

## Alegoria de água e luz: um espetáculo pirotécnico no rio Reno em Düsseldorf em 1585<sup>1</sup>

Cristina Grazioli

Universidade de Padova (Itália)



**Figura 1 – FRANZ HOGENBERG, Naumaquia pirotécnica no Reno, Düsseldorf, 1585, in: THEODOR GRAMINEUS, Beschreibung der Fürstlicher Güligscher Hochzeit [...], Colônia, Diederich Graminaeus, 1587 (gravura, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kunstabibliothek, OS 2821). Disponível em: <https://de.wikipedia.org>. Acesso em 09/12/2025.**

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado originalmente como *Allegorie d'acqua e di luce: uno spettacolo pirotecnico sul Reno a Düsseldorf* (1585), in: *La civiltà delle acque tra Medievo e Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2010, p.653-686 (no idioma italiano). A presente publicação trata-se de uma tradução inédita para a língua portuguesa. O texto não foi modificado e, portanto, a bibliografia não foi atualizada.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702322025106>

## Alegoria de água e luz: um espetáculo pirotécnico no rio Reno em Düsseldorf em 1585<sup>2</sup>

Cristina Grazioli<sup>3</sup>

**Resumo:** As celebrações do “*Jüliche Hochzeit*” (Casamento Juliano) realizadas em Düsseldorf, em 1585, constituíram uma ocasião propícia para encenar, de modo espetacular, a afirmação do poder de um ducado em crise — governado pela família von Jülich-Kleve-Berg — por meio de símbolos de autoridade destinados a reforçar as relações com o Império. Nesse contexto, o recurso a modelos estéticos e a mestres vinculados ao Renascimento italiano revela-se como uma estratégia política deliberada, apoiada no uso da alegoria encomiástica. Uma fonte preciosa para a reconstituição desses acontecimentos é o relato contemporâneo de Theodor Gramineus (Dietrich Gras), praticamente ignorado pela historiografia.

**Palavras-chave:** Cerimonial cortesão. Alegoria encomiástica. Renascimento italiano. Pirotécnica. Máquinas cênicas.

## Allegory of water and light: a firework spectacle on the Rhine River at Düsseldorf, 1585

**Abstract:** The celebrations of the “*Jüliche Hochzeit*” held in Düsseldorf in 1585 offered a remarkable opportunity to stage, in a spectacular manner, the affirmation of power by a duchy in crisis — ruled by the von Jülich-Kleve-Berg family — through symbols of authority aimed at consolidating its ties with the Empire. In this context, the adoption of aesthetic models and artisans associated with the Italian Renaissance emerges as a deliberate political strategy grounded in encomiastic allegory. A valuable source for reconstructing these events is the contemporary account by Theodor Gramineus (Dietrich Gras), which has been largely overlooked by historiography.

**Keywords:** Court ceremony. Encomiastic allegory. Italian Renaissance. Pyrotechnics. Stage machinery.

<sup>2</sup> Data de submissão do artigo: 06/11/2025. | Data de aprovação do artigo: 04/01/2026.

<sup>3</sup> Doutora em Teoria e História do Teatro (1994). Professora de *Storia ed estetica della luce in scena e Teatri di Figure. Storie ed estetiche.* na Universidade de Pádua (Itália). Suas pesquisas concentram-se no relacionamento entre Teatro e Artes Visuais, Drama Alemão no começo do século 20, Estética da Marionete e Iluminação no Teatro. E-mail: [cristina.grazioli@unipd.it](mailto:cristina.grazioli@unipd.it) / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0175-3632>.

## A luz e sua amplificação pela água no espetáculo encomiástico: um exemplo de área germânica, a “Jüliche Hochzeit” (O casamento de Jülich)<sup>4</sup>

Nos espetáculos renascentistas, onde símbolos e alegorias magnificam o esplendor do Príncipe e o repertório de personagens, mitos e figuras de retórica era abundantemente extraído da cultura clássica, a luz constituía, “naturalmente”, a metáfora mais adequada para a glorificação do soberano, refletindo suas virtudes e poder em sentido figurado. A propriedade “refletora” da luz, que tem sua amplificação natural na superfície aquática, era, ao mesmo tempo, uma solução visual que é uma metáfora da celebração encomiástica.<sup>5</sup>

No caso da pirotecnia, que nestes séculos se define como um verdadeiro gênero de espetáculo, o espaço aquático parecia ser complementar ao fogo. A escolha de colocar os dispositivos pirotécnicos sobre a água era, em primeiro lugar, 'técnica', já que era mais fácil mover as máquinas sobre uma superfície que não oferecia resistência; a localização também era ditada pela necessidade de maior segurança e de uma visibilidade mais ampla.<sup>6</sup>

Mas, certamente, também do ponto de vista dramatúrgico e alegórico, a combinação de água e fogo oferecia riscos estímulos. Levando em conta as três coordenadas mencionadas acima o fogo, a água, o apelo à classicidade,<sup>7</sup> todas a serviço da estratégia de celebração do poder, propomos aqui um exemplo de pirotecnia alegórica sobre a água. Em 16 de junho de 1585, abria-se em Düsseldorf o grande ciclo festivo que celebrava a união entre o Duque Johann Wilhelm von Jülich-Kleve-Berg (1562-1609) e a Marquesa Jacob von Baden

<sup>4</sup> Essa intervenção pretende ser uma "nota de rodapé" em relação ao trabalho de Bárbara Volponi, que, tomando como exemplo os tipos de espetáculos que envolvem o elemento aquático, ilustra as metodologias e finalidades do projeto Herla. A escolha do caso de Düsseldorf está ligada a uma fase anterior do projeto, que se concretizou no volume *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, editado por Umberto Artoli e Cristina Grazioli, Florença, Le Lettere, 2005.

<sup>5</sup> Sobre o tema, veja SARA MAMONE, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003; sobre as relações do tema com a luminotecnia, veja CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, capítulos I e II.

<sup>6</sup> Veja MARIE FRANÇOISE CHRISTOUT, *Les feux d'artifices en France de 1606 à 1628. Esquisse historique et esthétique*, in *Les fêtes de la Renaissance*, ed. por Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1973 (ed. orig. 1956), I, p. 247-258.

<sup>7</sup> Com relação a este assunto, veja os estudos fundamentais de ABY WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, editado por Maurizio Ghelardi, Turim, Aragno, 2004.

(1558-1597). É necessário delinear o difícil contexto em que esta aliança matrimonial e sua celebração se inserem, onde a incerteza da geografia política e diplomática refletia a geográfica de uma condição de fronteira. O cenário 'natural' do evento parecia recordar isso: a parte mais espetacular do imponente ciclo festivo ocorria de fato nas margens do Reno, que forma aqui uma curva (onde deságua o afluente Düssel que dá nome à cidade) e marca a fronteira entre diversos territórios (ducados alemães, reino francês, províncias dos Países Baixos). Uma situação que fazia de Düsseldorf uma peça delicada no xadrez internacional da Europa devastada pelas guerras de religião.<sup>8</sup>

Durante o século XVI, na capital do Ducado de Berg, a vida da igreja era moldada pelo humanismo. O duque e seus conselheiros escolheram um 'meio-termo' entre as confissões e aspiravam a um catolicismo reformado. A Reforma, no entanto, ganhava força no ducado e, parcialmente, também em Düsseldorf. No âmbito de um crescimento econômico e de construção vibrante, o Castelo, palco de parte das festividades, foi reconstruído (após os danos de dois incêndios, em 1491 e 1510) e modernizado até 1559, por obra do arquiteto bolonhês Alessandro Pasqualini, contratado a serviço ducal em 1549.<sup>9</sup>

Os ducados de Kleve, Mark, Jülich, Berg e Ravensburg (e outros domínios menores) haviam sido unidos em 1521, reacendendo antigas reivindicações dos Jülich sobre o Ducado de Geldern, que por mais de cem anos tinha sido a causa da discórdia entre os Habsburgos e alguns ducados ocidentais. Em 1539, Wilhelm V (dito 'O Rico', pai do noivo) foi nomeado Duque de Jülich, Geldern, Kleve, Berg, Conde de Mark, Zutphen e Ravensberg, Senhor de Ravenstein.

