutti li scorci de' casamenti. Et perche à far questo saria necessario à rompere esso muro, il che non si può fare: io ho sempre fatto un modello piccolo di cartoni, e legnami, ben misurato e trasportato poi in grande, di cosa in cosa giustamente con facilità. Ma questa lettione forse ad alcuno sarà difficile, nondimeno sarà necessario faticarsi nel far de' modelli, e esperienze, che studiando troverà la via. Et perche le sale (per grandi che siano) non son capaci di Teatri: io nondimeno per accostarmi quanto io posso à gli antichi, ho voluto di esso Teatro farne quella parte che in una gran sala possi capire: però la parte D, servirà per la piazza della Scena, la parte circolare segnata E, sarà la piazza del Teatro rilevata um grado dalla piazza della Scena, intorno laquale son sedie per li più nobili, che son F, li gradi primi G, son per le donne più nobili: la parte H, è strada, e così la parte I, G, gli altri gradi son per gli huomini men nobili, fra liquali vi son scale per salire più agiatamente. Quei luoghi spatiosi segnati K, saran poi per la plebe e saranno maggiori, ò minori secondo li luoghi, e come il luogo sarà maggiore, il Teatro prenderà più della sua perfetta forma.

Ainda que este modo de perspectiva de que falarei seja diferente das regras, imaginadas sobre parede plana, por ser material e de relevo, é bem razoável tomar-se outra estrada. Primeiramente, é uso comum fazer-se um solo tão elevado da terra quanto nosso olho, isto é, partindo-se em nove partes todo o plano, a parte de trás se faz a nona parte mais alta do que a da frente. Seja elevado o referido solo da parte de trás em direção ao horizonte, e seja bem plano e forte por causa da mourisca; achei cômoda essa inclinação por experiência própria, porque em Vicenza (cidade muito rica e a mais pomposa¹²⁴) fiz um teatro e uma cena de madeira, porventura (aliás, sem dúvida) a maior que nos nossos tempos se tenha feito, onde, pelos maravilhosos intermédios que lá aconteciam, como carretes, elefantes, e diversas mouriscas, fiz com que diante da cena inclinada houvesse um só plano: a largura era de 12 pés, e o comprimento de 60 pés; achei-o bem cômodo e de grande aspecto. Este primeiro solo, sendo plano, seu pavimento não obedece ao horizonte, mas seus quadros eram perfeitos e, ao começar o plano inclinado, todos os quadros iam para o horizonte, que com a devida distância diminui. E porque alguns puseram o horizonte na última parede, que termina a cena, necessariamente o puseram sobre o próprio solo, no embasamento dessa parede – o que mostra que todas as casas se juntam; imaginei ultrapassar o horizonte, no que fui tão bem-sucedido que, ao fazer tais coisas, tenho sempre seguido esta estrada, e, assim, aconselho os que com tal arte se deleitaram a seguir o caminho que na carta seguinte mostrarei, e de que já tratei no perfil do teatro e da cena. E porque os aparatos das cenas são de três maneiras, isto é, a cômica, a trágica e a satírica, tratarei no presente da cômica, do casario que se destina a personagens privadas, com seus aparatos, que em sua maior parte se põem em uma sala, na extremidade da qual haja câmaras para a comodidade dos dizedores, e ali se faz o solo, como eu disse atrás, e mostrei o perfil, e adiante mostrarei a planta. Em primeiro lugar está a parte C, que é o solo plano, onde, supondo que um quadro tenha 2 pés, do mesmo modo os do plano inclinado têm 2 pés para cada lado, sendo designado B; e (como eu disse no perfil) não pretendo pôr o horizonte na última parede da cena, mas o mesmo tanto do começo do plano B até a parede seja ultrapassado além da parede, como as duas linhas de pontos denotando uma parede na extremidade dessa sala: e assim todas as casas e outras coisas terão mais suavidade em seus escorços, onde, direcionados todos os quadros a esse horizonte, e diminuídos segundo a distância, se elevarão sobre as casas, que são as linhas grossas no plano reto e transversal. Estas casas, eu as fiz sempre de painéis sobre os quais tirei telas, fazendo suas portas em fachada e em escorço, segundo a ocasião, e também fiz algumas coisas de baixo-relevo de madeira que ajudaram muito as pinturas, como no lugar apropriado tratarei. Todo o intervalo dos painéis até a parede assinalado A servirá para os dizedores, e sempre a parede última tem de ser afastada das outras paredes ao menos dois pés, dessa maneira os dizedores podem passar protegidos; depois, o quão alto estiver o horizonte, seja elevado um grau a partir do princípio do plano B, que será L, e dali ao horizonte seja tirada uma linha pontilhada, nível em que tocará a última parede; ali estará o horizonte desta parede e não servirá para outro painel, mas que a referida linha seja uma coisa estável, porque esta servirá a todos os painéis que estarão em majestade, para descobrir a grandeza de algumas coisas: mas o primeiro Horizonte além da parede servirá a todos os escorços das casas. E porque, para fazer isto, seria necessário romper essa parede, o que não se pode fazer, eu sempre fiz um pequeno modelo de cartão e madeira, bem medido e transportado depois para a escala grande, de coisa em coisa justamente com facilidade. Mas esta lição talvez para alguns seja difícil e, contudo, será necessário afadigar-se muito no fazer os modelos e experiências, pois estudando encontrar-se-á a via. E porque as salas (por maiores que sejam) não tenham capacidades para teatros, eu, contudo, para aproximar-me quanto possa dos antigos, quis fazer deste teatro a parte que possa caber em uma grande sala; não obstante, a parte D servirá para a praça

¹²⁴ Ao designar Vicenza como cidade muito rica e pomposíssima, Serlio emprega a tópica na ação para articular o encômio. Ao mesmo tempo se vale da *autorictas* de Plínio, o Velho (1972, p. 125): “em todo o mundo, onde quer que se estenda a abóbada celeste, a região que entre todas está mais guarnece das vantagens que merecem o primeiro lugar na natureza é a Itália, rainha e segunda mãe do universo, por seus homens, suas mulheres, seus chefes, seus soldados, seus escravos, sua superioridade artística, a celebridade de seus engenhos, assim como por sua localização, a salubridade de seu clima temperado, os acessos fáceis que ela oferece a todas as nações”. Cf. também: PLINIO, L’ANCIEN. *Histoire naturelle (livre XXXVI)*. Trad. R. Bloch. Paris: Les Belles Lettres, 1981. p. 84: “Mas seria conveniente também ver as maravilhas de nossa cidade, examinar sua força dócil, e no curso de seus 800 anos de existência mostrar que, também neste domínio, ela venceu o mundo inteiro. O mesmo tanto de vitória se verá nas maravilhas da cidade.”

da cena, a parte circular designada E será a praça do teatro, elevada um grau da praça da cena, em torno da qual haverá assentos para os mais nobres, que são F; os primeiros degraus G são para as damas mais nobres, a parte H é a estrada, e assim as partes I e G, entre outros degraus, são para homens menos nobres, em meio aos quais há escadas para se sair mais comodamente. Os lugares espaçosos designados por K serão, pois, para a plebe e serão maiores ou menores segundo os lugares, e quanto maior o lugar, mais perfeita será a forma do teatro.

A prescrição do modo de se fazerem os aparatos é iniciada de maneira a ensinar o aparelhador de cenas como operar a *téchne* própria à arte cênica. Na função *docere*, a matéria é a perspectiva em relevo, prescrita na construção dos telares volumosos em concordância com o gigante painel do fundo. A perspectiva proporciona maior alcance ao que está sendo encenado, causando a impressão de um espaço amplo condizente com a comédia, gênero eleito que abre o discurso serliano.

No discurso, a demonstração de engenho segue com o elogio ao preceptor capaz de realizar cenas que comportam espetáculos em lugares de evidente apreço, como a cidade de Vicenza no século XVI.

As prescrições sobre a disposição do solo da cena plana e inclinada a partir da colocação do ponto de fuga depois da parede da cena são matéria de invenção serliana, cuja preocupação é propiciar maior efeito de profundidade, assunto este pertencente à pintura, entretanto, adaptado à arte dos aparatos cênicos.

A hierarquia de gêneros preceitua os aparatos como distintos a partir da noção de verossimilhança e decoro. Por esta via, a partir da prescrição das cenas vitruvianas, Serlio propõe que estes aparatos também sigam uma hierarquia, elegendo a comédia como assunto primeiro, seguido da tragédia e sátira. Por tal prescrição a arte dos aparatos será diferenciada da vitruviana, sendo que esta última tem a tragédia (gênero alto) como matéria mais importante.

O termo aparato carrega, na primeira metade do século XVI, uma qualificação que vai além do aspecto material, caracterizando-se como estrutura de arquitetura provisória, destinada a uma ocasião festiva ou cerimonial. Entretanto, tal significado se estende em Serlio, ocupando toda a matéria destinada à arte do espetáculo cênico. De modo implícito, os aparatos constituem-se como a estrutura da magnificência dos príncipes cortesãos, definindo posteriormente o papel do aparelhador de cenas em base profissionalista.

O primado técnico da arte do aparelhador antecede ao tratado serliano e vem complementar os interesses de poder no início do século XVI. Terá, no entanto, sua continuidade, tornando-se efetivo junto aos eventos festivos e espetaculares dos *cortile* de palácios, e nos posteriores teatros fixos.

Desenhos de planta e perfil prescrevem um dos modos de estudos e realização de “projetos” para as cenas. Entretanto, Serlio prescreve também o uso de maquete, a qual denomina modelo e que deverá ser realizada em cartão e madeira, seguindo medidas em escala reduzida para depois ser transferido para a escala real. As prescrições sobre o ofício do “aparelhador de cenas” estão dadas em Serlio; assim, os desenhos em planta, corte e elevação articulam-se com a realização das maquetes, que capturam a tridimensionalidade projetada e possibilitam encontrar exatamente o lugar do horizonte, para além da cena. O termo “estudo” empregado por Serlio pode ser, desse modo, comparável à ideia moderna de “projeto” para o “cenógrafo”, termo este anacrônico para o período, mas que comporta atualmente essa sequência de estudos antes preceituada em Serlio.

A emulação ao modelo de teatro antigo é diretamente mencionada pelo preceptor, cujo intuito é o de realizar uma “grande sala” que unifica o espaço teatral. Procedimento similar ocorre nos teatros de *cortile*, que são transformados em um espaço coberto, dando a ver uma sala com a finalidade de ampliar os efeitos perspectivais, nos quais pintura, arquitetura, relevo e escultura são empregados, para se obter uma estupenda cena.

A disposição do teatro serliano parte, pela prescrição da planta, do modelo de Vitruvius, circunscrito em circunferências. Entretanto, dista-se Serlio deste por propor um teatro de estrutura efêmera que será adequado ao espaço retangular do *cortile*.

Contudo, salvo as diferenças principais da leitura renascentista sobre o teatro antigo, enfatiza-se Vitruvius como principal fonte serliana na distinção dos gêneros de cenas. No livro V do *De Architectura*, Vitruvius trata dos três gêneros de cenas (*scaenarum frontes*) trágica, cômica e satírica¹²⁵, sendo estas distintamente ornadas conforme as exigências do decoro do gênero. Estes ornatos são, segundo Vitruvius, diferentes e de diversos critérios:

Porque as cenas trágicas são formadas com colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias. As cômicas representam edifícios privados e balcões, bem como relevos com janelas dispostos segundo as normas e a imitação dos edifícios comuns. Finalmente, as satíricas são ornadas com árvores, cavernas, montes e outras coisas campestres, de forma a caracterizar um lugar”¹²⁶.

¹²⁵ “Três são as sortes de cenas, uma é dita cena trágica, a outra cômica, a terceira satírica.” VITRUVIO (1997, livro V, p. 573). “Vi sono poi tre tipi di scene, uno che è denominato trágico, un secondo cômico, un terzo satiresco.”

¹²⁶ (VITRUVIO 1997, p. 576). “Poiché le scene Tragiche sono formate con colonne, frontoni, statue e altri apparati regali, invece le comiche recano l’immagine di edifice private, loggiate e avancorpi con finestre disposti con criteri a imitazione di comuni edifici, le satire che invece sono ornate con alberi, spelonche, monti, e altri apparati agresti composte in forma di paesaggio.”

Serlio trata a definição dos aparatos cênicos por gêneros, distintos tal como em Vitrúvio e em Aristóteles, de modo a elaborar uma cena verossímil e decorosa. Preceitua uma espécie de tipologia para cada gênero, a qual denomina sorte ou *maniera* de cena.

5.3 Hierarquia de gêneros na disposição da cena “moderna”

Ilustração 139 – Cena cômica

Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

DELLA SCENA COMICA

Quanto alla dispositione de' Teatri, e delle Scene circa alla pianta io ne ho trattato quì a dietro: hora delle Scene in prospettiva ne tratterò particolarmente, e perche (come io dissi) le Scene si fanno di tre sorti, cioè la Comica per rappresentar Comedia: la Tragica per le Tragedia, e la Satirica per le Satire: questa prima sarà la Comica, i casamenti della quale vogliono essere di personaggi privati, come saria di cittadini, avvocati, mercanti, parasiti, e altre simili persone: Ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della ruffiana, nè sia senza hostaria, e uno Tempio vi è molto necessario, per disporre li casamenti sopra il piano, detto suolo: io ne ho dato il modo più a dietro, sì nel levare i casamenti sopra i piani, come nella pianta delle Scene, massime, come e dove si dee porre l'Orizzonte.

