

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR  
EM PERFORMANCES CULTURAIS

ALLAN LOURENÇO DA SILVA

***CASCANDO BECKETT* ENTRE A LUZ E A SOMBRA: UM  
DIÁLOGO COM REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669) E  
EDWARD GORDON CRAIG (1872-1966).**

Goiânia

2018

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico:  Dissertação  Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

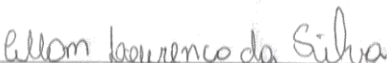
Nome completo do autor: Allan Lourenço da Silva

Título do trabalho: *Cascando Beckett* entre a luz e a sombra: um diálogo com Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (187201966)

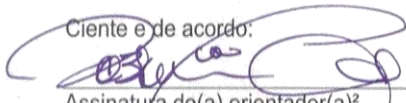
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento  SIM  NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 30/10/2018

1 Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

2 A assinatura deve ser escaneada.

ALLAN LOURENÇO DA SILVA

***CASCANDO BECKETT* ENTRE A LUZ E A SOMBRA: UM  
DIÁLOGO COM REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669) E EDWARD  
GORDON CRAIG (1872-1966).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

**Área de Concentração:** Performances Culturais

**Linha de Pesquisa:** Espaços, Materialidades e Teatralidades

**Orientador:** Dr. Robson Corrêa de Camargo

GOIÂNIA  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Allan Lourenço da  
Cascano Beckett entre a Luz e a Sombra: [manuscrito] : um diálogo com Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966). / Allan Lourenço da Silva. - 2018.  
151 f.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Luz e Sombra. 2. Rembrandt Van Rijn. 3. Edward Gordon Craig. 4. Cascano Beckett. 5. Espaço Performático. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 3



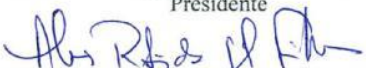
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

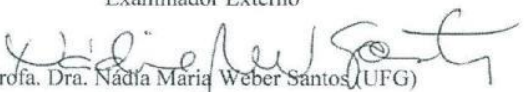
ATA Nº 07/2018

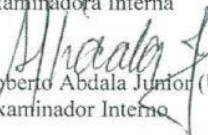
ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
ALLAN LOURENÇO DA SILVA

Aos trinta dias do mês de novembro de dois mil e dezoito às nove horas, na sala 3 - Teatro do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França – CEPABF, foi instalada a sessão pública para julgamento da dissertação final elaborada pelo mestrando do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, Allan Lourenço da Silva, intitulada: “*Cascando Beckett entre a Luz e a Sombra: um diálogo com Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966)*”. Após a abertura da sessão, o prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (UFG), orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando o(a)s demais examinadore(a)s, prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho (UDESC), profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos (UFG) e prof. Dr. Roberto Abdala Junior (UFG). Foi dada a palavra ao mestrando, que expôs seu trabalho. Em seguida, procedeu-se a arguição da dissertação, iniciando pelo examinador externo da banca, seguida imediatamente pela resposta do mestrando. Ao final, a banca julgadora reuniu-se em separado para avaliação do trabalho e o desempenho do mestrando, que ao final considerou o mestrando Aprovado e foi, então, declarado mestre, aprovado pelo (a) presidente da banca examinadora. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por todos e entregue à Secretaria do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, para os fins. *Indicado para a publicação.*

  
Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (UFG)  
Presidente

  
Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho (UDESC)  
Examinador Externo

  
Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos (UFG)  
Examinadora Interna

  
Prof. Dr. Roberto Abdala Junior (UFG)  
Examinador Interno

*O que importa é ser fiel à minha causa.  
Minha causa, a missão de um verdadeiro cavaleiro.  
Sua questão. Seu ideal. Seu privilégio.*

*O Homem de la Mancha. Chico Buarque e Rui Guerra  
Inspirado na obra Don Quixote.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em suas múltiplas formas, pela oportunidade de vivenciar e experienciar o mistério da vida.

Agradeço aos meus pais Wilmar e Raimunda que me incentivaram desde pequeno a sempre buscar o melhor e nunca baixar a cabeça diante dos desafios encontrados. Mesmo com seus poucos estudos sempre acreditaram que o conhecimento poderia transformar vidas. Aos meus pais meu eterno agradecimento e carinho.

Agradeço, aos meus irmãos, minha irmã, sobrinhos e sobrinhas, afilhados, familiares que souberam compreender as minhas ausências nas reuniões de família, mas nunca deixaram de me apoiar mesmo nos momentos mais íngremes.

Agradeço, em especial, ao meu orientador Dr. Robson Corrêa de Camargo por acreditar em mim, no meu trabalho como ator, iluminador, encenador e pesquisador. Principalmente, por me guiar por caminhos tão tensos e conflituosos da produção acadêmica e do fazer teatral. Meu sincero respeito e agradecimento.

Agradeço também ao Grupo Máskara e a todos os seus integrantes que souberam compreender e acreditaram em minhas pesquisas sobre o ato de iluminar uma encenação.

Agradeço aos professores doutores Almir Ribeiro, Nádia Maria Weber Santos e Roberto Abdala Júnior pela disposição para leitura deste trabalho. Principalmente por me proporcionarem novos conhecimentos sobre esta pesquisa. Aos senhores a minha gratidão.

Aos meus amigos e amigas, em especial a Nataly Brum, que sempre me incentivaram nessa caminhada com palavras de estímulo, demonstrando respeito quando às vezes não pude comparecer a alguns de seus chamados. A vocês o meu maior carinho.

A todos os profissionais da Arte do Teatro; aos iluminadores da cena goiana e nacional como Alexandre Greco, Washington Dias, Roosevelt Saavedra, Charles Stanley, Everson Alcântara, Rodrigo Assis, Eduardo Texeira, Marcos Pantaleão, Júnior de Oliveira, Rodrigo Fontenelle, Claudio e Sergio Galvão, Idione, Luciene Araújo, Luis Guilherme, e aos demais técnicos da área; os professores do Curso Superior em Produção Cênica do ITEGO em Artes Basileu França. Aos meus alunos, a todos que direta ou indiretamente fizeram parte desse trabalho e a todos do Humanum Coletivo de Teatro meu muito obrigado.

Por Fim, agradeço o Programa Interdisciplinar em Performances Culturais, em nome de todo corpo discente e técnico, pelo o conhecimento ofertado com sapiência.

## RESUMO

O presente trabalho procura pesquisar sobre os fenômenos naturais luz, sombra e escuridão em seus potenciais simbólicos, poéticos, imagéticos e dramático a partir da montagem teatral “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*” do Grupo Máskara. Esses fenômenos, essenciais na e para a compreensão da vida, do mundo, do universo, do ser humano em sua relação como o tempo/espço e de si mesmo, são muitas vezes abordados pela teoria filosófica e científica. Na área científica, do século XV em diante, vem se realizando estudos desses fenômenos, principalmente da luz por cientistas como René Descartes (1595-1650), Christiaan Huyges (1629-1695), Isaac Newton (1642-1727), James Clerk Maxwell (1831-1879) e Albert Einstein (1879-1955) entre outros. Assim, a luz, a sombra e a escuridão estão presentes também no campo da Arte. Isso se encontra claro nessa pesquisa, ao propormos um estudo sobre estes fenômenos a partir de um diálogo entre as obras do artista pictórico barroco Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e do encenador teatral inglês Edward Gordon Craig (1872-1966). Em ambos artistas há um estudo da luz, da sombra e escuridão para além do campo científico e mimético. Nesse sentido, esta pesquisa procura problematizar em seu tema: De que maneira Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig utilizaram a luz, a sombra e a escuridão para a criação dos espaços performáticos pictóricos e teatrais e como suas ideias sobre estes fenômenos podem ajudar na compreensão da criação da iluminação da montagem “*Cascando Beckett*” do Grupo Máskara. Nesse sentido, a hipótese é a de que tanto Rembrandt quanto Gordon Craig utilizaram esses fenômenos envolto em um potencial simbólico, imagético e dramático para a criação dos seus espaços performáticos pictóricos e teatrais. E que estes elementos podem auxiliar na compreensão do processo criativo da iluminação da montagem “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. Portanto, essa pesquisa se estrutura em um estudo interdisciplinar e transdisciplinar das Performances Culturais enquanto metodologia de análise, tendo como aporte um estudo exploratório e iconográfico em seu caráter qualitativo permeadas pelos estudos fenomenológicos e da *Gestalt*. Por fim, esta pesquisa se objetiva para realizar um diálogo entre as obras de Rembrandt e Gordon Craig para compreender os potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos da luz, da sombra e escuridão na criação do espaço performático de “*Cascando Beckett*”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luz e Sombra; Rembrandt Van Rijn; Edward Gordon Craig; Cascando Beckett: Espaço Performático.

## ABSTRACT

The present work seeks to investigate the natural phenomena light, shadow and darkness in its symbolic, poetic, imagery and dramatic potentials from the theatrical production "*Cascando Beckett: an image like any other*" of the Maiskara Group. These phenomena, essential in and for the understanding of life, of the world, of the universe, of the human being in their relationship as time / space and of themselves, are often approached by philosophical and scientific theory. Studies of these phenomena have been carried out in the scientific area, mainly by scientists such as René Descartes (1595-1650), Christiaan Huyges (1629-1695), Isaac Newton (1642-1727), James Clerk Maxwell (1831-1879) and Albert Einstein (1879-1955) among others. Thus, light, shadow and darkness are also present in the field of Art. This is clear in this research, when we propose a study of these phenomena from a dialogue between the works of the Baroque pictorial artist Rembrandt Van Rijn (1606-1669) and the English theatrical director Edward Gordon Craig (1872-1966). In both artists there is a study of light, shadow and darkness beyond the scientific and mimetic field. In this sense, this research tries to problematize in its theme: In what way Rembrandt Van Rijn and Edward Gordon Craig used the light, the shadow and the darkness for the creation of the pictorial and theatrical performative spaces and how their ideas on these phenomena can aid in the understanding of the creation of the lighting of the assembly "*Cascando Beckett*" of the Máskara Group. In this sense, the hypothesis is that both Rembrandt and Gordon Craig used these phenomena enveloped in a symbolic, imaginative and dramatic potential for the creation of their pictorial and theatrical performance spaces. And that these elements can help in understanding the creative process of lighting the assembly "*Cascando Beckett: an image like any other*". Therefore, this research is structured in an interdisciplinary and transdisciplinary study of Cultural Performances as an analysis methodology, with the contribution of an exploratory and iconographic study in its qualitative character permeated by the phenomenological and Gestalt studies. Finally, this research aims at a dialogue between the works of Rembrandt and Gordon Craig to understand the symbolic, imaginary and dramatic potentials of light, shadow and darkness in the creation of the performance space of "*Cascando Beckett*".

**KEYWORDS:** Light and Shadow; Rembrandt Van Rijn; Edward Gordon Craig; Cascando Beckett; Performing Space.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem I:</b> “O estudioso meditando” (1631), Rembrandt Van Rijn .....	74
<b>Imagem II:</b> “O CAMBISTA”, (1627). Rembrandt Van Rijn .....	80
<b>Imagem III:</b> “Autorretrato de Rembrandt na sua Juventude” (1629). Rembrandt Van Rijn .....	86
<b>Imagem IV:</b> Autorretrato com Saskia em seus Joelhos (1635). Rembrandt Van Rijn ..	87
<b>Imagem V:</b> Autorretrato de Rembrandt na sua velhice (1669). Rembrandt Van Rijn ...	88
<b>Imagem VI:</b> “Ronda da Noite ou Ronda Noturna – <i>The Night Watch</i> ” (1642). Rembrandt Van Rijn .....	91
<b>Imagem VII:</b> “Jacó abençoa um dos Filhos de José” (1656). Rembrandt Van Rijn .....	94
<b>Imagem VIII:</b> O desenho de Craig para a cena da corte em <i>Hamlet</i> .....	124
<b>Imagem IX:</b> <i>Esperando Godot</i> (2005-2006) .....	128
<b>Imagem X:</b> <i>Senhora dos Afogados</i> (2012) .....	131
<b>Imagem XI:</b> <i>Curta Beckett</i> (2014-2015) .....	132
<b>Imagem XII:</b> <i>Cartaz de divulgação</i> .....	134
<b>Imagem XIII:</b> <i>Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer</i> ” .....	139
<b>Imagem XIV:</b> <i>Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer</i> .....	141
<b>Imagem XV:</b> <i>Cascando Beckett</i> .....	144
<b>Imagem XVI:</b> <i>Cascando Beckett</i> . Na foto a coreógrafa/dançarina Warla Paiva .....	148
<b>Imagem XVII:</b> <i>A Persistência da Memória</i> (1931). Salvador Dalí .....	150

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – Em busca da sombra</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I – Luz, Sombra e Escuridão entre o natural e o simbólico: uma nova consciência do espaço performático</b> .....	18
1.1 – Entre a luz, a sombra e a escuridão: uma abordagem cultural e científica .....	22
1.1.2 – A luz .....	28
1.1.3 – A escuridão .....	30
1.1.4 – A sombra .....	32
1.2 – O Espaço Teatral entre a luz, a sombra e a escuridão: no limiar do real e do performático .....	34
1.3 – A Arte Teatral dos gregos a contemporaneidade pela lente da luz, da sombra e da escuridão .....	41
<b>CAPÍTULO II – Rembrandt Van Rijn, o espaço pictórico e a técnica da luz, da sombra e da escuridão</b> .....	49
2.1 – O espaço bidimensional e a criação do espaço performático pelo uso da luz e da sombra .....	62
2.2 – Rembrandt e sua técnica de luz e sombra: a busca por novas materialidades .....	72
2.3 – Rembrandt entre a luz e a sombra: a criação da imagem, do simbólico e do dramático .....	83
<b>CAPÍTULO III – Edward Gordon Craig: a visão de um encenador na cena teatral moderna</b> .....	96
3.1 – Craig entre a luz e a sombra: a criação do novo espaço performático .....	109
3.2 – Luz, sombra e escuridão para além da mimese e da verossimilhança, em Gordon Craig: a procura do simbólico .....	118
3.3 – Entre a luz e a sombra: o potencial simbólico, poético e dramático na criação da performance teatral de <i>HAMLET</i> .....	122
<b>CAPÍTULO IV – <i>Cascando Beckett</i> entre a luz e a sombra: Grupo Máskara e a criação da imagem</b> .....	126
4.1 – <i>Cascando Beckett</i> entre a luz e a sombra: a criação do espaço performático .....	139
4.2 – <i>Cascando Beckett</i> : os potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos da luz, da sombra e da escuridão .....	144
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	152
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	155

## **INTRODUÇÃO – Em busca da Sombra.**

Este é um trabalho de um artista iluminador procurando conhecer mais sobre a arte teatral em seu processo de feitura. E, assim compreender sobre os elementos constituintes do processo criativo de uma encenação. Nesse sentido, a presente pesquisa realizada dentro do Programa Interdisciplinar em Performances Culturais se estabelece num entre lugar da luz, da sombra e da escuridão na criação da performance artística “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. Esta é uma montagem teatral do Grupo Máskara, sob a encenação do prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, de uma dramaturgia feita para rádio do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989).

A montagem de *Cascando Beckett* teve início no ano de 2015 e no segundo semestre de 2016 foi apresentada para a cena goiana entre os meses de agosto e setembro. Nela tivemos as participações dos atores Deusimar Gonzaga, Carlos Campos, Bruno Pina, da atriz Karine Ramaldes e das coreógrafas/dançarinas Warla Paiva e Elisa Abrão. A cenografia foi de Wagner Gonçalves dos Santos e a criação de iluminação de Allan Lourenço. A produção do espetáculo foi de Ronei Vieira, também ator/pesquisador do grupo, assim como dos demais membros do Máskara.

O Grupo Máskara, fundado em 2002 por Robson Corrêa de Camargo, é um Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, Teatro e Performances da Universidade Federal de Goiás. Desde a sua fundação o grupo procura realizar pesquisas relevantes sobre o processo de fabricação de um espetáculo cênico. Para isto, procura ter em seu corpo cênico artistas que se enveredam pelo ramo da pesquisa que queiram ter outras experiências do fazer teatral. Como metodologia de pesquisa o Grupo Máskara estabelece o seu processo criativo baseado no método experimental. Assim, o grupo desenvolve um processo criativo conhecido como teatro experimental.

Nesse sentido, em *Cascando Beckett* foi estruturado um processo criativo de pesquisa experimental das diversas áreas do fazer teatral, dentre elas: a da iluminação. O ato de iluminar uma dramaturgia de Samuel Beckett sob a encenação de Corrêa de Camargo procura um estado liminar da luz, da sombra e da escuridão. Não é simplesmente ascender uma luz ou deixar alguém no claro ou escuro, mas pensar em como estes fenômenos adentrarão a cena para criar o espaço performático e simbólico da encenação. No Máskara, o processo criativo da iluminação de um espetáculo precisa se estabelecer em um entre lugar do simbólico, do imagético e do dramático.

Para tanto, o processo de criação da iluminação de “*Cascando Beckett*: uma imagem como outra qualquer”, se encontra presente nessa pesquisa para elucidar sobre a problemática deste trabalho: de que maneira Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966) utilizaram a luz, a sombra e a escuridão para a criação dos seus espaços performáticos pictóricos e teatrais e como suas ideias sobre estes fenômenos podem ajudar na compreensão de criação da iluminação da montagem *Cascando Beckett* do Grupo Máskara.

A nossa hipótese é a de que tanto Rembrandt quanto Gordon Craig utilizaram a luz, a sombra e escuridão envolto em um potencial simbólico, imagético e dramático para a criação dos seus espaços performáticos pictóricos e teatrais. E que estes elementos podem auxiliar na compreensão do processo criativo da iluminação da montagem aqui analisada.

O ato de iluminar em *Cascando Beckett* ultrapassa o seu estado mimético e verossímil. Não se trata mais apenas de criar uma iluminação dentro dos princípios naturalista ou realista em seu ato de fotografar ou imitar a realidade, mas em estabelecer um processo no qual se produzam novos significados. Portanto, o objetivo dessa pesquisa é realizar um diálogo entre as obras de Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig para compreender os potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos da luz, da sombra e da escuridão na criação do espaço performático em *Cascando Beckett*.

O processo pictórico de Rembrandt Van Rijn e as elaborações teatrais de Edward Gordon Craig têm fortes indícios da presença de um estudo sobre “a luz e sombra” como modificadora dos seus espaços performáticos. Em Rembrandt, a perspectiva da “luz e sombra” parece romper com a ideia de imitação da natureza (mimese) para reforçar a dramaticidade da cena. Segundo Rudolf Arnheim, em seu livro “Arte e percepção visual” é impossível dissociar a percepção das pinturas de Rembrandt, negando a presença da luz e sombra, a qual possibilita uma mudança em nossos sentidos e sensações. Neste sentido, Rudolf Arnheim (2013, p. XIV) afirma que:

Quando olhamos um quadro de Rembrandt, aproximamo-nos de um mundo que nunca foi mostrado por qualquer outra pessoa; e penetrar neste mundo significa receber um clima especial e o caráter de suas luzes e sombras, os rostos e gestos de seus seres humanos e a atitude face à vida por ele comunicada – recebê-lo através da imediação de nossos sentidos e sensações.

O interessante a ressaltar na afirmativa de Arnheim é a mudança de percepção tanto do espaço performático quanto da recepção dos espectadores que as obras pictóricas de Rembrandt conseguem obter com uso da técnica de luz e sombra. A relação espacial

parece perpassar a própria objetividade, provocando subjetividades diferentes daqueles que observam as pinturas de Rembrandt e da relação intimista provocada pelo uso dessa técnica. Nesta perspectiva, se principia a uma investigação sobre o estudo da “luz e da sombra” na pintura e como Rembrandt Van Rijn se utilizou delas para configurar uma nova percepção sobre o seu espaço pictórico. Assim, procura-se, também, a partir das obras teatrais do encenador inglês Edward Gordon Craig, analisar como a “luz e a sombra” perpassa o fator mimético atingindo potenciais simbólicos e dramáticos para construção da imagem cênica.

Pode-se perceber desde já um elemento em comum nos trabalhos desses dois artistas, ícones do fazer pictórico e teatral. A relação e o ponto de partida desta pesquisa se encontram no estudo da “luz e sombra”, quanto da escuridão, na criação do espaço performático das obras pictóricas de Rembrandt Van Rijn e teatrais de Edward Gordon Craig. Para tanto, o estudo dos fenômenos naturais de luz, sombra e escuridão se faz necessário para compreender como os mesmos podem afetar, ou alterar, a percepção sobre si mesmo, o espaço e o conhecimento adquirido destes.

Nesse sentido, essa pesquisa se estrutura em um estudo interdisciplinar e transdisciplinar das Performances Culturais enquanto metodologia de análise. Para tanto, ela se constrói na (in)certeza de si mesma dentro de um estudo exploratório bibliográfico e iconográfico, em seu caráter qualitativo. E, também procura se estabelecer em um estudo interpretativo desses processos criativos abordados nessa pesquisa dentro de uma base construtivista de Jean Piaget (1896-1980), pragmática de John Dewey (1859-1952) e da psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961).

Por fim, embasado pela teoria da *Gestalt* de Rudolf Arnheim (1904-2007), pelos filósofos de Suzanne K. Langer (1895-1985) e os estudos da Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) pretendemos estruturar uma pesquisa que possa contribuir tanto para minha prática como artista/iluminador, quanto para as Performances Culturais e aqueles que venham a se interessar pelo tema. Neste sentido, o filósofo Maurice Merleau-Ponty em seu livro “O olho e o espírito” procura estabelecer a necessidade de se fazer falar o espaço e a luz. Para Merleau-Ponty,

A luz é redescoberta como ação à distância, e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma. [...] Sua transcendência não é mais delegada a um espírito leitor que decifra os impactos da luz-coisa sobre o cérebro, e que faria o mesmo se jamais houvesse habitado um corpo. Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. (2004, p. 33)

Assim, surge a questão de Merleau-Ponty de se fazer falar o espaço e a luz, sendo que, como ato primeiro de percepção espacial é a luz que, em seu encontro com a escuridão e envolto na sombra, promove a interação desses fenômenos com a visão e possibilita novas leituras de mundo/universos e do próprio ser humano. Por meio da luz como uma linguagem, pode-se perceber as distâncias, os contrastes, as cores, as alturas, larguras e profundidades entre outros elementos que o espaço contém. Contudo, quando se fala de luz não se pode negar a presença da sombra e da escuridão. Para Giorgio Agamben, em seu livro “O que é contemporâneo? E outros ensaios”:

Pode dizer-se contemporâneo apenas que não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (2009, p. 63-64)

Nesse sentido, o processo de ser contemporâneo para Agamben se estrutura na interação desses fenômenos, cujo todos eles se caracterizam de forma autônoma e interligadas. Assim, como o ser humano contemporâneo não se constrói apenas na presença da luz, mas também na sombra e na escuridão, o processo de criação de um espetáculo precisa ser estruturado de forma a pensar esses fenômenos como princípio ativo. Para se pensar a luz dentro de um espetáculo teatral é essencial compreender os princípios ativos da escuridão e da sombra, pois cada um desses fenômenos tem propriedades que podem ampliar não só em sua natureza científica, mas simbólicas, o potencial imagético/poético e dramático de uma encenação.

Para tanto, esta pesquisa se configura através de estudos realizados por mim, junto ao Máskara sob a orientação do encenador prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, desde o ano de 2012 com a montagem da peça *Senhora dos Afogados*, dramaturgia do escritor brasileiro Nelson Rodrigues. A criação da iluminação dessa montagem se inicia com um estudo sobre a técnica de luz e sombra encontrados nas obras pictóricas do artista barroco Rembrandt Van Rijn.

Essa pesquisa se estabeleceu como meu Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênica pela Universidade Federal de Goiás. Ela teve como título “Luz e sombra em Senhora dos Afogados à luz de Rembrandt”. Esta pesquisa foi essencial para que eu pudesse entrar como professor de iluminação no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica do ITEGO em Artes Basileu França. E, principalmente adentrar no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais. Além de possibilitar um aperfeiçoamento do meu trabalho prático como ator e iluminador. E,

principalmente por entender a importância da pesquisa sobre a luz, a sombra e a escuridão aplicados nos trabalhos do Grupo Máskara.

Assim, essa pesquisa se estrutura, em seu primeiro capítulo, em um local que procura compreender o estudo da luz, da sombra e da escuridão tanto pelo seu fator físico/natural quanto cultural simbólico. Por isso, envereda-se nesse capítulo pela as principais abordagens científicas desses fenômenos e depois como os mesmos são utilizados pela cultura, em si a arte, para a criação de seus espaços performáticos. Por fim, esse capítulo demonstra diversas abordagens desses fenômenos pelo teatro desde os gregos até a contemporaneidade.

O segundo capítulo, se estabelece no tempo de Rembrandt Van Rijn, em sua técnica de luz e sombra e como ele se apropria dela em seus potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos. Nesse capítulo há também um olhar sensível para compreender o espírito do tempo de Rembrandt e como os estudos desses fenômenos puderam de alguma maneira exercer certas influências sobre as suas obras pictóricas.

No terceiro capítulo, procura compreender a visão do encenador inglês Edward Gordon Craig, suas propostas inovadoras para o teatro de sua época na criação da Obra Teatral e da sua ideia sobre o Teatro do Futuro. E, principalmente analisar como ele utiliza-se dos fenômenos da luz, da sombra e da escuridão para a sua proposta simbolista de encenação. Para tanto, esta pesquisa procura compreender, através do seu olhar visionário teatral, os elementos da teatralidade moderna.

O quarto capítulo, procura compreender, através do diálogo entre Rembrandt e Gordon Craig, como se deu o processo criativo da iluminação em *Cascando Beckett*. Este capítulo, além de realizar um estudo sobre a luz, a sombra e a escuridão, é também uma memória da prática de um grupo teatral que vem a cada dia mais se consolidando na cena goiana, brasileira e internacional. Assim, esta pesquisa pode se caracteriza também como um registro histórico do processo de criação do Grupo Máskara pelo prisma da iluminação.

Nesse sentido, pode-se compreender nesse trabalho a importância de um estudo dos fenômenos da luz, da sombra e da escuridão não apenas em seus fatores físicos, mas também em seu potencial simbólico, imagético e dramático. Compreender essas propriedades encontradas nesses fenômenos fortalece uma nova percepção deles. Não se trata de estudar exclusivamente a luz como único elemento importante de iluminação, mas desvelar as propriedades ativas da sombra e da escuridão. E assim, poder a partir dessa trindade produzir, por meio do simbólico, o potencial poético e dramático na criação

da imagem teatral. Para Giorgio Agamben, esse movimento se torna importante para compreendermos a nossa relação com o universo. Assim:

No firmamento que olhamos de noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva. Uma vez que no universo há um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, o escuro que vemos no céu é algo que, segundo os cientistas, necessita de uma explicação. É precisamente da explicação que astrofísica contemporânea dá para esse escuro que gostaria agora de lhes falar. No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. (AGAMBEN. 2009, p. 64-65)

O nosso conhecimento de firmamento ou universo se encontra permeado pela luz e a escuridão, sem saber onde uma começa e a outra termina. É como se as duas fossem uma unidade universal ou uma dualidade que se encontra em constante movimento, dançando a música celestial. E quando se realiza essa dança se estrutura do mais íntimo dos dois, a sombra. Esse fenômeno, que se estrutura como e num entre lugar da luz e da escuridão, tem em si uma natureza dual (natural e simbólica) e se desenvolve como um estilo teatral conhecido como: teatro de sombra. Esse estilo desenvolvido pelos chineses é uma arte milenar que trabalha com a sombra projetada em um tecido branco. Dentro desse estilo, velado pela escuridão, imagens são colocadas diante de uma fonte de luz que as projetam sobre o tecido a sua frente. Entretanto, há diferenças entre a sombra própria e projetadas dos objetos e seres em relação ao seu universo simbólico. É sobre esse estado simbólico da sombra, da escuridão e da luz encontrado nos trabalhos de Rembrandt Van Rijn, Edward Gordon Craig e do Máskara que caminhará essa pesquisa.

Nesse sentido, o estudo se concretizará na trindade e não na quartenidade desses fenômenos. Isto, devido a entender que o quarto elemento, penumbra, é uma junção dos três primeiros, sendo que não há registro de estudo desse fenômeno por esses artistas. Por isso, parte-se agora para, pelo diálogo estabelecido nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn e teatrais de Edward Gordon Craig, compreender como esses fenômenos em seus potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos podem elucidar o processo de montagem de *Cascando Beckett* e do seu espaço performático.

Para tanto, se faz necessário compreender um pouco mais sobre a natureza da luz, da sombra e da escuridão. Portanto, iniciemos essa pesquisa teórica para trazer a luz da consciência o desvelar dos mistérios, dos segredos, dos dramas, das imagens e do simbólico da luz, da sombra e da escuridão que se encontram no processo criativo de iluminação para a produção de uma encenação.

## **CAPÍTULO I: LUZ, SOMBRA E ESCURIDÃO ENTRE O NATURAL E O SIMBÓLICO: UMA NOVA CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO PERFORMÁTICO.**

O ato de estudar a iluminação e seus princípios criativos torna-se fundamental nessa pesquisa devido à natureza dos fenômenos luz, sombra e escuridão que compõem esse processo. Enquanto iluminadores, nos encontramos em um terreno arenoso da técnica e da arte, do qual precisamos estabelecer processos criativos que unam essas duas partes do ato de iluminar uma encenação. Assim, o iluminador precisa compreender bem os seus materiais técnicos como: mesa de luz, refletores, varas de luz, quantidades de linhas ou tomadas existentes nas varas de luz e nos dimmer boxes, eletricidade básica e avançada, entre outros.

Entretanto, compreender esses elementos não o torna um criador de luz, pois para este ato acontecer precisa que ele procure conhecer como se estrutura o processo criativo da iluminação de um espetáculo. Esse processo criativo perpassa pelo crivo do encenador, da escolha da dramaturgia escrita, da proposta estética, do elenco, do jogo cênico criado entre eles e o encenador, do espaço real e imagético da encenação e, principalmente dos conhecimentos técnicos e artísticos do iluminador. Assim, para Patrice Pavis:

A luz intervém no espetáculo; ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: Iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos etc. situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso. (2011, p. 202)

Podemos perceber nas palavras de Pavis que o ato de iluminar um espetáculo se encontra entre as materialidades técnicas, a criação estética e sensorial. O ato de iluminar em Pavis se configura como um elemento importante para a produção do espetáculo em seus signos, na definição de tempos/espacos, no andamento da encenação e na produção de sentidos. Percebe-se nessa exposição de Patrice Pavis o complexo ato de se realizar uma iluminação cênica, principalmente por compreender que o iluminador se estabelece entre o saber técnico e estético.

A iluminação de espetáculo não pode ser estruturada apenas na colocação de refletores ou projetores em determinada posição e sua incidência de luz sobre o palco. Ou seja, a iluminação não é apenas uma bateria de equipamentos de luz vinda de contra, de lado, de cima, de baixo ou de frente. Ela é um processo de criação de atmosferas, de ambientes, de climas, de tensões, conflitos, relações pessoais e sociais, de marcação de

tempo e de espaço dentro de uma unidade estética que pode ser naturalista, realista, simbolista entre outras. Entretanto, o iluminador muito mais do que negar a parte técnica precisa elevá-la a um novo patamar de modo a usar todo o seu potencial criativo na produção de um espetáculo. Nesse sentido, Roberto Gill Camargo em seu livro “A Função Estética da luz” expõe:

É por meio da luz que as unidades visuais da cena se organizam, estabelecendo hierarquias, equilíbrio, clareza, ritmo. O cenário, os figurinos, os objetos e principalmente os atores, com seus gestos e expressões, adquirem contorno, materialidade e significado ao receberem luz. Longe de um iluminante passivo, ou algo que se restrinja a imitar reflexos da realidade, a luz constitui uma ferramenta poderosa da encenação, capaz de relacionar cenas, objetos e seres no espaço. A luz permite coesão e síntese ao discurso cênico, à medida que transporta a ação no tempo e no espaço, realiza as transições e suprime o que está subentendido. (2012, p. 63)

A luz tem um papel essencial na encenação por estabelecer o próprio jogo cênico num ato de revelar a imagem, direcionar o olhar do espectador, conduzir as passagens de tempo e espaço das cenas em suas entradas, permanências e saídas na produção de novos sentidos da encenação. Pelo ato de iluminar, alguns personagens podem ser evidenciados em relação a outros, de modo a produzir uma certa hierarquia no jogo cênico.

Assim, em uma cena de multidão, banhada a luz geral, um ator ou atriz pode ser iluminado por um foco de luz que o destaque em relação ao grupo. Esse processo pode se estabelecer também pelo lado emocional, no qual uma luz pode entrar para isolar um dos atores do restante do grupo. A luz produzida para a cena em questão transmite significados que possam elucidar tal isolamento da personagem.

O processo de criação da iluminação de um espetáculo se encontra no conhecimento dos múltiplos significados pertencentes tanto ao texto, as personagens, ao tempo/espaço real/perfomático quanto a dramaturgia da encenação proposta pelo encenador. Para tanto, o iluminador precisa estar atento a estas questões e, ao mesmo tempo, saber das materialidades e espacialidades existentes nesse processo.

O iluminador precisa saber que ele lidará com elementos da teatralidade como a cenografia, o figurino, a maquiagem, acessórios, a sonoplastia e a presença dos atores e atrizes em cena. Cada um desses elementos tem uma função essencial no espetáculo, sendo que o iluminador precisa através de um diálogo com a equipe criativa pensar na melhor forma de iluminá-los. Assim, podemos encontrar no pensamento de Roberto Gill Camargo que:

A iluminação rege os elementos visuais do palco, determinando sua importância e revelando sua plasticidade. O cenário, os figurinos, os objetos, de cena e principalmente os atores, com seus gestos e expressões, adquirem destaque e importância ao receberem a luz. Ela revela os contornos, a matéria e o significado de tudo o que está no palco. Não é apenas um iluminante passivo ou algo que se preste a imitar fontes e reflexos de luz, mas um meio de expressão capaz de atuar sobre o conjunto visual do espetáculo, relacionando cenas, objetos e seres no tempo e no espaço. (2012, p. 113)

Aqui se encontra o calcanhar de Aquiles de um iluminador ao estabelecer um processo onde todos esses elementos possam dialogar para a criação da imagem teatral. Se ele não souber encontrar o ponto de equilíbrio da luz com estes elementos, a dramaturgia cênica pode ser prejudicada na criação da imagem. Portanto, o iluminador precisa conhecer os melhores meios, tanto técnicos quanto estéticos, para iluminar um espetáculo.

Esses fatos levantados até agora possibilitam um entendimento da busca desse pesquisador para obtenção de um conhecimento técnico e estético do ato de iluminar. Como pesquisador procuro compreender o ato de iluminar dentro de um complexo jogo de encenação, no qual o iluminador precisa estar atento para dialogar com toda a equipe criativa. E, principalmente saber direcionar a equipe técnica responsável pela montagem no dia do evento. O mesmo precisa ser feito junto ao corpo de atores sob a orientação do encenador.

Contudo, nesta pesquisa procuramos compreender o ato de iluminar não somente pela presença da luz, mas também da sombra e da escuridão. Assim, busca-se trazer à luz, tornar consciente o que se vela ou se esconde na escuridão, nas camadas mais profundas da terra, do universo e de nós mesmos. O que há nessa escuridão de tão misterioso e que nos causa tantas inquietações ao ponto de provocar tensões, temores, conflitos, dramas e, conseqüentemente procurar um desejo por uma luz que desvele o conhecimento sobre todo esse espaço/tempo performático que somos. Uma luz que permita vir a consciência os mistérios e segredos escondidos no mais íntimo de nossa inconsciência, em sua escuridão.

Assim, como na escuridão do universo, podemos também na do próprio ser humano encontrar não pela negação, mas pela interação, a presença da luz e da sombra. Podemos encontrar essa explicação em Carl Gustav Jung que expõe:

Nosso conhecimento atual do inconsciente revela que ele é um fenômeno natural e, tal como a própria natureza, pelo menos *neutro*. Nele encontramos todos os aspectos da natureza humana – a luz e a sombra, o belo e o feio, o bom e o mau, a profundidade e a tolice. (2008, p. 130-131)

Portanto, a presença da luz e da sombra no inconsciente humano nos coloca nessa pesquisa num estado de autoconhecimento e de busca do mesmo em relação a esses fenômenos. Entretanto, não procurar-se-á nessa pesquisa adentrar nesse universo da psiquê humana, mas a partir dessa provocação procuraremos tornar consciente, no nosso maior esforço acadêmico como artista/iluminador, aquilo que se encontra velado na inconsciência e as vezes são projetadas como imagem arquetípica da sombra.

Na interação da luz e da escuridão um novo fenômeno se estrutura em sua natureza: a sombra. A sombra parece carregar em si mesma uma natureza física e psicológica dual, pois ao mesmo tempo pode-se examinar nela espasmos de luz e de escuridão. A Dr. L. Von Franz, umas das grandes parceiras e contribuintes de C. G. Jung e da Psicologia Analítica no livro “O homem e seus símbolos”, expõe:

A sombra não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego – aspectos que pertencem sobretudo à esfera pessoal e que poderiam também ser conscientes. Sob certos ângulos, a sombra pode também consistir de fatores coletivos que brotam de uma fonte situada fora da vida pessoal do indivíduo. (2008, p. 222)

A sombra se presentifica assim contendo tanto elementos do inconsciente coletivo quanto do consciente, ou seja, temos aqui a presença da luz e da escuridão na produção da sombra. Há nesse instante algumas arestas que permitem a entrada de alguns feixes de luz dentro da escuridão dessa pesquisa na projeção de uma pequena sombra que pode nos ajudar na produção de conhecimento desses fenômenos. E, principalmente a esclarecer o processo criativo de iluminação realizada na montagem do Grupo Máskara de “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. Montagem essa que será analisada nessa dissertação no quarto capítulo.

No Máskara procura-se compreender um processo criativo de iluminação não somente pela luz, mas também pela sombra permeada agora pela escuridão na criação do espaço performático. Não se procura construir um espaço performático apenas pela incidência de muita luz, mas na interação desses dois elementos, outrora pensados opostos e negativos. Por tanto, essa pesquisa se estrutura a partir dessa montagem para elucidamos em um ato consciente a presença quase inconsciente da luz, da sombra e da escuridão em seus fatores estéticos e, principalmente simbólicos, imagéticos e dramático. Assim,

Se formos capazes de ver nossa própria sombra, e suportá-la, sabendo que existe, só teríamos resolvido uma pequena parte do problema. Teríamos, pelo menos, trazido à tona o inconsciente pessoal. A sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência. (JUNG. 2014, p. 29)

Este pensamento de Carl Gustav Jung se torna importante nesse momento para adentrarmos em um estudo sobre a natureza física e simbólica da luz, da sombra e da escuridão. Esta pesquisa se faz necessária para abrir essa dissertação em seu primeiro capítulo. Porque como pensador da arte que pretendo ser através de meus trabalhos como iluminador, ator e futuramente encenador não posso deixar de conhecer sobre esses fenômenos e seus potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos.

Entretanto, como iluminador se torna fundamental a compreensão desses fenômenos não somente pela estética da arte, mas também por seu processo físico/natural. É preciso, já que procuro aprofundar nos mistérios da iluminação, averiguar sobre a essência desses fenômenos. Nesse sentido, compreendê-los também em seus fatores culturais e sociais. Todo esse procedimento realizado nesse capítulo pode vim a ajudar na estruturação de um processo criativo de iluminação cênica. Isto devido a compreendermos que através deste trabalho o iluminador pode ampliar o seu conhecimento técnico e estético. Portanto,

O sol deu ao homem a primeira possibilidade de projeção de um objeto ou de seu corpo pela luz. Gostaria de saber quais foram as impressões de nossos antepassados pré-históricos quando perceberam que estavam sendo perseguidos por sua sombra. Uma sombra depende de luz, assim como da mesma forma que a sombra perfura e penetra a luz, a luz invade a sombra, desenhando-a. De fato, depende do olhar e do ponto em que se olha. Luz e sombra são fenômenos da natureza, cabendo a nós atribuir-lhes símbolos. (MEDEIROS, 2014, p. 33)

Para tanto, o iluminador precisa voltar o olhar para um mundo/universo no qual habita e de si mesmo para desvelar o que se encontra velado e, porque não, velar o que está desvelado. Nesse ato de velar e desvelar ou vice-versa penso que como iluminador é preciso compreender a luz, a sombra e a escuridão em sua essência, em seu meio e em seu potencial simbólico, imagético e dramático. Por fim, estabelece nesse momento um olhar para esses fenômenos, através do conhecimento produzido pela ciência e pela cultura, para então, compreendemos a luz, a sombra e a escuridão tanto em seus aspectos físicos quanto simbólicos.

## **1.1 - ENTRE A LUZ, A SOMBRA E A ESCURIDÃO: UMA ABORDAGEM CULTURAL E CIENTIFICA.**

Velada na escuridão, a humanidade procura compreender a natureza da luz que desvela este mundo e o espaço onde habita durante 24 horas por dia. Assim, o grande mistério da vida tem origem na criação do mundo de tal maneira que a terra sem forma e

vazia é circundada por uma escuridão total. Em um ato de poder, Deus ordenou que a luz fosse criada. Em Gênesis (capítulo 1 versículos de 3-5), pode-se encontrar o mito da criação da luz: “Deus disse: “Faça-se a luz!” E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz DIA, e às trevas NOITE. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia”. O mito da criação pode demonstrar um dos possíveis princípios da origem da luz. Neste sentido, a humanidade sempre se lançou em desafio para compreender principalmente o fenômeno da luz, o qual era e é primordial para sua percepção de espaço/tempo.

Entretanto, assim como encontrado em Gênesis (cap. 1 vers. 3-5) a formação do SOL e de seu processo de luz e calor também foram posteriores ao início da criação do universo. Pode-se aqui perceber que o SOL, produtor da luz solar, levou um tempo para existir, sendo que, em primeira instância, havia apenas trevas, escuridão. Para o cientista Alfredo Roque Salvetti, o Sol se constituiu momentos depois da origem do universo. Portanto, segundo Salvetti:

A nossa galáxia se formou há, aproximadamente, cinco bilhões de anos. Então a região era escura e fria. Não havia terra, não havia planetas, não havia Sol, somente uma nuvem de gás e “poeira”, e parte desse material era resquício das gerações iniciais de estrelas, pois o Sol é uma estrela de segunda ou terceira geração. Uma porção dessa nuvem de matéria se contraiu, os seus átomos aumentaram as colisões entre si, o que fez crescer a temperatura, tornando-a quente o suficiente para desencadear reações entre os núcleos dos átomos. Esse processo deu origem ao nosso Sol, cuja temperatura interna é da ordem de dez milhões de graus. (2008, p. 10)

O processo de formação do SOL, como Salvetti afirma, foi lento e só aconteceu tempos depois através de formações de encontros de nuvens de matéria e átomos. Assim criou-se um fenômeno capaz de iluminar e de fornecer energia para formação da vida na Terra. A própria existência humana precisou e precisa da luz solar para a sua preservação e alimentação. A luz advinda do sol, com sua energia, para Salvetti (2008, p. 11) é de tal forma necessária para a humanidade tanto quanto a água e o gás carbônico. Neste caso, o fenômeno da produção da luz solar e do calor emitido pelo Sol de certa forma influencia na produção e manutenção da vida no planeta Terra. Percebe-se, nesta perspectiva, que a luz pode estar relacionada diretamente à vida em todo planeta Terra. Além de a luz solar possibilitar o ato de perceber o mundo e seus múltiplos espaços, ela pode se encontrar, de certa forma, envolvida no processo de formação da vida terrestre. Novamente em Salvetti pode-se encontrar a afirmativa de que:

À medida que os organismos primitivos nos oceanos se desenvolviam, uma molécula foi capaz de usar a luz do Sol para produzir comida para ela mesma. [...] Este foi o nascimento dos organismos que podiam fabricar a sua própria comida (autótrofos). Há, aproximadamente, dois bilhões de anos atrás, nasceu

a planta, e o processo da fotossíntese começava. A vida animal depende da vida vegetal que por sua vez precisa da luz para realizar a fotossíntese, produzir energia para se manter viva, se desenvolver e se reproduzir. A cadeia alimentar é interrompida na ausência de luz. (2008, p. 11)

O fenômeno da luz solar se encontra diretamente ligado a processos biológicos. O exemplo citado por Salvetti, das árvores e plantas que se utilizam do processo da fotossíntese para a produção do seu próprio alimento fundamenta bem esta ideia. Este processo interfere diretamente na cadeia alimentar, na qual muitos animais como o ser humano, se alimentam de plantas e vegetais. Neste sentido, a luz solar perpassar também a sua importância de visualidade do espaço, para um processo de formação de vida, fonte de alimento e produtor de calor para descongelar tanto a terra quanto os seres que nela habitaram e habitam ainda.

Outro ponto importante sobre os fenômenos que envolvem a “luz solar” e da presença intrínseca da “escuridão” tanto no universo, na Terra, quanto nas relações humanas e suas interações com o espaço, é o fator tempo. Criado pela dualidade da luz e escuridão, permeado pela sombra, o tempo é um fator preponderante para a vida na terra desde a criação do universo e no sistema solar. O tempo, tanto pela visão científica quanto pela criacionista, é a medida da relação da permanência da luz solar durante o dia e da escuridão perante a noite, sendo que a passagem de tempo pode ser compreendida, também, pela incidência da luz solar e suas variações pelas múltiplas formas das sombras encontradas no espaço. Por este sentido, a “luz, escuridão e a sombra” são importantes também para a percepção de tempo. Assim,

Deus, o Absoluto, exerce Seu infinito poder criativo através de palavras que dão existência ao Universo e ao seu conteúdo (“Exista a luz. E a luz existiu”). O processo de criação se efetua por meio da separação entre opostos, em particular entre luz e trevas, a mais primitiva polarização da nossa realidade. Essa separação permite então a definição do Dia e da Noite, marcando o início da passagem do tempo. (GLEISER, 1997, p. 31)

Pode-se refletir, na afirmativa do cientista físico Marcelo Gleiser, que os fenômenos de “luz e escuridão”, e posteriormente a sombra, foram e são importantes não apenas para a percepção espacial, mas também para criar a medida de tempo pelo ser humano. A percepção desses fenômenos se tornara e é elemento fundamental tanto para a medida de tempo, em seu sentido cronológico, quanto para organização do trabalho através dos fatores climáticos e estações do ano. A dualidade da “luz e escuridão”, afirmada por Gleiser, possibilitou uma compreensão de passagem de tempo para o ser humano, estipulando horários para jornadas de trabalho e descanso. Configurou-se assim um novo processo para a humanidade a partir da percepção de tempo/espaço, realizados

pela presença dos fenômenos da “luz, escuridão e sombra”, ao qual agem diretamente na sua compreensão de mundo e na produção do conhecimento sobre os mesmos e a si.

Embora que o ser humano, pela presença da luz solar, parecia estar salvo durante o dia, havia as periculosidades encontradas no decorrer da noite, onde este se encontrava fragilizado pela sua capacidade visual limitada devido à ausência da luz na presença da escuridão. Entretanto, havia outros problemas a serem enfrentados, também, pela humanidade. Além da visibilidade existia a questão da falta de energia proporcionada pelo Sol para se aquecerem do frio noturno. A fonte solar existia apenas por um curto período de tempo, porém o ser humano não tinha nenhum controle sobre ela. Portanto, a procura humana pelo conhecimento do mundo se estruturou em uma busca incessante por fontes de luz que fossem capazes de iluminar a escuridão da noite - assim como o SOL era para o dia e, principalmente, estabelecer mecanismos e materialidades tanto para a percepção dos espaços e energéticas quanto para um melhor estabelecimento tempo e dos seus afazeres (trabalhos) para produção de alimentos e outros produtos para sobrevivência humana.

