

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

LUIS GUILHERME BARBOSA DOS SANTOS

**GORDON CRAIG E LE CORBUSIER.**  
**O SÍMBOLO, O VAZIO E O ESPAÇO EM PERFORMANCE**

Goiânia

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) 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 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação     Tese

**2. Nome completo do autor**

Luis Guilherme Barbosa dos Santos

**3. Título do trabalho**

Gordon Craig e Le Corbusier. O símbolo, o vazio e o espaço em performance

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado 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.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **LUIS GUILHERME BARBOSA DOS SANTOS, Usuário Externo**, em 17/06/2020, às 17:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Corrêa de Camargo, Usuário Externo**, em 17/06/2020, às 19:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1387926** e o código CRC **53743C21**.

LUIS GUILHERME BARBOSA DOS SANTOS

**GORDON CRAIG E LE CORBUSIER.**

**O SÍMBOLO, O VAZIO E O ESPAÇO EM PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás como requisito para a 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

2020

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

Santos, Luis Guilherme Barbosa dos  
Gordon Craig e Le Corbusier. O símbolo, o vazio e o espaço em performance [manuscrito] / Luis Guilherme Barbosa dos Santos. - 2020.  
219 f.: il.

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, 2020.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Edward Gordon Craig. 2. Le Corbusier. 3. Teatro. 4. Arquitetura.  
5. Espaço. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 9 da sessão de Defesa de Dissertação de Luis Guilherme Barbosa dos Santos, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezesseis dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte, a partir das quinze horas, via webconferência RNP, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Gordon Craig e Le Corbusier. O símbolo, o vazio e o espaço em performance". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Almir Ribeiro da Silva Filho (UDESC) e Professor Doutor Wagner Francisco Araújo Cintra (UNESP), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Robson Corrêa de Camargo, Usuário Externo**, em 16/06/2020, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wagner Francisco Araujo Cintra, Usuário Externo**, em 16/06/2020, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Almir Ribeiro da Silva Filho, Usuário Externo**, em 17/06/2020, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1382397** e o código CRC **6EE91195**.

Referência: Processo nº 23070.026466/2020-69

SEI nº 1382397

*Sobre levar os outros a sério.*

*Como os caminhos se fazem ao andar, devemos continuamente improvisar modos de vida conforme avançamos, abrindo novas trilhas mesmo quando seguimos os rastros de nossos predecessores. Contudo, nós não o fazemos sozinhos, mas na companhia de outros. Como os fios de uma corda, vidas se entrelaçam e se sobrepõem. Elas seguem juntas e reagem mutuamente, umas às outras, em ciclos alternados de tensão e resolução. Nenhum fio segue para sempre; assim como uns se vão, outros se unem. É por isso que a vida humana é social: é o processo contínuo e coletivo de descobrir como viver.*

*Tim Ingold*

## AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas e movimentos do universo que permitiram que este trabalho fosse realizado. Agradeço a todos que participaram efetivamente da minha construção como homem e ser humano e é isto que neste momento reforço, diante da descoberta de muito mais sentidos para o que desejamos com amor e paixão.

Aos meus pais, Antenor e Carmen Lúcia, pela força que me foi e é passada em todos os momentos e ao meu irmão Luciano Guilherme por acreditar na minha responsabilidade como ser humano e professor. Desde sempre, a minha gratidão e amor infinitos.

Ao meu orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, agradeço imensamente pelo acolhimento, pela sabedoria e experiências compartilhadas e por acreditar na minha pesquisa. Uma pessoa de inestimável valor nesta trajetória, em que me aperfeiçoo como ser humano, arquiteto e professor. Ao senhor, todo o meu respeito e admiração. Agradeço aos professores doutores Almir Ribeiro e Wagner Cintra pelas sensíveis contribuições e pela disposição em ler este trabalho.

Agradeço em especial ao meu amigo e parceiro em intermináveis e duras batalhas, Allan Lourenço, uma rocha firme e fundamental em quem me sustento nesta caminhada, por quem tenho admiração, carinho, respeito, amor fraterno e que é literalmente a luz que ilumina os meus caminhos e me inspira. Agradeço pela sua existência, persistência e força incomuns.

Agradeço aos meus amigos e colegas do mestrado e do doutorado em Performances Culturais, em especial a Eduardo Teixeira, que foi e é companheiro, verdadeiro irmão tanto nos momentos bons quanto nos mais difíceis desta trajetória. Aos companheiros de luta, de trabalho e alunos, que presentes ou não, estiveram dispostos a ouvir o que eu tinha e tenho muito a dizer, neste redesenho, nesta reescrita de um homem e de um arquiteto “não convencional” também contido nesta pesquisa e durante o processo de sua elaboração. Ao ITEGO em Artes Basileu França, que em cujo teatro, no ano de 2011, me foi oportunizado o espaço no qual me identifico como arquiteto e como pesquisador cênico. A todos os parceiros e professores do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica pelo apoio e generosidade. Agradeço, finalmente, ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, seus docentes e corpo técnico pela contribuição direta ou indireta na construção deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho resulta de uma pesquisa e análise dos percursos de vida, construção artística e de experiências em teatro e arquitetura de Edward Gordon Craig (1872 – 1966), ator, encenador, desenhista, gravurista, figurinista e cenógrafo britânico e do arquiteto, desenhista, pintor e escultor franco-suíço Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887 – 1965), conhecido como Le Corbusier. Compreende uma leitura sobre a transformação do espaço teatral e arquitetônico, a partir das consequências das transformações sociais e culturais dos seus tempos, com a observação de particularidades pessoais e profissionais que os evidenciaram como símbolos na encenação e da arquitetura modernas. Gordon Craig, pela ruptura que construiu frente ao teatro realista e naturalista, constituiu um novo pensamento para a encenação e para o teatro moderno. Le Corbusier se orientou artística e tecnicamente pelas transformações sociais, culturais e industriais acontecidas após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial na Europa, diante da maquinização da produção arquitetônica daquele tempo. Discuto sobre as novas espacialidades na encenação e na arquitetura, fundamentada na observação e análise de alguns aspectos que relacionam a arquitetura ao teatro, constituindo, nesse sentido, uma arquitetura da encenação. Destaco a experiência de Gordon Craig em Hamlet para o Teatro de Arte de Moscou em 1912, com os seus Screens e a de Le Corbusier na simbolização do ser humano pelo Modulor, o sistema de medidas que criou. Ainda discorro sobre os espaços craiguianos e corbusianos como espaços em performance, repletos de significados simbólicos, potenciais memoriais e históricos. Por fim, a observação dos possíveis métodos e conceitos utilizados por Gordon Craig e Le Corbusier no planejamento e produção dos seus espaços, sob a perspectiva de que são potencialmente didáticos e pedagógicos para uma nova percepção no ensino do espaço em teatro e arquitetura.

