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

VÂNIA CRISTINA CERRI

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

São Paulo
2011

3 PRIMÍCIAS DA TERMINOLOGIA CÊNICA: DE VITRÚVIO A SERLIO

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

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

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

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

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

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

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

---

[1] SERLIO ([1619], 1964).
[2] CERRI (2003).

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

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

3.1 A perspectiva renascentista a partir das interpretações vitruvianas

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

Entender o rigor matemático evidencia até que ponto o uso da perspectiva é algo sobre o modo de ver a arquitetura ou algo no qual as licenças podem ser pensadas. Embora Serlio exponha a construção geométrica rigorosa da perspectiva, não subordina o assunto exclusivamente à perspectiva exata[3].

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

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

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

Uma discussão equivalente poderia ser remetida a Vitrúvio, que legou a definição antiga a Alberti e Serlio sobre o que seria a cenografia[4] *(scenografia)* na arquitetura. Vitrúvio emprega termos distintos nos livros I, V e VII do *De Arquitetura*. No livro V, utiliza o termo *scaenographia* quando trata da arquitetura, termo este ausente quando fala especificamente dos cenários teatrais nos livros V e VII. O termo *frons scaenae* é referido, no livro I, ao assunto do teatro. Logo, o *scaenarum pictures* no livro VII refere-se à pintura ou desenho de cenas para compor espaços arquitetônicos no teatro.

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

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

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

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

Exemplo disso é o termo *scenografia* restrito apenas ao tratado sobre a perspectiva, ausente quando Serlio trata das cenas teatrais. Desse modo, há uma distinção dos termos: a *scenografia* seria apropriada para a arquitetura, mas de alguma forma não o seria para o teatro[5]. Ou, ainda, na época em questão a *scenografia* estaria circunscrita à arquitetura, uma vez que Serlio a define como perspectiva, e enquanto tal seria inerente à construção da cena.

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

[4] Aqui o termo foi empregado no sentido de desenho perspectivo e não de cenografia teatral.
[5] SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 18).

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Assim, a discussão acerca da *sciografia* e *scenografia*, embora ganhe grande dimensão no Renascimento, já estava presente desde a Antiguidade. Platão trata da *skiagraphia* (σχιαγραφια) e *skenographia* (σχηνογραφια); porém, segundo Trimpi[8], as diferenças precisas entre tais técnicas pictóricas são difíceis de serem estabelecidas em relação ao século IV a. C. Pela afirmação desse autor, é complicado avaliar o que estas técnicas foram em relação à "representação artística", uma vez que

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

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

> característica de cenário de palco, para ilustrar a ilusão da argumentação sofística, sem levar em conta o método artístico legítimo nele mesmo[9].

Em seu último livro da *República*, Platão, como observa Trimp[10], descreve a natureza e valor do cálculo numérico na educação (523 a – 26 a), treinamento esse que conduz para o despertar dos pensamentos e o desenho (esboço) da mente em relação à essência das coisas. Nesse sentido, Sócrates diz que, para as experiências provocarem pensamentos, elas têm de ser contrárias, assim como a percepção de seu impacto, que poderá vir "de longe ou de perto". Exemplifica isso com a experiência dos três dedos da mão que, ao serem vistos ao mesmo tempo, evidenciam tamanhos diferentes por meio da percepção do contrário, assim, pela consideração do tamanho relativo de cada dedo captura-se a noção de maior e menor, e essa experiência acaba se dirigindo para a direção oposta à sensação, já que desperta o pensamento. Por esta via consideram-se formas de grandeza ou pequenez, próprias à análise inteligível, que não poderiam ser capturadas (como contrárias) se permanecessem no meio dos objetos visíveis. E junto a essa noção, segundo Trimp[11], Platão delineia a questão do desenho da *skiagraphia (sciografico)*: somente mediante a uma razão estimada (relacionada ao cálculo) a alma poderia evitar o estado *sciográfico* de contradições. O reconhecimento dos dois tamanhos dos dedos, incapaz de ser representado *sciograficamente*, demandaria medida e distância para tal apreensão. A capacidade de cálculo, desse modo, necessita de duas interpretações das impressões (igualmente plausíveis) do observador, e a *sciografia* leva o observador, ao comparar o objeto, a uma noção de algo adequado, sem levar em conta o quão irreal parece realmente ser. No entanto, as artes literárias ou visuais, pela imitação poética, irão se valer exatamente da exploração de tal "confusão da alma" que as representações propiciam sem que percebamos.

