



Universidades Lusíada

Galvão, Andreia Maria Bianchi Aires Carvalho,
1960-

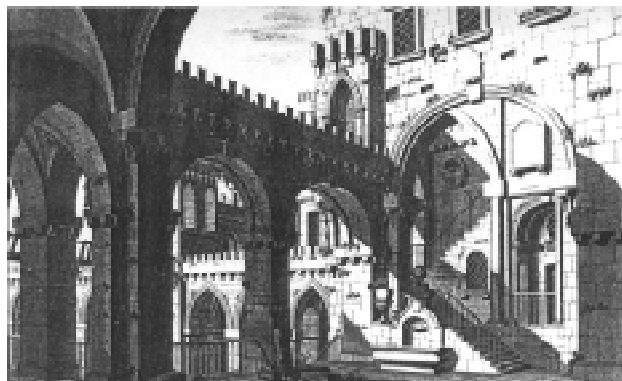
O desenho como suporte da arquitectura : arquitecturas que suportam o desenho : a cenografia e fantasias de João Carlos Bibiena (1717-1760) e o sentido da ficção no séc. XVIII

<http://hdl.handle.net/11067/4812>

Metadata

Issue Date	1998
Type	bookPart

This page was automatically generated in 2020-03-05T07:18:02Z with
information provided by the Repository



Desenho nº1, ref. inv. M.N.A.A. 1294, água-forte

O DESENHO COMO SUPORTE DA ARQUITECTURA.

ARQUITECTURAS QUE SUPORTAM O DESENHO.

A CENOGRAFIA E FANTASIAS DE JOÃO CARLOS BIBIENA (1717-1760) E O SENTIDO DA FICÇÃO NO SEC.XVIII

ANDREIA AIRES DE CARVALHO GALVÃO

O espaço teatral será a consumação áulica do desenho enquanto cenografia, onde arquitecturas natureza e gentes povoam estes quadros num efeito globalizante cujo final efémero é a criação de ficção e maravilha, ou até mesmo de deslumbramento e mistério, pretendendo este aparato despertar o prazer como uma consumação desta construção.

Assim é a cenografia, ensaio efémero de espaços consumíveis onde experiências de libertação da matéria são consumados através do tecido, da tela e do papelão, ganhando vida, e permitindo ultrapassar os entraves da realidade construível.

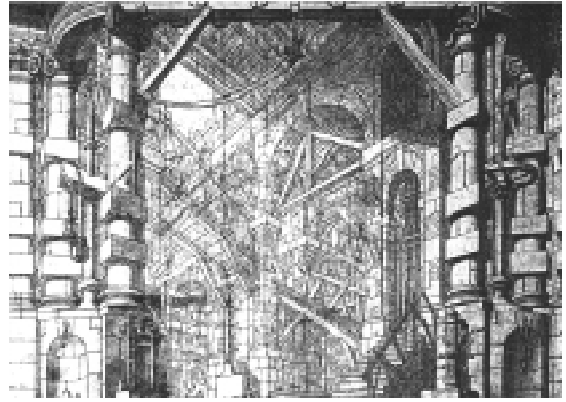
Neste sentido, integra a utopia. Sítio onde a realidade e sonho se cruzam com o fim último, o de criar efeitos e sensações.

O desenho traduz num momento a efemeridade e perenidade da matéria, a cenografia usa este suporte buscando efeitos.

A “cena” barroca é exemplificativa da teatralização de acontecimentos importantes da vida social e privada desde os actos religiosos e festas de Carnaval, às consagrações do nascimento e da morte reais, vestindo espaços religiosos, palácios e por vezes a própria cidade, como na chegada da futura esposa de D. João V. ou nos próprios actos públicos de aparato, como a procissão do Corpus Christi verdadeira encenação circulante pela cidade, onde a corte real e sacerdotal espantava pelo seu luxo e aparato.

Também a vida é uma “cena”, sendo a própria arquitectura um suporte imagético desta e “vestindo-a” para a “festa”, “comédia” ou “tragédia”.

O sentido da *vida como teatro* tantas vezes referido na cultura barroca, a arquitectura como um quadro de *imagens* na tradição



Desenho nº2, ref. inv. M.N.A.A. 305, desenho à pena, bistre e aguada de sépia

das cenas "Trágica" e "Cômica" de Serlio, traduzem o processo da representação na arquitectura não-construível, levando o espectador a ser um cúmplice desta lúdica ficção que faz parte da vida.