**PALAVRAS- CHAVE:** Edward Gordon Craig; Le Corbusier; Teatro; Arquitetura; Espaço.

## ABSTRACT

This work is the result of a research and analysis of life paths, artistic construction and experiences in theatre and architecture by Edward Gordon Craig (1872 - 1966), actor, director, designer, printmaker, costume designer and British set designer and architect, draftsman, French-Swiss painter and sculptor Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887 - 1965), known as Le Corbusier. It comprises a reading about the transformation of the theatrical and architectural space, based on the consequences of the social and cultural transformations of their times, with the observation of personal and professional particularities that have shown them as symbols in modern staging and architecture. Gordon Craig, for the rupture he built in front of the realistic and naturalistic theatre, constituted a new thought for the staging and for the modern theatre. Le Corbusier was guided artistically and technically, by the social, cultural and industrial changes that took place after the First and Second World War in Europe, in face of the machinations of the architectural production of that time. I discuss their new proposals to new spatialities in staging and architecture, based on the observation and analysis of some aspects that relate architecture to theatre, constituting, in this sense, a staging architecture. I highlight Gordon Craig's experience in Hamlet for the Moscow Art Theatre in 1912, with his Screens project and Le Corbusier's in symbolizing the human being by the Modulor, the measurement system he created. I still talk about Craig's and Corbusier's spaces as spaces in performance, full of symbolic meanings, memorial and historical potentials. Finally, the observation of the possible methods and concepts used by Gordon Craig and Le Corbusier in the planning and production of their spaces, under the perspective that they are potentially didactic and pedagogical for a new perception in the teaching of space in theatre and architecture.

**KEYWORDS:** Edward Gordon Craig; Le Corbusier; Theatre; Architecture; Space.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Maquete para <i>Carmina Burana</i> (2013) .....	18
<b>Figura 2</b> – Maquete para <i>Carmen y Carmen</i> (2013) .....	19
<b>Figura 3</b> – Maquete para <i>Don Fernando</i> (2013) .....	19
<b>Figura 4</b> – Espetáculo <i>O dia em que explodiu Mabata-Bata</i> (2015) .....	20
<b>Figura 5</b> – Croqui do cenário do espetáculo <i>O Auto da Compadecida</i> (2015) .....	21
<b>Figura 6</b> - Objetos de cena do espetáculo <i>Quiprocó nas ondas do rádio</i> (2014) .....	21
<b>Figura 7</b> - Croqui aquarela da peça <i>O dia em que explodiu Mabata-Bata</i> (2015) .....	23
<b>Figura 8</b> - Cenário da peça <i>O dia em que explodiu Mabata-Bata</i> (2015) .....	23
<b>Figura 9</b> - Croqui em perspectiva de uma cena da <i>A ópera do malandro</i> (2017) .....	24
<b>Figura 10</b> - Montagem de cenografia e luz <i>A ópera do malandro</i> (2017) .....	24
<b>Figura 11</b> - croquis sobre diversos desenhos e gravuras de Gordon Craig (2017) .....	25
<b>Figura 12</b> - Maquete para o espetáculo <i>A noite dos assassinos</i> (2018) .....	26
<b>Figura 13</b> - Capela de <i>Notre-Dame-du-Haut</i> , em Ronchamp, França, de Le Corbusier .....	27
<b>Figura 14</b> - Croqui volumétrico baseado em foto da Capela de <i>Notre-Dame-du-Haut</i> , em Ronchamp, França, de Le Corbusier (2018) .....	27
<b>Figura 15</b> - Vista externa da capela de <i>Notre-Dame-du-Haut</i> , em Ronchamp, França .....	27
<b>Figura 16</b> - Croqui volumétrico baseado em foto da Capela de <i>Notre-Dame-du-Haut</i> , em Ronchamp, França, de Le Corbusier (2018) .....	27
<b>Figura 17</b> - Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier .....	31
<b>Figura 18</b> - Edward Gordon Craig em 1890 .....	32
<b>Figura 19</b> – Edward Gordon Craig e maquete .....	33
<b>Figura 20</b> - Desenho de Edward Gordon Craig para a publicação <i>Scene</i> (1907) .....	34

<b>Figura 21</b> - Esboço aquarelado e maquete, criados a partir de desenhos de Edward Gordon Craig do livro <i>Rumo a um Novo Teatro e Cena</i> (2017) .....	36
<b>Figura 22</b> - Maquete baseada em desenho de Edward Gordon Craig no livro <i>Rumo a um Novo Teatro e Cena</i> .....	36
<b>Figura 23</b> - Esboços feitos com base em imagens das obras de Le Corbusier, encontradas na Internet .....	42
<b>Figura 24</b> - Esboços aquarelados com base nos desenhos de Edward Gordon Craig .....	42
<b>Figura 25</b> - Os <i>Screens</i> de Gordon Craig (1910) .....	48
<b>Figura 26</b> - Os <i>Screens</i> de Gordon Craig (1907) .....	49
<b>Figura 27</b> - <i>Hamlet</i> . Segunda cena, para o primeiro Ato (1911) .....	50
<b>Figura 28</b> - Le Corbusier e o plano para Chandigarh, Índia (1950) .....	52
<b>Figura 29</b> - Interior da Catedral de Saint-Pierre em Firminy, França .....	54
<b>Figura 30</b> - Desenho de cena, por Edward Gordon Craig .....	55
<b>Figura 31</b> - A Casa <i>Citrohan</i> (1927), em Stuttgart, Alemanha .....	56
<b>Figura 32</b> - Interior da Capela de <i>Notre-Dame-du-Haut</i> .....	57
<b>Figura 33</b> - Desenho de Edward Gordon Craig para <i>Macbeth</i> - Segundo Ato (1908) .....	58
<b>Figura 34</b> - Catedral de <i>Saint-Pierre</i> , em Firminy, França (1960-2006) .....	58
<b>Figura 35</b> - Maquete para desenho de Edward Gordon Craig <i>Macbeth</i> – Segundo Ato (1908) .....	59
<b>Figura 36</b> - Os biombos ( <i>Screens</i> ) de Gordon Craig (1910) com testes de luz e cor .....	60
<b>Figura 37</b> - Maquete baseada nos <i>Screens</i> de Gordon Craig (2017) .....	61
<b>Figura 38</b> - Desenho de Gordon Craig para <i>The Pretenders</i> (1926) .....	64
<b>Figura 39</b> - A capa da Edição Número 1 da revista <i>L'Esprit Nouveau</i> .....	65
<b>Figura 40</b> - Desenho de Gordon Craig para seu livro <i>Rumo a um Novo Teatro</i> (1907) .....	67