Entretanto, Trimp[12] aponta para uma ocultação diante das metáforas visuais propostas por Platão, na qual parece existir uma distinção entre a representação da *sciographia* e a *skenographia*. O uso destas duas formas trata de uma distância em primeiro momento não revelada, que coloca a *sciographia* num lugar em que a aparência é de "ser [algo] bom, mas [que na realidade] não é"[13], uma vez que prescinde de métodos de cálculo. Por outra via, o

---

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

[10] TRIMPI (1978, p. 403).

[11] TRIMPI (1978, p. 404-405).

[12] TRIMPI (1978, p. 405-406).

[13] Ibidem, p. 405. *"to be good but whitch, in reality, is not."*

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

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

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

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

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

Na *Poética*, Aristóteles[16] menciona a "cenografia" a partir do exemplo de Sófocles, que introduz três atores na tragédia, e a "cenografia", recurso que pode ser pensado também como espetáculo[17].

Em outro momento, Aristóteles[18] compara o desenho *sciográphico* com o não "refinado e espontâneo 'estilo' do debate público" (oral), destinado a uma fruição à distância nas reuniões deliberativamente grandes. A essa noção contrasta, ainda, a meticulosidade e o

---

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

[15] Ibidem, p. 407. *"to abstract from both of them this apparent, but unreal, excess or inferiority."*

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

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

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

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

Contudo, Platão investe asperamente contra o desenho de sombras e manchas *(skiagraphia).* Especifica a representação icástica (proporcional à essência) e a diferencia da fantástica (desproporção ou deformação da própria imagem icástica), sendo comum entre as duas o emprego de uma distância exata e calculada. Já Vitrúvio, a principal fonte sobre a *scaenographia*, enfatiza o controle da aparência com base nos raios visuais e a convergência de todas as linhas para o centro do círculo, não deixando de fazer referência, mesmo que indireta, ao desenho de domínio do efeito de controle das aparências por meio de sombra e cor. Nesse sentido, Trimp[20] aponta para uma permutação e imposição da ilustração *skenographica* sobre a *sciographica*, sendo que em Vitrúvio há uma assimilação diferenciada das concepções platônicas, retomadas por Horácio. O arquiteto antigo propõe a *scaenographia* como uma junção entre a redução linear e as sombras (que outrora eram tidas por ilusórias).

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

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

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

[19] ARISTÓTELES ([2005], Cap. XIII, p. 203-204).
[20] TRIMPI (1978, p. 408).

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

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

A noção de *scaena* é assunto do teatro, em que Vitrúvio[24] menciona uma cena efetuada a partir da determinação de um centro com um ponto certo, de acordo com o campo de visão e a projeção dos raios luminosos, para se obter a aparência tridimensional de edifícios na pintura, referindo-se, para tanto, a fontes antigas como Agatarco, que teria sido inventor da cena[25].

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

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

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

---

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

[22] Ibidem, p. 26.

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

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

[25] VITRUVIO, loc. cit.