Nesta situação instável, o Imperador aproveitava todas as possibilidades de exercer influência sobre o Duque e suas posições religiosas. Um meio para tal fim era, naturalmente, a política matrimonial. Em 1546, a Arquiduquesa Maria,

<sup>8</sup> Entre a Idade Média e o Renascimento, a localização favorece cortejos e manifestações espetaculares, procissões com tochas e festas que aproveitam o cenário natural do Reno. Para um enquadramento histórico do evento em questão, cf. ELSE RUMMLER, *Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585. Das Fest und seine Vorgeschichte*, Düsseldorf, Verlag Hans Marcus, 1983; sobre o evento, ainda cf. HORST NIEDER, *Ritterspiele, Trionfi, Feuerwerkspantomime. Die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1956. Fest und Politik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel*, Marburg, Jonas-Verlag, 1999, p. 130-139.

<sup>9</sup> Também projetou a Cidadela de Jülich, os castelos de Hambach e Grevenbroich; cf. E. RUMMLER, *Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585*, op. cit., p. 10.

filha do Imperador Fernando I, casou-se com Wilhelm von Jülich<sup>10</sup>. Não por acaso, com o casamento, o Duque obteve o privilégio de transmitir o direito de sucessão às filhas caso não houvesse herdeiros masculinos; e assim se aparentou, além da casa imperial, também com a Baviera através da irmã da noiva (Anna, esposa do Duque Albrecht V de Wittelsbach), e, sempre pela propriedade transitiva tão útil à política da época, com as dinastias dos príncipes italianos de Mântua, Ferrara e Toscana.<sup>11</sup>

Embora o Duque, no tratado de Venlo (1543), que entre outras coisas o obrigava a salvaguardar ou restaurar o catolicismo em seus territórios, tivesse se comprometido a permanecer na velha fé, ele se comportou de forma tolerante em relação às correntes que se afirmavam dentro do ducado: personalidades proeminentes na comitiva do governo pertenciam ao círculo de Erasmo de Roterdã e os contatos com luteranos eram frequentes; intelectuais, nobres e funcionários da corte que aderiram à nova confissão tinham amigos e parentes nos Países Baixos, que sofreram as consequências da intolerância religiosa. Wilhelm procurou evitar opressões e abusos, introduziu uma ordem eclesiástica e tentou reformar a vida religiosa, estabelecendo em seus territórios a convivência pacífica entre as confissões. Intelectuais perseguidos e exilados encontraram refúgio em seus territórios, como o cartógrafo Gerhard Mercator, que se tornou seu cosmógrafo.<sup>12</sup>

Após um feliz período de prosperidade, no último terço do século XVI, a cidade não vivia sob uma boa estrela: desde 1566, as condições de saúde do Duque eram precárias, o filho mais velho, Carl Friedrich, destinado à sucessão, morreu de varíola durante uma viagem a Roma em 1575.<sup>13</sup>

O outro herdeiro, o protagonista de 'nossa' casamento, inicialmente destinado à carreira eclesiástica, já mostrava os sinais da depressão que o tornaria incapaz de reinar. À má sorte familiar, somaram-se quatro epidemias de

<sup>10</sup> Que fora forçado a anular o matrimônio com Joana d'Albret, sobrinha do Rei da França, com quem se casara em 1541: uma demonstração da pressão sofrida por parte do Império.

<sup>11</sup> Da numerosa prole de Fernando I, Eleonora se casa com Guilherme I Gonzaga, Bárbara com Afonso II d'Este e Joana com Francisco I de Médici.

<sup>12</sup> E. RUMMLER, *Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585*, op. cit., p. 9.

<sup>13</sup> Cf. Ibid., p. 15.

peste na região, entre 1577 e 1584, com as consequentes repercuções econômicas. Do ponto de vista político, os distúrbios nos Países Baixos pressionavam além da fronteira, onde o Duque de Alba era responsável por uma terrível perseguição de todos os não católicos: muitos holandeses fugiram para os territórios de Jülich e Kleve. A série de ações cruentas se intensificava<sup>14</sup>. O duque Wilhelm, sentindo seus domínios ameaçados pela pressão dos eventos, tomou providências. Em 1567, ele proibiu a procissão do Corpus Christi, bem como a permanência em seus territórios não apenas de anabatistas e sacramentos que pregavam contra o batismo e a eucaristia, mas também dos calvinistas refugiados da Valônia.

No vizinho Arcebispado de Colônia, a conversão ao protestantismo do Arcebispo Gebhard Truchsess von Waldburg (1547-1601) desencadeou os chamados *Truchsessische Wirren* (Confusão de Truchsess), ou Guerra de Colônia (1583-1588). Não é sem importância para o nosso contexto que, após a deposição do Arcebispo em 1583, a Baviera tenha permitido manter a maioria católica na região, ao empossar Ernst von Bayern (irmão de Wilhelm von Bayern), graças ao apoio do Papado, do Império e da Espanha.

Alessandro Farnese, que desde 1578 conquistava uma série de vitórias a favor de Filipe II, tomou a cidade de Neuss em 1586, na margem oposta do Reno. A incapacidade de reinar de Johann Wilhelm e a falta de herdeiros dariam origem à *Jülich-Klevische-Erfolgestreit* (Guerra de Sucessão de Jülich-Kleve). Apesar de o duque ainda estar vivo, o governo já estava, na realidade, nas mãos de conselheiros, divididos entre as duas posições religiosas: católica e luterana.

De 1582 a 1609, estes ducados viveram, portanto, uma situação complexa, que determinou uma complicada política de alianças e desencadeou guerras por seus territórios (no centro, entre outras coisas, das tensões nas relações entre França e Império), que apenas vinte e cinco anos após o casamento cairiam sob o domínio de outros regentes.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Sobre a guerra nos Países Baixos, Cf. Ibid., p. 11.

<sup>15</sup> Entre os príncipes que apresentavam reivindicações sobre os territórios do Baixo Reno e da Vestfália, impuseram-se o Conde Palatino de Neuburg e o Príncipe Eleitor de Brandemburgo: até 1614, eles reinaram juntos, depois dividiram as esferas de competência. Düsseldorf tornou-se a capital do domínio de Pfalz-Neuburg.

### Um espetáculo pirotécnico no Reno em Düsseldorf em 1585

Apesar do quadro agora traçado, em junho de 1585, aparentemente não perturbada pelos eventos bélicos ao redor, a família ducal festejava com seus convidados com um gasto enorme e inadequado para a época; preço pago para realizar um gesto desesperado de conjuração, na tentativa de se agarrar à lembrança de uma sorte melhor, já passada<sup>16</sup>. Os desejos e esperanças depositados na ocasião do casamento revelaram-se vãos e os noivos tiveram um triste fim: o Duque deu sinais de desequilíbrio psíquico e foi mantido sob controle; a Duquesa, Jacob von Baden, a quem foi confiada a gestão do ducado, foi rapidamente cercada por facções opostas entre si: trancada em uma torre do castelo, ela morreu em circunstâncias pouco claras, provavelmente estrangulada, em setembro de 1597.<sup>17</sup> O jovem Duque morreria em 1609, em meio à loucura, após um segundo casamento e sem herdeiros.