<b>Figura 41</b> - Desenho de Gordon Craig para seu livro <i>Rumo a um Novo Teatro</i> (1907) .....	68
<b>Figura 42</b> - A Escola da Bauhaus, em Weimar, Alemanha .....	70
<b>Figura 43</b> - Catedral de <i>Saint-Pierre</i> , em Firminy, França .....	71
<b>Figura 44</b> - Croquis aquarelados para obras projetadas por de Le Corbusier (2016) .....	72
<b>Figura 45</b> - Croquis para algumas obras de Gordon Craig (2018) .....	73
<b>Figura 46</b> - Desenho de Gordon Craig para <i>Hamlet</i> (1908) .....	74
<b>Figura 47</b> - Igreja de <i>Saint-Pierre de Firminy</i> , França .....	76
<b>Figura 48</b> - O interior da Igreja de <i>Saint-Pierre de Firminy</i> , França .....	77
<b>Figura 49</b> – Desenho para o Projeto <i>Scene</i> , de Edward Gordon Craig (1907) .....	79
<b>Figura 50</b> - Maquete sobre estudo de Edward Gordon Craig para seu Projeto <i>Scene</i> (2017) .....	79
<b>Figura 51</b> - Projeto de Le Corbusier para o Palácio da Assembleia, o Palácio da Justiça e o Secretariado em Chandigarh, Índia (1953–1959) .....	85
<b>Figura 52</b> - O <i>Modulor</i> de Le Corbusier .....	144
<b>Figura 53</b> - Desenho para cena de <i>Hamlet</i> (1907) .....	182
<b>Figura 54</b> - Maquete de Gordon Craig para <i>Hamlet</i> .....	184
<b>Figura 55</b> - Desenho de Gordon Craig para o Ato II de <i>Hamlet</i> .....	185
<b>Figura 56</b> - Os <i>Screens</i> na apresentação de <i>Hamlet</i> (1912) .....	186
<b>Figura 57</b> - Modelo de Gordon Craig para <i>Hamlet</i> .....	187
<b>Figura 58</b> - Gravura de Gordon Craig para cena de <i>Hamlet</i> .....	188
<b>Figura 59</b> - Desenho de Gordon Craig para cena de <i>Hamlet</i> (1910) .....	191
<b>Figura 60</b> - Cena final de <i>Hamlet</i> .....	192
<b>Figura 61</b> - Edward Gordon Craig .....	196
<b>Figura 62</b> - Le Corbusier em 1953 .....	197

<b>Figura 63</b> - Desenho de Le Corbusier sobre papel vegetal (1927) .....	198
<b>Figura 64</b> - Esboço de Gordon Craig para uma cena .....	198
<b>Figura 65</b> - Esboço rápido em nanquim .....	202
<b>Figura 66</b> - Estudantes em ateliê, na Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig .....	203
<b>Figura 67</b> - Esboço de Gordon Craig para o projeto <i>Scene</i> (1907) .....	204
<b>Figura 68</b> - Estudo de Gordon Craig para o projeto <i>Scene</i> (1907) .....	208

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO I – Os Espaços Teatrais, Arquitetônicos, a Cultura e suas transformações em Gordon Craig e Le Corbusier</b> .....	30
<b>1.1 – Edward Gordon Craig e a Encenação Moderna</b> .....	95
<b>1.2 – O Espaço em Edward Gordon Craig - Entre o Teatro e a Arquitetura: uma nova experiência espacial da cena</b> .....	104
<b>1.3 – Le Corbusier e a Arquitetura Moderna</b> .....	124
<b>1.3.1 – O Espaço em Le Corbusier - Entre a Arquitetura e o Teatro: uma experiência espacial da arquitetura</b> .....	138
<b>CAPÍTULO II - Simbolismo e Transformação do Espaço em Gordon Craig e Le Corbusier</b> .....	148
<b>CAPÍTULO III – O Espaço Performático em <i>Hamlet</i>, com Gordon Craig e Stanislavski</b> .....	166
<b>3.1 – A Montagem de Hamlet – a arquitetura da encenação</b> .....	175
<b>CAPÍTULO IV - As Escolas de Edward Gordon Craig e de Le Corbusier: uma nova percepção para o ensino do espaço</b> .....	188
<b>4.1 – Gordon Craig: um “Teatro Total”, a Produção e Ensino do Espaço</b> .....	192
<b>4.2 – Le Corbusier: o Pensamento Arquitetônico na Produção e Ensino do Espaço</b> .....	206
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	217
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	223

## INTRODUÇÃO

Natural de Cuiabá, estado de Mato Grosso, cursei por quatro anos o curso de Engenharia Florestal (1989 – 1993) – inconcluso – na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT –, antes de entrar na faculdade de arquitetura em 1994 na PUC – Goiás – Pontifícia Universidade Católica de Goiás –, antiga UCG - Universidade Católica de Goiás. Embora eu tenha escolhido um processo de formação em uma área técnica do conhecimento do campo acadêmico, continuei mantendo contato com artistas de diversas áreas. Isto se deu pela efervescência cultural na cidade de Cuiabá e posteriormente na minha vinda para Goiânia por conta da faculdade de arquitetura. Nesse sentido, a capital Goiânia com sua arquitetura de *Art Déco* não me era estranha, pois já havia morado aqui anteriormente, mais precisamente na década de 70.

Assim se inicia a trajetória deste pesquisador que procura desde então compreender o espaço enquanto símbolo em seu sentido concreto e subjetivo, a partir de uma percepção sobre o vazio. Por isso, essa pesquisa se estrutura sobre os trabalhos teóricos/práticos do arquiteto franco-suíço Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965) – mais conhecido como Le Corbusier –, e do inovador teatral, o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966). Le Corbusier, além de ser conhecido como um dos maiores arquitetos de todos tempos e proponente de uma nova abordagem da arquitetura na modernidade, era também desenhista, pintor e escultor. Edward Gordon Craig, foi ator, encenador, desenhista, gravurista, teórico, e um dos principais pensadores sobre o espaço do teatro moderno. Ambos desenvolveram teorias e práticas importantes para se pensar o espaço enquanto símbolo e o vazio para a arquitetura e o teatro na modernidade.

É esse pensamento do e sobre o espaço, o símbolo e o vazio em Le Corbusier e Gordon Craig que motivou a realização dessa pesquisa na área interdisciplinar de performances culturais. Para tanto, exponho aqui como se deu o encontro com esses dois revolucionários da cena teatral e da arquitetura moderna, os quais enquanto objetos de pesquisa modificam e tocam o sujeito que a realiza. Começarei a apresentar esta trajetória com o encontro estabelecido com Le Corbusier na Universidade Católica de Goiás – UCG em 1994.