O espectáculo barroco por excelência foi a Ópera, onde a cena arquitectónica atinge o seu valor integral, por complementaridade com a música. Este efeito é comparável aos efeitos trepidantes, que os médias provocam hoje no homem do sec. XX.

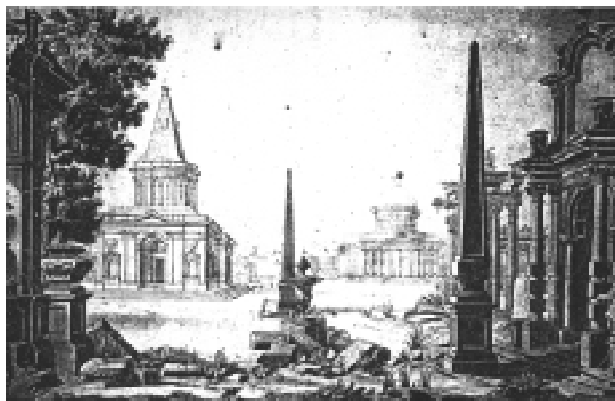
Estes processos envolviam vários "saberes" técnicos e lúdicos, aos quais o arquitecto-cenógrafo não estava alheio.

A cenografia é, em parte, a transposição e ampliação do desenho para o telão sendo parte dos primeiros planos realizados em gesso ou cartão. Ajudada pela maquinaria, a cor e a iluminação. Qual o papel do desenho neste processo? A produção maciça de peças buscando as mais sublimes soluções.

A criação da cena passa por este exercício, e a sua construção técnica também. As ilusões de perspectiva obrigaram arquitectos e artistas a envolverem - se em esforços para aperfeiçoar a representação. A "*Cena per Angolo*" que Ferdinando Bibiena (1657/1743) iniciou e teorizou em "*Architettura civile preparata su geometria e ridotta alle prospettive*" em 1711, completada mais tarde por um curioso texto intitulado "*L'Architettura maestra delle arte che la compongono*", constituiu uma inovação para o teatro através de uma adaptação das teorias perspectivicas do Padre Pozzo, que prodigiosamente seu filho, Giovanni Carlo (1717/1760) aplicou, refreando a mão nervosa de seu pai nos trémulos da representação e apontando os novos ventos racionais do neoclassicismo, num momento que antecede a construção dos interiores de Queluz e ainda mais tardiamente da Basilica da Estrela ao gosto da corte portuguesa, um rebuscado decorativismo Rocaille.

Este sistema de representação, consistia em criar na cena um sistema de eixos espaciais diferente dos da sala, e inclinado relativamente a esta segundo um angulo variável determinado em função de uma ou mais linhas directrizes diagonais. Esta técnica, pressupunha a valorização de um ponto de vista fixado previamente, incidindo sobre um "*pezzo*" da cena arquitectónica e constituindo-se como um forte elo entre actores e espectadores.

Os efeitos também eram por vezes reverberantes e concatenados explorando ou uma disposição estratificada dos elementos compositivos não fixados num ponto de vista estabelecido com precedência, ou explorando a abertura panorâmica e o



Desenho nº3, ref. inv. M.N.A.A. 326, desenho à pena, bistre e aguada de sépia

pictoricismo.

A luz será o elemento fulcral de moldagem destas cenas. Normalmente advinda de fontes ocultas, esbarrando nos vãos e panos arquitectónicos, onde as paisagens são pictoricamente trabalhadas em fundo com a técnica Leonardesca do “sfumatto”, sentido como a diluição do traço no infinito. Assim se procurava conferir uma plástica misteriosa, ajudada por uma ilusão de variações atmosféricas adaptadas ao movimento do palco, e à escuridão da sala.

O suporte de expressão da cenografia enquanto representação, é o **traço**, no dramatismo da *“incisione”*, expressão da técnica de gravura, afinal suporte de legitimação e divulgação destas arquitecturas sonhadas do sec.XVIII.

João Carlos Bibiena (como viria a ser conhecido este membro da tão famosa família de arquitectos cenógrafos Bolonheses, que passaram pelas cortes europeias), chega a Portugal cerca de 1752, e executa ente outros projectos os Teatros de Salvaterra e da Ajuda, sendo seu principal encargo a direcção da obra e os cenários para o célebre e funesto espaço do Teatro Real da Opera ou Opera do Tejo junto ao Paço da Ribeira. Aqui se deleitou a corte Portuguesa, mas por poucos meses antes de esta estrutura sucumbir ao grande Terramoto de 55. No entanto, Lisboa tentou alcançar o esplendor lúdico e cultural das grandes capitais da Europa de então.