Deste complicado quadro político, interessa destacar, por um lado, a tolerância da casa de Jülich-Kleve-Berg, e por outro, o forte interesse por parte imperial em garantir uma noiva de cultura católica, com a consequente entrada em campo da 'peça' bávara dos Wittelsbach. O fato é digno de nota em nosso contexto, já que Munique, local de origem da noiva, era a cidade alemã que de forma mais evidente e documentada mantinha fortes relações culturais e artísticas com as cortes italianas no segundo século XVI.

Em 1582, pensou-se em casar Johann Wilhelm: Ernst von Bayern foi encarregado de levar adiante as negociações do casamento com a designada, a Marquesa Jacob von Baden, da corte da Baviera;<sup>18</sup> O interesse de Munique era, em primeiro lugar, evitar que uma princesa protestante chegasse ao governo. A partir de setembro de 1583, os preparativos foram liberados e, superada uma série de obstáculos políticos, em 5 de maio de 1584 a notícia foi tornada pública em nome do Papa, do Imperador e do Rei da Espanha. O pacto matrimonial, previsto para 1º de julho, teve que ser adiado devido a um acidente

<sup>16</sup> E. RUMMLER, Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585, op. cit., p. 1.

<sup>17</sup> A 'Dama Branca de Düsseldorf' permanece com certo fascínio no imaginário popular: Jacob, a noiva, ainda andaria como um fantasma na torre do castelo, com a cabeça debaixo do braço...

<sup>18</sup> Filha de Mathilde von Bayern, Jacob perdeu os dois pais quando criança e cresceu na corte de Munique, com sua tia Renate von Lothringen; Cf. Ibid., p. 41-43.

a cavalo do irmão de Jacob, o Marquês Philipp (o que confirma seu papel no plano político), e foi transferido para 12 de setembro; o casamento, marcado para 20 de janeiro de 1585, foi destinado a ser adiado devido às dificuldades de abastecimento, primeiro para 24 de fevereiro, e depois, definitivamente, para 16 de junho (data mais favorável, tanto pelo clima quanto porque a feira mais importante de Düsseldorf acontecia no domingo anterior). Na primeira rodada de convites, apareciam os nomes de diversos duques italianos (entre eles, Guilherme Gonzaga), em virtude dos laços matrimoniais mencionados acima.<sup>19</sup> Para a reconstrução do evento, a fragmentação dos documentos de arquivo é compensada pela documentação sobre os preparativos para o casamento de 1574, entre Anna, segunda filha do duque Wilhelm, e o Conde Palatino Philipp Ludwig von Neuburg. Isso ocorre porque, em meio às notáveis dificuldades impostas por questões econômicas e de transporte, os duques as tomaram como modelo para o programa, a configuração e o investimento financeiro. Nessa ocasião, o pintor da corte Hans Donauer, o Velho, foi contratado em Munique como organizador do evento:<sup>20</sup> Este artista, até 1573, trabalhou nos afrescos de Trausnitz, uma das mais célebres e precoces testemunhas iconográficas da *Commedia dell'Arte*. Mesmo com a natureza genérica dos documentos que temos em mãos, esta informação nos leva a crer que a memória do famoso casamento de 1568, conhecido principalmente pelos historiadores de espetáculos, também possa ter tido algum papel, já que contou com a participação de artistas e temas de origem italiana.<sup>21</sup>

### Theodor Gramineus e a Jüliche Hochzeit: uma “psico-naumaquia”

Devemos a maior parte das informações que temos a uma descrição detalhada assinada por Theodor Gramineus (Dietrich Gras)<sup>22</sup> historiador do

<sup>19</sup> Cf. E. RUMMLER, *Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585*. Op. cit., p. 32; para os preliminares e os obstáculos políticos, p. 24-44.

<sup>20</sup> Cf. Ibid., p. 28.

<sup>21</sup> Festas narradas no célebre relato de 1569 de MASSIMO TROIANO, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Trojano: Dialoge, italienisch/deutsch hrsg. Horst Leuchtmann*, Munique-Salzburgo, Katzbichler, 1980 (edição anastática).

<sup>22</sup> THEODOR GRAMINEUS, *Beschreibung der Fürstlicher Güligscher Hochzeit so im Jahr Christi tausent fünfhundert achtzig fünf, am sechszehenden Junij vnd nechstfolgenden acht tagen zu Düsseldorf mit grossen freuden Fürstlichen Triumph und herrlichkeit gehalten worden*, Cölln, Diederich Gramineus, 1587, doravante GH (edição consultada em Berlim, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz,

Duque. A relação é tão exaustiva e pontuada por anotações explicativas, densas em referências míticas, bíblicas e literárias, que fazem com que se possa supor, com uma margem de dúvida bastante pequena, que ele mesmo tenha sido o idealizador do ciclo festivo; até porque, entre outras coisas, a edição impressa tem a data de 12 de abril de 1587, um atraso incomum em relação às saídas 'oportunas' dos habituais relatos encomendados para amplificar a ressonância dos ceremoniais. É ilustrada por gravuras de Franz Hogenberg (entre as quais aparecem as mais antigas vistas conhecidas de Düsseldorf), um célebre cartógrafo de Antuérpia.<sup>23</sup> O Reno é, evidentemente, uma referência espacial forte, uma coordenada que caracteriza a cidade de Düsseldorf, sua atividade econômica e sua posição estratégica: na descrição de Gramineus, no caso dos espaços do castelo, a expressão "Saal nach dem Rhein" (sala para o Reno) recorre, ou seja, a sala que dá para o rio.<sup>24</sup>

Do articulado ciclo festivo, que mereceria uma análise aprofundada, limitar-nos-emos a destacar aqui apenas os momentos mais relevantes do ponto de vista da evolução dos gêneros espetaculares: em particular os fogos de artifício, dado que o evento em questão é considerado a primeira «pantomima pirotécnica» (*Feuerwerks-Pantomime*), espetáculo alegórico de fogos de artifício destinado a ter sucesso nos decênios vindouros.<sup>25</sup> A novidade em relação aos exemplos pirotécnicos anteriores é que aqui se vai além do mero efeito de luz e som e se tem o cuidado de construir um evento segundo um desenho dramatúrgico, neste caso de caráter alegórico-celebrativo. É o próprio Gramineus a evidenciar a peculiaridade de "*kurzweilige Lehrspiel*"<sup>26</sup>, um entretenimento que ensina. Ele especifica que os festejos foram "*nichts ohn*

Kunstbibliothek, OS 2821); o relatório está catalogado no arquivo Herla sob a sigla S48 ([http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc\\_gen.asp?ID=1254068761&NU=1&TP=g](http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1254068761&NU=1&TP=g)). Outro exemplar está conservado na Bayerische Staatsbibliothek de Munique, também disponível online (catálogo VD16 G2797); um exemplar com gravuras coloridas está no Statmuseum de Düsseldorf, DV - 10.1.

<sup>23</sup> Ele foi coautor, junto com Georg Braun, de *Civitates Orbis Terrarum* (1572) e gravitou em torno do círculo de Gerhard Mercator. Perseguido pela Inquisição, ele também encontrou refúgio no Ducado de Jülich-Kleve-Berg. Das 37 gravuras, 20 são atribuídas a ele.

