

# Do desenho e da pintura aos lumes coloridos na cena - Plínio, Alberti e Serlio:

ornato e amplificação do discurso sobre a arquitetura, a partir das qualificações *Dei lumi artificiali delle scene*

Vania Cristina Cerri\*

**Resumo** Este artigo tem como escopo discorrer sobre o texto *Dei lumi artificiali delle scene*, composto no século XVI italiano, obra literária do pintor, arquiteto e preceptor, Sebastiano Serlio, que trata de uma série de assuntos referentes à arquitetura a partir da figura do pintor. Na distinção das artes a prescrição do lume para o “*disegno visivo*” seguirá preceitos do tratado *Da pintura* de Alberti. No crescente da construção retórica discursiva, tal proposição é suplantada quando se trata dos *lumi* da *scena*, ou seja, “luzes que se vêem”, obtidas pelo fogo, que incidem sobre tintas coloridas, como formas de *ornatos* materiais, amplificam o relevo e dão a ver os volumes superando, por emulação, as próprias coisas naturais.

Palavras-chave: arquitetura, cenografia, iluminação cênica.

**Desde dibujar y pintar hasta lãs coloridas llamas de la escena - Plínio, Alberti y Serlio: ornato y amplificación del discurso sobre arquitectura, basado en las calificaciones *Dei lumi artificiali delle scene***

**Resumen** Este artículo tiene como objetivo discutir el texto *Dei lumi artificiali delle scene*, compuesto en el siglo XVI italiano, obra literaria del preceptor, Sebastiano Serlio, que aborda una serie de temas relacionados con la arquitectura a partir de la figura del pintor. En la distinción de las artes, la prescripción del *lume* para el “*disegno visivo*” seguirá preceptos del tratado *Da pintura* de Alberti. En la creciente construcción retórica, esta propuesta es suplantada cuando se trata de los *lumi* de la *scena*, es decir, ‘luzes que se pueden ver’, obtenidas por el fuego, que caen sobre pinturas de colores, como formas de adornos materiales, amplifican el relieve y dan para ver volúmenes que superan, por emulación, las cosas naturales.

*Palabras clave:* arquitectura, escenografía, iluminación escénica.

**From drawing and painting to the colorful flames in the scene – Plínio, Alberti and Serlio: ornato and amplification of the discourse on architecture, based on the qualifications *Dei lumi artificiali delle scene***

**Abstract** This article aims to discuss the text *Dei lumi artificiali delle scene*, composed in the Italian sixteenth century, literary work of the preceptor, Sebastiano Serlio, which deals with a series of subjects related to architecture from the painter’s proposition. In the distinction of the arts, the prescription of the *lume* for the *disegno visivo* will follow the precepts of the treatise *Da Pintura* from Alberti. In the growing of the rhetorical construction, this proposition is supplanted when it comes to the *lumi* of the *scena*, that is, “lights that can be seen”, obtained by fire, that fall on colored paints, as shapes of material ornaments, amplify the relief and give to see volumes surpassing, by emulation, the natural things themselves.

*Keywords:* architecture, scenography, scenic lighting.

**D**iante de subsídios fornecidos pela retórica e poética nas 'Letras e Artes' no século XVI italiano, a proposta será a de alçar considerações sobre o termo *lume*, tomando como fonte a tratadística renascentista, a partir do texto: *Dei lumi artificiali delle scene*, do arquiteto Sebastiano Serlio. Na alteração entre luz e cor, a pretensão não é a de adentrar o funcionamento do pensamento filosófico que envolve o assunto, nem tão pouco tratar da natureza dos seus princípios, mas situar os diferentes modos como esse preceptor emprega o termo *lume* perante a disposição do discurso e o tratamento da matéria.

Na tentativa de uma interpretação mais singular dessa obra, buscamos situar a *inventio* e as *ecsemplas* nas tópicas epidíticas, tendo como fontes principais Alberti, com o *Da Pintura*<sup>1</sup> e Plínio, o velho, com *Histoire naturelle* livre XXXV sobre a pintura e as cores (1985)<sup>2</sup>, e os livros XXXVI (1981) e XXXVII (1972) que tratam das pedras preciosas<sup>3</sup>.

