

**NATUREZA E ARTIFÍCIO NA *SCENA PROSPETTICA*  
ENTRE O *CINQUECENTO* E O *SEICENTO***

**– Três capítulos sobre cenografia de *Il Corago* –**

*Nature and artifice in scena prospettica between cinquecento and seicento - Three chapters about scenography of Il Corago*

*George Rembrandt Gutlich*  
Universidade de Taubaté

169

*Ligiana Costa<sup>i</sup>*

*Maya Suemi Lemos*  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

**Resumo:** O artigo tem por objeto a tradução e comentário de três capítulos do tratado italiano de autor desconhecido *Il Corago* (c. 1630). O texto trata da arte da representação cênica e, especificamente nestes capítulos, da cenografia. Ele se revela um testemunho do processo de mudança de percepção e recepção do sistema representativo perspectivo entre os séculos XVI e XVII, em que deficiências da ilusão perspectiva são apontadas e sublimadas em novas orientações estéticas e representativas.

**Palavras-chave:** natureza; artifício; perspectiva; cenografia, ópera, século XVII; teatro.

**Abstract:** The article focuses on the translation and commentary of three chapters of the unknown author Italian treatise *Il Corago* (c. 1630). The text deals with the art of stage performance and specifically in these chapters, the scenography. It reveals itself as testimony of the change of perception and the reception of the perspectival representative system between the sixteenth and seventeenth centuries, where weaknesses of perspective illusion are pointed and sublimated into new guidelines and representative aesthetic.

**Keywords:** nature; artifice; perspective; scenography, opera, seventeenth century; theater.

“*Afinal a vida dos mortais, que é senão uma peça de teatro, na qual todos aparecem cobertos de máscaras e desempenham seus papéis, até que o Corego os faz sair de cena?*”

O *Corago*, ou, algumas observações para bem encenar as composições dramáticas<sup>1</sup> é um tratado manuscrito italiano do século XVII sobre encenação de ópera e teatro, conservado junto à Biblioteca Estense de Módena. Escrito antes do surgimento da ópera comercial em Veneza, provavelmente em torno de 1630, o texto contempla todos os aspectos da *mise en scène* daquele período, fazendo paralelos com o que se imaginava ter sido o teatro grego e descrevendo práticas contemporâneas. Da forma de construir os cenários ao modo de calcular a perspectiva, dos gestuais ao modo de encaixá-los na poesia, das modalidades de ação do coro às possibilidades de criação do compositor, da iluminação com lamparinas aos complexos maquinários cênicos, todas estas e outras questões são abordadas neste documento excepcional para o estudo da arte da ópera em seu período de nascimento, e do teatro humanista.

<sup>1</sup> *Il Corago, o vero, alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche.*

O termo *corago* possui uma longa e intrincada genealogia que remonta à Antiguidade, tendo sido utilizado em suas diversas variantes (*choregos*; *choragus*; *choregeon*; *choragium*) por Platão, Aristóteles, Plauto, Plínio o Antigo e Vitruvius em acepções que vão da figura do mecenas teatral ao humilde camareiro de trupe.<sup>2</sup> Retomado com frequência desde o início do século XVI, a partir da leitura de Vitruvius e da *Poética* de Aristóteles, ele é empregado por Cesare Cesarino, Francesco Robortello, Julius Caesar Scaliger e outros, atribuindo-se à figura do *corago* funções mais ou menos extensas na organização artística e material dos espetáculos cênicos.<sup>3</sup> Para o autor do tratado aqui em questão<sup>4</sup>, cabe ao *corago* “prescrever todos aqueles meios e modos que são necessários para que uma ação dramática já composta pelo poeta seja levada ao palco com a perfeição que se requer, de maneira que

<sup>2</sup> Roger Savage e Matteo Sansone, “*Il Corago* and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630”, in: *Early Music* (1989), XVII (4), p. 495-496.

<sup>3</sup> Idem, p. 496-497.

<sup>4</sup> Cogita-se que a autoria do tratado seja de Francesco Rinuccini, filho do poeta e libretista Ottavio Rinuccini (cf. Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, introdução ao *Il Corago*, Florença, Leo S. Olschki, 1983, p. 9), autor dos libretos seminais *Dafne* (musicado por Jacopo Peri e apresentado em Florença em 1598) e *Arianna* (musicado por Claudio Monteverdi e encenado em Mântua em 1608, cujas partes musicais foram perdidas, com exceção do célebre *Lamento di Arianna*).

se possa infundir, pela admiração e pelo deleite, aquela utilidade e fruto também moral que a poesia suscita”.<sup>5</sup> Uma função, assim, que se aproximava à do *capocomico*, líder de trupe no universo da *Commedia dell'Arte*.

Nos capítulos III a V de *Il Corago*, que tratam especificamente da arte da cenografia, é enunciada de imediato uma oposição conceitual entre duas modalidades de simulação do ambiente urbano no contexto do teatro. O autor apresenta um panorama histórico e instaura uma questão: se os cenários devem corresponder em verossimilhança volumétrica e material à arquitetura real ou se devem falseá-la pela sua representação no plano. Em decorrência do embate proposto, cujas bases correspondem à própria história da arquitetura do teatro, uma particular atenção é dispensada à arte da ilusão do espaço citadino ou campestre pela arte da perspectiva, seja esta pelo método

<sup>5</sup> *Il Corago*, I, 2. “(...) noi per l'arte del corago intenderemo qui quella facoltà mediante la quale l'uomo sa prescrivere tutti quei mezzi e modo che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena com la perfezione che si richiede per insinuare com ammirazione e diletto quella utilità e frutto anche morale che la poesia richiederà”. Sobre a conexão *prodesse/delectare* no contexto do *Il Corago*, ver: Maurizio Padoan e Robert Kendrick, “Tradition and ‘Modernity’ in *Il corago*”, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 24, No. 2 (Dec 1993), pp. 113-127.

planográfico, pela representação de formas tridimensionais num plano, ou pela associação entre relevo e bidimensionalidade, através do que se convencionou denominar “perspectiva acelerada”.

O texto, neste aspecto, projeta-se para além do registro de práticas de cenografia coevas. Ele se revela um testemunho do processo contínuo de mudança de percepção e recepção dos princípios e desdobramentos do sistema representativo perspectivo, ao longo do século XVI e neste início do século XVII, em que certas deficiências da ilusão perspectiva são apontadas, para serem paulatinamente sublimadas em novas orientações estéticas e representativas. Neste enfoque sobre valores de ambiência revela-se possível a especulação sobre o peso da herança das conquistas técnicas do Renascimento, mas também sobre novas exigências então operantes, no início do século XVII.

### Sobre a perspectiva no espaço cênico

A perspectiva constitui indubitavelmente um dos assuntos centrais da pintura no Renascimento. Se um ícone das artes visuais tivesse de ser eleito como emblema do ideário estético

de então, certamente o método de perspectiva designada *albertiana* preencheria este lugar e, por esta manifestação do pensamento se desdobrariam as simbologias.

A perspectiva albertiana afirma-se como um recurso de codificação das formas visíveis e, como tal, circunscreve-se como um cenário, numa caixa conceitual ou num espaço fechado. Desta forma, o código encerra o mundo visível sobre uma superfície plana com um ponto de fuga central alocado na linha do horizonte que, por sua vez, se posiciona como divisão homogênea entre céu e terra. Para este ponto definido no horizonte rumam, numa cadência sistemática, todas as linhas estruturantes das formas visíveis.

Por intermédio de um sistema de codificação da deformação dos corpos observados em profundidade, e sobre uma retícula formada por linhas fugantes, tornou-se possível corrigir uma natureza necessariamente irregular e adstrar o olhar ao vislumbre de um espaço onde se torna possível a regularidade perfeita. O sistema permitiu adequar a experiência visível a uma regularidade, e organizar a superfície disforme das cidades em linhas que se direcionam uniformemente ao horizonte, estruturando uma cadência

onde qualquer altura encontra seu fim num ponto de fuga.