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

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

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

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

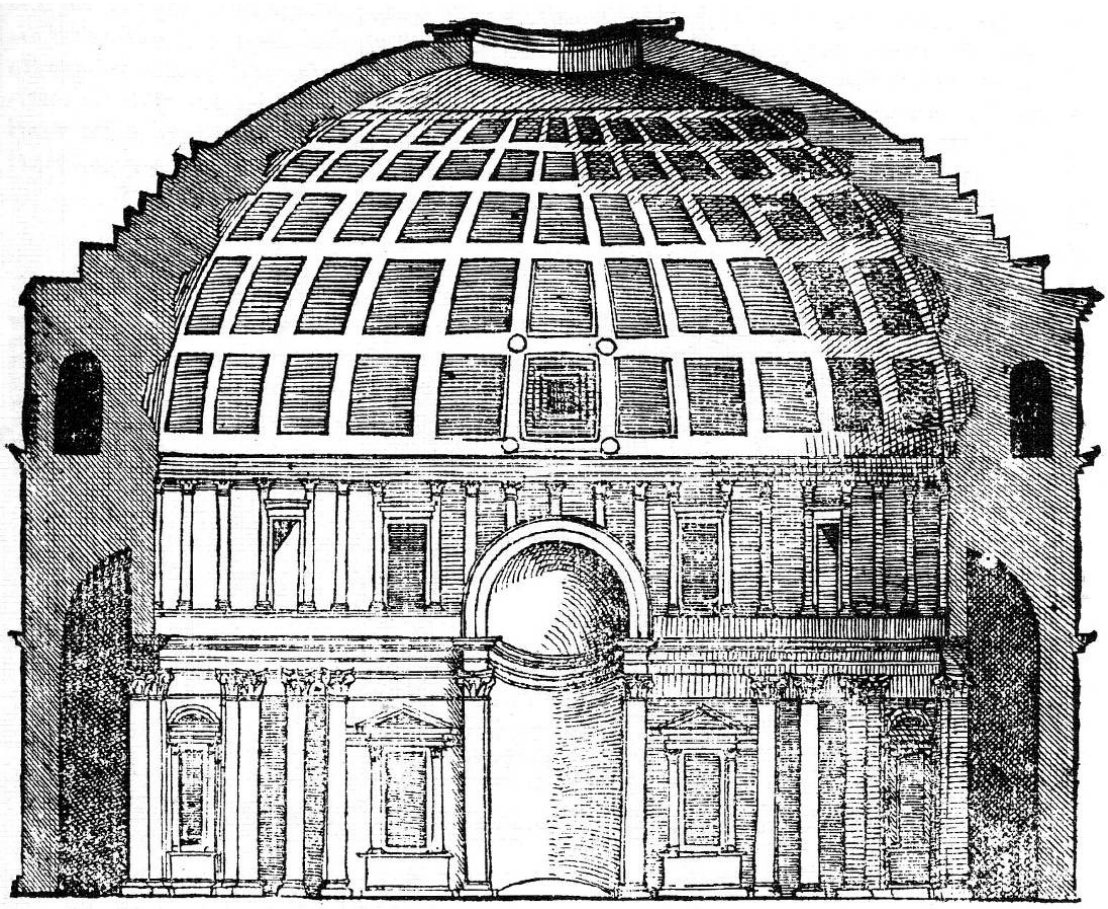

Ilustração 70 – Parte de dentro do Panteão
Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro terceiro, p. 52).

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

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

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

Nos estudos aqui levantados acerca da *adumbratio* vitruviana existem hipóteses que apontam tanto para o uso do termo no sentido de um esboço ou pintura só com sombras ou com as primeiras tintas, como também para um desenho linear em que tais linhas convergiriam para o centro do círculo. Outra hipótese seria o termo *adumbratio* no sentido de fingimento ou simulação da figura por esboço. Segundo Thoenes[28], existe em Vitrúvio um *locus* para se discutir também a arquitetura e sua posição entre fingimento e realidade. Logo, no contexto da tratadística do século XVI a questão da figuração dos objetos como são ou como aparecem aos nossos olhos é assunto crucial, que abarca inclusive a discussão do *paragone* entre pintura e escultura e entre pintura e arquitetura.

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

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

---

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

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

[28] THOENES (1989, p. 10).