A necessidade de sobrevivência, seja ela por fatores de visibilidade ou como fonte produtora de calor, fez com que o ser humano procurasse soluções para enfrentar a vida noturna, encarando a escuridão e todos os perigos encontrados nela. Obter uma fonte de produção de luz e de calor era fundamental para continuação da espécie humana. O Sol, a primeira fonte de luz e calor, estava distante da Terra. Assim se percebeu e entendeu que era impossível de ser controlado e a sua permanência em cada parte da terra tinha um tempo estipulado. Assim, muito mais do que a afirmação de como se sucedeu tal acontecimento, propôs-se a pensar sobre a segunda fonte de luz: o fogo. Segundo, Alfredo Roque Salvetti,

Os primeiros encontros do humano primitivo com o fogo devem ter ocorrido naturalmente, ao serem observadas as árvores atingidas por raios. A partir deste momento, o próximo passo seria levar o fogo até a sua habitação. Por meio de uma haste de madeira, a chama incandescente poderia ser conduzida até a caverna, onde o fogo se manteria como uma fonte de calor, luz e proteção. O fogo pode ser utilizado para aquecer os indivíduos, para cozinhar e aumentar o número e a variedade de alimentos disponíveis, assim como para oferecer proteção contra os animais selvagens predadores da espécie humana. (2008, p. 13)

A descoberta do fogo pelo ser humano aponta a sua importância tanto para fatores visuais, energéticos quanto para de proteção e, também, para preparação de alimentos por meio de cozimento. Estes dois outros fatores de proteção e de preparação de alimentos realizados pela presença do fogo são essenciais para compreender o processo evolutivo

da humanidade. O fogo, segunda fonte de luz e calor, permanecerá no decorrer da história humana como imprescindível para sua existência. Para obter um melhor controle do fogo, os seres humanos produziram materialidades como: fogueiras, tochas, velas, lamparinas, candelabros, entre outros e também fontes combustíveis: madeiras e capins secos, gordura animal/vegetal e por último o gás.

A existência dessa nova fonte de luz foi e ainda é de suma importância para a humanidade. Para o físico Marcelo Gleiser (1997, p. 212): “O fogo tem uma natureza dual, sendo ao mesmo tempo perigoso e útil, belo e destruidor, mágico e intangível. A liberação de calor por materiais em combustão é a causa, em grande parte, da sobrevivência de nossa espécie”. Esta dualidade do fogo que o físico Marcelo Gleiser aponta como um mistério e fascínio ao mesmo tempo, carrega em si as possibilidades simbólicas dos fenômenos da luz perante os da escuridão e da sombra.

O uso do fogo como iluminante para a noite possibilitou a produção de conhecimentos sobre o que se encontrava e, ainda se encontra, escondido na escuridão profunda do mundo e da vida. Neste sentido, o processo do conhecimento sobre a percepção de espaço e tempo se permeia por duas fontes de luz e energia (o Sol e Fogo) para desvendar o que se encontra velado na sombra e na escuridão. Com a evolução humana e a constituição das civilizações e instituições, através da formação dos conhecimentos adquiridos primeiramente em uma prática, teorias foram criadas para discorrer sobre esses fenômenos (luz, sombra e escuridão) alcançando patamares filosóficos.

Portanto, a própria palavra “luz” é usada, dentro dos seus sistemas de crença e de filosofias, para tratar da busca do conhecimento, enquanto que a escuridão e a sombra são muitas vezes utilizadas para referir-se à ausência do saber. Esta afirmativa, encontrada na mitologia grega do deus Titã Prometeu (Grécia Antiga), de que aquele que é possuidor da luz ou do fogo se torna apto para desvendar os grandes mistérios do mundo e do universo, sobrevivendo as adversidades, pois o mesmo tem a chama da vida. Em Roberto Gill Camargo (2012, p. 19) em seu livro “Conceito de iluminação cênica”: “ Na mitologia grega, fogo e luz aparecem primeiramente vinculados ao mito de Prometeu, o titã que teria roubado o fogo divino para oferecer ao homem. Os gregos marcam esse evento como ponto de partida da civilização humana”. Já o literato alemão Gustav Schwab (1792-1850) em seu livro “As mais belas histórias da antiguidade clássica”, expõe:

Zeus resolveu vingar-se de Prometeu por esse logro e recusou aos mortais o último dom de que necessitavam para manter-se vivos: o fogo. Mas o astuto filho de Prometeu já sabia o que fazer. Apanhou o longo caule do nárteu,

aproximou-se com ele da carruagem do Sol, que passava, e assim voltou para a terra, e logo a primeira fogueira lançava as suas chamas em direção aos céus. (1994, p. 19)

A luz perpassa os seus significados naturais, apontando para um potencial simbólico de construção de conhecimento, permeado por um processo mitológico e filosófico. O fogo transmissor da luz e de energia se constitui como metáfora para que se dialogue sobre os desafios humanos e para que se compreenda o tempo e o espaço e enfrentar a escuridão da noite e de si mesmo. A presença constante não apenas do fenômeno da luz, mas também da escuridão e da sombra permeia filosofias e processos constituintes de bem e mal. Neste processo, aqueles que vivem sobre a sombra dos outros são seres não possuidores do conhecimento, muitas vezes preferindo se ocultar na escuridão de si e do mundo. Mostra-se aqui o conhecimento como sendo fonte de luz, enquanto que a sombra e a escuridão são lugares ausentes deste.

Para explicitar um pouco mais sobre a ideia de conhecimento ou sua ausência, o filósofo grego Platão construiu sua teoria do conhecimento a partir da metáfora criada sobre o mito da caverna por meio da luz e da sombra. Em seu livro VII (2011, p. 210-238) de “A República”, Platão (428 a. C – 347 a. C) constrói o debate sobre o conhecimento fazendo uma comparação para aquele que vê a luz, possuindo assim conhecimento, enquanto outros ficam presos na semiescuridão de uma caverna, vendo sombras projetadas. Assim, como conhecimento, a presença da luz é uma forma de liberdade para a humanidade dos grandes mistérios escondidos na escuridão do tempo/espaço e do próprio ser humano.

Outras relações simbólicas, também, são criadas a partir da ideia platônica de bem e de mal, à qual a Igreja Católica ampliará ao retratar a imagem divina como “LUZ” e a imagem diabólica como “TREVAS”, escuridão. Em Gleiser (1997, p. 103), pode-se encontrar a ideia de que: “O centro do cosmo não é mais o diabo, mas sim a fonte de toda luz e energia, o responsável para geração da vida na Terra, “o deus visível”.” A presença da luz alcança uma relação de fazer visível o que se encontra invisível a humanidade. Na perspectiva cristã o mal se encontra escondido na profundidade da escuridão, enquanto que o bem na figura de Deus se revela claramente na grandiosidade de sua luz. Neste sentido, a humanidade se encontra transitando entre a luz e a escuridão, permeando-se por sombras que se processa em si mesmo para produzir conhecimentos que possam ajudar em sua percepção de mundo e universo.

Para tanto, a busca incansável do ser humano pelo conhecimento da vida possibilitou, também, olhares e pensamentos para investigar sobre a natureza dos fenômenos de “luz, sombra e escuridão”. Compreender a possível natureza da luz, do que ela é feita e como ela transita na questão espaço/tempo, foram elementos instigantes que levaram muitos cientistas, desde da Renascença a contemporaneidade, a elaborar pesquisas e métodos para desvelar esse fenômeno. Portanto, um desvelamento do que pode ser a “luz, a sombra e a escuridão” é essencial nesta pesquisa para obter uma fundamentação destes em bases científicas. A ciência ofereceu e ainda oferece elementos e teorias importantes, essenciais, para que sejam compreendidos os fenômenos de “luz, sombra e escuridão”, possibilitando o desenvolvimento, assim, de materialidades para elaboração de ferramentas. Neste sentido, procura-se aqui investigar sobre cada fenômeno, apenas com o objetivo de compreendê-los.

### **1.1.2 - A LUZ**

A tentativa de se descobrir ou desvelar os mistérios da luz vem sendo examinada pelo fazer científico, com metodologias rígidas, desde os séculos XVI/XVII até a contemporaneidade. O fenômeno da luz sempre instigou cientistas importantes como René Descartes (1596-1650), Galileu Galilei (1564-1642), Isaac Newton (1643-1727), Albert Einstein (1879-1955), entre tantos outros cientistas. Descobrir a natureza da luz constitui-se como um fator relevante para ciência, principalmente pela a importância desse fenômeno para a humanidade. O objetivo da física sempre foi procurar e encontrar um conceito que fosse capaz de definir a “luz” em sua essência e, também, descobrir quais eram as suas principais substâncias e composições. Assim, principiou a partir do Renascimento estudos científicos que procuraram e procuram compreender a natureza física da luz e sua essência.

As principais teorias encontradas sobre a natureza da luz até o surgimento da Física Quântica são: a teoria ondulatória da luz do físico holandês Christiaan Huygens (1629-1695); a teoria corpuscular da luz de Isaac Newton (1643-1727); e a teoria eletromagnética da luz de James Clerk Maxwell (1831-1879). Duas dessas teorias nasceram entre o renascimento e o barroco, séculos XVI e XVII, sendo que uma delas fundamentais para a Física Mecânica e a Física Óptica: a teoria corpuscular da luz elaborada por Isaac Newton. O cientista Inglês Newton uniu a matemática com a física e elaborou grandes teorias sobre o campo da óptica, mecânica e gravitacional.

Um dos principais experimentos de Isaac Newton no campo da óptica foi sobre a Teoria das Cores pela incidência da luz solar. Para realizar este experimento Newton procurou estabelecer-se em um quarto todo escuro onde houvesse apenas um pequeno orifício para a entrada de luz, passando por um prisma. Este experimento de Newton visava a compreensão do estudo da luz e das cores. Neste sentido,

Newton realizou experimentos com prismas (um cristal em forma de pirâmide), lentes e espelhos, na tentativa de desvendar as propriedades da luz. Ele sabia que, quando a luz do sol passa por um prisma, ela se decompõe nas sete cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, azul-marinho e violeta. Entretanto, ele foi além do estilo da maioria dos físicos de seu tempo, desenvolvendo uma série de estudos quantitativos da natureza dessa decomposição, medindo os ângulos pelos quais as diferentes cores se desviavam (ou refratavam) de sua trajetória original ao passar pelo prisma. Sua ênfase em experimentação era radicalmente diferente das descrições qualitativas apresentadas por outros filósofos naturais que estavam estudando as propriedades da luz na época. (GLEISER, 1997, p. 171)

Isaac Newton, segundo Marcelo Gleiser, fez descobertas importantes em relação à teoria das cores (as sete cores do arco-íris), a presença da cor branca como sendo a união das sete cores do arco-íris, a luz e sua refração, e como o uso de lentes e prismas foram essenciais para o desenvolvimento de equipamentos e teorias para o estudo da luz e do universo. Estas teorias de Newton sobre óptica e luz possibilitaram a criação de equipamentos como o telescópio, utilizado por ele e outros cientistas para o estudo astrológico, sobre o tempo/espaço e o universo.

A pesquisa mais recente sobre luz tem origem na Física Quântica que compreende luz como um processo dual: ora ela é onda eletromagnética e em outros momentos se transforma em fótons. Uma das grandes questões encontradas pela Física Quântica é a teoria da relatividade, que aponta para um processo de incertezas nos estudos desses fenômenos: neste caso a “luz”. Estudos realizados em laboratórios demonstraram que a “luz” em determinados momentos se comporta como onda e em outros é vista como pequenas partículas de fótons. O físico brasileiro Marcelo Gleiser (1997, p. 298) faz o seguinte apontamento: “Essa é a famosa dualidade onda-partícula da luz; a luz pode se comportar como onda ou como partícula, dependendo da natureza do experimento”. A dualidade apontada pelo físico Marcelo Gleiser demonstra a dificuldade encontrada na física moderna para tentar definir um certo conceito sobre o fenômeno da luz.

Assim, segundo Alfredo Roque Salvetti, os fatores de tempo/espaço eram relativos nas teorias da relatividade de Albert Einstein (1879-1955):

Pela velocidade da luz ser absoluta, independente do movimento da fonte ou do observador, determina a visão que um observador com a velocidade da luz teria do Universo ao olhar para trás! Modificar a relatividade de Newton (todas

as velocidades são relativas) para a relatividade de Einstein (há uma única velocidade absoluta) implica reavaliar os conceitos de espaço e tempo. (2008, p. 108)

Esta observação de Salvetti, demonstra a principal diferença entre a teoria mecânica de Isaac Newton e quântica de Albert Einstein. Para Einstein a luz é o fator absoluto e o tempo e espaço são relativos em relação a ela.

O que se torna interessante pensar nesta teoria de Einstein é a questão de luz absoluta e determinante do tempo e do espaço. Esta informação provoca, também, a utilização da luz para conhecimento do mundo e do universo em si. O universo se configura dentro da escuridão e se deixa ser conhecido pela emissão de luz ao qual cientistas conseguem captar com seus telescópios e outros instrumentos. A luz tem neste sentido uma finalidade comunicativa dos acontecimentos universais, sendo que é por meio dela que galáxias e estrelas são conhecidas na escuridão. Em Salvetti encontra-se a seguinte afirmação:

Boa parte da informação que temos sobre o Universo é obtida pela análise da luz proveniente dos planetas mais próximos, ou das estrelas mais distantes. A vida na Terra se desenvolveu e se mantém por conta da luz que vem do Sol, que percorre em torno de cem milhões de quilômetros antes de chegar à Terra. [...] O que sabemos do sistema Solar, da via Láctea, ou da Galáxias distantes se deve principalmente ao estudo da luz que chega até nós vinda dos mais diferentes lugares. A luz se constitui no elemento mais eficiente que conhecemos para pesquisar e tentar entender o Universo. (2008, p. 45)

A luz se estrutura como uma possível linguagem do universo. Por ela, planetas, estrelas e galáxias permitem-se ser conhecidos, sendo que o fenômeno da luz pode percorrer imensos espaços dentro do vácuo universal. Portanto, a luz perpassa a própria ideia de elemento físico atingindo um potencial simbólico e de linguagem para o estudo do tempo e do espaço, sejam eles relativos ou absolutos. Em seu processo construtivo de linguagem a luz permite desvendar territórios antes inimagináveis pelo ser humano, rompendo a escuridão do universo. Portanto, passamos agora a desvelar um pouco sobre este fenômeno denominado como: escuridão.

### **1.1.3 – A ESCURIDÃO**

O que é e o que tem por trás da escuridão que intensifica tantos temores e desafios para a humanidade, de tal maneira a provocar sensações de medo, angústia, insegurança, incertezas e, principalmente de cegueiras físicas? Há, neste fenômeno natural, uma obscuridade da qual se procura desvelar segredos, mistérios e conhecimentos a partir da

incidência da luz. Entretanto, a relação do ser humano com a escuridão se processa em uma tentativa de compreendê-la como a ausência de luz.

Esta afirmativa pode ser encontrada no estudo da Gestalt, no livro “Arte e percepção Visual” de Rudolf Arnheim (2013, p. 294): “Segue-se que a escuridão é vista ou como a extinção da claridade inerente ao objeto ou como o efeito de objetos escuros que ocultam os claros. A noite não é o resultado negativo da retirada da luz, mas a chegada positiva de um manto escuro que substitui ou cobre o dia”. Neste sentido, tendo como base a afirmação de Arnheim, seria a escuridão a ausência total de luz, ao qual não haveria nenhuma presença, mínima que seja, dela?

Em princípio, segundo a ciência, tanto a “escuridão” quanto o “frio” são ausências da luz e de calor. Contudo, o que podemos pensar sobre este questionamento é que assim como a dualidade do bem e o mal, do dia e noite, a luz e a escuridão parecem coexistir num processo de interação e de interdependência mútua. Imagina isto, tendo a terra e o universo como pontos de existência destes dois elementos, pode-se visualizar que os dois parecem ocupar lugares em comum. Na escuridão do universo o fenômeno da luz existe e pode ser percebida tanto a partir do Sol ou de outras estrelas e galáxias, assim, também como nestes raios de luz que navegam no universo escuro. Rudolf Arnheim analisa em seu livro, com base na teoria da *Gestalt* e na Fenomenologia sobre esta possibilidade. Assim,

Mencionei antes que, na percepção, a obscuridade não aparece como uma mera ausência de luz, mas como um contra princípio ativo. Encontra-se o dualismo das duas forças antagônicas na mitologia e filosofia de muitas culturas – por exemplo, da China e da Pérsia. O dia e a noite tornam-se a imagem visual do conflito entre o bem e o mal, e o ateísmo, o pecado e o Diabo com a obscuridade. (ARNHEIM, 2013, p. 313)

Este dualismo apontado por Arnheim dos fenômenos da “luz e escuridão”, na perspectiva de que são forças antagônicas, determina certas relações de poder, divisão de tempo em dia e noite e conflitos entre o bem o mal. Estas relações e interações constroem influências não apenas na percepção de tempo, espaço, mundo, universo, mas também em fatores psicológicos humanos.

O medo, sentimento de inquietude ante a noção de um perigo real ou imaginário, é um agente causador da mudança de comportamento. Esse sentimento pode estar ligado à presença ou à ausência de luz. Em contradições de baixa luminosidade, o sistema de visão perde sentidos que ficam mais alertas de modo a auxiliarem o sistema de defesa. [...] Quando estamos num ambiente em que nos sentimos vulneráveis, ficamos atentos, hipersensível e inseguros. De um modo geral, para uma espécie de vida diurna, a noite representa um ambiente desfavorável à sobrevivência. Por isso, os nossos temores têm existência noturna, assim como as mais convincentes alucinações. Os demônios povoam as trevas porque os nossos

medos, resultantes de nossa vulnerabilidade ao escuro, lá os colocaram como espantalhos. (SALVETTI, 2008, p. 21-22)

Portanto, a “luz e escuridão”, muito mais que fenômenos naturais possuidores de ondas eletromagnéticas ou não, são elementos fundamentais tanto para compreensão e estudo do mundo e do tempo quanto para os aspectos psicológicos do eu. Há nestes fenômenos naturais elementos importantes que podem ser estudados muito mais em seus atos interacionistas do que em sua dicotomia, pois através de suas relações são produzidos novos conhecimentos sobre a vida, permeado pela sombra. Mas o que vem ser a sombra e como ela pode se constituir de poderes tanto naturais quanto estéticos, simbólicos, poéticos e dramáticos para a compreensão da vida e do ser humano e do universo em si?

#### 1.1.4 – A SOMBRA

O fenômeno da “sombra”, eis nisto um mistério, se encontra na presença da luz e ao mesmo na obstrução dela. Parece que a “sombra” se constitui na interação da luz com a escuridão, porém pertencente ao sujeito (ser humano) ou ao objeto. Seria a “sombra”, metaforicamente, a filha da luz e da escuridão? Um ser que nasceu para tentar unir estes dois extremos? Esta possível filha destes fenômenos naturais parece estar enraizada nos seres existentes e no espaço/tempo em si. Neste sentido, na sombra percebe-se nuances de luz e escuridão, ou seja, ela não é nem uma nem outra, mas fragmentos dos dois. Entretanto, para Fábio Henrique Medeiros, em seu artigo “Fiat lux: a vida é um piscar-pisca”, a sombra tem uma interação intensa com a luz. Neste sentido, Medeiros afirma que:

A luz, para a visão, revela as formas escondidas na escuridão, inclusive a sombra - considerada pela física como deformação ou “buracos” na luz. [...] Entretanto, para se perceber esses “buracos” (as sombras), por menor que sejam, existe densidade de luz que incide sobre eles, e um bom exemplo é que as sombras variam de densidade. A sombra é resultante do comportamento da luz, e mais, do comportamento e da percepção que o homem lhe atribui. (2014, p. 34)

A sombra, segundo Medeiros, é composta por pequenos buracos na luz que permitem a presença da escuridão. E, nesse processo, a sombra pode ser encontrada como “projetadas” ou “próprias”. Este princípio de sombras “projetadas” ou “próprias” é encontrado em Rudolf Arnheim (2013, p. 304) da seguinte forma: “As sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre um outro ou de uma parte sobre uma outra do mesmo objeto. [...] A sombra própria é uma parte integrante do mesmo objeto, tanto assim que na experiência prática geralmente não é notada, mas serve simplesmente para definir

volume”. Surge aqui uma interação importante entre os fenômenos de “luz, escuridão e sombra” e que são essenciais para a compreensão da forma dos objetos e do próprio ser humano. Esta interação possibilita uma compreensão espacial, temporal, visual, sensorial (nestes fenômenos há também a presença ou ausência de calor), de sensações e sentimentos como climas de estabilidade ou insegurança, com fortes aspectos psicológicos, tal como a relação com o medo. Alfredo Roque Salvatti expõe que:

O medo é útil para evitarmos esse mundo que traz vulnerabilidade, pela limitação imposta à utilização plena do mecanismo da visão. A criação de imagens de predadores habitando as sombras é uma forma de viabilizar a tarefa de nos manter afastados de locais onde perdemos a vantagem competitiva. (2008, p. 23)

Nesta perspectiva de sobrevivência e busca do conhecimento, as relações humanas com os fenômenos naturais de “luz, sombra e escuridão” se intensificam. É, através da interação humana com estes fenômenos que a percepção de espaço e tempo é criada e, também, conhecimentos são produzidos. O espaço e tempo são reconfigurados e ressignificados a todo momento neste velar e desvelar da luz e escuridão, permeada pela sombra. Assim, a percepção de mundo/universo e de ser humano se encontra nos fenômenos naturais de “luz, sombra e escuridão”, carregados de potencial simbólico. E são estes fenômenos naturais, repletos de potenciais simbólicos, que serão estudados nesta pesquisa para compreensão da criação do espaço performático em Rembrandt Van Rijn, Edward Gordon Craig. Para Rudolf Arnheim

Não se pode mais considerar o trabalho do artista como uma atividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidades de relacionar-se com outras atividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação que leva à criação da grande arte como um produto da atividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária. Assim como a procura prosaica de informação é “artística” porque envolve o ato de dar e de encontrar forma e significado, também a concepção do artista é um instrumento de vida, uma maneira refinada de entender quem somos e onde estamos. (2013, p. XVI):

A arte pictórica de Rembrandt e teatral de Craig podem ampliar a percepção sobre os fenômenos “luz, sombra, escuridão e espaço” em seu potencial simbólico, imagético/poético e dramático. Portanto, assim como Arnheim afirmou, as obras artísticas podem ser de suma importância na compreensão da vida. Neste processo, a Arte pode oferecer diálogos interessantes e importantes para analisar e refletir sobre estes fenômenos naturais e sua relação com espaço performático. Por isso, passa-se neste momento a enveredar no desvelamento do que pode vir a ser um espaço performático teatral e pictórico e, em um segundo espaço de tempo, analisar sobre a presença da luz, sombra e escuridão no teatro.

## **1.2 - O ESPAÇO TEATRAL ENTRE A LUZ, A SOMBRA E A ESCURIDÃO: NO LIMAR DO REAL E DO PERFORMÁTICO.**

Perceber o espaço teatral em sua natureza e, também, em seu potencial imagético, poético, dramático e simbólico, se configura como um lócus vivo e atuante. Os espaços teatrais são lugares especiais usados para realização de atividades artísticas como a encenação. Entretanto, pode-se analisar acerca de tais espaços não apenas como determinantes de fatores físicos, mas procurar compreendê-los como um lócus significativo, potencializado, construtor de ideias e imagens.

Nestes espaços teatrais percebem-se as construções de olhares capazes de visualizar neles um lugar propício para representar, questionar, idealizar, imaginar, debater e refletir sobre a vida, o mundo e os atos humanos. A ideia de espaço se faz presente tanto na vida cotidiana quanto na criação dramática. Um espaço ressignificado para a construção de performances artísticas, cujos debates podem acontecer tanto em seu sentido abstrato quanto concreto, ou na interação deles. A procura por um espaço significativo para as representações dos conflitos humanos foi, segundo Fausto Viana e Antonio Heráclito C. Campello Neto, uma necessidade e ao mesmo tempo um problema:

Todas as épocas e civilizações encontraram-se diante deste problema: o espaço - como vivê-lo, estruturá-lo ou representá-lo. Através do relacionamento consigo próprio, o homem viria a usá-lo, criando-o para a transmissão dos seus símbolos, mitos e de suas crenças e ideologias, que se tornavam visíveis na sua estruturação e representação. A posição de um espaço criado seguirá sempre o rumo dos acontecimentos político-sociais, recebendo a contribuição ideológica ou sociológica para suas transformações ou soluções. Tudo isso seguindo um ritmo mais lento ou mais rápido, sempre sob a influência desses eventos. (2010, p. 110)

A necessidade de gerar um espaço com certos potenciais e características propícias para cada forma artística fez com que o ser humano, na sua percepção de mundo e com conhecimentos obtidos, desenvolvesse diferentes espacialidades para construção de suas performances. Como afirma Viana e Campello Neto, estes espaços são pensados não apenas como estruturas físicas, mas repletas de potenciais simbólicos e místicos. Há neles a construção de uma sacralidade, seja ela independente de crenças e/ou religiões.

Esses espaços estão sempre pulsantes e atuantes dentro de cada performance existente. Cada espaço está sendo sempre ressignificado, assim como a vida humana, no processo de evolução da humanidade. Em sua relação com o tempo, o espaço se configura como um lócus importante para a construção da percepção de mundo e do que se torna

real ou imaginário. Para Maurice Merleau-Ponty há uma tentativa de perceber o que é real e imaginário:

Assim, o real se transforma no correlativo do pensamento, e o imaginário é, no interior do mesmo domínio, o círculo estreito dos objetos de pensamento pensados pela metade, meio objetos ou fantasmas que não possuem consistência alguma, lugar próprio, desaparecendo ao sol do pensamento como os vapores da manhã, não consistindo, entre o pensamento e o que ele pensa, mais do que em uma fina camada de impensado. (2014, p. 39)

O real e o imaginário estão sempre presentes nos debates da percepção de mundo pelo ser humano, seja ela pela forma artística ou pela científica. Merleau-Ponty estrutura em seu argumento a relação do real ligado ao pensamento e do imaginário à inconsistência deste. Neste sentido, a ideia de espaço se configura aos poucos na tentativa de percebê-lo como uma forma real e/ou ao mesmo tempo imaginária (irreal/surreal). A própria relação do ser humano é reorganizada continuamente dentro do espaço cotidiano, considerado real. As Performances Culturais procuram desvendar os mistérios dos eventos realizados como possíveis manifestações artísticas e culturais. Estas manifestações artísticas e culturais, muitas das vezes, são apresentadas e presenteadas no palco da vida: o mundo.

A ideia de mundo como palco, em seu processo de representações simbólicas, é encontrada nas Performances Culturais na argumentação do historiador Peter Burke (1937-) em seu livro “O mundo como teatro” (1992), cujos principais apontamentos estão baseados na obra “A representação do EU na Vida Cotidiana” do sociólogo e antropólogo Erving Goffman. Nesta obra, Goffman (1922-1982), aponta o ser humano como alguém que naturalmente vive sua vida representando papéis, cujos elementos, importantes para essa compreensão, são a fachada de cenário e pessoal etc.

O mundo, tanto para Burke (1937-) quanto para Goffman (1922-1982), é um espaço de representação, onde os seres humanos representam os seus personagens para conquistar promoções, posições e status. E para representar melhor seus personagens são construídos fachadas, espaços de encenações cenográficas para intensificar suas atuações. Assim, no palco teatral, imagens são construídas para demonstrar poder, hierarquias, status etc. Neste sentido, Patrice Pavis (2011, p. 42) expõe: “Aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.”.

A construção da imagem tanto de si quanto de mundo se constitui como uma preocupação constante para o ser humano. Através dela muitas coisas são ou não conhecidas, principalmente se as imagens forem bem construídas. Para melhor compreensão da construção da imagem plástica, arquitetônica ou humano debates são realizados dentro de certos espaços construídos. Um espaço importante para compreensão

desta criação imagética poética, dramática e simbólica do ser humano é o teatro que acontece atualmente, em seus múltiplos lugares.

O espaço de representação dos mistérios e mitos humanos, dentro de certos rituais, em uma visão ocidental, se desenvolveu inicialmente ao ar livre, nas matas e florestas da Grécia Antiga. Nomeado, inicialmente, como culto a deus grego Dionísio, esses rituais sagrados foram ganhando espaço junto ao povo de forma a ser institucionalizado pelo governo. Esta institucionalização possibilitou a criação de espaços cênicos propícios para o culto ao deus para celebração da fertilidade, do prazer e do vinho. Estes espaços ficaram conhecidos como - *Theatron* – lugar onde se vai para ver. Para Patrice Pavis:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. (2011, p. 372)

Há, segundo Pavis, uma ideia especial na própria palavra teatro, em cujo significado e força se encontra a interação daquilo que está sendo mostrado para aquele que o ver. A percepção encontrada no teatro ultrapassa a ideia de visualidade, ou seja, ver significa compreender toda uma complexa estrutura criada para o debate da vida. É poder perceber o mundo em toda sua completude e complexidade. Este espaço - *Theatron* – se tornou um local importante para a cultura grega, pois dentro desse lugar sagrado eram encenadas (representadas) ideias sobre as relações e conflitos humanos e de ordem divina.

O espaço teatral grego conservou dentro de si, tanto em sua estrutura física quanto em seus debates dramáticos, uma sacralidade. No espaço físico, na orquestra (região circular onde ficava o Coro), havia um pequeno altar para a consagração e louvor aos deuses. E muitas das suas dramaturgias foram inicialmente organizadas para o debate simbólico do ser humano com seus deuses.

Os espaços, assim como os seres humanos, evoluíram e assumiram diversos papéis significativos no decorrer dos séculos até a contemporaneidade. Na era Romana, em um primeiro momento, o espaço de encenação acolhe encenações não mais de cunho religioso, enfatizando o entretenimento por meio da comédia. Em um segundo viés, os espaços Romanos se reestruturaram para as lutas dos gladiadores, exaltando a sua famosa política de “pão e circo” (BERTHOLD, 2014, p. 155). As encenações, segundo a historiadora Margot Berthold (2014, p. 150), assumem os espaços públicos, como praças e feiras livres.

Enquanto que na Grécia Antiga os teatros, espaço real, eram feitos aos pés de rochedos e/ou colinas e tinham no seu centro, entre a *skene* e a plateia, em sua orquestra, a presença de um altar. As construções teatrais Romanas passam de tabladros de madeiras para construções arquitetônicas, no mesmo formato Grego, mas sem a presença do altar. Os dois possuíam uma cenografia fixa e uma imensa abertura superior para entrada da luz solar. O espaço se encontra sempre em reestruturação e ressignificação, ao qual cada cultura e civilização determinarão seu valor simbólico cultural.

Neste sentido, o teatral tomou outras perspectivas na idade média, de tal forma a ocupar espaços dentro de igrejas, e se afirmar em espaços públicos como feiras e praças e privados como estalagens. Na era cristã, o espaço era sacralizado para encenações de autos como o da “Paixão de Cristo” (BERTHOLD, 2014, p. 186-195). O teatro, depois de ser excluído de dentro dos altares religiosos, procurou se estabelecer em outros espaços, sendo um destes a carroça, que durante o dia e períodos da noite se configurava em um lócus de encenação e, em outros momentos, era seu local de descanso (BERTHOLD, 2014, p. 255-267).

Com o fim da Idade Média e começo do período Renascentista (século XV-XVI), o teatro volta a ter expressão no meio cultural. Esta expressão cultural se estabelece com a retomada das ideias clássicas gregas e romanas. Os gêneros teatrais gregos de tragédia e comédia se estruturam no Renascimento num modelo humanista. O palco renascentista foi um lugar construído para os debates humanos, levando para cena seus conflitos e ideais. Os espaços dramáticos e teatrais eram voltados para a ideia antropocentrista da época, sendo o ser humano o centro de todas as questões.

Embora algumas encenações ainda se estruturassem em lugares abertos como feiras e praça ou fechados como salas palacianas, espaços para representações teatrais foram erguidos. Na Inglaterra da Rainha Elizabeth I (1558-1603), nos séculos XVI-XVII, foi construído o “*Globe Theatre*”. Este espaço de encenação foi erguido para as encenações das peças de William Shakespeare (1564-1616), que tinha como base as ideias humanistas. O espaço para encenação das peças de Shakespeare era uma estrutura predial circular com uma abertura na sua parte superior para entrada de luz e um palco semicoberto, contendo um balcão para as encenações de cenas de amores como a de “Romeu e Julieta” entre outras e o proscênio (prolongamento do palco para jogo de cena com a plateia).

Outra estrutura cênica construída a partir desse olhar humanista, na era barroca na Itália, foi o teatro conhecido hoje como: Italiano. Esta estrutura teatral italiana, com bases

originais na arquitetura grega e romana, foi criada para pensar o conforto, a proteção e a visualidade da elite da época. Um teatro que se configurou de certa maneira excludente, pertencente à classe dominante e com certos poderes tanto econômicos quanto políticos. O palco italiano, em seu princípio, encontrou-se em formato fechado e no seu lugar, encenação com a ideia de um cenário desenhado em perspectiva. Esta forma espacial inicialmente elitizada veio se reestruturando e ressignificando no decorrer dos séculos.

Em Anna Mantovani no livro “A Cenografia” encontra-se o seguinte argumento:

O teatro à italiana, internamente, tem uma sala em forma de ferradura; poltronas na plateia; frisas ou camarotes quase ao nível da plateia; balcões e camarotes divididos em andares ou ordens; galerias (a galeria da última ordem é chamada também de galinheiro ou poleiro, e é o lugar onde o ingresso é mais módico). (1989, p. 10)

O teatro, tanto em sua perspectiva espacial quanto dramatúrgica e idealista, vem sofrendo mudanças importantes em sua forma de ser percebida estruturalmente e socialmente. A arte teatral se encontra sempre em evolução, percorrendo e achando novas maneiras para levar a cena os debates e conflitos humanos. Uma das maiores revoluções acontecida no teatro foi, na idade moderna, final do século XIX e princípio do XX.

Nesta época, segundo Jean Jacques-Roubine (1998, p. 19), surge a figura do encenador/diretor e da luz elétrica. Através destes elementos o teatro moderno e o palco italiano sofreram mudanças importantes. O espaço, na presença do encenador, se tornou um lugar de construção tanto mimética quanto simbólica, entre outras. Encenadores visualizaram o palco como um elemento importante para a nova escrita teatral, no qual se principiou a necessidade de rompimento com o texto-centrismo para a criação da linguagem cênica. O espaço estava aberto a todo tipo de encenação, pois neste sentido não mais possuía uma cenografia fixa e decorativa. Isto aconteceu devido à necessidade de cada espetáculo e de suas ideias estéticas dentro de suas correntes artísticas.

Assim, o espaço se constituiu como uma forma vazia, apto para se adaptar a todo tipo de escrita cênica. Para o encenador e cenógrafo italiano Gianni Ratto:

É necessário, me parece, não esquecer que um palco ou um espaço vazio são as paisagens nas quais o nosso espetáculo vai existir. Não podemos menosprezá-lo pois, como uma paisagem maltratada, recusará algo que não esteja sintonizado com ele. [...] Se a relação com o espaço não for clara, haverá uma rejeição por parte dele pois nada de positivo pode acontecer se não existir um claro diálogo com o lugar onde colocaremos, como resultante de poli colaborações, nosso projeto. (2011, p. 34)

Portanto, o vazio não pode ser percebido como um espaço que aceitará qualquer tipo de abordagem, mas sim aquilo que foi pensado para intensificar e constitui-se como linguagem e transforma-se em mensagem. Neste pensamento, os encenadores modernos

não pouparam esforços para compreender as múltiplas possibilidades desse vazio espacial dentro do palco italiano e em outros espaços também como: arena, semi-arena, elisabetano e o próprio espaço real (mundo). O espaço teatral foi pensado, e é até hoje, em muitas ideias estéticas tais como a realista; naturalista; simbolista; expressionista; construtivista; pós-dramática entre outras. Este espaço recebe encenações com tendências miméticas e verossímeis (construindo cenografias realistas); simbólica com forte influência do campo das ideias e teatralidades e cenografias arquitetônicas; expressionistas com tendência a criar espaços subjetivos das emoções humanas entre outros.

O espaço teatral se configura em uma linha tênue entre o espaço real que se localiza na estrutura teatral e o espaço imagético da encenação e, também é claro, na tridimensionalidade da caixa cênica. Em uma apresentação teatral, há presente na realidade no prédio, a tridimensionalidade da caixa cênica e a configuração na encenação de um outro espaço/tempo, o qual se realiza dentro do espaço cênico ou dramático. Roberto Gill Camargo (2012, p. 65) demonstra esta ideia: “No teatro, há dois espaços distintos a serem considerados: o espaço físico do palco (com suas três dimensões) e o espaço dramático em que transcorre a cena (que também possui três dimensões)”.

O jogo de encenação se constrói na presença do espectador, dentro uma caixa cênica, que hora provoca o efeito de ilusão, em outra, busca quebrar com o mesmo, permitindo outras leituras da encenação e do espaço cênico. Leituras estas que, segundo Patrice Pavis, muitas vezes negaram a importância do palco italiano e fizeram que novos espaços fossem olhados, percebidos em suas potencialidades e ressignificações:

Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercado etc. -, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral. (2011, p. 138)

O teatro se transforma constantemente junto à evolução humana. Neste sentido a percepção espacial se encontra sempre em transformação, viva, orgânica, assim como a vida. Ele não é apenas um espaço neutro, inerte ao fazer artístico teatral, mas um lócus significativo, presentificado e novo a cada encenação. O espaço teatral se transforma no seu vazio e tridimensionalidade, em um lugar que permite a vida existir, ser conflitada, analisada, repensada nas suas interações humanas e espaciais dos seus atores, encenadores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores e espectadores.

Para Patrice Pavis (2011, p. 132): “A noção de espaço, cuja fortuna na teoria teatral tanto quanto nas ciências humanas é hoje prodigiosa, é usada para aspectos muito diversos do texto e da representação”. O espaço precisa ser sempre percebido e ressignificado, procurando compreendê-lo sempre como um lócus vivo e orgânico. Um espaço que se performa na performatividade de suas performances e de si mesmo.

Portanto, o espaço performático é um espaço pulsante, orgânico e ativo na encenação teatral. Este espaço se encontra sempre em evolução, assim como a vida humana e o seu mundo. Neste sentido, temos um espaço que não é absoluto, mas se constrói em cima de incertezas tanto físicas e estéticas quanto humanas. Um espaço que possibilita em seu vazio a criação de imagens e, em outros, a mudança de percepção do mesmo. Pode-se reforçar a própria utilização do mundo como um espaço performático repleto de encenações cotidianas e não cotidianas. Para o pesquisador teatral Jean Jacques-Roubine:

Existe uma relação de interdependência entre o espaço cênico e aquilo que ele contém: se a peça fala de um espaço, o delimita e o situa, por sua vez esse espaço não é um estojo neutro. Uma vez materializado, o espaço fala da peça, diz alguma coisa a respeito dos personagens, das suas relações recíprocas, das suas relações com o mundo. (1998, p. 28)

Um espaço que possibilita linguagens dentro de uma linguagem, em uma interação constante entre elas, construindo assim uma metalinguagem visual e textual do fazer teatral e da encenação. E o teatro em toda sua complexidade precisa ser compreendido não apenas na sua linguagem textual, mas também visual. Por isso, Donis A. Dondis (2015, p 18), em seu livro “*Sintaxe da linguagem visual*”, procura instigar sobre a importância de se aprender a ler a linguagem visual: “Devemos buscar o alfabetismo visual em muitos lugares e de muitas maneiras, nos métodos de treinamento de artistas, na formação técnica de artesãos, na teoria psicológica, na natureza e no funcionamento fisiológico do próprio organismo humano”.

Aprender a ler os múltiplos espaços teatrais se faz importante para compreender o processo da criação da iluminação cênica tanto na encenação moderna quanto atual. Principalmente quando sua percepção muda através dos fenômenos naturais e simbólicos da “luz, sombra e escuridão” na criação da poética e da imagem e na intensificação dos conflitos por meio da dramaticidade.

### **1.3 - A ARTE TEATRAL DOS GREGOS A CONTEMPORANEIDADE PELA LENTE DA LUZ, DA SOMBRA E DA ESCURIDÃO.**

O teatro, uma arte tão antiga quanto a humanidade, tem sua origem dentro de determinados rituais. Uma arte que desvela os segredos e conflitos mais oculto, desbravando ideias e possibilidades inerentes ao ser humano, cujo mistérios da vida, do mundo, do universo e de si mesmo se digladiam num espaço ora sagrado, ora profano, ora humanum. Nesta arte da representação ou encenação o mundo é colocado em debate tanto em seus aspectos naturais/científicos quanto imagéticos/poéticos/simbólicos repleto de dramaticidade. Assim, Lopes, (2005, p. 402) afirma: “Ao longo da história das artes, podemos verificar diferentes interações entre arte e ciência. Enfocaremos principalmente a relação entre teatro e ciência, porque o teatro é uma linguagem artística que congrega várias outras artes, como a música, o cinema ou a pintura”.

A arte da encenação se constitui assim de pessoas, de espaços, de linguagens, vestimentas, cenários, sonoridades, expressividades corporais e de um fator essencial tanto para visibilidade quanto para a representação: a luz. Todos esses aspectos e elementos da teatralidade antiga, moderna e contemporânea são pensados através da percepção de mundo que o ser humano conquista ao perceber o espaço e o tempo a sua volta. De todos estes elementos a “luz”, envolta na escuridão, e permeada pela sombra tem um papel ímpar no desenvolvimento do conhecimento espacial e temporal humano, pois é através destes fenômenos que as formas, cores e coisas são reveladas.

Medeiros (2014, p. 34) traz a seguinte afirmação: “Explicar sobre a luz pressupõe todo campo da percepção visual, uma vez que sem a luz os olhos não conseguem perceber a imagem, as formas, as cores, o espaço, o movimento”. A vida dentro de seu tempo e espaço, já que a luz é absoluta na Física Quântica, são envolvidos, velados e desvelados e percebido pela presença da “luz, sombra e escuridão”.

Neste sentido, volta-se uma análise para o espaço teatral. Os Gregos construíram um edifício teatral para que o ato de ver suas representações fosse realizado, porém fora preciso estruturá-lo de maneira que tal ato de visualização acontecesse. Assim, elaborou-se toda uma estrutura aos pés de rochedos com arquibancadas, orquestra e *skene*, deixando a cavidade superior de seus edifícios teatrais para entrada da luz solar. Como a maioria dos espetáculos aconteciam na parte diurna, os espaços teatrais foram pensados de tal forma que a luz solar (em seu nascer) incidisse na cena dando maior brilho e percepção daquilo que estava sendo encenado na sacralidade do teatro grego.

A luz no teatro grego antigo atinge sua função primordial: a visibilidade. Esta proposta da luz, com a finalidade de fazer ver em seu sentido completo, percorre tanto a vida cotidiana como a teatral e, atualmente, ainda tem muito apoio. O diretor, iluminador e pesquisador Roberto Gill Camargo em seu livro “A função estética da luz”, expõe sobre a presença da luz solar no teatro:

Durante muitos séculos, o teatro foi realizado à luz do sol, sem necessidade de iluminação artificial. O espetáculo começava de manhã, percorria o dia todo e despedia-se quando o sol ia embora. Era como se uma luz natural governasse a cena lá do alto, de uma grande distância. Quando chegava o final de tarde, essa luz se recolhia e o espetáculo cessava. [...] Uma luz superior que projetava seus raios em todas as direções e refletia nas superfícies, volumes e cores. Novamente o palco e a plateia podiam se encontrar e comungar dos mesmos rituais aos deuses; rir de erros e vaidades comuns; elevar virtudes e julgar as ações humanas. A luz tinha voltado e a celebração tornara-se novamente possível. (2012, p. 1)

O sol, com seu poder tanto de gerar luz quanto calor, foi um elemento preponderante durante séculos nas atividades teatrais gregas, romanas, medievais, renascentistas, barrocas e ainda hoje em grande parte dos trabalhos realizados na rua. Ao seguir sua função primordial de visibilidade, o Sol, sempre proporcionou energia e luz para que o ato teatral acontecesse e fosse visto. Assim foi para encenações gregas, romanas, medievais sejam ela dentro das igrejas ou nas praças.

Entretanto, na idade medieval, através de novas tecnologias e um maior domínio do fogo e com os fechamentos dos espaços, neste caso as igrejas, novos instrumentos foram utilizados como tochas, velas, candelabros entre outros. A luz passa aqui a representar o bem, o arquétipo de Deus, enquanto a sombra e a escuridão representavam o mal, as trevas (o interessante nesta afirmativa é que esta metáfora é usada até hoje seja pela linguagem escrita ou visual). Esta ideia é encontrada no outro livro de Roberto Gill Camargo “Conceitos de iluminação cênica” no qual ele expõe:

Na Bíblia, há diversas referências ao simbolismo da luz e do fogo. Cristo é a “luz verdadeira” e os cristãos são “filhos da luz”, em oposição às forças do mal, representadas pela escuridão. O fogo perpétuo, que veio originalmente do céu, deveria permanecer queimando no altar. A iluminação festiva dos tempos pagãos em honra aos deuses deixou marcas no cristianismo, com a luz aparecendo como símbolo do nascimento (árvore de Natal) e da ressurreição (Páscoa), além de estar presente em funerais, batismos e casamentos. A luz obtida através do fogo simbolizava piedade, sabedoria divina, força espiritual e salvação. (2012, p. 19-20)

Como ponto importante percebe-se, em Roberto Gil de Camargo, que não apenas luz se situa como fonte importante na encenação, mas a presença da escuridão e da sombra também recebe valores representacionais. Nesta perspectiva representativa, além do bem e do mal, os fenômenos “luz, sombra e escuridão” passam a representar o tempo e seu

decorrer nas encenações, a luz solar marcando o dia e o uso de tochas e velas para indicar a presença de noite. A relação metafórica e até arquetípica dos fenômenos “luz, sombra e escuridão” e sua relação simbólica, denotando certas hierarquias divinas e diabólicas, representando conflito entre o bem e o mal, defini também toda uma Era. Em seu sentido histórico a Idade Média ficou conhecido como sendo a “IDADE DAS TREVAS”. Uma época em que o conhecimento ficou retido dentro de monastérios sob o julgo da Igreja Católica.

A evolução das ideias, do conhecimento e do ser humano desbravou e lutou contra a estrutura encontrada na Idade Média. O Novo Mundo foi “descoberto” e com ele a necessidade de se obter conhecimentos capazes de fazer do ser humano senhor dos seus atos. Surge no decorrer dos séculos XV e XVI o Renascimento europeu baseado nas ideias clássicas gregas e romanas. Havia estudos científicos como o de Galileu Galilei que questionavam a ideia da terra como centro do universo, gerando a teoria heliocentrismo. O ser humano, na visão humanista do Renascimento, se coloca no centro do universo e dos debates científicos, filosóficos e religiosos. Novos estudos científicos são realizados sobre o sol como centro do universo, gravidade, sobre a natureza da luz e das cores, iniciando assim, a Física Mecânica e Óptica.

Estes estudos sobre a natureza da “luz” e, em certa medida, da escuridão e da sombra, proporcionou tentativas de encontrar novas fontes de energia para produção de materiais e equipamentos que fossem capazes de iluminar espaços cada vez mais fechados como: o espaço teatral a italiana. Em “Em cena: o iluminador”, Pedro Dutra (2012, p. 72) afirma que: “Até o final do século XVII os cientistas já tinham reunido cinco fenômenos essenciais da Óptica: reflexão, refração, difração, interferência e polarização; sendo que os dois primeiros já datam dos primórdios”.