<sup>24</sup> Para uma descrição do castelo e de sua posição sobre o rio, veja as gravuras 8, 25 e 30 in GH.

<sup>25</sup> Cf. GUNTHER SCHÖNE, *Barockes Feuerwerkstheater*, in "Maske und Kothurn", IV (1960), p. 351-362: 353.

<sup>26</sup> GH, fl. 46v.

*sonder Bedeutnuß und Geheimnuß*" (nada sem um significado e mistério especiais) e que o responsável é um homem "*verfahren und geübt*" (experiente e praticado). Por isso, ele oferecerá as explicações necessárias a quem não seja "*geübt*"<sup>27</sup> (experiente) no conhecimento pagão. Todos esses são indícios de que ele próprio é o artífice. Nos fogos de artifício da Júliesche Hochzeit, ele reitera repetidamente, nada é fortuito, mas sim tudo é concebido com um propósito preciso.

Não são apenas as grandes "pantomimas pirotécnicas" no Reno que exploram o elemento ígneo; quase todos os torneios terminam com fogos e efeitos similares. Em alguns casos, eles até incluem bonecos de cavaleiros que, espetados por uma flecha de fogo, crepitam "como mosquetes"<sup>28</sup>, uma barreira de torneio "recheada" de fogos, ou ainda, no torneio final, doze cavalos artificiais que entram na corte iluminada do Castelo e são "enganchados" pelos cavaleiros, lutando até que liberam fogos pelo nariz, boca, orelhas e até mesmo pelas caudas, com um estrondo de disparos que causa admiração.

Se a tradição dos "fogos articiais" é forte nas cortes italianas, também na corte da Baviera a pirotecnia é um gênero comum. Além do mestre armeiro do Duque, Johann Hermann, que também participou dos festejos do casamento de Bergzabern, o filho do Mestre da Corte Johann von Ossenbroich, que havia servido primeiro em Munique e depois em Mântua, junto à irmã da Duquesa Maria, Eleonora Gonzaga, também foi envolvido. É, portanto, possível que ele tenha trazido consigo para Düsseldorf experiências e sugestões de origem italiana.<sup>29</sup> O combate, tema principal do espetáculo pirotécnico de origem cavalheiresca<sup>30</sup>, parece se adaptar aqui ao motivo da luta entre as fés. O cronista escreve que a desconfiança que domina entre as diversas confissões leva ao fato de que elas "se perseguem umas às outras, se arruínam e, por fim, se

<sup>27</sup> GH, fl. 64v.

<sup>28</sup> GH, fls. 118v-119r; em outro momento, também aparece um aparato luminoso esférico com a lua, o sol, as estrelas e nove anjos, imóveis apesar do movimento de rotação da esfera, onde ampolas brilham com luz, GH, fls. 137v-139v.

<sup>29</sup> Cf. E. RUMMLER, A Festa de Casamento do Príncipe em Düsseldorf, 1585, op. Cit., p. 51.

<sup>30</sup> Veja o repertório de torneios e naumaquias oferecido pela contribuição de Bárbara Volponi, *Valenza scenica, allegorica, drammaturgica dell'elemento acqueo. Una ricognizione di tipologie tratte dall'archivio Herla*, in Arturo Calzona, Daniela Lambertini (ed.), *La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento*, op. cit., p. 653-666.

aniquilam"<sup>31</sup>. Embora isso seja explicitado em relação à terceira pirotecnia no Reno, na noite de 22 de junho, que mostra o confronto entre o grande monstro Leviatã e uma baleia, parece que todos os momentos do ciclo festivo convergem para demonstrar essa ideia.

Após os habituais preliminares de recepção dos convidados e a celebração do rito nupcial,<sup>32</sup> Em 17 de junho, na Grande Sala do Castelo, é apresentado o "cartel" do torneio (o documento oficial de desafio e regulamento), e é oferecido aos convidados um suntuoso banquete. O nosso narrador se detém na ambientação do espaço: as paredes da sala são adornadas por um ciclo de tapeçarias que têm como tema as histórias dos Apóstolos e *la peregrinatio Pauli* (a peregrinação do Apóstolo Paulo).<sup>33</sup> Esses ornamentos eram, com toda probabilidade, efêmeros<sup>34</sup>, já que o tema deve ter sido concebido dentro do contexto político-religioso que foi delineado. Gramineus dedica uma longa descrição às tapeçarias, das quais ele destaca a unidade dos episódios representados, servindo como uma espécie de moldura para tudo o que se seguiria.<sup>35</sup> À noite, acontece o primeiro grande espetáculo pirotécnico: uma naumaquia que usa uma embarcação adaptada para o propósito, ancorada no Reno, perto do Castelo. De lá, bolas e colunas de fogo voam alto no céu, cintilando na noite, refletidas pelo rio. O autor se detém na "trajetória" das bolas<sup>36</sup>

<sup>31</sup> GH, fl. 125r.

<sup>32</sup> Os preparativos começam no dia 15 de junho; as núpcias são celebradas no dia 16 de junho.

<sup>33</sup> Em 16 de junho é montado um "Zuckerwerck", a nossa 'confeitoraria' da época: a mesa ostenta um suntuoso jardim, árvores com ouropel de ouro e frutas; entre as rochas, fluxos de água, riachos e rios, com "todo tipo de peixe e o que se vê nos rios, com tal arte que maravilha; e junto aos cursos d'água, casas e castelos com torres e fortificações, [...] campos e bosques, [...] leões elefantes camelos cervos ursos lobos macacos e animais selvagens de todo tipo", GH, fls. 35v-36r, gravura 7. Entre as várias aves, a águia imperial. Nas bodas de Neuburg, entre os 'modelos' das festas, os *Schaustücken* compreendiam também a conversão de São Paulo; cf. E. RUMMLER, *Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585* op. cit., p. 46.

<sup>34</sup> Um caso "exemplar" para a metodologia de análise a que foi submetido por Frances Yates é o da entrada de Carlos IX em Paris em 1571. O banquete foi acompanhado por um ciclo de 24 quadros na sala, pintados por Niccolò dell'Abate e seu filho, seguindo o "desenho" de Jean Dorat. Todos os detalhes, incluindo a confeitoraria, faziam parte do programa artístico; Cf. FRANCES YATES, *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa Reine à Paris en 1571*, in *Les fêtes de la Renaissance*, p. 61-84: 68.

<sup>35</sup> GH, fls. 42r-43v; As tapeçarias são dez: o apedrejamento de Santo Estêvão, a conversão (ou fulminação) de Saulo no caminho de Damasco, a pregação do Evangelho em Chipre e Antioquia, os judeus e os pagãos em Icônio, São Paulo em Filipos, em Éfeso, a subida a Jerusalém, o comparecimento de Paulo diante de Festo e Agripa, a viagem a Roma e Malta, e a cena de São Pedro e São Paulo em Roma. Nos parágrafos anteriores, o autor já havia listado as tapeçarias da capela, com outros episódios do Antigo e do Novo Testamento.