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

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

Dentre as várias edições e comentários da obra de Vitrúvio, lê-se na atual tradução bilíngue (italiano e latim) de Luciano Migotto[30] acerca do *De Arquitetura* de Vitrúvio o termo *scaenographia* traduzido como *scenografia*, definido como desenho em perspectiva[31]. Embora Migotto empregue o termo "perspectiva", inexistente no *De Arquitetura* de Vitrúvio, aponta para a existência de um sentido mais amplo do termo *scaenographia*, tanto em relação à expressão *ad circinique centrum* quanto ao termo *adumbratio*, ambos empregados por Vitrúvio. Para os que sustentam uma tese sobre o possível conhecimento da perspectiva geométrica matemática pelos antigos, equivalente à de Brunelleschi ou Alberti, o conceito de *circini centrum* teria relação com o ponto de fuga. Porém, conforme comentários de Ferri[32] ao *De Arquitetura* de Vitrúvio, o "ponto de convergência" diz respeito somente ao centro da figura ou da projeção[33], e refere-se ao "olho" daquele que a olha, em lugar do ponto de fuga na pintura.

Para Panofsky[34], Vitrúvio poderia ter empregado o termo *centrum* não no sentido de um ponto de fuga existente no interior do quadro, mas sim de um

> [...] centro de projeção representante do olho do observador, podendo esse centro ser imaginado como o [...] centro de um círculo, que nos desenhos preliminares cortasse os raios visuais, do mesmo modo que ocorre com a reta representante do plano do quadro nas construções perspectivas modernas[35].

---

[29] VITRUVE, loc. cit.
[30] VITRUVIO (1990, p. 540, nota 27).
[31] VITRUVE (1990, livro I, cap. II, v. 2, p. 23). *"La scenografia è il tracciato della facciata e dei lati che sembrano allontanarsi in prospettiva, com la convergenza di tutte le linee al centro do compasso."*
[32] FERRI, Silvio. **Vitruvi de architectura**. Roma: Palombi, 1960. p. 52.
[33] Aqui Ferri fala sobre o centro da figura ou da projeção sobre o plano da figura do vértice do cone visível constituído pelo "olho".
[34] PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como "forma simbólica**". Trad. Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 1973.
[35] PANOFSKY (1973, p. 20). *"[...] centro de proyección representante del ojo del observador y que imaginase este centro como el [...] centro de un círculo que en los dibujos preliminares cortaba los rayos visuales del mismo modo que la recta representante del plano del cuadro lo hace en las construcciones perspectivas modernas."*

Segundo o historiador, nas pinturas antigas ainda existentes as linhas de profundidade não convergem para um único ponto de fuga. Ao contrário, a conversão ocorre para diversos pontos situados todos sobre um eixo comum, como uma "espinha de peixe". Assim, ao compararmos a perspectiva central moderna com as pinturas antigas em relação ao centro de projeção das linhas, devemos nos referir a este último como "vértice do círculo" e não como "ponto central"[36]. Por outro lado, Vitrúvio pode referir-se ao conceito de *scaenographia* num sentido mais amplo, relacionado à aplicação das leis ópticas às artes figurativas e construtivas, não somente com relação às regras de representação sobre o plano, mas também em relação às configurações arquitetônicas e plásticas, anulando, desse modo, possíveis deformações existentes no processo visual[37].

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

Panofsky[38] afirma que o texto vitruviano não diz que o *circini centrum* (livro I) ou o centro correto estabelecido (*centrum certo loco constitutum,* livro VII) deva estar situado sobre a superfície do quadro, assim como não diz que as linhas devam ser traçadas a partir de um único ponto de fuga. Ao menos no caso das "correções ópticas" empregadas na arquitetura, a definição do ponto de observação do edifício parece ser determinante.