A primeira teorização, atribuída a Leon Battista Alberti em seu livro *Da Pintura*, de 1435, foi elaborada a partir da experiência pública de Filippo Brunelleschi e das referências euclidianas, obrigatórias no cabedal de conhecimentos humanista. Esta busca de compreensão da estrutura ideal constituiu uma prática que se materializou num verdadeiro *vade mecum* do *quattrocento*. Nas palavras do próprio Alberti, o “método de colocar o ponto central e daí traçar linhas até as divisões da linha da base do quadrilátero é o melhor”.<sup>6</sup>

As regras da perspectiva com ponto de fuga central foram disseminadas por todo o campo de influência do gosto italiano, mas de modo desigual, pois permaneciam sem ilustração no *De Pictura* e, portanto, submetendo sua parte operativa às interpretações mais variadas. Direcionadas ao próprio fazer, as regras da perspectiva, constituíam saberes de atelier e segredos profissionais. Note-se que a primeira publicação ilustrada sobre o assunto vem à luz somente no início do século XVI, pelo francês Jean Pèlerin, de nome latinizado Viator, intitulada *De artificiali p(er)spectiva*, de 1505. Setenta

<sup>6</sup> Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Campinas: Ed. da Unicamp, 1999, p. 96.

anos após Alberti, Viator organiza de modo sistemático uma série de procedimentos de representação de edifícios, seja em vistas internas ou externas e apresenta as regras até então praticadas: um ponto de fuga centralizado, um ponto de fuga descentralizado e dois outros pontos de fuga laterais por onde se tornava possível vislumbrar dois lados de um mesmo edifício.

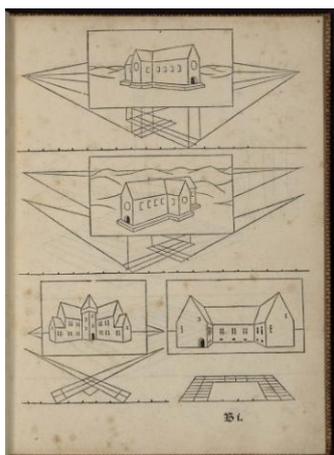
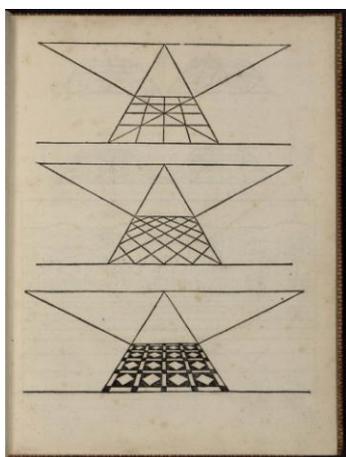


Fig. 1: Jean Pèlerin, ou Viator. Esquemas de escorço em *De artificiali p(er)spectiva*, de 1505.

A sistematização de Viator contradiz, portanto, o princípio albertiano, que previa uma apreensão estática dos objetos, na qual o olho se fixa apenas num ponto, permitindo, a partir das variações do lugar do observador, a experiência de uma mobilidade na percepção dos elementos da paisagem.<sup>7</sup> Este texto, datado de mais de cem anos antes da redação de *Il Corago*, já manifesta preocupações que se farão fortemente presentes no tratado cênico italiano, uma vez que a condição de mobilidade tanto dos atores quanto dos espectadores poderiam comprometer a mentira da perspectiva:

<sup>7</sup> Cf. Breman, Paul, in: Wierberson, Dora. *Los Tratados de Arquitectura, de Alberti a Ledoux*, Madri, Hermann Blume, 1982, p. 199: “Pèlerin lanza una idea que fue tan revolucionaria como su concepción visual, esto es, que el ojo no es un punto fijo, y, en consecuencia la línea diametralis, o línea de visión, es mobile. En contra lo mantenido por Alberti”.

(...) se o ator quiser se manter longe do espectador, junto à perspectiva, ele aparecerá muito maior não somente do que as portas dos palácios próximos, mas também do que os tetos e chaminés, e ainda do que as casas pintadas em perspectiva, coisa que parecerá muito grosseira aos olhos dos que contemplam, descobrindo-se muito claramente o fingimento do artifício”.<sup>8</sup>



Fig. 2: Cena trágica. Gravura anônima do livro II de Sebastiano Serlio, *Architettura*, Paris, 1545. Esquema gráfico da perspectiva com um ponto de fuga central, teorizada por Leon Battista Alberti em *De Pictura*.

A posição ocupada pela perspectiva no contexto cultural do Renascimento parece corresponder às pretensões da pintura no ideário neoplatônico: a representação de uma natureza ideal, ou de uma natureza corrigida, melhorada. Evidencia-se uma prerrogativa de beleza onde a ficção se encontra valorizada frente à verdade: aquela requer astúcia, engenho e regras coerentes, e a verdade, por sua vez, se

<sup>8</sup> *Il Corago*, III, 4. Cf. infra, p. 14.

reduz a um mero relato, não carecendo de elaboração, mas apenas de memória, pois as informações já estão fornecidas pelos fatos. Como ilustra o exemplo da fala de Sócrates no diálogo *Hípias Menor*, de Platão: “(...) E se houver quem seja capaz de mentir em relação a figuras, não será justamente quem é bom? Esta é a pessoa de capacidade para mentir, ao passo que o ignorante é destituído desta capacidade (...)”.<sup>9</sup>

A mesma concepção de uma beleza condicionada ao engenho e ao artifício é manifesta no *Corago*, cujo autor se mostra, aí, tributário do Aristóteles da *Poética*:

Assim como a perfeição da poesia dramática não consiste em trazer a verdade nua das ações humanas, mas na imitação dessas por meio de imagem criada pela força do engenho, onde o sumo talento do poeta (como diz Aristóteles sobre este assunto) reside na amarração da fábula, ou seja, na invenção de acontecimentos dispostos e entrelaçados numa trama verossímil sobre uma base de alguma verdade. Assim, a arte de representar a ação poética em cena, que em tudo é subordinada à poesia, quanto mais simulada for, melhor adornará e exprimirá a verdade, devendo ser estimada mais louvável e admirável, pois, do contrário, a obra não seria de muito engenho, mas tão somente um esforço braçal.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Platão, diálogo *Hípias Menor*, 367e. Edição consultada: *Sobre a Inspiração poética e (Íon) e sobre a Mentira (Hípias menor)*. Porto Alegre: LPM, 2007.

<sup>10</sup> *Il Corago*, III, 14. Cf. infra, p.16.

O valor da simulação como artifício capaz de corrigir ou se sobrepor à natureza ultrapassa o problema ético e corrompe o próprio princípio de Alberti em *Da Pintura*, segundo o qual caberia ao artista representar apenas aquilo que se apresenta diante de seus olhos: “(...) O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê”.<sup>11</sup> O que coloca a nu o paradoxo intrínseco ao princípio da perspectiva: em contradição à premissa albertiana, a perspectiva pressupõe, *per se*, uma visão estrutural dos objetos, uma visão, assim, daquilo que *não* está aparente.<sup>12</sup>

Apresenta-se aí, já de início, como problema plantado na origem mesmo do sistema representacional renascentista, um jogo de oscilação que anima todo o curso do século XVI e que, como vemos, ainda reverbera fortemente no texto do *Corago*, no qual são colocadas em tensão natureza, verdade representativa e verossimilhança, em todas suas dimensões e desdobramentos éticos e estéticos. As querelas quinhentistas, tanto no âmbito das artes visuais quanto das letras e da música consubstanciam esta discussão numa oposição entre *antigos* e

*modernos*, que ainda vemos refletidas no texto do *Corago*.

De fato, é possível discernir, nas entrelinhas dos capítulos aqui traduzidos do *Corago*, toda a genealogia do desenvolvimento do espaço cênico renascentista, que das primeiras buscas de um espaço cenográfico realístico e unitário, baseado na ilusão de um espaço tridimensional (nas cenografias da primeira década do século XV na corte de Ferrara<sup>13</sup>) passa pelo modelo “*piazza più strada*” desenvolvido por Baldassare Perruzzi e Sebastiano Serlio, pela experiência do *Teatro Olimpico* de Vicenza, de Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, onde arquitetura real e perspectiva ilusionista se conjugam num composto único, pela distensão maneirista da “*strada lunga*” de Vasari, até chegar ao espaço ilusório alçado ao infinito e os artifícios espetaculares dos intermédios festivos de Bernardo Buontalenti.