O estudo da luz e da cor em todos seus sentidos já estavam sendo usados nos espaços teatrais a italiana entre outros. Entretanto, estes estudos não tinham ainda desenvolvidos fontes de iluminância e, também, do controle de incidência dela dentro do espaço teatral e performático. O interessante é que, mais ou menos no final do século XVII e decorrer do XVIII, ir ao teatro era como ir a um encontro social. E, a iluminação tinha como função estabelecer uma boa visualidade para cena e, principalmente para a plateia onde os espectadores espreitavam olhares.

Em busca de novos combustíveis e fontes de energia para a produção da luz e controle dela ao mesmo tempo, foi utilizado no teatro uma nova fonte de energia combustível: o gás. Esta experiência provocou uma melhor incidência de luz pelo espaço

e, ao mesmo tempo, permitiu um controle melhor da luz, através de dispositivos de controle como a válvula. Roberto Gill Camargo escreve sobre este processo inovador nos palcos teatrais europeus:

A iluminação a gás vem resolver de forma mais satisfatória a questão da visibilidade nos teatros. Longe de ser ainda a solução ideal, o gás representou um grande progresso em relação à precariedade das tochas, velas, lâmpadas de azeite e querosene. [...] O gás tinha diversas vantagens: luz mais intensa (um candelabro a gás era equivalente a doze velas), regulagem de intensidade, maior estabilidade nos fachos, nitidez nas respostas e controle centralizado. Com a luz a gás, foi possível que criassem novas disposições de fontes de luz e inclusive efeitos individualizados para isolar cenas e criar zonas de atenção. (2012, p. 14)

Entre todas as fontes combustíveis e materialidades até então usadas nos teatros fechados a luz a gás era de todas a melhor, devido a sua capacidade de iluminância, durabilidade e controle. A luz a gás fora usada tanto para o sistema de iluminação pública e residencial quanto para os teatros na Europa. Entretanto, esta fonte combustível não permaneceu muito tempo no teatro. Embora haja indícios de que Richard Wagner, diretor e compositor de óperas, tenha usado desse elemento para criar a obscuridade no espaço teatral, levando o público a permanecer na escuridão e voltando seus olhares para aquilo que ele deveria ver: a encenação. Isso só foi possível, segundo Roberto Gil Camargo com a chegada da luz elétrica. Assim:

A iluminação elétrica chegava aos palcos acompanhados de uma mudança historicamente importante: o obscurecimento da plateia. Em 1876, Richard Wagner (1813-1883) apaga as luzes da plateia durante a representação de suas óperas, em Bayreuth, rompendo uma tradição que vinha desde a Renascença; em pouco tempo, outros teatros farão o mesmo. A sala no escuro traz um envolvimento maior do espectador com a cena, reforçando a ideia de ilusão. [...] Com a plateia totalmente no escuro, a iluminação cênica adquire outro sentido e, evidentemente, mais importância sobre o espetáculo. A partir de então, surge uma separação nítida entre palco e plateia, permitindo o surgimento de uma nova percepção tanto da luz quanto da cena. O escurecimento da sala vinha quebrar uma tradição de quatro séculos, desde que o teatro passou para as salas fechadas, no Renascimento. Corresponhia a uma necessidade de ilusão, para a qual a cena delimitada pela luz deveria ser o único foco de atenção do espectador. (2012, p. 18)

Esta busca pelo controle da luz, da sombra e da escuridão, do século XVIII em diante foi uma constante na tentativa de se colocar em ênfase as encenações. Um fator essencial para que tal ideia acontecesse foi o surgimento da luz elétrica no final do século XIX e que ganhou força no decorrer do XX. Lopes (2005, p. 404) em seu artigo “Luz, arte, ciência... ação!”, expõe que: “A iluminação elétrica revolucionou a cena teatral, sendo utilizada para estruturar e animar a cena, esculpir e modelar o espaço cênico”. A iluminação elétrica se configurou, assim como a presença do encenador/diretor, um elemento primordial para a estruturação de ideais e espaços. Com a fonte de energia

baseada na eletricidade, não só a luz ganhou qualidade, mas também a ausência dela devido a elaboração de controle de dispositivos cada vez melhores. Neste sentido, percebe-se que os fenômenos da “luz, sombra e escuridão” conquistaram novos lugares e importâncias no fazer teatral moderno. Em Jean Jacques-Roubine encontra a seguinte explicação:

A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo polo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez, que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação. (1998, p. 23)

Esta revolução potencial da iluminação elétrica, junto com a presença do encenador/diretor, provocou mudanças na forma de perceber o espaço teatral performático. O espaço de encenação em sua visão cenográfica mudou a forma de produção de cenários por causa da incidência da luz elétrica que revelavam as pinturas nos telões, tirando seu efeito de ilusão devido as técnicas não mais condizem a esse novo momento. Assim, o encenador moderno, que encontrou na iluminação um aliado importante para o fazer teatral, estruturou dentro de cada corrente estética princípios de uso da luz, sombra e da escuridão.

Portanto, correntes estéticas como naturalismo/realismo procuraram estabelecer em suas pesquisas espaciais, de iluminação e de encenação princípios miméticos (imitação da natureza) e verossimilhança para provocar o efeito de ilusão obtido pelo espaço a italiano, dentro de sua caixa cênica. Nas estéticas naturalista/realista a iluminação seguia os princípios naturais de tempo (dia e noite, estações do ano. Clima e tempo histórico) e espaciais (lugar/região). Assim, a luz, nestas estéticas, era submissa a cenografia. Medeiros (2014, 36), escreve: “A luz em si é um elemento temporal e espacial. Do ponto de vista mimético, ela determina se é dia ou noite, se estamos dentro ou fora, e assim sucessivamente”. Para os naturalistas e realistas, dentro de certas propostas impressionistas, a encenação era uma cópia fiel da natureza, ou seja, da realidade encenada. Nestas estéticas surgiram encenadores como o russo Constantin Stanislavsky (1863-1938) e o francês André Antoine (1858-1943) que elaboram propostas importantes tanto de encenação quanto de atuação.

Contra as ideias naturalistas/realistas, surge também no final do século XIX e princípio do XX, a corrente estética simbolista. Esta corrente estética negava o decorativo, a mimese e a ideia da ilusão proposta pela corrente naturalista. Para os simbolistas, o teatro não podia ser apenas uma imitação da natureza, um retrato fiel da realidade. Em

decorrência de toda essa negação com as ideias naturalistas/realistas, os simbolistas propuseram o regaste da teatralidade. Patrice Pavis (2011, p. 372) define teatralidade como: “Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático é especificamente teatral (ou cênico) [...]”. Assim, os artistas teatrais simbolistas encontraram na teatralidade uma nova perspectiva para mudança do fazer teatral e o argumento certo para romper com as ideias naturalistas/realistas. Jean Jacques-Roubine expõe a seguinte ideia:

Rejeitando o mimetismo rigoroso dos naturalistas, os simbolistas libertam-se automaticamente de todos os ônus técnicos que dele decorriam. Chega-se assim a uma concepção mais flexível, mais leve, do espaço cênico, e à devolução de uma ênfase maior ao ator e à iluminação, com a ajuda da manipulação de alguns objetos significantes ou sugestivos. (1998, p. 125)

A percepção de espaço e luz nos simbolistas foi repensada de modo que esses fenômenos fossem construídos com um potencial simbólico e imagético. A ideia simbolista era de que o palco fosse um lugar de criação imagética e poética, possuidora de uma dramaticidade. A luz, nos simbolistas, conseguiu autonomia e independência de tal modo que seu potencial foi explorado ao máximo. Um dos principais expoentes da corrente estética simbolista foi o inglês Edward Gordon Craig, ator, encenador, cenógrafo e pesquisador da luz e sombra. Nele, o espaço foi pensado como potencial simbólico e imagético no qual a luz e sombra era fundamental para este processo. Em Roberto Gill de Camargo temos que:

Edward Gordon Craig (1872-1966), diretor e cenógrafo inglês da linha antinaturalista e a favor de um teatro simbólico e atmosférico, como Appia, valorizava os gestos simbólicos, a não imitação da natureza, a representação simbólica das ideias do autor; buscava a harmonia perfeita entre o texto, cenário, ator, indumentária e luz. [...] Craig rejeitava o decorativismo, o excesso de cor, preferindo os contrastes de claro-escuro, a iluminação frontal e vertical, em vez de ribalta e bastidores. (2012, p. 42)

Edward Gordon Craig, nas palavras de Roberto Gill de Camargo, foi um dos grandes transformadores do teatro moderno e expoente das ideias simbolistas. O espaço performático foi ressignificado por ele tanto com suas ideias cenográficas quanto de iluminação, através do uso da técnica de luz e sombra. Suas ideias parecem não ter apenas revolucionado a cena teatral moderna, mas todas as possíveis correntes estéticas posteriores a ele.

Cenógrafos como Checo Josef Svoboda (1920-2002) parecem ter sido influenciados pelas ideias tanto de Edward Gordon Craig, fazendo do seu espaço

performático sofressem mudanças através da cenografia e da luz, sombra e escuridão.

Para Nelson José Urssi:

Suas pesquisas técnicas e procedimentos artísticos dão continuidade às questões iniciadas por Adolphe Appia, Gordon Craig, Erwin Piscator, da Vanguarda soviética e da Bauhaus, e aprofundaram a relação entre tecnologia e cenografia pelo sofisticado uso da iluminação, projeção de imagens, mecanismos cinéticos e recursos audiovisuais que ampliaram os limites do espaço de encenação. (2006, p. 68)

Os trabalhos realizados no teatro moderno, pelos encenadores e suas equipes, foram fundamentais para alicerçar novos modelos e possibilidades de se fazer teatro. O teatro moderno possibilitou ao espaço performático uma outra percepção, da qual muitos só foram possíveis com o advento da iluminação elétrica e da presença do encenador que procurou estabelecer linguagens estéticas teatrais e romper com a soberania do texto e do autor. A luz é, segundo Forjaz (2010, p. 152), muito mais do que apenas um potencial de visibilidade no teatro moderno, assim: “A linguagem da luz é responsável, na encenação moderna, por conduzir o percurso da narrativa, juntando pedaços, encadeando cenas, criando signos que tornam inteligíveis aos olhos dos espectadores essas viagens no espaço e no tempo”.

A perspectiva de que a luz se constitui como linguagem na encenação moderna é, neste caso, de suma importância para a ideia teatral contemporânea. A luz conduz e guia o espetáculo, gera narrativas, revela e vela as ações dramáticas, cria imagens poéticas e cheia de potencial simbólico. Assim,

Não tem mais sentido – depois de todo o teatro do século XX – entender a iluminação hoje apenas como desenho de luz no espaço, ela é primordialmente escritura no espaço/tempo. O que significa dizer que a luz coloca seus desenhos no tempo, como a música suas harmonias, e através do seu movimento escolhe o que é visível ou não no espetáculo. (FORJAZ, 2015, p. 132)

Neste sentido, sabendo da importância da luz para a encenação moderna e contemporânea, esta pesquisa procura compreender o processo de iluminação de um espetáculo em seu sentido mais amplo. Procura-se nesta pesquisa compreender o potencial imagético/poético, dramático e simbólico não apenas da luz, mas também dos fenômenos “sombra e escuridão”. Portanto, busca-se analisar, refletir e compreender como os fenômenos de luz, sombra e escuridão mudaram a percepção do espaço performático em Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig.

Iniciemos nossa jornada dirigindo nosso olhar primeiramente para os trabalhos pictóricos de Rembrandt Van Rijn, um ícone da pintura barroca mundial. Esse pintor que nunca saiu da Holanda, mas proporcionou uma nova visão da arte pictórica por meio da

técnica da luz e sombra para a criação de uma dramaticidade e repleto de potencial simbólico/imagético/poético. Enveredemos então sobre a luz e a sombra permeada pela escuridão à luz Rembrandt Van Rijn.

## **CAPÍTULO II – REMBRANDT VAN RIJN, O ESPAÇO PICTÓRICO E A TÉCNICA DA LUZ E SOMBRA.**

Rembrandt Van Rijn (1606-1669), se localiza em um mundo de conflitos, tensões, no qual ele procura estabelecer em seus espaços performáticos pictóricos uma maneira de perceber a vida e o seu mundo. Filho de Harmen Gerritszoon van Rijn (1568-1630) e Neeltgen Willemsdochter van Zuytbrouck (1569-1640), Rembrandt Van Rijn entrou na escola logo cedo demonstrando-se interessado pela atividade artística desde sua juventude. Nascido em Leiden, província da Holanda, Rembrandt Van Rijn se encontra em um país cheio de conflitos e transformações e, principalmente, repleto de riqueza devido a libertação do domínio espanhol, ao comércio e as suas colonizações.

Rembrandt nasce e vive em uma época conhecida e denominada na Holanda, como era do Ouro. Nessa era aconteceu a reforma protestante, a criação da nova forma pensar sobre o mundo denominada como científica, abalizada por René Descartes (1596-1650), Isaac Newton (1643-1727), Christiaan Huygens (1629-1695), Galileu Galilei (1564-1642), Giordano Bruno (1548-1600) entre tantos outros; tudo isso voltado a uma visão para o heliocentrismo e antropocentrismo de mundo, cujas tensões e conflitos eram reforçados pela contrarreforma da Igreja Católica.

Um outro drama social do qual Rembrandt vive é sua vida familiar. Rembrandt Van Rijn ao mudar-se para Amsterdam casa-se com Saskia Van Uylenburgh (1612-1642), tendo com ela quatro filhos - Rumbartus (1635); Cornelia (1638); Cornelia (1640); e Titus (1641) -, sendo que destes só um se salva o último, mas que vem ao mundo culminando com a morte da mãe. Após a morte da sua esposa, Saskia, Rembrandt Van Rijn tem uma vida amorosa com outras duas mulheres, sendo elas: Geertje Dirckx (1610-1656) e Hendrickie Stoffels (1626-1663). A primeira foi acusada por Rembrandt e internada em um hospício, enquanto a segunda fora condenada pelo tribunal da igreja por levar uma vida desregrada com ele.

Por causa de uma cláusula no seu contrato matrimonial com Saskia, Rembrandt nunca pode se casar novamente, se não ele perderia todo direito da qual sua esposa tinha deixado. Nesse mesmo tempo e com todos esses acontecimentos, Rembrandt Van Rijn, fora da glória ao insucesso artístico e financeiro. O abandono do seu mecenas logo cedo em sua carreira, buscando assim uma autossuficiência, e depois, por causa dos grandes atrasos na entrega das obras encomendadas, fizeram que Rembrandt chegasse ao ponto

de hipotecar a própria casa e outros bens materiais como quadros, joias, moveis etc. Assim, para Svetlana Alpers no livro “O projeto de Rembrandt” aponta:

Convém esclarecer aqui o assunto da falência de Rembrandt. Diz-se que o pintor “quebrou ou foi à falência”, mas a verdade é que ele se declarou “insolvente” (situação definida no direito romano como *cessio bonorum*) na intenção de limitar o número de ações de cobrança de dívidas que pudessem aparecer contra ele. Isso não é incomum no mundo das finanças da atualidade. (2010, p. 279)

Permeado por esses dramas sociais de Rembrandt e embasado pelas Performances Culturais, pode-se compreender que determinadas performances geradoras de atos de experiências podem sim ser o *leitmotiv* para suas pinturas, nas quais eram colocadas sua percepção de mundo e de sujeito. Assim, compreende-se melhor a sua relação com a tela, o seu ateliê e sua técnica de luz e sombra na criação da dramaticidade repleto de potencial simbólico.

Entretanto, antes de adentrar nesse mundo misterioso e dramático desse fascinante mestre da pintura barroca, é preciso compreender a origem dessa técnica de luz e sombra, da qual ele potencializou na criação da imagem poética, simbólica e dramática de seus quadros. É importante pensar que antes de Rembrandt Van Rijn trabalhar e desenvolver esta técnica da luz e sombra em suas performances pictóricas, ela foi uma técnica utilizada anteriormente pelo pintor italiano Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1610), cujos princípios estéticos propunham a ideia de profundidade e realidade. Embora não sendo o criador dessa técnica, Caravaggio vai aprofundar e desenvolver ela de tal maneira que outros artistas busquem conhece-la. Assim,

A luz, ou melhor, a representação dos efeitos por ela criados, é o traço distintivo da pintura barroca. O primeiro artista a enveredar decididamente por esse caminho foi Caravaggio, cuja obra influenciou toda a obra do seu tempo. Nos seus quadros, a luz ilumina apenas algumas áreas, as mais significativas. O resto fica na sombra, num contraste tão violento quanto característico. (CONTI, 1986, p. 40)

O que se pode analisar dessa citação de Conti é que Caravaggio utiliza o efeito de luz e sombra em seus quadros com intuito de proporcionar um leve efeito dramático, mas tal efeito são de cunho realista. Nas suas pinturas a luz penetra a cena por espaços que permitem tal incidência dela. A luz por incidir apenas em algumas partes do espaço cria tanto o efeito de tridimensionalidade quanto o de presença da sombra e escuridão. Não adentraremos nessa pesquisa em um estudo mais minucioso das obras de Caravaggio. O que se torna interessante para analisar é a maneira como Rembrandt Van Rijn vai utilizar dessa técnica, assim como Caravaggio – cada um ao seu modo -, para estruturar a sua

percepção de mundo e a criação do seu espaço performático pictórico, de tal modo, que se tornará um símbolo da pintura barroca.

Esta técnica se tornou conhecida para Rembrandt Van Rijn através dos seus estudos realizados com o artista Holandês Pieter Lastman (1583-1633), que viajou para a Itália para conhecer e estudar com os grandes mestres da pintura italiana, sendo um deles Caravaggio. Lastman, logo após voltar para Amsterdam, ministra aulas sobre pinturas de paisagens, mas principalmente cenas históricas, divulgando em seus trabalhos o uso da luz e sombra aprendidos com o mestre italiano. Rembrandt, segundo historiadores da arte como H. W. Jason, Heinrich Wölfflin, Affonso Romano de Sant'Anna, Svetlana Alpers dentre outros, nunca foi e nem se mostrou disposto para ir até a Itália para conhecer as obras e os grandes artistas de seu tempo. Entretanto,

Rembrandt é um pintor de tal personalidade e valor que só por convencionalismo pode ser submetido a uma etiqueta como a do “barroco”. De qualquer modo, nos seus quadros, ele continua, e leva até às consequências mais extremas, o mais barroco de todos os discursos pictóricos: o da pesquisa sobre uma situação ou sobre um personagem, através dos contrastes de luz e sombra em que ele é observado, introduzindo também um interesse pelo retrato “moral” além do físico, do modelo. Rembrandt, o maior pintor dos Países Baixos, encarna o seu aspecto dramático e introvertido. Foi ele quem recebeu a herança de Caravaggio. As suas obras não aparecem isoladas; antes se inserem numa aventura coletiva. (CONTI, 1986, p. 46)

Portanto, Rembrandt Van Rijn se tornou uma referência do estilo pictórico não só para o Barroco Holandês, mas mundial. Ele é uma referência no uso da técnica da luz e sombra e, segundo Svetlana Alpers, da arte de dramatizar e encenar sua percepção do eu, de mundo dentro de um certo drama social e estético em seus quadros. Rembrandt Van Rijn, através da técnica de luz e sombra, potencializada na imagem e no drama, cria uma percepção de mundo repleto de poder simbólico. E é por esse sentido que se passa aqui a analisar, refletir e compreender esse novo espaço performático que teve sua percepção alterada pelo uso dessa técnica. Tendo como base o pensamento de Maurice Merleau-Ponty em seu livro “O olho e o espírito”, de que:

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um *fora*, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “auto figurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo. (2004, p. 37)

Nessa perspectiva dada por Merleau-Ponty que o pintor é um sujeito do qual se faz em sua arte e na sua compreensão da vida e de mundo, investigando com um olhar minucioso os mistérios que velam nas sombras e escuridão, mas que podem se desvelar

na luz que se confronta constantemente com a obscuridade da vida, proporcionando assim novos conhecimentos e percepções do mundo ao qual faz parte. Assim, o pintor é um agente e escritor do seu mundo, que dramatiza em seus espaços performáticos pictóricos os conflitos e as tensões em suas interações que criam liminaridades e dramas sociais. Os conflitos que acontecem nas relações sociais, políticas, religiosas, institucionais e em nós mesmos devido a ideais e valores que não aceitamos, mas principalmente pela constituição e (des)construção de novos/antigos conhecimentos, produzem na humanidade uma nova percepção de suas Performances Culturais.

Assim, esses conflitos são produtores de dramatizações, cujo o elemento principal se encontra em suas performances através de atos escritos, por sua forma verbal ou visual, que colocam em jogo e em embates constantes toda a produção do conhecimento humano, seja ele artístico, religioso, político ou científico. Confrontam, assim, ideias antes absolutistas e inquestionáveis derrubando sistemas, padrões de vida e de poder anteriormente invioláveis e fundamentais. Nesse sentido, tais conflitos geradores de dramas sociais e estéticos, refletidos na Arte como a pintura, escultura, arquitetura, teatro, dança, música, circo entre outros, permitem o ser humano obter novas percepção do seu mundo/universo, de si mesmo e de suas relações simbólicas e dramáticas

Essa nova percepção, gerada dentro de certos conflitos ou dramas sociais, é produtora de novos significados e outras possibilidades de perceber e compreender o ser humano através das suas performances dramatizadas ou não no palco do teatro ou da vida. Assim, como Erving Goffman (1922-1982), em seu livro “A representação do Eu na vida cotidiana” aponta e que Peter Burke (1937-) afirma tal questão no seu “O mundo como teatro”, o ser humano se encontra sempre através desses conflitos produtores de dramas sociais (re)presentando e (re)vendo sua posição social no mundo. Isto pode ser analisado nas pesquisas do antropólogo Victor Turner (1920-1983) e do teatrólogo Richard Schechner (1934-), cujas mesmas ideias apontam para a importância dos estudos desses dramas sociais, que levam os seres humanos a se encontrarem em um estado liminar constante de não-não-eu, fazendo e desfazendo *comunnitas*, que dentro de suas performances culturais constroem outras percepções de mundo e do conhecimento.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em seu artigo “Drama Social: notas sobre um tema de Victor Turner” ressalta a explicação de Victor Turner sobre este conceito. Assim, Victor Turner, apud Cavalcanti (2007, p. 129): “Ao formular a noção de Drama Social, eu tinha em mente a explícita comparação da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aquelas dos dramas no palco, com seus atos e cenas, cada

um com suas qualidades peculiares e todos caminhando para um clímax (1996, p. XXI)”.  
 Neste mesmo artigo ela expõe:

Embora a noção de drama social focalize a ação social, vale ressaltar o fato aparentemente óbvio de que os dramas sociais analisados são necessariamente narrativas sobre ações, ou seja, as ações propriamente ditas foram objeto de uma transposição ficcional, e existem na forma de narrações idealizadas e ordenadas por nosso autor. Do ponto de vista nativo, o processo de acusação interno à aldeia, que sempre se segue à irrupção da crise inauguradora de um drama qualquer, é ele mesmo uma análise e autoanálise da conduta dos atores/personagens. O autor/antropólogo organiza essas narrativas e ações na sua própria narrativa de um drama revelador das razões estruturais implícitas aos conflitos explicitados pelas acusações, defesas e contra-acusações que movimentam a trama de ações. (2007, p. 134)

Victor Turner, nas palavras de Cavalcanti, em suas pesquisas antropológicas sobre os povos e suas interações sociais dentro de sua cultura diz que eles se encontram sempre em conflitos. Neste sentido, tais conflitos podem ser entendidos como causadores de dramas sociais, analisados e estudados pela a estrutura do drama estético em sua ação. Esses conflitos gerados nesses dramas sociais, produtores de performances, de cultura e de conhecimento, parecem assim agir não só na vida cotidiana do sujeito (eu), mas também no conteúdo e na forma de como alguns artistas percebem o seu mundo, seu universo, seu espaço, expondo-os em suas produções artísticas. Em suas produções, esses artistas, procuram promover, em seus trabalhos criativos, um olhar diferenciado sobre o ser humano, seu mundo, suas relações e interações interpessoais na qual promovem, por meio de um olhar aguçado, transformações importantes na maneira de perceber o mundo e a si mesmo como sujeitos produtores da sua própria história, não mais como meros coadjuvantes ou espectadores passivos da vida. Para Benedito Medeiros em seu “Introdução à Filosofia da Arte”, a Arte é:

Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a Arte vincula-se à religião, à moral e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos. (1999, p. 9)

A Arte pode assim ser um elemento instigador para compreensão e percepção de mundo e a produção de novos conhecimentos através de uma reflexão dialética levada a cenas tanto pictóricas quanto teatrais, evidenciados por tais conflitos em seus dramas sociais. Nesse sentido é, portanto, necessário saber que a Arte procura, junto aos seus artistas, não apenas representar nas suas obras o mundo como imitação literal, mas

sobretudo um processo de presentificação do eu e do seu mundo. Assim, a Arte encontra inspiração na vida cotidiana e nos seus conflitos geradores de dramas sociais que, de certo modo, influenciam nas performances culturais e artísticas.

Este pensamento nos faz voltar com uma nova percepção sobre os conflitos e dramas sociais encontrados após uma época de escuridão denominada como Idade Média e que tenta se iluminar em um Renascimento inspirado nas ideias greco-romanas. O ser humano procurou romper com determinados dogmas e poderes religiosos que mantinha o conhecimento subjugado e delimitado à sua instituição. Ele, o homem renascentista, procura, por e em si mesmo, refletir e perceber o mundo e o universo no qual habita, de tal forma a se colocar nos centros das principais discussões, gerando assim o antropocentrismo. O antropocentrismo foi um movimento que tinha como objetivo compreender e colocar o próprio ser humano no centro das discussões e da própria vida.

Com este olhar o homem renascentista procurou combater ideias absolutistas teocêntricas advindas da idade média, do controle rigoroso e do domínio da Igreja Católica Apostólica Romana. Isto, junto às novas descobertas científicas como a do “heliocentrismo” de Galileu Galilei (1564-1642) e da “*cogito ergo sum*”<sup>1</sup> do filósofo Francês René Descartes (1596-1650) entre tantas outras, possibilitou uma outra percepção daquilo ao qual o ser humano fazia parte e se via agora como construtor de conhecimento através da ciência e da Arte também. A Arte e a Ciência têm importância na nova maneira de pensar do ser humano no Renascimento, pois por elas os dramas sociais foram produzidos, conflitando com as ideias deterministas da santa igreja e do modo de viver e pensar medieval. Entretanto, vale ressaltar que a própria igreja católica se utiliza da própria Arte para produzir os seu símbolos e potenciais simbólicos como poder e soberania. Podemos compreender o uso da arte pela igreja católica ao analisarmos as pinturas da *Capela Cistina* realizadas por Michelangelo (JANSON, 2001).

Outro aspecto interessante do movimento renascentista é notar a ligação de muitos cientistas, matemáticos entre outros com a Arte em si e com a ciência, tal como: Leonardo Da Vinci (1452-1519). Leonardo da Vinci gerou conhecimentos não apenas no campo da arte, mas também da arquitetura e da ciência (JANSON, 2001, p. 636-637). Nessa época podemos encontrar em seus trabalhos artísticos elementos da matemática, como a proporção áurea, a nova técnica de criação de profundidade nas representações artísticas, como a perspectiva e o encontro perfeito do belo pela simetria, harmonia e proporção.

---

<sup>1</sup> “Penso, logo existo”. (René Descartes)

Leonardo também é considerado na história da Arte como o criador da técnica que Caravaggio e Rembrandt Van Rijn utilizaram posteriormente, conhecida como: Claro e Escuro ou Luz e Sombra. Assim para Heinrich Wölfflin (2015, p. 26): “Leonardo é considerado, com razão, o pai do claro-escuro, e *A última ceia*, em particular, é o quadro no qual pela primeira vez, na arte mais recente, luzes e sombras são empregadas em larga escala como fator de composição”. O que é importante analisar nesse trecho de Wölfflin é que, por mais que Leonardo da Vinci tenha criado tal técnica, o mesmo a utiliza como um elemento integrante a obra e a imagem e não como um fator de dramaticidade, cujo veremos em Rembrandt Van Rijn com tanto potencial simbólico e imagético.

A Arte, a ciência e a vida se misturando promovendo novas percepções e produzindo outros conhecimentos, questionando e derrubando pensamentos e ideias antes inquestionáveis. Esses conflitos sociais criados no Renascimento foram promulgadores de rupturas sob as quais os seres humanos geraram outras maneiras de e se perceberem o/no mundo e a si mesmos. Uma dessa grande ruptura foi com o surgimento do protestantismo que colocou a prova os dogmas e os ideais da Igreja Católica, criando assim a reforma protestante por Martinho Lutero (Martin Luther, 1483-1546).

A reforma protestante, cujo pressuposto era repensar a forma dos cultos e o romper com a doutrina católica, estabeleceu novas maneiras de pensar a fé e o homem em relação ao seu mundo e a divindade. Esta mesma reforma, junto com a ciência e o antropocentrismo, proporcionou ao Renascimento e logo depois ao movimento Barroco uma nova forma do ser humano perceber a vida e seu mundo de tal maneira que dogmas, paradigmas, a sua própria cultura e arte foram repensadas. A reforma protestante realizada por Lutero se espalhou por toda a Europa, chegando assim a Holanda de Rembrandt através do reformista protestante João Calvino. Para o historiador da arte H. W. Jason no seu livro “História Geral da Arte”, esta reforma protestante:

Os países baixos tiveram, no século XVI, a mais turbulenta e atribulada história de todos os países ao norte dos Alpes. Quando a Reforma começou, faziam parte do vastíssimo império dos Habsburgo, sob Carlos V, também rei da Espanha. O Protestantismo logo ganhou força nos Países Baixos, e as tentativas da corte para suprimi-lo conduziram uma revolta aberta contra o domínio estrangeiro. (2001, pág. 705)

Esta reforma protestante que aconteceu nos Países Baixos, dentro deles a Holanda, ficou conhecida como Calvinismo e seus líderes propunham uma reformulação dos ideais e dogmas tanto da Igreja Católica quanto luterana. Para Paul Zumthor em seu livro “A Holanda no tempo de Rembrandt”:

O calvinismo neerlandês parece ter vindo da França por volta da metade do século XVI, chegando primeiro à atual Bélgica: foi ali que se constituiu a primeira organização eclesiástica da religião reformada dos Países Baixos. Só em 1571 se deu o primeiro concílio propriamente neerlandês. Mas, durante a guerra de libertação, o calvinismo agiu como uma mola propulsora de energias e, em grande medida, permitiu o sucesso final. (1989, p. 108)

A presença da Igreja Protestante Calvinista e sua aceitação junto a República Holandesa e seu povo – em um momento que ocorre também a libertação desse povo dos domínios Espanhóis – pode ajudar a compreender esse novo cenário, dentro de um espaço/tempo, ao qual se encontra a figura importante de nossa pesquisa nesse capítulo: Rembrandt Van Rijn. E, principalmente, compreender como esses conflitos sociais influenciaram na produção pictórica deste artista da luz e da sombra, cujo o mesmo se encontra desvelando tais conflitos entre a religião, a ciência e o humanismo europeu no seu antropocentrismo por meio da arte pictórica. Neste sentido, é importante pensar que por mais que a Igreja Católica tenha criado um outro movimento – conhecido como contrarreforma – ela não conseguiu derrubar o calvinismo holandês. Assim,

O calvinismo neerlandês opunha-se às tendências primeiras do humanismo. Incitava à sobriedade de expressão, à reserva, à desconfiança em relação às formas exuberantes da espontaneidade, em relação à arte pela arte, e até mesmo em relação à inspiração no que ela tem de irracional. Uma seriedade, um apego à terra tanto mais forte quando se alia ao sentimento do efêmero: o calvinismo conserva traços próprios do cristianismo medieval, e a oposição humanista passa por modernismo. (ZUMTHOR, 1989, p. 109)

Essa forte influência das ideias protestantes Calvinistas na Holanda é um fator importante para a compreensão tanto do espaço performático pictórico de Rembrandt quanto o seu estudo da luz e da sombra. Isto porque uma das ideias principais do protestantismo é a negação do culto de imagens, muito arraigadas no catolicismo. Nesse sentido Flávio Conti (1986, p. 47) aponta: “A pintura que queriam e que encomendavam aos seus artistas era, no entanto, muito diferente da italiana, ou mesmo da de Rubens (1577-1640). Protestantes, os Holandeses tinham banido a pintura religiosa, praticamente a única existente nos países católicos”. Sendo assim, enquanto na religião católica pintores, escultores, arquitetos entre outros eram chamados para trabalhar em seus monumentos arquitetônicos religiosos – as igrejas - para criar imagens sagradas de Deus, anjos e santos, no protestantismo isso não era permitido. Assim,

A repressão pública aos temas sacros e a explosão de independência que caracterizou a cultura visual das classes mais elevadas da sociedade holandesa favoreceu, sobretudo, a rápida difusão de outras tipologias iconográficas, bem como o surgimento da especialização do artista em determinado gênero. (ABRIL, 2011, p. 16)

Para tanto, os artistas tiveram que reorganizar-se perante essa determinação religiosa protestante para elaborar a sua percepção de mundo e de fé. Nesse sentido, podemos compreender melhor porque Rembrandt não desenvolveu trabalhos em templos holandeses como Michelangelo entre outros realizaram nas igrejas católicas na Itália. Por isso, há nessa pesquisa a importância de se pensar o espaço performático de Rembrandt não apenas como uma tela de tecido branca, mas como um lócus bidimensional, que ele procurou expor os conflitos e dramas sociais de seu tempo e espaço que se vela e se desvela em seu potencial imagético, poético, simbólico e dramático através das luzes e sombras, criando assim um espaço tridimensional vivo e em movimento.

Portanto, esses dramas sociais religiosos, científicos e políticos, cujo os conflitos eram intensos no Renascimento europeu, possibilitaram o surgimento de um movimento que ficou conhecido como Barroco. Este movimento, que tem início no século XVI e que perdurou por todo o século XVII em toda a Europa, estabeleceu-se dentro de um momento de tensões políticas, religiosas e científicas. Como já demonstrado nesta pesquisa, era um tempo e espaço em que o ser humano começou a pensar por si mesmo, criando assim um pensamento e conhecimento de mundo pela ciência. O teocentrismo foi colocado à prova e ideias humanistas foram geradas pelo antropocentrismo, criando um movimento de reforma protestante.

Nesse limiar de tempo/espaço europeu do Renascimento ao Barroco conflitos surgem ou são intensificados criando novos dramas sociais. A contrarreforma, um movimento de retomada de poder criada pela Santa Madre Igreja, é um exemplo claro disso. Assim, a Igreja Católica ao criar um movimento de contrarreforma, cujo movimento levou muitos homens e mulheres para a fogueira por causa de suas novas percepções de mundo e de si mesmo, procura reestabelecer e obter o domínio político e religioso que exercera anteriormente na Idade Média, época em que ela era a possuidora de toda verdade e do conhecimento da vida, do mundo, do universo e do eu. Acontece, também, nessa época, as descobertas de novas terras e riquezas infindáveis para e pelos países colonizadores (a própria Holanda viria tentar colonizar o Brasil). E a Igreja Católica procurou expandir seus dogmas e doutrinas para estas novas terras. Nesse sentido, Flavio Conti em seu livro “Como reconhecer a Arte Barroca” aponta:

A arte barroca estendeu-se por todo o século XVII e pelas primeiras décadas do XVIII. A sua difusão abrangeu quase toda a Europa e a América Latina. [...] O barroco nasceu e desenvolveu-se, nos princípios do século XVII, na Roma dos papas. Mais do que um estilo definido, era uma tendência como a todas as artes: um gosto em suma. (1986, p. 3)

Portanto, pode-se analisar, através desses dramas sociais, que o mundo desta época se encontrava em um processo profundo de transformação na qual havia um conflito imenso para ver quem possuía o poder e o controle do ser humano e do mundo por meio do conhecimento. Uma época em que foram travadas muitas batalhas e que pessoas que ousavam questionar alguns princípios e dogmas eram queimadas vivas em fogueiras. Um caso interessante a ser abordado aqui é o do cientista italiano Giordano Bruno (1548-1600), que foi queimado em 1600 por não refutar a ideia heliocentrista de que a terra girava em torno do Sol, criada pelo astrônomo alemão Johannes Kepler (1571-1630), ideia essa que fora refutada perante o tribunal da Santa Inquisição por Galileu Galilei para que não viesse a morrer como Giordano Bruno. O interessante a se refletir, tanto no caso de Giordano quanto Galileu entre outros, é que o fogo que outrora simbolizava a chama da vida e a presença divina se encontrava agora como um elemento de expurgação e morte. O fogo sagrado inicialmente para os gregos – simbolizado na figura de prometeu – se conotava como o fogo ardente do inferno.

Entretanto, é importante analisar nesta pesquisa, que tais conflitos sociais dentro de suas respectivas performances geradoras de dramas consolidaram-se em uma época conhecida hoje e denominada como Barroco. Assim,

Barroco tem sido um termo usado pelos historiadores da arte durante quase um século para designar o estilo dominante no período 1600-1750. (...). Hoje é opinião geral que o novo estilo nasceu em Roma nos últimos anos do século XVI. Mas discute-se ainda se o barroco é a última fase do Renascimento ou se constitui uma era distinta tanto do Renascimento como da época moderna. (JANSON. 2001. pág. 715)

O Barroco europeu teve sua fase caracterizada na ciência, mas principalmente na arte, arquitetura e escultura, pelos princípios da irregularidade e desfoque da forma, a assimetria, desarmonia das linhas dentro de certa harmonia, a queda da linearidade e a busca pelo movimento, a profusão de ornamentos em vista do controle e, principalmente pela luz e sombra na criação de tensões e intensificação dos dramas sociais e estéticos. Assim, para Heinrich Wölfflin (2010, p.77) em seu livro “Renascença e Barroco”: “O Barroco em nenhuma parte oferece o acabamento, o apaziguamento ou a serenidade do ser, mas a agitação do devir, a tensão da instabilidade. Disso resulta novamente uma impressão de movimento”. Estas características barrocas servem para analisar as interações e relações sociais construtores de dramas sócias através dos conflitos e tensões. Uma era que se encontrava instável e sem apaziguamento, já que ali havia uma luta entre religiões, ciência e política para ver quem possuía por meio do conhecimento o poder para dominar todo um povo e seu mundo.

A nova perspectiva Barroca de movimento realizado através das tensões de linhas não mais retilíneas, porém em curvas e pelo não uso da simetria, mas da assimetria proporciona uma nova percepção do espaço tanto arquitetônico, escultural quanto pictórico. Aliás, segundo Affonso Romano de Sant'Anna em o seu livro “Barroco: do quadrado à elipse” (2000, p. 43) enquanto na arte da renascença tem-se uma procura da forma perfeita, linear, simétrica, dentro das técnicas de perspectiva e proporção para criar uma mimese e verossimilhança; o Barroco visou justamente ao contrário em busca da subjetividade, do simbólico poético e dramático.

O interessante a analisar nesse momento é a etimologia da palavra Barroco que segundo Sant'Anna procede da língua Portuguesa e se refere ao:

O nome da pérola “barroca”: que vem da corruptela do nome da cidade onde era cultivada – “Baroquia”. (...) O fato é que a palavra passou logo ao espanhol, transformando-se em *barueco*, daí para outras línguas, até mesmo o alemão – *borocken perlen*. Aos poucos o termo já não se referia mais à pérola ou à cidade de onde ela provinha, mas passou a definir um estilo artístico considerado imperfeito, retorcido, com irregularidades. Um estilo que parecia feio à primeira vista, exagerado, exorbitante e obscuro. (2000, p. 84)

A proposta que Sant'Anna aborda do nome Barroco nos retoma a ideia de tensão e conflito que se encontra na arte, já que esta rompe com a proposta de belo e perfeição produzidas pelos gregos e retomadas pelos artistas renascentistas como Da Vinci, Michelangelo, Rafael dentre outros. O movimento Barroco fora assim: uma pérola da produção do conhecimento tanto científico, religioso e político quanto artístico, realizado pelas tensões e conflitos de seus dramas sociais, estes que foram ainda mais evidenciados pela presença não apenas da luz, mas da sombra e da escuridão.

Esses fenômenos não foram retratados pela arte, arquitetura e/ou escultura apenas como fenômenos físicos, mas principalmente pelos seus aspectos simbólicos, imagéticos, poéticos e dramáticos. Assim, se torna essencial refletir sobre estes fenômenos em seu contexto geral, pois o estudo da luz e da sombra marcou também toda uma era e a maneira de pensar de um povo que, de certa maneira, vivia seus dramas sociais nas tensões e nos conflitos internos e externos dos quais conhecimentos eram velados e desvelados a todo momento.

Isto se torna mais interessante ainda quando decodificamos a luz e a sombra não apenas em seus aspectos físicos – como estudou René Descartes, Christiaan Huygens, Isaac Newton, dentre outros -, mas, também, pelos seus aspectos simbólicos de poder, de construção de conhecimento religioso, político, artístico e científico para a compreensão de certos dramas sociais e estéticos do movimento Barroco. Nessa nova perspectiva, a luz

e a sombra passou a ser estudada e utilizada nos aspectos citados acima tanto no espaço performático urbano quanto nos pictóricos de artistas como Caravaggio e Rembrandt. Entretanto, antes de adentrar em Rembrandt e seu espaço performático pictórico, analisemos esta força pictórica na arquitetura. Assim, para Heinrich Wölfflin:

A arquitetura se torna dramática, a obra de arte não mais se compõe de uma série de belezas fechadas, que repousam em si mesmas, mas o elemento principal somente adquire valor e significado no conjunto, apenas no conjunto há uma conclusão apaziguadora e uma limitação. (2010, p. 83)

Entretanto, para o Heinrich Wölfflin esse efeito pictórico só se torna possível pelo uso da luz e da sombra que ao construir dramaticidade constrói também movimento. Assim,

O estilo pictórico que trabalha com efeitos de sombra cria um volume e lhe confere uma presença material; as diversas partes parecem avançar ou recuar no espaço. A expressão “avançar ou recuar” já designa o aspecto de movimento, que está contido em qualquer corporeidade, em oposição a uma superfície plana. Por isso o estilo procura arredondar tudo o que é plano e obter em toda parte modelado, luz e sombra. Acentuando-se o contraste entre claro e escuro intensifica-se a impressão criada, a ponto de fazê-la quase “saltar para fora” do plano. (WÖLFFLIN, 2000, p. 42)

Aportado pela nova proposta de espaço pictórico na arquitetura Barroca demonstrada por Wölfflin, compreende-se nesse momento dentro dessa pesquisa da luz e da sombra na criação do espaço performático, que tais fenômenos são essenciais também para compreender as performances culturais junto à sua cenografia de caráter arquitetônico e dramático. Segundo Flavio Conti (1986, p. 14): “A importância da luz. Para arquitetura barroca, a luz é um elemento fundamental. Os fortes contrastes entre partes vivamente iluminadas e nas partes quase na escuridão, que são típicos dos edifícios da época e contribuem para dar dramatismo à atmosfera”. Ou seja, o estudo da luz e da sombra no Barroco corresponde não apenas a uma corrente artística, mas sobretudo a toda uma forma de pensar, analisar, perceber, compreender e conhecer a vida, o mundo, um povo e, principalmente a si mesmo, voltando-se para o antropocentrismo que se encontra desvelando e velando tensões e conflitos dentro de performances culturais promulgadores de dramas sociais.

O mundo, como o historiador Peter Burke analisa em “O mundo como teatro”, é um lugar de encenação e representação no qual ele se torna o grande palco de múltiplas performances, gerando em cada apresentação experiências de mundo e de sujeito. Entretanto, Merleau-Ponty aponta nesse caso a relação do pintor com o seu mundo. Assim, “O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um

Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16)”.

Embasados por estes conflitos e tensões sociais e o mundo como um lócus de performances produtor de dramas sociais em seu ato de interação e criação de *communitas* e sobre o pensamento de Merleau-Ponty de que o pintor empresta seu corpo, sua alma e visão para perceber o mundo no qual vive, procura-se nesse momento voltar-se, através de um olhar sensível, para percebermos o processo criativo pictórico de Rembrandt Van Rijn. Este artista do Barroco Holandês, que dentro da sua técnica de luz e sombra fora muito além do que mera imitação da natureza, mas um lócus de perceber a vida, o seu mundo e a si mesmo. E, também, compreender como esses dramas sociais podem ter influenciado em suas performances pictóricas.

É importante ressaltar nesse momento que, séculos depois de sua morte, Rembrandt Van Rijn e suas obras produzem ainda certos conflitos e possíveis dramas sociais. Isto devido a um estudo realizado por um instituto de pesquisa Holandês que averigua a veracidade das obras desse mestre da pintura e da luz e sombra. Nesse sentido,

A questão da atribuição das obras de Rembrandt sempre foi problemática. A tendência moderna tem sido restritiva: no começo do século XX, Hofstede de Groot estimou a produção total do artista em cerca de mil quadros; especialistas posteriores reduziram esse número para setecentos, depois para 630, para 420, e parece que as pesquisas em curso no Rembrandt Research Project de Amsterdam ainda vão diminuir esse total. (ALPERS, 2010, p. 26)

Assim, como o dramaturgo Inglês William Shakespeare, Rembrandt Van Rijn tem autoria de suas obras questionadas causando entre aqueles que as possuem certo alvoroço, já que tais trabalhos podem perder valor e aquele quem possui perde certos STATUS SOCIAIS. Mas, enfim, este é um trabalho realmente para os pesquisadores do *Rembrandt Research Project de Amsterdam*, sem deixar de dá o devido valor a essa pesquisa procurar-se-á neste momento pensar e analisar a natureza do espaço bidimensional Rembrandt Van Rijn pela criação pela luz e sombra do espaço performático pictórico tridimensional. Portanto, compreender a transformação que houve do espaço bidimensional de uma tela plana de natureza branca a partir da utilização da técnica de luz e sombra utilizado por Rembrandt, cujo fenômenos têm total relevância para estruturação tanto da criação da tridimensionalidade quanto de sua dramaticidade.

## **2.1 – O ESPAÇO BIDIMENSIONAL E A CRIAÇÃO DO ESPAÇO PERFORMÁTICO TRIDIMENSIONAL PELO USO DA LUZ E SOMBRA.**

Um vazio, de natureza branca, dentro de certas alturas e larguras em sua forma bidimensional e, ao mesmo tempo, plana. Um lócus no qual se aglomera um universo de possibilidades e uma galáxia de (in)certezas, cujo o mesmo tenta desvelar aquilo que se encontra velado na obscuridade do eu e da vida. Nesse lócus vazio, repleto de possibilidades e incertezas, se encontra um espaço de percepção da vida, cujo a sua ressignificação se encontra nas mãos e, principalmente, no olhar daquele que tem a capacidade de perceber em seu todo o mundo, suas performances e seus dramas sociais. Nesse espaço vazio se encontra o conflito do eu com a sua solidão na construção do significado ou não da vida e, também, na procura infinda de desvelar aquilo que se encontra velado na profundidade do seu ser.