O texto sobre os lumes serliano, pouco explorado até então, foi traduzido do italiano para o português, durante a pesquisa de mestrado<sup>4</sup>, sendo ainda objeto de estudos do doutorado<sup>5</sup> no concernente aos gêneros discursivos e dramáticos das cenas teatrais. No ensejo atual, revisita-se a prescrição sobre os lumes, considerando a relevância do texto na discussão sobre os alcances e delimitações entre matérias da arquitetura e das artes das cenas teatrais.

Enquanto matéria, os lumes artificiais encontram-se subjugados à arquitetura pelo desenho, e às cenas teatrais pelo ornamento como luz "que se vê", o fogo. Tais lumes são prescritos em inúmeros fazeres e procedimentos técnicos inventivos que amplificam o discurso e o efeito cênico, a partir do artifício, sem que se prestem a real iluminação da cena. É importante mencionar que há em Serlio uma prescrição de um modo de arquitetura, denominada "*visiva*", inerente à perspectiva e pintura, subordinada ao desenho no sentido vasariano, e que ao mesmo tempo em que institui e codifica a arte das cenas é por essa mesma suplantada (em chave retórica) ante o discurso sobre os lumes, constituindo especificidades da encenação teatral. Sobre a correlação entre perspectiva e arquitetura, lemos em Serlio que:

*"[...] a perspectiva é muito necessária ao arquiteto, mas o perspectivista não fará nada sem arquitetura, nem o arquiteto sem a perspectiva, e que seja verdade, considerando os arquitetos de nosso século, no qual a boa arquitetura começou a florir"*<sup>6</sup>.

Na disposição dos assuntos o texto sobre os lumes é argumento e matéria do *secondo libro*<sup>7</sup> titulado: *Libro di Prospettiva*, diante do qual Serlio discorre sobre as espécies de disposição vitruvianas, onde a perspectiva enquanto *scenografia* opera como um recurso técnico inventivo no campo da visibilidade, dando significado por alegoria ou ilustração ao lugar do príncipe.

\* Vania Cristina Cerri possui formação em Educação Artística, Pós-doutoranda pelo Instituto de Artes da UNESP - São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-3355-6024>>.

<sup>1</sup>ALBERTI, Leon Battista. *Da Pittura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.

<sup>2</sup>PLINE, L'ANCIEN. *Histoire naturelle* (livre XXXV). Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

<sup>3</sup>\_\_\_\_\_. *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.

<sup>4</sup>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.

<sup>5</sup>CERRI, Vânia Cristina. Os Aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio. 2003. Tese de Doutorado em Arquitetura - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

<sup>6</sup>SERLIO, Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio. Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964 (Fac-símile), "La Prospettiva è molto necessaria all'Architetto, anzi il Prospettivo non sara cosa alcuna senza l'Architettura, nè l' Architetto senza Prospettiva", p. 19.

<sup>7</sup>SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 17).

<sup>8</sup>Ibidem, p.18.

<sup>9</sup>Ibidem, p.18 e 25.

<sup>10</sup>Ibidem, p.26.

<sup>11</sup>Ibidem, p.33. "Dove a scrittura non fosse così bene intesa, la figura è tanto chiara, che affaticandosi un poco l'huomo da se troveria a il modo senza scrittura alcuna".

<sup>12</sup>FURLAN, Francesco. Per un ritratto dell'Alberti. In: *Estratto da: Société Internationale Leon Battista Alberti*. Albertiana Revue reconnue par le Centre Nationale de la Recherche Scientifique. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2011, v. XIV, p. 43 a 54.

Ao leitor, no segundo livro, Serlio aconselha: "[...] ampliar seu conceito de desenho *visivo*"<sup>8</sup>, onde trata da perspectiva quanto a "superfície e quanto aos corpos"<sup>9</sup>. "*in scritto, & in disegno*", visando na elocução o prazer do *delectare* dos ornatos, e na disposição a utilidade do *docere* retórico, compondo discurso direcionado ao olho: "[...] pois esta é uma arte que melhor se ensina conferindo-se presencialmente pela forma escrita e pelo desenho"<sup>10</sup>.

Embora o segundo livro conste de mais de 52 figuras de traçados de planta (*icnografia*), perfil (*ortografia*) e perspectiva (*scenografia*) operando na função docente, não há uma preocupação em teorizar o termo *disegno*, nem tão pouco em dissociá-lo da arquitetura e pintura, ao contrário, o desenho é parte cogente dessa arquitetura e opera enquanto ilustração ou *ecsemplas* junto ao *docere* retórico: "Onde a escritura não for bem sucedida, a figura é tão clara (*illustratio*), que se esforçando um pouco mais, o homem por si encontraria o caminho [sem que haja] nada escrito"<sup>11</sup>.