Em *Il Corago*, o autor se apoia, como é de praxe na tratadística coeva, na

<sup>11</sup> Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p.76.

<sup>12</sup> Pannofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusqueis editor, 1973, p. 7.

<sup>13</sup> Cenografias compostas de um pano de fundo fixo com vista perspectiva de uma cidade e, em primeiro plano, nas laterais do proscênio, casas praticáveis, provavelmente executadas no sistema de quintas. Há relatos de perspectivas de Pellegrino da Udine no epistolário da corte estense (cf. Elena Povoledo *in*: Nino Pirrotta, *Li due Orfei – da Poliziano a Monteverdi*. Torino, ERI, 1969, p. 416-17).

*autorictas* do arquiteto romano Vitruvius como fonte histórica acerca das práticas da cenografia entre os antigos, desde a inserção desta arte no corpo de atribuições do ofício dos arquitetos, até as tipologias cênicas, sendo estas correspondentes aos três gêneros dramáticos: a cena trágica, a cômica e a satírica. De fato, no livro V de seu *De Architectura*, Vitruvius aborda, embora laconicamente, aspectos implicados no trabalho do cenógrafo e do pintor de cenários.

A disposição da cena deve ser tal que haja ao centro uma porta com a decoração de um palácio real; à direita e à esquerda ficarão as câmaras dos hóspedes, e, ao lado, os locais destinados às decorações. Os Gregos chamam estes locais *periaktoi*, porque aí se encontram máquinas giratórias triangulares com três tipos de decoração que, a cada mudança de fábula, ou quando os deuses aparecem em meio aos trovões, giram e mudam suas diferentes faces. Junto a estes espaços se encontram saliências que criam acessos à cena, um ao foro, outro ao campo.

Quanto aos gêneros de cena, eles são três: um chamado trágico, o outro, cômico, e o terceiro, satírico. Suas decorações são muito distintas entre si: a trágica é formada de colunas, frontões, estátuas e ornamentos magníficos; na cena cômica há casas particulares com balcões, com janelas de disposição semelhante às dos edifícios comuns; a satírica é adornada com árvores, grotas, montanhas e tudo o que compõe uma paisagem campestre.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Vitruvius, *De Architectura*, V, 6, 8: “*Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci*

A presença de tais prescrições em *De Architectura*, tornou quase necessária a inclusão das três tipologias dramáticas nos tratados renascentistas, e aponta também para o uso arcaico do termo *cenografia*, que reporta, precisamente, à ideia de perspectiva: Vitruvius define, de fato, a *schaenographia* como uma das três formas de representação arquitetural<sup>15</sup>: ela simula, segundo ele, “a fachada e as laterais do edifício, que se afastam por linhas que convergem a um ponto comum”.<sup>16</sup>

É, assim, a partir da referência ao teatro da Antiguidade segundo Vitruvius que o autor do *Corago* inicia uma

---

*περιακτους dicunt ab eo quod machinae sunt in his locis versatiles trigonoe habentes singulae tres species ornatationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutantque speciem ornatationis in fronte. secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam.” V, 6, 8: “Genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicarum deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus, comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositis imitatione, communium aedificiorum rationibus, satyricae vero ornantur arboribus speluncis montibus reliquisque agrestibus rebus in topioidis speciem deformatis.” (nossa trad., cf. também a trad. fr. de Charles-Louis Maufras, disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23663n>)*

<sup>15</sup> Junto à *ichnographia*, a planta do edifício, e à *orthographia*, elevação da fachada, ligeiramente sombreada (Vitruvius, *De Architectura*, I, 2, 2).

<sup>16</sup> Vitruvius, *De Architectura*, I, 2, 2: “*Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus.*”

argumentação dialética, em que são expostas vantagens e inconveniências do modelo cênico *antigo* e do *moderno*. Se este formato dialético permite ao autor relativizar as vantagens éticas do cenário antigo (indiscutivelmente mais conforme à verdade visual e espacial, pois construído em escala natural), em virtude de sua pouca adaptabilidade aos usos e meios modernos, ele o obriga, por outro lado, a admitir os limites da ilusão perspectiva sobre a qual se baseiam os cenários modernos, e se questionar sobre sua pertinência ética. A inescapável mistura entre o real e o artificial nos cenários modernos (atores reais – arquitetura e espaço simulados), que dá margem a incoerências acidentais de proporção torna imperfeita sua beleza: “parecem perfeitos quando são vistos por si sós, privados de recitantes”. “Destacados da realidade”, eles parecem servir “somente a um deleite enganoso dos olhos, sem proveito ou utilidade”.<sup>17</sup>

De fato, os limites e imperfeições da ilusão perspectiva já eram apontados por autores do *cinquecento*, para além mesmo do campo da cena. Sebastiano Serlio foi criticado por não fazer coincidir a altura do ponto de fuga central à linha do ponto de vista do espectador, e o

arquiteto milanês Martino Bassi, num tratado de 1572 intitulado *Dispareri in materia di architettura e prospettiva*<sup>18</sup>, aponta o desacordo ótico de um afresco de Pellegrino Tibaldi representando uma Anunciação, projetado para a catedral de Milão, com o entorno arquitetônico edificado e com o ponto de vista do observador. Bassi propõe correções ao projeto, baseando sua solução em projeções a partir de um ponto de vista localizado no solo, como se localizasse o espectador frente a um palco.



Fig. 3: Martino Bassi. *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva*, 1572.

Solução para o problema do projeto de afresco de Pellegrino Tibaldi para a catedral de Milão, a partir da vista do solo.

<sup>18</sup> Publicado posteriormente: *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva di Martino Bassi architetto milanese coll'aggiunta degli scritti del medesimo intorno dell'insigne tempio di S. Lorenzo Maggiore in Milano dati in luce con alcune sue annotazioni da Francesco Bernardino Ferrari*. Milão, 1771.

<sup>17</sup> *Il Corago*, III, 11 e 12. Cf. *infra*, p. 16.

A tentativa de aperfeiçoamento, na simulação cênica, de uma verdade visual e espacial parece ter seu paroxismo na experiência única do já mencionado *Teatro Olimpico* projetado por Andrea Palladio, em Vicenza e construído entre 1580-85 com perspectivas fixas de Vincenzo Scamozzi. Ele corresponde a um ideário de conciliação entre espaço real e espaço representado, semelhante à preocupação manifesta no tratado de Bassi. Neste edifício de encontram associados a tridimensionalidade real dos edifícios, como na tradição grega antiga, comentada de forma elogiosa em *Il Corago*, e as perspectivas aceleradas, que acentuam a profundidade do cenário, numa mistura compósita de escultura e desenho. Nas três ruas em fuga são dispostos edifícios que diminuem gradualmente de tamanho, sobre uma rampa ascendente, causando uma sensação de escorço.

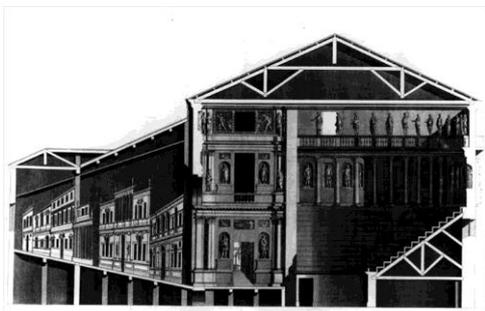


Fig 4: Ottavio Berlotti Scamozzi - seção longitudinal do *Teatro Olimpico* de Andrea Palladio, em Vicenza, gravura em metal, 1776. O efeito espacial dos cenários é enfatizado com a diminuição gradual das fachadas e a disposição em aclave.



Fig 5: *Teatro Olimpico* de Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, Vicenza, 1580-5.



Fig. 6: *Teatro Olimpico* de Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, Vicenza, 1580-5.