<sup>36</sup> Trajetória visível também na gravura 9 (Fig. 1).

preparadas com fogo: elas não são lançadas sobre a cidade, mas queimam no Reno, voam alto e retornam para afundar no rio, sem mudar de aspecto. As bolas incandescentes, sem serem apagadas e superadas pela força da água, sobem com força, "como se a água começasse a queimar contra sua própria natureza, características e propriedades, o que é agradabilíssimo de se ver".<sup>37</sup> A nave é assaltada por três barcos menores (enquanto outra embarcação abriga os músicos). O espetáculo causa admiração, mas a potência dos estrondos, do fogo que envolve a cena e da fumaça ao redor da nave é tanta que faz temer um desfecho desastroso. Na verdade, tudo faz parte do desenho do encenador. Alguns homens se abrigam no barco menor, outros na água, alcançando a margem a nado. O espetáculo, acompanhado por música de trombetas e tambores, termina quando a nave, desancorada e deixada à deriva, envolta em fogo, desaparece do nada.<sup>38</sup>



**Figura 2 - FRANZ HOGENBERG, Naumaquia pirotécnica no Reno, Düsseldorf, 1585, in: THEODOR GRAMINEUS, Beschreibung der Fürstlicher Güligscher Hochzeit [...], Colônia, Diederich Graminaeus, 1587 (gravura, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kunstsbibliothek, OS 2821). Disponível em: <https://de.wikipedia.org>. Acesso em 09/12/2025.**

Gramineus passa então a ilustrar o "segredo e o significado"<sup>39</sup> do espetáculo, reiterando que os fogos de artifício não são preparados apenas para

<sup>37</sup> GH, fl. 45r.

<sup>38</sup> GH, fls. 44-45.

<sup>39</sup> GH, fls. 46v-47v.

o prazer visual e dos sentidos, mas também com uma finalidade que está abaixo da aparência, em acordo com o princípio de "ensinar deleitando" ao qual os antigos baseavam a comédia e a tragédia. Agradáveis de se ver, os fogos podem ter um resultado destrutivo e suscitar terror, e, portanto, serem comparados aos dois gêneros de comédia e tragédia: com a peculiaridade de se servirem de uma linguagem visual, sem o recurso das palavras. Se a descrição da naumaquia pirotécnica já havia sido antecipada por considerações de ordem "teológico-política", agora se ilustra em detalhe o seu significado alegórico: a nave sitiada e atingida alude ao gênero humano ameaçado pelo monstro marinho Leviatã, ou seja, pela materialidade da carne e dos sentidos; dado que não se opõe com o escudo da fé e da confiança no amor segundo a lei do cavaleiro cristão, desprezando o mundo e atenuando os sentidos, é subjugado. O espetáculo significa, portanto, a queda do nosso progenitor Adão e a subjugação de Satanás. Cita a imagem do Leviatã em Jó e outras figuras de Satanás tiradas de passagens bíblicas.<sup>40</sup> Mas sobretudo cita São Paulo, que na Carta aos Efésios, descrevendo o poder de Satanás, diz que não devemos lutar contra a carne e o sangue mas com Principados e Potestades, contra o domínio das trevas e contra os espíritos malignos que habitam as regiões celestes; acrescenta que Satanás se manifesta como uma flecha de fogo.<sup>41</sup> Tenha-se em mente que a carta também contém uma forte advertência aos Efésios para superarem as divisões internas (e, portanto, uma passagem das Escrituras adequada à situação em que Gramineus atua).

A ilustração da pirotecnia constitui, portanto, uma demonstração do desenho fortemente unitário do programa festivo, retomando os motivos presentes nas tapeçarias da Grande Sala do Banquete, mas também se ligando a outros momentos dos festejos.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Carta aos Efésios*, 6, 12.



**Figura 3 - FRANZ HOGENBERG, Naumaquia pirotécnica no Reno, Düsseldorf, 1585, in: THEODOR GRAMINEUS, Beschreibung der Fürstlicher Güligscher Hochzeit [...], Colônia, Diederich Graminaeus, 1587 (gravura, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kunstsbibliothek, OS 2821). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>. Acesso em 09/01/2026.**

Por exemplo, se, renunciando a uma exposição que siga cronologicamente o desenvolvimento dos eventos, considerarmos a pirotecnia de 22 de junho, constatamos sua continuidade em termos de símbolos e alegorias. O terceiro espetáculo de fogo no Reno, em frente ao castelo, apresenta a luta entre um dragão e uma baleia, construída sobre uma embarcação, de grandes dimensões e com aspecto monstruoso, “como se o sábio artífice tivesse tido diante dos olhos a imagem do Leviatã descrito no livro de Jó”.

Quem jamais lhe abriu o manto de pele pela frente? Quem pode penetrar sua dupla couraça? As portas de sua boca, quem as abriu? Ao redor de seus dentes está o terror! Suas costas são como fileiras de escudos, unidas com selo apertado; uma toca a outra, e o ar não passa entre elas; uma adere à vizinha, são compactas e não podem ser separadas. Seu espirro irradia luz, e seus olhos são como as pálpebras da aurora. De sua boca partem labaredas, e joram faíscas de fogo. De suas narinas sai fumaça como de uma caldeira fervente sobre o fogo. Seu hálito incendeia carvões, e de sua boca saem chamas. No seu pescoço reside a força, e diante dele corre o medo. As dobras de sua carne são bem compactas, são quentes sobre ele e não caem. Seu coração é duro como pedra, duro como a mó inferior.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Jó, 41, 5-16, in GH, fl. 123r.

Assim, o livro de Jó é retomado literalmente por Gramineus. Anunciados os prêmios do torneio, vê-se um clarão: uma luz avança da escuridão na água ao longo do Reno e se posiciona em frente ao castelo; a baleia cospe jatos de água e fogo, debatendo-se com violência. Em outra jangada, um dragão terrível percorre rapidamente o rio; tem uma grande cabeça, asas, olhos de fogo, uma cauda grossa e longa, enormes espinhos, garras e couraça. Ele se aproxima da baleia e lança fogo como se quisesse incendiá-la. A baleia esguicha água, produzindo uma grande fumaça; o dragão cospe fogo novamente. De ambas as partes, ouve-se um grande estrondo e fogos de artifício são lançados; das fauces da baleia e da boca do dragão saem soldados que combatem armados, os do dragão capturam a baleia, fazendo com que os soldados da baleia se lancem ao mar. Primeiro, o cetáceo queima, depois ambos pegam fogo e flutuam sobre o Reno até desaparecer. «O que se viu nas figuras do dragão e da baleia», conclui Gramineus, «pertence ao mistério e não à história»:<sup>43</sup> separando assim a aparência da fábula de seu ‘mistério’ alegórico. Um subtexto do qual a gravação carrega um rastro, cuja iconografia sugere um pedido do próprio Gramineus: acima das duas figuras monstruosas, para o Arcanjo Miguel, reforçando visualmente o significado da alegoria.<sup>44</sup>

Todo o episódio parece ser um paralelo da primeira pantomima pirotécnica: dragão e baleia, “ambos expulsos do céu”, estão igualmente em luta um contra o outro, assim como “em nossos dias a controvérsia entre as igrejas faz com que as partes sejam perseguidas, arruinadas e, por fim, aniquiladas”. Assim, os espíritos do dragão atacam os da baleia, mas também pereceram no incêndio. O resultado das lutas internas na igreja (com referência a luteranos e calvinistas) é que dragão e baleia, o mundo inteiro com o ar e a água, tudo será destruído pelo fogo; mas Cristo com seus eleitos dominará na eternidade: é o

<sup>43</sup> Pertence ao mistério e não à história, GH, fl. 124v.