No entanto, considerando a forma escrita discursiva dada aos tratados, têm-se como distintiva, segundo Furlan<sup>12</sup>, a referência ao "mundo da natureza, de uma matéria organizada segundo leis e regras exatas, acessíveis a um conhecimento preciso e potencialmente completo"<sup>13</sup>. A forma escrita do tratado serliano, juntamente com o aparato gráfico prescritivo, presente na série de figuras que compõem o segundo livro, evidenciam a matéria principal, a perspectiva, alicerçada na canônica vitruviana compondo a *inventio* "moderna" serliana, como um "modo de perspectiva diferenciado das regras passadas". Em tom encomiástico Serlio propõe a 'opera moderna', fundamentada na pintura e no relevo tridimensional como: "[...] a boa arquitetura, considerando um pouco os arquitetos do nosso século"<sup>14</sup>.

Contudo, a perspectiva como parte do saber do arquiteto demanda domínio técnico dos desenhos ou traçados aqui mencionados, instruídos pelas figuras em *disegno*, que não se prestam a teorizações, já que para tal função Serlio aconselha Euclides: "[...] nem me estenderei em filosofar, ou disputar que coisa seja a perspectiva, nem de onde tenha se derivado"<sup>15</sup>.

Endossando o caráter didático do tratado, adequado ao gênero demonstrativo, as figuras ilustram (passo a passo) a perspectiva, imprimindo assim um saber fazer, uma técnica, para a qual Serlio aconselha o discente a se exercitar primeiramente nos desenhos, (tramitando na matéria da arquitetura). Depois ao pensar nas cenas teatrais, inclui na prescritiva a realização dos modelos (*modelli*), caracterizando o mestier "projectual" do arquiteto, pintor e aparelhador de cenas. Tomando como base os estudos de Lichtestein<sup>16</sup> arriscamos a aventar a hipótese sobre rudimentos da noção de projeto, termo este inexistente em Serlio, mas que pode estar subentendido na idéia do desenho como representação que demanda um: "[...] desígnio, originário de *disegnare*, que significa a um só tempo desenhar e estabelecer um plano"<sup>17</sup>.

Em prol de uma obra que intenta ensinar e agradar, Serlio parece transitar em um discurso do desenho (de regra), de percurso, de licença 'racional', calcado num aristotelismo da *téchne estreme*, para outro que subvertendo a ordem, aborda cor, atingindo senão o aspecto sensível e afetivo, ao menos a 'graça', pelo ornamento, ainda assim apreensível em termos de retórica e de efeitos, a partir de preceitos horacianos e vitruvianos, por onde circula o arquiteto.

<sup>13</sup>Ibidem, p. 50.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 19.

<sup>15</sup>SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 18). “[...] *nè mi stenderò in filosofare, ò disputare che cosa sia Prospettiva, nè d’onde sia derivata*”.

<sup>16</sup>LICHTENSTEIN, Jacqueline. A cor eloqüente. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994, p.70.

<sup>17</sup>LICHTENSTEIN, 1994, nota 92, p.229.

<sup>18</sup>SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). [...] *Ornate d’infiniti lumi, grandi, mezzo, e piccoli, secondo che l’arte lo comporta, liquali sono così artificialmente ordinati, che rappresentano tanta gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi, e cose simili.*”

<sup>19</sup>SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). *“E benche le cose qui disegnate habbino un lume solo da un lato; non dimeno tornano meglio a dargli il lume nel mezzo: 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 artificiatu 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*”.

Se diante do tratado das cenas, “*scritta*” e “*disegno*” cumprem papel análogo, no discurso sobre os lumes, quando examinado para além do âmbito dos gêneros de cenas, se prioriza retoricamente a elocução em detrimento do desenho (figura), e o discurso escrito proporciona efeitos similares aos da ‘imagem’.

Por outro lado, a matéria junto ao discurso dos lumes desloca-se da luz pensada a partir do desenho, para a luz na pintura nos efeitos de “colorir”, alçando, por conseguinte o lume da cena como cor, tinta e ornamentos, provenientes da “natureza”. Discurso esse amplificado, o qual excedendo o assunto da arquitetura estende-se a arte do espetáculo, conciliando *docere* e *delectare*, com procedimentos e efeitos, arte e artifício.