O modelo de Palladio e Scamozzi, prógono e epígono de si mesmo, é uma solução sem continuidade. Por mais extraordinário que seja o ilusionismo espacial proporcionado pelo artifício, a solução não escapa à limitação própria ao sistema, pela desproporção inevitável e crescente entre o tamanho dos atores e a redução perspectiva, à medida que a ação avance para a profundidade do palco cênico. É o que admitirá o autor do *Corago*, quanto à *scena prospettiva* moderna:

(...) se o ator quiser se manter longe do espectador, junto à perspectiva, ele aparecerá muito maior não somente do que as portas dos palácios próximos, mas também do que os tetos e chaminés, e ainda do que as casas pintadas em perspectiva, coisa que parecerá muito grosseira aos olhos dos que contemplam, descobrindo-se muito claramente o fingimento do artifício.<sup>19</sup>

A perspectiva, ademais, não custa lembrar, não é perfeitamente ilusória senão em seu ponto ideal de observação, onde o ponto de vista do observador coincide com o ponto de fuga. Não é, portanto, sem consciência dos limites da representação espacial realística que os artistas de meados e fins do *cinquecento* terão trilhado outras vias representativas, para além do espaço e da visão real – a *strada lunga* que se estende a perder de vista, as aparições espetaculares, as mudanças cada vez mais complexas de cenário, diante ou não da vista do espectador, os efeitos maravilhosos permitidos por um maquinário cênico cada vez mais artificioso.

O senso pragmático manifesto em *Il Corago* – tratado de finalidade eminentemente prática – o faz tomar as oposições que animam o debate e a prática artística desde as primeiras décadas do *cinquecento*, assim como as contradições intrínsecas ao próprio

sistema perspectivo como motor na elaboração do cenário perspectivo perfeito. Artifício/natureza, antigo/moderno, verossimilhança/*varietas* polarizados na tessitura destes três capítulos do tratado, na forma de uma argumentação de estrutura dialética cuja finalidade não é buscar uma conciliação ideal e totalizante, mas sim extrair, de um lado e de outro, aquilo que mais convém em função da finalidade do espetáculo, numa ambivalência dinâmica e flexível. O *corago* moderno abre mão, ao final, da obediência estrita às regras antigas, assumindo e obtendo, nesta renúncia, “algo de melhor e algo de pior”.<sup>20</sup>

Sua dialética, mais *finta* do que operacional, mal dissimula a inclinação ou mesmo a assunção declarada de uma estética na qual a preocupação classicizante com o princípio das três unidades, com o realismo espacial e visual cede à potência sugestiva do impacto, da *varietas*, do maravilhamento ilusionista.

Afinal, a cenografia, por mais devoto seja o seu criador à verdade visual e espacial, não escapa à sua condição primeira de simulacro. A *scena prospettiva* aparece como o corolário do desenvolvimento desta simulação, não

<sup>19</sup> *Il Corago*, III, 4, cf. infra, p. 14.

<sup>20</sup> *Ibid.*, III, 26, cf. infra, p. 19.

sendo, assim, acidental a coincidência semântica, em Vitruvius, entre o termo *schaenographia* e uma noção de perspectiva *avant la lettre*. Na cena seiscentista a *finzione* espacial se soma à *finzione* da própria ação cênica – *rappresentazione*, assumidas como tal e habilmente manipuladas pelo *corago* em todos seus aspectos e detalhes. Não é a vida humana, tal uma peça de teatro, uma *finzione*? É o que inquire Erasmo em nossa epígrafe. E se o teatro barroco é o *theatrum mundi*, o que é o seu *corago* senão o moderno demiurgo?

\*

**O CORAGO, OU ALGUMAS  
OBSERVAÇÕES PARA BEM PÔR  
EM CENA AS COMPOSIÇÕES  
DRAMÁTICAS**<sup>21</sup>

***Se o palco e os cenários devem ser desenhados e fabricados de maneira maciça por arquitetos e pedreiros ou se devem ser produzidos por marceneiros e representados em perspectiva pelos pintores. Capítulo III***

1. Os antigos fabricantes dos cenários (como se conclui a partir de Vitruvius e de outros autores) escolheram produzir o palco e os cenários aparentes não por meio da pintura, que

<sup>21</sup> A tradução aqui proposta se baseia no texto da edição de Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Florença, Leo S. Olschki Editore, 1983. O manuscrito original está hoje conservado na Biblioteca Estense di Modena (Módona), referência  $\gamma$ .F.6.11.

engana os olhos, mas reais e maciços, somente com a arte da arquitetura, edificando casas e palácios de pedras e tijolos, ou de outra maneira em que fossem, porém, estáveis como verdadeiras casas, apesar de menores, pois tamanha grandeza não lhe parecia necessário. Por isso os cenários não eram feitos com linhas dirigidas ao ponto da perspectiva, nem o piso tinha inclinação, ficando paralelo ou equidistante ao horizonte em todos os seus lados, muito embora algumas vezes se inclinasse para baixo em direção ao público, pois até mesmo algumas ruas verdadeiras são inclinadas, e esta inclinação podia dar alguma graça aos atores, sobretudo se os espectadores estivessem mais abaixo do que o palco.

2. Contrariamente, os modernos, abandonado definitivamente o estilo antigo, não estimam outro palco e nem outros cenários senão aqueles feitos com o sumo artifício, muitas vezes exagerado, da perspectiva que engana os olhos alheios. De maneira que aquele que construir o palco sem inclinação e gradação, e alçar os cenários sem traçar linhas em direção ao ponto do meio<sup>22</sup>, contentando-se somente da arquitetura, será reputado inexperiente na arte. Embora, ao seguir a opinião e prática dos antigos, mais exercitados e melhor premiados por suas obras e aparatos icônicos do que os modernos, mostre muito maior erudição.
3. Portanto seria bom nomear, de ambos os lados, as razões pelas quais tanto o modo antigo de criar os cenários somente com arquitetura, quanto o modo moderno, misto de arquitetura e pintura perspectiva, podem parecer mais cômodos e convenientes, de modo que se possa fazer um julgamento

<sup>22</sup> Ponto de fuga.

perfeito e a melhor escolha, conforme a ocasião. Começaremos então pelas razões a favor da construção real dos antigos cenários, e contra a perspectiva dissimulada dos nossos.

4. Primeiramente, aquele modo real e maciço deixa todo o palco livre para o ator. Assim ele não é obrigado a estar, no fundo e na beira deste, perto do espectador; proximidade que, estando ele elevado, como se a cavalo, traz algum incômodo aos ouvintes próximos (que costumam ser os mais nobres personagens da audiência), pelo fato desses deverem manter os olhos levantados acima da maneira natural e cômoda de olhar. A insatisfação da vista é redobrada pelo fato de o objeto lhe aparecer em posição mais alta do que aquela ideal à possessão de um objeto pelos olhos. Tal incômodo não se pode evitar no palco moderno, a não ser por meio de um tamanho desmedido, acima de qualquer uso. Por outro lado, se o ator quiser se manter longe do espectador, junto à perspectiva, ele aparecerá muito maior não somente do que as portas dos palácios próximos, mas também do que os tetos e chaminés, e ainda do que as casas pintadas em perspectiva, coisa que parecerá muito grosseira aos olhos dos que contemplam, descobrindo-se muito claramente o fingimento do artifício.
  5. Aumenta a comodidade e virtude dos cenários antigos e o incômodo e vício dos nossos, quando no palco deve adentrar uma multidão, sobretudo de maneira permanente, como as cortes dos reis, os coros das trupes dos soldados e outros ajuntamentos, pois não devendo, nem podendo, todos se posicionarem ao lado do rei e dos principais personagens que estão à frente, é necessário que se mantenham atrás, junto àquelas casas e edifícios,
6. E ainda: [no modo antigo] enquanto dois personagens principais conversam na beira do palco, poderiam dois servos ou outras pessoas interrompê-los com graça, falando entre si por detrás daqueles; o que, no modo moderno, não podem fazer sem mostrar o dito erro, se estiverem atrás. E se estiverem à frente, será necessário que os atores principais finjam ser cegos ou estáticos, não avistando aqueles que lhe estão tão próximos. Ou então, será necessário que se voltem para o outro lado, deixando o caminho e o local de antes, o que parecerá, ainda assim, uma falta de naturalidade.
  7. Muitas coisas não podem ser comodamente representadas no nosso palco, e melhor seriam representadas no antigo. Por exemplo, as ações que se passam em casa, nos cômodos térreos, arcadas ou pátios em frente à praça onde passam as pessoas, antigamente eram representadas mostrando aberta a porta ou o arco no local onde agora colocamos a perspectiva. O que agora não se pode representar sem notável incômodo e também defeito, porque estando as casas laterais projetadas para baixo, mostram tal distância ao ponto central que em nenhuma porta ou arco podem caber homens em proporção, a não ser pintados, e de estatura mínima. Assim a tragédia de Eurípedes chamada *Oréstia*, onde Clitemnestra fala com seu irmão Orestes<sup>23</sup>, que está sobre seu leito,

devendo depois falar com as pessoas que passam, não poderia ser representada hoje tão bem como então. Igualmente, quando nas comédias de Aristófanos chamadas *As neblinas* ou *As nuvens*, o velho Estrepsíades olha Sócrates, que está na sala térrea suspenso no ar em um cesto, a fim de contemplar com maior abstração da matéria, não pode ser representado por nós com naturalidade à vista do povo.