Nientedimeno accioche l'huomo sia meglio instrutto circa alle forme de' casamenti: io ne dimostro qui à lato una figura la quale potrà essere un poco di luce à chi di tal cosa vorrà dilettersi. Pur in questa essendo così piccola non ho potuto osservare tutte le misure. Ma solamente ho accennato alla invention per avvertir l'huomo à saper fare elettione di quei casamenti, che posti in opera habbino a riuscir bene, come saria un portico traforato: dietro del quale si veggà un'altro casamento, come questo primo, li archi del quale son di opera moderna. Li poggivoli, altri gli dicono pergoli, altri Ringuiere: hanno gran forza nelle faccie che scorciano, e così qualche cornice che gli suoi finimenti vengono fuori del suo cantone tagliati intorno, e accompagnati con l'altre cornici dipinte, fanno grande effetto: così le case che hanno gran sporto in fuori riescono bene, come l'hosteria della luna qui presente, e sopra tutte le altre cose si dee fare elettione delle case più piccole, e metterle davanti, accioche sopra esse si scuoprano altri edifici, come si vede sopra la casa della ruffiana, l'insegna della quale sono li rampini, ò vogliano dire hami; onde per tal superiorità della casa più adietro, viene a rappresentar grandezza, e riempie meglio la parte della Scena, che non farebbe diminuendo, se le sommità delle case diminuissero l'una dopò l'altra, e benché le cose qui disegnate habbino un lume solo da un lato; nondimeno tornano meglio a dargli il lume nel mezo: percioche la forza de' lumi si mette nel mezo, pendenti sopra la Scena, i tutti quei tondi, ò quadri che si veggono per gli edifici sono tutti i lumi artificiatii di vari colori trasparenti, de i quali io darò il modo di fargli nel fine di questo libro: alle finestre che sono in faccia sarà bene a mettergli de' lumi dietro, ma che siano di vetro, e anco di carta, overo di tela dipinta torneran bene. Ma se io volessi scrivere di tutti gli avvertimenti che mi abbondano circa a tal cosa, io sarei forse tenuto proliisso però io le lascerò nell'intelletto di coloro, che in tali cose si vorranno essercitare.

CENA CÔMICA

Quanto à disposição dos teatros e das cenas no concernente à planta, eu o tratei atrás; ora, das cenas em perspectiva, tratarei particularmente, e porque (como eu disse) as cenas se fazem de três sortes, isto é, a cômica para representar comédias, a trágica para as tragédias, e a satírica para as sátiras: a primeira será a cômica, cujas casas serão de personagens privadas, como as dos cidadãos, advogados, mercadores, usurários e outros semelhantes. Mas, sobretudo, que não falte a casa da rufiã nem a taverna, e um templo é muito necessário; para dispor as casas no plano chamado solo: dei o modo atrás, tanto no erguer as casas sobre os planos como na planta da cena, sobretudo como e onde se deve pôr o horizonte. Contudo, para que alguém seja mais bem instruído acerca das formas das casas, eu mostro ao lado uma figura que poderá dar um pouco de luz para quem com tal coisa queira deleitar-se. Por ser esta tão pequena, não pude observar todas as medidas; mas somente aludi a esta invenção para advertir que se faça a eleição das casas, de modo que, realizado, dê bom resultado, como um pórtico perfurado atrás do qual se veja outra casa como a primeira, cujos arcos são obra moderna. Os balcões – uns dizem pérgolas, outros, parapeitos – têm grande efeito nas fachadas que estão dispostas em escorço, bem como algumas cornijas cujos acabamentos ressaltando dos cantos, e acompanhando as outras cornijas pintadas produzem grande efeito: assim as casas que têm grande sacada para fora são bem realizadas, como a taverna da lua aqui presente; e sobre todas as outras coisas se devem eleger as casas menores, pondo-as à frente, a fim de que acima delas se descubram outros edifícios, como se vê na casa da rufiã, em cujo letreiro há ganchos, digamos, cobres, e que, pela superioridade da casa de trás, representa grandeza e preenche mais essa parte da cena, o que não se faria diminuindo-a, pois se a extremidade das casas diminuísse uma após a outra, e ainda que as coisas aqui desenhadas tivessem um lume só de um lado, não obstante tornam-se melhores pondo-se o lume no meio; por isso a força dos lumes se põe no meio, pendendo sobre a cena, e todas as formas, redondas ou quadradas que se veem pelos edifícios são lumes artificiadados de várias tintas transparentes; e darei o modo como se devem fazê-los no fim deste livro, sendo bom pôr os lumes atrás das janelas que estão na fachada, mas que sejam de vidro ou ainda de papel, ou de tela pintada, para que fiquem bem. Mas, se eu quisesse escrever todos os conselhos que em mim são abundantes acerca disso, eu seria talvez prolixo, porém eu as deixarei para o intelecto daqueles que em tais coisas se queiram exercitar.

Partindo da premissa de que a ação define o caráter, no decoro do gênero médio a imitação ou exemplo da vida civil tem por finalidade a instrução humana, portanto, inferior às coisas divinas. Segundo Aristóteles¹²⁷, a “comédia é imitação de homens inferiores”; entretanto, suas personagens, embora inferiores às da tragédia, podem representar homens gentis. Em Serlio, as personagens cômicas referem-se a segmentos sociais: “cidadinos comuns, advogados, mercadores usurários e outras pessoas semelhantes”¹²⁸.

Os aspectos próprios da cena cômica seguem por via vitruviana e aristotélica o decoro e a verossimilhança dos gêneros dramáticos (comédia e também tragédia), que consistem numa imitação de ações, e no caso da comédia opera como gênero médio no estilo retórico. Sendo medíocre ou moderado, apresenta ornamentos não exacerbados, propiciando o prazer e o deleite, pois trata de assuntos moralizantes do setor privado. Segundo Vitruvius: “As cômicas representam edifícios privados e balcões, bem como relevos com janelas dispostos segundo as normas e a imitação dos edifícios comuns”¹²⁹.

Os aparatos para tal cena devem representar ações de personagens privadas; assim, os casarios serão de cidadãos comuns, dispostos de maneira a evidenciar um espaço mais irregular, como convém à comédia.

Na disposição da cena serliana, casas maiores atrás e menores na frente estariam num sentido contrário ao que uma redução perspectiva total do espaço demanda. Portanto, temos uma proposta que trata o solo inclinado da cena numa disposição perspectiva de redução e adequação da altura dos casarios. Tal preceito atinge parcialmente as formas, pois os telhados que figuram as partes frontais dos edifícios mais ao fundo estão no limite máximo de altura da cena. Ao mesmo tempo, tais edifícios apresentam suas laterais totalmente em escorço perspectivo, visão esta que congrega uma variedade dispositiva permitida junto ao gênero destinado à imitação de ações de homens de condição inferior, cuja vida na cidade pode ser aproximada a uma visão mais despojada, que, no entanto, não se distancia da imagem perspectiva engendrada com vista persuasiva.

Na disposição da cena cômica, o emprego das grandes aberturas dos arcos vistos na cena no plano frontal emoldura a visão das casas, evidenciando os diversos materiais que as compõem, bem como a variedade de elementos arquitetônicos de formatos diferentes, como janelas, arcadas e portas de arco romano, juntamente com outras de arcos ogivais.

¹²⁷ ARISTÓTELES (1990, cap. V, 1449a, 22, p. 205).

¹²⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 46). “*cidadinos, avvocati, mercanti, parasiti, e altre simili persone.*”

¹²⁹ VITRUVIO (1997, p. 576). “*le comiche recano l’immagine di edifice private, loggiate e avancorpi con finestre disposti con criteri a imitazione di comuni edifici.*”

Os aparatos da cena cômica, em adequação ao gênero médio, comportam disposição irregular de edifícios que proporciona efeitos de relevo e representa o privado, sem tanta afetação.

Nesta cena, alguns elementos arquitetônicos podem ser observados na distinção pelo próprio gênero, como é o caso dos arcos ogivais, denominados em Serlio por *opera moderna*, presentes apenas na cena da comédia, que traz uma analogia com os arcos góticos, arquitetura esta prescrita no gênero alto da tragédia. Igualmente, a presença dos arcos romanos emula a arquitetura antiga com a representação do gênero elevado, na disposição da cena trágica, preceito este tratado por Rafael Sanzio¹³⁰ em sua carta ao papa Leão X, na qual aconselha um modo de arquitetura hierarquicamente superior à denominada *opera moderna*.

A crítica à arquitetura “moderna” é assunto corrente nos escritos do século XVI. Serlio emprega elementos de “obra moderna” para caracterizar a cena da comédia. Rafael, assim como outros contemporâneos a Serlio, considerava a maneira *all’antica* uma qualidade desejável cuja norma era proporcionada pelo preceituário vitruviano, ausente nos edifícios chamados góticos. “Começou depois a surgir por quase todas as partes a *maneira* da arquitetura alemã, que, como ainda se vê, nas ornamentações é muito longínqua da bela maneira dos romanos.”¹³¹

No discurso retórico, Serlio louva por maravilhoso o modelo antigo, evidenciando a boa arquitetura, mas também ensinando como se devem dispor as casas e lumes na cena a fim de atingir melhor a visão do espectador. Para tanto, o gênero médio comporta uma modulação que abre licença para ultrapassar até as regras de redução perspectiva, compondo uma cena com ajustes visuais.

No decoro retórico da comédia o artifício deve estar escondido, visando sempre o *docere*. Portanto, em adequação ao discurso, Serlio escolhe hierarquicamente a comédia para ensinar sua grande invenção: o modo de elaboração da técnica perspectiva que assevera ser diferenciada das regras antigas. O gênero cômico maximisa o sentido da visão, surpreendendo e seduzindo o público.

¹³⁰ SANZIO (1999, cod. It. 37b).

¹³¹ SANZIO (1999, cod. It. 37b. XI).

Ilustração 140 – Cena trágica

Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

DELLA SCENA TRAGICA

La Scena Tragica sarà per rappresentare Tragedie. Li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personaggi: perciocche gli accidenti amorosi, e casi inopinati, morti violente, e crudeli (per quanto si legge nelle Tragedie antiche, e anco nelle moderne) sono sempre intervenute dentro le case de Signori, Duchi, ò gran Principi, anzi di Rè, e però (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile, sì come si dimostra nella seguente figura, dentro la quale (per esser cosa piccola) non ho potuto dimostrare quei grandi edifici Regi, e signorili, che in um luogo spatiofo si potrebbero fare. Ma basti solamente all'Architetto che intorno a cose simili si vorrà essercitare, per haver un poco di luce circa alla inventione, e dipoi secondo li luoghi, e ancora li soggetti sapersi accomodare, e (come ho detto nella Scena Comica) sempre si dee fare elettione di quelle cose, che tornano meglio a riguardanti, non havendo rispetto a mettere un' edificio piccolo davanti ad uno grande, per le già deste ragioni. Et perche tutte le mie Scene ho fatte sopra li telari: ci sono tal volta alcune difficoltà, che è ben necessario a servirsi del rilievo di legname, come quello edificio al lato sinistro: li pilastri del quale posano sopra um basamento con alcuni gradi. In questo caso sarà da fare il detto basamento di basso rilievo levato sopra il piano, e poi si faran gli due telari, cioè quello in faccia, e quello in scorcio, e stanno solamente fin alla sommità del parapetto che è sopra li primi archi. Hora perche gli archi secondi si ritirano per dar luogo al parapetto: così gli due telari di sopra si ritireranno: di maniera che tal opera verrà bene, e quello ch'io dico di questo edificio s'intende ancora de gli altri, quando qualche parte si ritireranno, massimamente di quei casamenti che sono quì davanti. Ma quando tai cose fossero di lontano, un telaro solo serviria, facendo tutte le parti ben lineati, e ben colorite. Circa alli lumi artificciati, s'è detto à bastanza nella Scena Comica. Tutte le superficie sopra litetti come saria i camini, campanili, e cose simili (benche quivi non siano) si faranno sopra una tavola sottile, tagliati intorno, ben lineati, e coloriti. Similmente qualche statue finte di marmo, ò di bronzo si faranno di grosso cartone, ò pur di tavola sottile, ben ombreggiate, e tagliate intorno, poi si metteranno alli suoi luoghi: ma siano talmente discoste, e

lontane che gli spettatori non le possino vedere per fianco. In queste Scene, benche alcuni hanno dipinto alcuni personaggi, che rappresentano il vivo, come saria una femina ad un balcone, ò dentro d'una porta, etandio qualche animale: queste cose non consiglio che si faccino, perche non hanno il moto e pure rappresentano il vivo: ma qualche persona che dorma a buon proposito, overo qualche cane, ò altro animale che dorma, perche non hanno il moto. Ancora si possono accommodare qualche statue, ò altre cose finte di marmo, ò d' altra materia, ò alcuna historia, ò favola dipinta sopra um muro, che io loderò sempre si faccia così. Ma nel rappresentare cose vive, le quali habbino il moto: nell' estremo di questo libro ne tratterò, e darò il modo come s' habbino a fare.

DA CENA TRÁGICA

A cena trágica será para representar tragédias. Suas casas serão de grandes personagens, já que os acontecimentos amorosos e casos inopinados, mortes violentas e cruéis (como se lê nas tragédias antigas, e também nas modernas) ocorrem sempre na casa de senhores, duques ou grandes príncipes, quando não de reis; portanto (como eu disse), em semelhantes aparatos não se fará edifício que não seja nobre, assim como se mostra na seguinte figura, na qual (por ser pequena) não pude mostrar os grandes edifícios reais e senhoris que em um lugar espaçoso se poderiam fazer. Mas que isso baste ao arquiteto que sobre coisas semelhantes queira exercitar-se para ter um pouco de luz sobre a invenção; e depois, para saber acomodar-se aos lugares, e ainda aos assuntos. E (como eu disse na cena cômica) sempre se deve fazer eleição das coisas que sejam melhores para o espectador, não tendo receio em pôr um edifício pequeno diante de um grande, pelas razões já discutidas. E porque todas as minhas cenas eu as fiz sobre painéis, há por vezes algumas dificuldades, sendo então necessário servir-se do relevo de madeira, como o edifício ao lado esquerdo, cujas pilastras estão apoiadas sobre um embasamento com alguns degraus. Neste caso, far-se-á o referido embasamento de baixo-relevo elevado sobre o plano, e depois se farão os dois painéis, isto é, o da fachada e outro em escorço, que estarão somente até o término da extremidade do parapeito que está sobre os primeiros arcos. Já que os arcos segundos retraem-se para dar lugar ao parapeito, assim os dois painéis de cima se retrairão, de maneira que tal obra será bem acabada, e o que digo a respeito deste edifício aplica-se, ainda, aos outros, no caso quando em alguma parte das casas se retraírem, principalmente nos casos dos edifícios que estão aqui na frente. Mas quando tais coisas estivessem longe, uma tela só serviria, fazendo-se todas as partes bem delineadas e bem coloridas. Acerca dos lumes artificiais, eu disse o bastante na cena cômica. Todas as superfícies sobre os tetos, como as chaminés, campanários e coisas semelhantes (se bem que aqui não as haja) far-se-ão sobre uma tábua fina, recortadas, bem delineadas e coloridas. Semelhantemente, algumas estátuas fingindo¹³² mármore, ou bronze, serão feitas de cartão grosso, ou também de tábua fina, bem sombreadas e recortadas, depois se porão em seus lugares: mas que estejam de tal maneira separadas e distanciadas que os espectadores não as possam ver de lado. Nestas cenas, embora alguns tenham pintado personagens que representam o que está vivo, como uma mulher em um balcão, ou atrás de uma porta, ou ainda algum animal, estas coisas eu não aconselho que se façam, porque não têm movimento e somente representam o que está vivo; mas uma pessoa que durma é um bom assunto, ou algum cão, ou outro animal que durma, porque não há movimento. Ainda se podem acomodar algumas estátuas ou outras coisas fingindo mármore, ou de outra matéria, ou alguma história ou fábula¹³³ pintada sobre uma parede, que eu louvarei sempre se assim for feito. Mas no representar coisas vivas, que têm movimento, disso tratarei no final deste livro, e darei o modo como se devem fazê-las.