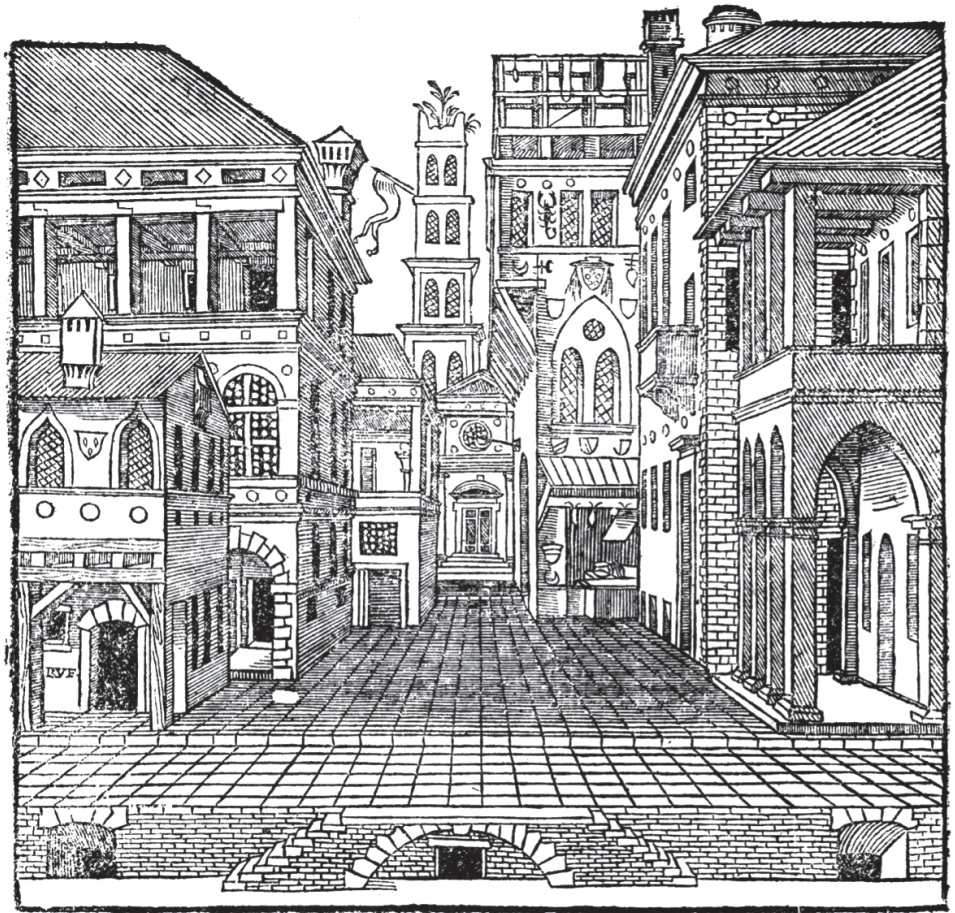
A partir destas proposições, ressaltamos algumas passagens do segundo livro, onde o termo lume se apresenta distintamente empregado, reforçando a hipótese sobre a diferenciação e prescrição de matérias para além das artes e arquitetura. Para tanto, no exórdio do “*Tratado sobre as cenas*”, o orador, na *captatio da benevolentia* junto ao leitor, em alusão ao “*Da pintura*” albertiano, emprega preceitos de variedade e copiosidade, instruindo e agradando o ouvinte. A figura da cena também segue leis que correspondem ao discurso do orador, com o elogio a arte e artifício, onde os lumes operam como ornamento, base do *delectare*. Na primeira passagem onde o termo lume aparece, a prescrição trata dos aparatos das cenas a começar de um espaço perspectivo, com palácios, templos, casas, as quais segundo Serlio devem ser: “[...] ornadas de infinitos lumes, grandes médios e pequenos, segundo o que a arte comporta, os quais são tão artificialmente ordenados, que representam muitas jóias reluzentes, como se fossem diamantes, rubis, safiras, esmeraldas, e coisas semelhantes”<sup>18</sup>.