<sup>44</sup> Isto é observado por EBERHARD FÄHLER, em *Emblematische Feuerwerke*, no livro *Emblem und Emblematik-rezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, editado por Sybille Penkert, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 47-56: 51 (cf. Fig. 3).

que será representado na última pirotecnia, uma grandiosa apoteose, na qual anjos voadores saem de uma esfera em chamas.<sup>45</sup>

### **Máscaras e mitos**

O torneio que se realiza no terceiro dia, 18 de junho, nos interessa por um detalhe que pode ser um sinal sobre a rede de influências artísticas de origem italiana (neste caso, poderíamos dizer a serviço de uma cultura “católica”), da qual, como já foi dito, a Corte da Baviera é um ponto fundamental. De forma mais geral, o evento também oferece um exemplo do caráter culturalmente complexo dessas regiões.

Em Pempelfort, não muito longe da cidade, em um espaço cercado com acesso por um arco com figuras alegóricas, é realizada uma corrida de anel com mascaradas. Em seguida, à noite, ocorreu o baile com a entrega dos prêmios do torneio e o espetáculo pirotécnico no Reno. Os mantenedores<sup>46</sup> mostram a “invenção” do torneio: uma montanha que emerge lentamente da terra, ao som de trombetas e tambores. Ao redor, as muralhas de Tebas, que no lado frontal envolvem a fachada de um edifício com frontão e colunas, entre as quais aparecem um homem e uma mulher que dão as mãos, com seu herdeiro masculino; na montanha, uma grande vegetação e variedade de animais, as figuras de Orfeu, Anfião, Pã. Todo o aparato parece configurado com o objetivo de transmitir a ideia de harmonia do conjunto. Orfeu e Anfião são, explica o autor, a imagem do bom governante; suas liras aludem à religião, ao direito e à equidade, cujas cordas são tocadas harmoniosamente; Gramineus dedica o cuidado habitual à elucidação do assunto, informa sobre a identidade dos músicos e se detém nas histórias das Musas, citando a teoria da origem da música a partir das esferas celestes.<sup>47</sup> Mas o fio do nosso discurso nos obriga a voltar ao detalhe mencionado anteriormente. De fato, as máscaras com as quais

<sup>45</sup> GH, fl. 125r, gravura 37.

<sup>46</sup> Os participantes do torneio se dividiam em mantenedores (aqueles que representavam o senhor que organizava o torneio) e aventureiros (aqueles que se opunham ao lema do desafio).

<sup>47</sup> GH, fl. 87. O dia final dos festejos, 22 de junho, apresenta uma complexa mascarada alegórica que ilustra a necessidade da graça divina para que, com a luz da natureza, o regente possa governar *per harmoniam celestem* (pela harmonia celestial). GH, fl. 136r.

alguns dos participantes se apresentam são impressionantes, e eles se anunciam com estes nomes: "Tofano Dacon Gentiloma de Venetia, Stephanello putargo il consilier de la singioriade Venetia, Pantalon de Bisoignosi Gentelomo de Venetia, il Senior Petrolin, il Senior Ioancarotta, il Senior Ravanel".<sup>48</sup> Mesmo a um olhar distraído, é evidente que se trata, com as compreensíveis imprecisões, de máscaras da *Commedia dell'Arte*. Mas os juízes teutônicos exigem que eles revelem sua verdadeira identidade e seu ramo nobre: são nobres parentes da noiva, portanto, de origem bávara. O autor descreve então o desfile desta equipe, que apresenta situações típicas dos roteiros da Arte: um Magnífico veneziano toca uma viola e canta versos bufônicos em italiano; ele é acompanhado por uma figura com traje de camponês, com calças de barqueiro e um grande chapéu bizarro, que ele usa "à moda de Bergamo", e um forcado que ele maneja de todas as formas, provocando risos.<sup>49</sup> A divertida dupla ("gedachten zweyen Bufonen") é seguida por três cavaleiros com trajes de Magníficos venezianos: calças vermelhas, gibão, longos mantos pretos e boina vermelha. Em seguida, vêm outros três cavaleiros mascarados com calças compridas brancas, gibões e chapéus moles cinzentos. As figuras avançam em mulas, fazem a reverência, saúdam os príncipes e são convidadas a pegar seus cavalos para o torneio. No entanto, descobrimos que a primeira dupla de "bufões", o Magnífico com a viola e seu Zanni, não fazem parte dos participantes do torneio; eles foram apresentados apenas como "acompanhamento". De fato, eles continuam sua exibição com saltos, canções e ações bufônicas (fazem um cavalo levantar-se e sentar, e brincam de forma equívoca com suas roupas).<sup>50</sup> Eles são profissionais, "Schalcksnarren", como o próprio autor os define.<sup>51</sup> De forma precisa, o autor desvenda a rede de figuras alegóricas: os Magníficos aludem ao bom governo da República Veneziana, exercido sem tirania. As diferentes cores dos trajes e os chapéus de várias formas indicam

<sup>48</sup> GH, fl. 60r.

<sup>49</sup> GH, fl. 60v.

<sup>50</sup> GH, fl. 61.

<sup>51</sup> GH, fl. 61r: sobre a distinção entre *Schalcknarren* (bufões de ofício) e *natürliche Narren*, cf. MASSIMO BERTOLDI, *Lungo la Via del Brennero. Viaggio nello spettacolo dal Tardo Medioevo al Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 89-90.

que, para quem governa, é necessário o conselho de diferentes ou até contraditórios "partidos", dos quais se podem extrair as posições mais vantajosas para o bem comum.<sup>52</sup>

Se, por um lado, a alegoria serve para exaltar as qualidades do regente, a conotação dos cavaleiros não nos parece irrelevante no contexto da política de aproximação da corte da Baviera. Deve-se lembrar do casamento de 1568, que, como mencionado, pode ser uma referência para o tipo de festejos.

É necessário voltar brevemente à parentela bávara: uma das três filhas de Wilhelm V da Baviera tinha sido prometida em casamento ao irmão do nosso Duque, Carl Friedrich, que morreu prematuramente. Um filho do Duque da Baviera, o já encontrado Marquês Philipp, segundo esses planos, deveria se casar com a irmã mais nova dos Jülich, Sybille, que se tornou católica. A recusa dela, com a declaração de que preferia ir para um convento, causou uma interrupção nas negociações. Coube, então, ao pobre Jacobe, que cresceu no ambiente culturalmente vibrante da corte da Baviera, cumprir o papel que havia sido previsto para os irmãos. Além disso, deve-se recordar que na mencionada guerra religiosa entre Colônia e Baviera, o Marquês Philipp von Baden se une às tropas do Príncipe Eleitor Ernst von Bayern.

Portanto: por um lado, a função, declarada por Gramineus, das máscaras venezianas como emblema de tolerância e bom governo. Por outro, a hipótese de uma função de "canal" por parte da corte da Baviera, onde essas máscaras haviam chegado cerca de vinte anos antes. No entanto, de forma paradoxal, nesse contexto, a Baviera não defende a tolerância, mas sim a primazia da Igreja Católica nas regiões em que está instalando uma de suas "emissárias", Jacobe, assim como havia feito dois anos antes com a instalação do Arcebispo de Colônia.