Na faculdade de arquitetura conheci a obra de Le Corbusier. Na primeira semana de aulas, em uma lousa, no “Ateliê Novo” (PUC Goiás – Área 3), como chamávamos uma das

nossas enormes salas de aula abertas e coletivas, observei que havia três conceitos escritos a giz: “luz e sombra”, “claro e escuro” e “cheios e vazios”. Era uma aula de Teoria e História da Arquitetura I, na qual seria apresentada a complexa arquitetura moderna. Nessa trajetória, de mais nove disciplinas sucessivas e com o mesmo nome, entendi e exercitei a observação de que aqueles três conceitos não mais significavam algo apenas material, físico, havia também um sentido subjetivo neles.

Cursando a faculdade de arquitetura, passei a ser bolsista do IGPA – Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, trabalhando por aproximadamente 9 anos como bolsista, assistente de pesquisa e como arquiteto, nessa ordem, no período entre 1994 e 2003. O meu trabalho no IGPA compreendia a produção científica em pesquisa, na participação da elaboração de relatórios técnico-científicos sobre as regiões de inundações dos lagos das usinas de Serra da Mesa (GO), Corumbá (GO) e do Manso (MT). Como estudante de arquitetura percebi a possibilidade de a cenografia poder ser parte, de fato, do campo de pesquisa e prática arquitetônicas, pois nesse tempo entendi que a arquitetura era um local de relação do espaço/tempo nas sociedades. A projeção dessa relação estava, assim compreendi, na organização dos espaços e suas particularidades. No IGPA trabalhei com antropólogos, historiadores, geógrafos, biólogos e geólogos, dentre outros, sempre ligado à pesquisa interdisciplinar voltada à antropologia e à arquitetura.

Produzi neste período desenhos, gráficos e levantamentos arquitetônicos nas zonas rurais daquelas áreas, compondo uma série de reproduções técnicas e artísticas das habitações rurais – fachadas, localização em mapas, etc. Também trabalhei com pesquisa e reprodução por meio de desenho de peças encontradas em escavações arqueológicas naquelas áreas, reproduzindo os objetos encontrados, dentre eles fragmentos de cerâmica, pontas de lança, urnas funerárias e outros objetos de importância arqueológica para a história de Goiás. Participei ainda de pesquisas nas quais estudávamos elementos da cultura ancestral africana e brasileira, como objetos cerâmicos, grafismos e escarificações corporais, que possuíam significados sociais, culturais, memoriais e simbólicos de acordo com o povo/nação que estava sendo estudado. Isso me despertou a curiosidade e me mantive nessa “linha de pensamento”, juntamente com as minhas indagações e inquietações sobre a obra de Le Corbusier.

Entre os anos de 2000 e de 2011, também experimentei a arquitetura como prática profissional em escritório, na produção de projetos residenciais e comerciais. No entanto, a

minha adaptação profissional viria a acontecer em sala de aula, na continuidade das pesquisas, na vida acadêmica.

Sempre ligado à pesquisa acadêmica, de alguma maneira que fosse, fui professor na UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso e na UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso, nos seus cursos de Arquitetura e Urbanismo, entre os anos de 2006 e 2008. Como professor nessas instituições, dei aulas de Projeto de Arquitetura, Geometria Descritiva, Desenho Projetivo, Desenho Técnico, Conforto Ambiental/Acústica, Expressão e Criação (desenho de croquis e estudos preliminares à mão livre), e Planejamento Urbano e Regional. Os outros cursos nos quais ministrei aulas na UFMT foram Engenharia Florestal, Engenharia Elétrica, Engenharia Sanitária e Ambiental e Agronomia. Participei como avaliador em algumas bancas de trabalhos finais de graduação dessas instituições.

Entre idas e vindas de Cuiabá para Goiânia, vice-versa, me estabeleci definitivamente na capital goianiense em finais de 2011 e início de 2012. Nesse ínterim, um pouco exausto das atividades que vinha exercendo no campo da arquitetura, queria experimentar algo novo. Algo que pudesse me instigar não apenas tecnicamente, mas principalmente que despertasse novamente o meu lado artístico. Alguma coisa que pudesse instigar e desenvolver o meu processo criativo na arquitetura por meio da arte. Foi então que recebi uma proposta para trabalhar no antigo Veiga Valle, atualmente conhecido como Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França. Essa proposta foi o ponto inicial para mudar a minha percepção sobre relação entre arte e arquitetura, o qual também foi o princípio de tudo para se pensar e realizar esta pesquisa.

Portanto, no ano de 2012, iniciei meus trabalhos em Goiânia no Teatro Escola Basileu França, espaço dentro do instituto tecnológico de mesmo nome. Assim, tive a oportunidade de, logo quando comecei a trabalhar no ITEGO Basileu França, conseguir uma transferência do cargo de produtor cultural para assistente de cenografia no teatro da instituição. Nele, pude ter contato direto com o espaço teatral – especialmente palco e coxias –, com as produções que aconteceram e acontecem nele e especialmente com o que de fato viria a ser interessante para mim, pessoal e profissionalmente.

Nesse teatro, um dos mais importantes da capital goianiense acontecem diversos espetáculos como apresentações de balé, de orquestras e de teatro, na sua maioria produzidos por professores e alunos da escola. Também são realizados eventos como seminários,

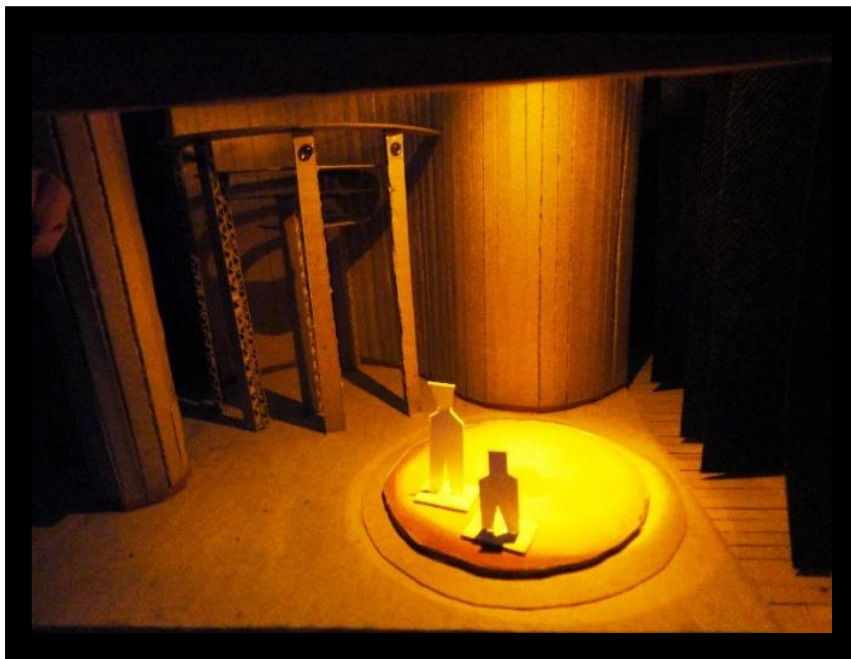
colóquios e palestras diversas relacionadas à produção artística local e regional. Em sua grande maioria, os eventos realizados no Teatro Escola Basileu França contam com o envolvimento de todas as áreas de ensino da instituição em seu caráter formativo multidisciplinar e interdisciplinar.