Contudo, sublima-se o tratamento dado ao lume como ornamento, no qual Serlio, a partir da *autorictas* de Plínio (livro XXXVII), utiliza uma série crescente de qualificações, compondo um discurso ornado que dá a ver a própria cena, produzindo um maravilhoso deleite. A partir disso, iremos considerar a possibilidade de uma relação comparativa entre os ornatos da cena, que são os lumes artificialmente ordenados (obras que os homens realizam), e as pedras preciosas aqui representadas pelas jóias reluzentes (obras da natureza).

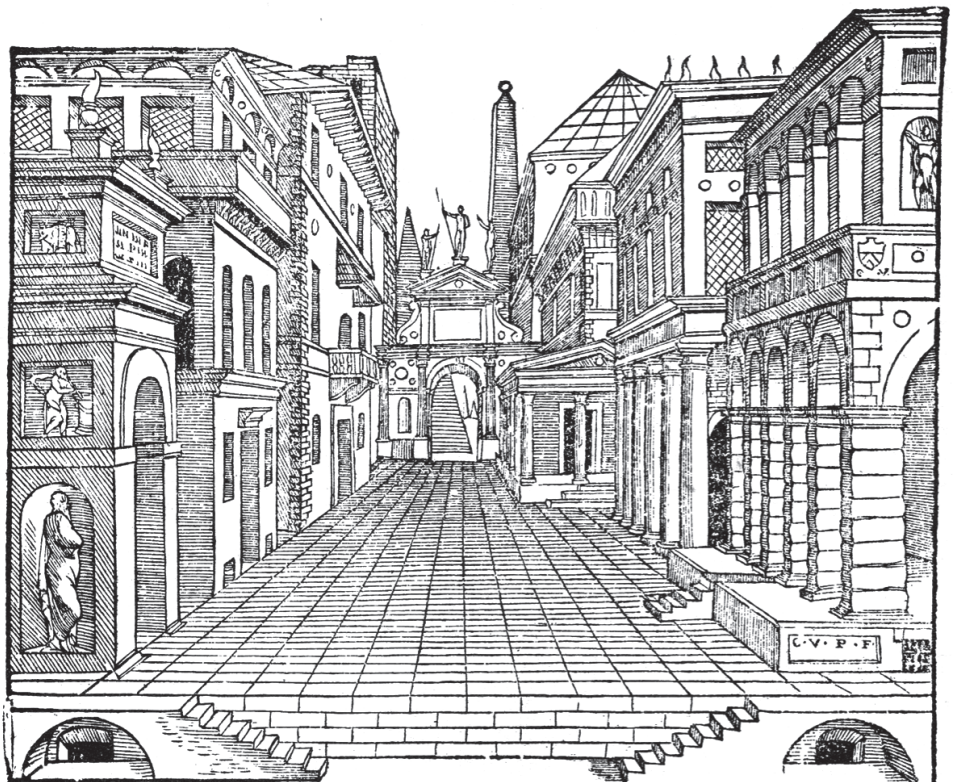
Seguindo a ordem e conveniência do discurso, Serlio faz referência ao lume a partir de outras definições, caracterizando matérias distintas, para esse mesmo termo:

*“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, inclinado sobre a cena, e todas as formas, redondas ou quadradas que se vêem pelos edificios são lumes artificados 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”*<sup>19</sup>.

O discurso escrito e figura (figura 1), prescrevem e exemplificam a disposição das casas com ambientação citadina, adequados à cena cômica, para a qual Serlio aconselha que haja apenas um lume no meio (centro). Posto isto, luz (desenho) e a iluminação da cena são distintamente tratadas a partir do termo lume, diferenciando em matéria: a luz e sombra (*chiaroscuro*) enquanto parte do desenho (*sciografico*) e o lume no sentido da iluminação cênica, mantendo ainda assim o caráter funcional dessa luz, desde que atrelada ao desenho.



**Figura 1 (topo):** Cena cômica. Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).



**Figura 2 (embaixo):** Cena trágica. Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

Conforme vemos na figura (figura 1), o desenho (*sciografico*) fornece visualmente o lugar das luzes, gerando sombras, vistas graficamente, sendo indicado que estas sejam aplicadas apenas a um dos lados da cena, fazendo com que o desenho na superfície bidimensional do (suporte), figure a tridimensionalidade, simulando volumes.