8. Para as danças, torneios e ataques militares, sem dúvida é muito melhor o piso firme e maciço de tijolos e mármore do que o de tábuas, que levantam pó e fazem tanto barulho que impedem a harmonia dos sons e das vozes.<sup>24</sup> Não se pode tampouco impedir facilmente que o público ouça os ruídos contínuos que os atores fazem atrás do palco, andando de lá para cá, se preparando para o que farão em seguida, inconveniente do qual está livre o piso dos antigos.
9. O nosso modo de dirigir por meio da linha de perspectiva a inclinação das casas (que são, no máximo, quatro) e a pouca distância do frontispício à beira do palco deixa infelizmente claro aos olhos dos espectadores que aquilo tudo é fingimento, pois nunca duas casas colocadas cá e duas acolá seriam tão longas a ponto de fazer tal efeito de distância para quem as olha, aparecendo tão perto uma da outra e tão inclinadas em direção ao chão; vendo-se então claramente, pela grande proximidade, o verdadeiro tamanho das casas, e percebendo a

inclinação destas em direção ao chão, aparece muito grosseiramente a fraude da arte. Ao contrário, as casas similares às verdadeiras apresentam aquele [justo] tamanho em relação aos recitantes e aos atores, e aquela disposição que o modo natural de ver àquela distância procura.

10. Acrescenta-se a isto que a lógica da perspectiva determina que as coisas muito distantes se mostrem também [menos] iluminadas do que as próximas, assim como aparece na experiência comum onde distinguimos as coisas remotas [não] somente menores, mas também menos iluminadas, ou mesmo escuras. Se quisermos então diminuir as luzes em proporção à distância aparente da perspectiva, será necessário manter escuras as partes afastadas do cenário, com notável prejuízo aos maquinários e outras aparições que precisam estar bem distantes dos espectadores; o que não acontece nos cenários antigos porque não mostram tanta distância do olho do espectador, e observam o verdadeiro natural da iluminação e das sombras, assim como de todas demais proporções.
11. Há no modo moderno outro defeito inevitável, que é confundirem-se o falso e o verdadeiro em uma mistura inconveniente, pois os corpos dos atores são verdadeiros e de estatura justa, e completamente diverso é o traçado dos cenários com linha perspectiva, que é um franco fingimento. É por isso também que, cada vez que um ator sai pelas portas das casas, se vê certa desproporção, de modo que quem quisesse adaptá-lo aos cenários precisaria reduzir seu corpo a outro tamanho e disposição.
12. Do que se deduz que os cenários modernos parecem perfeitos quando são vistos por si sós, privados de

<sup>23</sup> Nota de Fabbri – Pompilio: na mitologia grega a irmã de Orestes é Electra e não Clitemnestra que é na realidade sua irmã. Se trata de um erro, já que Clitemnestra nem mesmo aparece entre os personagens da *Oréstia* de Eurípedes.

<sup>24</sup> Em outros trechos do tratado o autor utiliza o termo *armonia* com o sentido inequívoco de *polifonia*, como contraposição à *monodia*.

recitantes. Dir-se-ia, ainda, que são feitos para que ninguém atue neles, consistindo sua beleza em um objeto posto como por encanto, parecido àquele esplendor de cores obtido por meio de cristais triangulares, como que destacados da realidade, no ar, que servem somente a um deleite enganoso dos olhos, sem proveito ou utilidade.

13. Estas são algumas das razões pelas quais poderá parecer o antigo modo de fabricar os cenários mais oportuno e cômodo do que a maneira moderna de alçar em perspectiva. Vejamos agora as comodidades e razões que mostram que o nosso deve se antepor ao antigo modo.
14. [1°] Assim como a perfeição da poesia dramática não consiste em trazer a verdade nua das ações humanas, mas na imitação dessas por meio de imagem criada pela força do engenho, onde o sumo talento do poeta (como diz Aristóteles sobre este assunto) reside na amarração da fábula, ou seja, na invenção de acontecimentos dispostos e entrelaçados numa trama verossímil sobre uma base de alguma verdade. Assim, a arte de representar a ação poética em cena, que em tudo é subordinada à poesia, quanto mais simulada for, melhor adornará e exprimirá a verdade, devendo ser estimada mais louvável e admirável, pois, do contrário, a obra não seria de muito engenho, mas tão somente um esforço braçal. Assim, vemos que, podendo-se construir o cenário de bosque com verdadeira vegetação e pequenas árvores, todavia os mais peritos desta arte escolheram colocar pinturas de árvores e arbustos de vales e colinas, parecendo a eles que trazer uma árvore para representar uma árvore seja imitação privada de engenho e artifício. Assim também preferem representar o mar com

pedacinhos de prata, fazendo parecer ao espectador ~~como~~ verdadeira a aparência simulada do mar, do que representá-lo conduzindo ao palco canais de água verdadeira. Do que se deduz derivar a composição dos cenários modernos de muito mais engenho e trabalho artístico invisível do que o antigo modo de fabricá-los.

15. 2° As cenas antigas representavam somente quatro casas ou edifícios, com um palácio à frente, e sua praça no meio, enquanto as nossas, com a pintura das mesmas casas nos flancos, mostram não somente a praça com as quatro casas, mas ainda ruas e edifícios, e quase uma cidade inteira. Olhando-se a amplidão e multiplicidade dos objetos representados, muito mais ampla e variada parece a nossa pintura do que a velha arquitetura.
16. 3° Não se pode negar que, quanto à vista, os nossos cenários divertam muito mais do que os antigos, mesmo que isto apareça como um engano aos olhos, do mesmo modo que a visão também simulada por meio de cristais artificiais agrada muito mais do que o simples olhar sobre os verdadeiros objetos.
17. 4° No nosso palco de madeira existem muito mais comodidades para as aparições e saídas dos atores do que nos pisos de tijolos, pois desta maneira facilmente se faz ~~os~~ buracos sob o palco, de onde se pode sair quantas vezes se quiser; por meio de tábuas separadas e giráveis é possível mostrar uma vista marinha de admirável deleite; se pode puxar carros, mover barcos e naus, e mostrar mil outras visões da terra, mar e inferno com facilidade, coisas das quais não parece que haja nem mesmo possibilidade no palco maciço. As mudanças de cenários por reviramento de triângulos ou

quadriláteros, que trazem tanta majestade e deleite ao espectador, são próprias deste nosso modo de fabricar o palco, pois quem poderia com rapidez deslocar casas maciças e colocar em seu lugar outros edifícios sem arte mágica ou divina?