Há assim, nesse lócus vazio do espaço bidimensional, conflitos internos e externos daqueles que se propõem a perceber a vida, o mundo e a si mesmos na construção do conhecimento do espaço em que habita e do seu universo particular e coletivo, através da arte pictórica. Em seu livro “O olho e o espírito” (2004, p. 23), Maurice Merleau-Ponty expõe que: “Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas”. Ou seja, a arte pictórica perpassa a simples ideia de ser apenas uma representação de algo ou de si mesma, mas é sobretudo um lócus de percepção do eu e do mundo/universo na sua essência e existência, no seu imaginário ou real, e daquilo que se torna ou não visível tanto para o artista quanto para seu espectador. Nesse universo construído entre sonho e realidade, do qual se vela e desvela na obscuridade e na luz promulgadores de sombras, o espaço performático pictórico é muito mais do que um espaço bidimensional e plano, cujo a natureza da pintura em seu artista irá desbravar o seu mundo e a si mesmo, tentando tornar visível aquilo que dantes era invisível, criando assim lócus de investigação da vida e do ser humano. Para Merleau-Ponty:

A pintura então não é mais que um artifício que apresenta a nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas neles inscreveriam e neles inscrevem na percepção comum, ela nos faz ver na ausência do objeto verdadeiro como se vê o objeto verdadeiro da vida, e sobretudo nos faz ver o espaço onde não há espaço. (2004, 27)

Compreender, nesse sentido, que a pintura, segundo Merleau-Ponty, é um lócus de construção de conhecimento do sujeito e do mundo em si e não apenas um espaço para mera imitação da natureza, possibilita olhar um pouco mais profundo na essência do espaço pictórico. E, assim, refletir sobre como percepções de mundo são construídas em um lócus vazio dimensional, em sua natureza branca e plana, que permita a cada pintor expor sua visão de espaço e de tempo. Um espaço no qual histórias de vida e dramas sociais são contadas através da pintura. Status são construídos e demonstrados na construção de personagens – lembrando aqui Erving Goffman em seu “A representação do Eu na Vida Cotidiana – na sua fachada de cenário e pessoal. Onde histórias de vidas são contadas e relatadas para futuras gerações na tentativa da preservação de uma memória do indivíduo, de um povo, de um modo de pensar ou de uma ideia e um nova percepção sobre o ato de se perceber como sujeito de uma e/ou da sua própria história.

Nesse sentido, para Heinrich Wölfflin (2015, p. VII): “Naturalmente a forma da concepção visual não é algo exterior, mas tem uma importância decisiva também para o conteúdo da concepção, tanto quanto a história desses conceitos sobre o modo de ver as coisas também é a história do pensamento humano”. Ou seja, a arte pictórica, em seu lócus vazio e bidimensional, é um lugar, ou melhor, um entre-lugar de construção de liminaridades sobre a forma de pensar e construir conhecimentos do ser humano e seu mundo/universo capaz de desvelar os mistérios da vida velados na obscuridade do espaço/tempo ou espaços/tempos e do próprio eu. É preciso assim compreender a natureza do espaço de percepção e investigação de mundo e do eu para que aquele que procure enveredasse pela arte pictórica possa abri seus olhos para perceber e tornar visível aquilo que se encontra invisível ou velado na escuridão da vida ou na sombra misteriosa do eu. Entretanto, para melhor compreender isso volta-se aqui novamente a Merleau-Ponty que aponta o seguinte pensamento sobre o pintor e sua forma de ver e perceber. Assim, segundo Merleau-Ponty:

Permaneçamos no visível no sentido estrito e prosaico: o pintor, qualquer que seja, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. (2004, p. 20)

Esse pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty remete na importância dessa percepção do olhar do pintor para o ato de tornar visível aquilo perpassa pelo seu sentido de mundo e de sujeito investigador do mesmo e de si. Assim, ao construir o espaço do qual ele percebe em todo seu sentido através do ato da visão, o

pintor precisa construí-lo nesse lócus vazio bidimensional. Para tanto, ele precisa compreender que esse lócus se tornará um espaço de construção do “onde”. E esse “onde” virá repleto de conflitos e dramas sociais, sejam eles pessoais ou coletivo, concreto ou abstrato. Esse “onde” representa ou simboliza um ser, um mundo em transformação, uma ideia, um ou vários questionamentos e, principalmente, uma história de dado tempo e espaço de um indivíduo ou de uma nação. Portanto, “- O espaço é em si, ou melhor, é o em si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele está, um aqui, outro ali, o espaço é a evidencia do onde (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 28)”.

O interessante nesse pensamento de Merleau-Ponty é pensar sobre esse “onde” não apenas na criação do espaço pictórico, mas perceber que em cada tempo e espaço ele é repensado, desconstruído e reconstruído. Assim, pode-se compreender que a natureza do espaço, seja o lócus do espaço performático, muda de época para época ou de lugar para lugar e, também, de lócus para lócus. Ou seja, a forma e a materialidade a ser usada pode ser ressignificada a cada instante e a cada interesse individual ou coletivo.

Pode-se notar isso claramente nos espaços pictóricos da renascença que iam desde de telas bidimensionais, a tetos e paredes de catedrais e pedras esculpidas. Em muitos casos, como já fora referida nessa pesquisa, o próprio espaço arquitetônico é construído como uma obra de arte. Nesse sentido – tendo como base Peter Burke em seu “Mundo como teatro” - o próprio espaço cotidiano é um lugar de representação e de construção de performances que precisam de uma cenografia capaz de dizer por si mesma todo o ideal de determinada era. Heinrich Wölfflin (2015, p. 12) assim afirma: “A tradição do Renascimento para o Barroco é um exemplo bastante elucidativo de como o espírito de uma nova época exige uma nova forma”.

Neste sentido, o modo de pensar o lócus Barroco fora diferente da pensada pelo Renascimento. Isso ocorreu até na forma de se utilizar, perceber e construir seus espaços performáticos, seja ele na pintura, na arquitetura ou na escultura entre outros. Enquanto o espaço performático renascentista ficara conhecido como linear, o espaço performático Barroco se caracterizou como pictórico. O pesquisador Heinrich Wölfflin em seu livro “Conceitos Fundamentais da História da Arte”, nos oferece através de uma análise comparativa os principais elementos característicos que diferencia a arte renascentista da barroca. Assim, Wölfflin expõe:

O conceito básico do Renascimento italiano é o conceito da proporção perfeita. Na figura humana, tanto quanto nas edificações, esse período procurou obter a imagem da perfeição que repousa em si mesma. Cada uma das formas ganha

uma existência autônoma e se articula livremente; são partes vivas, absolutamente independentes. O Barroco emprega o mesmo sistema de formas, mas em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas, pesadas e pouco articuladas, entram em movimento. (2015, p. 12)

Para tanto, o espaço performático pictórico Barroco procurou rever a forma de enxergar a vida, o mundo e a si mesmo de maneira irregular, assimétrica, curvilínea, profunda, subjetiva, simbólica, imagética e dramática relevada não apenas pela luz, mas também pela sombra e escuridão. Assim,

Este conceito de “pictórico” é um dos conceitos mais importantes para a história da arte, mas, ao mesmo tempo, um dos mais ricos e menos claros. Assim como existe uma arquitetura pictórica, existe uma escultura pictórica; a própria pintura apresenta em sua história um período “pictórico”; fala-se de efeito de luz pictóricos, desordem e riqueza pictórica etc. (WÖLFFLIN, 2010, p. 39)

O que, Heinrich Wölfflin, expõe é a natureza pictórica que surge em toda Arte Barroca pós-renascentista, seja ela na arquitetura, escultura ou pintura. E este conceito é, segundo Wölfflin, de complexa codificação e explanação, mas que pode ser percebido melhor por alguns elementos que formam suas bases e características. Uma desses elementos essenciais para compreensão desse pictórico é o efeito de luz e sombra que será para Wölfflin um traço fundamental do estilo de Arte Barroca. Para tanto, Heinrich Wölfflin afirma:

O estilo pictórico só pensa em massas: luz e sombra são seus elementos. Ora, a luz e a sombra têm em si um elemento de movimento extremamente forte. Enquanto a linha que delimita um desenho era para o olhar um guia seguro, de modo que, seguindo o simples traço podia captar sem esforço a figura, aqui o movimento disperso de uma massa de luz o atrai para cá e para lá, sempre para mais longe, sem haver em parte alguma um limite, um fim determinado, mas cheia ou vazante desordenadas. (...) O estilo pictórico que trabalha com efeitos de sombra cria um volume e lhe confere uma presença material; as diversas partes parecem “avançar ou recuar”. (2010, p. 41)

Em Wölfflin pode-se notar que a interação da luz e da sombra tanto na arquitetura, escultura quanto na pintura muda a percepção do espaço performático pictórico causando uma movimentação onde antes era vista de forma linear e fixa. Nesse sentido, averigua-se nesta pesquisa que através desses fenômenos aquele que produz a obra influencia na maneira de ver do espectador e essa mudança realizada pela luz e sombra permite reconstruir o olhar produzindo novas percepções dos espaços/tempos ali apreendidos seja por aquele que produz ou pelo que observa.

Isto nos remete à forma como o ser humano percebe o seu próprio eu e seu mundo, devido a este se encontrar, segundo estudos científicos, envolto em um universo de

escuridão que com a presença da luz é permeado em um mundo de sombras, promovendo assim conflitos geradores de dramas sociais e estéticos. Esta interação da luz e da sombra provoca a todo o momento no ser humano uma reconstrução tanto do espaço físico quanto do pictórico e, também, de si mesmo. Esta interação destes fenômenos físicos e estéticos permite ao ser humano, na criação deste movimento, sempre uma nova noção de tempo e espaço. É através desse movimento de espaço e tempo gerado pela luz e sombra que criamos a nossa noção de Cronos e somos capazes de nos orientar no espaço performático cotidiano. Nesta interação da luz e sombra percebermo-nos como sujeito da história, criador de performances culturais. Performances Culturais que através de seus dramas sociais possibilitam através de seus atos performáticos experiências ímpares de mundo e de si mesmo através dos fenômenos luz e sombra que velam e desvelam tornando visível o que outrora era invisível.

Este movimento provocado em todo estilo Barroco foi e é fundamental para compreender as performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn. Este pintor Holandês que produziu uma obra pictórica extensa que passara pelo desenho, a gravura à pintura tanto de objetos inanimados, a pintura de paisagens até aos seus autorretratos e pinturas de grupos e cenas históricas. Como de antemão já fora mencionado nessa pesquisa, devido à presença da Igreja Protestante Calvinista na Holanda, que proibira pinturas em seus templos e de imagens de santos, Rembrandt se tornou um pintor essencialmente de ateliê. E, o interessante a ressaltar disso, é que ele ficara por toda vida trabalhando em seu ateliê, desenhando e pintando natureza morta, autorretratos individuais e coletivos, cenas históricas. Nesse lócus de produção de suas performances pictóricas é que Rembrandt desenvolveu toda sua técnica e ao mesmo tempo a ensinou também. Portanto, segundo Svetlana Alpers em seu livro “O projeto de Rembrandt”:

Mas, contrapondo-se a essa leitura da arte de Rembrandt, dispomos de provas – que as pesquisas recentes multiplicam – sobre o tempo e a energia que ele investiu em ensinar e em dirigir as atividades de um grande ateliê. Ele teve seguramente mais de cinquenta alunos e assistentes durante a sua carreira. E outros também foram influenciados por seu estilo. Ele criou, fomentou e difundiu ao público holandês um estilo muito pessoal, o estilo Rembrandt. À descrição consagrada do Rembrandt pintor que escolheu o caminho nobre da pintura histórica devemos agora acrescentar a de um artista que também escolheu a vida do ateliê. (2010, p. 194)

Rembrandt Van Rijn, segundo Alpers, procurou desenvolver toda sua técnica dentro do seu espaço: o ateliê. Um lócus de produção de suas performances que possibilitou ao artista pensar e desenvolver métodos e técnicas sobre a sua forma de perceber o mundo e a si mesmo pela Arte. Em seu ateliê, Rembrandt fora, além de mestre,

um ser humano capaz de compartilhar sua forma de perceber o mundo por meio da pintura com outros que se interessavam por seus métodos e técnicas. Por isso, é que o instituto questionará muito de suas obras, já que em seu ateliê havia outras pessoas que o ajudavam e também construíam performances pictóricas junto ao mestre Rembrandt. Mas, o que são as obras de um mestre se ela não se confundir ou coincidir com as de seus discípulos?!

Nesse sentido, pode-se refletir que Rembrandt, em seu ateliê, incentivou os seus discípulos a produzirem suas próprias performances pictóricas. Entretanto, por mais que tais discípulos procurassem tal ato, haveria nele sempre a marca e a forma de ver de seu mestre. Isto fez com que o estilo de Rembrandt fosse cada vez mais divulgado pela Europa e pelo mundo, ou seja, todo trabalho de um grande mestre é sempre divulgado pelos seus discípulos, pois são eles que mostrarão ao mundo a importância da forma de pensar, ver e perceber o mundo e de si mesmo. Assim,

Sua progressiva popularidade como retratista, pintor de temas bíblicos e mitológicos, e como mestre, já que choveram discípulos que pagavam elevadas somas para receber suas aulas, fez com que, paulatinamente, fossem chegando encomendas, e é lícito admitir, com bastante fundamento, que Rembrandt recebeu os retratos particulares graças à gestão d Van Uylenburgh. (Col. Gênios da arte, 2007, p. 22)

Em seu ateliê, Rembrandt Van Rijn, desenvolveu um estilo próprio de fazer visível o invisível e desvelar aquilo que outrora se encontrava desvelado em um mundo em conflitos e tensões. Este estilo proporcionou tanto para seus discípulos e contemporâneos quanto para a posteridade uma nova percepção de mundo, cujo elementos fundamentais para a percepção foram a luz e a sombra. Rembrandt pegou um estilo de luz e sombra característico da era barroca e desenvolvido pelo pintor Caravaggio – criado por Leonardo da Vinci -, levado para Holanda pelo seu mestre Pieter Lastman, para ressignificar os seus espaços performáticos pictóricos.

Compreende-se assim, que uma tela branca, com certa altura, largura e em sua planura, ganhou outras proporções e percepções nos trabalhos pictóricos de Rembrandt pela presença dos fenômenos físicos e estéticos da luz e sombra, envolto na escuridão do mundo e de si mesma. Uma tela de natureza bidimensional se estrutura através desses fenômenos constituindo tridimensionalidade, movimento, conflitos, tensões e dramaticidades. Segundo Alpers (2010, p. 76): “As pinturas de Rembrandt não chamam a atenção para o olho como um mecanismo de formação de imagens, mas para o ato de ver”. Isto se torna possível porque, Rembrandt, procurou desenvolver seu estilo próprio de perceber o mundo e a si mesmo.

Portanto, Rembrandt Van Rijn, desenvolveu um estilo que muda a percepção não só daquele que produz, mas também daqueles que se tornam espectadores de seus trabalhos e sua maneira de perceber o mundo. Assim, como os cientistas tais quais Huygens, Descartes, Newton entre outros usavam o estudo da luz e sombra para estudar o universo e a ciência, Rembrandt usou esses fenômenos para o seu ato de visualizar e perceber o mundo, seus conflitos, dramas sociais e pessoais. Portanto, “Para Rembrandt, porém, seu ambiente imediato tornou-se campo de estudo tanto pictórico quanto psicológico para obter os modelos com os quais modelar seus temas (Col. Gênios da arte, 2007, p. 12)”. Nesse sentido, Rembrandt Van Rijn, procurou desenvolver em seus espaços pictóricos performáticos uma leitura de mundo e, ao mesmo tempo, uma escrita através de uma linguagem visual bem elaborada que comunique ou expresse todo pensamento e fazeres de uma época voltada tanto para os conflitos internos quanto externos.

Em seus trabalhos podem-se encontrar os seus conflitos internos em suas obras de autorretratos, que vão desde sua juventude à sua vida adulta e amorosa com Saskia, à velhice e sua vida decadente após a morte de sua esposa e de seus três filhos meses após seus nascimentos, restando assim um mundo de desilusões, tristezas e desequilíbrios emocionais, espirituais e financeiros na presença do seu único filho sobrevivente a tantas tragédias: Titus. Há, em suas performances pictóricas, uma maneira de perceber o mundo através de seus quadros de retrato de paisagens e da compreensão dos conflitos externos tanto religiosos quanto políticos e sociais em suas pinturas de temas bíblicos/mitológicos e retratos coletivos.

Para a pesquisadora Dondis (2015, p. 7), tudo isso só é possível pelo ato de ver e perceber o mundo. Neste sentido ela esclarece: “A experiência visual humana é fundamental no aprendizado para que possamos compreender o meio ambiente e reagir a ele; a informação visual é o mais antigo registro da história humana”. Portanto, todas essas experiências vividas por Rembrandt Van Rijn possibilitaram para esse mestre da pintura da Barroca criar um estilo próprio e único. Um estilo capaz de comunicar as tensões e os conflitos juntos aos dramas sociais de sua época e dele mesmo. Para tanto, Genet esclarece:

Um quadro de Rembrandt não somente detém o tempo que induzia o assunto a fluir para o futuro, como o faz retornar às mais altas épocas. Dessa forma, Rembrandt invoca a solenidade. Ele descobriu assim o porquê, a cada instante, todo acontecimento é solene: é o que aprende com sua solidão. Mas é preciso restituir o solene na tela e é então que seu gosto pela teatralidade – tão vivo como quanto tinha vinte e cinco anos – vai lhe servir. É possível que seu imenso sofrimento – a morte de Saskia – tenha afastado Rembrandt de todas as alegrias cotidianas e que ele tenha preenchido seu luto metamorfoseando as

correntes de ouro, os chapéus de plumas, as espadas, em valores, ou antes, em festas pictóricas. (2002, p. 67-70)

Rembrandt Van Rijn, muito além de querer descrever o mundo e a si mesmo, procurou desenvolver um estilo próprio para produzir, em uma tela outrora bidimensional e plana, um lócus de debate dialético da vida, da religiosidade, da ciência, da política e da arte que se tornou tridimensional pela presentificação da luz e da sombra. Neste lócus, Rembrandt, se desvencilha das técnicas de pinturas em voga em sua época para desenvolver por meio de seu estilo único uma nova forma de perceber as coisas e as interações à sua volta. Enquanto o filósofo e cientista francês René Descartes propunha a ideia de pensar por si mesmo, Rembrandt procurou enxergar o mundo, a vida e a si mesmo da sua maneira. Assim, a historiadora Svetlana Alpers (2010 p. 304) afirma: “A auto representação de Rembrandt poderia ser descrita com a seguinte frase: Eu pinto (ou estou pintando), logo existo”. E pintar não se torna, para Rembrandt, apenas um ato de fabricação da imagem através do uso das tintas e suas cores, mas uma construção dialética de conhecimento de mundo, sendo que nesse espaço o próprio artista se encontra inserido.

Esta forma de pensar as suas performances pictóricas como algo a mais do que mera representação demonstra um olhar crítico do pintor perante a comunidade artística de sua época. Assim, “Homem de reflexões profundas e complexas, Rembrandt questionou desde sempre o papel do pintor, transmitindo-nos a imagem emblemática de uma consciência e individualidade marcantes (ABRIL, 2011, p. 11)”. Ou seja, para Rembrandt Van Rijn, a própria ideia de arte perpassa os processos técnicos de pinturas, abarcando processos simbólicos e dramáticos na criação da imagem em seu novo espaço performático. Uma imagem que se estrutura, também, para além do fator literal denotativo de comunicação e para uma construção poética da vida repleta de múltiplos significados e diálogos. Um lugar capaz de comunicar, através das metáforas e alegorias, ideias, dores, conflitos, dramas religiosos, políticos, científicos, pessoais e coletivos. Espaços performáticos pictóricos em que mundos são construídos de maneiras distorcidas, causando no espectador um estranhamento da sua obra e de sua forma de perceber a vida e a si mesmo. Assim,

Todos parecem conter um drama extremamente pesado, espesso. Os personagens, quase sempre, com seus gestos suspensos, contidos, são como um ciclone momentaneamente dominado. Eles contêm um destino denso, que avaliam com exatidão e, de um momento para outro, vão “agir” até o fim. Enquanto o drama de Rembrandt parece estar em seu olhar sobre o mundo. Ele quer saber de que retorna para se libertar. Todas as suas figuras sabem da existência de uma ferida, e nela se refugiam. Rembrandt sabe que está ferido, mas quer curar-se. Onde esta sensação de vulnerabilidade quando olhamos

seus autorretratos, e a sensação de força confiante quanto estamos diante de seus outros quadros. (GENET, 2002, p. 24)

Nesses múltiplos espaços pictóricos, Rembrandt Van Rijn, debruça sobre esses conflitos humanos de tal forma que, assim como Shakespeare, procura em suas obras desenvolver um olhar antropocêntrico, cuja escrita se dá pela arte de construir imagens com um potencial simbólico, poético e dramático. Nesse sentido, pode-se pensar que assim como o autor de *Hamlet*, Rembrandt era um poeta das performances pictóricas. Um dramaturgo capaz de produzir pela escrita poética visual um mundo envolto em obscuridades, guerras e conflitos ideológicos. Um mundo onde o ser humano, personagem principal de suas encenações pictóricas, se encontrava em busca da luz na escuridão da vida, mas que por fim se via permeado pela sombra. A historiadora Svetlana Alpers aponta-nos essa analogia da seguinte maneira:

No tempo de Rembrandt, a mistura entre arte e vida de que estamos tratando foi objeto de muitas discussões relacionadas com a interpretação dramática. (...) Não estou sugerindo que se use as obras de Rembrandt como prova do conceito de interpretação dramática no teatro holandês de seu tempo. Mas as imagens criadas pelo pintor demonstram que ele problematizou a personificação ou o trabalho do ator a um nível shakespeariano desconhecido na dramaturgia holandesa de sua época. (2010, p. 137)

Rembrandt Van Rijn, não fora apenas um pintor, mas acima de tudo, um dramaturgo, que assim como Shakespeare, analisava e refletia a vida, o ser humano e seu mundo por meio das suas performances pictóricas. Suas obras ganhavam tridimensionalidade e movimento pela ação da luz e da sombra na interação com a escuridão. Assim, por meio de suas pinturas de paisagens, de natureza morta, de retrato e autorretrato conflitos sociais e individuais foram dramatizados em suas obras de forma a construir, através de suas imagens pictóricas, uma dramaturgia visual.

Para Rudolf Arnheim (2013, p. 281): “A imagem apresenta um mundo como se fosse visto do ponto de vista de um observador individual e, assim fazendo, eleva a concepção pictórica de espaço a um novo nível de diferenciação”. Para a pesquisadora Santaella em seu livro “Imagem: cognição, semiótica e mídia” (2013, p. 13): “Imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura”. Estas duas escritas permitem compreender a importância de se pesquisar as obras pictóricas de Rembrandt não somente nos seus aspectos técnicos e materiais, mas, principalmente, pelas suas propriedades comunicativas, de natureza dramática. Obras pictóricas possuidoras de elementos poéticos, simbólicos e dramáticos que em sua essência constroem o conhecimento e permitem tornar visíveis, desvelados, os conflitos e tensões

existentes em seu mundo particular e coletivo. Maurice Merleau-Ponty explica sobre a questão de um quadro expressar algo:

Portanto, sempre que o quadro expressa algo, é um novo sistema de equivalências que exige precisamente essa subversão, sendo em nome de uma relação mais verdadeira entre as coisas que seus laços costumeiros são desatados. Uma visão, uma ação enfim livre descentraliza e reagrupa os objetos do mundo do pintor, as palavras no poeta. (2004, p. 87)

Assim, embasados pelas palavras imagéticas de Merleau-Ponty, percebe-se nessa pesquisa sobre a luz e a sombra em Rembrandt na criação do espaço performático pictórico que esses fenômenos físicos se tornam estéticos e são produtores de uma dramaturgia da pictórica. Fenômenos que ultrapassam suas funções de velar ou desvelar as formas em suas pinturas e que produzem, além de material estético, potenciais simbólicos que se constituem como fontes importantes de comunicação de todo um conflito religioso, político, científico e artístico. O espaço performático pictórico neste mestre da luz e sombra barroca se encontra na tridimensionalidade, encenando o que há de mais profundo na alma humana e nas relações sociais de sua época. A luz e a sombra, envolta na escuridão das performances pictóricas de Rembrandt, produz um lócus de discussão dialética “onde” situações e atos são, ao mesmo tempo, velados e desvelados. Assim, Rembrandt, vai tornando visível algo que dantes era invisível em sua sociedade. Para tanto,

Rembrandt nunca tratou a luz de outra forma. A escuridão da noite é a sua forma, a sombra é a forma habitual da sua poética, o seu meio natural de expressão dramática. Nos retratos, nos interiores, nas lendas, nos episódios curiosos, nas paisagens, nas gravuras como na pintura, é com a noite que Rembrandt cria a luz. (VAN GOGH apud ABRIL, 2011)

Portanto, percebe-se nesse momento que, para Rembrandt Van Rijn, a luz e a sombra são essenciais tanto para criação do seu espaço performático pictórico tridimensional quanto para a produção imagética, poética, simbólica e dramática que constrói a sua percepção de mundo e de sujeito. Ao mesmo tempo, Rembrandt cria, através de sua dramaturgia visual permeadas pela luz, a sombra, e a escuridão obras que comunicam seus conflitos e dramas sociais. E, sendo esses fenômenos fatores importantes para o estudo de suas obras, passa-se agora a investigar sobre como este mestre da pintura barroca criou a sua técnica de luz e sombra para desenvolver um estilo próprio que conhecido como REMBRANDTESCO.

## 2.2 – REMBRANDT E SUA TÉCNICA DE LUZ E SOMBRA: A BUSCA DE NOVAS MATERIALIDADES.

Muito mais do que se pensar uma técnica em seu sentido fechado, procurar-se-á neste presente momento elucidar algumas características importantes que possam ajudar a compreender a estruturação da criação da imagem poética e performática pela presentificação da luz e da sombra. Para tanto, procurar-se-á analisar nessa parte algumas imagens de Rembrandt Van Rijn que possam esclarecer como se deu o uso dessa técnica. Isto se procederá, de forma abalizada, pela teoria da *Gestalt* explanada no livro “Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora” de Rudolf Arnheim e pelo livro “Sintaxe da linguagem visual”, de Donis A. Dondis, que procuram compreender pelas as partes da imagem a forma em seu todo. Nesse sentido, pelas partes da luz e sombra das obras de Rembrandt, buscar-se-á estruturar uma pesquisa dos modos e processos constituintes e as materialidades que por ele foram empregadas. Gomes Filho, nos expõe a seguinte definição da palavra forma:

A forma é definida como os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo e que confere a este um feitio, uma configuração. Pode também ser compreendida como “a figura ou a imagem visível do conteúdo. A forma nos informa sobre a natureza da aparência externa do objeto – tudo que se vê possui forma”. A percepção da forma é o resultado de uma interação entre o objeto físico e o meio de luz agindo como transmissor de informação, as condições e as imagens que prevalecem no sistema nervoso do observador que é, em parte, determinada pela própria experiência visual. (2009, p. 41)

O estudo da forma perpassa pelo estudo da configuração do ser ou do objeto no qual só se torna possível sua visualização pela presença da luz, sombra e escuridão, pois é nesta interação que ela (forma) permite ser desvelada ou visível. Por mais que esta contenha uma configuração de cor, altura, largura, profundidade criando assim certa aparência dentro uma determinada espacialidade, a imagem ou forma precisa se revelar e, para tanto, é inevitável a sua relação com estes fenômenos para sua possível desmistificação e leitura. Para Rudolf Arnheim (2013, p. 303): “Uma distribuição de luz criteriosa serve para dar unidade e ordem não apenas à configuração de objetos isolados, mas igualmente à de um conjunto inteiro”. Mas, compreende-se nesse pensamento de Arnheim que o mesmo não ver apenas a luz produtora dessa unidade, mas também os outros fenômenos como a sombra e a escuridão que são tão importantes quanto ela.

Entretanto, o objetivo aqui é não criar uma teoria ou manuscrito das técnicas e procedimentos de criação de luz e sombra, mas por teorias já existentes ver e mergulhar nesse universo misterioso de Rembrandt Van Rijn, cujo uso da técnica de luz e sombra

consolidou o seu estilo de perceber e comunicar o mundo por meio das suas performances pictóricas. Assim, pensar a teoria aqui na perspectiva de Lúcia Santaella, que nos aponta à seguinte ideia: “Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo grego *theorein*: “ver, olhar, contemplar ou mirar”. (SANTAELLA, 2013, p. 14)”. A conceituação de Santaella sobre a ideia de “Teoria” nos oferece uma nova perspectiva e abordagem para o estudo da imagem e, principalmente a compreensão de que tal ato precisa da visão, sendo assim imprescindível a presença da luz e da sombra, permeados na obscuridade dos fenômenos estudados.

Esta interação entre a luz e a sombra permeiam esta discussão nesse subcapítulo, pois nela se estruturará uma gama de teorias sobre a obra artística de Rembrandt Van Rijn e, assim como nessa pesquisa, cujo objetivo é compreender a criação do espaço performático nesse mestre da pintura barroca. Pelo uso dessa técnica, Rembrandt Van Rijn ressignificou o seu espaço pictórico, elevando-o não apenas a um patamar tridimensional, mas, sobretudo simbólico, poético e dramático. Todos esses elementos são reforçados e cuidadosamente trabalhados por Rembrandt de forma a fazer desses fenômenos elementos comunicativos dentro de suas obras.

A luz e a sombra não comparecem nas obras apenas como elemento importante para gerar visualidade, mas para envolver o espectador em um mundo de mistérios, segredos, conflitos, tensões. Através dessa técnica de luz e sombra Rembrandt constrói uma profundidade – daí o uso da técnica de perspectiva para criação da profundidade – em um movimento que envolve os seus personagens em um mundo coberto de escuridão, em que a presença da luz tenta desvelar o que há escondido ali, mas que fica envolto nas sombras presentes produzindo um mar de mistérios.

Segundo Dondis (2015, p. 62): “A perspectiva é o método para a criação de muitos dos efeitos visuais especiais de nosso ambiente natural, e para a representação do modo tridimensional que vemos em uma forma gráfica bidimensional”. Entretanto, a profundidade não é mais construída em Rembrandt apenas pela técnica de perspectiva criada no Renascimento, mas pela presença dos fenômenos da luz, sombra e escuridão. Pode-se perceber esta técnica em todos os quadros de Rembrandt. Esse novo olhar de Rembrandt sobre a perspectiva e sua mudança pela presença da luz, sombra e escuridão, remete-nos novamente a Dondis que afirma:

Os efeitos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação tonal através do claro-escuro, a dramática ênfase de luz e sombra. A perspectiva tem fórmulas exatas, com regras múltiplas e complexas.

Recorre à linha para criar efeitos, mas sua intenção final é produzir uma sensação de realidade. (2015, p. 75)

Analisa, portanto, nesta pesquisa, que muito mais do que criar um efeito de realidade a luz, a sombra e a escuridão podem ser produtores de uma imagem poética, simbólica e dramática. E que o próprio uso da técnica de perspectiva ganha outra proporção através da utilização desses fenômenos nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn. O espaço tridimensional parece ter sua visão modificada pela interação desses fenômenos e os personagens que se estabeleceram em suas pinturas carregam conflitos internos e externos que se intensificam em seu simbolismo e em sua forma dramática. Nesse sentido, a forma, ao mesmo tempo que se deixa desvelar, se vela também na obscuridade do seu espaço, da sua mensagem e de si mesma. Analisar-se-á nesse momento uma obra de Rembrandt.



Imagem I: “O estudioso meditando” (1631), Rembrandt Van Rijn. França, museu do Louvre. In: <https://alistadelucas.wordpress.com/2013/03/09/as-15-melhores-obras-de-rembrandt/>

Nesta obra de Rembrandt, “Estudioso meditando”, de 1631, pode-se analisar e perceber claramente como o personagem principal se encontra na imagem ao fundo

iluminado pela luz que adentra ao espaço pela janela – temos aqui a presença da luz solar – e que se encontra permeado pela escuridão da noite que se inicia, que a ama tenta dissipar, acendendo o fogo de uma lareira. Pode-se perceber nesta obra a natureza dual pela busca do conhecimento tão presente no renascimento e no barroco pela perspectiva do antropocentrismo e da ciência.

Essa dualidade que se produz quando o pensador se encontra refletindo na luz solar que adentra o espaço interno de sua residência, mas que se encontra permeado pela escuridão. A luz solar que emana do céu e que se torna divina parece clarear, desvelar e tornar visível todo o conhecimento outrora pertencente a igreja católica. Entretanto, há ainda pontos de escuridão em si e no espaço em que se encontra, por isso é preciso acender uma chama do conhecimento para desvelar e tornar visível aquilo que ainda se encontra velado na escuridão. Rudolf Arnheim expõe:

Ao invés de apresentar um mundo estático com uma dotação constante, o artista mostra a vida como um processo de aparecer e desaparecer. O todo é apenas parcialmente presente, e da mesma forma a maioria dos objetos. Uma parte de uma figura pode ser visível enquanto o resto se encontra oculto na obscuridade. (2013, p. 316)

O espaço no qual o estudioso medita é lugar escuro e que se torna revelado aos poucos pela presença da luz. Entretanto, este se vê mergulhado em um mundo de mistérios e segredos. A presença desses fenômenos cria uma espacialidade tridimensional no ato de interação delas três e não na soberania de um sobre o outro, criando assim uma unidade visual. Esta relação espacial da luz, sombra e escuridão proporciona uma leitura tanto dos conflitos ali existentes quanto da figura mais importante daquele espaço.

Tem-se nessa obra uma dualidade na construção do seu significado, podendo ela ser compreendido pela sua forma física ou pela sua forma simbólica. A personagem se estabelece em um ambiente que não permite a sua iluminação total por causa da sua estrutura física ou, também, pode sugerir uma indagação simbólica. Isto devido a obra demonstrar que aqueles que procuram a luz possuem o conhecimento enquanto os que não possuem se encontram na escuridão, enquanto outros são permeados pelas sombras dos que têm a chama do conhecimento.

O espaço performático, nessa dualidade de interpretação, se modifica na interação da luz, sombra e escuridão. Estes fenômenos produzem não somente uma técnica de profundidade pela perspectiva, mas um espaço performático pictórico no qual Rembrandt debate sobre a importância do conhecimento na vida do ser humano. Assim, a imagem constrói uma poética repleta de potencial simbólico dentro de um drama social sobre a

busca do conhecimento do mundo e de si mesmo. Esse conflito interno nos remete a Platão que em seus estudos procura estabelecer o pensamento de Sócrates que diz: “Conhece-te a ti mesmo”. Para tanto, pode-se remeter ao Mito da Caverna de Platão, onde se encontra a afirmação de que não vivamos a sombras dos outros, mas busquemos sempre a nossa própria luz. Para Svetlana Alpers:

É sobre a tela, e por meio das cores – note-se a espessa camada de branco de prata para representar o boné simples do pintor e o toque vermelho na ponta do nariz – e da paleta, do tento e do pincel que Rembrandt conhece a si mesmo. É mais justo definir esse conhecimento como domínio de si do que como consciência de si. (2010, p. 307)

Nesse sentido, o estudioso meditando se encontra em um espaço bem iluminado, enquanto outros vivem à sua sombra vendo imagens projetadas da realidade. Portanto, Rembrandt Van Rijn, ao construir uma cenografia pictórica arquitetônica iluminou este espaço de tal forma que a luz, sombra e escuridão ganham autonomia na criação da imagem poética, gerando assim uma linguagem simbólica e dramática através desses fenômenos. Isto é demonstrado claramente em Rembrandt, quando se percebe que em sua obra ele não está preocupado apenas com a presença dos personagens, mas com todo processo constituinte da imagem poética que ele constrói a partir das relações destes com o espaço e com o jogo de luz, sombra e escuridão.

Rembrandt parece comunicar algo na construção da imagem, que intensifica nas presenças desses fenômenos que modicam a forma de perceber o espaço e os personagens que se presentificam nela. Essa presentificação da luz, sombra e escuridão produz, além de uma técnica de perspectiva, uma profundidade também tanto nos conflitos e dramas ali presentes quanto na leitura dessa obra. Assim, “Rembrandt, por outro lado, ensombrece as pessoas e os objetos. Seu quadro é difícil de apreender à primeira vista – os personagens e objetos, que parecem vir à luz saindo de um fundo sombrio, obscuro, estão presos à superfície de cor (ALPERS, 2010, p. 66)”.

Há nesta obra dois elementos importantes para compreender a presença da luz, sombra e escuridão, são eles: o tom e os contrastes. Assim, “Basicamente, o ato de ver envolve uma resposta à luz. Em outras palavras, o elemento mais importante e necessário da experiência visual é de natureza tonal (DONDIS, 2015, p. 30)”. O tom é sempre relacionado pela presença desses fenômenos, enquanto o contraste se refere a quantidade de cada uma. Ou seja, é pelo contraste que teremos uma intensificação da imagem, pois é através dele que teremos zonas mais clara ou escuras dentro da perspectiva de tom. E é nele que tensões podem ser produzidas e conflitos são gerados para criar por meio da

imagem um processo de comunicação visual que possa desvelar ou manter velado os dramas que ali se presentificam. Em Donis A. Dondis há a seguinte afirmação:

Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado e, portanto, simplificar a comunicação. (...) O contraste é uma força de oposição a esse apetite humano. Desequilibra, choca, estimula, chama a atenção. Sem ele, a mente tenderia a erradicar todas as sensações, criando um clima de morte e de ausência de ser. (2015, p. 108)

O uso do contraste, na citação de Dondis, perpassa o seu simples uso do pelo tom – a luz ou sua ausência –, mas recebe e, ao mesmo tempo, gera novas possibilidades de compreensão da imagem através do seu potencial poético, simbólico e dramático. Em termos poéticos pode o contraste metaforizar ou alegorizar determinada ideia ou personagem, expondo um mundo de conflitos subjetivos aos quais a imagem se constrói em um universo que requer do espectador uma capacidade de leitura mais elaborada e que este transcenda todo o sentido denotativo da obra. Nesse sentido, a obra pode construir através dessa poeticidade um potencial simbólico no qual estas tensões, climas, sensações, conflitos que desequilibram, chocam ao espectador o levam a refletir e se repensar a performances pictóricas desse dramaturgo da visualidade. Esse potencial simbólico pode provocar no espectador uma nova leitura da forma e do mundo, questionando valores antes invioláveis e a própria realidade em si. O psicólogo Carl Gustav Jung em seu livro “O homem e seus símbolos” nos oferece a seguinte definição:

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. (...) Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. (2008, p. 19)

Esse entre-lugar em que se encontra o simbólico, segundo Carl G. Jung, que transporta certa palavra ou imagem para um lócus não natural ou denotativo, gera assim uma complexidade na sua exemplificação ao perpassar uma lógica que fora construída conscientemente para um universo inconsciente. Esse potencial simbólico produz então um estranhamento do sentido literal e denotativo de uma obra, produzindo assim outras possibilidades e significados. Esse estado liminar permite que o performer possa produzir uma obra aberta que tenha múltiplas leituras dos seus espectadores. Este potencial simbólico é de suma importância para compreensão tanto da luz, sombra e escuridão quanto da criação do espaço performático em Rembrandt Van Rijn.

Portanto, esse potencial simbólico construído em suas performances pictóricas permite compreender elementos importantes de hierarquias, de jogo de poder, de arquétipos, religiosos, status, produção de fachadas pessoais e de cenários etc. Assim, para Svetlana Alpers (2010, p. 268): “Rembrandt estava de fato se recusando a servir ao sistema de mecenato. O status do artista e sua arte eram questões sociais e econômicas de grande força na Holanda de meados do século XVII. E o status profissional era um tema sempre presente no espírito dos artistas holandeses desse período”.

Nesse sentido, a perspectiva de estudo desta pesquisa se encontra nos fenômenos luz, sombra e escuridão para compreender as performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn em todo seu potencial imagético, simbólico e dramático. Esses fenômenos que são produtores da imagem poética e do potencial simbólico se estruturam, também, como um elemento importante para criação da dramaticidade ao conduzir tanto os personagens quanto os espectadores para um universo envolto em mistérios, conflitos e tensões tanto do seu mundo particular quanto universal. Nesse sentido, Rudolf Arnheim (2013, p. 318) aponta para natureza dessa técnica de luz e sombra:

O antigo jogo das forças de luz e obscuridade é feito para prender o objeto único, no qual o conflito entre a unicidade e dualidade cria um alto nível de tensão dramática e o conflito de dois opostos, numa união não consumada. (...) Luz e sombra não mais são aplicadas aos objetos, mas deles fazem parte. (2013, p. 318)

A luz e sombra, permeada pela escuridão têm nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn uma autonomia na construção da imagem, cujas potencialidades reorganizam a percepção do espectador perante as suas obras. Entretanto, é preciso refletir que tal espaço tridimensional tem fatores estruturantes que são importantes ser analisados aqui para compreender a fabricação ou produção da imagem poética e performática de Rembrandt. Um artista da pintura tem como instrumentos, ferramentas e materiais de trabalho tintas e suas combinações de cores, telas brancas e seus múltiplos formatos e tamanhos, pinceis e suas variedades de penas. É através dessas materialidades que Rembrandt constitui a sua técnica para criação dos seus espaços performáticos, assim como a maioria dos outros pintores.

Para o iluminador e pesquisador Valmir Perez no livro “Luz e Arte” (2012, p. 11): “Na pintura, o artista se utiliza de pinceis, tintas, solventes, vernizes, palhetas, etc., sobre um suporte qualquer”. Ou seja, o estudo sobre as materialidades parece ser essencial tanto para compreensão da técnica do pintor quanto o ato de produção. Portanto, investigar

sobre estes elementos podem ajudar a compreender o processo de construção da imagem poética, simbólica e dramática na sua forma final e em suas partes.

O uso da cor fora uma constante nos trabalhos pictóricos de Rembrandt, porém percebe-se claramente que ela é usada na confecção de seus objetos e sujeitos, de tal forma que o mestre não produz uma luz/cor. A presença da cor é encontrada nos objetos enquanto a luz e a sombra em sua escuridão se encontram nas suas imagens de forma naturais, ou seja, Rembrandt, não modifica a tonalidade luz pelo uso da cor/luz. Nesse sentido, a luz e a sombra, junto à escuridão, são pintadas de forma a se estabelecer na cena pictórica da forma mais original possível. Ele não cria um universo noturno ou diurno com luzes azuladas ou amareladas, mas simplesmente tenta chegar numa combinação cromática que possibilite a criação desses fenômenos em sua essência. Assim,

Um dos aspectos mais característicos e distintivos da pintura de Rembrandt é sua maneira de aplicar a tinta. Em vez de procurar construir uma representação do mundo visível, como Vermeer em *A arte da pintura*, Rembrandt parece obscurecê-lo com o manejo da tinta, atraindo assim a atenção do observador mais para a matéria em si do que para os objetos que ela representa. (ALPERS, 2010, p. 65)

A cor, assim, pertence aos objetos, espaços, vestimentas e aos personagens que são revelados da escuridão pela naturalidade da luz e sombra. Rembrandt dentro dessa perspectiva procura estabelecer uma técnica voltada para uso da veladura que é segundo Alpers (2010, p. 67) “um pigmento que junto a resina solvente permite uma superfície transparente”. Outra técnica importante para Rembrandt foi o modo de aplicação das tintas para criação do contraste e da textura violentos golpes vigorosos de espátula e o uso de sua mão (ABRIL, 2011, p. 13).

Surge aqui nesse momento, a presença de uma materialidade que, segundo Alpers (ALPERS, 2010, p. 75), o único a usá-la fora Rembrandt: o ouro. Isto demonstra em suas pinturas o poder que a Holanda tinha em sua época e que ficou conhecida como era do ouro. Estes elementos são essenciais para compreender como uso adequado da técnica junto as suas materialidades pode ressignificar o espaço pictórico alterando a percepção dele dentro de uma profundidade poética, simbólica e dramática na criação do tom e do contraste por meio da luz, sombra e escuridão. Rudolf Arnheim aborda essa nova perspectiva da seguinte forma:

Nas pinturas de Rembrandt, os objetos recebem passivamente a luz como o impacto de uma força externa, mas, ao mesmo tempo, tornam-se eles próprios fontes de luz, que irradiam ativamente energia. Uma vez iluminados, transmitem a mensagem. O esconder a vela é um meio de eliminar o aspecto

passivo do acontecimento – o objeto iluminado torna-se a fonte fundamental. (2013, p. 314)

A presentificação da luz, sombra e escuridão nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn, segundo Arnheim, acontece para compreender essa força externa, mas principalmente externa que estes fenômenos têm. Tais fenômenos parecem surgir de todos os lugares e, ao mesmo tempo, se apresentam de forma a revelar o objeto ou fazer parte do mesmo. Isso favorece ainda mais na leitura da obra ao perceber que um ou outro objeto possui uma luz própria no sentido de significar algo a mais do que a si mesmo. Nesse processo, esses fenômenos em interação com tais objetos ou sujeito pode simbolizar um potencial divino, mitológico, mágico, de poder e status etc., ou a simples ambição de homem pelo dinheiro. É o que a próxima imagem a ser analisada vai demonstrar.



Imagem II: “O CAMBISTA”, (1627). Rembrandt Van Rijn. Berlim: Staatliche Museen. In: <https://stjosemaria.org/ipray-lack-of-generosity/>

Em o “Cambista”, pintura realizada por Rembrandt Van Rijn em 1627, temos a presença de um homem já de certa idade que se encontra em um espaço fechado iluminado por uma única fonte de luz: a vela. Ele se encontra sentado na sua escrivaninha rodeado por livros e sacos de moedas. Neste sentido,

Concentrado no exame de uma moeda à luz de vela – a mesma atitude que o pintor Abraham Bloemaert escolhera em 1626 para ilustrar seu quadro *Allegoria da Avariza* – e circundado por sacos de dinheiro e papéis com inscrições em hebraico, o velho homem está sentado em um local na penumbra e em desordem. (...) A ambientação noturna, a presença dos registros com os caracteres hebraicos (que aludem aos textos bíblicos) e o relógio à esquerda (já

que as horas do homem são contadas) parecem confirmar a fonte de inspiração da obra. (ABRIL, 2011, p. 40)

Um espaço que se encontra envolto na escuridão, dentro de certa penumbra, circundado pela luz e sombra que se propaga da vela único elemento iluminante da cena pictórica. Essa luz que adentra esse espaço pictórico desvela e torna visível a avareza de um ser humano que visa guardar para si todas as riquezas terrenas, não se importando assim pela limpeza e cuidado do ambiente no qual se encontra. Pode-se analisar nessa imagem em seu aspecto físico a presença de uma nova materialidade para possibilitar um melhor controle e segurança no ato de iluminar os espaços residenciais internos. A vela, que se encontra nessa imagem, esclarece muito bem a fonte de luz dessa época e como ela era usada e, principalmente, a importância dessa luz para o ato de perceber o mundo e a si mesmo na escuridão da noite.

Portanto, “Com *O Cambista*, de 1627, Rembrandt demonstrou a utilização do claro-escuro de uma forma especial, abordando o problema das luzes e sombras produzidas pela chama de uma vela protegida pela mão direita de um ancião que contempla com atenção uma moeda. (Col. Gênios da Arte, 2007, p. 17)”. Essa construção pictórica desse espaço fechado em si e na escuridão da noite em que o Ancião se encontra estabelece pela presença da luz de vela, permeada pela sombra e escuridão, um foco centralizador do olhar do espectador na cena. É como se Rembrandt quisesse dirigir o olhar do espectador para se atentar para aquilo que era realmente relevante em sua obra.

É importante refletir aqui que esse direcionamento só é possível pela participação ativa da sombra e escuridão que torna invisível e velado outros elementos da obra que poderiam chamar atenção, tirando assim o foco proposto por Rembrandt. Ou seja, é preciso que dê um olhar especial para estes dois elementos tantas vezes negados tanto em uma produção pictórica ou cênica. Assim, a sombra e a escuridão exercem fatores importantes para o direcionamento do olhar e a leitura do espaço e, também, por produzirem tensões e conflitos através de um contraste esses fenômenos tem uma contribuição impar na produção do movimento e da dramaticidade.