O Teatro Escola Basileu França foi lugar – espaço concreto e subjetivo –, em que passei a fazer experimentações em cenografia, planejando e construindo cenários e objetos de cena a partir de materiais descartados. Produzi, além das maquetes, desenhos e suas especificações técnicas. Tive neste local meus primeiros contatos com as práticas teatrais e cenográficas, motivo da minha decidida imersão nesse campo das artes cênicas, vindo depois perceber as principais conexões com a arquitetura. Apresento nesse momento uma imagem – figura 1 – de um dos meus primeiros processos criativos enquanto auxiliar de cenografia para um evento da instituição.



**Figura 1** – Primeira maquete produzida quando entrei no ITEGO em Artes Basileu França. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Maquete para o espetáculo *Carmina Burana* (2013). Direção e cenografia: Jonatas Tavares. Foto: arquivo pessoal.

Esse trabalho aponta a importância do estudo espacial/cenográfico por meio do uso da técnica de maquete, o qual será visto durante todo o desenvolvimento desta pesquisa e como são apresentadas nas figuras 2 e 3.



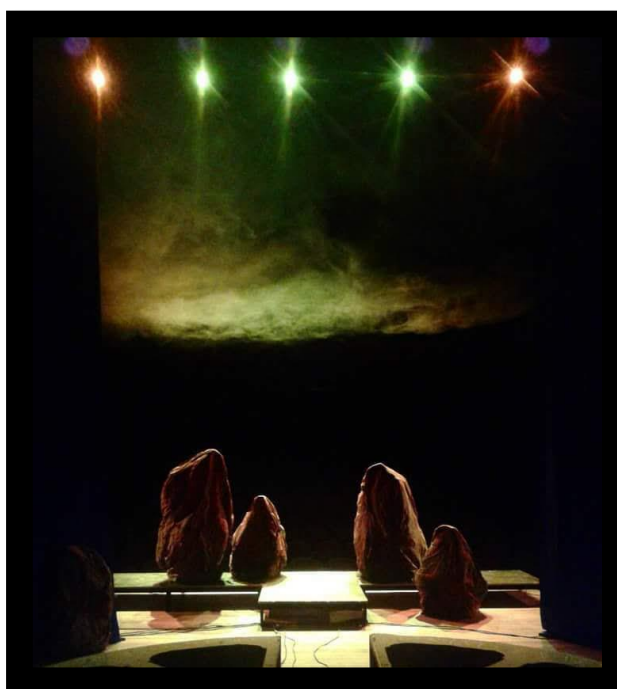
**Figura 2** – Maquete de uma das concepções cenográficas para o espetáculo *Carmen y Carmen* com experimentação das possibilidades de iluminação cênica (com lanternas de L.E.D.), no ITEGO em Artes Basileu França, 2013. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Foto: arquivo pessoal.



**Figura 3** – Maquete de uma das concepções cenográficas para o espetáculo *Don Fernando*, sob a direção de Rafael Blat. Ano: 2013. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Foto: arquivo pessoal.

Imergi em cenografia a partir dessas experiências, acreditando que, de alguma forma eu pudesse vir a contribuir com o teatro com os meus conhecimentos de e sobre arquitetura, mesmo sendo ainda um iniciante nestas artes. Como um grande laboratório prático, o Teatro Escola Basileu França foi e é o lugar onde eu pude e posso exercitar as construções e

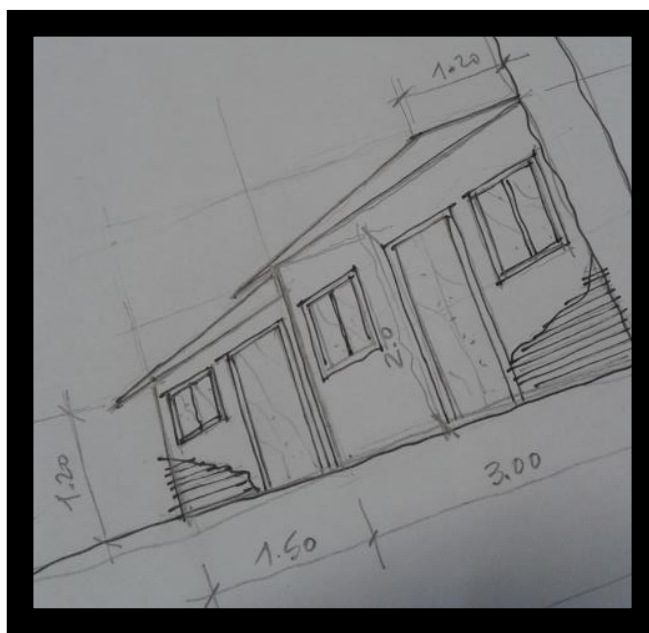
reconstruções no espaço cênico e onde se tem os recursos da iluminação cênica, dentre outros materiais, para que eu possa experimentar as possibilidades artísticas e técnicas nas encenações. Essa potencialidade simbólica visual criada por meio de equipamentos e técnicas de iluminação pode ser vista na figura a seguir, no qual o espaço concreto e subjetivo da encenação se modificou com a interação da luz e da escuridão, provocando sombras imagéticas. O iluminador e professor Allan Lourenço criou, por meio da iluminação e seus recursos, os destaques em volumes e formas, bem como a atribuição de uma atmosfera de sonho, de devaneio ao espetáculo.



**Figura 4** – Espetáculo *O dia em que explodiu Mabata-Bata*, no ITEGO em Artes Basileu França, em 2015. A iluminação cênica delimitando os recortes espaciais na encenação, por meio de uma construção sensível e técnica dos espaços e espacialidades do espetáculo: marcação, pela luz, dos lugares de atuação, dos entre lugares (espaços de transição das cenas e seus sentidos cênicos e metafóricos). Direção: Jonatas Tavares. Execução de cenografia: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Iluminação: Allan Lourenço da Silva. Foto: arquivo pessoal.

A minha produção artística se resume a uma grande quantidade de esboços, feitos a lápis ou com marcadores de cor preta, tanto para que os desenhos sejam produzidos rapidamente quanto para que eu desene da forma que sei e experimento: um desenho no qual eu possa perceber os contrastes entre luz e sombra, evidenciados pela luz, seja ela na arquitetura ou na cena, bem como a apropriação dos espaços, no sentido da sua tridimensionalidade e ocupação em volume e escala.