Tanto na figura da cena cômica como na trágica (figura2), o desenho *scenográfico* (de redução perspectiva por linhas) e o desenho *sciografico* (redução por sombra e luz), funcionam a partir da noção de 'recepção de luzes', diferentemente do que ocorre no discurso escrito, que não mais menciona os termos *scenografia* e *sciografia*, já que agora opera com outro desenho que os sintetiza: o da *scena* teatral. A luz tratada a partir desses desenhos parece ser análoga àquela proposta no "*Da Pintura*" albertiano, onde a recepção das luzes versa sobre a variação da cor em função da luz, com o diferencial de que Serlio não irá mencionar a cor quando trata da luz nas coisas desenhadas ou *chiaroscuro*. Cabe ressaltar, comentários de Kossovitch (1992)<sup>20</sup> sobre o livro I, do "*Da pintura*", salientando que em Alberti: "Luz e sombra pensam a cor, que em si mesma é pouco analisada"<sup>21</sup>. A explanação albertiana se volta para as diversas fontes de luz, os efeitos reflexivos da cor a partir dos raios luminosos com ênfase nos efeitos de relevo e iluminação, como podemos observar na citação seguinte de Alberti:

<sup>20</sup>KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992. p. 9-31.

<sup>21</sup>Ibidem, p. 16.

*"Vê-se que sob efeito de uma única luz as superfícies esféricas e côncavas têm uma parte escura e outra clara. Ainda que a distância e a posição da linha cêntrica sejam as mesmas, se colocamos a luz em outro lugar, as partes que antes eram claras agora são escuras, e as escuras, claras"*<sup>22</sup>.

<sup>22</sup>ALBERTI (1992, p. 79).

Voltando ao tratado serliano, em seguinte passagem, Serlio menciona que o lume que se presta a iluminação da cena, não seguirá a mesma regra do desenho, pois mesmo sendo central, deve ser posicionado de forma inclinada sob a mesma, ressaltando, principalmente, os efeitos de relevos e iluminação, agora da cena teatral.

*"Não obstante tornam-se melhores pondo-se o lume no meio; por isso a força dos lumes se põe no meio, inclinado sobre a cena"*<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

Prescrita para o centro, a luz que ilumina a cena, reforça a noção de raio cêntrico do desenho perspectivo linear (*scenografico*), ao mesmo tempo, é possível ver pelas figuras (Ilustração 1 e 2), que o desenho *sciográfico*, por sombras e luz corresponde a uma projeção pendente, inclinada sobre a cena.

Ainda sobre a posição da luz, Alberti diferencia - a luz que provém das estrelas, como o sol e a lua, - das luzes procedentes do "fogo", que produz sombras a partir das refrações específicas da pintura:

*"A luz das estrelas produz sombra igual ao corpo, mas o fogo produz sombras maiores. Ocorre sombra onde os raios das luzes são interceptados. Os raios interceptados ou retornam ao lugar de onde vieram ou se dirigem para outro lugar"*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup>ALBERTI (1992, p. 79).

Já nos desenhos serlianos a sombra é gerada pela luz, na obtenção dos efeitos tridimensionais, mas não é tratada em discurso escrito, nem tão pouco é prescrito junto aos lumes, onde não se faz menção às sombras. É a luz que dá a ver a cor tinta, que por ser transparente e atravessada por essa luz reflete cores, gerando o lume colorido da cena como ornamento, sem que se preste a iluminação real da mesma.

<sup>25</sup>SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

<sup>26</sup>Referimo-nos as noções vasarianas de *disegno*, a partir de hipóteses formuladas por Klein (1998), o qual irá mencionar a abordagem vasariana do desenho submetido aos traços da "nova arte" (*maniera*), a saber: "*buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina*", a partir da canônica clássica de: "*ordo, modus e espécies; a grazia divina*" (*maniera*) cf. 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, 1998. In: \_\_\_\_\_. Magia e Arte. A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. São Paulo: Edusp, 1998 p. 157.

<sup>27</sup>SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48). "*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 un pezzo di sale ammoniaco: e habbi un 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*".

<sup>28</sup>PLÍNIO, (1985, livro XXXV, XII [6], 30, p. 49). "*Sunt autem colores austeri aut floridi. Trumque natura aut mixtura euenit*".

<sup>29</sup>Ibidem, XI, [5], 29, p. 49).