A luz produzida pela vela carrega em sua natureza o próprio ato de movimento. Nesse sentido, essa luz incidida no espaço provoca uma ação circular cujo o personagem mesmo estático parece estar em continuo movimento ao examinar a sua moeda de ouro. Tanto para ele quanto para nós espectadores a luz provoca, embebida na escuridão e na sombra, uma sensação de mistério e admiração, ao mesmo tempo, nos implanta uma tensão ao saber da fragilidade da luz de vela que a qualquer momento pode apagar ou

acabar, velando numa escuridão todos os segredos que aquela pequenina luz estava a desvelar. Esta tensão produtora de conflitos internos e sociais provocados pela luz, sombra e escuridão gera no espectador uma nova percepção do espaço performático pictórico de Rembrandt Van Rijn ao compreender que nele há uma criação jogo cênico que constrói toda a dramaticidade de suas obras.

Para melhor compreensão dessa dramaticidade, causada pela interação da luz, sombra e escuridão, volta-se a nossa percepção para o Svetlana Alpers e outros historiadores da arte chamam de teatralização. Para esses pesquisadores, Rembrandt van Rijn, em seu ateliê utilizou da arte de representação teatral para a produção das suas performances pictóricas, desenvolvendo assim uma técnica de pintura histórica, de retratos e autorretratos entre outras repletas de potencial dramático. Svetlana Alpers reforça sempre essa ideia do uso da técnica teatral em seu livro “O projeto de Rembrandt”, onde organizou todo um pensamento em seu “modelo teatral”. Assim, a autora e pesquisadora afirma:

Mudando o foco da análise do tratamento pictórico para os modelos, o segundo capítulo, baseado no estudo dos autorretratos, das práticas de ateliê e da linguagem usada por Rembrandt e alguns de seus críticos, argumenta que ele lida com seus modelos de maneira teatral e com isso chama a atenção para a natureza performática da vida na arte. (ALPERS, 2010, p. 30)

O estudo realizado por Svetlan Alpers mostra que o ateliê de Rembrandt Van Rijn foi muito mais que um lócus de construção imagética e pictórica, mas um espaço de encenação e representação no qual o mestre junto aos seus discípulos produzindo performances para analisar e escrever a dramaturgia visual de suas obras. Nesse sentido, Alpers (2010, p. 227) expõe: “Rembrandt pintava como se fosse o diretor de sua própria companhia de atores. Suas últimas obras são dramas de ateliê recriados na pintura”. Isto demonstra a possibilidade que o teatro pode oferecer para ser um método de análise, estudo e compreensão do mundo, da vida e de si mesmo.

Rembrandt Van Rijn procurou assim em suas obras performar os dramas sociais da vida – assim como o antropólogo Victor Turner que apoiado pelo teatrólogo Richard Schechner buscou compreender os dramas sociais pelo uso das técnicas teatrais – para a construção de seus espaços performáticos pictóricos permeados pela luz, sombra e escuridão, criando assim um potencial poético, dramático e simbólico. Portanto, passa-se agora a estruturar como a imagem poética de Rembrandt Van Rijn pode ter em si essas potencialidades.

### **2.3 – REMBRANDT ENTRE A LUZ E A SOMBRA: A CRIAÇÃO DA IMAGEM, DO SIMBÓLICO E DO DRAMÁTICO.**

O estudo sobre Rembrandt Van Rijn é complexo, pois há nesse mestre da pintura barroca um vasto conhecimento e um modo novo e único de perceber a vida, o mundo e a si mesmo. Seu olhar sobre a Holanda e o mundo de sua época é por analogia, além de uma lente de aumento para dar ênfase nos acontecimentos, uma câmera com um olhar profundo que submerge seus espectadores, através de suas performances pictóricas, nos mais sutis conflitos da alma humana e das relações sociais. Estas lentes, nessa câmera que capta esses acontecimentos, conflitos e tensões do ser humano, da sua alma e relações sociais, que são os próprios olhos de Rembrandt que permitem enquadrar as imagens e direcionar o foco da atenção do espectador não apenas para a crueza ou representação de um personagem, mas por todo um jogo de possíveis e múltiplos significados na criação da imagem. Imagens que se constroem, em Rembrandt, permeadas de potenciais poéticos, simbólicos e dramáticos. Ou seja, nas performances pictóricas de Rembrandt há um processo de construção da imagem para além da mimese (imitação da natureza ou da realidade), cujo tema central se envolve num emaranhado de teias simbólicas, possibilitando através da sua dramaturgia visual, múltiplas leituras. Assim, para Svetlana Alpers (2010, p. 121) o objetivo de Rembrandt era: “Revelar ou desnudar os verdadeiros sentimentos humanos”.

Em uma época em que os confrontos existentes entre a religião, a ciência, a política e arte estavam permeados pelos princípios do humanismo e do antropocentrismo, do qual o ser humano se tornara o centro dos debates e do pensamento, onde novas ideias e ideais tentavam expor uma nova maneira de perceber a vida, baseados na ciência, que propunha que o ser humano buscasse o conhecimento da vida, do mundo e de si mesmo por um método investigativo. Um desses grandes pensadores, filósofo e cientista dessa época foi René Descartes (1596-1650), cuja ideia de “Penso, logo existo” determinou uma nova forma de perceber o mundo e que ficou conhecido como: “*O Discurso do Método*” publicado em 1637 em Leiden/Holanda. Por esse método, Descartes propõe um tratado matemático e filosófico para conduzir o ser humano por meio da razão para a busca da verdade e de si mesmo pela ciência. Esta forma de perceber o mundo por um método científico construída por Descartes afirma ainda mais a necessidade que o homem tinha naquela época de conhecer a si mesmo – remetendo mais uma vez a Sócrates – e

por isso se coloca no centro do discurso, rompendo assim com o discurso teocêntrico advindo da Igreja Católica.

Esse pensamento de Descartes, “Penso, logo existo”, e que a historiadora Svetlana Alpers parafraseará para Rembrandt como já fora citado nessa pesquisa de “Pinto, (ou estou pintando) logo existo”, nos remete a um momento importantíssimo da história ocidental em que tanto a ciência quanto a arte eram formas essenciais para o processo de perceber a vida por si mesmo. E assim como a ciência, a arte era, e ainda o é, um método de investigação para o estudo da vida, do ser humano, do seu mundo e da sua cultura – em um movimento de puro embebedar-se estético, que na nossa contemporaneidade o antropólogo Victor Turner foi estudar - os métodos teatrais junto ao teatrólogo Richard Schechner - para compreender os dramas sociais.

Interessante aqui é notar que René Descartes, além de ser contemporâneo de Rembrandt, lançara seu livro “O Discurso do Método” na Holanda – isto devido ao posicionamento protestante de liberdade de expressão e pensamento, no qual a igreja católica era contrária e por isso criou a contrarreforma – e em especial na cidade natal desse mestre da pintura barroca: Leiden. O mais importante é que as ideias e pensamentos de Descartes, assim como as pinturas de Rembrandt, tiveram aceitação por toda a Holanda de sua época.

Nesse sentido, esta analogia entre o “Penso, logo existo” de Descartes e “Pinto, logo existo”, proposta por Svetlana Alpers, permite-nos pensar que as performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn sejam também uma forma artística de investigação do mundo, de suas relações sociais, políticas e religiosas e do próprio ser humano em si mesmo. Para tanto, é preciso compreender as pinturas desse mestre barroco para além do mero aspecto representativo e mimético da vida e sociedade de sua época. Assim, a imagem performada em Rembrandt perpassa a ideia de mimese e verossimilhança – não as negando – para produzir um lócus poético, simbólico e dramático. E, nesse espaço, outrora bidimensional e vazio, se preenche de tridimensionalidade através da presentificação da luz, sombra e escuridão que, ao produzir movimento de vidas e de histórias, se torna um lócus para investigação da alma, dos conflitos e dramas sociais do ser humano.

Portanto, para Alpers (2010, p. 309): “Rembrandt não se liga à tradição artística em nome da imitação ou da originalidade, mas em nome do domínio de si”. E essa busca por conhecer a si mesmo para desvelar e tornar visível tanto a alma quanto os mistérios do mundo são, de certa forma, presentificados nas suas performances pictóricas na criação

da imagem poética. Afirma-se nessa pesquisa a presença do ato poético na construção da imagem nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn devido ao fato de não apenas imitar a natureza em si ou representar alguma pessoa de renome social, mas pelo fato de que há em suas pinturas um potencial imagético carregado de subjetividade e emoção. Para melhor elucidar tal afirmação expõe-se aqui a ideia de imagem e de poético encontrado no dicionário Aurélio da língua portuguesa. Nesse sentido, sobre imagem temos a seguinte definição:

Imagem – subst. Fem. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto. Estampa ou estátua que representa assunto ou motivo religioso. Reprodução invertida, de pessoa ou objeto, numa superfície refletora. Representação mental de um objeto, impressão, etc.; lembrança, recordação. Metáfora. (FERREIRA, 2011, p. 492)

Assim, a “Imagem” pode ser tanto uma representação de algo quanto se constituir como uma metáfora. Por isso busca-se um olhar sobre o poético, pois nele a “metáfora” se estabelece na construção da poesia. Portanto: “Poético – Da, ou próprio da poesia, ou que a encerra. Cheio de poesia, emoção. Poesia – Subst. Fem. Arte de escrever em verso. Composição poética curta. *Figurado* tudo aquilo que desperta o sentimento do belo, a emoção (FERREIRA, 2011, p. 691)”. Ao aprender sobre tais conceitos tão caros para investigar as performances pictóricas de Rembrandt, permite-se analisar e compreender, após uma suave reflexão, que as imagens produzidas por este mestre do Barroco perpassam à simples “secura” que a palavra representação mimética da imagem traz. Nesse sentido, a presença da palavra “poética” junto a ideia de “poesia”, oferece na investigação da imagem em Rembrandt uma procura pelos sentimentos e emoções produzindo em cada obra uma criação subjetividade da vida e do ser humano. Estas imagens poéticas são produtoras de tanto de metáforas e alegorias.

Para melhor compreender estes conceitos adentremo-nos novamente no dicionário Aurélio, aonde encontramos a seguinte definição para metáfora: “Metáfora – subst. Fem. *Linguagem* – Recurso de linguagem em que a significação natural duma palavra é substituída por outra com que tem relação de semelhança. [Por metáfora, chama-se *raposa* a uma pessoa astuta] (FERREIRA, 2011, p. 591)”. E para alegoria: “Alegoria – subst. Fem. Exposição, sob forma figurada, do comportamento humano, do funcionamento da sociedade, etc. Romance, poema, pintura, etc., em que há alegoria. (FERREIRA, 2011, p. 67)”. Estas duas figuras de linguagem da poesia podem assim ser traduzidas para a arte de pintar, principalmente para investigar os fatores imagéticos poéticos das obras de Rembrandt Van Rijn. Podemos analisar essa poeticidade nas

imagens que este artista Barroco constrói de si mesmo em três momentos diferentes da sua, conhecidos como autorretratos. O primeiro que a ser abordado é o da fase de sua juventude.

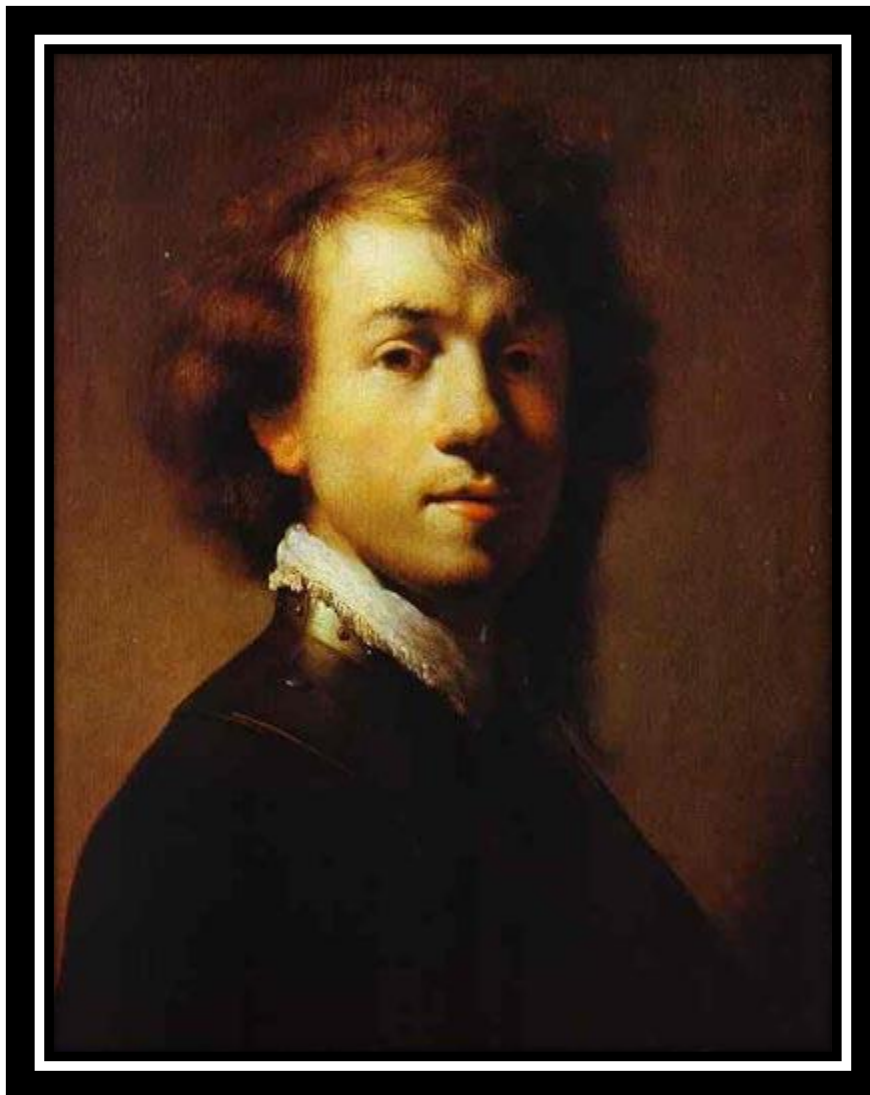


Imagem III: “Autorretrato de Rembrandt na sua Juventude” (1629). Rembrandt Van Rijn. In: [http://www.casthalia.com.br/a\\_mansao/obras/rembrandt\\_autoretrato.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/rembrandt_autoretrato.htm)

Este autorretrato de Rembrandt Van Rijn, mostra-o na sua idade de 23 anos, época em ele estava se lançando para novos desafios e alcançando outros voos. Há nessa imagem poética um jovem que se encontra diante de grandes desafios e procura, de certa maneira, adentrar no mundo da arte pictórica. Nesse sentido, o jovem Rembrandt, ao mesmo tempo que demonstra confiança em sua postura construída firmemente na imagem acima, parece demonstrar uma certa insegurança no tremular dos seus olhos e na sombra em que o rodeia. O jovem Rembrandt se encontra envolto em um mundo de conflitos estabelecidos na escuridão que se dava, permeada pela sombra da incerteza de sua carreira como pintor,

que ele tentava desvelar aos poucos na luz de suas performances pictóricas. Escuridão e sombras de incertezas que se dissipam no decorrer de sua trajetória como artista na Holanda e que culmina em seu casamento de prestígio com sua esposa Saskia. Pode-se perceber isso ao analisar a próxima imagem.



Imagem IV: “Autorretrato com Saskia em seus Joelhos” (1635). Rembrandt Van Rijn. *Dresden*. In: <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/BuyPrint?Open&RA=BRUE-5ZKEGT>

Ao se autorretratar com sua esposa Saskia, Rembrandt Van Rijn, parece demonstrar nessa imagem poética não apenas um homem e uma mulher, ou seja, um casal, mas há nela uma amostra da importância social de seu casamento e, também, a alegria de

um homem que por tal ato ascendeu socialmente, tendo mais prestígio e status. Este casamento com a filha de uma personalidade de sua época o fez ascender socialmente alcançando outros patamares sociais. Nessa imagem poética pode-se perceber toda a riqueza de status sociais na construção de um personagem que, pelo ato de casamento, ganha novos prestígios – lembra-se nesse momento a Goffman e a sua “fachada de cenário e pessoal” em “A representação do Eu na vida cotidiana” – e se torna uma referência e uma figura de renome entre os pintores e cidadãos holandeses. Entretanto, há que se pensar sobre a sua decadência que se corporifica em seu próximo autorretrato a ser analisado.



Imagem V: “Autorretrato de Rembrandt na sua velhice” (1669). Rembrandt Van Rijn. In: <http://stapletonkearns.blogspot.com.br/2010/06/some-mixtures-for-shadow-notes.html>

Esse autorretrato encontra em si uma imagem poética carregado de melancolia e sofrimento. Rembrandt Van Rijn se encontra nela de certa forma difuso, quase como uma tentativa de se apagar nesse mundo. Não há muito brilho ou nitidez em sua imagem, seu rosto em vez de altivo e feliz como na primeira e segunda imagem, se encontra triste e obscurecido com seus dramas sociais e particulares decorridos com o tempo. Parece existir nele um desejo de que tudo tenha fim, assim como sua vida financeira e pessoal veio se desestruturando desde a morte de sua mãe e de seus três primeiros filhos, cujo drama culminou com a chegada de seu quarto filho Titus e com a morte de sua amada. Rembrandt, após estas drásticas situações pessoais, perdeu também o controle sobre si mesmo, entrando assim em um processo decadente de seus bens e da sua vida financeira – como já fora exposto aqui nessa pesquisa – caindo assim em falência. Jean Genet expõe:

Quanto ao próprio Rembrandt, nem se fala: desde seu primeiro retrato, sua massa carnal não cessará de acelerar-se de um quadro a outro até o último, no qual ele surge, definitivo, mas não esvaziado de substância. Depois que perdeu o que possuía de mais caro – sua mãe e sua mulher – dir-se-á que esse homem forte e atarracado procurará se perder, sem polidez para com as pessoas de Amsterdã, a fim de desaparecer socialmente. (2002, p. 66)

Essas sucessões de conflitos e dramas tanto particulares quanto sociais, muito bem definidos e colocados por Jean Genet, favorece na leitura de que o artista realmente pintor de forma poética uma imagem de si mesmo repleta de potencial dramático. Assim, pelas performances pictóricas de seus autorretratos pode-se analisar, em suas imagens poéticas, um universo de conflitos e de tensões em que Rembrandt Van Rijn demonstrou pela luz, sombra e escuridão a sua vida particular carregado de dramaticidade. Novamente em Alpers (2010, p. 303) apreende-se: “Esses últimos quadros contêm ou demonstram uma profundidade que os distingue dos anteriores, porque Rembrandt olha cada vez mais para dentro de si”.

Esse olhar para si parece produzir em Rembrandt e, também, em suas performances pictóricas uma percepção sobre os dramas sociais e pessoais ao constituir pela luz, sombra e escuridão uma certa dramaticidade dentro de um determinado jogo teatral. Por isso que, segundo Svetlana Alpers e outros historiadores da Arte, há em Rembrandt a utilização da arte teatral em seus aspectos e elementos estéticos como figurino, maquiagem, cenografia e iluminação para criação tanto da imagem poética quanto dramática.

Portanto, se torna preciso analisar esse conceito denominado como “dramático” por Alpers e outros historiadores para melhor percebermos sua utilização nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn. Assim, o dicionário Aurélio define as

denominações de drama, dramaticidade, dramático, dramatizar, dramaturgia e dramaturgo:

Drama – subst. Masc. *Artes* peça teatral em que o cômico se mistura com o trágico. Dramaticidade – subst. Fem. Qualidade de dramático. Dramático – adj. Relativo a drama. Que representa dramas. Dramatizar – verbo trans. dir. Dar a forma de drama a. Dramaturgia – subst. Fem. *Artes* Arte dramática; teatro. Arte e técnica de compor peças teatrais. Dramaturgo – subst. Masc. *Artes* Autor de drama. Teatrólogo. (2011, p. 340)

Estas definições, do dicionário Aurélio, nos alertam para pensar o drama em sua constituição primeira de conflitos e dualidades, cujo elementos antes disparem agora se unem ao conflitar contra os ideais de encenação e dramaturgia antes estabelecidos. Nesse sentido, há no gênero dramático um conflito estético e dramático entre o sublime e o grotesco, a tragédia e a comédia, o bem e o mal, a luz e as trevas. Essa dualidade encontrada no gênero dramático – que só se caracterizou nesse novo estilo no drama romântico, junto a ideia proposta pelo dramaturgo Victor Hugo (1802-1885) – procurou estabelecer um novo processo de percepção de mundo, no qual todos se encontram envolvidos nessa interação dual. Não foi à toa que William Shakespeare, segundo Victor Hugo em seu prefácio de Cromwell, fora a base para a constituição do novo gênero teatral, pois nele estavam presentes as dualidades possíveis de seu tempo na investigação do humano. Assim,

Eis-nos chegando à sumida poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob o mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual. (...) Os dos dramas são homens, Hamlet, Macbeth, Otelo. (VICTOR HUGO, p. 40-41)

O ser humano não é uma parte de bem ou mal, sublime ou grotesco, de cômico ou trágico, mas um complexo orgânico em que todas essas dualidades se debatem, criando tensões e conflitos tanto internos quanto externos, sejam eles políticos, religiosos, científicos, filosóficos ou artísticos em seu caráter particular ou universal. Para o teatrólogo Patrice Pavis (2015, p. 110): “O dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da *tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação”. Uma dramaturgia que envolva o espectador em seus conflitos e tensões é a base para compreender o conceito de dramático. E estes elementos estruturantes da escrita dramática e do gênero teatral dramático se encontram não apenas presentes nas obras do dramaturgo Inglês William Shakespeare, mas também nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn que ganham outras

proporções pela presentificação da luz, sombra e escuridão. O quadro aqui a ser analisado é *Ronda da Noite*.



Imagem VI: “Ronda da Noite ou Ronda Noturna – *The Night Watch*” (1642). Rembrandt Van Rijn. Amsterdam. In: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:The\\_Nightwatch\\_by\\_Rembrandt.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg)

Para muitos historiadores e admiradores de Rembrandt, *The Night Watch* ou Ronda Noturna, é a obra mais famosa desse mestre da luz e sombra e do Barroco. Não iremos aqui adentrar nesse debate, pois para nós cada performance pictórica de Rembrandt preserva uma particular relevância. O que nos cabe aqui é compreender, através de uma percepção nossa por meio do estudo da luz e da sombra, a dramaticidade que esta obra carrega no jogo dramático na criação de sua dramaturgia visual, assim como Shakespeare fez com seus dramas particulares e históricos. Em “Ronda Noturna”, Rembrandt que fora contratado para pintar um quadro de um grupo militar da Holanda, produziu uma obra com um potencial dramático ao constitui-la usando elementos de encenação como o figurino, a cenografia, os gestos, o movimento. Nela os personagens saem da escuridão da noite, envolvendo-se em sombras produtoras de mistérios, desvelando figuras importantes dessa pequena dramatização pela presentificação da luz.

Há, nesta performance pictórica de Rembrandt, um espaço dantes bidimensional e vazio agora tridimensional e imagético/poético, a presença de um drama na qual uma milícia sai à noite para fazer a sua ronda. Seria uma imagem normal da representação, segundo Paul Zumthor (1989, p. 42), se não fosse a presença da luz, da sombra e da escuridão envolvendo o quadro em um universo misterioso e repleto de tensões. Para tanto, enquanto a um grupo de soldados imensos na sombra e escuridão, três personagens se destacam com focos direcionados para eles. Estas três figuras são: o Capitão Frans Banning Cocq, o Tenente Willem Van Ruytemburch e a garotinha no meio segurando uma galinha. Segundo alguns historiadores ela estaria segurando o símbolo dessa companhia militar.

Mas, surgem então algumas indagações: primeiro, porque estes três personagens se encontram em evidência pela presença de luzes que direcionam o olhar para estas três imagens e ao mesmo tempo enfatiza-os em relação ao grupo; segundo, Rembrandt a coloca segurando o símbolo dessa milícia, porém em vez de a construir segurando tal símbolo com orgulho, expõe-na ajoelhada e com muito medo; terceiro, para alguns historiadores há, no lado direito que quem vê a imagem, um rosto tampado pela sua metade, deixando em evidência apenas o seu olhar.

Esse olhar é, para esses historiadores, o olhar de Rembrandt. Ao confirmar essa hipótese, proposta aqui, aponta-nos uma nova inquietação: o que ele demonstrou está vendo e queria nos desvelar, mas que com a presença da sombra e escuridão nos fora ocultado. Estas respostas não serão respondidas aqui devido à complexidade de suas questões, mas pode-se compreender nessa pesquisa que tais elementos só vieram ao desvelo pela criação dramática produzida pelo dramaturgo visual Rembrandt pela a presentificação dos fenômenos luz, sombra e escuridão que proporcionou uma leitura desses conflitos causadores de dramas sociais. Rudolf Arnheim expõe que:

Num sentido mais didático, a iluminação tende a guiar a atenção seletivamente, de acordo com o significado desejado. Um objeto pode ser destacado sem que seja grande ou colorido ou situado no centro. De modo similar, os aspectos secundários da cena podem ser subordinados à vontade. Tudo isto, sem “intervenções cirúrgicas” que alterariam o inventário da própria cena. Pode-se fazer a luz incidir ou afastá-la de qualquer objeto. Uma certa disposição de bailarinos no palco pode dar ao público diferentes impressões, dependendo do esquema de iluminação. Rembrandt utiliza esse recurso de interpretação constantemente, sem estar muito preocupado com a justificação realística do efeito. (2013, p. 315)

Essa didática proposta por Rudolf Arnheim em seu livro “Arte e Percepção Visual”, só reforça a ideia da importância desses fenômenos para compreensão e um melhor estudo das performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn. Nesse sentido, a

presença da luz, sombra e escuridão não pode ser analisada e pesquisada apenas como mero elemento do quadro e de sua visualidade, mas como fatores determinantes de construção do espaço tridimensional, do movimento, das tensões e conflitos, das reflexões sobre a vida, o mundo e a si, perpassando a ideia de mimese, direcionando e conduzindo os olhares dos seus espectadores para um nova percepção do espaço performático pictórico em sua potencialidade imagética/poética, simbólica e dramática.

Portanto, todo esse potencial poético e dramático visto até aqui nessa pesquisa possibilitam e ajudam tanto na construção e compreensão do simbólico nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn. Esse potencial simbólico se encontra nas performances pictóricas deste mestre barroco desde os seus quadros de autorretratos ou retratos, como pôde o leitor perceber nas imagens analisadas acima, às suas pinturas de narrativas bíblicas de cunho histórico. É, importante ressaltar aqui que, assim como Shakespeare, Rembrandt ousou desbravar sobre esse universo religioso e histórico. Entretanto, é preciso assim como fora feita com os conceitos de poético e dramático, compreender esta palavra tão importante e eminente presente através de uma escrita visual nas obras de Rembrandt Van Rijn. Por isso se torna essencial compreender que imagens podem conter elementos importantes para construção de uma linguagem visual no qual se encontra presente um potencial simbólico. Nesse sentido, Jacques Aumont em seu livro “A Imagem”, afirma:

As imagens são, portanto, objetos visuais muito paradoxais: têm duas dimensões, mas permitem que nelas se vejam objetos em três dimensões (esse caráter paradoxal está ligado, é claro, ao fato de que as imagens mostram objetos ausentes, dos quais elas são uma espécie de símbolo: a capacidade de reagir às imagens é um passo e direção ao simbólico). (2012, p. 64)

A imagem, em Rembrandt Van Rijn, é construída de forma a conduzir o leitor da obra visual para um universo, quiçá uma galáxia, de múltiplas leituras, sobre o qual a cada nova abordagem essa parece trazer outros elementos inexistentes anteriormente, como se estive em plena expansão. Nesse sentido, o que parece que estava velado pela sombra ou escuridão se torna desvelado ou como Rudolf Arnheim (2013, p. 314) explana: Revelado. Assim, “Rembrandt personifica a confluência final das duas fontes. A luz divina não é mais um ornamento, mas a experiência realística de energia radiante, e o espetáculo sensual de claridades e sombras se transforma em uma revelação”. Esta interação da luz e sombra, abarcado pela escuridão tanto física, racional quanto psicológica e emocional permite-nos compreender o potencial simbólico desses fenômenos nas performances

pictóricas de Rembrandt Van Rijn seja nas suas pinturas de natureza morta e paisagens, de retratos e autorretratos às suas de cunho religioso e histórico.



Imagem VII: “Jacó abençoa um dos Filhos de José” (1656). Rembrandt Van Rijn. In: <https://institutopoimenica.com/2012/10/02/jac-abenoa-os-filhos-de-jos-rembrandt/>

Nesta imagem, pode-se analisar que, Rembrandt, ao pintá-la evidenciou o potencial simbólico da luz como símbolo e arquétipo do bem, do divino e sagrado. Assim, Jacó ao abençoar um dos filhos de José – este que segundo a tradição bíblica foi jogado em um buraco pelos irmãos, tornado escravo e depois governador do Egito – parece revelar, ao dar sua benção, que aquele garoto era o escolhido por Deus para continuação de sua missão e guiar o seu povo. A criança ao receber a benção parece se fortalecer no campo energético ali gerado como se estivesse recebendo, pela luz, a presença divina, eleito o escolhido. Assim,

O simbolismo da luz, que encontra sua expressão pictórica mais comovedora na obra de Rembrandt, data provavelmente de época tão antiga como a história do homem. A Bíblia identifica Deus, Cristo, a verdade, a virtude e a salvação com a luz, e o ateísmo, o pecado e o Diabo com a obscuridade. A influente filosofia do neoplatonismo, baseada inteiramente na metáfora da luz, encontrou sua expressão visual no uso da iluminação pela luz do dia e velas nas igrejas da Idade Média. (ARNHEIM, 2013, p. 313)

A luz, a sombra e a escuridão são assim, nas performances pictóricas de Rembrandt Van Rijn, essenciais tanto para a compreensão do seu espaço performático quanto do seu potencial imagético/poético, dramático e simbólico. Esta pesquisa permite compreender que, em Rembrandt Van Rijn, esses fenômenos físicos são fundamentais para a estruturação de sua forma de perceber o mundo, a vida e a si mesmo dentro dos seus respectivos dramas sociais para criação estética das suas performances pictóricas. Esta pesquisa demonstra a necessidade de se repensar o estudo desses fenômenos, cujo os mesmos foram essenciais para uma era como Barroco, para produção de um estilo único desenvolvido por Rembrandt Van Rijn e para se pensar as performances teatrais e culturais. Portanto, passa-se agora a adentrar nos mistérios encontrados pela presença da luz, sombra e escuridão do encenador inglês Edward Gordon Craig.

### **CAPÍTULO III – EDWARD GORDON CRAIG: A VISÃO DE UM ENCENADOR NA CENA TEATRAL MODERNA.**

Em plena revolução tecnologia, industrial e científica, no ano de 1872, nasce sobre as luzes de Londres, Edward Gordon Craig, um menino que revolucionará com seu pensamento a cena teatral londrina e mundial. Esse menino que começa a sua jornada artística aos 06 anos de idade como ator e crescerá sobre a tutela de grandes artistas como seu pai, sua mãe e seu padrasto. Edward Gordon Craig é filho de Ellen Terry (1847-1928) uma das maiores atrizes inglesas de era vitoriana e de um dos mais influentes arquitetos e cenógrafos ingleses Edward Willian Godwin (1836-1886). Um outro fator interessante a observar é que, após sua mãe separar do pai de Gordon Craig, terá um caso com Henry Irving, um dos mais famosos atores da Inglaterra do século XIX.

Henry Irving foi dono de uma companhia de teatro e também de uma das mais famosas casas teatrais de Londres conhecida como *LYCEUM*. Justamente nessa companhia, Gordon Craig, teve o seu início como ator sob a orientação de sua mãe e de seu padrasto. Foi, também nela, que ele deixa de atuar nos palcos ingleses logo cedo para se dedicar ao seu trabalho de criação como encenador, cenógrafo, “iluminador” e teórico do teatro moderno.

Um dos maiores trabalhos como ator de Edward Gordon Craig foi *Hamlet* do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616). Esse trabalho, sob o aval de Henry Irving, alcançou grande repercussão na época. Nele, o jovem ator inglês pôde compreender a complexidade da personagem de Shakespeare, em grande parte identificando a própria vida com a de *Hamlet*. Assim, “Craig acredita que ele próprio tem enorme semelhança com a personagem. Ele interpretou esse papel em 1894, aos 22 anos e usou o mesmo traje que Henry Irving havia usado dez anos antes. Ele também se identificava com *Hamlet* por ter perdido o pai” (VIANA. 2010, p. 50).

Edward Gordon Craig teve uma curta carreira como ator. Apesar de obter de seu padrasto e de sua mãe todo apoio necessário para se estabelecer como um grande ator na cena inglesa, Craig abandona os palcos aos 25 anos de idade. Portanto, segundo Vieites em seu prefácio em Craig (2011, p. 27), “Será na companhia de Irving, em 1879, aos seis anos de idade, quando Craig inicia sua carreira de ator, que abandonará em 1897, com

vinte e cinco anos, justo quando parecia ter em si uma carreira prometedora (tradução minha)<sup>2</sup>”.

Com tudo a favor para se estabelecer como ator de renome na Inglaterra, Craig, preferiu abandonar os palcos e, ao mesmo tempo, questionar a arte do ator. Segundo Almir Ribeiro (2016, p. 23): “É importante observar que naquele tempo, negar a arte do ator, dizer que eles deveriam desaparecer, significava contradizer a todos os cânones teatrais solidamente estabelecidos ao longo de todo o século 19”. Esta decisão se torna de grande interesse, devido ao novo rumo que ele dará em sua vida e no teatro do qual procura se legitimar como encenador.

Esse novo empreendimento estabelecido por Craig é fundamental também para compreendermos sobre algumas mudanças no modo de se pensar e fazer teatro na era moderna. É através da figura do encenador que novas propostas de encenação e debates sobre o fazer teatral irão se estabelecer no modernismo teatral europeu. Um desses debates estabelecidos foi, como já citado aqui, a questão do ator/atriz que até o presente momento era figura indispensável no fazer teatral.

Nesses 25 anos de estrada como ator na cia. de Irving, Gordon Craig, pôde aprender e apreender muitas técnicas do trabalho do ator e, também compreender os mistérios encontrados dentro de uma produção teatral. É nos bastidores dessa companhia que aquele menino pratica, sob a tutela de Irving, as técnicas de atuação e de montagem de um espetáculo. É, claro, não esquecendo de sua mãe e, principalmente de seu pai Godwin ao qual mantém contato e parece apreender sobre as técnicas de arquitetura e cenografia. No teatro de Irving, Gordon Craig, teve contato com todo tipo de novidades técnicas e tecnologias da era moderna. O Lyceum de Londres foi um dos primeiros teatros Ingleses de sua época a receber a iluminação a gás e seus mecanismos de controle da luz. Assim, Christopher Innes expõe:

Dois outros elementos da encenação de Irving também merecem menção: seu uso de iluminação e o tipo de configuração empregada no Liceu. O Lyceum foi o primeiro teatro londrino a manter as luzes apagadas durante uma apresentação. [...] Foi a importância dessa qualidade que levou Irving a insistir na iluminação a gás - e levar seu próprio equipamento de iluminação até mesmo em suas turnês americanas - muito depois de a eletricidade se tornar padrão no teatro. Essa iluminação a gás, com pontos de luz individuais usados

---

<sup>2</sup> “Será em la companhia de Irving, en 1879, a los seis años de edad, cuando Craig inicie su carrera de actor, que abandonará en 1897, con veinticinco, justo cuando parecia tener ante si una carrera prometedora”.

para reforçar o tom emocional de cada momento de uma peça com mudanças sutis de cor, era altamente impressionista<sup>3</sup>. (2005, p. 20) (Tradução minha)

A busca por uma iluminação que pudesse proporcionar uma visualidade e uma criação atmosférica que oferecer outras possibilidades visuais e emocionais. Nesse processo pode-se analisar que a Cia. de Irving se preocupava com a visualidade da cena e pela criação de uma atmosfera que fosse capaz de reforçar o drama apresentado. Isto é interessante, porque em Irving há uma preocupação com a qualidade imagética dos seus espetáculos. Por isso, ele parece investir na qualidade dos seus trabalhos não apenas na qualidade de seus atores e atrizes, mas também na parte estética.

Essa preocupação estética dos seus espetáculos demonstra a importância de se investir em materialidades, equipamentos e em profissionais que possam realmente contribuir para a produção de um espetáculo de qualidade. Este investimento na parte técnica e tecnologia da luz é evidente nos trabalhos de Henry Irving no Lyceum de Londres. E parece que Gordon Craig vivenciou toda essa transformação tecnológica dentro dessa Cia. Nela, ele parece ter estudado a importância da luz dentro de uma encenação e, também, pego as grandes transformações técnicas e tecnológicas. Assim, segundo Burdick (1981, 138): “Enquanto estive no Lyceum, Gordon Craig teve ocasião de observar o trabalho do maior cenógrafo inglês Rawes Craven, que lhe ensinou as bases da iluminação elétrica, uma invenção recente que iria revolucionar o palco”.

Edward Gordon Craig se encontra então envolto de um mundo teatral que estava passando por uma transformação tecnológica. Através dessas tecnologias novas propostas estéticas estavam se configurando no novo âmbito teatral. E Gordon Craig pôde, na Cia de Henry Irving através de todos os profissionais ali presentes, apreender um pouco desse universo ao qual seria por ele renovado, promovendo assim uma nova percepção do teatro como uma Obra de Arte.

Gordon Craig se encontrou envolto de excelentes profissionais que o demonstraram a importância de cada elemento cênico na criação de uma encenação. Teve assim, desde a sua infância até a sua juventude, o apoio de profissionais tanto da cena quanto dos

---

<sup>3</sup> Two other elements of Irving's staging also deserve mention: his use of lighting and the type of setting employed at the Lyceum. The Lyceum was the first London theater to keep the houselights dimmed throughout a performance. [...] It was the importance of this quality that led Irving to insist on gas lighting – and to take his own lighting equipment even on his American tours – long after electricity had become standard in the theater. This gas lighting, with its individual limelight spots used to reinforce the emotional tone of each moment in a play by subtle changes in color, was highly impressionistic.

bastidores teatrais que puderam ensiná-lo o complicado jogo de um processo cênico. Como ator, Gordon Craig, teve os ensinamentos de sua mãe e de seu padrasto, fora tantos outros que passara por essa companhia inglesa. Na parte de cenografia e iluminação teve tanto a figura de seu pai Godwin quanto a do maior cenógrafo inglês Rawes Craven. Este último que o demonstrou a grande potencialidade da cena por meio da luz elétrica. Para Almir Ribeiro:

Ainda que não tenha empenhado ao universo da iluminação cênica tanta atenção quanto Appia, Craig também desenvolveu uma grande obsessão pelas possibilidades da iluminação. Não apenas por ter acompanhado sua revolução com o surgimento da lâmpada elétrica em 1879, mas principalmente com o aparecimento posterior dos holofotes, com a luz direcionada. Craig ainda sonhava com essa luz direcionada e com dinâmica própria. (2016, p. 95)

Embasado por todo esse conhecimento do fazer teatral de sua época, Edward Gordon Craig, procura a partir de então desenvolver um pensamento revolucionário da encenação teatral moderna. Ele passa a pesquisar de forma mais profunda os processos e os elementos constituintes de uma encenação. Para tanto, Gordon Craig promove uma outra percepção dos elementos da teatralidade: a cenografia, o figurino, a maquiagem, a atuação, a dramaturgia, acessórios e iluminação.

Em termo de iluminação, Gordon Craig, procurou desenvolver uma pesquisa baseado na incidência da luz e da sombra por meio de novos ângulos e intensidades para provocar efeitos simbólicos. Muitas das ideias inovadoras de Craig foram essenciais para outros artistas descobrirem a potencialidade da “luz e sombra” na criação do espaço performático. Por meio de seu pensamento teatral inovador, esse principiante a encenador provocará uma revolução na cena teatral moderna. Essa revolução promulgou uma nova estética teatral, tendo como base um complexo estudo sobre a luz e a sombra e os elementos da teatralidade moderna.

Para tanto, Edward Gordon Craig, em suas pesquisas cênicas, parece utilizar da “luz e sombra” para ressignificar a cena teatral moderna. O espaço teatral em Craig por meio da “luz e sombra” parece caminhar pela construção de um processo de representação simbólica, onde a encenação não é mais vista como simples imitação da realidade, mas um lugar de debate sobre a vida e o ser humano. O processo de iluminação parece evoluir de uma submissão à cenografia para um processo de autonomia no fazer teatral.

Jean Jacques-Roubine (1998, p. 89), em seu livro “A linguagem da encenação teatral”: “As pesquisas de Craig visavam a uma animação cada vez mais complexa e rica das possibilidades expressivas do espaço cênico. Daí um trabalho, em matéria de luz, que tanto impressionou seus contemporâneos”. O interessante neste encenador e pensador do

fazer teatral moderno foi a sua visão pictórica do espetáculo cênico. Para ele, o processo de criação cênica era uma tentativa de, por meio de uma criação teatral pictórica, expor a complexidade humana carregada de potencial simbólico.

Edward Gordon Craig foi sobre tudo um pensador da arte que procurou desenvolver uma nova estética teatral. Para tanto, procurou desenvolver trabalhos teóricos e práticos tais quais a publicação de uma revista a “*The Mask*” publicada pela primeira vez em 1908. Ele também publicou alguns livros aonde expõe sobre a sua nova ideia da cena teatral: “*On the Art of theater*” (1905), “*Towards a New Theatre*” (1913), “*Theatre Advancing*” (1919), “*Index to the story of my days*” (1957), entre outros.

No palco, Gordon Craig produziu trabalhos tanto como cenógrafo quanto encenador. Seus principais trabalhos cênicos foram: *Dido e Enéas* (1900); *Rosmersholm* (1906) de Ibsen, no qual Gordon Craig trabalhou como cenógrafo para a grande atriz italiana Eleonora Duse (1858-1924); e *Hamlet* (1912) encenação de Gordon Craig para o Teatro de Arte de Moscou, sob o olhar de Constantin Stanislavsky. Esse inovador da cena teatral moderna procurou desenvolver um projeto de uma Escola de Artes Teatrais (1913) na cidade de Florença na Itália.

Nesse sentido, o jovem Edward Gordon Craig, desafia a todo pensamento teatral moderno e propõe uma nova visão da arte. Essa visão se configura pelo estabelecimento de uma busca por uma proposta estética inovadora que perpassa todo âmbito da encenação teatral. Essa nova proposta estética é fundamentada na figura do encenador, da estética simbolista, da negação do ator e a sua proposta da *über-marionette*, da autonomia dos elementos da teatralidade e uso da luz, da sombra e da escuridão para a criação de unidade cênica produtora de uma Obra de Arte Teatral.

Entretanto, essa pesquisa pretende se estruturar no pensamento inovador de Edward Gordon Craig sobre o papel do encenador, dos elementos da teatralidade moderna para a criação do seu espaço performático. Nesse sentido, busca-se compreender, através de um diálogo com o pensamento de Gordon Craig, com se dá a produção de uma encenação para a criação de uma Obra de Arte Total. Tendo assim, como elementos primordiais para realização dessa Obra de Arte Teatral a luz, a sombra e a escuridão em seu potencial simbólico, imagético e dramático.

A Arte Teatral em seu sentido total. Ou seja, a caminho da Obra de Arte Total. Assim, é a premissa do trabalho de um dos mais influentes pensadores teatrais da era moderna, conhecido como Edward Gordon Craig (1872-1966). Expõe-se este como pensador, e não apenas como ator, encenador, cenógrafo, porque ele procurou

desenvolver uma arte teatral que tivesse autonomia e, ao mesmo tempo, fosse capaz de promover um novo modelo estético da encenação em um momento em que ela era vista como uma imitação da realidade (ASLAN. 2003, p. 97).

Nesse sentido, inicia a trajetória de um dos mais instigantes artistas teatrais do final do século XIX e início do XX. Uma trajetória marcada por uma procura de uma Obra de Arte Total, promulgadora do Teatro do Futuro. Um pensador incansável, criador de uma nova cena teatral promulgada pela sua mais ousada proposta: a *über-marionette*. A *über-marionette* é, segundo Gordon Craig (2011, p.61): “um ator com fogo e sem egoísmo: o fogo dos deuses e demônios, sem a fumaça e o vapor da mortalidade<sup>4</sup>” (tradução minha). Esta proposta é também encontrada na obra “Gordon Craig: a pedagogia da *über-marionette*”, do diretor e pesquisador brasileiro Almir Ribeiro ao qual expõe-nos:

No artigo *The Actor and the Über-marionette*, publicado em 1908, Edward Gordon Craig trouxe a luz sua proposta mais célebre e polêmica: *Über-marionette*. Esta proposta tem como ponto de partida uma crítica demolidora sobre o trabalho do ator de sua época, que Craig avaliava como obsoleto e inadequado. Em substituição a este ator obsoleto, Craig propõe o *Über-marionette*. [...] Ao criar com seu *Über-marionette* uma representação imagética para sua crítica ao teatro, Craig formulava, simultaneamente, uma proposta, em forma alegórica, de um revolucionário projeto para o redimensionamento do trabalho do ator. (2016, p. 14)

A proposta da *über-marionette* de Edward Gordon Craig tornou-se em si mesma uma das mais ousadas questões do século XX, principalmente por ela pedir o fim dos atores. Gordon Craig assim expõe o seu desejo em trabalhar com uma figura inanimada, que não se deixa levar pelas emoções e sentimentos (CRAIG. 1963, p. 109). Figura essa que não fosse atrapalhar no desenvolvimento da encenação, pois ela, em momento algum, se colocaria acima de todo o trabalho teatral e da autoridade encenador. Uma proposta de extrema ousadia para aquela época, cujo direcionamento levantava diversas questões para a cena teatral moderna. Uma dentre elas era: o grau de importância dos atores em uma produção teatral. Isto devido a presença dos *Star System* que era, na época, um sistema de atores consagrados que ditavam o modo de construção do espetáculo para que os privilegiassem. Assim,

Com o recuo do tempo, porém, percebe-se que essa tomada do poder pelo encenador resultou extraordinariamente favorável ao florescimento e à renovação da arte do ator, mesmos e colocou em xeque, e acabou sem dúvida arruinando, o status do astro e da vedete. Se até o fim do século XIX era a personalidade singular e excepcional de um determinado intérprete que se impunha, conforme o caso, contra uma técnica essencialmente constituída de

---

<sup>4</sup> La supermarioneta es un actor con fuego y sin egoísmo: el fuego de los dioses y los demonios, sin el humo y vapor de la mortalidad.

receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe. (ROUBINE. 1998, p. 147)

Há nessa citação de Roubine um novo desejo por uma arte nova. Uma arte que fosse capaz de renovar o fazer teatral da cena moderna. E um desses desejos de renovação, em Craig, era sobre o trabalho do ator, principalmente por esse entender que, para a criação da Obra de Arte Total, a encenação precisava acabar com o sistema de astros e estrelas. Para realizar esse desejo, Gordon Craig, anunciou um dos seus pensamentos mais ousados em relação a Arte Teatral: a figura da *Über-marionette*. Podemos perceber esse desejo de renovação em seus pensamentos quando, ao analisarmos o seu trabalho, percebemos nele um artista que procurava uma nova estruturação do teatro moderno (RIBEIRO. 2016, p. 89). Portanto, uma dessas renovações necessárias para a criação de uma Obra de Arte Total em Gordon Craig é a morte do ator e o surgimento da *Über-marionette*. A ousada proposta de Edward Gordon Craig é revolucionária e vai contra todas as ideias teatrais até então.