18. É verdade que, a este propósito, alguns dizem que a invenção de trocar os cenários diante dos espectadores é viciosa e merecidamente reprovada por todos os antigos, que, por isso, compuseram suas tragédias, comédias e dramas todos de modo que se pudessem, aliás, deversem representar todas as suas partes e ações em um mesmo local, comumente a praça principal da cidade. Mas naquilo que se refere a este [o modo moderno], foi mostrado, em outro lugar, que a mudança de cenário se pode fazer sem prejuízo dos preceitos comuns da poesia dramática, e mesmo que a variação de cenários é não somente desejável e agradável, mas pode também, às vezes, ser útil e necessária, como ocorre nos intermédios, os quais foram inventados não sem motivo. Pois se os poetas dos séculos antigos não usaram estas mudanças de cenário, foi porque nos princípios e rudimentos de cada profissão não se percebem de imediato todas aquelas variedades de meios que são bons e melhores para alcançar a finalidade da arte, mas somente os necessários e principais, acrescentando sempre, os artifícios seguintes, alguma graça a mais. E isto quando por longo tempo se mantém continuamente em flor aquela faculdade, pois se interrompendo o seu exercício, como ocorre em guerras longas e notáveis revoluções de reinos e governos, as artes próprias da paz, como é esta poesia representada, de todo ou em parte se perdem, recomeçando depois muito brutas e

recuperando aos poucos seu desenvolvimento e perfeição.

19. 6° Acresce não pouco à aparição do ator no palco se a este, quando está no meio e próximo ao espectador, venha até ele, desde longe, aquela fuga de perspectiva que simula o avançar de uma ou mais longuíssimas ruas, com graça capaz de compensar aquele defeito que aparece quando o ator se posiciona junto às casas e perspectivas – erro que ele remedia se afastando rapidamente delas.

20. 7° Muito maior é a comodidade e o prazer de todos os espectadores quando se monta o palco com gradações no piso e declive de cenário, como se faz agora, do que se o palco fosse equidistante do horizonte ou do piso da sala, como se costumava fazer antigamente. Pois se o solo fosse todo igual, ou seja, não levantado proporcionalmente, os atores que estão atrás de algum outro não seriam visíveis, ou muito pouco, pelo espectador. No nosso modo, estando os atores distantes, na parte, assim, mais sublime do palco, estão ainda melhor expostos à vista do teatro do que se estivessem igualados aos recitantes que se encontram na beira do palco.

21. 8° A maneira moderna de fabricar os cenários serve a muitos mais usos e é, por muitos motivos, de maior comodidade, já que esta é factível por pessoas privadas ou de medíocres possibilidades, enquanto aquela antiga, para ser posta em prática como se convêm, e como nos é descrito por Vitrúvio, requer grandíssima despesa. Por isso se vê surgirem, a cada ano, muitos e diversos cenários dos nossos, ao passo que, dos antigos, encontram-se pouquíssimos. Acrescenta-se a isto a facilidade de fabricar os cenários e o palco, que no modo antigo não havia, e no moderno é tão grande que já

- ocorreu, por vezes, que em uma mesma sala onde um príncipe foi recebido com honras públicas e funções sacras, depois de quatro horas, tendo o dito príncipe neste meio tempo feito refeição em outro lugar, aparecessem o palco e os cenários, como se construídos por mágica, tendo-se ali recitado a ação com perfeita admiração por parte daquele personagem e de quem mais ali se encontrava.
22. 9° Além da comodidade dos gastos e facilidade da obra, há também o uso múltiplo da sala ou espaço onde se encena, pois desfazendo-se o palco facilmente, a sala serve aos costumeiros usos domésticos, ao passo que um recinto antigo, sendo os cenários e teatro sempre fixos, não serviria para nada mais. Disto decorre que, querendo-se fazer o palco segundo o preceito dos antigos, muito poucos se fariam, e muito menor número de ações se poderiam recitar, com prejuízo notável desta honesta recreação.
23. 10° O modo antigo, posicionando os espectadores no alto das arquibancadas do teatro, mantinha-os todos necessariamente longe do palco, de onde não podiam ver muito bem as diferenças entre os atores, tanto quanto aos rostos quanto às vestes e modo de caminhar, o que desagradava grandemente, parecendo que todos sejam uma mesma coisa. Este defeito é agora remediado pela proximidade ao palco dos principais espectadores, assim como o [defeito] relativo aos sons dos instrumentos de cordas que, trazendo graça e beleza singular, não podiam, no entanto, ser bem ouvidos. E esta era a razão de [os antigos] usarem mais os pífaros e as flautas do que as cítaras ou alaúdes nos seus coros ou teatros, bem como de os atores usarem máscaras para fazer maior e visível o rosto, as quais, sem dúvida, não têm nada a ver com os verdadeiros semblantes, e atrapalham a quem atua.
24. 11° Igualmente, o fato de estarem os espectadores mais altos nas cadeiras do que os atores no palco era [a razão] de se olhar os objetos de cima para baixo e por catóptrica, modo de ver que muito se afasta da observação natural e perfeita dos objetos.
25. 12° Finalmente, a luz falsa de nossas tochas e velas, além do artifício de imitar a verdadeira luz do dia, faz com que as roupas apareçam melhor e encobre os defeitos dos objetos visíveis, o que não fazia, nos teatros abertos, a verdadeira luz do sol que, descoberta, mostra defeitos mais manifestamente e, encoberta, obscurece a visão dos atores e os espetáculos.
26. Talvez por estas e outras razões semelhantes, os intendentess desta profissão deixaram as antigas regras da pura arquitetura por algo de melhor e algo de pior. Para determinarmos qual e quando devemos escolher, é necessário considerar a finalidade da obra e as possibilidades do operador. Afinal, não resta dúvida de que quem tiver por finalidade um espetáculo com majestade real, para a admiração e prazer de um povo inteiro (que era a finalidade dos teatros antigos, fabricados não somente pelos senadores, mas também pela plebe), não resta dúvida, digo, que quem tiver tal finalidade e a possibilidade de gasto que para isto se requer, fará melhor, ou melhor, deverá necessariamente fabricar os palcos e os cenários ao modo antigo, não se ocupando tanto com aquele artifício sutil e de simulação engenhosa que resplende em nossa maneira, sendo isto tudo compensado pela magnificência de aparato e espetáculos mais prazerosos,

em que se vê, por exemplo, no meio do teatro, no local onde agora ficam os espectadores, correr verdadeiros rios de água abundante, na qual aparece Netuno com os deuses marinhos em nobres e majestosas carruagens, inclusive fazendo, em cima destes, combates e guerras navais, enquanto os espectadores ficam no local mais alto, admirando os espetáculos e os jogos. Estas e outras visões semelhantes, com sua milagrosa magnificência, superam de longe a maravilha e o prazer que se extrai dos nossos cenários e aparições, bastante manifesta nos jogos e teatros de vários príncipes da Europa.

28.\*Contrariamente, visto que agora a finalidade não é mais a mesma, desejando-se normalmente dar prazer mais aos nobres do que à plebe, e porque quem tem o poder de gastar não costuma aplicar as riquezas em tais tipos de magnificência, parece necessário, senão conveniente, a maneira moderna de fabricar o palco e os cenários, buscando-se, porém, remediar o mais possível àqueles incômodos que são próprios a este modo, afastando-os completamente onde for possível, ou compensando, com novidades graciosas e artifícios deleitosos, a majestade e excelência dos antigos espetáculos.

29. Creio que não seria mal, nos lugares onde for possível, erguer as casas um tanto grandes, com o palácio e sua porta ao meio, não em perspectiva mas erguidas em pura arquitetura, fazendo-o, porém, de maneira que as casas mais próximas dos espectadores estejam mais distantes entre si do que as outras

duas, que estão mais próximas à perspectiva central.

Seguindo acerca do nosso modo, faremos, porém, algumas poucas observações sobre como fabricar o palco ao modo moderno.