Para White[39], o termo *respondere* em Vitrúvio estaria ligado à ideia de uma correspondência caracterizada por uma relação exata e não vaga. Assim, a frase "*ad circinique centrum omnium linearum responsus*" significaria a convergência direta de todas as linhas a um só ponto[40]. Embora a ideia de raio (visual) esteja relacionada com o espaço livre, ou seja, a arquitetura e não o "mundo pictórico", não há referência ou "apoio linguístico na ideia de que *circinique centrum* esteja fora da realidade pictórica"[41]. As linhas de

---

[36] PANOFSKY (1973, p. 20).

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

[38] Ibidem, p. 77

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

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

[41] Ibidem, p. 261.

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

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

Ao prescrever a *scaenographia*, Vitrúvio pode ter herdado o forte acento cognitivo que a matéria adquiriu desde o quinto século. Segundo Fiorino[42], as artes miméticas são tratadas como instrumentos do conhecimento da realidade, assunto de natureza da “aparência”. Já Aristóteles constrói sua ideia de beleza, de proporcionalidade, de unidade e coerência da tragédia sob uma vertente fundamentalmente figurativa, ligada ao campo da visibilidade.

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

---

[42] FIORINO, Clara. **Note di estética sull’architettura della scena.** Napoli: Liguori, 1996. p. 56.
[43] WHITE (1994a, p. 272).

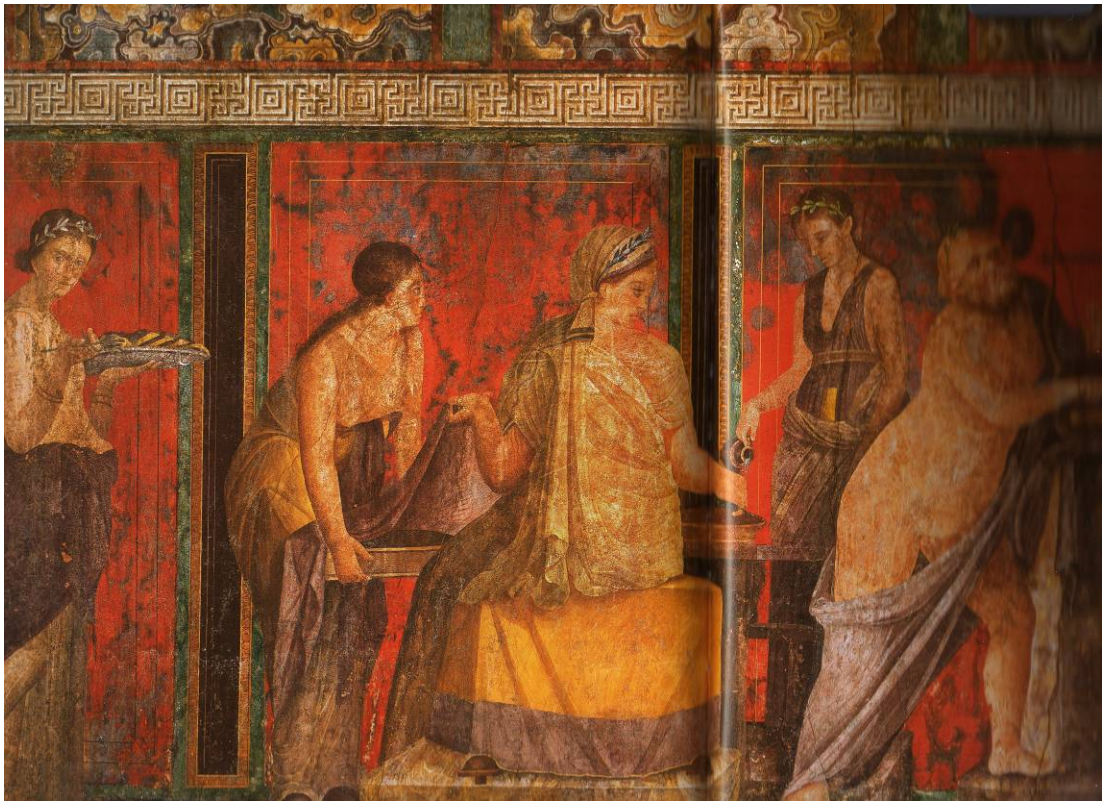

Ilustração 71 – Sacerdotisa prepara oferta para rito, Vila dos Mistérios, Pompeia. Museo Archeologico Nazionale di Nápoli – Nápoli – Itália.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 191).