### O mito clássico de Hércules como antídoto para as guerras de religião

A segunda 'pantomima pirotécnica', realizada na noite de 18 de junho, é o caso mais bem-sucedido de integração entre o gênero espetacular e a

<sup>52</sup> GH, fl. 88r; Gramineus ilustra minuciosamente todas as figuras e as alegorias do torneio.

alegoria. Segundo nosso narrador, o espetáculo foi apresentado não apenas para o prazer visual dos poderosos convidados, mas também para incitá-los a empreender ações grandiosas, ilustrando as virtudes e a coragem dos antigos heróis. Gramineus sublinha novamente a unidade conceitual dos diferentes momentos: assim como durante o dia, a corrida do anel foi uma alegoria do bom governo, na escuridão da noite, as grandiosas ações de Hércules são apresentadas como um modelo, demonstrando o que um governante deve fazer contra o inimigo. Ao evocar a série de suas façanhas, o autor escreve que, diante das "ações do excelente herói, o coração e os sentidos do homem são elevados das misérias, de ações e pensamentos modestos, e incitados à virtude e a ações nobres".<sup>53</sup> Hércules e outros grandes homens são levados ao esforço e ao perigo extremo, a fim de incitar a busca pela virtude. Neste "Feuerwerck" (espetáculo de fogos), uma jangada flutua no Reno e é ancorada perto do castelo. Nela, a Hidra, o cão Cérbero e os demônios defendem a fortaleza do inferno contra os ataques de Hércules. O herói, segundo a iconografia clássica, está vestido com pele de leão, munido de sua clava, e em pé.<sup>54</sup> Todos esses 'atores' são máquinas cênicas, parte do espetáculo pirotécnico. Hércules ataca a hidra de sete cabeças, das quais saem fogo e fumaça como de uma fornalha ou de um fogo infernal, provocando terror. Soldados correm para cercar e tomar o castelo, em cuja porta está Cérbero, que solta chamas e fumaça. Hércules, com armas incandescentes, luta contra os monstros que cospem fogo e derrota os rivais. Esses motivos seriam recorrentes ao longo de todo o século seguinte, servindo como exemplo da integração de instrumentos de fogo na ação dramática. E também como pretextos para dar vazão ao gênio dos construtores de máquinas cênicas (segundo Schöne, aqui pela primeira vez se vê Hércules lutar contra animais que cospem fogo).<sup>55</sup> Ao lado do castelo infernal, está também Atlas, com o céu e o peso do mundo sobre os ombros. Ele também é envolvido pelas chamas que, com trovões, relâmpagos e estrondos, partem do céu que ele

<sup>53</sup> GH, fl. 90r.

<sup>54</sup> GH, gravura 25 (Fig. 2).

<sup>55</sup> Cf. G. SCHÖNE, *Barockes Feuerwerkstheater* cit., p. 353. Lembre-se também dos dragões "artificiais" de Joseph Furtenbach (cf. C. GRAZIOLI, *Luce e ombra*, op. cit., p. 44).

sustenta. Na torre mais alta do inferno, uma roda se acende, girando e lançando fogos. Hércules derrota o inferno e traz Cérbero à luz, e a cena é envolvida e consumida pelas chamas. Derrotado o poder de Satanás, chega outra embarcação com duas Sereias que cantam doces melodias em louvor à paz, a Deus e à derrota do diabo.<sup>56</sup>

O autor cita o *Hercules furens* de Sêneca, detendo-se na descrição do terceiro ato da tragédia, onde é descrito o assalto ao inferno. É digno de nota que Gramineus defina o fogo de artifício como a “stumme exhibition” (exibição muda) da tragédia de Sêneca: o tema da tragédia é “transferiert” (transferido) para a linguagem visual e sonora.<sup>57</sup> Impressionam a consciência sobre a importância da fonte e, ao mesmo tempo, a diferença de código comunicativo. Ele reproduz fragmentos inteiros do texto em latim e os acompanha com a tradução em alemão, para que o espetáculo de fogo “não seja apenas um deleite para os olhos, mas também responda ao ouvido e possa servir como exercício para o espírito com a narração e a explicação”. Ele também justifica a validade do ensinamento que se pode extrair das ações dos heróis pagãos. O que interessa a Gramineus (e o que serve ao “design” da *Jüliche Hochzeit*) no texto de Sêneca? Não é um episódio trágico, tanto que a pirotecnia é definida como “comédia” (naturalmente, segundo a definição do gênero da época). Em linha com os outros eventos do ciclo festivo, o tema de Sêneca significa a libertação da humanidade após a tomada do inferno. Gramineus se concentra no episódio do assalto ao Inferno e da libertação de Cérbero: ele inicia com a citação da invocação de Hércules a Apolo, contrapondo a luz do sol — para Gramineus, a luz de Deus — às trevas do inferno, louvando a força que vem do céu.<sup>58</sup> A citação seguinte diz respeito ao trecho em que Teseu narra a Anfitrião a façanha de Hércules, descrevendo a montanha com o abismo que leva a Hades, ao longo de um percurso do qual não se pode escapar, “como frequentemente as ondas arrastam os navios contra a sua vontade” (evocando assim a imagem da jangada que flutua no Reno). Em seguida, ele chega à travessia para o além, onde são

<sup>56</sup> GH, fl. 93r.

<sup>57</sup> GH, fl. 93v.

<sup>58</sup> Cf. SENECA, *Hercules furens*, vv. 592 e segs.; GH, fls. 94v-95r.

destacados os olhos flamejantes de Caronte. Hércules encontra os monstros que ele próprio havia derrotado: o monstruoso cão Cérbero o espera, e o herói consegue dominá-lo. Nos fragmentos seguintes, é narrada a saída para a luz e a derrota do reino de Plutão e Prosérpina, com o louvor do coro a Hércules por ter restabelecido a paz.<sup>59</sup>

A contraposição entre luz e trevas retorna nos trechos citados por Gramineus, que oferece o “Bedeutnuß und Geheimnuß” (significado e mistério) do assalto de Hércules ao inferno “segundo a sagrada doutrina da fé cristã”:<sup>60</sup> se na primeira pirotecnia, sob a forma do assalto ao navio, é apresentada aos espectadores de modo trágico a queda de Adão e Eva após a tentação de Satanás, “hoje, na forma de comédia, é simbolizado como Cristo, nosso Senhor e Salvador, como o verdadeiro Sansão e Hércules, derrota o diabo, destrói o inferno, redime o gênero humano da queda de Adão e do pecado original (...), assim como Hércules salva Teseu da vingança e do abismo do inferno”. E, em seguida, como ele ordena a seus anjos que aprisionam Cérbero, ou seja, Lúcifer, para que este não ameace o gênero humano com a tirania. O autor acrescenta que a história poética de Hércules demonstra como os pagãos já haviam compreendido o mistério da redenção, dedicando um longo *excursus* à presença desse mistério nas escrituras antigas, mostrando que ele não lhes era desconhecido.<sup>61</sup> O celebrado herói dual de Hércules, cuja fortuna na cultura renascentista é bem conhecida, é uma figura interessante em nosso contexto. Sara Mamone chama a atenção para a influência de Sêneca nos aparatos ceremoniais de entradas e itinerários triunfais. No mito de *Hercules furens* e de *Hercules Oetaeus*, está inserido o princípio do evemerismo, pelo qual os deuses são homens divinizados por suas façanhas. Embora a tradição já existisse no século XIII, foi no século XVI que Hércules encarnou a figura do “herói estoico cujos atributos de valor pessoal superam qualquer barreira de contraposição pagão-cristã”. Ele é o herói que encarna o ideal moral do político, como aparece também em obras diretamente filosóficas: forte, corajoso, temperado pelas

<sup>59</sup> SENECA, *Hercules furens*, vv. 762-812; GH, fls. 97v-98v.

<sup>60</sup> GH, fl. 100r.