¹³² No sentido de simulação, imitação (chave da *mimesis* aristotélica).

¹³³ No tratamento da fábula, Serlio mantém o decoro antigo cuja fonte está no mito aristotélico. “É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. [...] Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.” (ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Eudoro de Souza. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990. 50a8, p. 111)

Por representar um espaço público, a cena trágica destinada a grandes personagens, de alta índole, cujos casarios serão de senhores, reis, duques, condes, estaria relacionada ao homem nobre, sendo, portanto, um espaço disposto de forma mais ampla e uniforme. A cena trágica (*genus*), grande e eloquente, mantém-se decorosa com o modelo de arte romana, de uma arquitetura mais regrada pela perspectiva, entretanto, ultraparamentada com infinitos lumes artificiais, recursos de visualidade. O decoro do gênero alto é grandiloquente, lidando com paixões e afeto excessivos, portanto, pleno de ornamentos.

Desse modo, cabe à cena trágica o modelo antigo, interpretado por Serlio a partir de Vitrúvio, com a prescrição de elementos como colunas, frontispícios e ornamentos da realeza. “Porque as cenas trágicas são formadas com colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias.”¹³⁴

Os elementos arquitetônicos descritos por Vitrúvio como adequados ao gênero alto tratam de coisas destinadas ao rei. Na leitura serliana, esses elementos são descritos para as moradias de grandes personagens, incluindo-se, junto à figura do rei, também as principescas de duques, condes e outros senhores.

A disposição dos aparatos das cenas no gênero trágico segue uma composição perspectiva linear, em que todos os casarios convergem (em base e altura) para o centro da cena. Este centro condiz com um amplo espaço, análogo à forma da praça na cidade.

O espaço da cena trágica é unificado, não se vê a diferença entre a cena inclinada e a cena plana, caracterizando uma disposição estritamente regular, pois simétrica, proporcional, ajustada à ilusão óptica da perspectiva linear e à perspectiva por redução de sombras, caracterizando um espaço mais harmônico, baseado na ideia de ordem. Diferentemente da cena cômica, a trágica não comporta outro tipo de arco que não seja o romano, modelo de emulação da arte antiga, seguindo o decoro do gênero alto: “em semelhantes aparatos não se fará edifício que não seja nobre”¹³⁵. Segundo Jacquot¹³⁶, o público da corte é seduzido pelo gosto da arquitetura antiga juntamente com a perspectiva, na criação de tragédias inspiradas nos antigos, compondo o decoro das festas e do teatro. Contudo, Chastel¹³⁷ afirma que o lugar teatral é definido na Renascença aos poucos, sendo que as regras para tanto são definidas na articulação de efeitos com a ação, e o lugar das festas pode se revesar entre representações na praça pública, no *cortile* ou em outra sala no interior do palácio.

¹³⁴ VITRUVIO (1997, p. 576). “*Poiché le scene Tragiche sono formate con colonne, frontoni, statue e altri apparati regali.*”

¹³⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 46). “*in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile.*”

¹³⁶ JACQUOT (1963, p. VII-XI).

¹³⁷ CHASTEL (1963, p. 41-48).

Assim, o lugar da ação na cena trágica serliana remete à ideia do espaço público, que pode ser avistado de dentro do próprio palácio, lugar do privado. E, sendo a tragédia imitação de ações, seus atos são mostrados em cena por meio dos próprios aparatos.

Na prescrição da tragédia, são descritos os modos de execução dos painéis que não empregam *periactoi*, portanto, são cenários fixos. Entretanto, o engenho está no fato de estes painéis representarem, na parte frontal da cena, edifícios em volume ilusório, obtido pela junção de duas telas: uma figurando a frente dos edifícios e outra simulando sua lateral em escorço. Estes volumes são, ainda, coligados ao painel de fundo, que emprega a pintura perspectiva.

Assim, as prescrições nesta parte do texto têm a função direta e objetiva de ensinar o arquiteto-pintor como realizar a parte da cena referente aos painéis, assunto este pertinente, até hoje, no ofício do atual “cenógrafo”.

Segundo Aristóteles¹³⁸, a tragédia, enquanto imitação de ação adequada ao gênero elevado da retórica, é estruturada com começo, meio e fim em linguagem mais ornamentada, ao suscitar terror ou piedade objetiva a purificação ou catarse das ações. Tanto a tragédia quanto a comédia consistem em imitação que ocorre segundo as ações: as felizes se dão à comédia e as infelizes, à tragédia.

Na *Poética*, Horácio¹³⁹ distingue por antítese os gêneros da comédia e da tragédia pelo exemplo dos *socci* ou pequenos sapatos da comédia e os grandes *coturni* da tragédia, sendo os primeiros mais humildes e os segundos, mais sublimes. Serlio não discrimina os aspectos próprios à tragédia, mas deixa evidente o lugar da ação que a comporta. E, sendo decoroso ao gênero alto uma grande quantidade de ornato, ao escolher o assunto para esse discurso Serlio dá o modo de se efetuarem e disporem estátuas imitando mármore ou bronze; porém, enquanto elementos cênicos, são efetuadas em madeira fina, fingindo tais matérias. Por não comportarem movimento ou representarem algo vivo, estátuas podem ser simuladas por pintura sem que sejam tridimensionais. Entretanto, ao dispô-las o aparelhador deverá ter o cuidado para que não sejam vistas de lado pelo espectador.

Diferencia-se assim, o assunto próprio à escultura e pintura do assunto das artes cênicas, matéria esta que Serlio trata no final do “Tratado sobre as cenas”.

¹³⁸ ARISTÓTELES (1990, cap.VI, 1449b26 a 1450a, 32, p. 205-206).

¹³⁹ “Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é próprio: depois, a tal pé, adaptaram-no os socos e os grandes coturnos por mais apropriado para o diálogo, capaz de anular o ruído da assistência, visto ser criado para a ação.” (HORÁCIO, 1984, v. 80, p. 67). “Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é próprio: depois, a tal pé, adaptaram-no os socos e os grandes coturnos por mais apropriado para o diálogo, capaz de anular o ruído da assistência, visto ser criado para a ação.”

Ilustração 141 – Cena satírica

Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

DELLA SCENA SATIRICA

La Scena Satirica è per rappresentar Satire, nelle quali si repredono (anzi si mordono) tutti cooro¹⁴⁰ che licentiosamente vivono, e senza rispetto: nelle Satire antiche erano quasi mostrati a dito gli huomini vitiosi e mal viventi. Però tal licentia si può comprendere che fosse concessa a personaggi, che senza rispetto parlassero, come saria a dire gente rustica: percioche Vitruvio trattando delle Scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori e fontane: vuole ancora che vi siano alcune capanne alla rustica, come quì appresso si dimostra. Et perche a' tempi nostri queste cose per il più delle volte si fanno la invernata, dove pochi arbori, e herbe com fiori si ritrovano, si potranno ben artificiosamente fare cose simili di seta, le quali saranno ancora molto più lodate, che le naturali: percioche, cosi come nelle Scene Comiche, e Tragiche, si imitano li casamenti, e altri edifici con l' artificio della pittura: cosi ancora in questa si potranno bene imitare gli arbori e herbe co' fiori. Et queste cose quanto saranno di maggior spesa tanto più lodevoli saranno: perche, nel vero, son proprie di generosi, magnanimi, e ricchi Signori, nimici della brutta avaritia. Questo già viddero gli occhi miei in alcune Scene ordinate dall' intendente Architetto Girolamo Genga, ad instantia del suo padrone Francesco Maria Duca di Urbino, dove io compresi tanta liberalità nel Prencipe, tanto giudicio e arte nell'Architetto, e tanta bellezza nelle cose fatte, quanto in altra opera fatta dall' arte, che da me sia stata veduta giamai. (O Dio immortale) che magnificentia era quella di veder tanti arbori, e frutti, tante herbe, e fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori, le ripe e i sassi copiosi di diversi conche marine, di lumache, e altri animalletti, di tronchi di coralli di più colori, di madreperle, e di granchi marini inserti ne' sassi, con tanta diversità di cose belle, che a volerle scrivere tutte, io sarei troppo longo in questa parte. Io non dirò de' Satiri, delle Ninfe, delle

¹⁴⁰ Provavelmente aqui houve erro gráfico do próprio tratado, desse modo, optou-se por uma tradução que fizesse sentido junto ao conjunto do texto.

Sirene, e diversi monstri, ò animali strani, fatti con tal artificio, che acconci sopra gli huomini e fanciulli, secondo la grandezza loro, e quelli andando, e movendosi secondo la sua natura, rappresentavano essi animali vivi. Et se non ch' io sarei troppo prolisso: io narrerei gli habiti superbi di alcuni pastori, fatti di ricchi drappi, d'oro e di seta, foderati di finissime pelli d' animali selvatici. Direi ancora de' vestimenti d' alcuni pescatori, li quali non furono men ricchi de gli altri, le reti de' quali erano di fila d'oro fino, e d'altri suoi strumenti tutti dorati. Direi di alcune pastorelle e Ninfe, gli habiti delle quali sprezzano l' avaritia. Ma io lascerò tutte queste cose ne gl' intelletti de' giudiciosi Architetti, liquali faranno sempre di queste cose, quando troveranno simili padroni conformi alle lor voglie, e gli dono piena licentia, con larga mano di operare tutto quello che vorranno.

DA CENA SATÍRICA

A cena satírica é para¹⁴¹ representar sátiras¹⁴², nas quais se repreendem (ou melhor, se mordem)¹⁴³ todos os que vivem sem respeito e licenciosamente: nas sátiras antigas eram quase mostrados a dedo os homens viciosos e de má vida. Também, se pode compreender que tal licença fosse concedida a personagens que sem respeito falassem, gente rústica¹⁴⁴, como se dizia, por isso Vitruvius, tratando das cenas, quer que sejam ornadas de árvores, pedras, colinas, montanhas, ervas, flores e fontes¹⁴⁵, quer ainda que aí haja algumas cabanas à maneira rústica, como em seguida se mostra. E porque no nosso tempo estas coisas por mais das vezes se fazem na invernada¹⁴⁶, quando poucas árvores e ervas com flores se encontram, poder-se-á bem artificialmente fazer coisas semelhantes de seda, as quais serão ainda muito mais louvadas que as naturais¹⁴⁷: por isso, assim como nas cenas cômicas e trágicas imitam-se as casas e outros edifícios com o artificio da pintura, também se poderão perfeitamente imitar as árvores e ervas com flores. E, nestas coisas, quanto maior for o dispêndio, tanto mais louváveis serão: porque, na verdade, são próprias aos generosos, magnânimos e ricos senhores, inimigos da bruta avaria¹⁴⁸. Já vi com meus próprios olhos em algumas cenas ordenadas pelo perito arquiteto Girolamo Genga¹⁴⁹, a pedido de seu patrão Francesco Maria, duque de Urbino, nas quais presenciei tanta generosidade no príncipe, tanto juízo e arte no arquiteto e tanta beleza nas coisas feitas, quanto eu jamais havia visto em outra obra feita pela arte (ou por deus imortal). Que magnificência era aquela, ver tantas árvores e frutas, tantas ervas e flores diversas, todas essas coisas

¹⁴¹ Deve haver aqui uma falha de impressão; porém, diante do que o texto diz sobre as cenas cômica e trágica, proponho esta hipótese.

¹⁴² VITRÚVIO (1990, livro V, p. 190).

¹⁴³ De modo mordaz.

¹⁴⁴ Própria ao campo, relativa ou pertencente ao campo, campestre; ou seja, o emprego aqui acompanha o decoro à cena satírica, oposto ao termo “citadino”, que é adequado à cena trágica e que diz respeito à cidade.

¹⁴⁵ Uso dos preceitos de variedade e copiosidade, conforme nota 23 da tradução do “Tratado sobre as cenas”.

¹⁴⁶ Invernada, inverno rigoroso, longa duração de mau tempo.

¹⁴⁷ O artificio é objeto de louvor, na medida em que efetua a imitação.