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

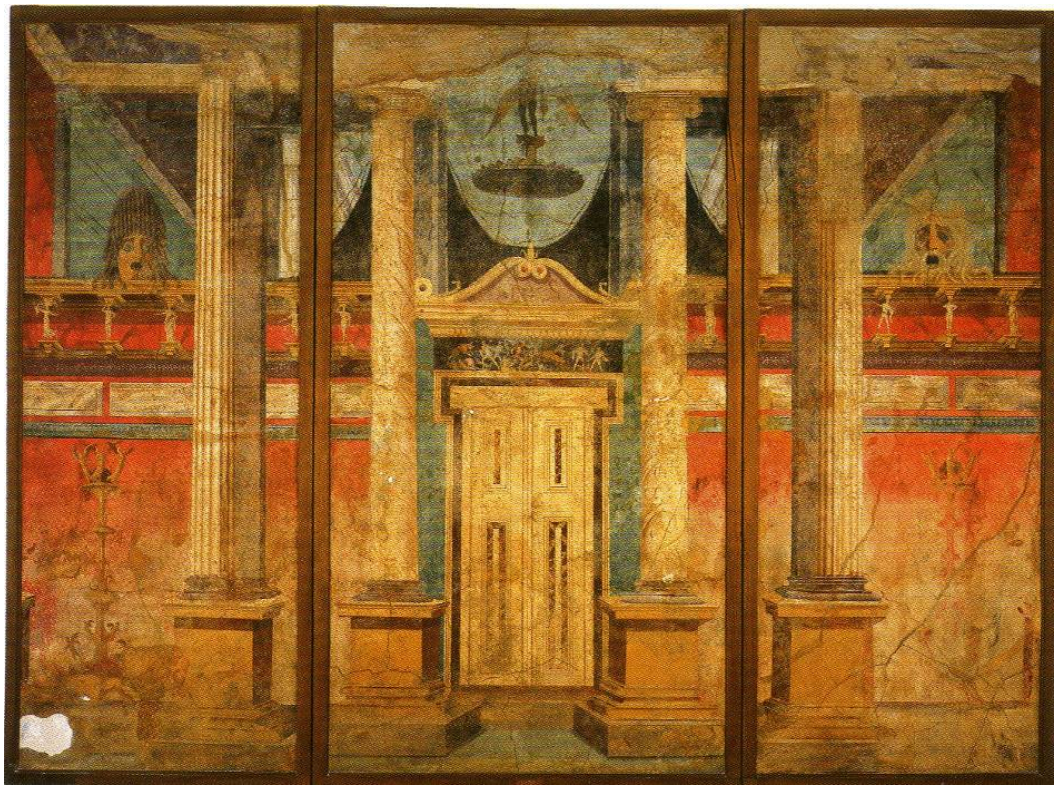

Ilustração 73 – Villa de Publius Fannius Synistor – Cena para tragédia – Boscoreale, Pompeia. Museo Archeologico Nazionale – Nápoli – Itália.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 188).

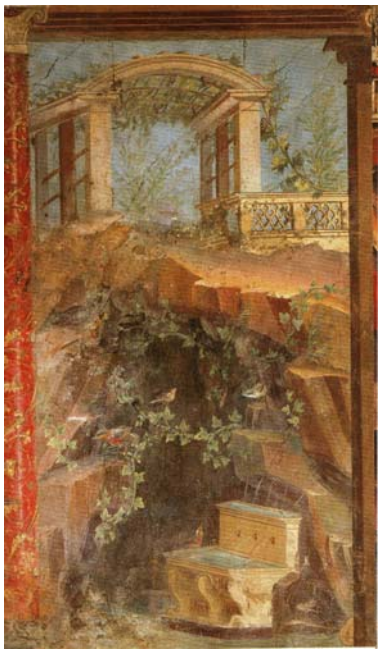

Ilustração 74 – Villa de Publius Fannius Synistor – Cena satírica – Boscoreale – Pompeia. Metropolitan Museum of Art – Nova York – Estados Unidos.
Fonte: PAPPALARDO (2007, p. 189).