A este arquitecto é atribuída também a traça original da Igreja da Memória e da Real Barraca. Não é o tema da arquitectura construída que aqui nos traz, mas sim o exercício teórico do seu ludismo, pelo que nos iremos deter sobre a análise de alguns desenhos pertencentes à colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, e publicados no Catálogo da Exposição de 1987 sob o título *“Desenhos dos Galli Bibiena, Arquitectura e Cenografia”*.

A maioria destes desenhos são estudos para cenários de peças que foram representadas. Os temas mais impressionantes e originais traduzem a austeridade de visões de cárceres ou a exploração de trechos, pedaços de arquitecturas e de ruínas clássicas de fonte erudita aplicados. Também encontramos ambientes apoteóticos, onde figuras de semideuses triunfam sobre a arquitectura, por vezes envolvidos em nuvens ou até suspensas sobre elas. Pontualmente a profusão destes objectos leva-nos à contemplação de uma atmosfera caótica e angustiantemente fantástica que mais aponta o pré-iluminismo romântico que o

Barroco Tardio, apesar da sua expressão estética.

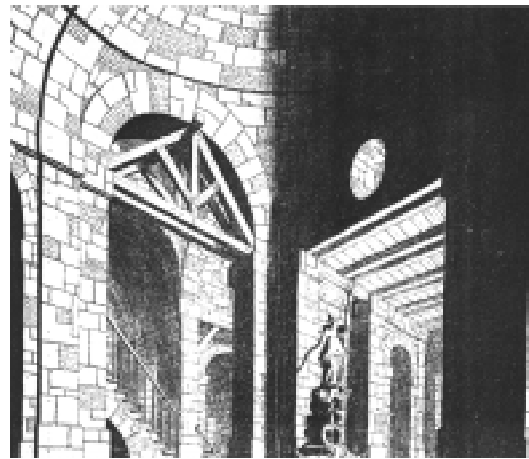
Desconhecemos quais seriam os *efeitos* especiais que eram produzidos nestas cenas, mas através dos desenhos de Leonardo, apercebemo-nos já no sec.XV da complexidade da “maquinaria” utilizada no teatro; mecanismos giratórios e elevatórios. Sabe-se que a herança das cenas mecânicas foi paulatinamente substituída pelo movimento do organismo cénico através da sua qualidade pictórica. O jogo de massas e o claro escuro, a cor das cenas do guarda-roupa dos artistas e dos tecidos de decoração, aplicados sobre um sistema concatenado de sequência de planos, que nada mais pretendiam senão enfatizar o *pathos* dramático da história através de repertórios arquitectónicos e naturalistas que dramatizam um crescendo musical, conduzindo o público a um êxtase, onde a profusa decoração e os fumos tocam o *pitoresco* pré-iluminista.

Nesta nova perspectiva cénica, aponta-se para uma animada e inebriante representação espacial, que pressupõe o conhecimento da espacialidade arquitectónica, onde a corporeidade apenas é perceptível através das cortinas do palco ou da abóbada da capela-mor quando a “peça” decorria na Igreja.

Sabendo-se que o desenho não é projecto, mas o esboço é a primeira representação imagética de uma realidade sonhada e construída a partir de estímulos emotivos que aproximam o arquitecto do pintor, e que só na fase técnica e executiva se alcançam as três dimensões, então temos que admitir que estes sonhos de arquitectura, ao se libertarem da realidade construída propõem a utopia. Este poderá ser um dos sinais de mudança dos tempos que nos conduzem à Ilustração, num momento em que o teatro abandona as representações de carácter eminentemente didático-religioso para assumir uma faceta social e cortesã.

Sem dúvida que esta teatralidade *sublime* influenciou a arquitectura visionária, que poucos anos depois Boullée e Piranesi exemplificaram nas suas fantasias.

Encontrámos em alguns desenhos conhecidos e publicados de João Carlos Bibiena, não só o refrear do traço impetuoso de seu pai, como a exploração do tema das ruínas, da desolação, do caos e das prisões, a par de evidentes trechos ainda



Desenho nº 4, ref. inv. M.N.A.A. 196, desenho à pena, bistre e aguada de sépia

galantes e excessivamente ornamentados.

O tema da ruína foi iniciado em cenografia por Giovanni Costa (1711-1772) cenógrafo veneziano, embora as viagens a Roma para ver e registar as Antiguidades do Império Romano, se tenham transformado numa fobia durante os secs.XVII e XVIII, tomando como ponto de partida as fantasias de *Hipnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna e as *Antiguidades de Roma* de Jeronimo Cock.