Ao exercitar ali essas habilidades, também despertei para um possível diálogo entre arquitetura e teatro produzindo os conteúdos de sala de aula nas disciplinas que ministro no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica do ITEGO em Artes Basileu França, ao qual procuro, muitas vezes em associação com outras disciplinas e professores, um olhar interdisciplinar. Exponho nas figuras seguintes, 5 e 6, um pouco dos trabalhos que realizo, teóricos e práticos, dentro dessa disciplina/interdisciplinar da arquitetura, teatro, espaço e cenografia.



**Figura 5** – Croqui com especificações técnicas para cenário do espetáculo *O Auto da Compadecida*, no ITEGO em Artes Basileu França, em 2015. Direção: Rubens Rodrigues. Cenografia: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Iluminação: Allan Lourenço da Silva. Foto: arquivo pessoal.



**Figura 6** – Objetos de cena para o espetáculo *Quiprocó nas ondas do rádio*, sob a direção de Jonatas Tavares, no ano de 2014 - ITEGO em Artes Basileu França. Baldes cenográficos feitos de papelão e corda. Foto: arquivo pessoal.

Dentro desse encontro disciplinar e interdisciplinar realizado junto as produções do Basileu França e as práticas acadêmicas no Curso Superior de Produção Cênica, conheci as pesquisas e trabalhos do professor Me. Allan Lourenço da Silva<sup>1</sup> sobre luz, escuridão e sombra na criação do espaço. Uma pesquisa que ele vem desenvolvendo junto a essa instituição de ensino que nos é comum, a cena goiana e ao Máskara – Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Teatro, Dança e Performances, coordenado pelo encenador Robson Corrêa de Camargo, professor e criador do grupo e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás.

Esse encontro com o professor e artista Allan Lourenço da Silva se configurou como a presença mais importante para a minha escolha de quais caminhos eu tomaria para a minha vida profissional, pessoal e acadêmica. Foi a partir de inúmeros e constantes diálogos realizado com ele que comecei, no ano de 2015, a conhecer e me identificar com as propostas e ideias do Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo<sup>2</sup> de forma indireta e logo após diretamente – o qual hoje é meu prezado orientador.

Desde então tenho acompanhado os trabalhos do professor Robson Corrêa de Camargo junto ao grupo Máskara e também nas Performances Culturais, sendo também participante daquele grupo de pesquisa. A partir de relatos do professor Allan a respeito da sua pesquisa sobre luz, sombra, escuridão e espaço em Gordon Craig e Rembrandt Van Rijn nas produções cênicas do Máskara, intriguei-me com as propostas cênicas, as quais para mim não se distanciam muito de propostas arquitetônicas, no sentido da ocupação do espaço tridimensional do palco, do uso da luz como potencializador do drama – ou da arquitetura da cena –, e também da experiência incorporada da e na cena pelos fenômenos que ela provoca. Nesse sentido, aqui entra o simbólico que é também objeto desta reflexão, passando por algumas considerações de Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo alemão que adentrou ao universo de investigação do simbolismo e seu conceito, na “elaboração da máxima de que

---

<sup>1</sup> Allan Lourenço da Silva, Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás, professor da disciplina de Iluminação no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica, dentre outras, no ITEGO em Artes Basileu França – Goiânia - GO. Mestre e doutorando em Performances Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PGIPC) – UFG – Universidade Federal de Goiás. Criador do Humanum Coletivo de Teatro, em Goiânia – GO.

<sup>2</sup> Robson Corrêa de Camargo, professor fundador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG (Mestrado e Doutorado). Diretor e crítico de teatro, coordena a Rede de Pesquisas Goianas sobre Performances Culturais e o Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, em Goiânia - GO

somos nós que plasmamos o mundo com nossa atividade simbólica”, e “somos nós que fazemos e criamos mundos em nossas experiências” (MOURA, 2000, p. 76).

Esse diálogo entre a arquitetura e o teatro, entre mim e o professor Allan Lourenço, se iniciou praticamente no ano de 2015 com a produção da peça de formatura *O dia em que explodiu Mabata-bata*, dos alunos do Curso Superior em Produção Cênica. Nesse espetáculo trabalhei como auxiliar de cenografia. O professor Allan Lourenço foi responsável pela criação e execução da iluminação. Apresento abaixo as figuras 7 e 8 deste espetáculo.



**Figura 7** – Croqui aquarelado para a cenografia do espetáculo *O dia em que explodiu Mabata-Bata* (2015). Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Foto: arquivo pessoal.

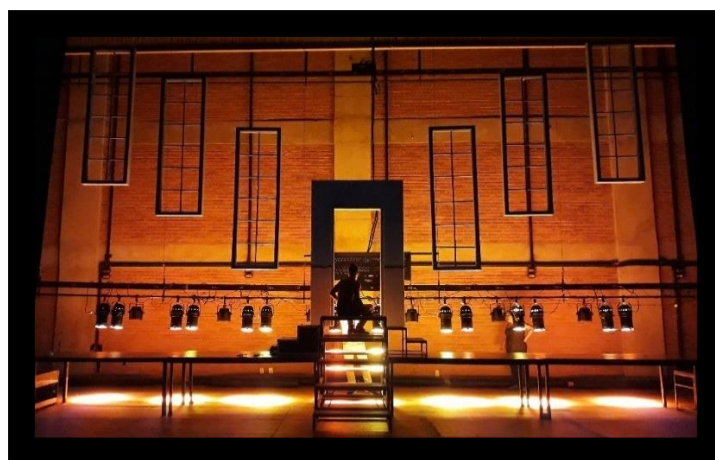


**Figura 8** – Cenário para o espetáculo *O dia em que explodiu Mabata-Bata*, sob a direção de Jonatas Tavares, no ano de 2015 - ITEGO em Artes Basileu França. Toda a cenografia executada com material descartado. A bela iluminação destacando os lugares, as formas, os volumes e as superfícies. Iluminação: Allan Lourenço da Silva. Foto: arquivo pessoal.

O professor Allan Lourenço tem uma importância inquestionável e definitiva nas minhas vidas pessoal, profissional e acadêmica. É a ele a quem devo este meu despertar para o teatro, para a cenografia e os estudos ligados ao espaço cênico e à iluminação, sendo esta última um objeto de grande relevância nas suas pesquisas e práticas profissionais e que considero fortemente aproximada da arquitetura em pensamento e prática. Foi através do professor Allan Lourenço, que acompanhei desde o início em suas reflexões, escritos e pesquisas no mestrado e posteriormente no doutorado, que percebi uma possibilidade de um reencontro meu com a arquitetura por meio do teatro, à medida em que fomos realizando outros trabalhos, juntos, como os apresentados nas figuras 9 e 10.