¹⁴⁸ O texto apresenta uma série de variações quanto ao gênero, pois, tratando do que é conveniente à sátira, ou seja, ao gênero baixo, busca o tempo todo o elogio ao artificio, usando o *locus* reservado ao gênero alto (quanto maior o dispêndio, mais elogios, sendo estes próprios dos generosos, magnânimos e ricos senhores): “A magnanimidade é uma virtude que permite realizar grandes benefícios; a mesquinhez de alma é o contrário. A magnificência leva-nos a alargar o âmbito das despesas; seus contrários são a tacañice e a mesquinha.” (ARISTÓTELES, [2005], p. 60) Vitruvius diz que a habitação dos grandes deve ser feita para o uso destes, portanto, a distribuição dos edifícios convém ser feita segundo a pessoa. Serlio parece utilizar outra distribuição dos dispêndios, segundo o que poderá proporcionar mais “beleza” à obra, já que está tratando do artificio de imitar as coisas da natureza. Isso reforça a hipótese de que os dispêndios de uma fábrica devem ser convenientes ao gênero, o que se encontra em Vitruvius: “Há outro grau de distribuição quando se fabrica segundo a comodidade do dinheiro, ou segundo a dignidade da beleza” (VITRUVIO. **I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio**. Tradução e comentários de Daniel Bárbaro. Venetia: Francesco de Franceschi, 1521. Livro I, p. 36).

¹⁴⁹ “[...] de 1509 a 1510 Girolamo Genga projetou em Urbino, para a solene chegada de Eleonora Gonzaga, esposa de Francesco Maria della Rovere, ‘arcos triunfais, aparatos e cenas de comédia’, exercendo uma influência determinante sobre Serlio. Acerca dessa montagem baseia-se também a detalhada descrição da cena satírica feita por Serlio.” (FROMMEL, 1998, p. 14)

feitas de finíssimas sedas de variadas cores, as ribanceiras, e as rochas copiosas, diversas conchas marinhas, caracóis e outros animaizinhos, troncos de corais de muitas cores, madreperolas, e caranguejos marinhos cravados nas pedras, com tanta diversidade de coisas belas, que se eu quiser escrever tudo serei muito extenso nesta parte¹⁵⁰. Sem falar dos sátiros, das ninfas, das sereias, e diversos monstros ou animais estranhos feitos com tal artifício, que se ajustam sobre homens e meninos segundo o tamanho de cada um, os quais, andando e movendo-se segundo a sua natureza, representavam esses animais vivos. E se eu não fosse demasiado prolixo, contaria dos trajes soberbos de alguns pastores, feitos de ricos tecidos, de ouro e de seda, forrados de finíssimas peles de animais selvagens. Diria, ainda, sobre as vestes de alguns pescadores, as quais não foram menos ricas que as outras, suas redes eram de fio de ouro fino, e os outros seus instrumentos eram todos dourados. Falaria, ainda, sobre algumas jovens pastorinhas e ninfas, cujos trajes desprezavam a avareza. Mas deixarei todas estas coisas ao intelecto de judiciosos arquitetos, que sempre farão tais coisas quando encontrarem semelhantes patronos conformes com suas vontades, e que lhes darão plena licença, com mão larga, para operarem tudo aquilo que quiserem.

Finalmente, o gênero de cena satírica, que pode ser pensado na chave do drama satírico aristotélico, uma vez que o drama pastoral ainda não havia florescido, ocupa um tom mais elevado do que a comédia, uma vez que trata de deuses, tendo como ênfase a qualidade da personagem. Para Aristóteles¹⁵¹, o drama satírico (tal como a tragédia) é também imitação, podendo ser analisado por suas partes qualitativas¹⁵² e quantitativas¹⁵³.

De acordo com Scatolin¹⁵⁴, a tragédia e a sátira têm muitas coisas em comum, a partir de Aristóteles, que faz referência às propriedades e partes próprias a esses gêneros, exemplificando o que é próprio ao gênero satírico por meio da menção à peça *Cíclope*, de Eurípedes. O autor aponta para a diferença que gregos fazem entre a tragédia e a sátira, sendo que a primeira comporta “somente coisas tristes e lamentações”¹⁵⁵, enquanto a segunda “tempera as lamentações com certa alegria, e ao mesmo tempo, quando de início é triste e dificultosa, acaba, enfim, em alegria”¹⁵⁶.

Em Aristóteles¹⁵⁷, o drama satírico, enquanto espécie de poesia imitativa, é classificado de acordo com o objeto de imitação, apresentando “a mesma diversidade presente nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar] ga, Timóteo e Filóxeno, nos Cíclopes”¹⁵⁸.

Segundo Scatolin¹⁵⁹, mesmo sendo uma espécie da tragédia, a sátira apresenta alguns particulares na concepção dos antigos. As principais coisas seriam: as personagens eram de

¹⁵⁰ Aqui há o uso do preceito de variedade; embora o texto mencione a brevidade, define-se pela abundância: “A abundância não era uma virtude só no sentido quantitativo; significava densidade de motivo tanto quanto excessividade” (SHEARMAN, 1978, p. 159).

¹⁵¹ ARISTÓTELES (1990, cap.I, 1447a 13, p. 201).

¹⁵² ARISTÓTELES (1990, cap. XI, 1452a e b, 22-64, p. 210-211).

¹⁵³ ARISTÓTELES (1990, cap.XII, 1452b, 65-67, p. 211).

¹⁵⁴ SCATOLIN (2003, p. 126).

¹⁵⁵ SCATOLIN (2003, p. 126).

¹⁵⁶ Idem, Ibidem.

¹⁵⁷ ARISTÓTELES (1990, cap. II, 1448a, 8, p. 202).

¹⁵⁸ Idem, ibidem.

diversos gêneros, como heróis (Ulisses), deuses (Íris) e semideuses (Cíclope). Estas personagens também podem pertencer à tragédia, tendo seus ornamentos semelhantes em ambos os gêneros. No entanto, os sátiros e os silenos são personagens específicas da sátira, e tal descrição pode ser lida em Júlio Pólux¹⁶⁰, que considera a diferença de idade fator principal de tal enumeração¹⁶¹:

As personagens satíricas são o Sátiro grisalho, o Sátiro barbudo, o Sátiro imberbe e o Sileno avô; de resto, as personagens são semelhantes. À excessão daquelas para as quais as alternâncias se revelam a partir dos nomes, tal como, por exemplo, o paposileno era de aspecto mais selvagem.¹⁶²

O “Tratado sobre as cenas” prescreve um elenco de personagens do cortejo de Dionísio, referentes à cena satírica, que, segundo Serlio, comporta sátiros, ninfas, sereias, diversos monstros ou animais estranhos e ainda pastores vestindo trajes ricos em tecido, ouro e seda, forrados de finíssimas peles de animais selvagens, pescadores cujos adereços eram dourados e jovens pastorinhas e ninfas com trajes magnânimos.

Portanto, Serlio trata do espetáculo cênico (aparatos e ornamentos) e também da melopeia, concernente à arte cênica, mencionando personagens e o modo da dança mourisca. No tratamento das personagens satíricas, prescreve, além dos sátiros, outros gêneros, abrindo licença para a prescrição de pastorinhas e ninfas. O drama satírico caracteriza-se como um gênero intermediário no Renascimento, momento em que as personagens ninfas começaram a ter grande sucesso, dando lugar para a licenciosidade de tratar dos deuses em segundo plano, diferenciando-se da visão antiga.

Serlio não trata do termo sátira e das diferenças que comporta o termo sátiro; tampouco menciona nomes próprios dessas personagens, mas dá detalhes sobre os materiais ricos e nobres que devem compor suas vestes. Assim, a seda, o ouro e outros tecidos compõem-se com “finíssimas peles de animais selvagens”, prescrição que opera com o decoro ao gênero satírico, conforme podemos ler na descrição de Pólux¹⁶³, que indica ao gênero satírico e às figuras do Sileno e sátiros o uso de vestes à base de peles de animais:

¹⁵⁹ SCATOLIN (2003, p. 134).

¹⁶⁰ Apud SCATOLIN (2003, p. 134).

¹⁶¹ Idem, p. 135. “Sátiro de cabelos brancos, Sátiro barbado, Sátiro imberbe. Dos Silenos foi dito anteriormente serem Sátiros velhos, chefes dos Sátiros.”

¹⁶² Idem, p. 134.

¹⁶³ Apud SCATOLIN (2003, p. 135).

A [roupagem] Satírica é uma veste de pele de corça, ou de cabra [...]. Por vezes também usam uma pele de tecido de pantera. Do mesmo modo, o escudo do Líber pai [Dionísio]. Uma clânide de flores e um manto de púrpura, uma túnica grossa, vestimenta dos Silenos.¹⁶⁴

Contudo, a partir de uma leitura aristotélica o principal exemplo do gênero intermediário do drama satírico é Ciclope, filho de Poseidon, o que abre licença para Serlio empregar trajes pescatórias, obedecendo à ligação com o mar (Poseidon, Triton). “Diria, ainda, sobre as vestes de alguns pescadores, as quais não foram menos ricas que as outras, suas redes eram de fio de ouro fino, e seus outros instrumentos eram todos dourados.”¹⁶⁵

Aos trajes de boscarejos (ou pastorais) pertencentes aos pastores é prescrito o uso de peles diversas. Segundo Perrucci¹⁶⁶, os chefes líderes pastorais mais ricos deveriam usar peles de marta, finíssimas, com ornatos mais elaborados, assim como as ninfas deveriam usar véus e vestes com fitas e flores, distantes, porém, da pompa da corte, não devendo igualar-se jamais. Já as personagens de pouco valor devem vestir-se com vestes ridículas, compostas por peles de lobo, diferentemente dos antigos, que vestem tais sátiros com pele de cabra.

Contudo, nem todos esses personagens são mencionados no drama satírico da peça *Ciclope*, cujo protagonista é Sileno, um ser composto, às vezes um velho com orelha de porco, às vezes pé de animal, que acaba sendo capturado por Ciclope. A estes pertencem ainda o coro de sátiros e Ulisses (gênero elevado), que, junto com Ciclope, são os principais personagens.

Segundo Berguin¹⁶⁷, a origem dos sátiros está sempre associada ao culto a Dionísio, sendo que estes seres participam tanto da natureza bestial quanto da natureza humana. Deuses tomados por monstros são colocados em cena juntamente com heróis, personificando as forças naturais que consagram o triunfo da inteligência humana sobre a força selvagem.

Em Serlio – a partir da leitura vitruviana, sua principal fonte –, os aparatos representam ações de gente rústica e são ornados com árvores, espeluncas, montes e diversas coisas agrestes, lugares dos sátiros. Em Vitruvius, a cena satírica, seguindo o decoro do gênero, deve ser ornada com “árvores, cavernas, montes e outras coisas campestres”¹⁶⁸. Assim, Vitruvius não elenca personagens próprias a esta cena, e sim os ornamentos condizentes.

¹⁶⁴ Idem, p. 135.

¹⁶⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 48). “Direi ancora de’ vestimenti d’alcune pescatori, liquali non furono men ricchi de’ gli altri, le reti de’ quali erano di fila d’oro fino, e d’altri suoi strumenti tutti dorati.”

¹⁶⁶ PERRUCCI (1961, p. 82).

¹⁶⁷ BERGUIN, Henri; DUCLOIS, Georges. **Euripide**. Théâtre Complete II. Paris: Garnier, 1966. p. 300.

¹⁶⁸ VITRUVIO (1997, p. 576). “le satires che invece sono ornate con alberi, spelonche, monti, e altri apparati agresti composte in forma di paesaggio.”

No “Tratado sobre as cenas”, pastores, ninfas, sereias e pescadores são as personagens, cujas ações são imitadas em cenas ornadas com variedade e copiosidade. O decoro do gênero pede sempre um vitupério; entretanto, em Serlio a licença prevê revestir as personagens com trajes os mais ricos possíveis, bordados a fio de ouro, em cores e materiais finos como peles, mesmo que representem condição de gente rústica. Na cena satírica, o louvor reverte em benefício do arquiteto e mais ainda de seu patrocínio.

O engenho e a *téchne* serão, no entanto, os mais evidenciados na prescrição desta cena, cuja habilidade do artesão o licencia para a imitação de elementos da natureza, superando, em discurso encomiástico, as próprias coisas naturais. Curiosamente, os elementos imitados são o ponto máximo da distinção e preceituação dos aparatos cênicos, pois ultrapassam (por emulação) a pintura e o relevo para coisas tridimensionalmente efetuadas, como árvores, flores, todas elaboradas em seda.

Contudo, embora disposta no mesmo tipo de espaço das cenas cômicas e trágicas, a cena satírica, em função do decoro, não apresenta elementos “urbanos”, uma vez que trata da vida rústica das florestas e das colinas. Do mesmo modo, a sátira refere-se a uma pessoa ou situação particular, diferentemente da comédia, que trata do geral.

Mesmo sem menção ao coro, Serlio está tratando de características de um drama que apresenta tal coro de sátiros, e, segundo Scatolin¹⁶⁹, os sátiros seriam os companheiros de Baco (também de Títiros e Silenos), tendo, dentre as várias interpretações existentes, aquela que os coloca como mordazes, menção também efetuada por Serlio, que distingue as personagens pelo gênero: “A cena satírica é para representar sátiras, nas quais se repreendem (ou melhor, se mordem)¹⁷⁰ todos os que vivem sem respeito e licenciosamente”,¹⁷¹.

O escopo da obra serliana parece tratar da visualidade, amplificada ao máximo no “Tratado sobre as cenas”. Em nome de tal visualidade, a adequação aos gêneros da comédia, tragédia e sátira é evidenciada principalmente nos aparatos, intermédios e lumes das cenas, que cumprirão o efeito destinado ao espetáculo. A imitação é, entretanto, destinada às ações que definem o caráter.

Desse modo, Serlio opera com a *Poética*, de Aristóteles, numa elocução cujo engenho evidencia principalmente os aparatos, com recursos, materiais, procedimentos e técnicas das artes cênicas. Assim, os atos são apararentes, mostrados em cena e não narrados; também as

¹⁶⁹ Ibidem, p. 15.

¹⁷⁰ De modo mordaz.

¹⁷¹ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 47). “*La Scena Satirica è per rappresentare Satire, nelle quali si repredono (anzi si mordono) tutti cooro¹⁷¹ che licentiosamente vivono, e senza rispetto.*”

ações variadas dos dançarinos e músicos nos intermédios teatrais ilustram e até substituem o que é falado, caracterizando o aspecto espetacular.