Este tema tornaria Piranese (1720/1778) sobejamente conhecido e arrastar-se-ia até à polémica inglesa levantada por Ruskin e Morris, se bem que em alguns desenhos deste autor seja visível a aplicação adaptada da *cena per angolo*, como no caso do Capitólio Romano, onde uma enorme escadaria assume o valor de objecto transformador do eixo da visão sobre a praça e sobre o próprio conjunto arquitectónico. Será com a "*veduta*" em campo aberto e a colocação virtual do observador num ponto irreal como no "Campo de Marte" que a sua obra encontrará a expressão mais apurada das novas *Visões*. Já Boullée (1728/1799) aproveita este efeito teatral para esmagar o espectador, a partir da força das suas escalas exteriores e monumentais, trazidas pelo contraste de sombra e de luz que dominam todo o objecto sem subtilezas. Estas arquitecturas assumiram a redundância da transformação, do significante em significado.

Nos quatro desenhos da colecção do M.N.A.A., seleccionados para ilustrar esta questão, é possível entrever uma facete diversa da obra de J.C. Bibiena no seu tempo português.

Na água-forte, o "Páteo Régio com vista de Prisão" (1), surge-nos uma cena gótica, revestida de uma *secura* inquietante onde ressalta o embrião das questões do *gosto anti-clássico*, enquanto que no cenário para a Opera "L'Olimpiade" (2), esta inquietação se traduz numa visão de um campo aberto arruinado e abandonado, onde ruínas clássicas, são tratadas enquanto objectos que povoam este universo, protagonizam o primeiro plano. Na extraordinária cena "Cárcere"(3), Bibiena utiliza a técnica *per angolo*, onde a sobreposição de débeis linhas perspectivadas se estrutura através da incidência de um fonte de luz oculta do espectador, valorizando a precariedade de uma arquitectura rude e utilitária, complementada por roldanas, cordas e máquinas num gosto francamente dissonante com a generalidade das suas interpretações *galantes*. O "Cenário interior de um

forte com estátua de Neptuno" (4), é complementar do anterior em termos temáticos, mas a sua execução já não aponta um ambiente sublimado por efeitos, como o seu parceiro mas uma segura de representação que leva à destrição entre vários tipos de alvenarias como um jogo de texturas fantasiosas, sendo a cena focada lateralmente pela figura escultórica de Neptuno em contraste sobre a sombra do trecho que o enquadra.

Se a "arquitectura de papel" representa um importante lugar na evolução do processo epistemológico da arquitectura na cultura neoclássica, a cenografia não pode escapar certamente escapar a esta aproximação, atendendo ao que aqui foi expresso. Penso que alguma coisa está por descobrir nesta área tão frágil e sensível das fronteiras da arquitectura com a arte no sec.XVIII. Num período de mudança tão radical nas mentalidades, como o Século das Luzes, o caso Português não será evidentemente excepção, e é nesse sentido aproveito e felicito esta iniciativa do Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada, deixando o meu contributo de abertura para esta avaliação.

Bibliografia:

- Angiolollo, Maria Luisa. *Leonardo, Feste e Teatri*. Società Editrice Napoletana. Napoli, 1979
- Carvalho, A.Ayres de. *Catálogo da Coleção de Desenhos*. Ed. Biblioteca Nacional. Lisboa, 1997
- Carvalho, A.Ayres de. *Os Três Arquitectos da Ajuda, do Rocaille ao Neoclássico*. Direcção Geral do Património Cultural. Lisboa, 1979
- Desenhos de Galli Bibiena*, Arquitectura e Cenografia. Catálogo da Exposição. M.N.A.A. 1987
- Ferrero, M.Viale. Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale. Ed. Fratelli Pozzo. Torino, 1970
- Giovanni Battista Piranesi, Invenções, Caprichos e Arquitecturas, 1720/1778*. Catálogo da Exposição. I.P.P.A.A. Lisboa 1993
- Madec, Philippe. *Boullée*. Akal Arquitectura. Madrid, 1997
- Mancini, Franco. *Scenografia italiana Dal Rinascimento all'età romantica*, nº56. Ed. Fratelli Fabri. Milano, 1966
- Santos, Luís Pavão dos. *A Opera do Tejo* in Revista História nº8, pgs.18-27
- Sousa Viterbo. Dicionário dos Arquitectos. Ed. Imprensa Nacional. Lisboa, 1899