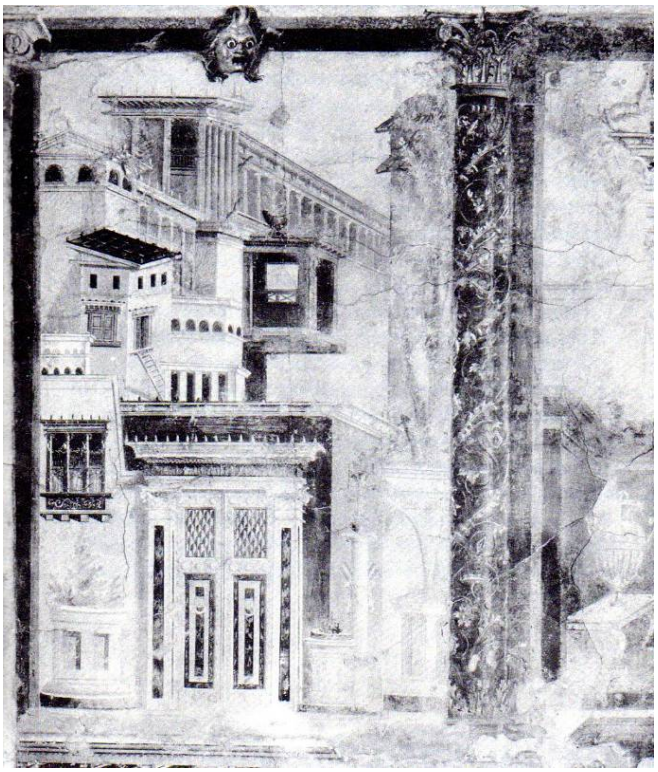

Ilustração 75 – Villa de Publius Fannius Synistor – Cena para comédia – Boscoreale – Pompeia. Metropolitan Museum of Art – Nova York – Estados Unidos.
Fonte: BIEBER[44] (1971, p. 125).

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

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

Por estes estudos, o eixo de fuga pompeiana, segundo White[45], deveria ter uma base empírica, tal como o teve posteriormente seu correlato na pintura francesa e italiana. De tal modo, a aparência visual e o espaço pictórico parecem ser relevantes diante do assunto da pintura, e "o modelo de eixo de fuga domina o marco arquitetônico da parede, refletindo não uma aplicação matemática da perspectiva natural euclidiana ao mundo da arte, mas sim um empirismo totalmente prático"[46].

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

Segundo Bieber[48], as decorações pintadas de palco apresentavam-se na parte inferior e em toda a parte posterior do edifício cênico já no período helenístico. É difícil dizer o porquê dos quadros *(pinax)* menores estarem situados na parte de baixo enquanto as telas de cima são bem maiores (Il. 80). Uma maneira de especulação pode ser a partir da observação das próprias pinturas (ornamentações de interiores de edifícios) contemporâneas a estas. Por meio destas pode-se observar que os quadros *(pinax)* da parte de baixo eram pinturas mais planas, simples e sóbrias do que os painéis entre as portas *(thyromatas).* Assim, as pinturas realizadas como decoração interior dentro das *thyromatas* eram mais verossímeis e proporcionais do que

---

[45] WHITE (1994a, p. 272).

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

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

[48] BIEBER (1971, p. 123).

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

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

.

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

Ilustrações 78 e 79 – Pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto, Pompeia – Itália.
Disponível em: <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r...>. Acesso em: 10 out. 2010.