**Figura 9** – Croqui em perspectiva para uma cena do espetáculo *A ópera do malandro* (2017). Direção e iluminação: Allan Lourenço da Silva. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Foto: arquivo pessoal.



**Figura 10** – Montagem de cenografia para uma cena e afinação de luz para o espetáculo *A ópera do malandro* (2017). Direção e iluminação: Allan Lourenço da Silva. Foto: arquivo pessoal.

Essa parceria de trabalho teórico e prático possibilitou outras produções que surgiram entre os anos de 2016 a 2018, quando fui coordenador do Curso Técnico de Cenografia, oferecido pelo ITEGO em Artes Basileu França, juntamente com o PRONATEC - Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego. Escrevi, juntamente com Allan Lourenço, os cadernos didáticos do curso. No total foram 15 cadernos, sendo 11 escritos por mim e 4 por ele. Depois da finalização da primeira turma e de um breve intervalo retornei, no final de 2019, a exercer essa atividade coordenando o curso, na atualização do material didático e na supervisão dos professores tutores.

Percebi-me então, desde 2015, muito mais interessado pelo estudo do espaço teatral e cênico, balanceando essas novas experiências com a arquitetura. Uma aproximação que encontrei com a minha profissão após muitos anos de reflexão sobre quais seriam os propósitos de alguém que não tem um perfil convencional na profissão de arquiteto, distante dos escritórios de projetos, da decoração de interiores e das obras.

Estimulado pelas atividades no Teatro Escola Basileu França, por vários outros trabalhos, seminários e reflexões juntamente com o professor Allan Lourenço, conheci a obra de Edward Gordon Craig, cujos trabalhos foram apresentados a mim por ele. Entrei cada vez mais nessas atividades e reflexões e me interessei muito pela obra de Gordon Craig. Conhecer Gordon Craig e sua obra foi e é fundamental para a elaboração desta pesquisa que agora realizo, porque foi através dela na qual me identifiquei em técnica, arte e no que dizia respeito ao espaço, ao símbolo e ao vazio na encenação teatral, onde pude me aproximar cada vez mais do pensamento de Le Corbusier. Essa confluência pode ser percebida na figura 11, desenvolvida por mim a partir da proposta de Gordon Craig.

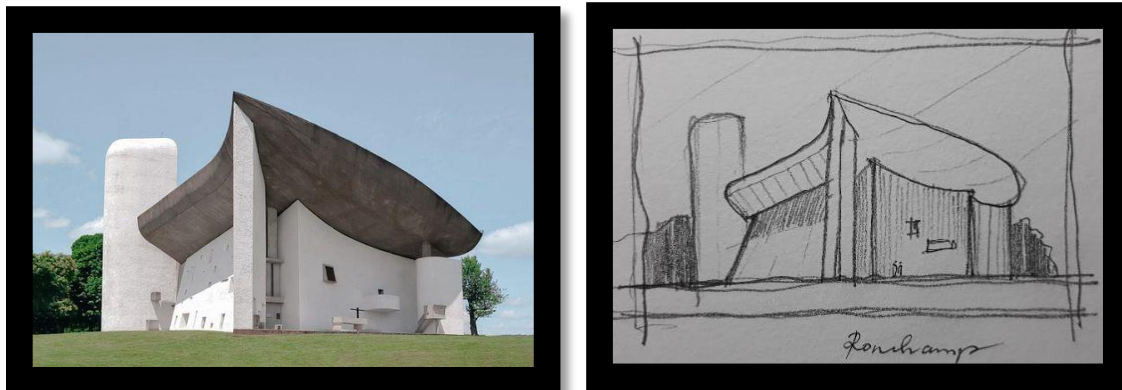


**Figura 11** – Alguns dos primeiros croquis sobre diversos desenhos e gravuras de Gordon Craig (*Screens e Scene*), a nanquim. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2017.

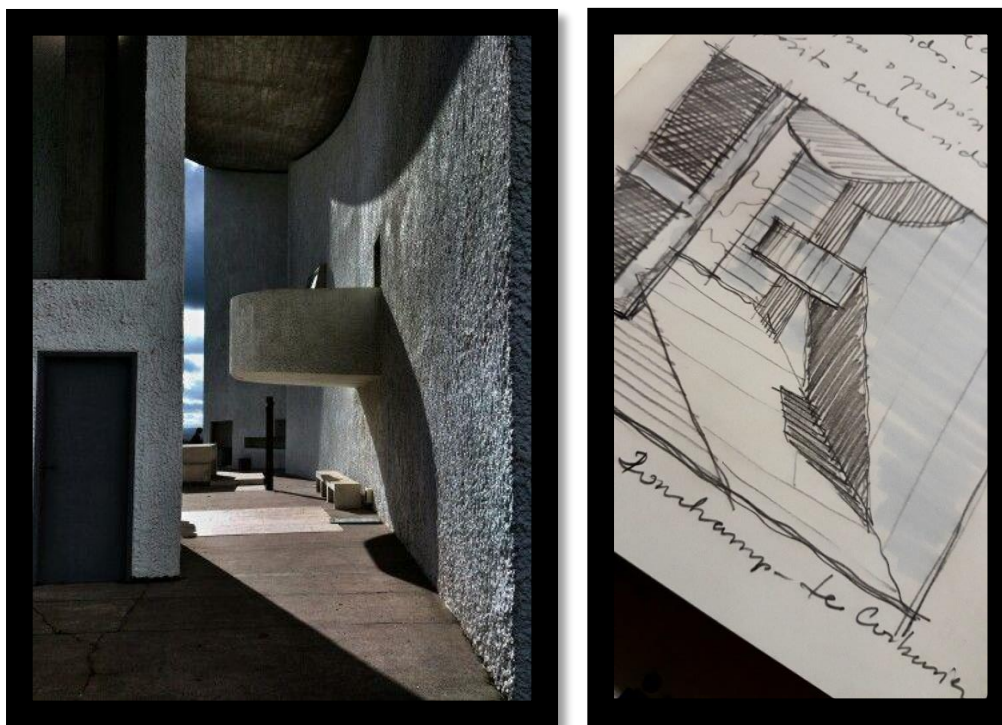
Dessa maneira, nesse conjunto de experiências, os recortes pensados para este trabalho se estabelecem na inter-relação das produções teóricas e práticas de Gordon Craig e Le Corbusier, colocadas entre um pensamento material inovador e a pontuação do simbolismo como conceito síntese de ordenação espacial, ampliado, posteriormente, para a análise da obra de Gordon Craig para *Hamlet* na montagem do TAM (Teatro de Arte de Moscou). Neste trabalho, realizado por um arquiteto não de projeto e de obra convencional, mas por um sujeito que se localiza entre a arquitetura e o teatro investigando suas conexões e a si mesmo nessa linha limite entre universos irmãos, busco refletir sobre as relações entre o espaço teatral e arquitetônico e como se constituem nas obras de Edward Gordon Craig e Le Corbusier. Essas conexões podem ser apreciadas nas figuras 12, 13, 14, 15 e 16.