Distintas conotações sobre o lume marcam diferenças importantes entre a arte do pintor e a do aparelhador de cenas. Seguindo uma série de amplificações, a luz cênica se apresenta também por modos diversos - ora de modo funcional na iluminação cênica, no qual o foco de luz reservado à iluminação geral é proporcionado por tochas que se penduram diante da cena, sem que se trate ainda de cor: "Mas estes lumes não serão os que irão iluminar a cena; por isso grande cópia de tochas se pendura diante da cena"<sup>25</sup>. - Ora como efeitos de ornamento por meio dos lumes artificiosos, sendo que ambos os modos operam em chave distinta daquela referente ao desenho (*disegno*)<sup>26</sup>.

No crescente discursivo, a diferenciação das matérias torna-se mais aguçada a partir do discurso final, no qual o ápice será a cor, não submetida ao desenho, mas prescrita junto aos lumes artificiais das cenas:

*"Prometi anteriormente, nos tratados das cenas, expor o como se fazem os lumes artificiais das variadas cores transparentes, por que primeiramente falarei sobre a cor celeste, que representa a safira, que é ainda mais bela do que esta (a própria). Tome um pedaço de sal amoníaco, e uma bacia de barbeiro ou outra vasilha de latão, pon-do nela um dedo de água. Vai esfregando depois disso esse pedaço de sal no fundo e em torno desta bacia, até que todo ele se consuma, acrescentando água sempre e tanto mais água quanto quiser, e para que a tinta seja mais bela, aumenta a quantidade de sal amoníaco [...]"<sup>27</sup>.*

Assim sendo, o discurso dos lumes, diferenciando matérias da pintura, arquitetura e artes cênicas, ensina o leitor procedimentos e técnicas para se obter as mais variadas cores de tintas transparentes que compõem os lumes da cena teatral, matéria que envolve a cor, não mais atrelada às regras do desenho, mas na qualificação do próprio ornamento como técnica e artifício de se fabricar tintas coloridas.

Distante de querer aplicar categorias na definição da natureza da cor, o tratado serliano procede na manipulação dos pigmentos, os quais se têm, por meio de 'mistura', cores diversas que produzem tintas artificiais (feitas por arte, artifício e engenho). As tintas obtidas, por serem transparentes, proporcionam efeitos coloridos a partir da iluminação externa, efetuada por candeias, situadas na parte posterior ao lume, que na verdade são bolhas de vidros, cheias de tintas coloridas, produzindo reflexos com jogo de luzes multicoloridas, própria aos efeitos cênicos.

Também Plínio, quando trata da natureza das cores como procedimentos de um fazer, a partir da noção de officinarum ou fábrica, aborda tanto as cores naturais, quanto as artificiais (*factícios*), dando o modo de preparo e uso das cores, exceto as que são fornecidas por substâncias metálicas. Ao ensinar, Plínio distingue e classifica as cores em: "*austeri*" (austeras ou escuras) e as "*floridi*" (vivas, ou brilhantes)<sup>28</sup>. Fala da qualidade dessas cores sem, no entanto adentrar noções das 'sensações' que cores escuras ou vivas, poderiam vir a causar. Nas categorias que emprega, utiliza os termos: (*umbras*) sombras, (*lumen*) luz, (*tonon*), tônus, (*colorum*) cores, (*harmogen*) harmonização: "Existem cores austeras (escuras), e outras vivas, elas possuem uma e outra qualidade, seja pela própria natureza, seja graças a uma (*mixtura*)"<sup>29</sup>.

A partir da *autorictas* pliniana sobre a natureza (que oferece as pedras preciosas) e sua utilidade, também Serlio parece tratar mais da natureza material da cor, do que sobre

<sup>30</sup>SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

os problemas filosóficos, relacionados ao 'sensível'. E como procedimento ou técnica de fabricação no sentido do artifício, destina-se ao útil, ao transformar a matéria, adicionando água ou pigmentos<sup>30</sup>, 'gera' por mistura um fabrico "verdadeiro", as tintas coloridas dos lumes.

<sup>31</sup>LICHTENSTEIN, 1994, p. 229.