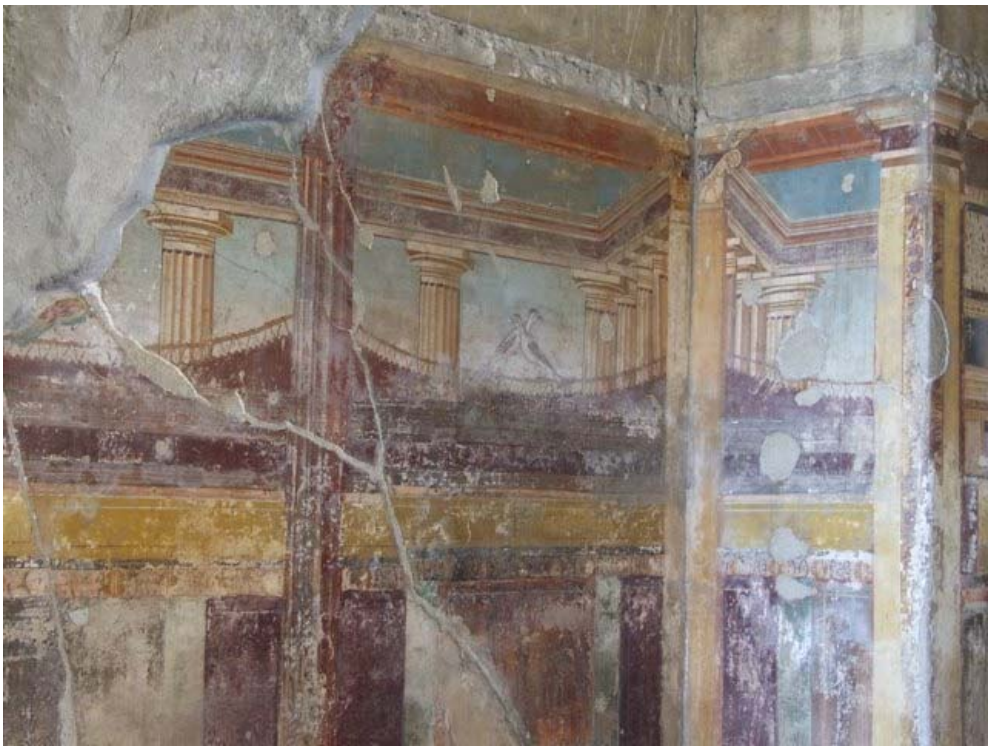

Ilustração 80 – Parede lateral esquerda, pintura arquitetural sala 24, localizada ao norte da Casa do Labirinto (detalhe). Cena realizada no *hall* da sala, canto leste do *peristyle* – Pompeia – Itália.
Disponível em: <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r...>. Acesso em: 10 out. 2010.

Ilustração 81 – Pintura arquitetural sala 21, localizada ao norte da Casa do Labirinto, pintura do *hall* – Pompeia – Itália.
Disponível em: <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r...>. Acesso em: 10 out. 2010.

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

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

Vitrúvio não aprofunda, mas prescreve a pintura de cenas *(scaenarum frontes)*[51] empregada na arquitetura, vituperando aquelas que negligenciam a perfeição nas artes[52].

---

[50] VITRUVIO (2006, livro VII, cap. V, v. 7, p. 274).
[51] VITRUVIO (2006, livro VII, cap.V, v. 2, p. 272).
[52] "É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tornadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas aplicadas sem contradições." (VITRUVIO, 2006, livro VII, cap. V, v. 4, p. 273)

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

Na prescrição da conveniência na arte da pintura, Vitrúvio bebe da fonte horaciana[53], aconselhando a escolha da matéria adequada para as figurações. Como exemplo, para o gênero satírico é recomendado figurar bosques, montes e rebanhos: "[...] Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe compete"[54].

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

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

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

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

---

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

[54] HORÁCIO (1984, v. 90, p. 69).