Diretores da era moderna como o russo Constantin Stanislavsky (1863-1938) empreenderão no desenvolvimento de técnicas de atuação. Suas técnicas de atuação ficaram conhecidas como um método de atuação para atores. Assim, o diretor russo desenvolveu uma metodologia de atuação que pode ser encontrada nos livros “A criação de um papel (1957); A preparação do Ator (1938); e A construção da Personagem (1948)”. Para quem queira saber mais um pouco da vida de Constantin Stanislavsky tem ainda a sua obra: *Minha Vida Na Arte* (1925).

Um outro diretor russo que estabeleceu uma metodologia do trabalho do ator foi Vsevolod Emilevich Meyerhold Penza (1874-1940). Conhecido mundialmente, Meyerhold, estruturou o seu próprio método para atores denominado por ele como biomecânica. No decorrer do século XX, teremos outros nomes importante do fazer teatral como Antonin Artaud (1886-1948), Bertold Brecht (1898-1956), Erwin Piscator (1893-1966), Jerzy Grotowski (1933-1999) entre outros que promulgaram de certo modo uma busca por um novo modelo de atuação e encenação. Assim também era o desejo de Edward Gordon Craig. Entretanto:

Craig jamais estabeleceu um método de trabalho com os atores, jamais colocou por escrito os que deveriam ser princípios de uma interpretação simbolista, sintética, ou, a que, mas além das declarações visionárias, seria própria uma *Über-marionette*. (VIEITES IN CRAIG. 2011 p. 39)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “É importante considerar esto último, porque a diferencia de Stanislavski. Craig jamás estableció un método de trabajo con los actores, jamás puso por escrito los que debieran ser principios de una

Contrapondo a toda técnica de atuação, desde dos tradicionais *Star System* à de Stanislavsky, Meyerhold entre outras, Edward Gordon Craig, procura desenvolver uma pesquisa voltada para um tipo de ator inexistente, denominado como *über-marionette*". Para Gordon Craig era impossível trabalhar com a maioria dos atores de seu tempo, por que este não respeitava muito a figura do encenador.

Nesse sentido, como encenador, Edward Gordon Craig, procurou estabelecer um princípio criativo em que o diretor controlava todo processo de criação da encenação e o ator era apenas um entre todos elementos da visualidade da cena. Portanto, era inviável para Gordon Craig trabalhar com atores que iam contra tal princípio criativo estabelecido por ele. Assim,

A única maneira para que a nova linguagem da cena visualizada por Gordon Craig se tornasse realidade seria com a abolição das individualidades. O culto à subjetividade do ator deveria ser erradicado. Ou substituído por algo, digamos, "manipulável". Algo sobre o qual se pudesse obter um controle total, e assim se colocar a serviço do conjunto de uma nova concepção cênica, um novo corpo artístico, total e sublime. Este novo corpo, agora sob a regência do artista encenador, deveria encarnar o novo teatro, o teatro do futuro. (RIBEIRO. 2016, p. 24)

Edward Gordon Craig foi um inovador da cena teatral moderna. Ele empreendeu sua teoria arriscando sobre uma pesquisa inédita, ousada e contraditória até o presente momento. Para Craig, como encenador e pesquisador da *Obra de Arte Total* ou *Teatro do Futuro*, o processo de encenação devia se encontrar todo na mão do diretor, ao qual deveria obter conhecimento sobre todo o processo criativo e dos elementos da teatralidade moderna. Segundo Redondo Júnior em *Craig* (1963, p. 20): "O que é, porém, verdadeiramente importante é que Craig foi o primeiro esteticista de Teatro que definiu, em termos mais rigorosos, o encenador moderno". Por isso, Edward Gordon Craig, procurou estabelecer um processo criativo que visa a unidade estética da cena, ao mesmo tempo em que desmistifica a figura do ator e do dramaturgo no fazer teatral moderno. Assim como o ator, para Craig, a dramaturgia não era o fator determinante e nem o dramaturgo o responsável pela encenação.

O teatro de Gordon Craig se define assim como um teatro da dinâmica, da plástica e do olhar. O encenador, artífice excelente de todas as maestrias necessárias à encenação e onipotente harmonizador dos elementos cênicos, desaloja o dramaturgo de seu posto central na elaboração teatral, uma vez que a palavra passa a ter papel equitativo a todos os outros elementos da cena, e reelabora outros alicerces para ela. (RIBEIRO. 2016, p. 94)

---

intrepretación simbolista, sintética, o, la que, más allá de las declaraciones visionarias, le sería propia a la marioneta superior".

Nesse exato momento, Edward Gordon Craig como encenador e pensador teatral, questiona a soberania do texto dentro de uma montagem cênica, proporcionando que o mesmo fosse questionado por outros encenadores modernos (ROUBINE. 1998, p. 46), tais quais o encenador russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e o francês Antonin Artaud (1896-1948), dentre outros. O textocentrismo, ou seja, o texto como elemento chave do fazer teatral foi derrubado por Craig, tornando-se esse um elemento importante, mas não o suprássimo no processo criativo, assim como o trabalho do ator (ROUBINE. 1998, p. 54-55).

Essa ruptura com o texto-centrismo, proporcionou uma nova percepção da cena teatral de então, aonde Craig visava uma nova escrita, a escrita da cena. Para Jean-Jacques Roubine (1998, p. 32): “O fato é que, se Craig exclui da criação cênica qualquer outra personalidade que não seja a que ele chama de *régisseur*, nem por isso ele deixa de exigir que este componha a sua obra como um conjunto orgânico de imagens em movimento, tendendo para abstração (The steps, 1905)”.

A figura do *régisseur*, ou numa tradução mais literal – regente – fará com que as propostas de Edward Gordon Craig ultrapassem a visão do fazer teatral do seu tempo. Principalmente, quando ele impõe que a presença desse regente seja respeitada no processo artístico moderno, ao ponto de estabelecer princípios éticos e estéticos para a produção de uma encenação. Em Craig, o *régisseur*, ou como preferimos abordar nessa pesquisa, o encenador é a (PAVIS. 2011, p. 128): “Pessoa encarregada de montar a peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”.

Assim sendo, o encenador é responsável pela visualidade da cena ou a unidade visual estética da cena, da qual todos elementos da teatralidade moderna fazem parte. Nesse sentido, para Craig, a unidade visual estética da cena é composta pelos seguintes elementos: atores, figurinos, cenografia, iluminação, dramaturgia, sonoplastia e iluminação. Para tanto, o encenador, segundo Craig, precisava obter o domínio de todos esses elementos para compor e construir o Novo Teatro. Para Malvin Carlson:

O novo teatro, portanto, se baseará não na arte do dramaturgo, mas na do diretor de cena, que controlará, ainda que não o crie especificamente, cada elemento da produção. Também o ator deve subordinar-se à cenografia total; deve concentrar-se no ritmo da produção total, e não nos seus próprios pensamentos e emoções. Embora coloque pouca ênfase na *partitura* de Appia e Wagner, Craig visa ao mesmo objetivo: a subordinação de todos elementos a uma visão artística única. (1997, p. 297)

A procura por um novo teatro que pudesse fazer desse uma obra de arte, devido a construção de uma visualidade estética na criação da unidade da encenação, proporcionou o surgimento de uma nova dramaturgia: a escrita da cena. Assim, para Edward Gordon Craig, era imprescindível que todos elementos da teatralidade moderna, na regência do encenador, se dialogassem para construir uma dramaturgia da encenação. Em Craig, passamos a ter dois tipos de escrita: a escrita textual e a cênica. Para melhor esclarecer esses dois tipos de escrita nos apoiaremos na obra “O Dicionário do Teatro” do pesquisador francês Patrice Pavis.

A escrita textual, segundo Pavis (2011, p. 131) é: “A *escritura* (a arte ou o texto) dramática é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor. O *drama* é concebido como estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramáticos: separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação das personagens”. Enquanto que (Pavis. 2011, p. 132): “A *escritura cênica* nada mais é do que a *encenação* quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral”.

Envolto sobre o dilema da nova cena teatral, ou obra de arte teatral, Edward Gordon Craig estabelece sua pesquisa no limiar das propostas cênicas de Richard Wagner (1813-1883) em sua “Obra de Arte Total” (*GESAMTKUNSTWERK*), da dançarina americana Isadora Duncan (1877-1927) com o seu *movimento livre* e nas ideias dos pensadores simbolistas de sua época. Do primeiro, Craig nunca o conheceu pessoalmente, mas procurou desenvolver um trabalho que buscasse os princípios de uma obra de arte total. Assim,

Na verdade, a ideia de uma arte total não é original a Craig e já percorria a Europa em vários círculos artísticos de sua época. A expressão *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), por exemplo, se tornou célebre associada às ideias do alemão Richard Wagner, que buscou criar uma obra de arte onde todas as linguagens artísticas se reunissem de forma unificada. [...] Para Wagner, todos os aspectos da cena – música, atores, cenários etc. – deveriam formar um todo, único e orgânico. Essa proposta de Wagner encantou a vários pesquisadores dentro e fora do teatro, inclusive a Craig, que a conheceu em sua visita a Berlim, portanto antes ainda de escrever seus primeiros textos, mais famosos. (RIBEIRO. 2016, p. 86)

A próxima, segundo Almir Ribeiro (2016), é o trabalho da própria Isadora Duncan, no qual Gordon Craig procurar a partir dele desenvolver em suas encenações uma obra viva regida pelo movimento. Para tanto: “Estas qualidades da dança de Isadora Duncan estão todas refletidas diretamente no ensaios e desenhos do qual Craig definiu sua nova arte do teatro. Ação abstrata tornou seu elemento primário, com a continuidade

do movimento e forma como seu princípio estrutural (INNES. 2005, p. 117 – tradução minha)<sup>6</sup>”. Logo após se conhecerem em Berlim, em 1904, Craig teve um caso amoroso com Duncan, do qual foi gerada uma filha: Deirdre Beatrice (1906-1913).

Isadora Duncan, segundo Almir Ribeiro (2016), exerceu um papel importante na vida de Edward Gordon Craig. É através de Duncan que os dois grandes trabalhos de Edward Gordon Craig tiveram a possibilidade de se realizar. O primeiro realizado em 1906, junto a atriz italiana Eleonora Duse, aonde assumiu a criação da cenografia da peça de Ibsen “*Romersholtm*”. Essa montagem segundo alguns estudiosos como Almir Ribeiro, Jean-Jacques Roubine, Patrice Pavis e a própria Duncan só veio a ser frutífera devido a presença da dançarina que soube, com paciência, acalmar os ânimos aflorados dos dois artistas. Entretanto, essa parceria logo tivera fim quando, sem a presença da dançarina norte americana, ambos entraram em conflitos em uma das turnês de Duse (VIEITES IN CRAIG. 2011, p. 36-37).

O segundo grande projeto, se não o maior de toda sua vida, ocorreu quando a dançarina norte-americana o apresentou para o diretor teatral russo Constantin Stanislavsky, e juntos realizam a sua montagem mais conhecida: *Hamlet* (1912). Portanto, segundo Vieites in Craig (2011, p. 39)<sup>7</sup>: “Isadora Duncan é também quem promove sua relação com o Teatro de Arte de Moscou, e em 1908 recebe o convite de Stanislavsky para dirigir *Hamlet* do que podia dizer pode ter sido o espetáculo (montagem) de sua vida”. No Teatro de Artes de Moscou – TAM – Edward Gordon Craig pôde realmente colocar em prática muitas das suas teorias, tais quais a visualidade do palco e a criação da dramaturgia da cena. Entre outras, tais como o uso de um sistema simbólico e de seus *screens*<sup>8</sup>. Nessa montagem, Craig realizou sua montagem no papel de encenador, embora ficando privado dos trabalhos com os atores do TAM, no qual estavam sendo preparados pelo próprio Stanislavsky. Portanto, para Burdick, o encenador Gordon Craig:

Foi também convidado pela Rússia em 1912 para dirigir a representação de *Hamlet* no teatro de Arte de Moscou – apesar de ele e Stanislavsky estarem em desacordo sobre muitos aspectos da produção teatral. Gordon Craig opunha-se em especial à noção de uma forte identificação psicológica entre o ator e seu papel – pedra de toque do processo de Stanislavsky –, exigindo ao contrário

---

<sup>6</sup> These qualities of Isadora Duncan’s dancing are all directly reflected in the essays and designs in which Craig defined his new art of the theater. Abstract action became its primary element, with the continuity of form and movement as its structural principle.

<sup>7</sup> Isadora Duncan es también quien promueve su relación con el Teatro de Arte de Moscú, y en 1908 llega la invitación de Stanislavsky para dirigir um *Hamlet* del que podría decir que pudo haber sido el espectáculo de su vida.

<sup>8</sup> Dispositivos de telas articuladas em abas que, sustentadas sobre rodas, almejavam dar à arquitetura cênica uma mobilidade e flutuação só habituais à música. (RAMOS in CRAIG. 2017, p. 13)

um ator absolutamente treinado que fosse capaz de cumprir com docilidade todos os desejos do diretor. (1981, p. 138 e 140)

Esse dilema entre Stanislavsky e Craig mostra-nos dois tipos de sistemas que estavam em voga na época. Tinha-se então o estilo Stanislavskiano de atuação como base nas premissas realistas (ROUBINE. 2003, p. 117); e o Craguiano que procurava desenvolver suas pesquisas da cena e do ator nos princípios simbolistas. Por isso, o Terceiro, não menos importante, foi o movimento estético artístico e teatral simbolista. Movimento este que influenciou demasiadamente as propostas cênicas de Edward Gordon Craig. As propostas teatrais de Craig estavam abalizadas pelas ideias simbolistas que procurava desenvolver suas premissas estéticas não na mimese da realidade, mas na própria ideia de símbolos em sua forma abstrata e poética. Para tanto,

A vocação do criador, para os simbolistas, é empenhar-se em decifrar os sinais e as correspondências através dos quais o mundo reflete esse para-além e nos permite comunicar com ele. No entanto, o simbolismo introduzia na arte teatral um fermento de mutação capital. Pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real. Essa afirmação de uma autonomia da imagem cênica em relação à realidade e à verdade ia permitir ao século XX repensar integralmente sua concepção e sua prática do teatro, quaisquer que fossem mais tarde, as soluções adotadas. (ROUBINE. 2003, p. 120-121)

O movimento simbolista promulgado no teatro tanto por Edward Gordon Craig possibilita uma nova percepção de mundo e do fazer teatral. Principalmente, ao analisarmos que por meio desse movimento estrutura-se todo o processo criativo de Craig, como a *Über-marionette* e a criação da dramaturgia da cena. Esse movimento estético questiona a base do pensamento teatral da era moderna fundamentada em princípios realistas/naturalistas e suas premissas de mimese<sup>9</sup> e de verossímil<sup>10</sup>. Em Roubine encontra a seguinte afirmação:

A função do teatro simbolista, mesmo reduzida ao contrário íntimo da leitura, se define por oposição à ambição dos naturalistas. Estes veem na representação um meio de mostrar o real, analisá-lo, fazê-lo ser compreendido. Já o palco simbolista visa promover o sonho. Este é no fundo o único parâmetro positivo a partir do qual se esboça uma teoria: se os instrumentos do palco favorecem a materialização desse onirismo (pela criação de uma atmosfera apropriada, por exemplo), conferem legitimidade à representação. (2003, p. 125)

<sup>9</sup> Signo, realidade representada, denegação, realista (representação). (PAVIS. 2011, p. 205). A *mimese* é a imitação ou representação de uma coisa. [...] Na *Poética* de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como *imitação (mimese)* da ação (*práxis*). (PAVIS. 2011, p. 241)

<sup>10</sup> O *verossímil* procede da experiência comum. É o que se produz com mais frequência (*Retórica*) e, portanto, o que corresponde ao horizonte de expectativa do espectador. Há, no *verossímil*, um componente psicológico que define um espaço não tanto do *possível*, mas do *plausível*, isto é, em suma, daquilo que um grupo social, em uma espécie dada, acredita possível. (ROUBINE. 2003, p. 15)

Esse movimento que teve origem na França do século XIX, se expandiu por toda Europa no século XX proporcionando novas formas de pensamento científico/estético e do fazer artístico (CARLSON, 1997, p. 295). Assim Gordon Craig (1963, p. 300) afirma: “Porque não apenas o simbolismo é a origem de qualquer arte, mas é também a própria fonte de toda a vida; só com a ajuda de símbolos a vida nos é possível e não deixamos de recorrer a eles”.

É através das ideias do movimento simbolista que Gordon Craig procurou estabelecer todo o seu processo de criação e pensamento sobre a encenação moderna. Para Almir Ribeiro (2016, p. 109-110): “Seu aspecto arquetipo de fetiche e máscara ritual o coloca no âmbito da reflexão de caráter antropológico, do sentido da representação cênica enquanto impulso humano e de contato com o que é sagrado, a partir da identificação de elementos primitivos e elementares ao teatro e suas raízes ritualísticas”.

Foi através dessa nova perspectiva que, Gordon Craig, desenvolveu o olhar em busca da teatralidade e do novo espaço de atuação. Ideias Craiguianas que confrontavam toda a ideia de representação mimética encontrada nas correntes estéticas realista e naturalista. Nesse sentido, Gordon Craig (2012, p. 49) expõe: “O Realismo Fotográfico e fonográfico ofende as mentes das pessoas. Apresenta uma representação grotesca e inadequada da vida visível exterior, relegando a essência divina, o espírito, a beleza da vida<sup>11</sup>” (tradução minha).

Sobre essas diretrizes Edward Gordon Craig estabeleceu todo o seu pensamento e fazer teórico/prático. Por meio delas, o encenador inglês Gordon Craig, procurou desenvolver a criação de um novo espaço cênico. Portanto, segundo Ramos in Craig:

Na sua “quinta cena”, o teatro voltaria a ser “um lugar”, espaço integral em que a matéria cênica em movimento se bastaria, despida das figurações dos telões pintados e dos objetos realistas, enquanto um dispositivo de telas móveis, planas e sem cor, em consonância com a luz, operaria como um múltiplo de infinitos lugares potenciais, exatamente o que ele chamará de “mil cenas em uma”, numa nota de rodapé. (2017, p. 26)

A busca da plasticidade da cena é um dos fatores importantes da teoria desse encenador, já que ele procurou estabelecer em seu processo criativo uma unidade estética teatral. Para tanto, ele coloca no mesmo nível de igualdade todos os elementos da teatralidade moderna como: atores, figurinos, maquiagem, cenografia, dramaturgia, sonoplastia e iluminação. Em Gordon Craig, a criação do quinto palco é uma união dos elementos da teatralidade na construção de imagem poética sublime. Uma imagem

---

<sup>11</sup> El Realismo fotográfico y Fonográfico ofende las mentes de las personas. Les presenta una representación grotesca e inadecuada de la vida visible exterior, relegando la esencia divina, la belleza da vida.

poética que procura se estabelecer dentro de princípios simbolista repleta de potenciais simbólicos e dramáticos.

Um homem à frente do seu tempo, promulgador de uma Obra de Arte Total, mas que devido a seu olhar visionário proclamou o Teatro do Futuro. Assim Gordon Craig (1963, p. 85) afirma: “Creio que virá o tempo em que podemos criar obras de arte do Teatro sem nos servirmos da peça escrita, sem nos servimos dos atores; mas creio igualmente na necessidade do labor quotidiano nas condições atuais”. Nessa perspectiva, procurar-se-á enveredar sobre os fenômenos da luz, da sombra e da escuridão na criação do espaço performático em Edward Gordon Craig.

### **3.1 – CRAIG ENTRE A LUZ E A SOMBRA: A CRIAÇÃO DO NOVO ESPAÇO PERFORMÁTICO.**

A percepção de arte de Edward Gordon Craig era visionária e se estabelecia em princípios estéticos promulgadores de uma nova arte teatral. Essa percepção aflorada baseada no conceito de Obra de Arte Total de Richard Wagner, na teoria do movimento da dançarina americana Isadora Duncan, nas ideias simbolistas e na ruptura com astros e vedetes e com as técnicas de encenação naturalista/realista, fizera com que Craig procurasse a criação de um novo espaço performático<sup>12</sup>. Para Edward Gordon Craig:

Quando Craig aplicou suas ideias, novas e totalmente apropriadas, ao tratamento do espaço no teatro, e quando inventa seus biombo/telas, do mesmo modo que as forma particular e precisa de cada cristal deriva de sua própria natureza. O tem desejado livre de ser algo morto e se tem convertido numa *dramatic* persona autêntica e relevante, revelando ao teatro e ao poeta dramático paisagens e possibilidades surpreendentes e infinitas<sup>13</sup>. (2012, p. 84) (tradução minha)

Nesse sentido, podemos compreender esse espaço vivo de criação de imagens e possibilidade infinitas, sendo de natureza dual. Um espaço de interação entre o real e o performático coloca em evidência uma imagem poética simbólica na criação do drama, ou da representação/presentação de sua performance junto a sua audiência. Assim, como

---

<sup>12</sup> Quando se expõe aqui um espaço performático visa compreendê-lo como um espaço vivo, pulsante, orgânico e comunicador. E não como um espaço ausente e vazio. (nota do autor)

<sup>13</sup> Cuando Craig aplicó sus ideas, nuevas y totalmente apropiadas, al tratamiento del espacio en el teatro, y cuando él invento sus pantallas, del mismo modo que la forma particular y precisa de cada cristal deriva de su propia naturaliza. Él ha desejado libre de ser algo muerto y se há convertido en algo tan expresivo como el rostro humano, se ha convertido en una *dramatis persona* autêntica y relevante, revelando al teatro y al poeta dramático paisajes y posibilidades sorprendentes e infinitas.

há dramaturgia textual e da cena, existe em Craig uma preocupação em pensar o espaço teatral (o prédio em si) em sua arquitetura e monumentalidade. Assim, segundo Craig (2012, p. 139): “Dou como certo que o próprio teatro será arquitetonicamente tão superior em seu poder como a mais nobre pirâmide”<sup>14</sup>. Gordon Craig, ao mesmo tempo, tem um olhar sutil a respeito do espaço de encenação (o palco) na criação da imagem simbólica. Roubine assim afirma:

O sonho de Craig é uma caixa cênica (não recusa de modo algum o teatro fechado à italiana) que espalhe imagens plasticamente perfeitas. É também um teatro-templo que recebe um público de fiéis, para quem o teatro se desdobrará com a majestade de uma liturgia do espaço e do tempo. (2003, p. 164)

O sonho de era produzir no e pelo teatro, em sua estrutura tanto arquitetônica quanto pela caixa cênica ou espaço de apresentação, um local sagrado, ao qual pudesse através de suas imagens monumentais e simbólicas estabelecer um teatro-templo. Entretanto, para que, Gordon Craig, pudesse criar uma imagem múltipla de si mesma pela encenação e do espaço teatral como um templo arquitetônico foi preciso repensar a estrutura da teatralidade moderna. Para tanto, Gordon Craig precisou compreender cada elemento da teatralidade moderna e o potencial simbólico, imagético/poético e dramático de cada um deles. Assim, em sua autonomia criativa, Gordon Craig, passou a estudar e a compreender sobre o figurino, a cenografia, a sonoplastia, a atuação, a escrita textual em sua forma visual, a maquiagem e a iluminação. Em cada um desses elementos o encenador inglês procurou pensar a questão da criação da imagem pelo movimento do e no simbólico.

Edward Gordon Craig requer em suas encenações um espaço dinâmico que se constrói pelo movimento simbólico. Para ele é impensável que uma Obra de Arte Total seja estruturada por uma imagem estanha, mimética e verossímil. Uma paisagem estagnada, que em se constrói em cena através de telões pintados retratando uma falsa realidade. E, principalmente quando esta se encontra sob o julgo dos atores que se expõem como os verdadeiros artistas do fazer teatral. Artistas que querem que todos elementos da teatralidade e todos os profissionais façam tudo funcionar ao seu favor. Gordon Craig, ao contrário, procura que todos elementos da teatralidade moderna, em um processo de diálogo, construa a imagem teatral. E que essa união estética possa ser construída apenas pelo encenador, ao ponto de produzir a arte do teatro. Para Craig,

A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo

---

<sup>14</sup> Doy por hecho que el propio teatro será arquitectónicamente tan superior en su poder como la más noble pirâmide.

gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. (1963, p. 158)

Assim, como na sabedoria oriental da totalidade encontrada no *I CHING*<sup>15</sup> na religião chinesa, Craig, em suas encenações, procura uma integração total de todos elementos da teatralidade para a criação da Obra de Arte Teatral Total. Não há em Craig uma soberania entre esses elementos, todos partilham do mesmo ideal. O pesquisador e professor de teatro Almir Ribeiro (2016, p. 33) expõe: “Craig invoca a autonomia da arte teatral, e a liberta também das hierarquias entre seus elementos componentes. Para Craig não há elementos preponderantes sobre outros”. A única soberania que para Craig existirá no teatro é a do encenador. Entretanto, o encenador precisa, mesmo que não venha a executar, ter conhecimento de todos esses elementos e dizer de que modo cada um irá compor a cena ou a imagem primordial teatral. Uma cena produtora de movimentos e imagens primordiais que se fundamentam no campo da imaginação, do instinto, da memória, da ideia e, porque não, de um inconsciente coletivo<sup>16</sup>.

Para Carl Gustav Jung:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. [...] Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (2014, p. 51)

O espaço cênico ou performático em Gordon Craig perpassa por esse campo da ideia, mas para nós, principalmente pelo campo do inconsciente coletivo. Esta afirmação é devida a compreensão desse encenador pela percepção simbólica da construção imagética das suas encenações. Assim, em Gordon Craig (2012, p. 61) encontramos: “Não é só da peça que tiro a inspiração para os meus cenários, mas também desses longos voos de pensamento que essa ou outra peça do mesmo autor tenham suscitado em mim”. Esses longos voos de pensamento para a construção de seus cenários e da visualidade da encenação possibilitam a compreensão do porquê sua arte mergulha na corrente estética simbolista. A presença do simbolismo nas obras de Edward Gordon Craig permite a

---

<sup>15</sup> I Ching, livro sapiencial e oracular chinês, proveniente de tempos míticos imemoriais [...]. Tendo em vista que um oráculo sempre tem alguma relação com o maravilhoso, o numinoso, e como, de acordo com a antiga tradição, os ensinamentos das sentenças oraculares do I Ching devem ser consideradas "acurada e conscienciosamente", é fácil perceber sua relação íntima com o religioso. (JUNG. 1978, p. 4-5)

<sup>16</sup> O autor expõe porque não, devido a termo *INCONSCIENTE COLETIVO* ser encontrado na obra de Carl Gustav Jung no livro “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”. Em nenhum momento Craig se refere a esse termo, porém em outros ele expõe sobre imagens que se constrói no campo da ideia e que possui qualidades simbólicas.

compreensão de um novo pensamento estético no teatro moderno. Nesse sentido, Vieites in Craig (2011, p. 42) afirma: “Mas pode considerar também que Craig propõe um simbolismo centrado na dimensão visual, nunca na dimensão verbal, talvez por ser consciente das dificuldades de desenrolar uma oralidade simbolista”<sup>17</sup> (tradução minha).

Pensar o espaço performático em Gordon Craig, como demonstrado nas citações anteriores, é preciso compreender nele a nova estrutura de encenação moderna e do debate estético sobre a produção da encenação. Um debate que se permeia e se interconecta em um lócus vivo, em eterno movimento e em imagens primordiais (*arquetípicas*) em seu potencial simbólico na criação do dramático. Nessa construção imagética, o simbolismo como aponta bem Vieites in Craig se constrói por meio de um estudo da visualidade e não tão profundamente da oralidade. Isso se torna interessante, pois essa visualidade da cena se constrói no corpo através do gesto dos atores, em seus figurinos, acessórios e maquiagem, na sua cenografia e iluminação. Todos esses elementos compõem para Gordon Craig a criação do movimento e da imagem simbólica de uma encenação (EYNAT-CONFINO. 1987, p. 24). A procura pelo um conjunto da obra, ou seja, pela união dos elementos da teatralidade é essencial para criação da arte teatral de Craig. Assim,

No começo desta conversa disse-vos que o Renascimento do Teatro tinha por ponto de partida o Renascimento do Encenador. No dia em que compreender a adaptação verdadeira dos actores, dos cenários, dos figurinos, das iluminações e da dança, saberá, com auxílio desses diferentes meios, compor a interpretação e adquirirá a pouco e pouco o domínio – do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras que escorrem naturalmente, e, nesse dia, a Arte do Teatro retomará o seu lugar, será uma arte independente e criadora, e não mais um ofício de interpretação. (CRAIG. 1963, p. 191)

A complexidade do fazer teatral e da criação do espaço performático em Edward Gordon Craig se instala na profundidade de se pensar a imagem em seu potencial simbólico e dramático. Não é apenas imitar a natureza, em seu sentido de mimese, ou tornar tal imagem verossímil, mas construir uma imagem que se transforma em múltipla de si através de um processo simbólico. Uma imagem múltipla, em movimento transformador, que busca a precisão, a sincronia, a harmonia na desarmonia harmônica de seus arranjos, onde todos os elementos guiados pelo encenador necessitam ser um todo na criação da encenação. Há aqui uma dualidade do drama, sendo que o primeiro se encontra no jogo encenado para a plateia e, o segundo, na articulação de todos esses elementos da teatralidade. Gordon Craig (1963, p. 194) assim afirma: “Entendo por

---

<sup>17</sup> Pero además cabría considerar que Craig propone un simbolismo centrado en la, dimensión visual, jamás en la dimensión verbal, tal vez por ser consciente de las dificultades de desarrollar una oralidad simbolista.

*cenário* tudo o que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos".

O interessante desse pensamento de Gordon Craig é a compreensão da totalidade dos elementos da teatralidade moderna para a produção do cenário. Enquanto que muitos na cena moderna e contemporânea enxergarão o *cenário* apenas como a construção de estrutura, objetos e ornamentos miméticos (Pavis, 2011, p. 42), Gordon Craig procura entendê-lo como uma união dos figurinos, da luz e dos cenários em si. Talvez seja daí que se principia a origem da palavra cenografia, cuja em sua essência contém a aglutinação de duas palavras: cena e grafia. Para Pavis a palavra cenografia:

No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. [...] A cenografia marca também seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), em não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. [...] A cenografia é assim o resultado de uma concepção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais cênicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto. (2011, p. 45)

Em, Edward Gordon Craig, pode-se perceber esse desejo de um cenário, ou seja, aqui melhor colocado como cenografia, que possa traduzir ou escrever visualmente, pela união de todos os elementos da teatralidade moderna, a imagem primordial. Essa presença desses elementos na constituição da imagem em seu potencial simbólico será de muita importância para compreensão da estruturação do drama a partir de Craig. Não é em vão que este pesquisador junto ao seu orientador procura, quase um século depois, compreender as propostas teatrais de Edward Gordon Craig para pensarmos sobre a estruturação da encenação de "*Cascando Beckett*: uma imagem como outra qualquer", realizada pelo grupo Máskara.

Uma imagem teatral, como podemos perceber em Gordon Craig, não se faz na soberania de um elemento pelo outro, mas na unidade criada através deles. E é isso que procuramos compreender em *Cascando Beckett* sob a direção de Robson Corrêa de Camargo. Essa pesquisa sobre Edward Gordon Craig tem início devido aos questionamentos levantados no decorrer da montagem de *Cascando Beckett* sob os elementos da teatralidade na criação da obra de arte e da criação da imagem. Ela se deu pela problematização da iluminação cênica nessa montagem para responder sobre até que ponto ela poderia se constituir como elemento importante para a criação da imagem da peça e do espaço performático. Para tanto, assim como em Rembrandt, procuramos em Edward Gordon Craig, possíveis diálogos que possam nos ajudar a compreender essa

problematização. Principalmente, por entendemos que ele é um dos principais problematizadores do uso da luz, da sombra e da escuridão no fazer teatral moderno.

Nesse sentido, Craig remete, como já demonstrado na criação do cenário, que a luz é, nesse processo de construção da imagem teatral, fundamental para a sua estruturação, constituição e apresentação. Ela, em Craig, não se constitui como elemento de funcionalidade ou de imitação da realidade, mas carrega em si um potencial simbólico, imagético e dramático. Ela se apresenta como aspectos de apresentação de si mesma e, também, como fator de direcionamento do olhar, de ênfase de uma ação, de aproximação ou distanciamento, de tensão ou leveza, de velar ou desvelar e revelar.

No arranjo da cena, e no virar-se para receber a luz, e no arranjo e direcionamento da luz restam algumas pequenas dificuldades. [...] Pois a luz *viaja* sobre a cena – não fica para sempre em um lugar fixo... viajando, ela produz música. Durante todo percurso do drama, a luz roça de leve ou corta, inunda ou goteja, não é nunca realmente parada, ainda que com frequência suficiente seu movimento não deva ser detectado até que um ato tenha chegado ao fim, quando, se tivéssemos qualquer poder de observação restante (e o drama nos deveria curar de qualquer desejo furtivo de observar), constatamos que nossa luz mudou completamente. Cena e luz então se movem. (CRAIG, 2017, p. 228)

Essa presença da luz criadora de movimento, nas propostas de Edward Gordon Craig, permite uma compreensão dos porquês esse fenômeno ultrapassa os seus princípios físicos e miméticos. E, também, permite esclarecer como ela pode ser trabalhada no decorrer de um espetáculo teatral. Há nessa passagem um índice importante para compreensão dessa nova postura da luz em seus fatores técnicos e estéticos. Em termos técnicos, a luz em primeiro lugar constitui como um elemento para além da funcionalidade, pois ela tem um papel de movimento da cena, ou seja, de acompanhar as entradas e saídas, intensificando os conflitos ou suavizando a ação. Em termos estéticos, a luz pode, nesse sentido, recortar aquilo que no momento da cena é essencial, dando mais ênfase na imagem recortada ou escondendo outras que não são tão interessantes no momento. Aliás, ela tem o poder de direcionar para aquilo que deve ser ou não mostrado. Além, é claro, de ditar o ritmo e andamento do espetáculo, já que ela se move junto com a cena, promovendo criação de uma imagem sublime. Assim, para Gordon Craig (2017, p. 229): “Minha luz pode passar de e para qualquer posição no ar ou no espaço cênico e assim jogar-se sobre qualquer ponto que eu necessite”.

Em Gordon Craig, a luz ganha autonomia na montagem cênica, ao ponto de ser retirada da ribalta<sup>18</sup>, recebendo assim novos lugares e angulações. Nesse sentido, para Craig (1963, p. 179): “O melhor é fazer desaparecer a ribalta o mais depressa possível de todos os teatros e não se fala mais nisso”. Assim, a luz passava a promover outros olhares e percepções tanto da cena quanto do espaço performático. Essa movimentação da luz dentro do espaço performático de Gordon Craig possibilitou com que seus *screens*, (biombos ou telas) em sua verticalidade e em seu jogo de cena, ganhasse profundidade, largura, altura e dramaticidade. Em Roubine encontra-se a seguinte afirmação:

Sua mobilidade utiliza o espaço cênico em todas as suas dimensões, tanto o eixo vertical como o horizontal. Eles se encaixam nos “urdimentos” ou no “porão”. O recurso à luz acentua também a diversidade dos efeitos obtidos e atenua a aparência às vezes excessivamente angulosa ou geométrica criticável nos *screens*. (2003, p. 164)

Para tanto, a luz produz efeitos diferenciados e outras percepções do mesmo material cenográfico. Por exemplo: esses *screens* iluminados, de baixo passam uma ideia, de frente outra, assim advinda do alto e/ou de trás, produzem outras percepções. Esses *screens* podem assim ser desvelados ou velados aos poucos e por partes, produzindo pelo jogo da iluminação imagens diferenciadas no decorrer da encenação. Para a época de Edward Gordon Craig, isso foi uma ideia inédita e inovadora no meio teatral moderno, pois a luz para esse encenador animava o seu espaço performático. A luz no espaço performático de Craig é modular e ao mesmo tempo esteta, pois nela se procura a presença do sublime. Ribeiro afirma:

Craig propunha para a cena uma visualidade impactante e sublime. Essa visualidade assim concebida, adquiriria, de forma natural, um caráter místico. Parecia claro pra Craig e a qualidade sublime que esta visualidade harmônica e enlevante poderia possuir, implicaria em uma concepção de algo metafísico, transcendente, revelador. (2016, p. 88)

Essa presença do sublime se realiza na interação e construção desse espaço com a presença dos atores. É importante reprimir que: o espaço cênico se constrói como uma imagem, quando temos a presença de todos os elementos da encenação moderna. Em Gordon Craig, já é sabido que a figura do ator não é a de maior relevância no processo teatral, por isso, é preciso compreendê-la nesse jogo cênico em sua relação com a iluminação. Isto porque sabemos que, para Craig, a luz tem uma autonomia no processo de criação da encenação. Nesse processo, o ator precisa ser iluminado de tal forma que

---

<sup>18</sup> Parte anterior inferior do proscênio aonde eram colocadas luzes para iluminar os atores e diferenciando-os da plateia.

não sobressaia ao todo do espetáculo, pois o objetivo em Gordon Craig não é apenas iluminá-lo, mas sim, produzir a imagem perfeita de uma obra de arte total.

A luz é fundamental para o trabalho do ator. Há nessa afirmação a preocupação de Craig em estimular o estudo da luz pelos atores e não somente pelos responsáveis dessa área ou outras afins. É preciso que o ator estude a luz em si, sua relação com o espaço performático e com sua arte de atuação. Principalmente, quando se percebe que a luz pode, ao ser estudada com cautela, ajudar no desenvolvimento de sua performance como ator e na intensificação de seu personagem. Portanto, o próprio Craig discorre sobre essa questão:

Nunca houve nenhuma necessidade de um critério que assumisse uma aguardada proeminência senão no dia em que o ator perdeu seu poder de expressão, seu poder de agir, até que começou a exigir o uso correto da cena e da luz. [...] O uso da luz para o ator é aquele que o ajudará e o apoiará se este lhe mostrar consideração. Pois a luz pode ser usada de muitas maneiras dramáticas – cabe ao ator conhecer pelo menos cinquenta ou oitenta dessas maneiras. No momento, ele reconhece em torno de seis. [...] O uso da luz para o ator só deve ser estudado pelo ator se ele observar o modo como a luz joga sua participação sutil na vida real. Se ele observar, logo perceberá que a luz cênica pode ser a melhor amiga de seu trabalho. (2017, p. 227)

O ator em Craig precisa antes de querer enveredar pela imensidão do palco com suas falas, estudar muito o processo de feitura de uma produção teatral. Não é simplesmente chegar, decorar um texto e cuspir suas falas. Pode-se perceber isso claramente nessa afirmativa de Craig, cuja a mesma procura demonstrar a importância de o ator estudar sobre a luz para compreender como ela pode ajudar na construção do seu personagem e da encenação. Esse pensamento de Edward Gordon Craig é de extrema importância para a reformulação teatral, cujo mesmo na criação da sua proposta pedagógica para sua Escola de Arte do Teatral estabelecida em Florença na Itália que na grade curricular terá o estudo sobre iluminação teatral. Em Craig:

As matérias de estudos são as que se seguem: Ginástica, Música, Educação Vocal, Desenho e pintura de decorados (cenários), Desenho e elaboração de indumentária (Figurinos), Modelado, Esgrima, Dança, Mimo-Drama, Improvisação, TEORIA DA ILUMINAÇÃO, História do teatro, Desenho, construção e manipulação de marionetes, Construção de maquetes cênicas, toda grade curricular do qual faz parte do curso em Direção Cênica<sup>19</sup>. (2012, p. 91)

Essa pedagogia criada por Gordon Craig, para sua Escola de Arte Teatral tendo o estudo da iluminação em sua grade curricular, só demonstra o pensamento inovador desse

---

<sup>19</sup> Las materias de estudio son las que siguen: Gimnasia, Música, Educación vocal, Diseño y pinturade decorados, Diseño y elaboración de indumentaria, Modelado, Esgrima, Danza, Mimo-drama, Improvisación, Teoria de la iluminación, Historia del teatro, Diseño, construcción y manipulación de maionetas, Construcción de maquetas escénicas, todo lo cual forma parte del curso en *Dirección escênica*.

pensador teatral. E, também, a importância do estudo da luz tanto para aqueles que queriam atuar quanto para os demais que queriam enveredar pelas diversas aéreas da teatralidade moderna. Infelizmente, o sonho de Gordon Craig durou pouco devido aos egos e desejos insanos da humanidade. A escola de Edward Gordon Craig que tinha como local a Arena Goldoni foi requisitada para se pensar a arte da guerra e não a ARTE DO TEATRO. Ramos in Craig expõe:

[...] Craig passou, a partir de 1908, a publicar a revista *The Mask* (mantida irregularmente até 1928) e a desenvolver o projeto de uma escola, que acabou não vingando por conta, sobretudo, do início da Primeira Guerra Mundial. Nos poucos meses entre 1913 e 1914 em que a escola funcionou na Arena Goldoni, como era chamado o espaço, Craig alimentou a esperança de forma artistas e técnicos que o acompanhariam na tarefa de criar o “teatro do futuro”. (2017, p. 15)

A Arte sempre em confronto com forças adversativas, cuja ações se coloca em embates tanto sonhos e fazeres maravilhosos. Era esse, o sonho de Gordon Craig, de pensar uma escola que fosse capaz de formar o artista em seu todo e não somente em uma parte. Um artista que fosse capaz de entender que um processo artístico teatral é uma união de todos elementos da teatralidade, sendo ele próprio parte desse todo. Assim, pode-se compreender que o ator em Gordon Craig não é o elemento central da sua obra, mas sim como a luz um elemento constituinte do todo teatral. Esse inovador teatral procurava um artista que compreendesse todo potencial simbólico dos elementos teatrais, dentre deles, a luz. Esse fenômeno estético que influencia tanto o trabalho do ator quanto influência e transforma o espaço performático. Nesse sentido: “A luz transforma o espaço e o anima, criando um espaço dramático que vai sendo aos poucos revelados. A disposição do material cênico e o jogo da iluminação criam o “espaço do drama”, exprimem suas tensões e seus símbolos”. (VIANA. 2010, p. 49)

Entretanto, se faz necessário compreender que esse fenômeno natural, em Gordon Craig, recebe potencial estético e simbólico. A iluminação tem nesse encenador uma relevância imprescindível na criação do espaço performático, pois ela atua diretamente na criação da imagem poética e dramática. Por fim, para melhor elucidarmos essa questão da luz em seu potencial simbólico passamos agora a estudar esse fenômeno junto com a sombra e a escuridão em Craig.

### **3.2 – LUZ, SOMBRA E ESCURIDÃO PARA ALÉM DA MIMESE E VEROSSIMILHANÇA, EM GORDON CRAIG: A PROCURA DO SIMBÓLICO.**

O ato de iluminar não pode ser compreendido apenas em seu carácter funcional ou mimético na construção de uma imagem teatral em sua verossimilhança com a realidade. Principalmente, em Edward Gordon Craig, esse pensador da nova estética teatral que propõe uma outra percepção da encenação e do espaço performático dentro de um processo criativo simbólico. A luz, em Craig, se constitui dentro de um ato de interação permeados pela sombra e a escuridão.

Assim, pode-se pensar sobre o ato de iluminar uma cena para a criação da atmosfera que o diretor venha a pedir. Primeiro, que para se iluminar um espaço necessita de seu elemento contrário: a escuridão. Sem ela a nossa percepção da cena seria outra e não teríamos como realizar os efeitos programados, nem Richard Wagner proporcionaria o direcionamento do olhar dos espectadores para a sua cena. Segundo que, sem a presença da sombra os objetos e atores perderiam suas qualidades visuais, pois perderiam um dos elementos primordiais para o seu entendimento: o contraste.

Para Donis A. Dondis em seu “A Sintaxe da Linguagem Visual” (2015, p. 109): “No alfabetismo visual, a importância do significado do contraste começa no nível básico da visão ou da ausência desta, através da presença ou da ausência de luz”. É, portanto, essencial que compreendamos, a partir da exposição de Dondis, a importância desses fenômenos para entendimento da obra de Edward Gordon Craig. Principalmente, quando se percebe que nesse encenador a luz, a sombra e a escuridão se constroem para além da mimese e verossimilhança. Em Craig temos uma busca pelo potencial simbólico desses fenômenos para a criação da imagem poética e dramática.

Para tanto, parta-se agora para a compreensão de cada um desses fenômenos, já tendo em vista que ele procura uma relação com as imagens arquetípicas, tal como o Sol. O Sol é a representação, para Craig, da imagem divina, ou seja, a própria personificação de Deus. Nesse prisma a luz se torna sagrada, porque Craig sempre procurou nela uma presença para além da física. Em seu livro “Arte do Teatro”, Craig (2011, p. 69) afirma: “Se tem uma coisa no mundo que eu amo, essa é o símbolo. Se tem um símbolo celeste diante do qual se dobra os meus joelhos, esse é o céu, se tem um símbolo de Deus, é o sol<sup>20</sup>” (tradução minha). Em uma outra afirmação de Craig, pode-se encontrar essa ideia

---

<sup>20</sup> Si hay una cosa en el mundo que yo ame, esa es el símbolo. Si hay un símbolo celeste ante el que doblar mi rodilla, esse es el cielo, si hay un símbolo de Dios, es el sol.

da luz e sua referência com o sagrado. Ou seja, a luz é uma imagem arquetípica de Deus em e para Craig. Assim,

Toda verdade, a verdade da tirania não menos que a verdade da escravidão, está iluminada pelo sol. Desde as colunas de mármore do Monte Carrara até a ruga na cara da minha enfermeira, tudo fica descoberto para mim e se ilumina com sua luz; nada escapa as vistas de Deus. É um Deus terrível para aqueles que temem ser queimados por ele<sup>21</sup>. (CRAIG. 2011, p. 71. tradução minha).

Edward Gordon Craig procura assim desenvolver sua teoria sobre a estética da luz baseada em princípios simbólicos. A luz em Craig não é apenas mais um fenômeno natural, mas a apresentação simbólica de um poder divino em sua dualidade, hora benéfico, outra hora terrível. Uma divindade que ilumina e sabe de tudo que acontece nesse mundo, desde as coisas mais veladas na profundidade da escuridão em sua luz presentificada são desveladas. Um Deus que, em forma de luz, transita e revela o espaço terrestre no qual Craig, assim como sua enfermeira, habita.

É essa luz simbólica que, Edward Gordon Craig, procura desenvolver em suas encenações para a criação do seu espaço performático e da imagem arquetípica. Para a historiadora Margot Berthold (2014, p. 470): “Fascinava-o converter linhas patéticas e místicas sobre o destino humano em luz e espaço, para espiritualizar o realismo cênico”. Esse mesmo pensamento simbólico de Edward Gordon Craig é encontrado em Odette Aslan (2003, p. 97) em seu livro “O Ator no século XX”: “É preciso dar à luz não uma cópia da natureza, mas a revelação dos símbolos daquilo que a natureza contém”.