Para esta definição de ações, pode-se empregar o enquadramento de ações cênicas, em que o ator se movimenta na cena. Contudo, ao colocar diante dos olhos dos espectadores a personagem de acordo com o modelo retórico, representando decorosamente o que está vivo e assim comover, adentram-se questões implícitas na expressão *rappresentare il vivo* (expressão prescrita por Serlio, indicando lugares cênicos acerca da ação da personagem, composta por movimentos adequados e poses próprias, dentre as quais estão as da dança satírica).

5.4 Amplificação do discurso na prescrição dos lumes: matéria do espetáculo cênico

Ilustração 142 – Cena cômica, reconstituição

Fonte: a autora, reconstituição em maquete física a partir da ilustração serliana em: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

DE' LUMI ARTIFICIALI DELLE SCENE

Ho promesso più à dietro ne' trattati delle Scene, di dare il modo come si fanno i lumi artificiali di variati colori trasparenti: perche primieramente dirò del colore celeste, il quale rapresenta il zafiro e anco assai più bello. Prendi um pezzo di sale ammoniaco: e habbi um bacino da barbiero ò altro vaso di ottone, mettendogli dentro un dito d' acqua. Poi questo pezzo di sale và ben fregando nel fondo, e intorno questo bacino, tanto che se consumi tutto: aggiugnendoli dell'acqua tuttavia, e quanto vorrai più quantità di quest' acqua, e che l'colore sia più bello fa maggiore la quantità del sale ammoniaco. Fatto adunque un bacino pieno di quest'acqua falla passare per il feltro in un'altro vaso, e questa sarà di color celeste bellissimo. Ma volendolo più chiaro vi aggiungerai dell'acqua pura, così di questo sol colore ne farai di molti più chiari e più scuri, quanto vorrai, e se di questa medesima

acqua zafirina vorrai fare colore di Smeraldo: mettili dentro alquanto di zafferanno, tanto più ò meno, secondo che la vorrai più chiara. Di queste cose non ti dò le porportioni: ma con la esperienza ne farai di più sorte, ò chiare, ò pur oscure. Se vorrai fare del colore di Rubino, se farai in luogo dove siano vini vermigli carichi di colore, e chiaretti, questi faranno de Rubin maturi e gai, cioè acerbi, e se non haurai de vini, prendi del verzino tagliato in pezzetti, mettendolo in una caldara piena d' acqua, com alquanto di lume di rocca, e la farai bollire spumandola, e poi passare pel feltro, e aggiungendoli acqua pura se vorrai colore più chiaro, e se vorrai colore di Balassio, il vino goro, bianco, e vermiglio insieme, farà tal colore. Così ancora li vini bianchi più e meno carichi, faranno colore di Grisopatio, e di Topazio. Ma (senza dubbio alcuno) l'acqua pura passata pel feltro, contrafarà li Diamanti. Pure per farle sarà necessario adoperare alcune forme in punta, e in tavola, e alla fornace de i vetri fare delle boccie, che prendano tal forma, e quelle impire d' acqua. Ma il modo di disporre questi colori trasparenti sarà questo. Sarà di dietro alle cose dipinte, dove anderanno questi colori, una tavola sottile traforata nel modo che faran compartiti questi lumi, sotto laquale sarà un'altra tavola per sostenere le boccie di vetro piene di queste acque, poi dette boccie si metteranno com la parte più curva appoggiate a quei buchi, e bene assicurate, che non caschino per i strepiti delle moresche, e dietro le boccie si metterà uno cesendolo, overo lampada, acciò il lume sia sempre uguale, e se le boccie verso la lampada saranno piane, anzi concave, riceveranno meglio la luce, e li colori saranno più trasparenti: così ancora per quei tondi, liquali faranno in scorcio, sarà da fare le boccie di quella sorte. Ma se accaderà tal fiata um lume grande e gagliardo, sarà da mettervi di dietro una torcia, dopò laquale sia un bacino da barbiere ben lucido e nuovo, la riflessione del quale farà certi splendori, come di raggi del Sole. Et se alcuni luoghi saranno quadri come mendorla, ò altre forme, si prenderà delle piastre di vetri di variati colori posti à quei luoghi col suo lume di dietro. Ma questi lumi non saran però quelli che allumineranno la Scena, percioche gran copia di torcie si mettono pendenti davanti alla Scena. Si potrà ancora su per la Scena mettere alcuni candelieri com torcie sopra, e ancora sopra essi candelieri vi sia un vaso pieno d'acqua dentro, nellaquale metterai un pezzo di canfora, il quale ardendo fa bellissimo lume, e è odorifero. alcuna fiata accaderà a dimostrare qualche cosa che abbruccia (sia che si voglia) si bagnerà benissimo di acqua vite della più potente, e appiccatogli il fuoco com una candeletta, arderà per un pezzo. Et benche quanto alli fuochi si potria dire assai più, voglio questo sia bastevole pel presente. Ma parliamo di alcune cose, le quali sono di gran diletto a gli spettatori. Mentre la Scena è vuota di dicitori: potrà l' Architetto haver preparato alcune ordinanze di figurette, di quella grandezza che si ricercherà dove haveranno à passare, e queste saranno di grosso cartone colorite e tagliate intorno, lequali posaranno sopra un regolo di legno a traverso a Scena, dove sia qualche arco, fatto sopra il suolo un incastro à coda di Rondina, entro il quale si metterà detto regolo, e così pianamente una persona dietro al detto arco le farà passare, e tal fiata dimostrare che siano musici com instrumenti e voci, onde dietro alla Scena sarà una musica a somissa voce. Tal volta farà correre um squadrone di gente chi à piedi, e chi à cavallo, le quali com alcune voci ò gridi sordi, strepiti di tamburi, e suono di trombe, pascono molto gli spettatori. E se tal volta accaderà che um Pianeta, ò altra tal cosa per aria si vegga passare, sia bem dipinta quella cosa in cartone e tagliata intorno, poi dietro la Scena (cioè à gli ultimi casamenti) sia tirato a traverso un filo di ferro sottile, e con alcuni anelletti in esso filo attaccati dietro il cartone, nelquale sia um filo negro, e dall altro lato farà una persona che pian piano lo tirerà a se, ma sarà di sorte lontano, che nè l'uno nè l'altro filo sarà veduto. Tal fiata accaderà à tuoni, lampi, e folgori a qualche proposito, lituoni così si faranno. Sempre (come ho detto) le scene si fanno nel capo di una sala sopra laquale gli è sempre un suolo, sopra delquale si farà correre una grossa palla di pietra, laquale farà bene il tuono. Il lampo così si farà. Sarà uno dietro alla Scena luogo alto, havendo nella mano una scatoletta, entro laquale vi sia polvere di vernice: e il coperchio sia pieno di busi: nel mezo del coperchio sarà una candeletta accesa, e alzando in su la mano, quella polvere salirà in alto, e percuoterà nella candela accesa, di maniera che farà lampi assai bene. Circa al folgore, sarà tirato un filo di ferro lontano a traverso la Scena, que descenda a basso dentro del quale sarà acconcio un rocchetto, ò raggio che si sia, ma questo sarà ornato di oro stridente: e mentre si farà lo tuono, nel finir di quello sia scaricata una coda, e nel medesimo tempo dato il fuoco al folgore, e farà buono effetto. Ma s'io volessi trattare di quante cose simili mi abbondano, io saria troppo lungo, però farò fine quanto alla prospettiva.

DOS LUMES ARTIFICIADOS DAS CENAS

Prometi atrás, nos tratados das cenas, expor a maneira pela qual se fazem os lumes artificiais de variadas tintas¹⁷² transparentes, por que primeiramente falarei sobre a cor¹⁷³ celeste, que representa a safira e ainda muito mais bela. Pega um pedaço de sal amoníaco, e tem uma bacia de barbeiro ou outra vasilha de latão, pondo nela um dedo de água. Depois vai esfregando bem este pedaço de sal no fundo e em volta¹⁷⁴ desta bacia, até que se consuma todo, acrescentando-lhe água sempre; e se quiseses maior quantidade desta água, e para que a tinta seja mais bela, aumenta a quantidade de sal amoníaco. Feita então uma bacia cheia desta água salgada, passa por um feltro para outra vasilha, e terás cor celeste belíssima. Mas, querendo-a mais clara, acrescenta a ela água pura, assim desta única tinta farás muitas, tanto mais claras e mais escuras quanto queiras, e se desta mesma água safirina quiseses fazer a cor de esmeralda¹⁷⁵, põe nela um tanto de açafraão, um pouco mais, um pouco menos, conforme a queiras, mais escura ou mais clara. Destas coisas não te dou as proporções, mas com a experiência as farás de muitas sortes, ou claras ou então escuras. Se quiseses fazer tinta de rubi, farás em lugar onde haja vinhos vermelhos carregados de tinta, e claretos, serão de rubis maduras e claras, isto é, acerbas, e se não tiveres vinhos, pega pau-brasil cortado em pedacinhos, pondo-o em uma caldeira cheia de água, com um tanto de pedra-ume, e a farás ferver, espumando-a, e depois passar pelo feltro, acrescentando-lhe água pura se quiseses tinta mais clara, e se quiseses cor de balache¹⁷⁶, o vinho rosé, branca e vermelha juntas darão tal tinta, assim como os vinhos brancos mais ou menos carregados farão cores de crisópraso¹⁷⁷ e de topázio¹⁷⁸. Mas (sem dúvida alguma) a água pura passada pelo feltro imitará os diamantes¹⁷⁹. Porém, para fazê-los será necessário fazer de madeira formas pontiagudas, e no forno dos vidros fazer bolhas que adquiram tais formas, e se encham de água. Mas o modo de dispor essas tintas transparentes será o seguinte: haverá, por trás das coisas coloridas por estas tintas, uma tábua fina perfurada de modo que sejam distribuídos os lumes, sob a qual haverá outra tábua para sustentar as bolhas de vidro cheias dessas águas, depois se porão as referidas bolhas com a parte mais curva apoiada nesses furos e bem seguras, para que não caiam com os estrépitos das mouriscas; e atrás das bolhas se porá uma candela, ou lâmpada, a fim de que o lume seja sempre igual, e se as bolhas voltadas para a lâmpada forem planas, ou até mesmo côncavas, receberão melhor a luz, e as tintas serão mais transparentes; do mesmo modo, para as formas redondas em escorço¹⁸⁰, serão feitas bolhas dessa sorte. Mas, se às vezes convier um lume grande e galhardo, por-se-á uma tocha atrás de uma bacia de barbeiro, bem polida e nova, cujo reflexo produzirá certos esplendores, como os raios do sol. E se alguns lugares forem amendoados, ou de outras formas, pregar-se-ão placas de vidro de variadas

¹⁷² O termo “*colori*” (assim como “*coloris*” no latim) pode ser traduzido como “cor” ou “tinta”, mas empreguei o termo “tinta” e não “cor” por se tratar aqui da maneira de produzir os lumes artificiais das cenas, por meio de matérias corantes das tintas e suas cores.

¹⁷³ Optei pelo termo “cor” em detrimento de “tinta”, por se tratar de nome de objeto cuja cor foi tomada por tipo, como, por exemplo, cor celeste.

¹⁷⁴ Em torno; ação ou efeito de mexer o conteúdo de um recipiente.

¹⁷⁵ “Em terceiro lugar estão as esmeraldas, por várias razões: o fato é que não há cor mais agradável aos olhos, porque também olhamos avidamente as verduras e as folhagens, mas a visão das esmeraldas é de tal modo mais agradável, que parece não haver em todos os verdes aquele que comparado a ela seja mais verde. [...] [As esmeraldas] da Pérsia não são transparentes, mas sua agradável uniformidade de cores satisfaz à vista, assemelham-se aos olhos dos gatos e das panteras e, com efeito, sem ser transparentes brilham como eles. Ao sol elas empalidecem, na sombra elas refulgem e brilham bem mais que as outras.” (PLINE, L’ANCIEN, 1972, p. 60, 64)

¹⁷⁶ Derivado do árabe *Balakhch* (espécie de rubi), nome dado pelos joalheiros a uma variedade de espinela cor-de-rosa ou violeta.

¹⁷⁷ Crisópraso mineral, variedade de calcedônia de cor verde-maçã. “Há também muitas outras espécies de pedras verdes, dentre as mais comuns, o prásio; outra espécie se distingue por seu pontilhado cor de sangue e uma terceira é marcada por três riscos brancos. A preferida é o crisópraso, cuja cor lembra também o suco de alho-porro, mas tende um pouco para o verde-topázio sobre ouro.” (PLINE, L’ANCIEN, 1972, p. 82-83)

¹⁷⁸ “O topázio tem até hoje grande prestígio devido à sua nuance verde, e desde que foi descoberto foi a preferida de todas as pedras.” (PLINE, L’ANCIEN, 1972, p. 80)

¹⁷⁹ “O maior preço, entre os bens dos homens, e não somente entre as pedrarias, é atribuído ao diamante.” (PLINE, L’ANCIEN, 1981, p. 57)

¹⁸⁰ Encurtamento, diminuição.

cores nestes lugares, e um lume por trás. Mas estes lumes não serão os que irão iluminar a cena; por isso grande cópia de tochas se pendura diante da cena.