### ***Alguns conselhos para a construção do palco e levantamento dos cenários, no que se refere à arte dos carpinteiros. Capítulo IV***

1. Os preceitos da arte comum dos marceneiros não se estendem à determinação da inclinação do palco e das dimensões ou proporções de suas portas, que dependem dos princípios da perspectiva. E a conformação disto é de grandíssima importância, pois se o palco, por exemplo, for muito baixo, os atores não serão vistos, senão de maneira incômoda, mesmo pelos espectadores próximos, os quais, pondo-se de pé, impedirão que os outros de trás vejam, o que causará barulho e tumulto. Muitos outros aparatos visuais, ainda que sejam bem feitos em si, desaparecerão se o palco não for bem feito, segundo a regra. Por isso, como parece necessário que o corago tenha algum conhecimento prático, daremos aqui alguns conselhos tirados de modelos que agradaram. Mas como a variedade dos lugares e a diversidade dos tamanhos das salas não permite uma determinação comum a todos, nós fixaremos mais ou menos a altura e a largura do palco, com a disposição dos cenários e da perspectiva, que servem a uma sala de amplidão um pouco mais do que média, e de capacidade adequada a uma ação nobre.
2. Começando, então da altura do chão até o palco, poderá o palco do lado

---

\*Fabbri e Pompilio assinalam a ausência da numeração 27.

extremo, que é mais próximo ao ouvinte, ser levantado a cinco palmos ou pouco mais do chão, para que chegue ao meio do peito de um homem de estatura justa. A razão disto é que, se o palco for muito mais alto, os espectadores que se sentam perto do mesmo não desfrutarão de todo o piso e não poderão ver a figura inteira do ator, dos pés à cabeça; e sendo ele notavelmente mais baixo, os mais próximos o verão melhor, mas todos os demais precisarão ficar de pé; e nem mesmo isto bastará, pois a multidão nunca se dispõe de maneira a que os mais afastados sejam os de maior estatura.

A inclinação do palco da dita extremidade até a perspectiva, ou plano erguido no piso em alinhamento com o espectador, costuma ser de dois degraus. Assim, nesta proporção, se alça o piso colocado sob a perspectiva a cerca de dois palmos da primeira extremidade do palco. Sendo aquela extremidade elevada a cinco, ou no máximo seis palmos da terra, a perspectiva se elevará da parte mais baixa sete ou oito palmos da terra. Serve esta gradação a que o espectador possa ver todo o piso e, sobretudo, toda a figura dos atores que estão mais atrás dos demais, enquanto se atua.

O comprimento do palco, que é o espaço ou medida do passeio dos atores entre as casas do lado direito e as do lado esquerdo, poderá ser disposto desta maneira: na parte mais extrema, próxima do público, poderá ser de 56 ou 57 palmos, havendo o local esta capacidade; do contrário, será necessário, com o juízo, proporcionar tudo da melhor forma possível. As primeiras duas pequenas fachadas laterais, em frente do espectador, se houver necessidade de girar triângulos ou maquinários

semelhantes<sup>25</sup>, poderão ter, cada uma, 8 palmos. Assim, tirando-se 16 palmos dos 57, a maior amplitude do palco, onde se encenará, permanecerá com 42 palmos. A perspectiva correspondente poderá ter um comprimento de 20 palmos, de modo que as linhas da diminuição da base ao topo, puxadas pelas laterais do cenário, virão de uma linha de 42 palmos a outra de 20 palmos.

Para a profundidade do palco se poderá fazer com que, da extremidade deste até a perspectiva se puxe uma linha reta sobre o plano do palco, do meio da dita extremidade ao meio da perspectiva, que tenha um comprimento de 24 palmos.

A disposição das quatro casas poderá se fazer desta maneira: a altura das duas primeiras casas, que será a maior, começando junto aos espectadores, poderá ser de 34 palmos, que será também a altura das duas fachadas defronte ao público. O comprimento

<sup>25</sup> *Triangoli* ou *periatti*: equivalentes aos *periaktoi* do teatro grego antigo (pl. de *periaktos*). Dispositivos pivotantes que permitem rápidas mudanças de cenário. Na forma de prismas de base triangular, suas três faces retangulares comportavam, cada uma, uma paisagem diversa. A retomada do uso deste expediente no *cinquecento* parece ter como exemplos inaugurais as cenografias elaboradas por Baldassare Lanci para as comédias *I Fabii*, de Lotto del Masso, com intermédios musicais de Alessandro Striggio, e *La Vedova*, de Giovanni Battista Cini, com intermédios do mesmo, em espetáculos ocorridos em Florença, respectivamente em 1568 e 1569 (1567 e 1568 no calendário florentino da época), por demanda de Francesco I Médici. O dispositivo de mudança de cena é descrito no século seguinte por Ignazio Danti em: *Del modo che si tiene nel disegnare le Prospettive dele scene, acciò il finto delaa parete accordi com quello che si dipinge nelle case vere, che di rivelo si fanno sopra il palco*, Roma, 1611 (cf. Elena Povoledo in: Nino Pirrota, *Li due Orfei – da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Eri, 1969, p. 468-474).

destas duas primeiras casas, do princípio do palco até a primeira rua, poderá ser cerca de 24 palmos. A altura das segundas casas se tomará segundo o que exigirá o ponto da perspectiva, tomado da maneira que se fornecerá abaixo. O comprimento das referidas segundas casas será aquele que sobrar, em função da amplidão das duas ruas que em seguida se descreverá.

Em relação à disposição das ruas para comodidade dos carros e outras entradas, poderá, uma, ter a largura de 4 palmos, e, devendo-se fazer de largura desigual as que estarão mais afastadas e confinantes com a perspectiva, elas poderão ser mais estreitas do que as que são mais próximas aos espectadores, ainda que, sendo necessário o contrário, não será um defeito notável.

Quanto à perspectiva, sua altura poderá ser cerca de 20 palmos, tanto quanto o comprimento, e deverá ser executada em duas armações distintas, colocando-as dentro de trilhos de madeira tanto em cima quanto embaixo, para que possam, em dois pedaços, caminhar nas mudanças de cenários sem dificuldade.

O palco deve ser, antes de tudo, muito firme e seguro, pois nele se farão mourescas, saltos, danças, guerras e agitações; por isso será bom fortificá-lo embaixo com bons cavaletes e tonéis na extremidade junto ao espectador, e usar frequentemente madeiras contrastadas. Deve ser bem aplanado, sem pregos levantados, e estreitamente encaixado em toda sua extensão, como também os pilares e outros apoios devem ser fundados embaixo da terra, de maneira bem segura.

Aqueles que não dispuserem de local tão grande lugar poderão se ajustar proporcionalmente; ou antes, em

lugares muito pequenos será necessário se servir mais dos olhos e da prática que dos preceitos dos teóricos da perspectiva, por terem eles escrito na observância de um tamanho de palco e de uma altura de casas conveniente.

Deve-se advertir que, embora as armações das segundas casas em direção à perspectiva possam ser menores do que as anteriores, elas necessitam, porém, chegar ao céu, de modo que se unam com a tenda sobreposta que representa o céu; e o espaço que avançará sobre a altura das casas, traçadas por inclinação de perspectiva, poderá ser pintado de cor celeste, para que se una com o resto do céu.

#### ***Algumas considerações sobre o desenho dos cenários no que se refere à pintura. Capítulo V***

A composição da perspectiva central e das cenografias laterais partirá do ponto do concurso das linhas transversais que desenharem as casas. Este ponto poderá ser assinalado no meio da própria fachada perspectiva, três palmos acima do piso da perspectiva, do qual se puxará uma cordinha grossa reta para fora do palco, até o local do espectador, fixando-a sobre uma madeira ou bastão, de modo que fique paralela ao piso horizontal da sala ou teatro. Depois, usando o modo mais fácil e rápido de todos, tome-se uma tocha acessa do lado, por exemplo, esquerdo do palco, que será acomodada contra a cordinha do meio, de tal modo que a sombra da tal cordinha cortará o ponto da altura já assinalada da primeira casa do lado direito. Assim, a linha que se formará pela sombra daquela cordinha será a inclinação que regulará o declive

da altura e a disposição de todas as casas, tanto as primeiras quanto as segundas. O mesmo se poderá fazer com a mesma tocha, posta do lado direito do palco, para desenhar as casas da esquerda; e o mesmo artifício servirá para tomar outras linhas para desenhar janelas, cornijas e divisões de apartamentos, que devem ser inclinados na direção do ponto da perspectiva.

Para evitar a pequenez e baixeza das segundas casas, que seguindo este modo de inclinação pode talvez vir a ser excessiva, pode-se fazer com que as segundas casas sejam de 4 apartamentos se as primeiras forem de 3, pois, neste caso, apesar de cada apartamento das segundas ser sensivelmente menor, todavia a altura maior das segundas casas será mais elevada do que se as casas fossem somente de 3 apartamentos. Assim a fuga perspectiva não será tão precipitada nem tão baixa com relação aos atores que saem das ruas ou se retiram para dentro delas.