A procura incessante do pensador e encenador Inglês Edward Gordon Craig sobre os potenciais simbólicos da luz permite-nos fazer, para além de sua forma física e mimética, uma reflexão sobre o papel de criação desse fenômeno dentro de uma montagem teatral. Não se trata mais simplesmente de trabalhar as materialidades ou as questões técnicas, mas sim de perceber as múltiplas possibilidades que ela oferece. E, uma dessas múltiplas possibilidades é o seu potencial simbólico na criação de imagens arquetípicas. Assim, essa afirmação pode ser abalizada pelo criador da Psicologia Analítica Carl Gustav Jung que expõe:

Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; está observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim,

---

<sup>21</sup> Toda verdad, la verdad de la tirania no menos que la verdad de la esclavitud, está iluminada por el Sol. Desde las columnas de mármol del Monte Carrara hasta la arruga en la cara de mi enfermera, todo queda al descubrierto para mi y se ilumina con su luz; nada escapa al ojo de Dios. Es un Dios terrible para aquellos que temen ser quemados por él.

expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. (2014, p. 14)

O interessante é que, por meio dessa afirmativa de Jung, pode-se validar o pensamento simbólico da luz de Edward Gordon Craig. E que ela pode também afiançar a nossa fala: a de que aqueles que procuram estudar sobre esse fenômeno precisam, em seu processo de estudo e investigação, ter um olhar diferenciado da luz. Um olhar que permita que os profissionais, que trabalham com esse fenômeno físico, compreendam a importância do estudo da luz em seus fatores estéticos e simbólicos. Esse potencial simbólico da luz muitas vezes parece negado por alguns desses profissionais em seus processos criativos teatrais. Alguns desses profissionais parecem empreender potenciais naturais ou simbólicos em muitos casos de forma inconsciente. Esse fora o meu caso antes de iniciar, até pouco tempo atrás, uma pesquisa sobre esse fenômeno junto ao Grupo Máskara e nas Performances Culturais.

Este fato se tornou ainda mais tenso ao perceber, nos processos criativos do Máskara e em minha pesquisa acadêmica, que o processo de iluminação de um espetáculo não se constitui apenas da presença da luz, mas de outros dois fenômenos físicos em seus fatores simbólicos: a sombra e a escuridão. Essa problemática se elucidou na montagem da peça “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*” (2015-2016) – montagem que será analisada no próximo capítulo. Foi a partir dessa problemática que nessa montagem procuramos entender esse potencial simbólico da luz, da sombra e da escuridão a partir do pensamento de Edward Gordon Craig. Em Craig, assim como a luz, elas se estruturam de forma simbólica. Ou seja, o ato de se pensar a iluminação de uma encenação não se encontra apenas na produção da luz, mas na interação dessa com os outros fenômenos. Há nesses fenômenos potenciais simbólicos que precisam ser compreendidos para além de suas potencialidades físicas e miméticas. Assim,

Em um projeto para *Electra*, feito em 1905 e reproduzido no *Index*, a impressão de grande espaço é dada pelo uso de cortinas pintadas muito altas e pela luz. A luz também é usada para criar humor e expressão: um raio de luz incide sobre a figura escura central de *Electra*, e a luz lança duas sombras de sua figura, tornando-a maior que a vida e também dando a ela uma atitude expressiva em outras duas dimensões<sup>22</sup>. (EYNAT-CONFINO. 1987, p. 108 – tradução minha)

---

<sup>22</sup> In a design for *Electra* (fig. 8), made in 1905 and reproduced in the *Index*, the impression of vast space is given by the use of very high painted curtains and by light. Light is also used to create mood and expression: a shaft of light falls on the central dark figure of *Electra*, and light casts two shadows of her figure, making her larger than life and also giving her expressive attitude two other dimensions.

A presença pelo ato da interação dos fenômenos luz, sombra e escuridão cria em Craig, segundo Eynat-Confino, uma profundidade no ato da vida da personagem ao mesmo tempo que amplia o espaço dimensional que ela se encontra. A imagem se constitui única e dramática, pois nessa construção poética há a produção de uma metáfora conflituosa que projeta sombras no encontro da luz com a escuridão da personagem. Assim, pode-se perceber que a luz em si se constitui como uma imagem reveladora, sublime e sagrada, cuja mesma se adentra na escuridão de um ser humano ao qual são projetadas as suas sombras.

Nesse sentido, como demonstrado no primeiro capítulo, a sombra se estrutura de tal forma que carrega em si uma natureza dual, pois nela se encontra tanto a luz quanto a escuridão. Entretanto, a porcentagem da incidência de cada uma irá depender do grau de abertura e o ângulo do indivíduo perante a luz ou escuridão. Em Ribeiro (2016, p. 83) encontra-se: “Também na iluminação, que usava para recortar o espaço de maneira muito particular, através de diagonais, criando arestas entre luz e sombra, estimulando uma dinâmica para o alto no olhar do espectador”.

O uso da luz em sua interação com a sombra e a escuridão em Gordon Craig, segundo Almir Ribeiro, permite compreender a inovação desse encenador na cena teatral moderna. Inovação que se instala em um novo modelo de pensar a presença desses fenômenos dentro do espaço performático. A estruturação dos refletores produtores de luz estabelece em Craig novos lugares e ângulos diversos como as diagonais. A luz sai da ribalta e por essa angulação promove outras percepções do espaço performático e ainda permite a incidência no espaço da sombra e da escuridão. Assim, a interação desses fenômenos proporciona no espaço performático de Craig, em sua potencialidade simbólica, uma imagem poética e dramática. Assim,

Em sua estética cênica, Gordon Craig combinou movimento (humano) e arquitetura (inerte), dando dinâmica ao que é inerte: sólidos geométricos, sombras, escadarias, biombos, vãos e frestas. Visualidades que a partir da matéria – incluindo a matéria do corpo dos atores – buscavam proporcionar um sentimento místico de revelação ao espectador. (RIBEIRO. 2016, p. 202)

É a partir desses fenômenos, em seu ato de interação, que Edward Gordon Craig desvelará os mistérios e segredos de uma nova cena e de uma obra de arte teatral. Por meio deles – em seus potenciais simbólicos, imagético e dramático –, Craig estrutura e desvenda a produção de suas encenações. Uma dessas encenações realizadas, para nós o seu principal trabalho, é *Hamlet*.

### 3.3 – ENTRE A LUZ E A SOMBRA: O POTENCIAL SIMBÓLICO, POÉTICO E DRAMÁTICO NA CRIAÇÃO DA PERFORMANCE TEATRAL DE *HAMLET*.

A montagem de *Hamlet* teve duração de 3 anos, junto ao Teatro de Arte de Moscou (BARROS. 2015, p. 82) sob os olhos do diretor russo Constantin Stanislavsky (1863-1938) e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Uma montagem que só veio a se realizar devido a presença de Isadora Duncan (DUNCAN. 2012, p. 203), pois foi através dela que as ideias de Edward Gordon Craig chegaram até Stanislavsky. Portanto, Stanislavsky apud Duncan descreve:

Na época, 1908 ou 1909, não lembro bem, conheci dois grandes talentos que me impressionaram muito: Isadora Duncan e Gordon Craig. [...] Mais tarde, quando tomei conhecimento de seus métodos e das ideias de seu grande amigo Craig, vim a saber que diversos povos, de áreas diversas, em diferentes cantos do mundo, por motivos que desconhecemos, buscam a arte devido aos mesmos princípios criativos naturais. Em nossas conversas sobre arte, Duncan sempre citava Gordon Craig, a quem considerava um gênio e um dos melhores artistas do teatro na época. (2012, p. 146-147)

Encontra-se assim, em Stanislavsky, um desejo pela experimentação de novas propostas teatrais. Por isso ele ao saber, através de Duncan, das propostas inovadoras de Edward Gordon Craig, o convida para realizar uma montagem junto ao TAM – Teatro de Arte de Moscou. Desde então, Stanislavsky (Duncan. 2012, p. 148) mobilizou-se para que Craig fosse até a Rússia: “Comecei então a sugerir à direção do nosso teatro que convidasse o grande diretor de cena para dar um novo impulso à nossa arte e colocar mais farinha no nosso pão, quando nos pareceu que nosso teatro tinha derrubado a suposta parede invisível”.

Esse desejo pela inovação da cena era presente em ambos encenadores, mesmo eles sendo de linhas estéticas diferentes. Nesse sentido, Edward Gordon Craig e Constantin Stanislavsky se predisporam a realizar a montagem de um dos mais famosos textos da dramaturgia mundial: *HAMLET* de William Shakespeare. Segundo Almir Ribeiro (2016, p. 75): “*Hamlet*. Esta realização se tornaria um marco na obra de Gordon Craig e na história do teatro universal”. Nessa montagem Craig ficou encarregado de criar a encenação da peça, enquanto Stanislavsky ficou com a preparação do elenco. Assim, Craig ficou responsável de produzir a visualidade do espetáculo e de conduzir todos os elementos da teatralidade moderna. Assim, Gordon Craig, pôde colocar a prova as suas ideias e teorias sobre a encenação moderna, dentre elas os seus *screens* e a luz em seu potencial simbólico. Para Margot Berthold:

Craig concebia seu palco não apenas na qualidade de simbolista da luz, isto é, como iluminador, mas também, na mesma medida, como arquiteto. Os *screens* (biombos) que ele usou na famosa montagem de *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou de Stanislavsky, em 1911, aspiravam a algo mais do que apenas uma monumentalidade vazia. Propunham-se, ao mesmo tempo, a apagar o efeito visual da “caixa de vistas” tradicionais para realçar, com imponente mobilidade, a ação interpretativa do ator e fornecer aberturas cambiantes às luzes em sucessão. (2014, p. 471)

Um encenador moderno que, ao estudar a complexidade da criação de uma encenação em todos os aspectos da teatralidade moderna, conseguiu unir na montagem de *Hamlet* tanto sua visão como arquiteto quanto pensador da luz. Nela, Craig proporciona uma nova percepção do espaço performático demonstrando a importância da interação dos elementos teatrais. Ele tinha em si mesmo um desejo incessante pela unidade estética em seus trabalhos através da interação da luz, da sombra e da escuridão e dos outros elementos da encenação para a criação da visualidade em *Hamlet*. Uma visualidade que, por meio dessa interação, produzia imagens que pudessem revelar os sonhos mais ocultos desse personagem. Craig aponta esse estado onírico em *Hamlet* quanto apresenta a descrição de uma cena do espetáculo para Stanislavsky. Craig explica:

Esta é a segunda cena, Primeiro Ato de *Hamlet*, como foi produzida por mim, com a assistência do sr. Stanislavski, no inverno de 1911, no Teatro de Arte de Moscou. Você vê o palco dividido por uma barreira. De um lado está Hamlet, sentado, caído, como se estivesse em um sonho, do outro lado você vê o seu sonho. Você o vê como que por meio da imaginação de Hamlet. Aquilo que está atrás dele é como ouro derretido. É a corte do rei e da rainha da Dinamarca. (2017, p. 162)

Há aqui, a criação de uma imagem cênica permeada pelo simbolismo encontrado no sonho de Hamlet. É como se tudo que o personagem vivesse até o presente momento não passasse de um estado inconsciente, que pela natureza arquetípica do sonho se torna consciente. Entretanto, uma consciência que vai se estruturando aos poucos e revelando a natureza do sonho deflagrada na relação das sombras que o cerca na escuridão dos mistérios encontrados nesse personagem. Na interação desses fenômenos com os seus *screens*, Edward Gordon Craig, vai desbravando a dramaturgia escrita de Shakespeare em uma escrita visual, constituidora de imagens simbólicas. Assim, para Craig (1963, p. 271): “Uma indicação interessante para a encenação das tragédias de Shakespeare pode deduzir-se da intervenção, nessas tragédias, de espectros ou de espíritos. O simples facto da sua presença proíbe qualquer figuração realista das peças em que eles aparecem”. Em um outro ponto Craig aprofunda essa questão:

O espectro aparece – grande agitação de todos os actores, das luzes, da música de todo o público. O espectro sai – e todo o teatro respira, aliviado. [...] E é assim que o grande mistério que está na origem das coisas, da vida e da morte, - a reserva infinitamente fecunda em belezas e de que Shakespeare faz a trama

dos seus sonhos – passou em silêncio, abafado, sob uma tossezinha de desculpa. (1963, p. 274)

A presença da figura fantasmagórica do Pai de *Hamlet*, é um elemento importantíssimo para Craig pensar sobre o seu procedimento estético e o uso dos elementos da teatralidade. Essa figura presente na obra já determina em si uma dramaticidade gerada nessa imagem. É através dela que *Hamlet* vai produzir os mais diversos comportamentos para encontrar a verdadeira resposta sobre a morte do seu pai. Esse espectro do Pai, cuja aparição a *Hamlet*, se apresenta na dualidade de se configurar uma imagem arquetípica tanto para o bem quanto para o mal. Principalmente, quando a personagem do pai revela que veio da mais tensa profundidade terrestre. Portanto, como em sonho, *Hamlet* precisa despertar-se para, através da averiguação dos fatos ali apresentados pelo espectro, tornar consciente tanto os malfeitores quanto ações a serem tomadas por ele. Para tanto, é preciso pensar no posicionamento dos fenômenos da luz, da sombra e da escuridão dentro dessa encenação. Pensar não em seu sentido técnico e material, mas em seu sentido estético e simbólico. Portanto, segundo Alberto Morgado:

Em *Hamlet*, a baixa luminosidade, sob Craig, adquire expressão, a sua debilidade cria uma metáfora da fragilidade, fraqueza da corte, mesmo com todo o seu ouro. Uma espécie de tenebrismo, um áspero contraste entre luz e sombra. O chiaroscuro, o contraste entre luz e sombra exigem conhecimentos de perspectiva, dos efeitos que a luz provoca nas superfícies, no matiz. Áreas lúgubres valorizam o estudo cromático, a composição. (2018, p. 44-45)

Como Morgado bem apresenta, em *Hamlet* de Craig, a presença do claro-escuro, luz e sombra permeados pela escuridão, intensifica a ação dramática da peça dando profundidades para os dramas pessoais e coletivo encontrados nessa montagem. Além de produzir um lócus tridimensional no qual os *screens* moduláveis produziam novas tensões e imagens ao receber a luz, a sombra e a escuridão.

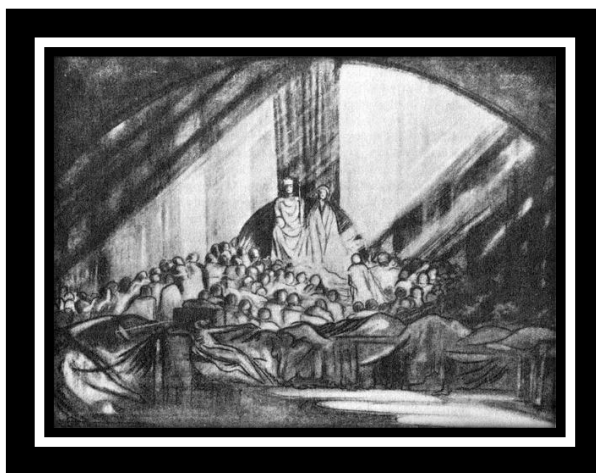


Imagem VIII: O desenho de Craig para a cena da corte, com Hamlet reclinando nos bastidores e as telas dispostas em uma parede plana na parte de trás. In: <http://theatre-artefact.spb.ru/?p=277>

Esta imagem apresenta o que Edward Gordon Craig compreendia sobre a criação da imagem em seu sentido simbólico e dramático. Nela pode-se analisar a união de todos os elementos da teatralidade moderna para a criação da encenação. E, principalmente perceber as novas dimensões criadas por Craig através de um novo posicionamento dos equipamentos técnicos de produção artificial de luz para a criação da iluminação de *Hamlet*. Nessa imagem pode-se perceber a presença desses fenômenos físicos, porém em seu caráter simbólico. Uma luz que entra por uma diagonal, originária do alto, em forma de feixes de luz permitindo que alguns espaços sejam iluminados, enquanto outros permanecem na sombra ou escuridão total. Um estilo que se compara ao quadro “Ronda da Noite” de Rembrandt Van Rijn, artista da era barroca pesquisado no capítulo anterior.

Há apontamentos em alguns textos de Craig que demonstram que o mesmo se dispões a conhecer a obra desse mestre da pintura barroca em sua técnica de luz e sombra ou claro e escuro. Edward Gordon Craig (2017, p. 43-44) em um desses apontamentos expõe: “Dito isso, eu quero reconhecer minha dívida com, pelo menos, uma centena de pessoas. Para começar, reconheço minhas dividas para com os iluminadores do Teatro Lyceum e para com Rembrandt”.

Portanto, pode-se assim concluir, a importância dos fenômenos da luz, da sombra e da escuridão no processo criativo de Edward Gordon Craig e da sua nova proposta de cena para um novo teatro, o teatro do futuro. E, principalmente com esses fenômenos, por meio de sua arte, são produtores de potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos. Por fim, demonstra-se a importância deles na criação do novo espaço performático de Edward Gordon Craig. Um espaço performático que se estrutura para a criação da imagem e da Obra de Arte Total. A partir desse conceito, percebe em Gordon Craig a sua inclinação para produzir uma nova estética da encenação, estruturada no sublime e no sagrado. É esse potencial simbólico, demonstrados em Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig que nos movem tanto na vida quanto na arte. E é nele que continuamos nossa jornada para a compreensão da imagem e do dramático em “*Cascando Beckett: Uma imagem como outra qualquer*”.

#### **CAPÍTULO IV – *CASCANDO BECKETT* ENTRE A LUZ E A SOMBRA: GRUPO MÁSKARA E A CRIAÇÃO DA IMAGEM.**

No ano de 2002, na cidade de Goiânia/Goiás, tem origem o Grupo Máskara – Núcleo de Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performances – sob a direção do encenador e professor Dr. Robson Corrêa de Camargo. O grupo se estrutura dentro da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e tem como objetivo realizar pesquisas sobre a arte do ator e do fazer teatral. Para tanto, procura, desde a sua origem, realizar trabalhos teatrais dentro de uma perspectiva experimental, que produzam novas experiências estéticas/artísticas.

Nesse sentido, sob a orientação de seu diretor/encenador, o grupo se estabelece dentro um princípio criativo que tem como norte a pesquisa. Uma pesquisa voltada para a compreensão das práticas teatrais conhecidas e até então aplicadas, mas também se propõe a ir em busca de outras possibilidades para a produção de seu próprio método de criação. Para Reis (2016, p. 86): “O intuito do Máskara, desde a sua criação, é apresentar um teatro engajado e diferente. Segundo seu diretor, um teatro de arte que reflita e discute a situação do homem, que se organize enquanto grupo de pesquisa com existência permanente nesta práxis teatral”.

Esse é um dos diferenciais que o Grupo Máskara procura estabelecer em seu método de trabalho na cena teatral goiana, nacional e internacional. Para o Máskara, um processo criativo teatral se estrutura entre a prática e a pesquisa, de tal modo que busca realizar um teatro que possa proporcionar novos sentidos e outras reflexões. Em Reis e José Renato em “As performances-Teatrais do Máskara: as “multifacetadas” no interior do Brasil” in “Performances da Cultura: Ensaio e diálogos” (2015, p. 331): “O foco é o teatro e a profissionalização, bem como profundas reflexões teóricas e estética, levadas ao patamar da lógica acadêmica”. Nele, tem-se o desejo de investigação constante sobre as práticas existentes do fazer teatral, as técnicas de atuação, os modos de produção e recepção. Não se trata apenas de decorar um texto, realizar algumas marcações e subir ao palco para representar e no final receber os aplausos, mas sim, em pensar sobre o fazer estético e como este pode por meio do teatro, da dança e/ou da performance instigar novas experiências e sensibilidades naqueles que produzem e para os receptores das suas obras. Em Robson Corrêa de Camargo:

Poucas tentativas há de um teatro experimental, de grupo e que organize um elenco que tenha existência constante em torno a uma proposta estética determinada e inovadora e que se fundamenta em torno a um ideal estético de

um coletivo teatral. Uma proposta nesta perspectiva, que procure formar um público em torno a novas experiências de vida e abrir novas possibilidades estéticas na formação e na relação com a plateia, como é de se esperar, não arregimenta um grande público e exige assim uma relação amadora de seus artistas, pois não consegue subsistência autônoma. (2015, p. 286)

O ato de experimentação estética do Máskara, proposto pelo encenador Corrêa de Camargo, permite que o grupo caminhe pela margem do teatro tradicional e comercial. Nesse sentido, como em Guimarães Rosa em seu “A Terceira Margem do Rio, o Máskara se estabelece num entre lugar das produções teatrais contemporâneas para tentar desvendar em seus trabalhos uma margem imaginária repleta de possibilidades.

Para tanto, o processo de pesquisa do grupo se estrutura desde a escolha da dramaturgia, do elenco à criação da encenação com a equipe criativa. Todos os integrantes do grupo se encontram em um processo intenso de pesquisa a margem, ou aliás, na busca dessa terceira margem nas produções artísticas do Máskara. Nessa terceira margem, encontra-se também, a escolha das dramaturgias para a realização dos seus espetáculos. Dramaturgos que possibilitem outras formas de perceber o mundo, a vida e o ser humano em si mesmo. Um desses dramaturgos escolhidos é o Irlandês Samuel Beckett (1906-1989) que, assim como o diretor do Máskara, se encontra nessa margem de Guimarães Rosa. Assim, em Reis (2015, p. 87):

O Prof.º Dr. ° Camargo é fruto de uma arte contracultura, um diretor que nos possibilita um olhar sensível da arte enquanto agente transformador na sua interação social. A dramaturgia de Beckett é contra uma ordem, é nesse interesse, nessa esfera, que emerge a montagem de *Godot*, em Goiânia. (2015, p. 87)

A marginalidade da dramaturgia de Samuel Beckett e do encenador Robson Corrêa de Camargo no Grupo Máskara permite na sensibilidade da arte teatral um olhar de estranhamento sobre o ato da vida em suas múltiplas manifestações artísticas. Foi assim, quando em 2005 o encenador decide montar a peça de Beckett “*Esperando Godot*” – título original *Waiting for Godot* – escrita em 1948 e publicada em 1952. Uma dramaturgia ousada que trata sobre questões humanas e pelo desejo dos personagens Estragon e Vladimir de encontrar Godot. Nessa montagem estreada em 2005 teve as participações, na imagem abaixo da esquerda para direita, dos atores Karine Ramaldes (Lucky), Wesley Martins (Estragon), Saulo Dalago (Vladimir), Valéria Braga (Pozzo) e do ator mirim João Pedro Caetano.



Imagem IX: *Esperando Godot* (2005-2006). Dramaturgia de Samuel Beckett. Encenação: Robson Corrêa de Camargo. Iluminação de Alexandre Greco. in: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>

Essa montagem do Máskara trouxe, para os artistas e públicos da cena goiana, um estranhamento e uma inquietação sobre o fazer artístico, colocando o espectador e a todos nós em um estado liminar. Digo todos nós, devido em algumas dessas apresentações, que aconteceram no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás, localizado no Setor Universitário, eu estava presente operando a luz do espetáculo. Ao lado de Robson Corrêa de Camargo eu operava a luz do iluminador goiano Alexandre Greco. Foi a partir de *Esperando Godot* que decidi desenvolver meu trabalho como ator, iluminador, diretor e pesquisador. Se hoje estou nessa pesquisa de Mestrado foi devido aos frutos que surgiram a partir dessa encenação do Máskara.

Este é um importante detalhe que o grupo proporcionou desde então para artistas da cena goiana, o desejo de realizar um trabalho sério de pesquisa embasado academicamente. Neste trabalho de quase três anos de estruturação, ensaios intensos, pôde-se ver em cena um quarteto de atores afinadíssimos com o todo da encenação. Uma pesquisa de todos os elementos da teatralidade como figurino, adereços, atuação, cenografia, maquiagem e iluminação. Lembro-me até hoje do iluminador Alexandre Greco comentando sobre o processo de criação da luz e como este estava tentando

entender o espaço performático proposto por Corrêa de Camargo através da Luz e da Sombra.

Um espaço não real e, ao mesmo tempo, real em seu simbolismo. Um espaço que se estruturava na espacialidade teatral de um teatro arena circular, permitindo com que a plateia tivesse, como em uma mandala, uma intimidade com os quatro atores. Esse quarteto em alguns momentos com a entrada do menino se tornava um quinteto. Para Robson Corrêa de Camargo:

Em um lugar indefinido – Estrada (caminho) do campo, com árvore, à noite (Route à la campagne, avec arbre. Soir) – dois amigos se encontram: Estragon e Vladimir. A primeira frase dita na peça, por Estragon, já indica a inutilidade da presença deles naquele lugar: “nada a fazer” (rien à faire). Eles lá se encontram para esperar um sujeito de nome Godot. Nada é esclarecido a respeito de quem é Godot ou o que eles desejam dele. Os dois iniciam um diálogo trivial que só será interrompido quando da entrada de Pozzo e Lucky. (in: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>)

Nessa passagem, exposta por Corrêa de Camargo, já pode-se perceber a complexidade da dramaturgia de Samuel Beckett. Essa complexidade se estrutura não apenas nas falas das personagens, mas também na produção do espetáculo. Isto devido os textos de Beckett romper com a lógica da escrita dramática tradicional do teatro, muitas delas baseadas ainda na *Poética* de Aristóteles na unidade de tempo, de espaço e de ação. Em Samuel Beckett os espaços, as ações de suas personagens e o tempo em que elas estão são como afirma Corrêa de Camargo, indefinidos. E essa indefinição coloca tanto a construção da encenação quanto atores e espectadores em um entre lugar, num limiar, aonde todos nós nos encontramos a margem da lógica do pensamento tradicional. Este movimento de estranhamento nos faz indagar sobre o porquê de Samuel Beckett no Grupo Máskara. Robson Corrêa de Camargo afirma:

Beckett nos interessa até hoje pela maneira singular que aborda o ser humano. Seus textos falam de múltiplos sentidos, de tortura, de ausência, de solidão, do humano, abrindo possibilidades sem fim de enfrentamento do fenômeno teatral a partir da relação palavra e cena, público-autor. Beckett apresenta o sem sentido do teatro, para uma busca de sentido, com as armas desafiadoras do fenômeno dramático. Beckett nos tem aberto várias possibilidades. (2015, p. 289)

A (des)construção dos sentidos e dos modos operantes do fazer teatral em um estado liminar no qual tanto Samuel Beckett quanto o Grupo Máskara se permitem estabelecer dentro de uma (in)certeza. O termo (in) não é aqui usado como um prefixo de negação, mas de adentrar em suas certezas para questioná-las em seus valores absolutos e determinantes. Neste sentido, um universo inconsciente de possibilidades pode aflorar tanto no ato de se pensar sobre a vida, o mundo, o universo e o ser humano em si, em sua

relação com o meio quanto de outras possibilidades de uma escrita como a de Beckett. Uma escrita que provoca em seus espectadores e artistas por meio da sensibilidade provocada pela Arte Teatral, outros sentidos e percepções. Samuel Beckett é assim, por causa dessa escrita inovadora, considerado pelo crítico teatral Martin Esslin, um dos maiores ícones do Teatro do Absurdo do século XX. Assim,

Beckett foi agraciado com o Nobel de Literatura em 1969, pelo conjunto das obras que incluem romances, peças de teatro, ensaios, contos, além de trabalhos direcionados para outras linguagens artísticas como roteiros de televisão e cinema, e peças radiofônicas. O dramaturgo é considerado um dos precursores do chamado Teatro do Absurdo, um termo amplo que tentava definir uma leva de dramaturgos diversos e marginais que caminhavam fora da dramaturgia tradicional, cunhado pelo crítico húngaro Martin Esslin, em seu extenso livro *o Teatro do Absurdo* (1961), publicado quase dez anos depois da estreia de *Esperando Godot* em Paris. (REIS. 2017, p. 4)

É dentro dessa dramaturgia e forma de pensar de Samuel Beckett que Robson Corrêa de Camargo aborda, junto ao *Máskara* e a cena teatral goiana, uma nova perspectiva do fazer teatral. E é a partir dessa proposta que Corrêa de Camargo estruturará a suas outras montagens que transitam entre o pensamento beckettiano e a terceira margem do rio de Guimarães Rosa. Nesse sentido, o Grupo *Máskara* procura produzir trabalhos tais como “Que Onde” (*What Where*) em 2010, *Companhia* (*Company*) em 2009, *Fim de Jogo* (*End Play*) realizado na cidade de Sopot – Polônia em 2010, todas dramaturgias de Samuel Beckett. Em 2009 e depois em 2012, o Grupo *Máskara* monta a peça *Senhora dos Afogados* do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

É na montagem de *Senhora dos Afogados* de 2012 que adentro ao grupo e desde então começo a minha pesquisa sobre luz e sombra. Nessa montagem pude iniciar minhas pesquisas como iluminador a partir das ideias do artista barroco Rembrandt Van Rijn e, ao mesmo tempo, conhecer o trabalho de encenador e pensador inglês Edward Gordon Craig. Foi a partir dessa pesquisa prática que se findou em meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC –, “A luz e a sombra em *Senhora dos Afogados* à luz de Rembrandt”, que comecei a minha pesquisa sobre esses fenômenos. Nessa pesquisa ficou claro a importância de se pensar sobre o ato de produção da iluminação dentro da cena teatral. Principalmente, por que nela começamos a compreender sobre o seu potencial imagético, poético, dramático e simbólico da luz, da sombra e da escuridão.



Imagem X: *Senhora dos Afogados* (2012) Dramaturgia de Nelson Rodrigues. Encenação: Robson Corrêa de Camargo. Orientação de Cenário: Matheus Bertoni. Orientação de Figurino: Rosi Martins. Cenografia da Luz: Allan Lourenço. (Foto: Camargo) in: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>

Em *Senhora dos Afogados* inicia-se uma pesquisa voltada para a compreensão da luz e sombra a partir dos trabalhos pictóricos de Rembrandt Van Rijn e um estudo histórico dos gregos até a modernidade teatral sobre a luz. É nessa pesquisa que começamos a estruturar um trabalho que ao mesmo tempo que iluminasse também pudesse criar uma múltipla espacialidade com a luz. Entretanto, essa pesquisa sobre esses dois fenômenos em Rembrandt que elas poderiam produzir potenciais dramáticos e imagéticos.

Assim, iniciou um processo de pesquisa dos elementos da teatralidade no grupo através do trabalho de iluminação, pois não se tratava mais apenas de iluminar. Tratava-se agora de como iluminar e de que forma a luz e a sombra construiria a imagem poética e intensificaria o jogo dramático proposto pelo encenador e seus atores. Há nessa peça um estudo sobre as hierarquias das personagens e de como cada uma tinha de ser iluminada para representar as suas posições no jogo da dramaturgia visual. Esse processo criativo estruturado entre a luz e a sombra, além de produzir esses jogos de poder das personagens, precisava criar espaços individuais de cada um dos atores e, ao mesmo tempo, o coletivo que ia desde a cidade litorânea à casa do juiz. Pode-se, nesse sentido,

perceber que esses fenômenos caminham pela construção de espaços imaginários e de tempos cronológicos ou simbólicos.

O simbólico se constitui também na luz em vários aspectos, mas nesse caso aqui também na produção de uma imagem que reforça todo o jogo central de uma família tradicional brasileira que se vê envolto em escândalos. Porém, ela tenta manter um jogo no qual passa a imagem de uma família que respeita os princípios morais, éticos e, principalmente os religiosos. Nessa imagem pode-se perceber a influência de uma instituição nos princípios de uma família que presa a moral e o bom costume, embora no mais recôndito do seu lar se encontra um mundo de pecados, traições, desejos secretos e assassinatos. Em *Senhora dos Afogados* há uma única imagem que se multiplica em diversos espaços e tempos pela a interação da luz, da sombra e da escuridão.

A interação desses fenômenos se encontra também presente em um outro trabalho realizado por mim junto ao Máskara. Essa montagem foi o *Curta Beckett*. Uma montagem/colagem realizada no ano de 2014/2015 de vários textos curtos de Samuel Beckett que se transforma em um único espetáculo. Os textos de Beckett utilizados nessa montagem são: *Esboço para rádio I* (1961); *Vai e Vem* (1965); *O Improviso de Ohio* (1981); e, *Texto para Nada IV* (1950). Esse título dado pelo encenador do Máskara gera uma pegadinha no espectador, já que nele temos tanto a presença de pequenos textos do dramaturgo irlandês quanto a questão de se curtir a escrita de Beckett.



Imagem XI: *Curta Beckett* (2014-2015). Dramaturgia de Samuel Beckett. Encenação de Robson Corrêa de Camargo. Elenco: Ronei Vieira; Haroldo de Araújo; Deusimar Gonzaga; Mariana Tagliari; Ana Paula Teixeira; e Kelly Priscila. Cenografia da Luz: Allan Lourenço. (Fotos: Camargo) in: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>

Em *Curta Beckett* continuamos a pesquisa sobre a luz, a sombra e a escuridão a partir da imagem pictórica de Rembrandt. Essa pesquisa da luz e sombra em Beckett à luz de Rembrandt possibilitou um estudo de como esses fenômenos podem ser importantes para a criação da imagem, a intensificação do dramático e a presença do

simbólico. E, ao mesmo tempo, proporcionou a criação de espaços/tempos individuais e coletivo. Pela a utilização desses fenômenos pôde-se criar no final do espetáculo uma imagem única, produzindo assim uma unidade estética. Todo espaço se encontra no escuro e vai se revelando aos poucos, como um sonho, para no final produzir a imagem total. As personagens são trabalhadas dentro de cada espacialidade pela presença desses fenômenos e uso das cores.

No texto *Esboço para rádio I* procuramos uma interação da luz, da sombra e da escuridão envolto na tonalidade âmbar para passar a ideia de algo envelhecido. As personagens se encontram na sombra devido ao texto se referir a vozes e não aos rostos. Nesse sentido, procurou-se estabelecer uma iluminação que pudesse, ao reforçar a voz, produzir perguntas sobre de quem eram aquelas vozes.

No *Vai e Vem* desenvolveu-se questionamentos de espaços, porém preferiu-se produzir um que fosse em qualquer lugar aonde se encontram senhoras a conversar. Entretanto, essas senhoras brincavam pelos seus jogos de velar e desvelar fofocas e a si mesma, encontrando seus segredos hora revelados e em outras não.

Em *O Improviso de Ohio* estabeleceu um processo de espelhamento. Nele, esse espelho foi criado pela luz refletida na mesa, onde as personagens na escuridão recebiam sobras de luz.

Já no *Texto para Nada IV* a luz, a sombra e a escuridão, permeada pela cor/luz azul, tentamos produzir um caminho que se cruzava no centro aonde a personagem se estabelecia. Esse caminho era um terreno arenoso para a personagem e a ligação com as outras cenas que iam sendo reveladas novamente aos poucos. Uma personagem que procura perseguir um caminho, uma luz que não sabia de onde ela vinha.

É através dessa pesquisa da luz, da sombra e da escuridão realizada no ano de 2012 em *Senhora dos Afogados* e no *Curta Beckett* em 2014/15 à luz de Rembrandt que estabelecemos um novo processo junto ao Máskara. Este processo é o estudo dos elementos da teatralidade moderna, no nosso caso os fenômenos luz, sombra e escuridão. Neste sentido passa a empreender também no Máskara uma pesquisa sobre a criação do espaço performático em seus potenciais simbólicos, imagéticos, dramáticos. Embasados por estas pesquisas práticas e teóricas partimos para a mais nova produção do Grupo Máskara.



Imagem XII: Cartaz de divulgação.

Assim, o grupo estava à espera de uma luz, como as personagens Estragon e Vladimir estavam a *Espera de Godot*. Uma iluminação que fosse capaz de produzir em uma imagem teatralizada a perseverança da memória proposta pelo encenador Corrêa de Camargo em sua mais nova montagem “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. Uma luz que expressasse o desejo tanto do encenador quanto dos atores que estavam a quase dois anos ensaiando diariamente esse texto de Samuel Beckett. Essa montagem é uma adaptação de uma das peças de Beckett para rádio com o nome original de *Invention Radiophonique Pour Musique et Voix* (*Invenção radiofônica para música e voz*). O *release* encontrado no site <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara> apresenta:

*Cascando* é uma peça para rádio de Samuel Beckett, escrita em francês em dezembro de 1961. Seu título é um pouco maior, *Invention Radiophonique pour musique et voix* (*Invenção radiofônica para música e voz*). Sua primeira transmissão foi feita na França em 13 de outubro de 1963 com Roger Blin (L’Ouvreur), o primeiro diretor de *Esperando Godot*, e Jean Martin (La Voix).

A peça foi originalmente chamada de *CALANDO*, um termo musical que significa diminuindo ou decrescendo, que pode envolver o tempo musical ou a intensidade. *Cascando* é também o título de um curto poema de Beckett de 1936.

Uma peça criada por Samuel Beckett inicialmente para ouvir. Uma escrita que procura proporcionar, através da palavra escrita, uma nova experiência pelo sentido da audição. Beckett procura, portanto, pela palavra escrita instigar o ouvinte a enveredar pelo hemisfério (des)conhecido de si mesmo, provocando outras sensações e novas experiências pela sua dramaturgia. Uma escrita que em si mesma é produtora de imagens abstratas e simbólicas, que em sua sutilidade são carregadas de tensões e poesias. Assim, temos por meio da montagem da peça *Cascando*, a procura de um *Godot* sobre os pés de um Curupira, o desafio de pensar uma imagem que fosse capaz de, muito mais do que traduzir o pensamento de Beckett, provocar sensações. Portanto, Robson Corrêa de Camargo relata:

Como sempre, nas montagens do Máskara, procuramos uma leitura particular de Beckett, um diálogo com nossas paixões. Não é nosso objetivo procurar uma cópia fiel do que supostamente teria sido proposto pelo autor em algum teatro hoje inexistente, nem o de ser diferente. Procuramos, nas vozes e silêncios de Beckett, um diálogo com seus escritos, com suas palavras, imagens esboçadas de seu processo criativo.  
(in: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>)

Há nessa afirmação, algumas questões importantes para serem refletidas nesse momento, diante dessa pesquisa, que podem clarear sobre o seu processo criativo. A primeira questão é a de que o Máskara procura ter uma leitura particular das obras de Samuel Beckett. Ou seja, o grupo não compra leituras prontas e determinadas por outros leitores, mas sim pelo seu próprio processo de leitura procura construir as suas próprias experiências. Isso nos leva a segunda questão: a busca de uma autonomia criativa. Essa autonomia criativa se estabelece como uma proposta estética da experimentação.

Para tanto, Corrêa de Camargo, junto com sua trupe, busca desenvolver pesquisas tanto práticas quanto teóricas que possam desvelar os segredos da montagem proposta. Por isso, o encenador e a sua equipe trabalham para desenvolver, em suas vivências e experimentações teatrais, um processo criativo que possa estabelecer uma identidade do Grupo do Máskara. Essa Identidade se constitui pelo processo de produção da encenação e sua procura por uma imagem única. Esta é a terceira questão: a produção da encenação para a construção de uma imagem que provoque sensações diferenciadas e múltiplas.

A busca por uma imagem total se constitui como um fator emblemático no Grupo Máskara por entendermos que nela se imbrica vários elementos da teatralidade moderna.

É na interação desses elementos que a dramaturgia escrita se configura na dramaturgia da encenação. Assim, como em Rembrandt e em Gordon Craig, o encenador Corrêa de Camargo procura desvelar o mistério teatral na totalidade de sua obra pela união de todos esses elementos: atores, figurinos, maquiagem, acessórios, sonoplastia, cenografia, iluminação e dramaturgia.

Robson Corrêa de Camargo procura como encenador compreender a dramaturgia cênica em sua totalidade. É nessa totalidade que temos, pela interação desses elementos, o processo da criação da imagem no Grupo Máskara. Assim, para melhor compreendermos sobre a importância da imagem no teatro contemporâneo e no Máskara, trazemos o pensamento de Patrice Pavis:

A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois tonou-se a expressão e a noção que se opõe àquelas de texto, fábula ou ação. Havendo reconquistado completamente sua natureza visual de representação, *o teatro de imagens* chega mesmo a recorrer a uma sequência de imagens e a tratar os materiais linguísticos e actanciais como imagens ou quadros. (2011, p. 204)

Entende-se, a partir da exposição de Pavis, que o ato de se pensar uma produção teatral se baseia na contemporaneidade pela feitura da imagem. Por isso, procuramos compreender a prática da montagem de *Cascando Beckett* por meio das obras pictóricas de Rembrandt Van Rijn e teatrais Edward Gordon Craig. Principalmente, por percebermos nesses artistas, tanto da era barroca quanto moderna, uma busca da criação da imagem pela luz, a sombra e a escuridão em seu potencial simbólico. Este fato é fundamental para refletir sobre o processo criativo da imagem no Máskara, pois o encenador ao pensar sobre a feitura de suas encenações procura ir além de um estado mimético de representação. Este se torna assim um desafio para se pensar a imagem em seu potencial simbólico e que, ao mesmo tempo, possa ser traduzida pela arte de forma poética e dramática.

Uma imagem que, muito além de representar algo, se presentifica em sua multiplicidade de sensações, produzindo diálogos que colocam o espectador num território das (in)certezas. Essas (in)certezas produzidas pela imagem simbólica, em sua forma poética e dramática, permite que com que cada espectador tenha a sua própria percepção da obra teatral. Ou seja, a sua própria experiência estética que se realiza no Máskara pela criação de uma imagem e se estruturam na liminaridade do grotesco e do sublime, das suavidades e tensões, da prosa ao lirismo, do profano ao sagrado, da luz e da sombra. Nesse sentido, Jung (2015, p. 130) aponta: “A “forma-viva” precisa de sombras profundas a fim de revelar sua realidade plástica. Sem as sombras, ela fica

reduzida a uma ilusão bidimensional ou então a uma criança mais ou menos bem-educada”.

É sobre o limiar desse processo estético experimental e produtor de múltiplas experiências que se há de pensar sobre a feitura da encenação “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. Uma dramaturgia de Samuel Beckett feita especialmente para ser ouvida, mas sob a encenação de Corrêa de Camargo é, também, para ser vista.

Há, nessa montagem, um entre lugar que se estabelece no limiar do real e do imaginário, da dramaturgia textual e da cênica, da audição e da visão na criação de um espaço performático. Um espaço performático que se configura em um entre lugar da luz e da sombra, envolto da escuridão para a produção e a revelação da imagem de *Cascando Beckett*. Principalmente, por que nessa montagem, realizada entre os anos de 2015 e 2016, tivemos uma discussão interessante sobre o papel desses fenômenos na produção da imagem e do espaço performático.

O processo de se pensar a luz, no Grupo Máskara, ultrapassa os seus potenciais miméticos e verossímeis, além é claro de sua funcionalidade. Não é simplesmente iluminar, mas produzir potenciais dramáticos e poéticos que possam intensificar a dramaturgia visual tanto em seus aspectos estéticos quanto simbólicos. Esse ato de iluminar um espetáculo no Máskara se estrutura na liminaridade da luz e da sombra em sua interação com a escuridão. Esses fenômenos como demonstrado aqui nessa dissertação se constituem como fatores de relevância para a compreensão do espaço performático e da imagem, pois sob eles os nossos dramas sociais são velados e desvelados.

Assim, os personagens do drama expõem seus conflitos internos e externos trazendo a consciência por meio da incidência de luz as suas sombras projetadas da escuridão do seu inconsciente coletivo. A presença desses fenômenos na psique humana permite-nos refletir sobre a importância deles na construção da individuação das personagens e do nosso próprio *self*. Em Carl Gustav Jung encontra-se o seguinte pensamento:

Uma vez que a natureza humana não é constituída apenas de pura luz, mas também de muita sombra, as revelações obtidas pela análise prática são às vezes penosas e tanto mais penosas (como é geralmente o caso) quanto mais se negligenciou, antes, o lado oposto. Há pessoas que se abalam excessivamente com essa descoberta, esquecendo que não são as únicas a possuírem um lado sombrio. Entregam-se a uma depressão exagerada e começam a duvidar de tudo em si mesmas, nada lhes parecendo correto. (2015, p. 29-30)

A presença da sombra, não somente da luz, permite repensar o ato de produção teatral em seu sentido estético e simbólico, pois a feitura do drama precisa ser construída nas tensões ou conflitos que se estruturam na interação desses fenômenos. Como o pensamento do Jung, não podemos pensar na feitura de iluminação apenas pela sua luz, negando assim o outro lado: a sombra e a escuridão.

Somos seres humanos que se configuram como sujeitos que se encontram num eterno velar e desvelar de si mesmo e do mundo no qual vivemos. Na interação desses fenômenos imagens naturais e simbólicas são reveladas ou construídas na escuridão do nosso inconsciente coletivo. No encontro da luz e da escuridão imagens arquetípicas são, também, projetadas como sombras em sua natureza dual: o bem e o mal.

Nesse sentido, na dualidade da sombra, em sua interação com a luz e a escuridão nossa percepção de mundo e de eu vai sendo construída e as nossas performances tanto artísticas quanto culturais são produzidas. Portanto, nesse ato de interação cria-se um espaço performático, vivo e pulsante que se modula de acordo com a presença desses fenômenos.

É nesse entre lugar da luz, da sombra e da escuridão que o espaço performático da peça “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*” vai ser produzida. Nele, todos os conflitos serão velados e desvelados e, principalmente, imagens adentrarão a nossa visão produzindo novas percepções espaciais e temporais. Para tanto, procuramos desvendar o espaço performático de “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”.

#### 4.1 – *CASCANDO BECKETT ENTRE A LUZ E A SOMBRA: A CRIAÇÃO DO ESPAÇO PERFORMÁTICO.*



Imagem XIII: *Cascando Beckett*: uma imagem como outra qualquer?. Dramaturgia de Samuel Beckett. Encenação de Robson Corrêa de Camargo. Cenografia da Luz: Allan Lourenço. (Foto: Allan Lourenço)

Entre o espaço real e o espaço performático se inicia a produção do pensar o lócus de encenação da peça *Cascando Beckett*. O dilema de procurar um espaço físico que se constitua em um espaço imagético da peça é fundamental em uma produção teatral. Isto ficou bem esclarecido em Gordon Craig quando ele procura pensar o espaço a tal ponto de desenvolver sua teoria do quinto palco. Embora devido a questão financeiras e outras ele tenha permanecido no *Espaço Italiano*. O espaço real mais tradicional desde a era barroca a contemporaneidade se denomina como *Italiano*.

O *Palco Italiano* com sua estrutura tradicional de caixa cênica, com varas de luz, varas de cenários, maquinaria, urdimento, coxias, alçapão, plateia frontal é um dos espaços mais utilizados para a produção de espetáculos que visam o efeito ilusionista, mimético, simbólico entre outros. Entretanto, esse não é apenas um único local para a produção de uma peça teatral. Há também, os espaços teatrais arena, semi arena, elisabetano, os não convencionais como espaços cotidianos.

Esse conhecimento sobre os espaços reais de atuação é importante para a compreensão dessa pesquisa sobre os fenômenos da luz, da sombra e da escuridão em *Cascando Beckett*. Isto devido ao pensamento de Corrêa de Camargo, ao qual procura compreender o mundo como um espaço de encenação. Através desse ato, o encenador

busca estruturar os seus processos criativos entre os espaços convencionais e os não convencionais de encenação.

Essa múltipla possibilidade de espaços reais convencionais e não convencionais instiga o encenador e sua equipe a pensar sobre o ato de produção em seus múltiplos aspectos dentre eles, o da locomoção. Para realizar esta empreitada a equipe criativa, sob a batuta do encenador, precisa organizar todos os equipamentos para que o mesmo ao sair do espaço de origem possa ser realizado com a mesma qualidade estética. E, também, na produção de materiais que sejam viáveis para todos os tipos de espaços, embora nem sempre isso seja fácil de fazer.