Poder-se-á, ainda, pôr sobre a cena algumas candeias com tochas, e em cima dessas candeias haja ainda uma vasilha cheia de água, na qual porás um pedaço de cânfora, que, ardendo, dá belíssimo lume, e é odorífica. Às vezes convirá mostrar alguma coisa que queime (o que quer que seja), banhando-se bem com aguardente das mais potentes, e acendendo-se a chama com uma candelinha; desse modo arderá por um tempo. Embora, quanto aos fogos, tenha podido falar muito mais, que isto seja o bastante no momento. Mas falemos de algumas coisas que são de grande deleite aos espectadores. Enquanto a cena estiver vazia de dizedores, poderá o arquiteto preparar uma fileira de figuras cujo tamanho será determinado pelo lugar onde terão de passar, e estas serão de cartão grosso, coloridas e recortadas, presas a uma haste de madeira através da cena, onde haja um arco, e seja feito sobre o solo com um encaixe em casaca¹⁸¹, no qual se porá a referida haste, e assim lentamente uma pessoa por trás do referido arco as fará passar, e às vezes mostrar-se-ão músicos com instrumentos e vozes, de modo que atrás desta cena haja uma música subentendida como voz. Outras vezes, uma multidão de gente correrá, uns a pé e uns a cavalo, que, com vozes ou gritos surdos, estrépitos de tambores e som de trompas, apascentam¹⁸² muito os espectadores. E se às vezes acontecer que algum planeta ou outra coisa semelhante se veja passar pelos ares, que essa coisa seja bem pintada em cartão recortado e, depois, atrás da cena (isto é, no último casario), seja estendido um fio de metal fino, e nesse haja alguns anezinhos presos atrás do cartão, onde haja um fio negro que será puxado devagarinho por uma pessoa que esteja do outro lado, mas que estará de tal sorte longe que nem um nem outro fio será visto. Às vezes ocorrerão trovões, raios e relâmpagos; a propósito, os trovões se farão da seguinte maneira: sempre (como eu disse) as cenas se fazem na extremidade de uma sala, no solo da qual correrá uma grande bola de pedra, que simulará corretamente o trovão. O relâmpago assim se fará: haverá alguém atrás da cena em lugar alto, tendo na mão uma caixinha onde haja pó de verniz, cuja tampa esteja cheia de furos, e no meio desta tampa haverá uma candelinha acesa, e erguendo a mão, o pó sairá para o alto, e percutirá na candela acesa de maneira que simulará relâmpagos muito bem. Quanto aos raios, ao longe será estendido um fio de ferro através da cena, de alto a baixo, onde será posto um carretel, e assim seja feito o raio, que será ornado de ouro brilhante; e enquanto se fará o trovão, seja solto um cabo e ao mesmo tempo seja posto fogo no raio, e ter-se-á um bom efeito. Mas se eu quisesse tratar de todas as coisas semelhantes que são em mim abundantes, eu seria mais prolixo, porém darei fim ao que concerne à perspectiva.

O “Tratado sobre as cenas” finda com a prescrição dos lumes de cores e formas distintas. Nesse discurso, intitulado “Os lumes artificiais das cenas”, relevos e volumes são amplificados com a “iluminação” centralizada, que simula um espaço unificado. Os lumes artificiais imitam, por meio da arte da pintura, o espaço da cidade ou do campo.

As gravuras serlianas (Il. 139, 140 e 141) apontam os lugares exatos dos lumes coloridos, evidenciados por quadrados e círculos dispostos nas fachadas e laterais dos casarios, indicações cênicas próprias ao teatro. Ao mesmo tempo, o discurso escrito no “Tratado sobre as cenas” dá as diferenças entre a iluminação apresentada pelas gravuras, que, enquanto matéria do desenho, apresenta o método da luz e sombra, diferentemente da cena teatral que requer um lume só no meio ou luz geral.

¹⁸¹ Tipo de encaixe com uma extremidade que se alarga e termina em ponta.

¹⁸² Deleitar-se vendo, contemplando.

E, ainda que as coisas aqui desenhadas tivessem um lume só de um lado, não obstante tornam-se melhores pondo-se o lume no meio; por isso a força dos lumes se põe no meio, pendendo sobre a cena, e todas as formas, redondas ou quadradas que se veem pelos edifícios são lumes artificiais de várias tintas transparentes; e darei o modo como se devem fazê-los no fim deste livro, sendo bom pôr os lumes atrás das janelas que estão na fachada, mas que sejam de vidro ou ainda de papel, ou de tela pintada, para que fiquem bem.¹⁸³

Essa passagem do tratado serliano marca diferenças importantes entre a arte do aparelhador de cenas e a do pintor. A matéria do teatro trata com outra forma de luz e sombra, efetuada a partir de lumes, ou seja, luzes que se veem, obtidas pela iluminação do fogo sob tintas coloridas (II. 142), formas de ornatos materiais que amplificam o relevo e dão a ver os volumes.

Enquanto na prescrição dos gêneros de cenas Vitrúvio é a base para se pensar a arquitetura cênica, na prescrição dos lumes, que se faz a partir de tintas diversas, a matéria então será a pintura, tendo Plínio como fonte principal.

Na tradução e notas comentadas do “Tratado sobre as cenas”, apontou-se¹⁸⁴ para a série de qualificações que Serlio aplica na ornamentação do discurso e também da cena para se produzir a maravilha. Por esta hipótese, os lumes podem ser comparados às pedras (joias) preciosas, descritas por Plínio no seu livro XXXIV da *História natural*. Cores, variedades e matérias são evidenciadas por meio da referência a tais pedrarias, “obras da natureza”, e que o aparelhador de cenas, saberá imitar e empregar com engenho.

[...] ornadas de infinitos lumes, grandes médios e pequenos, segundo o que a arte comporta, os quais são tão artificiosamente ordenados que representam tantas joias lucidíssimas, como se fossem diamantes, rubis, safiras, esmeraldas, e coisas semelhantes.¹⁸⁵

¹⁸³ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 44). “*E benche le cose quì diseguate habbino un lume solo da un lato; nondimeno tornano meglio a dargli il lume nel mezzo: percioche la forza de’ lumi si mette nel mezzo, pendenti sopra la Scena, i tutti quei tondi, ò quadri che si veggono per gli edifici sono tutti i lumi artificiatì di vari colori trasparenti, de i quali io darò il modo di fargli nel fine di questo libro, alle finestre che sono in faccia sarà bene a mettergli de’ lumi dietro, ma che siano di vetro, e anco di carta, overo di tela dipinta torneran bene.*”

¹⁸⁴ CERRI (2003, p. 22, notas 25 e 26).

¹⁸⁵ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 46). “*Ornate d’infiniti lumi, grandi, mezzo, e piccoli, secondo che l’arte lo comporta, liquali sono così artificiosamente ordinati, che rappresentano tanta gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi, e cose simili.*”

Segundo Jacquout¹⁸⁶, a necessidade do prazer visual estimulou as pesquisas e assegurou a renovação do decoro e a multiplicação dos efeitos de surpresa, na variação de efeitos de luz, animação das cenas com movimentação dos figurantes e dançarinos.

Contudo, não é apenas acerca da iluminação cênica que Serlio prescreve e ensina elementos próprios à arte cênica, mas também com diversos outros truques de maquinarias, os quais vem encerrar o discurso de seu tratado. Ainda segundo Jacquout¹⁸⁷, a renovação da arquitetura força aos experimentos espetaculares, sendo que a maquinaria auxilia na representação teatral ao propiciar pluralidades de lugares da ação, por meio da sucessão dos decoros do mesmo lugar. “Às vezes se vê a cornuda e lúcida lua levantar-se pouco a pouco sendo alçada sem que os olhos dos espectadores a tenham visto mover-se.”¹⁸⁸

Outros artifícios são empregados para se colocarem e tirarem coisas ou pessoas diante dos olhos dos espectadores sem que estes percebam. Ou, ainda, simular personagens, vozes, sem que estes estejam presentes.

Enquanto a cena estiver vazia de dizedores, poderá o arquiteto preparar uma fileira de figuras cujo tamanho será determinado pelo lugar onde terão de passar, e estas serão de cartão grosso, coloridas e recortadas, presas a uma haste de madeira através da cena, onde haja um arco, e seja feito sobre o solo com um encaixe em casaca, no qual se porá a referida haste, e assim lentamente uma pessoa por trás do referido arco se fará passar.¹⁸⁹

Para o deleite do espectador, Serlio dá ao aparelhador de cenas o modo de se produzirem efeitos meteorológicos como relâmpagos, raios, trovões, extensamente descritos. “Às vezes ocorrerão trovões, raios e relâmpagos: a propósito os trovões se farão da seguinte maneira [...]”¹⁹⁰ Também efeitos sobrenaturais como luzes ou aparições, ou ainda os naturais de passagem do dia para noite, são tentativas de uma *ars* adequada à “cenografia moderna” que surge no Renascimento. Ao contrário do exórdio do “Tratado sobre as cenas”, o discurso sobre os lumes apresenta claramente a técnica ensinando o modo de fazer e compor os

¹⁸⁶ JACQUOT (1963, p. IX).

¹⁸⁷ JACQUOT (1963, p. IX).

¹⁸⁸ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 44). “*Quivi si vede la cornuta e lúcida luna levarsi pian piano, e esserci inalzata, che gli occhi de gli spettatori non l’han veduta muoversi.*”

¹⁸⁹ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 48). “*Mentre la scena è vuota di dicitori: potrà l’Architetto haver preparato alcune ordinanze di figurete, di quella grandezza che ricercherà dove haveranno à passare, e queste saranno di grosso cartone colorite e tagliate intorno, lequali posaranno sopra um regolo di legno a traverso a scena, dove sai qualche arco, fatto sopra il suolo un incastro à coda di Rondina, entro il quale si metterà detto regolo, e così pianamente una persona dietro al detto arco le fará passare.*”

¹⁹⁰ SERLIO ([1619] 1964, livro II, p. 48). “*Tal fiata accaderà a tuoni, lampi, e folgori a qualche proposito, l’uoni così faranno.*”

mecanismos cênicos. Assim, o tratado serliano parece compor o engenho que tramita entre matérias da “cenografia e da cenotécnica”, mesmo não prescrevendo tais termos.

6 CONCLUSÃO

O modelo de cena espetacular que se define nas primeiras cinco décadas do século XVI italiano encontra-se condicionado a fatores que implicam não só o assunto restrito ao teatro, como também a forte influência de outras artes, pensadas mediante interpretações e leituras dos textos antigos.

Nesta cena mantém-se a normatividade clássica dos gêneros segundo o decoro e verossimilhança na prescrição de um espaço cênico perspectivo, constituído de aparatos, edifício efêmero, lumes, intermédios e ações de personagens. Ao mesmo tempo, encontra-se organizada sob um sistema cortesão que demanda o ornamento, visando ao deleite e à instrução do espectador.

Desse modo, a cena moderna torna-se um espaço ideal de representação do modelo de vida mecenas, financiada pelo príncipe e ativada pelo artista, nas mais diversas manifestações festivas. Assim, o aparelhador de cenas é um mediador entre a riqueza do mecenato e o conhecimento dos antigos.

Por outro lado, a prática literária desses humanistas, constituídos pelos mais diversos segmentos da sociedade de corte, encontra na cena moderna o espaço equivalente para as novas demandas da dramaturgia latina. A esse espaço cênico convém, portanto, a concepção de tragédias e principalmente comédias, cujo gênero é adequado para a representação de um espaço privado.

A comédia vulgar, pensada nos moldes de Plauto e Terenzio, demanda outro modo de disposição do espaço cênico, diferenciando-se das representações medievais, principalmente em relação ao palco cênico e aos lugares reservados ao público. Esse gênero dramático caminha paralelamente às pesquisas sobre a arquitetura teatral no mundo clássico.

Do mesmo modo, Serlio prescreve hierarquicamente a cena da comédia como principal gênero, numa reinterpretação da ambientação citadina constantemente efetuada no Renascimento por eruditos, arquitetos e pintores que pesquisaram o problema da disposição da cena e seus devidos elementos, como palácios, estradas e monumentos.

A cena moderna baseada nos estudos da arte *all'antica* teve sua gênese também a partir de modelos do Quatrocento, principalmente em relação à pintura. Esta cena, seguindo o decoro antigo, empresta das pinturas lugares de honra fixados por meio do emprego de elementos arquitetônicos como *loggie* e pórticos, que exaltam e reavivam a cidade, para os quais a perspectiva é instrumento fundamental. As pinturas e os estudos de óptica dos fins do

século XIV e início do XV também possibilitaram a arquitetos e pintores pesquisar a representação do espaço perspectivo a partir da ideação de edifícios maravilhosos, que não necessariamente seriam possíveis de serem realizados.

O discurso serliano do *Da Architettura e Perspectiva* levanta e preceitua uma série de assuntos sobre a arquitetura a partir da figura do pintor, caracterizando um modo de *architettura visiva*, fundamentada na pintura e perspectiva, a qual Serlio denomina *scenografia*, diferenciando do arquiteto-pintor o pintor das cenas.

Por meio de exemplos, o exercício da perspectiva e da pintura é aconselhado como indispensável à arquitetura. Numa crescente argumentação, Serlio trata do emprego e distinção de matérias próprias das artes da pintura, escultura, arquitetura, desenho e relevo.

No entanto, é no “Tratado sobre as cenas” que o bolonhês discorre sobre sua *inventio*, prescrevendo matéria da arte cênica a partir dos lugares das artes mencionadas, empregadas de acordo com outras regras de composição, já que operam diferente assunto.

Nessa conjuntura, o tratado serliano propõe um modo de perspectiva diferente dos esboços tradicionais, empregados na pintura, já que se vale do relevo e de volumes tridimensionalmente construídos em perspectiva. Essa invenção apresentada no tratado junto à matéria das cenas tem como antecedentes outros arquitetos, como Piero della Francesca, Peruzzi, Guirolamo Genga, Giuliano e Sebastiano da Sangallo, os quais estão a pesquisar e realizar um modo de arquitetura que propende a um resultado visual tridimensional, representada também por meio da pintura e relevo, aos quais Serlio dirige encômios. No discurso elogioso, louvam-se aparatos mais belos, capazes de simular monumentos num espaço reduzido da cena, e também a habilidade do arquiteto em montar espetáculos que em seu tempo costumam-se fazer soberbos. Ainda que essa arquitetura tenha servido de base para o *Da Architettura e Perspectiva*, é a perspectiva albertiana que dará o tom à cena serliana, submetida ao princípio do ponto de fuga central.

Em seu tratado, Serlio monta um discurso inteiramente direcionado para os moldes de cena cortesã, pautado no decoro literário e retórico visando ao ornamento conveniente a cada gênero, modelo este difundido por Castiglione, que descreve o texto da nova comédia (intitulada Calandria), com síntese também de uma cena perspectiva. Este modelo de cena é caracterizado pela arte de “dissimulação das técnicas” de realização dos aparatos cênicos, bem como pela “representação cênica”, diante da imitação das ações das personagens adequadas ao gênero.