<sup>61</sup> Cita Enea, Teseu, Ulisses, Hércules, aos quais os pagãos atribuíam a redenção.

adversidades, clemente.<sup>62</sup> O mito de Hércules, que é "maleável" e se adapta a valores cavaleiros ou combativos, foi com a sua versão francesa, Hércules Gaulês, que se deu a sua transição do gênero dramático para o "efêmero". Lá, ele ganhou popularidade devido à sua imediata identificação iconográfica.<sup>63</sup> Ao pensar no caso de Düsseldorf, mesmo que em um quadro histórico diferente, o peso da iconografia é evidente: a pirotecnia é uma síntese visual de forte impacto dos episódios do texto de Sêneca que eram emblemáticos para aquele contexto festivo.

O vasto repertório das figuras de Hércules nos aparatos celebrativos entre os séculos XVI e XVII está além do escopo desta análise. Limitamo-nos a citar alguns que são significativos para nossa discussão, já que neles o motivo se une ao gênero pirotécnico; mas não podemos deixar de remeter aos estudos de Frances Yates, em particular a algumas páginas exemplares na conclusão do ensaio sobre Astrea: no contexto da conversão de Henrique IV, a estudiosa insiste na imagem "escolhida" pelo soberano, a do Hércules Gaulês, matador dos monstros da guerra e da discórdia. Mesmo que o tema não seja novo para a estratégia de imagem da monarquia francesa, segundo Yates, ele cita Eneias, Teseu, Ulisses, Hércules, aos quais os pagãos atribuíam a redenção une aqui "conotações de autêntico universalismo, como uma mensagem de paz e união válida também para outros povos e nações", celebrando um "monarca católico que tolerava o protestantismo dentro dos próprios domínios".<sup>64</sup> Recordamos também o episódio da entrada de Leão X em Florença (1515), onde Hércules assume também o valor de premonição de Cristo.<sup>65</sup>

O mito de Hércules está presente nos ceremoniais festivos europeus. Por exemplo, na Espanha, onde John Earl Varey, examinando os espetáculos pirotécnicos com elementos dramáticos (entre os séculos XVI e XVII), cataloga uma série de exemplos envolvendo o nosso herói. Para citar apenas alguns: em

<sup>62</sup> SARA MAMONE, *I terzo Seneca e l'Ercole rapito*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milão-Nápoles, Ricciardi, 1996, p. 293-319, in *Dèi, semidei, uomini*, op. cit., p. 81-105: 90.

<sup>63</sup> Cf. Ibid., p. 95.

<sup>64</sup> FRANCES YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Turim, Einaudi, 1990 (ed. or. 1978), p. 244.

<sup>65</sup> Cf. S. MAMONE, *Dèi, semidei, uomini*, op. cit., p. 98-99.

Toledo, em 1560, por ocasião da entrada de Isabel de Valois, três imensas figuras (Hércules, Gerón e Caco) se moviam por meio de fogos de artifício. Em 1565, para acolher as relíquias de Santo Eugênio, a cada noite era encenada a representação de um dos trabalhos de Hércules, em que os monstros eram queimados e desapareciam entre as chamas. Já em Segóvia, em 1613, a transferência de uma estátua de Nossa Senhora de Fuencisla para uma nova igreja foi celebrada com um combate aéreo entre Hércules e a Hidra, ambos recheados de fogos de artifício.<sup>66</sup>

Entre tantos exemplos possíveis, escolhemos um último, que nos leva um pouco mais adiante no tempo, mas que propomos por nos trazer de volta à água, a solo alemão e precisamente à corte dos Wittelsbach: *Medea Vingativa*, “drama de fogo” de Pietro Paolo Bissari, encenado às margens do rio Isar, em Munique, no ano de 1662.<sup>67</sup> A sétima cena apresenta uma batalha naval e, no final, são visíveis as letras de fogo M e E, iniciais do primogênito homenageado, Max Emanuel. Entre elas, as figuras de Hércules e de Cristo, que legitimam o poder dos Wittelsbach. Uma longa trajetória, talvez não casual, percorrida por um mito clássico unido à cristandade.

## Referências

- BERTOLDI, Massimo. **Lungo la Via del Brennero**: viaggio nello spettacolo dal Tardo Medioevo al Rinascimento. Firenze: Le Lettere, 2007.
- BISSARI, Pietro Paolo. **Medea Vendicativa**: drama di foco. Monaco: Ikelino, 1662.
- BRAUN, Georg; HOGENBERG, Frans. **Civitates Orbis Terrarum**. Köln: Gottfried von Kempen, 1572-1617.
- CALZONA, Arturo; LAMBERTINI, Daniela (ed.). **La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento**. Firenze: Olschki, 2010.

<sup>66</sup> JOHN EARL VAREY, *Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI-XVII siècles)*, in *Les fêtes de la Renaissance*, editado por Jean Jacquot, Elie Konigson, Paris, CNRS, 1975, III, p. 619-633.

<sup>67</sup> PIETRO PAOLO BISSARI, *Medea Vendicativa, Drama di foco; Attione Seconda De gli Applausi fatti per la Nascita Dell’Altezza Ser.ma Di Massimiliano Emanuele, Primogenito Elett.le delle Se-ren.me Elett.li Altezze di Ferdinando Maria et Enrieta Maria Adelaide, Duchi dell’un’ e l’altra Ba-viera, et Elettori del Sacro Romano Impero*, Monaco, Ikelino, 1662.

CHRISTOUT, Marie Françoise. *Les feux d'artifices en France de 1606 à 1628: esquisse historique et esthétique.* In: JACQUOT, Jean (ed.). **Les fêtes de la Renaissance.** Paris: CNRS, 1973. v. 1, p. 247-258.

FÄHLER, Eberhard. *Emblematische Feuerwerke.* In: PENKERT, Sybille (ed.). **Emblem und Emblematik-rezeption:** Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. p. 47-56.

GRAMINEUS, Theodor. **Beschreibung der Fürstlicher Güligscher Hochzeit so im Jahr Christi tausent fünffhundert achtzig fünff, am sechszechenden Junij vnd nechstfolgenden acht tagen zu Düsseldorf mit grossen freuden Fürstlichen Triumph und herrigkeit gehalten worden.** Cölln: Diederich Gramineus, 1587.

GRAZIOLI, Cristina. **Luce e ombra:** storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale. Roma-Bari: Laterza, 2008.

MAMONE, Sara. **Dèi, semidei, uomini:** lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo). Roma: Bulzoni, 2003.

NIEDER, Horst. **Ritterspiele, Trionfi, Feuerwerkspantomime:** die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1596. Fest und Politik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel. Marburg: Jonas-Verlag, 1999.

RUMMLER, Else. **Die Fürstliche Hochzeit zu Düsseldorf 1585:** das Fest und seine Vorgeschiede. Düsseldorf: Verlag Hans Marcus, 1983.

SCHÖNE, Gunther. Barockes Feuerwerkstheater. In: **Maske und Kothurn**, v. 4, p. 351-362, 1960.

TROIANO, Massimo. **Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568.** Massimo Trojano: Dialoge. Org. Horst Leuchtmann. München-Salzburg: Katzbichler, 1980.

VAREY, John Earl. Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI-XVII siècles). In: JACQUOT, Jean; KONIGSON, Elie (ed.). **Les fêtes de la Renaissance.** Paris: CNRS, 1975. v. 3, p. 619-633.

WARBURG, Aby. **La rinascita do paganesimo antico e altri scritti (1889-1914).** Org. Maurizio Ghelardi. Torino: Aragno, 2004.

YATES, Frances. **Astrea:** l'idea di Impero nel Cinquecento. Torino: Einaudi, 1990.

YATES, Frances. Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa Reine à Paris en 1571. In: JACQUOT, Jean (ed.). **Les fêtes de la Renaissance.** Paris: CNRS, 1973. p. 61-84.