Esta abordagem inicial do espaço real é fundamental para se pensar o espaço performático de *Cascando Beckett*. Essa montagem se estrutura a priori em um espaço não convencional de encenação, onde a mesma se coloca sob o encenador e sua equipe como um desafio para a criação da imagem. O espaço não convencional escolhido pela direção foi a Sala 8, pertencente a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Essa Sala é localizada no Campus I da UFG atrás do Museu Antropológico e do prédio de Farmácia, no Setor Universitário. Ela tem como estrutura um espaço tridimensional de 10 a 15 metros de largura, de 20 metros de profundidade e de 4 a 5 metros de altura. Há nela apenas uma entrada, um mini palco, 8 janelas e alguns ferros de sustentação do telhado, paredes pintadas de preto e algumas lâmpadas fluorescentes tubulares para iluminar o espaço no seu dia a dia.

Nesse sentido, adentramos no entre lugar da encenação de *Cascando Beckett* que se estabelece no limiar desse espaço real apresentado e na criação da encenação do Máskara. Primeiramente, a busca da compreensão do texto encenado. Segundo, no ensaio do elenco e as dúvidas e propostas levantadas por eles junto ao encenador. Terceiro, a presença de uma cenografia simbólica. Quarto, pela utilização de um processo de criação de iluminação permeada pela luz, sombra e escuridão.

Portanto, o espaço performático de *Cascando Beckett* se constitui de todos esses elementos para a produção de uma IMAGEM SIMBÓLICA e não mimética. Para Jaffé in Carl Gustav Jung:

A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) e até mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial. (2008, p. 312)

Assim, uma peça de teatro, tanto na afirmação de Jaffé citada aqui quanto em Edward Gordon Craig, pode se constituir de potenciais simbólicos para a produção de uma imagem poética e dramática. O espaço performático pode se estruturar como simbólico através dos elementos constituintes de sua encenação. Para tanto, percebe esse potencial simbólico na criação de Corrêa de Camargo também em sua concepção do cenário em parceria com o cenógrafo goiano Wagner Gonçalves dos Santos. Eles produziram uma cenografia simples e, ao mesmo tempo, complexa. A cenografia foi baseada em janelas como sendo os olhos e sua base o sistema neural humano.

Portanto, essa cenografia ultrapassa, em si mesma, qualquer ideia de imitação da realidade, se estruturando em um processo simbólico devido as suas significações para além dos limites concretos da consciência humana. Temos em *Cascando Beckett* uma cenografia que procura estabelecer um processo criativo que ultrapasse a imagem real. Nela, os atores buscam, ao abrirem ou olharem pelas frestas dessas janelas, produzirem uma nova ordem na recepção da imagem. Quem ali está observando e quem é observado no jogo proposto pelo encenador. Esse jogo se torna mais veemente, principalmente, por essa montagem se estabelecer em uma visão frontal e ao mesmo tempo produzir uma relação íntima em atores e espectadores. Assim, há nessa montagem uma mudança de percepção através do jogo estético proposto. Podemos observar essa relação na imagem a baixo.



Imagem XIV: *Cascando Beckett*: uma imagem como outra qualquer. Encenação de Robson Corrêa de Camargo. Na foto os atores: Deusimar Gonzaga; Carlos Campos; Karine Ramaldes e Bruno Pina. (foto: Camargo).

Podemos perceber nessa imagem quatro personagens em seu espaço íntimo e ao mesmo tempo coletivo, que olham por janelas que se abrem às avessas. Por essas janelas abertas ao contrário os atores, em suas respectivas personagens, procuram estabelecer um jogo com o espectador. Um jogo que provoque a sensação de estarem adentrando em seus mundos particulares e universais. É como se estivessem entrando no inconsciente coletivo dos espectadores e instigando-os a revelarem os seus segredos mais íntimos, através das janelas que seriam os seus olhos e por elas teriam acesso ao seu sistema neural, ou psique.

Há em *Cascando Beckett* um espaço real que se transforma em performático na relação da luz e da sombra envolta na escuridão. Nesse espaço, modificado por esses fenômenos, dramas são estabelecidos em um jogo íntimo entre os atores e a plateia, de modo que se intensificam pela imagem poética criada. Em um intrincado jogo da encenação todos os elementos da teatralidade moderna (dramaturgia, atores, cenografia, figurino, sonoplastia, maquiagem, acessórios e iluminação) se unem para promover, através do olhar do encenador, uma dramaturgia visual capaz de possibilitar múltiplas percepções e sensações. O encenador procura, assim, estruturar um processo criativo que possa proporcionar para cada espectador uma percepção particular da obra de Samuel Beckett.

Nesse sentido, Robson Corrêa de Camargo, procura estabelecer um processo no qual cada elemento seja pensado com cautela e dentro de uma pesquisa séria para a produção da encenação. Para isso, ele instiga os seus parceiros criativos para o ato da pesquisa, dando elementos chaves para que a proposta seja estabelecida dentro de uma certa coerência estética. Ele como um regente da obra, assim como Gordon Craig, precisa conduzir todos num mesmo objetivo para que sua concepção venha a se concretizar.

Essa condução do encenador é de extrema importância num processo criativo que pretenda se estabelecer como uma obra de arte teatral. Principalmente, quando no mesmo processo existem várias mentes pensantes e atuantes, se não cada um vai puxar o processo criativo para o seu lado. Assim, a figura do encenador dará o norte da encenação e conduzirá a montagem como um quebra-cabeça, unindo e provocando as diversas áreas do fazer teatral.

Uma dessas provocações de Corrêa de Camargo foi com a área da iluminação. O encenador, ao apresentar as suas ideias sobre a montagem de *Cascando Beckett*, propôs que realizássemos um trabalho de iluminação que fosse capaz de lidar entre o potencial simbólico e a perseverança da memória. E, também, que pudesse produzir em uma

imagem um espaço que transita entre o onírico, o real e místico. Para tanto, esse trabalho de iluminação precisa abarcar também um espaço real não convencional o potencializando para produzir o espaço performático da encenação. Um espaço performático que era dividido entre os atores Deusimar Gonzaga, Carlos Campos, Karine Ramaldes, Bruno Pina, as coreógrafas dançarinas/performers Elisa Abrão e Warla Paiva e por fim um terceiro personagem: o público.

Por tanto, a criação da iluminação de *Cascando Beckett* teve o desafio de estabelecer-se por toda essa estrutura criada pelo encenador. A iluminação estava entre o ato de direcionamento do olhar e a criação de um espaço performático que se estruturava no limiar do onírico, do místico e da psiquê humana. Assim a iluminação em sua cor/luz azul que vinha das laterais e do fundo do palco, ao qual incidia diretamente no espaço dos atores. A incidência dessa luz/cor colocava-os nesse espaço onírico, tempo e espaço determinado. Esses atores transitavam num espaço onírico que, ao se encontrar entre a luz, a sombra e a escuridão, proporcionavam imagens reveladoras de um inconsciente coletivo. Nesse sentido, os atores ao abrirem as janelas recebiam uma quantidade grande de incidência de luz dourada, ao qual desvelava a imagem real traduzida na figura do espectador.

Ao olhar essa realidade, na grande incidência de luz, os atores procuravam em suas personagens pontos de sombras e escuridão para velar a realidade dura exposta pela luz adentrando as janelas. Nesse momento, não temos mais a sensação de estar na Sala 8, mas em um entre lugar entre o real e o onírico, sem tempo/espaço definidos. Um espaço/tempo em que por uma hora de encenação parece termos a sensação de estarmos em um lócus em que os mesmos possuem outras medidas. E isto é interessante para perceber o espaço místico existente entre a plateia e os atores.

Esse espaço místico era encontrado nas quatro extremidades do palco, sendo a primeira frontal, a segunda e a terceira as laterais e a quarta o fundo do palco. Nessas extremidades iluminadas a luz de velas e por duas luzes ambas recortadas na frente e no fundo do palco incidindo de lados opostos. As velas no chão demonstravam um espaço e criavam ao mesmo tempo um caminho a ser seguido. Assim, instigados pela proposta do encenador procuramos agora enveredar essa pesquisa para os potenciais simbólicos, imagético e dramático da luz, da sombra e da escuridão em *Cascando Beckett*.

#### 4.2 – *CASCANDO BECKETT*: OS POTENCIAIS SIMBÓLICOS, IMAGÉTICOS E DRAMÁTICOS DA LUZ, DA SOMBRA E DA ESCURIDÃO.



Imagem XV: *Cascaando Beckett*. Dramaturgia de Samuel Beckett. Encenação de Robson Corrêa de Camargo. Atores na foto: Carlos Campos; Karine Ramaldes; Elisa Abrão; Bruno Paiva. (Foto: Camargo)

Analisar, refletir, compreender, explicar sobre os potenciais simbólicos, imagético, dramático da luz, da sombra e da escuridão eis uma situação ardentemente desejável nessa pesquisa. Parafraseando *Hamlet*, iniciamos esse momento tão sutil examinando sobre a melhor abordagem a ser feita. Nesse momento há uma busca incessante de desvelar o que existe de velado na criação da imagem “*Cascaando*”. Elementos que se estruturam nos recônditos mais profundo de nosso inconsciente, produtores de mistérios, tensões, poesias, imagens que transcendem o nosso próprio pensamento lógico. Essa pesquisa procura se encontrar no limiar da luz, da sombra e da escuridão de Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig num estado entre fricção do natural e do simbólico.

Esses apontamentos iniciais são necessários para compreendermos que em *Cascaando Beckett*, montagem essa analisada, procurou-se uma nova percepção do espaço performático através da luz, da sombra e da escuridão. Entretanto, essa percepção se amplia ao percebermos que tais fenômenos físicos/naturais pela Arte, nesse caso a teatral, recebe novas significações. Estas ressignificações são bem estabelecidas no capítulo I, II e III, mas agora também nesse capítulo. Não se trata mais apenas de pensar esses fenômenos em seus aspectos físicos/naturais, mas em seus potenciais simbólicos,

imagéticos e dramáticos. Poderia aqui pensar apenas no simbólico, porém esses fenômenos são produtores de dramas que se estabelecem nas tensões geradas entre a interação da luz e da escuridão.

Nesta interação, tensões se estabelecem e produzem espaços liminares projetores de sombras. A sombra se encontra em um entre lugar da luz e da escuridão, no qual ela se estrutura em sua natureza dual, para nós, como uma junção desses dois elementos e não como a negação de um ou outro. Há na sombra, nesse estado liminar, uma busca hora pela luz, hora pela escuridão, outra hora por sua própria natureza. Através dessas interações, novas percepções de mundo/universo, de espaço/tempo, de ser humano são construídas. E, por meio delas, dramas sociais e estéticos são apresentados carregados de tensões tanto naturais quanto simbólicas.

Podemos perceber isso no capítulo II onde abordamos Rembrandt Van Rijn e o espírito de sua época. Uma era que ficou marcada pelas tensões e conflitos de seu tempo/espaço desde questões religiosas à produção de novos conhecimentos. Dramas sociais e pessoais que podem ser encontrados em suas obras pictóricas. Uma época que ficou denominada na história como a era da luz e da sombra, pois nelas conflitos entre o bem e o mau, a ciência e a religião e o sagrado e o profano foram intensificados por esses fenômenos. Assim, podemos perceber através das obras de Rembrandt e do espírito de sua época a dramaticidade envolta na interação da luz, da sombra e escuridão.

Assim, em seu sentido natural,<sup>23</sup> as relações sociais são guiadas pela noção de tempo que se dá na interação da luz e da escuridão, permeados pela sombra que revela a passagem do tempo. Temos assim, a luz para nos revelar o dia e nossa organização social. E no cair da luz se presentifica a escuridão que dita a hora de se recolher para se proteger dos perigos e descansar para um novo dia. A sombra produz, nesse encontro da luz com a escuridão, a passagem de tempo que com o decorrer de seu movimento permite uma leitura do mesmo. Para Carl Gustav Jung (2014, p. 31): “Isto significa que a noite virá e a luz da consciência vai extinguir-se, irrompendo o mar escuro do inconsciente. Seja ela primitiva ou não, a humanidade se encontra sempre no limiar das ações que ela mesma faz, mas não a controla”.

Assim a luz ilumina a nossa jornada diurna, a escuridão vela as nossas noites e a sombra nos guia no limiar dessa interação. Em sua natureza funcional a luz estabelece o jogo do revelar, de clarear, de fazer visível aquilo que se encontra escuro. Enquanto que

---

<sup>23</sup> Esse assunto foi abordado no primeiro capítulo dessa dissertação. Para aqueles que têm dúvidas podem recorrer aos nossos referenciais abordados nesse capítulo.

a escuridão se estrutura no velar, no esconder, do escurecer, da insegurança e do receio. Para tanto, a sombra se configura na instabilidade de se fazer clara, mas também no de provocar tensões ao se ligar mais em seu lado obscuro. Portanto,

A sombra não consiste apenas de omissões. Apresenta-se muitas vezes como um ato impulsivo ou inadvertido. Antes de se ter tempo para pensar, irrompe a observação maldosa, comete-se a má ação, a decisão errada é tomada, e confrontamo-nos com uma situação que não tencionávamos criar conscientemente. Além disso, a sombra expõe-se, muito mais do que a personalidade consciente, a contágios coletivos. (L. VON FRANZ in JUNG. 2008, p. 223)

Aqui se inicia um pequeno desvelamento do processo simbólico da luz, da sombra e da escuridão. Principalmente, ao percebermos o quanto esses fenômenos recebem propriedades significativas que ultrapassam os meros estados físicos. A luz, a sombra e a escuridão se estruturam em um diálogo de construção simbólica que seja, por um processo consciente ou inconsciente, configurado para além dos seus estados denotativos. Jaffé in Jung (2008, p. 357-358) aponta: “O símbolo é um objeto do mundo conhecido que sugere alguma coisa desconhecida; é o conhecimento expressando vida e sentido do que é inexprimível”.

Portanto, não se trata mais de abordar esses fenômenos em seus aspectos naturais, mas de percebê-los como representação ou apresentação de algo que transcende a sua própria estrutura. Esse transcender permite com que esses fenômenos promovam ressignificações de si mesmos, ao mesmo tempo que se personificam como imagens místicas, sagradas, heroicas, do bem e do mal, da sabedoria ou ignorância, do consciente e do inconsciente. A própria sombra (JUNG. 2014, p. 47) se estrutura na psicologia analítica de Carl Gustav Jung como uma imagem arquetípica<sup>24</sup>, enquanto que a luz se traduz como consciente e a escuridão sendo a presentificação do inconsciente (JUNG. 2014, p. 28). O inconsciente coletivo é assim um lócus produtor de imagens que se tornam conscientes pela sua natureza arquetípica, através do seu sistema simbólico. Assim, segundo Jung:

O processo simbólico é uma *vivência na imagem e da imagem*. Seu desenvolvimento apresenta geralmente uma estrutura enantiodrômica, tal como o texto do *I Ching*, apresentando, portanto, um ritmo de negativo e positivo, de perda e ganho, de escuro e claro. [...] Tudo, no entanto, é vivenciado numa forma imagética, isto é, simbolicamente, não se tratando,

---

<sup>24</sup> *Archetypus* é uma perífrase explicativa do *eidos* platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. (JUNG. 2014, p. 13)

porém, de perigos fictícios, mas de riscos muito reais, dos quais pode depender todo um destino. (2014, p. 49)

Essa abordagem de Carl Gustav Jung é fundamental para compreensão da construção da imagem em “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. E, principalmente, possibilitar uma outra percepção da criação de seu espaço performático nesse entre lugar criado entre a luz, a sombra e a escuridão. A luz em cascando é um elemento de consciência, de conhecimento e de sagrado, enquanto que a presença da escuridão se configura como um inconsciente coletivo aonde atores, coreógrafos/dançarinos e espectadores se encontram. Ao receber a incidência da luz cria-se um espaço liminar, no qual sombras do inconsciente coletivos em formas de imagens arquetípicas são projetadas. As sombras, em formas de imagens arquetípicas, tentam ao abrirem as janelas estabelecer um contato provocador com o espectador, porém ao receberem a luz em toda sua intensidade buscam pela escuridão.

Essas personagens se encontram dentro de espaço onírico particular, mas ao mesmo tempo coletivo. São quatro janelas que se abrem e fecham em algumas vezes rapidamente, em outras lentamente. Essas ações realizadas pelos atores se intensificam nesse entre lugar criados pela presença desses fenômenos. Assim, olhares e gestos são velados e desvelados a todo instante e a cada momento novas relações são propostas. Na quartenidade dessas janelas e de suas sombras habitantes é produzida uma única imagem que multiplica na encenação através da interação das personagens com a luz, a sombra e a escuridão. A presença do espectador se constrói na presença da escuridão, podendo esse ser o inconsciente coletivo que produzem as imagens arquetípicas das sombras que hora se revela e em outras se velam.

Há assim, nesse momento, um conflito estabelecido pelo dramaturgo e, principalmente, pelo encenador e seus atores. A escuridão não é mais em *Cascando Beckett* um espaço para apenas negar o espectador e direcionar o seu olhar, mas a própria presença de uma inconsciência que se configura pela presença dele. É como se toda aquela encenação fosse uma presentificação do seu próprio inconsciente. Um inconsciente que se revelava nas personagens que ao abrirem as janelas eram iluminadas por uma fonte de luz. Assim, em forma onírica, o inconsciente coletivo do espectador, outrora em sua escuridão, era iluminado e as suas imagens eram projetadas num entre lugar de sombras.

Nesse entre lugar de sombras, na interação da luz e da escuridão, imagens místicas em forma de *anima* se presentificavam na criação da encenação de Camargo. A *anima* é

um arquétipo feminino que aparece no inconsciente coletivo masculino. Para L. Von Franz in Jung:

*ANIMA* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas não menos importante, o relacionamento com o inconsciente. (2008, p. 235)

A presença da *Anima* na encenação *Cascando Beckett* de Camargo se configura em três figuras femininas, uma a personagem interpretada pela atriz Karine Ramaldes que se encontra em uma das janelas. As outras duas se fundamentam nos trabalhos das coreografas/dançarinas Elisa Abrão e Warla Paiva que, como a dançarina norte americana Isadora Duncan em Gordon Craig, carregavam a chama da vida.



Imagem XVI: *Cascando Beckett*. Dramaturgia: Samuel Beckett. Encenação: Robson Corrêa de Camargo. Na foto a coreografa/dançarina Warla Paiva. in: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara> (Foto: Camargo).

A presença de chama da vida pode ser percebida tanto na imagem da página 146 na coreografa/dançarina Elisa Abrão quanto agora na imagem acima na figura da também coreografa/dançarina Warla Paiva. Pode-se perceber que tanto a personagem de Elisa Abrão quanto a de Warla Paiva se encontram em um caminho a luz de velas e segura ao mesmo tempo em suas mãos um vaso de água contendo velas. Nesse entre lugar do espectador com os atores, se encontram figuras femininas, ou melhor, *animas* que possuem em si o fogo da vida. Essas velas acesas presentificam o desejo de um caminho

iluminado que possa guiar a todos pela escuridão de uma vida inconsciente e, também, demonstram a procura da sabedoria, do conhecimento e da própria vida. Para tanto, as figuras *anímicas* de Warla Paiva e Elisa Abrão possuem em si a chama da vida. Uma chama que ilumina o inconsciente coletivo simbolizado no vaso pela presença da água. O interessante nessa análise é que a mulher em seu útero ao se engravidar protege a criança com um líquido amniótico e após a gestação: dá à luz a esse novo ser.

Nesse sentido, a iluminação à luz de velas em *Cascando Beckett* foi pensada de forma consciente, pois percebíamos que essa fonte iluminante continha um potencial simbólico, imagético e dramático. Nela temos a representação da vida, do conhecimento, da sabedoria, do movimento e, principalmente da luz em sua forma mística e sagrada. Em Gaston Bachelard em seu livro “A Chama da Vida” encontra-se o seguinte pensamento:

A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. [...] Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações. Tomem-na como sujeito de um dos verbos que exprimem a vida e verão que ela dá a esses verbos um complemento de animação. (1989, p. 9-10)

Assim, as personagens de Warla e Elisa se estruturam nesse limiar da luz, da sombra e da escuridão do jogo estabelecido no inconsciente do espectador por elas projetado na presença dos atores com os seus respectivos personagens. É como que se elas fossem os guias nesse processo de trazer à tona certas lembranças esquecidas na memória do espectador. Portanto, surge a questão levantada pelo encenador de *Cascando*: um processo criativo de iluminação que construa uma imagem da perseverança da memória.

Nos encontramos novamente no limiar de um processo criativo em que precisássemos compreender a melhor forma de estruturar a presentificação de uma memória que viesse à tona por meio da luz, da sombra e da escuridão. Nesse caso como estruturar algo não concreto e do qual não tinha nenhuma profundidade de conhecimento de como a mesma poderia ser configurada. O processo de montagem estava em sua fase final. O encenador queria que esse processo criativo fosse capaz de produzir potenciais simbólicos, imagéticos, dramáticos e, ao mesmo tempo, revelasse as lembranças ou trouxesse uma imagem que configurasse o campo da memória. Foi então que me veio a memória os trabalhos dos pintores surrealistas. E um desses trabalhos me chamou muito a atenção devido a seu caráter de memória em relação ao tempo. A imagem que me veio a consciência foi do quadro “A Persistência da Memória” (1931), do pintor Salvador Dalí (1904-1989). Essa pintura de Dalí que se encontra no *Museum of Modern Art* em Nova

York foi aonde buscamos a fonte de inspiração final para construir a memória em “*Cascando Beckett*: uma imagem como outra qualquer”.

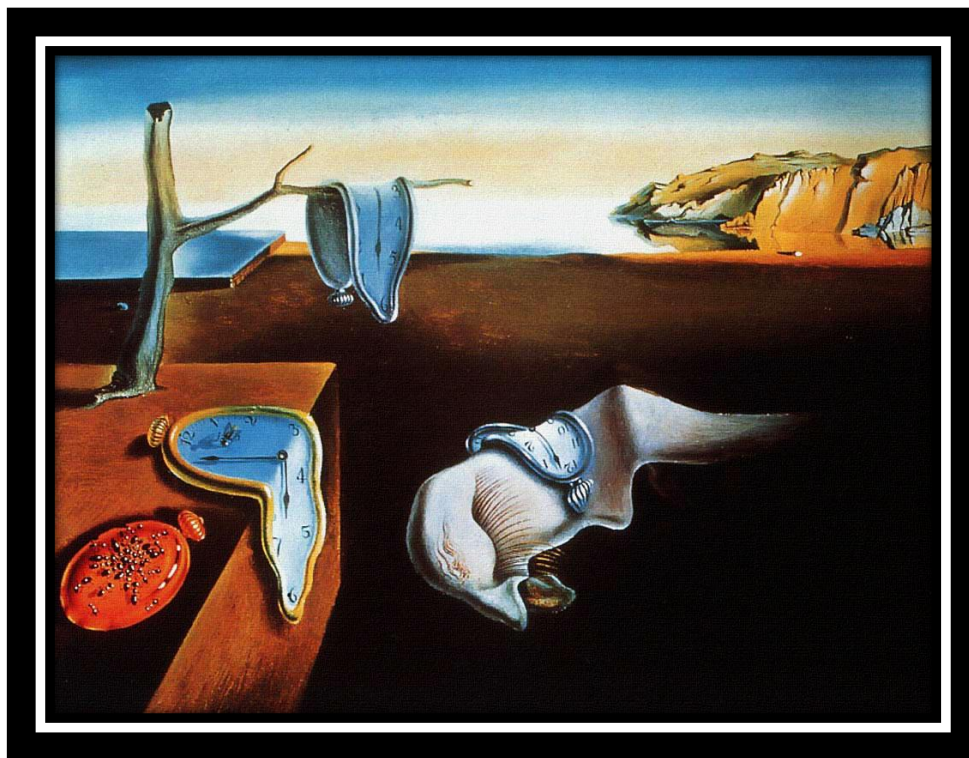


Imagem XVII: *A Persistência da Memória* (1931). Salvador Dalí. In: *Museum of Modern Art*, Nova York. In: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Persist%C3%Aancia\\_da\\_Mem%C3%B3ria](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Persist%C3%Aancia_da_Mem%C3%B3ria)

Nesta imagem de Salvador Dalí podemos perceber a presença da luz, da sombra e da escuridão na criação dessa persistência da memória. Para Laura Thompson em seu livro “Surrealismo” encontra-se a seguinte afirmação:

Como muitos surrealistas, Dalí era um ávido seguidor de Sigmund Freud e das teorias do subconsciente expostas em *A interpretação dos Sonhos*. Tentou encontrar-se com o pai da psicanálise em várias ocasiões e, em 1938, viajou para Londres a fim de entrevistá-lo. Inspirado pela relação entre sonhos e realidade, Dalí pintou *A persistência da memória*, obra alimentada por visões experimentadas durante alucinações psicóticas auto induzidas, como uma “foto onírica à mão”. (2011, p. 56)

Esse quadro de Salvador Dalí foi então para nós a inspiração final para finalizar a proposta de iluminação que pudesse criar na encenação de Camargo a imagem que pudesse traduzir a perseverança da memória em *Cascando Beckett*. Isto ficou ainda mais reforçado quando na pintura de Dalí encontramos um jogo de luz, de sombra e escuridão. Assim, para Thompson:

Dalí retém o brilho de suas cores trabalhando sobre um fundo branco. Em vez de pintar do escuro para o claro, ele aplicava nas áreas de sombra uma camada preparatória marrom, às vezes misturado com preto, e deixava branco o fundo que serviria de base aos tons mais claros. A pintura era construída em finas

camadas de tinta a óleo, o que permite que as cores se mesquem, criando profundidade. Essa técnica é particularmente evidente nos azuis-dourados do céu. Dalí sempre trabalhava com método, pintando o fundo primeiro, mas acredita-se que, aqui, a paisagem marinha tenha sido pintada antes que ele concebesse o resto da composição. (2011, p. 61)

Há, pela exposição de Thompson, uma compreensão do método de pintura de Salvador Dalí que, embora diferentemente de Rembrandt Van Rijn, pinta suas telas a partir do branco. Entretanto, há algo em comum nos dois pintores: a presença da luz, da sombra e da escuridão. Assim, pudemos estruturar o espaço performático de *“Casando Beckett”*, através da presença desses fenômenos encontrados nas obras pictóricas de Rembrandt Van Rijn e teatrais de Edward Gordon Craig em seu potencial simbólico, imagético e dramático. E, por fim, iniciar uma compreensão da configuração da imagem da memória por meio da interação da luz, da sombra e da escuridão, tendo como base imagéticas o estudo da obra de Salvador Dalí *“A persistência da memória”*. Não adentraremos nesse estudo da criação da imagem da memória por meio desses fenômenos por entendermos que isso possa ser uma futura pesquisa de doutorado.

Assim, o Máskara se estabelece como um grupo de pesquisa que visa o estudo da luz, da sombra e da escuridão na criação da imagem em seu potencial simbólico, poético e dramático. Portanto, o que afiançamos aqui é que esses potenciais ficaram ainda mais evidentes quando demonstramos que pelo ato de interação os mesmos produzem estados liminares e de entre lugares. Nesse sentido, é preciso compreender que um processo de criação de iluminação precisa se estruturar sempre no desvendamento de novas possibilidades estéticas e técnicas. Por fim, podemos finalizar esse capítulo com o pensamento de ter realizado em *“Casando Beckett: uma imagem como outra qualquer”*, um trabalho que possa tanto demonstrar os métodos utilizados quanto a preservação de uma memória do Grupo Máskara.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da luz, da sombra e da escuridão demonstrado nessa pesquisa visou estabelecer, através de um diálogo entre as obras de Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig, o processo de criação da iluminação de “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”. Nela, empreendemos uma pesquisa para compreender os potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos desses fenômenos na criação do espaço performático e da imagem.

Nesse sentido, percebemos que estes fenômenos se caracterizam não somente como físicos/naturais, mas também simbólicos. Para tanto, esta pesquisa procurou elucidar um olhar da luz, da sombra e da escuridão para pensar sobre eles em seus princípios físicos naturais. Assim, pudemos compreender que tais fenômenos estudados pela física se tornam um meio de produção de conhecimento do mundo e do universo e de si mesmos. Para tanto, esses fenômenos produzem em sua interação uma percepção de mundo e universo, de tempo e espaço. E de certo modo se estabelecem na nossa noção de dia e de noite. Além de se encontrarem presentes nas nossas relações sociais e culturais.

Em seus fatores culturais e sociais as obras pictóricas de Rembrandt Van Rijn se estruturam nessa pesquisa como elementos importantes para a compreensão de sua técnica de luz e sombra. Em Rembrandt nota-se a presença desses fenômenos como elementos importantes para a criação dos seus espaços performáticos pictóricos. Entretanto, os mesmos ultrapassam os efeitos de mimese e verossimilhança para produzir através de um potencial simbólico a imagem dramática de suas obras.

Podemos também perceber nessa pesquisa que, através da sua técnica de luz e sombra, Rembrandt procura pintar o espírito de sua época. Aliás, época que em seu cunho histórico ficou denominada como a era barroca, da luz e sombra. Uma era de extremos conflitos e dramas sociais envolto na escuridão de seu tempo, mas retratados nas obras de Rembrandt pela presença da luz e da sombra. É por meio desses fenômenos que ele produz em seus quadros um espaço performático do seu tempo. Para esta nova configuração espacial Rembrandt procura estabelecer em seus princípios criativos um potencial simbólico, imagético e dramático da luz, da sombra e da escuridão.

Esta presença pôde ser notada na estruturação dos espaços performáticos que se configuram no decorrer dos séculos na construção dos espaços teatrais. Os espaços eram construídos de modo a receber a luz solar para realizar o ato que se encontra na própria palavra *Teatron*: lugar aonde se vai para ver.

O teatro é assim um lugar aonde se vai para se ver. Desde os gregos à contemporaneidade os teatros estruturalmente se configuram para receberem a presença da luz, seja ela natural em sua fonte solar, a chama de tochas, velas, candelabros, lamparinas, a gás ou elétrica. Entretanto, o teatro se velou também na escuridão, proporcionando novas percepções e relações sociais. Isto é bem evidente na modernidade teatral, quando os espaços se encontram no advento da luz elétrica e artistas como Edward Gordon Craig procuram estabelecer um novo processo criativo, tendo a luz, a sombra e a escuridão como fatores de relevância em suas performances artísticas.

Nas performances artísticas de Edward Gordon Craig podemos perceber a visão um pensador e encenador teatral da era moderna, cuja pesquisas visionárias procuravam estabelecer um processo criativo da unidade estética da encenação. Para a produção da unidade estética da cena, Gordon Craig, buscou desenvolver um princípio criativo aonde todos elementos da teatralidade moderna com o figurino, maquiagem, cenografia, acessório, sonoplastia, atuação, texto e iluminação em seu ato de interação produzissem uma Obra de Arte Teatral.

Em Gordon Craig, há uma busca pela estética simbolista que ultrapassar os pensamentos miméticos e verossímeis da corrente realista/naturalista. Por isso, o estudo da luz, da sombra e da escuridão nesse encenador inglês do início do século XX tem um grande potencial simbólico e imagético para a criação da dramaticidade de seus espetáculos. Nele, podemos perceber o quanto esses fenômenos físicos/naturais são utilizados para a produção da imagem e do seu novo espaço performático. E, principalmente o quanto as suas propostas revolucionaram o teatro moderno e contemporâneo.

Assim, temos em Edward Gordon Craig um pensamento inovador sobre a luz, a sombra e a escuridão, no qual esses fenômenos precisam ser estudados e estruturados pelo encenador de forma a construir uma imagem simbólica e dramática. Nesse sentido, por mais que não venha a executar o trabalho de iluminação, o encenador precisa ter consciência e o total controle desses fenômenos e de todos os outros elementos da teatralidade. A figura de Gordon Craig é importante para pensamos a transformação teatral do século XX através dos elementos da teatralidade, dentre elas a iluminação cênica. E, também no fortalecimento da imagem do encenador, a sua função e importância dentro de um processo criativo teatral.

Portanto, o diálogo entre Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig possibilita compreender o processo criativo de iluminação da montagem do Máskara “*Cascando*

*Beckett: uma imagem como outra qualquer*”, dramaturgia de Samuel Beckett e encenação de Robson Corrêa de Camargo. Nessa montagem podemos conferir a presença de uma nova escrita dramática proposta por Gordon Craig e a presença da luz, da sombra e da escuridão em seus potenciais simbólicos, imagéticos e dramáticos. O ato de iluminar *Cascando Beckett* se constitui dentro das ideias estabelecidas por Rembrandt e Gordon Craig para a criação do espaço performático e da obra de arte.

O estudo da luz, da sombra e da escuridão nessa pesquisa responde assim aos desejos expostos no ato introdutório dessa dissertação. E responde problemática levantada para o desenvolvimento desse trabalho que é a: “De que maneira Rembrandt Van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966) utilizaram a luz, a sombra e a escuridão para a criação dos seus espaços performáticos pictóricos e teatrais e como suas ideias sobre estes fenômenos podem ajudar na compreensão da criação da iluminação da montagem *Cascando Beckett* do Grupo Máskara”.

Acredita-se nesse trabalho que confirmamos a hipótese de que: “tanto Rembrandt quanto Gordon Craig utilizaram a luz, a sombra e escuridão envolto em um potencial simbólico, imagético e dramático para a criação dos seus espaços performáticos pictóricos e teatrais. E, principalmente, como estes elementos encontrados nas obras de Rembrandt e Craig se estruturam no processo criativo da iluminação em “*Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*”.” A resposta encontrada é satisfatória para essa pesquisa devido as verificações feitas no decorrer desse estudo sobre os fenômenos físicos/naturais, o espaço performático, Rembrandt Van Rijn, Edward Gordon Craig e a própria montagem analisada.

Para tanto, entendemos que o objetivo dessa pesquisa que era a de: “realizar um diálogo entre as obras de Rembrandt Van Rijn e Edward Gordon Craig para compreender os potenciais simbólicos, imagético e dramático da luz, da sombra e da escuridão na criação do espaço performático em *Cascando Beckett*, foi cumprido.

Por fim, muito mais do que encontrar respostas concretas e definitivas, essa pesquisa procura elucidar os caminhos percorridos por um ator, iluminador e futuro encenador. A arte assim como a vida, é orgânica e se faz nova a cada novo amanhecer e anoitecer. Por isso, esta pesquisa não é um fim, mas sim um meio para, pela as (in)certezas encontradas, desbravarmos novos conhecimentos sobre o fazer teatral a partir de um doutoramento e que sirva como fonte de pesquisa para aqueles que procuram desvelar o que há de velado no território (des)conhecido da iluminação teatral.

## REFERÊNCIAS

- ABELARDO, Pedro. **Lógica para principiantes**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Ed. 70, 2011.
- A163R, Abril. **Rembrandt**. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: A arte Holandesa no século XVII**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_, Svetlana. **O projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARNHEIN, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2013.
- ARTAUD, Antonin, 1896-1948. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo; Perspectiva, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16º ed. Campinas-SP: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- \_\_\_\_\_, Gaston. **A Chama da Vida**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Editora Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, RJ, 1989.
- BAHIA BOCK, Ana M; FURTADO, Odair; TEIXEIRA Maria de Lourdes T. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. Editora Saraiva: São Paulo, 1995.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de. **Performances em Hamlet: Textualidades, Teatralidades e Liminaridades**. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- BARTHEM, Ricardo. **A luz**. São Paulo: Ed. da Física, 2005.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- BEM, Cláudia do. **A Luz, o Iluminador e Performance**: uma experiência perceptiva. Dissertação (Mestrado Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. – 6º ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BONALI, Natali. **A história da iluminação artificial**. São Paulo: Abilux, 2001.
- BRANDSTON, Howard M. **Aprender a ver**: a essência do design de iluminação. São Paulo: De Maio Ed. 2010.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.
- BURDICK, Jacques. **Teatro**. Tradução portuguesa e organização da antologia de Ricardo Alberty. Editorial Verbo – Lisboa, São Paulo, 1981.
- BURKE, Peter. **O mundo como teatro**. DIFEL -Difusão Editorial, Lisboa, 1992.
- BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, n. 6, Los Angeles, 2013. In: <<http://www.calstatela.edu/misc/karpa//KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>>. Acesso em: 12/10/2017
- \_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **A crítica e a Crítica genética. Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral**. In: academia.org – 2008.
- \_\_\_\_\_, R. C; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (organizadores). **Performances Culturais**. São Paulo: Hucitec. Goiânia: PUC-GO, 2011.
- \_\_\_\_\_, Robson Corrêa de (org) et Alli. **Per-Formance E Performance Art: superar as velhas traições**. In: **Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos**. Goiânia, Kelps, 2015. Pags. 19-30.
- \_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **Máskara, uma aventura goiana**. REBENTO -Revista de Artes do Espetáculo no 5 - junho de 2015.
- \_\_\_\_\_, Roberto Gill. **Conceito de iluminação cênica: processos co-evolutivos**. – Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2012.
- \_\_\_\_\_, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: segunda parte: O pensamento mítico. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama Social: notas sobre um tema de Victor Turner. **Caderno de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 127-137, 2007. In: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/49992/54124>
- Col. Gênios da arte. **Rembrandt**. Barueri, SP: Girassol, 2007.
- COLLINS, Harry, 1943-. **O golem**: o que você deveria saber sobre ciência. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte Barroca**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1986.
- CRAIG, Edward Gordon. **Gordon Craig on movement and dance**. Ed., Introd. Arnold Rood. New York 1977.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, 1872-1966. **Rumo a um novo teatro e cena**. Tradução de Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon. **Un teatro vivo; el teatro em marcha; Escena**. Tradução de Manuel F. Vieites. Asociación de Directores de Escena de España, 2012.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon. **Del Arte del Teatro; Hacia un nuevo teatro**. Tradução de Manuel F. Vieites. Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Tradução de Redondo Júnior. Editora Arcádia, 1963.
- DAWSEY, John Cowart. **De que riem os boias-frias?:** diários de antropologia e teatro. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DESCARTES, René. **O mundo ou o tratado da luz**. Organização e tradução de Érico Andrade. São Paulo, Hedra, 2008.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luis Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.
- DUBY, Georges. **O TEMPO DAS CATEDRAIS**: a arte e a sociedade 980-1420. Tradução de José Saramago. Editorial Estampa, Lisboa, 1993.
- DUNCAN, Isadora (1878-1927). **Minha Vida**. Tradução de Beatriz Horta. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

- DUTRA, Pedro. **Em cena:** o iluminador. Editora Música e Tecnologia/Seminaluz. Ipatinga/MG, 2012.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma Tese.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.
- \_\_\_\_\_, Umberto. **A definição da arte.** Tradução de Eliana Aguiar. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2016.
- EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the mask:** Gordon Craig, Movement, and the Actor. Southern Illinois University, 1987.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio Júnior:** dicionário escolar da língua portuguesa. 2 ed. Curitiba: Positivo, 2011.
- FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: A partir do conceito Pós-Dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: **O Pós-Dramático: um Conceito operativo?** J. Guinsburg e Silva Fernandes, (orgs.). – São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_, Cibele. **À Luz da Linguagem.** A Iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à ‘Escritura do visível. Dissertação Apresentação para obtenção do título de mestre em Artes, USP – São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_, Cibele. **À luz da linguagem** – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. Revista sala preta | Vol. 15 | n. 2 | 2015.
- FERAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta,** USP. São Paulo, 15/04/2009 às 08:26. In: [www.periodicos.usp.br/salapreta/article/download/57370/60352](http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/download/57370/60352)
- FRANZON, Erica. **Luz, sombra e imagem** - O Percurso Histórico e Simbólico da Cor na Pintura. Mimeses, Bauru, v. 33, n. 1, p. 57-78, 2012.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** - 1. ed. - Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GENET, Jean. **Rembrandt.** Tradução Ferreira Gullar. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GERALDI, Sílvia Maria. O Estado De Ser E Não Ser Das Artes Performativas Contemporâneas. **R.cient./FAP,** Curitiba, v.3, p. 183-197, jan./dez. 2008. In: [www.periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/1633/972](http://www.periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/1633/972)
- GLEISER, Marcelo. **A dança do universo:** dos mitos de Criação ao Big Bang. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von, 1749-1832. **Doutrina das cores.** Apresentação e tradução Marco Giannotti. – São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana.** Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ – Vozes, 1985.

- \_\_\_\_\_, Erving. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. – 9. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves, (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HALL, Edward T., 1914-. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HAWKING, S. W. **Buracos negros**: palestras da BBC Reith Lectures. Tradução de Cássio de Arantes Leite. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- \_\_\_\_\_, S. W. **Uma breve história do tempo**. Ilustração de Ron Miller. Tradução de Cássio de Arantes Leite. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig**: a vision of theatre. (contemporary Theatre Studies) (Taschebych), 2 Erweiterte Auflage, London: Roulledge, 2005.
- JACOBI, Jolande. **Simbolismo em uma análise individual**. In: Gustav, Carl G et al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JAFFÉ, Aniela. **O simbolismo nas artes plásticas**. In: Gustav, Carl G et al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JANSON, H. W. **História geral da arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2015.
- \_\_\_\_\_, Carl G et al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- \_\_\_\_\_, Carl Gustav, 1875-1961. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. – 11 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- \_\_\_\_\_, Carl Gustav, 1875-1961. **Psicologia e religião**. Tradução do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha; Revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. — Petrópolis: Vozes, 1978.
- \_\_\_\_\_, Carl Gustav. **O Espírito na Arte e na Ciência**. 1970. (Primeira publicação 1966).
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- \_\_\_\_\_, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEHMAN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LOPES, T. Luz, arte, ciência... ação! História, Ciências, Saúde. **Manguinhos**, v. 12 (suplemento), p. 401-18, 2005. In: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci)
- LUCIANI, Nadia Moroz. Sobre a performatividade da luz. **O Mosaico**; UNESPAR/FAP, 2012. In: <https://www.escavador.com/sobre/6740506/nadia-moroz-luciani>
- MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. Tradução Assef Kfourri. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.
- MENDONÇA, José Tito. **Uma bibliografia da luz**. São Paulo: Editora livraria da Física, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-19061. **Fenomenologia da percepção**. 4º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_, Maurice. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. Fiat lux: a vida é um pisca-pisca. **Urdimento**, v.2, n.23, p. 31-50, dezembro 2014. In: [www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article](http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article)
- MORGAGO, Alberto Luís. **A visualidade mística da montagem do Hamlet de Gordon Craig no TAM**. Orientador: Paulo Cesar Balardim Borges. Co orientador: Almir Ribeiro Junior. Florianópolis, SC, 2018.
- MORTARI, Cezar A. **Introdução à lógica**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- NEWTON, Isaac, Sir. **Óptica (1642-1727)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 4º edição. Editora Ática, 1999
- ORTEGA Y GASSET, José. **A Ideia do Teatro**. Tradução de Jaco Guinsburg. – São Paulo, SP: Perspectiva, 1991.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. – São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_, Patrice, 1947-. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_, Patrice. **O dicionário do teatro**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIXTO, Fernando. **O que é Teatro?** 1º ed. Editora Brasiliense, São Paulo/SP, 1998.
- PEREZ, Valmir. **Luz e Arte - 1º ed.** São Paulo: De Maio Comunicação e Editora, 2012.

- PERUZZO, Jucimar. **Experimentos da física básica**: termodinâmica, ondulatória e óptica. – São Paulo: Editora Livraria da Física, 2012.
- PICON-VALLIN, Beatrice. Tradições e Inovações nas artes da cena. **Revista Sala Preta**, USP, 2010. In: [www.periodicos.usp.br/salapreta/article/download/57415/60397](http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/download/57415/60397)
- PLATÃO. **A República**. Tradução de José Duarte T. de Castro. – 13ª reimpressão – Martin Claret, São Paulo, 2011.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 16ª ed. Editora Ática, 1996.
- PULICI, Carolina. Traços puritanos na pintura de Rembrandt. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro. p. 48-76, 200. In: [www.scielo.br/pdf/rs/v27n1/a03v27n1](http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n1/a03v27n1)
- RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. 2ª ed. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- Reinato, Eduardo José. **Beckett com pés de Curupira** – Leitura e recepções possíveis de Beckett no Brasil. *Karpa* 6 (2013): in: [www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/reinatopdf.pdf](http://www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/reinatopdf.pdf)
- REIS, Adriel Diniz dos; Reinato, Eduardo José. **As Performances-Teatrais do Máskara: as “Multifacetadas” no interior do Brasil Central**. In: CAMARGO, Robson Corrêa de (org.). *Performances da Cultura: Ensaios e diálogos*. – Goiânia – Kelps, 2015.
- \_\_\_\_\_, Adriel Diniz dos. **O Teatro em Beckett**: anotações das palestras e oficinas proferidas por Stanley Gontarski no Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil, Goiânia 2005. *Karpa* 10 (2017). in: [www.calstatela.edu/al/karpa/adriel-reis#](http://www.calstatela.edu/al/karpa/adriel-reis#)
- \_\_\_\_\_, Adriel dos Reis. **A Máscara do Máskara** -A Arte Teatral no Cerrado Goiano: diálogos entre teatro, experiência e performances. *Revista Cena*, 2016. In: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/63650/39013>
- RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig**: a pedagogia da über-marionette. – 1ª ed. – São Paulo: GIOSTRI, 2016.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- \_\_\_\_\_, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SALVETTI, Alfredo Roque. **A história da luz**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2008.

- SANTAELLA, Lucia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1º ed. São Paulo: Iluminuras, 1997 – 6. reimp., 2013.
- SANT’ANNA, Affonso Romano, 1937-. **Barroco**: do quadrado à elipse. – Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTANA, Marcelo Augusto. **Haja Luz**: manual de iluminação cênica. Brasília: SENAC, DF, 2016.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. – 4 ed. 8 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- SARAIVA, Hamilton. **Iluminação Teatral**: História, Estética e Técnica. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. **Revista Sala Preta**, USP. São Paulo. Vol. 13, n. 1 junho 2013. In: [www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531)
- SCHWAB, Gustav. **As mais belas histórias da Antiguidade clássica**. Tradução de Luís Krausz. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. Tradução de Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 312 p.
- SEVERINO, Antônio J. **Metodologia do trabalho científico**. – 23ª ed. São Paulo: 2007.
- SHAKESPEARE, William, 1564-1616. **Hamlet**. Tradução de Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça, Barbara Heliodora. Ed. Especial – Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2014.
- SILVA, Allan Lourenço. **Luz e sombra em Senhora dos Afogados à Luz de Rembrandt**. (Monografia), UFG, Goiás. 2013.
- SIMÃO, Isaac, 1927. **Luz**: ponto de mutação da física. - Santos SP: Ed. do Autor, 2006.
- TELLEGEN, Therese A. Atualidades em Gestalt-Terapia. In: **As psicoterapias hoje**: algumas abordagens. São Paulo: Summus, 1982.
- THOMPSON, Laura. **Surrealismo**. Tradução de Eliana Rocha. – São Paulo: Publifolha, 2011.
- TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. Orientador: Prof. Dr. Ewald Hackler. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.
- TURNER, Víctor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José de Simões (coord.).São Paulo: Perspectiva, 2005.

URSSI, Nelson José. **A linguagem Cenográfica**. Dissertação Apresentada para obtenção do título de mestre em artes. USP – São Paulo. 2006.

VIANA, Fausto e CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito C. **Introdução histórica sobre cenografia**: os primeiros rascunhos. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

\_\_\_\_\_, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VON FRANZ, M. -L. **O processo de Individuação**. In: Gustav, Carl G et al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_, M. -L. **A ciência e o inconsciente**. In: Gustav, Carl G et al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WHITMONT, Edward C. **A busca do Símbolo**: conceitos básicos de psicologia analítica. São Paulo: Cultrix, 1969.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_, Ludwig. **Luz e sombras**: uma experiência (onírica) noturna e um fragmento de carta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

\_\_\_\_\_, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco na Itália. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A Holanda no tempo de Rembrandt**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.