A cena e teatro serlianos caracterizam-se como arquitetura efêmera elaborada para ajustar-se ao espaço residencial, sendo aparelhada nos *cortili* ou nas dependências das salas palaciais, sofrendo, para tanto, adequações em relação aos espaços existentes. Esse teatro de *cortile* responde com precisão à demanda de um modelo que congrega a habilidade propagandística dos espetáculos festivos na propagação e ressonância do modelo governamental operante nas grandes cortes da Itália renascentista. Sendo ainda uma manifestação pública sob o patrocínio do mecenato, em que o príncipe quase detém o monopólio, acomoda-se paulatinamente à cena moderna, que tende cada vez mais, mediante os recursos perspectivais, a unificar o lugar da ação, gerando outros modos de movimentação e ação no espaço cênico.

Concomitantemente, a cidade figurada no palco opera em correspondência com a cena perspectival. Entretanto, enquadra-se em novo espaço de disposição em relação ao espectador, o qual se encontra situado no interior do *cortile*, ou seja, dentro do palácio, pelo qual avista a representação da cena da cidade ao fundo. Isso caracteriza uma inversão de posição do espectador em relação ao modelo de cena e teatro antigos, cujo espetáculo se dava na praça pública, com o espectador de frente para a fachada do palácio. A cena moderna modifica o ponto de vista, transferindo o espectador para o lugar oposto.

Assim, a cena renascentista dá a ver toda a cidade de dentro do próprio palácio, noção também emulada do teatro efêmero por Palladio, ao consolidar em seu teatro estável a visão do espectador como se estivesse dentro do palácio, avistando os elementos citadinos fora deste. Essa alteração do espaço cênico, transferindo espectador da praça pública para o interior do palácio, sintetizando toda a visão da cidade, é algo significativo, na medida em que reitera um lugar de tomada de decisões, antes destinado ao domínio público, agora restrito ao privado. O palácio torna-se o crivo para o qual o espectador está subordinado ao vislumbrar o espetáculo, onde a melhor visão é destinada ao lugar do príncipe.

Esse modelo de espaço cênico interfere na visão do espectador, que não ocupa mais os lugares deputedos do Medievo, mas sim, distancia-se cada vez mais da cena, lugar teatral, onde toda a ação ocorre. Caracterizando o gênero dramático por meio da ação completa, com início, meio e fim, o espaço cênico moderno adéqua-se às necessidades desse modelo literário insurgente e às relações de poder instauradas.

Entretanto, a singularidade serliana encontra-se na prescrição tratadística que normatiza a prática cênica do espetáculo teatral renascentista, a qual, ao mesmo tempo em que

se insere no modelo de cena cortesã, prescreve outra configuração do espaço, que vai além daquele destinado aos recitadores.

Diante de um espetáculo que quer suscitar a admiração pela invenção e pelas riquezas profusas, representado no *cortile* palacial, o teatro serliano, enfatizado pelo tom encomiástico, por texto e imagem, vem reforçar o desfrute do próprio espetáculo, servindo como guia para o divertimento. Os espetáculos teatrais, enquanto parte de uma série de manifestações festivas e um modelo a ser emulado, com perspicácia e consumada habilidade propagandística, coincidem com os festejos de 1539, tendo como marco o casamento de Eleonora de Toledo e Cosimo, cuja sede foi o *cortile* do palácio Medici.

Se, por um lado, o teatro serliano participa desse modelo de teatro de *cortile*, cujos dizedores não seriam “atores” profissionais itinerantes, mas diletantes fazendo parte do pleno título da sociedade dos espectadores, por outro, instaura-se um novo modelo, em que o palácio privado torna-se símbolo do poder citadino, reunindo como única identidade governante e exercício do poder, tornando a cidade cada vez mais subordinada ao “decoro” desse poder. Tal modelo marca a sede do governo urbano que reúne as atividades intelectuais, e o teatro no palácio é uma de suas expressões máximas.

Essa vida de corte demanda uma cena permanente e uma organização civil em que as cerimônias artificiosas dão margem a pesquisas e especializações cada vez maiores no campo teatral.

Contudo, o acontecimento espetacular não tinha valor em si, senão por sua magnífica complementaridade com o prestígio das maiores cortes da Europa, estando sempre ligado a algum episódio político importante, o que mantém seu caráter propagandístico. É em meio a essa organização que Serlio evidencia sua singularidade, ao prescrever a prática cênica “moderna” e os lugares próprios ao espetáculo teatral no renascimento. Tramitando entre um modelo de cena direcionado ao dizedor como recitador e ao dizedor que começa a enquadrar-se nos moldes da atuação do ator, Serlio não deixa explícito se, ao referir-se a este dizedor, estaria reiterando uma prática antiga na qual recitações eram feitas por cortesãos não profissionais, o que caracterizaria um rebaixamento da importância da atuação no ato da declamação.

Entretanto, é necessário considerar a distinção de matérias efetuadas por Serlio no “Tratado sobre as cenas”, que circunscreve o que é próprio do desenho, pintura e escultura, diferenciando-os do que convém a cena. Assim, ele defende a ideia de que, na pintura das cenas, não se devem pintar personagens que representem coisas vivas e que tenham

movimento. No entanto, abre licença para esse modo de representação por pintura caso o que está sendo pintado seja alguém dormindo, parado ou sem movimento, condizente, portanto, com o modo de representação da ação cênica.

Ao referir-se à ação, trata do que está vivo, em movimento, preceituando assunto implícito na atuação, que parte da arte oratória e vai além da declamação.

Mesmo com a ênfase do tratado no aparato cênico, Serlio adentra questões sobre a ação cênica, circulando entre uma prática tradicional do dizedor e outra nascente, fortemente influenciada pelos estudos da Antiguidade que aborda não apenas a palavra falada na chave da instrução, como também a ação corporal. Para o preceptor, não adianta pintar uma mulher ou animal se estes estiverem em movimento, pois isso não será adequado à ação cênica; por outro lado, isso será adequado se forem apenas pinturas ou esculturas que imitam histórias ou fábulas pintadas. É bem clara, portanto, a distinção e prescrição da matéria própria ao dizedor, não apenas como recitador, que, mesmo não sendo ainda denominado ator, já é compreendido como um agente da ação cênica.

Isso fica mais evidente na prescrição da cena satírica, em que Serlio recomenda, para garantir maior verossimilhança, que, ao representar coisas vivas, que têm movimento, como as personagens dos sátiros, ninfas, sereias e diversos monstros ou animais, elas sejam ajustadas sobre corpos de homens e meninos, a fim de assegurar que se movam adequadamente, conforme sua natureza.

A cena “moderna” serliana não somente comporta o dizedor, mas é pensada a partir da tópica clássica, expondo a diferença entre a declamação e a atuação do dizedor. Do mesmo modo que Serlio prescreve a cena “moderna” em relação aos aparatos cênicos e dispositivos técnicos próprios, também não poderia ser só o dizedor tradicional a ocupar essa cena.

Com base na disposição dos gêneros dramáticos e poéticos, em que Vitrúvio é emulado na disposição dos aparatos próprios à tragédia, comédia e sátira, esta cena já demanda uma série de adequações em relação aos novos teatros, tratadas por Serlio na prescrição de cada gênero em relação a paixões e caracteres próprios, estendendo o que se destina ao lugar e decoro de cada cena também às personagens que dela participam.

Desse modo, aparatos maravilhosos são prescritos para cada cena, adequados à imitação das ações destinadas a determinados personagens, que devem comportar-se adequadamente em seu ambiente, sendo paramentados e vestidos decorosamente. E o gênero eleito para tratar dessa adequação do movimento próprio ao ator é o referente à cena satírica, que se encontra em último lugar na disposição hierárquica dos gêneros de cenas serlianos. Na

prescrição da cena satírica, diante de um crescente de amplificações, Serlio fecha o discurso sobre as cenas assegurando que elas não dispensam a figura do judicioso arquiteto como “profissional” adequado às funções cênicas (ainda não prescritas a figura do cenógrafo e a cenografia modernos). Tais afirmações elevam o arquiteto, reforçando louvores a este e ao seu patrocinador, uma vez que o espetáculo ainda não se caracteriza como um evento autônomo.

A construção retórica e poética elege e dispõe a série de assuntos que compõe o tratado, por meio dos quais surge clareza e adequação ao propósito de uma cena monumental, cuja elegância ornamentada opera segundo o *topus* pliniano do “maravilhoso”, uma vez que engana os olhos de quem vê. O elogio serliano, de acordo com a eloquência antiga, encomia pintura, arquitetura e escultura, na composição e recepção das luzes, empregadas para a matéria da cena, junto ao colorido dos lumes, que não mais segue regras do desenho, mas toma lugar próprio de luz cênica.

Certo de que nas cenas todo o foco encontra-se na imitação de ações, prescreve-se por meio do “Tratado sobre as cenas” matérias do espetáculo cênico, compreendido nos aparatos enquanto: edifício teatral efêmero com palco e plateia, elementos e efeitos cênicos, vestes, iluminação, marcações de palco e unidade de tempo e lugar da cena, intermédios, músicas e danças. E para a arte representativa são prescritas ações nas vozes, gestos, expressões faciais e posturas das personagens e dizedores, a partir da informação de sua condição, profissão e lugar. Pontua-se assim, a relevância dos aspectos da terminologia cênica prescrita por Serlio e emulada no modelo de teatro moderno de palco italiano, que se constitui até hoje como parte da normatização empregada nas artes cênicas teatrais.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.

_____. **De re aedificatoria**. Texto latino e tradução de Giovanni Orlandi. Introdução e notas de Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1966.

ALONGE, Roberto. **Storia del teatro moderno e contemporâneo**: La nascita del teatro moderno: cinquecento-seicento. Torino: Einaudi, 2000.

AMORINI, Antonio Bolognini. **Elogio di Sebastiano Serlio, Architetto Bolognese dedicato alla Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna**. Bologna: Anesio Nobile, 1823.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana, de Giotto a Leonardo**. Tradução Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARISTOTE. **Poétique**. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [2005].

_____. **Poética**. Tradução e notas de Eudoro de Souza. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

_____. **Retórica das paixões**. Prefácio de Michel Meyer, introdução e notas do grego de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AVAGNINA, Maria Elisa. **Il Teatro Olimpico**. Venesa: Marsilio, 2005.

BARBARO, Daniel. **La pratica della prospettiva** de Monsignor Daniel Barbaro. Venetia: Camilo & Rutilio Bergominieri, 1568.

BARBIERI, Franco. **La rocca Pisana di Vincenzo Scamozzi**. Vicenza: Banca Popolare de Vicenza, 1985.

_____. et al. (A cura di). **Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario**. Venezia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2008.

BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALLA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'Arte***. Organização e tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Trad. M. C. P. R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELTRAMINI, Maria. Palladio e il sesto libro di Sebastiano Serlio. In: BARBIERI, Franco et al. (A cura di). **Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario**. Venezia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2008. p. 187-188.

BENEDETTO, Vincenzo; MEDDA, Enrico. **La tragedia sulla scena**. Torino: Giulio Einaudi, 1997.

BERGUIN, Henri; DUCLOIS, Georges. **Euripide**. Théâtre Complete II. Paris: Garnier, 1966.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, Jacó Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIEBER, Margarete. **The history of the greek and roman theater**. New Jersey: Princeton University, 1971.

BOLOGNINI, Amorini Antonio. **Elogio di Sebastiano Serlio architetto bolognese**. Bologna: Lipi di Annesio Nobili, 1823.

BORSELINO, Nino. Lo specchio della città. In: JACQUOT, Jean et al. (A cura di). **Le lieu theatral a la Renaissance**. Colloques Internationaux du Centro National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963. p. 63-83.

BOUCHER, Bruce. Bernini e l'architettura del cinquecento: la lezione di Baldassare Peruzzi e di Sebastiano Serlio. **Bollettino del Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, n. 23, p. 27-43, 1981.

BRUSCHI, Arnaldo. **Bramante**. Roma: Laterza, 2003.

_____. Bramante, Raffaello e Palladio. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, n. 3, p. 311-338, 1961.

_____. Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura in Baldassare Peruzzi, pittura scena e architettura nel cinquecento. In: FAGGIOLO, Marcello; MADONNA, Maria Luisa (A cura di). **Pittura, prospettiva, scenografia**. Roma: Treccani, 1987. p. 311-338.

_____. Pareri sul Triburio del Duomo di Milano. In: PORTOGHESE, Paolo; CARBONERI, Nino (A cura di). **Scritti rinascimentali di architettura**. Milano: Polifilo, 1978. p. 362- 367.

BURY, John Bernard. Serlio: some bibliographical notes. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 94-101.

CARPO, Mario. **La maschera e il modello**: teoria architettonica ed evangelismo nell'extraordinario libro di Sebastiano Serlio. Milano: Jaca Book, 1993.

CASOTTI, Maria Walcher. Pittura e scenografia in Peruzzi: le fonti, le realizzazioni, gli sviluppi. In: FAGGIOLO, Marcello; MADONNA, Maria Luisa (A cura di). **Baldassare Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento**. Roma: Treccani, 1987. p. 339-361.

CASTIGLIONE, Baldassar. **Il libro del Corteggiano**. Introdução de Amedeo Quondam. 14. ed. Milano: Garzanti, 2009.

CERRI, Vânia Cristina. **Tradução comentada de *Trattato sopra le scene* de Sebastiano Serlio**. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CHASTEL, André. Cortile et théâtre. In: JACQUOT, Jean et al. **Le lieu theatral a la Renaissance**. Colloques Internationaux du Centro National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1963. p. 41-48.

_____. **L'universo des formes: le grand atelier d'Italie**. Itália (1460-1500). Collection dirigée par André Malraux et Georges Salles. Directeur scientifique André Parrot membre de L'Institut. [Paris]: Gallimard, 1965a.

_____. **L'universo des formes: Renaissance Méridionale**. Itália (1460-1500). Collection dirigée par André Malraux et Georges Salles. Directeur scientifique André Parrot membre de L'Institut. [Paris]: Gallimard, 1965b.

CÍCERO, Marco Tulio. **Rhétorique a Hérennius**. Tradução de Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1956.