A perspectiva do meio pode ser feita de diversas maneiras, segundo a necessidade da fábula, mas para que se possa pôr nela um templo de importância tal que se possa passar pela porta central, pois a porta, sendo muito fugada na perspectiva, será demasiado pequena por estar proporcionada às outras partes da cena, se costuma fazer uma fuga no centro, com casas pintadas nos flancos que sigam a simetria das outras casas laterais, muito embora as casas pintadas em perspectiva saiam muito menores, por estarem depois das ruas vizinhas, que devem mostrar tamanho adequado. No mais, para que a pequenez das casas da perspectiva não apareça exagerada, pela proximidade real que têm com as casas laterais, se

poderá nas fachadas das últimas ruas pintar uma coluna, obelisco ou outra coisa parecida cá e lá, o que servirá, ainda, para mostrar que as casas da perspectiva estão longe das outras.

Pode-se, também, na perspectiva central, simular duas fugas, à direita e à esquerda, em direção a dois pontos de perspectiva, de modo que alguma casa ou palácio se coloque no meio; nem por isso poderá sair dali um ator, por causa da pequenez da porta.

Para poder ter êxito também a parte central, se poderia representar na perspectiva um grande muro com uma porta no meio, de medida justa, pela qual se pudesse entrar e sair comodamente, mas de forma que, aberta a porta, aparecesse atrás algo como um pátio, atrás do qual se visse a frente de um palácio ou a amplidão de um jardim, porque assim não se eliminará o servir-se da porta central, como se fosse um palácio real que tenha à frente um pátio ou jardim; e os atores, estando próximos à perspectiva, não parecerão maiores do que suas casas, como ocorre no outro modo comum de pintar as perspectivas.

Se o lugar não comporta o giro de triângulos<sup>26</sup> nas primeiras casas nem nas segundas, podendo-se variar com comodidade unicamente a perspectiva, e querendo-se fazer com que nos intermédios apareça, por exemplo, um cenário campestre, e devendo a ação, por outro lado, se dar na cidade, se poderá fazer com que as duas primeiras casas sejam compostas na ordem toscana, com parapeito e vasos de flores nas janelas ou ornamentos similares, que sejam comuns à cidade e ao campo. No local das segundas casas se pintará de um lado um pequeno

<sup>26</sup> Cf. nota 6, supra.

templo ou uma capela com um círculo de ciprestes a seu pé, e do outro lado se poderá pintar uma antiguidade em parte quebrada, de modo que, abrindo-se a perspectiva do bosque, possa todo o palco se mostrar como campo não habitado, e, retornando a outra perspectiva antes da ação, todo o palco represente uma parte da cidade.

O céu [na perspectiva] deveria ser pintado de forma que corresponda ao céu das casas, devendo lhe ser contíguo, caso contrário se terá uma feia visão; uma tela turquesa também será oportuna, desde que, com grandes pinceladas, se trace algumas nuvens brancas.

As duas pequenas fachadas que dão para os lados da cena, na extremidade do palco, perto aos espectadores, não serão traçadas com fio como o resto da perspectiva, mas serão de pura arquitetura, assim como as linhas do alto e do baixo serão, todas, retas perpendiculares, fazendo um ângulo reto com o pavimento da sala; e as outras linhas, que vão do lado do ouvinte em direção à perspectiva do meio, serão todas inclinadas em direção ao ponto comum da perspectiva, tendo sempre a inclinação menor que se puder, pois segundo a regra comum, as casas aparecem muito precipitadas para baixo.

Pintar escadas maciças de muitos degraus para os templos ou igrejas, nos lados ou nos cenários das casas, não costuma se lograr com muita graça e representa fadiga dobrada. Caso não existam pintores excelentes nesta parte será melhor abandoná-las, mas não resta dúvida que quem o fizer com distinção causará grande gosto.

Não se coloca nesta pintura sombreamentos ou dispersões de luz, sobretudo supondo que o sol esteja, por exemplo, do lado direito, porque

assim seria necessário que as fachadas das casas daquele lado e seu piso estivessem sombreadas e escuras e, as opostas, brancas e acesas; tendo-se a luz das tochas acesas ver-se-ia demasiado, pois haveria tanto a iluminação das sombras quanto aquela da luz [das tochas]. Além disso, os atores não seriam iluminados pela mesma luz, e tampouco seus corpos poderiam fazer sombra em direção àquela parte convencionada, ajudando no efeito de dispersão na pintura. Deve-se, então, pintar tanto as casas quanto a perspectiva supondo que a luz deva vir, como realmente virá, das tochas ou lumes centrais e das tochas e lumes das ruas. Assim, se for de agrado fugas de perspectiva, deverá ajudar fazer, na perspectiva central, duas nisto também a iluminação real do cenário, supondo que a luz lhe chegue das ruas.

Quanto à variedade dos cenários para tragédias, comédia pastoral ou sátira, é sabido aquilo que diz Vitruvius: que para a tragédia se fazem necessários amplos edifícios com colunatas, ameias e variadas ordens de arquitetura, apropriados para paços ou palácios; para a comédia, edifícios privados e também alguma taberna e cortiços plebeus; para as pastorais, bosques, rochedos, jardins e floresta com cavernas e também templos circulares entre ciprestes e árvores similares, com tudo aquilo que a ação demandará, em particular; para a sátira, selvas, cabanas e florestas mais selvagens.

Para pintar cenas tanto trágicas quanto pastorais e campestres nobres com majestosa beleza, se poderá imitar aquelas feitas em várias ocasiões em Florença, Mântua, Ferrara, Parma, Siena e outras cidades. Para ações cômicas, existem algumas figuras

representando as cenografias feitas em Siena, quando florescia a *Accademia degli Intronati*, e também há, agora, algumas outras boas, de outros acadêmicos; tendo considerado todas elas, o pintor poderá formar uma ideia, que no todo se distinga delas o quanto for possível.

Se o local não for muito grande e os cenários pequenos, e devendo-se fazer uma ação trágica, não costumam ter sucesso as colunatas amplas e os paços suntuosos, com distribuição de muitas ordens e janelas, pois a sua pequenez os torna mais ridículos que majestosos; neste caso será melhor usar uma arquitetura de poucas ordens e evitar muita minúcia nas partes, de modo que a pequenez da obra seja menos aparente.

Recebido em: 23/01/2015

Aprovado em: 26/04/2015

### Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1981.

DAOLMI, Davide. “La drammaturgia al servizio della scenotecnica - Le «volubili scene» dell’opera barberiniana”, in: *Il Saggiatore Musicale*, Rivista semestrale di Musicologia, Anno XIII, 2006, n. 1.

FABBRI, Paolo; POMPILIO, Angelo. *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene inscena le composizioni drammatiche*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1983.

PADOAN, Maurizio; KENDRICK, Robert. “Tradition and ‘Modernity’ in *Il corago*”, in: *International Review of the*

*Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 24, No. 2 (Dec 1993), pp. 113-127.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusqueis, 1976.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

PIRENNE, M.H. *Óptica, perspectiva, vision; en la pintura, architectura y fotografia*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1974.

PIRROTTA, Nino Pirrotta. *Li due Orfei – da Poliziano a Monteverdi*. Torino, ERI, 1969.

PLATÃO. *Sobre a Inspiração poética e (Íon) e sobre a Mentira (Hípias menor)*. Porto Alegre: LPM, 2007.

SAVAGE, Roger Savage; SANSONE, Matteo. “*Il Corago* and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630”, in: *Early Music* (1989), XVII (4).

VIATOR, (Jean Pèlerin). *De artificiali p(er)spectiva*, Paris, 1505.

VITORINO, Júlio César. “A perspectiva da arquitetura: a recepção e a atualização da teoria antiga nos tratados renascentistas”, in: MELLO, Magno Moraes (org.). *A arquitetura do engano*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

VITRÚVIO POLIÃO, Marco. *Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

WIEBENSOHN, Dora. *Los Tratados de Arquitectura, de Alberti a Ledoux*. Madri: Hermann Blume, 1982.

<sup>i</sup> Ligiana Costa é doutora em Musicologia pela Universidade de Tours e Universidade de Milão.