Ao produzir efeitos outros, pressupostos nessa mesma manipulação, as cores podem variar em luz e intensidade, tanto pela iluminação e reflexo a partir da luz fogo, como pela iluminação obtida na mistura, especificamente na tintura. Do mesmo modo, as cores fabricadas podem ser "mais claras" ou "mais escuras", porém sempre serão transparentes, sob líquidos multicoloridos dentro de bolhas de vidros, os lumes. Esses ornamentos seriam então artifícios efêmeros, e de grande sedução. Mutáveis em aparência, as cores enquanto efeitos exercem sua função retórica por essência, porém distantes da idéia de 'sensação', ou de qualquer conotação de subjetividade, uma vez que Serlio não estabelece relações entre o que ele chama de cores 'mais escuras' ou 'mais claras' com as sensações provocadas no espectador. A cor efeito opera ainda como adorno diante da argumentação, sendo técnica de ornamentação e disfarce, um engano que visa o prazer. Aproximando-nos de algumas reflexões efetuadas por Lichtenstein (1994)<sup>31</sup>, sobre cor e luz, pressupomos que o tratado serliano explora os efeitos da cor na representação, a partir de uma definição relacionada à luz e ao translúcido, a um visível transparente ultrapassando a noção mimética. A partir de Aristóteles, no tratado dos lumes, a cor em si, junto com a evidenciação dos procedimentos e técnicas de fabricá-las, reforça e eleva as habilidades de sua "perfeita execução"<sup>32</sup>, suscitando o prazer no leitor-espectador ao apreciar uma visão de grande beleza, devido a seus artifícios.

<sup>32</sup>ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [2005], cap. IV, 6, p.274. "Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero".

Tendo como princípio a cena verossímil, o arquiteto deverá imitar as "obras da natureza" e empregá-las com engenho a fim de multiplicar os efeitos de "surpresa" e encantamento junto ao espectador, superando (por emulação) as próprias<sup>6</sup> coisas naturais. O orador – arquiteto – pintor, extrai da natureza a matéria ao fingir uma "verdade", em função do engano visual. A luz colorida é ao mesmo tempo útil enquanto técnica de fabricação e efeitos, "reproduzindo as coisas imitadas"; e também agradável como um disfarce ou ornamento da "aparência", ultrapassando por consequência o assunto sobre a pintura e a própria conotação mimética. Ousamos a aviltar que a cor lume, em Serlio, escapando da conotação mimética e das regras do desenho, e também da arte como ofício, poderia a partir da menção ao "colorir" e ao "tingir", diante das "manchas" transparentes, alçar outra interpretação, aquela própria da "magia e arte"<sup>33</sup>, pois em última instância, em conotação máxima de graça pelo ornamento, Serlio dá o modo de se produzirem efeitos meteorológicos como trovões, raios e relâmpagos, extensamente descritos: "Às vezes ocorrerão trovões, raios e relâmpagos: a propósito os trovões se farão da seguinte maneira [...]"<sup>34</sup>.

<sup>33</sup>KLEIN, Robert. Magia e Arte. A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. In: \_\_\_\_\_. 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, 1998. São Paulo: Edusp, p. 149.

<sup>34</sup>SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48 e 49).

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 mecanismos cênicos. Assim, o tratado serliano parece compor o engenho que tramita entre matérias da "cenografia e da cenotécnica", mesmo não prescrevendo tais termos.



## Referências bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria*. Texto latino e tradução de Giovanni Orlandi. Introdução e notas de Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [2005].
- 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.
- \_\_\_\_\_. Os Aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio. 2003. *Tese de Doutorado em Arquitetura* - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Scaenae Frons – O Renascimento e as origens da cenografia moderna*. São Paulo: Anablume, 2017.
- FURLAN, Francesco. Per un ritratto dell'Alberti. In: *Estratto da: Société Internationale Leon Battista Alberti*. Albertiana Revue reconnue par le Centre Nationale de la Recherche Scientifique. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2011, v. XIV, p. 43 a 54.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- KLEIN, Robert. Magia e Arte. A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. In: \_\_\_\_\_. *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, 1998. São Paulo: Edusp, p. 149.
- 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.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- 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.
- SERLIO, Sebastiano. *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.
- TRIMPI, Wesley. *Horace's ut pictura poesis: the argument for stylistic decorum*. The Early Metaphorical uses of skiagraphia and skenographia. Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion: publicação da Fordham University Press, New York, v. XXXIV, 1978. p. 403-413.
- 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, 1939.
- VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*. Tradução do latino, introdução e notas por M. W. Maciel. Lisboa: IST, 2006.

Recebido [Fev. 05, 2020]

Aprovado [Mai. 07, 2020]