CROCE, Benedetto. **I teatri di Napoli del Rinascimento alla fine del secolo decimottavo**. Bari: Laterza, 1916.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **Geometrias simbólicas da Arquitetura: espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes**. São Paulo: Hucitec, 2006a.

_____. As palavras e as pedras. **Desígnio**, São Paulo, v. 5, p. 39-44, 2006b.

_____. Os traços do visível: sobre o “problema da representação” na Arquitetura. **Pós: revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP**, São Paulo, v. 18, p. 34-47, 2005.

DAMISCH, Hubert. **L'origine de la Perspective**. Paris: Flammarion, 1993.

D'AMICO, Silvio. **Enciclopédia dello spettacolo**. Roma: Le Maschere, 1992.

FAGIOLO, Maurizio. **La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo**. Firenze: Firenze Sansoni, 1973.

FERRARI, Giulio. **La scenografia**. Milano: Real Casa, 1902.

FERRI, Silvio. **Vitruvi de Architectura**, Roma: Palombi, 1960.

FIECHTER, Ernest Robert. **Antike griechische Theaterbauten**. v. 9 : Das Dionysostheater IV (time of Nero). Stuttgart: Forschungsinstitut für klassische Philologie und Archaeologie, 1950.

FILARETE, Antonio Averlino. **Tratatto di Architettura**. A cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Firenze: Biblioteca Nacional, 1568. (Códice Magliabechianus).

IORE, Francesco Paolo. Andrea Palladio: palazzi, atri, cortili. In: BARBIERI, Franco et al. (A cura di). **Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario**. Venezia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2008. p. 232-239.

_____. (A cura di). **Sebastiano Serlio**. Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti de Monaco e Vienna. Milano: Il Polifilo, 1994. p. 1- 243.

FIORINO, Clara. **Note di estética sull'architettura della scena**. Nápoli: Liguori, 1996.

FRANCO, Fido. **Machiavelli, Guicciardini e storici minori del primo Cinquecento**. Padova: Piccin Nuova Libreria, 1994.

FROMMEL, Christoph Luitpold. Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante. In: MILON, Henri et al. (A cura di). **Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'Architettura**. Venesa: Bompiani, 1994. p. 183-204.

FROMMEL, Christoph Luitpold; STEFANO Ray; TAFURI, Manfredo. **Raffaello architetto nella Roma del Cinquecento**. Milano: Electa, 2002.

FROMMEL, Sabine. **Sebastiano Serlio architetto**. Tradução M. Tosti-Croce. Milano: Electa, 1998.

GIOSEFFI, Decio. Introduzione alla prospettiva di Sebastiano Serlio. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura**. Milano: Electa, 1989. p. 126-131.

GIRALDI, Cinzio. **Scritti critici**. A cura di C. Guerrieri Crocetti. Milano: Marzorati, 1973.

GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. **Dizionario dei termini artistici**. Torino: Utet, 1994.

GROS, Pierre. **L'architettura romana dagli inizi del III sec. a. C. alla fine dell'alto impero**. Tradução de Maria Paola Guidobaldi. Milano: Longanesi, 2001.

_____. Lo studio di Vitruvio e le Antichità romane. In: BARBIERI, Franco et al. (A cura di). **Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario**. Venezia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2008. p. 132-135.

_____. Il teatro vitruviano secondo Palladio: rilievo, interpretazione, restituzione teorica e realizzazi. In: _____. **Palladio e l'Antico**. Introdução de Howard Burns. Venesa: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2006. p. 83-95.

GUINSBURG, Jacó. **Aventuras de uma língua errante**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

HUNT, John Dixon. **The pastoral landscape studies in the history of art.** Symposium Papers XX. Washington, DC: National Gallery of Art, 1992.

INGEGNERI, Angelo. **Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche.** Modena: Panini, 1989.

JACQUOT, Jean et al. **Le lieu theatral a la Renaissance.** Colloques Internationaux du Centro National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1963.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível.** Artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel. Tradução Cely Arena. Revisão técnica Leon Kossovitch e Elisa Kossovitch. São Paulo: Edusp, 1998a.

_____. Os sete governantes da Arte segundo Lomazzo. In: _____. **A forma e o inteligível:** escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. São Paulo: Edusp, 1998b. p. 161-177.

KLEIN, Robert; ZERNER, Henri. Vitrúvio e o teatro do Renascimento italiano. In: KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível:** escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. São Paulo: Edusp, 1998. p. 287-302.

KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura.** Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992. p. 9-31.

KRAUTHEIMER, Richard. **Architettura sacra paleocristiana e medievale:** e altri saggi su Rinascimento e Barocco. Torino: Bollati Boringhieri, 1993a.

_____. “Scena trágica” e “scena cômica” nel Rinascimento: le vedute prospettiche di Baltimora e di Urbino. In: _____. **Architettura sacra paleocristiana e medievale:** altri saggi su Rinascimento e Barocco. Torino: Bollati Boringhieri, 1993b. p. 271-292.

LORBER, Maurizio. I primi due libri di Sebastiano Serlio: dalla struttura ipotetico-deduttiva alla struttura pragmática. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio:** Sesto Seminario Internazionale di Storia dell’Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 114-125.

LOTZ, Wolfgang. **Architettura in Italia 1500-1600.** A cura di Deborah Howard. Milano: Rizzoli, 1995.

LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600.** Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

_____. **La arquitectura del Renacimiento en Italia** (estudios). cap I: La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano. Madrid: Graficinfo, 1996. p. 1-61.

_____. Sull’unità di misura nei disegni di architettura de Cinquecento. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, n. 21, p. 223-233, 1979.

MAMONE, Sara. **Il teatro nella Firenze medicea**: problemi di storia dello spettacolo. Firenze: Mursia, 1981.

MANCINI, Franco. **L'evoluzione dello spazio scenico**. Bari: Dedalo, 1996.

MANTTEUCCI, Anna Maria. Serlio Some bibliographical notes. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio**: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano: Electa, 1989. p. 22-29.

MARIANI, Gaetano Morelli. L'edificio come spettacolo. In: COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI BRAMANTESCHE. **Aspetti della ricerca Bramantesca, Bramante tra Umanismo e Manierismo**. [S. l.]: Tiberino Stefano de Luca, 1970. p. 128-131.

MARIANI, Valerio. **Storia della scenografia italiana**. Firenze: Rinascimento del Libro, 1930.

MOROLLI, Gabriele. **Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica, in Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte**. Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze, 1991.

MUHANA, Adma. Poesia e pintura ou pintura e poesia. Tradução do latim por João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.

NICCOLINI, Enrico. **Accademia Olimpica gli Statuti del 1650**. Vicenza: Esca, 2003.

PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio**. Venetia: Dominico de Francesci, 1570. Milano: Ulrico Hoepli, 2006 (Fac-símile).

PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como "forma simbólica"**. Trad. Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 1973.

PAPPALARDO, Umberto. **Teatri greci e romani**. Colaboração de Daniela Borrelli. Verona: Arsenale, 2007.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.

PERRUCCI, Andrea. **Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso**. Firenze: Sansoni, [1699] 1961.

PINELLI, Antonio. **I teatri**: lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera. Firenze: Sansoni, c1973.

PLINE, L'ANCIEN. **Histoire naturelle (livre XXXV)**. Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

_____. **Histoire naturelle (livre XXXVI)**. Trad. R. Bloch. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

_____. **Histoire naturelle (livre XXXVII)**. Trad. E. Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

PORTICH, Ana. **A Arte do ator entre os séculos XVI e XVIII**: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perpsectiva, 2008.

PRAMPOLINI, Enrico. **Scenografia italiana**. Roma: Carlo Bestetti, 1950.

QUINTILIANO. **Instituições oratórias**. Livro III. Tradução Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Cultura, 1944.

QUONDAM, Amedeo. La vita e opera, introdução. In: CASTIGLIONE, Baldassar. **Il libro del Corteggiano**. Milano: Garzanti, 2009. p. X-XI.

SANTOS, Magnólia Costa. **Nicolas Poussin**: ideia de paisagem. 1997. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SANTUCCI, Giovanni. Palladio e l'architettura trabeata: vitruvianesimo, studio dell'antico, innovazione. In: BARBIERI, Franco et al. (A cura di). **Palladio 1508-2008**: il simpósio del cinquecentenario. Venezia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio: Marsilio, 2008. p. 164-168.

SANZIO, Rafael. **Carta ao Papa Leão X**. Trad. Luciano Migliaccio. 1999. Cópia reprográfica a partir do Códice München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. It. 37b.

SCAMOZZI, Vincenzo. Indice copiosissimo: theatro e scena di legname, fatta in cà Porto a Vicenza. In: SERLIO, Sebastiano. **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio**. Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964a. (Fac-símile). 44.f.25.

_____. Introdução. In: SERLIO, Sebastiano. **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio**. Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964b. (Fac-símile). 44.f.25.

SCATOLIN, Adriano. **Sátiros e sátiras na poesia antiga**: estudo e tradução dos *De Satyrica Graecorum poesi et Romanorum Satira libri duo*, de Isaac Casaubon. 2003. Dissertação (Mestrado em em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SCHIAVO, Remo. **L'Olimpico – lo spazio teatrale**: la rappresentazione. Vicenza: Publigráfica, 1990.

SCHULL, Pierre-Maxime. **Platone e le arti figurative**. A cura di Stefano Benassi. Paris: Book, 1994.

SERLIO, Sebastiano. **Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere di gli edifici**. Venetia: Francesco Marcolini da Forli, 1537.

_____. **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio**. Venetia: Cornelio da Niccolini da Sabbio: Marcchio Sessa, 1544.

_____. **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio.** Venetia: Francesco Senese, 1566.

_____. **Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio.** Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964 (Fac-símile).

SHEARMAN, John. **O maneirismo.** Tradução O. Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOMMI, Leone de'. Quatro diálogos em matéria de representação cênica. Trad. J. Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacó. **Leone de' Sommi: um judeu no teatro da Renascença italiana.** São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 51-109.

SONREL, Pierre. **Traité de scénographie.** Paris: Odette Lieutier, 1943.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII).** Trad. L. S. Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TAFURI, Manfredo. Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel quattrocento. In: BRUSCHI, Arnaldo. **Scritti rinascimentali di Architettura.** Milano: Il Polifilo, 1978. p. 387-458.

_____. **Teorias e história da Arquitetura.** Lisboa: Martins Fontes: Presença, 1979.

TAFURI, M. Il luogo teatrale. In: CRUCIANI, F. (A cura di). **Il teatro italiano nel Rinascimento.** Bologna: Mulino, 1993.

TEODORO, Francesco Paolo. **La lettera di Raffaello e Baldassar Castiglione al papa Leone X sulle rovine di Roma.** Bologna: Nuova Alfa, 1996.

THOENES, Christof. Prolusione Serlio e la trattadistica. In: _____. (A cura di). **Sebastiano Serlio: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura.** Milano: Electa, 1989. p. 9-18.

_____. **Sostegno e adornamento.** Saggi sull'architettura del Rinascimento. Introdução de James S. Ackerman. Milano: Electa, 1998.

TRIMPI, Wesley. Horace's ut pictura poesis: the argument for stylistic decorum. The Early Metaphorical uses of ΣΚΙΑΓΡΑΦΙΑ and ΣΚΗΟΓΡΑΦΙΑ. **Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion:** publicação da Fordham University Press, New York, v. XXXIV, 1978. p. 403-413.

TUTTLE, Richard J. Sebastiano Serlio Bolognese. In: THOENES, Christof (A cura di). **Sebastiano Serlio: Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura.** Milano: Electa, 1989.

VARGA, A. Kibedi. **Rhetorique et littérature: études de structures classiques.** Paris: Didier, 1970.

VASARI, Giorgio. Vita di Baldassare Peruzzi Sanese, Pittore e Architetto (1481-1536). In: _____. **Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritti da Giorgio Vasari**

(1568). Prima stampa comentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai Milano: Sanzoogno, 1939a. v. 2, p. 399-422.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari.** (1568). Prima stampa comentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai. Milano: Sanzoogno, 1939b.

VENTURI, A. **Storia dell'arte italiana.** Milano: Real Casa, 1938.

VITRUVÉ. **De Arquitetura.** Tradução e comentários de Philippe Fleury. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

_____. **De l'Architecture.** Livre VII. Tradução de Bernaud Liou e Michel Zuinghedau. Commentários de Marie-Thérèse Cam. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

VITRUVIO. **De Arquitetura.** A cura di Antonio Corso e Pierre Gross. Torino: Einaudi, 1997.

_____. **De Arquitetura.** Tradução e comentários de Luciano Migotto. Padova: Pordenone, 1990.

_____. **I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio.** Tradução e comentários de Daniel Bárbaro. Venetia: Francesco de Franceschi, 1521.

_____. **Tratado de Arquitetura.** Tradução do latim, introdução e notas por M. W. Maciel. Lisboa: IST, 2006.

VITRUVIUS. **De Architettura.** Trans. from the latin into italian by Cesare di Lorenzo Cesariano. London: Benjamin Blom, 1968 (Fac-símile).

WHITE, John. El diseño espacial en la Antigüedad. In: WHITE, John. **Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico.** Trad. Esther Gómez. Madrid: Alianza, 1994a. p. 243-280.

_____. Ilusionismo y perspectiva. In: WHITE, John. **Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico.** Trad. Esther Gómez. Madrid: Alianza, 1994b. p. 193-206.

WIEL, Marc. Ville et théâtre: histoire d'une métaphore. **Urbanisme**, [S. l.], hors série n. 5, p. 8-10, 1994.

WILINSKI, Stanislaw. Sebastiano Serlio e Andrea Palladio. Palladio e il palladianesimo. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, n. 6, p. 131-155, 1964.

YATES, Francis A. **A arte da memória.** Trad. de Flavia Bancher. Campinas: Edunicamp, 2007.

ZINGARELLI, Nicola. **Vocabolario della lingua italiana.** Bologna: Zanichelli, 2001.

ZORZI, Ludovico. **Il teatro e la città.** Saggi sulla scena italiana. Torino: Einaudi, 1977.