**Figura 12** – Maquete que fiz após assistir, apenas ainda como espectador, ao espetáculo *A noite dos assassinos*. Nesta experiência, “vi” os *Screens* de Gordon Craig, pela transparência dos painéis de tecido, pela luz e suas cores recortando o espaço e pela ocupação do espaço da cena em todos esses recortes. O meu “instante de verdade”, localizando-me como arquiteto nas artes cênicas. O meu “ritual de passagem”. Direção: Robson Corrêa de Camargo (Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Drama e Performance). Cenografia: Guilherme Oliveira. Iluminação: Allan Lourenço da Silva. Ano: 2018. Foto: arquivo pessoal.



**Figuras 13 e 14** – À esquerda, a capela de *Notre-Dame-du-Haut*, em Ronchamp, França, de Le Corbusier. Fonte da figura 13: <https://www.chambre237.com/les-10-batiments-les-plus-emblematisques-de-le-corbusier/> Na figura 14, croqui volumétrico, feito a lápis, baseado na imagem. O croqui como caminho para entender as formas, volumes e superfícies básicos na obra de Le Corbusier. Autor do croqui: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2018. Foto do croqui: arquivo pessoal, s/d.



**Figuras 15 e 16** – Na figura 15, vista externa da capela de *Ronchamp*. Obra de Le Corbusier. Fonte da imagem: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com) Na figura 16, croqui feito a lápis, sobre a foto da obra, destaque as linhas, os traços e os contrastes entre luz e sombra, essenciais tanto nas concepções cenográficas quanto nas concepções arquitetônicas. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2018. Foto do croqui: arquivo pessoal.

Esta investigação pretende, na medida em que se encaixa nos saberes e fazeres da arquitetura e dos estudos das performances culturais, entender os espaços em Edward Gordon Craig e Le Corbusier, como espaços de performance, como símbolo em performance, como elementos transformadores da cultura na encenação, na arquitetura, no

cotidiano dos seus tempos-espacos e na contemporaneidade como potencial processo do ensino/aprendizado em espacialidades cênicas e arquitetônicas.

Para tanto, esta pesquisa em sua organização se dá, em seu primeiro capítulo, por uma breve investigação de alguns conceitos de cultura, antropologia cultural e de espaço geográfico, arquitetônico e cênico, relacionados aos conceitos de performances culturais e às obras de Gordon Craig e Le Corbusier. O espaço não é somente o que está dentro do material, dimensionável pelas réguas da aritmética ou da geometria. Também pode ser observado como objeto sujeito a transformações e que tem em si as projeções materiais ou simbólicas do seu tempo-espaço, anotando-se algumas considerações nesta reflexão a respeito do significado simbólico e suas interpretações

Nas elaborações cênicas e arquitetônicas de Gordon Craig e Le Corbusier, independentemente do fato de terem sido concretizadas ou não, foram gerados espaços também como expressões culturais dos seus tempos-espacos, dadas as suas vivências e experiências e suas investigações em seus campos de atuação. Seus espaços se configuraram como espaços de e em performance; espaços que tiveram em si transcritas as partituras técnicas e artísticas de Gordon Craig e Le Corbusier, pela relação entre o ser e o construir, considerando-se “uma perspectiva macro” e, por influências destas, na sua gênese, “em contraste com as micro experiências” (CAMARGO, 2013, p. 3). Deste modo, Gordon Craig e Le Corbusier, orientados por sistemas internos e externos a eles, promoveram uma reordenação e ressignificação sintetizada dos espaços.

O segundo capítulo trata do simbolismo e da transformação do espaço em Gordon Craig e Le Corbusier, no seu espaço cênico e arquitetônico respectivamente, no sentido de que as suas obras se localizam como espaços transformados na cena e na arquitetura. Reflete-se aqui neste capítulo sobre os potenciais simbólicos transportados à cena e à arquitetura. A fundamentação para esta análise neste capítulo está nas obras dos próprios Gordon Craig e Le Corbusier, dentre outras, especialmente em *Rumo a um Novo Teatro e Cena* (Gordon Craig) e *Por Uma Arquitetura* (Le Corbusier), em cujos escritos discorrem sobre as suas transcendências ao material nas suas produções experimentais ou realizadas.

O terceiro capítulo deste trabalho está focado no estudo da arquitetura cênica em *Hamlet*, no TAM – Teatro de Arte de Moscou em 1912. Segundo Cyro del Nero (1931 – 2010), esse foi um espetáculo “criado para atender a um convite de Stanislavski, com quem

trabalhou por dois meses em Moscou” (NERO, 2009, p. 250). Sobre esse trabalho de Gordon Craig, Stanislavski diz: “Essa interpretação ampliada de *Hamlet* repercutia, como era natural na parte externa da montagem, na monumentalidade, generalidade, simplicidade e majestade decorativa” (STANISLAVSKI, 1989, p. 458). Nesse sentido, o terceiro capítulo deste trabalho está apoiado na “lógica projetual” de Gordon Craig - o projeto Cena -, que trata na gênese da arquitetura cênica o volume e a superfície como elementos determinantes para a construção de uma cena carregada de significados simbólicos. Fala-se aqui lógica projetual porque Gordon Craig desenvolveu uma espécie de ordenação de projeto para as suas criações. Organizou sistematicamente essas criações por meio de uma hierarquia demonstrada, nesta ordem, por elaboração de esboços, gravuras e maquetes, desenhou esboços técnicos no caso dos *Screens* e posteriormente houve a concretização da ideia em cena no caso de *Hamlet*. Isto se configura como uma aproximação forte com os passos gerais de produção de projetos em arquitetura. Neste capítulo reflito sobre a experiência prática de Gordon Craig expressada na materialidade da cena, na qual utiliza planos, volumes, superfícies como elementos receptores da luz cênica, que por sua vez potencializa o sentido dramático do seu conjunto cênico, em mais uma aproximação reflexiva com a arquitetura. Gordon Craig criou artifícios para a potencialização de sensações por meio da limpeza da forma e da estética da cena, pelo uso da iluminação cênica sobre as superfícies, volumes, texturas, pela dinâmica da encenação e os movimentos de cena.

Por fim, no quarto capítulo, sigo esta reflexão com uma análise sobre as escolas e pedagogias de Gordon Craig e Le Corbusier, com o objetivo de compreender as suas experimentações em teatro e arquitetura como reativas à cultura do seu tempo-espaço e potenciais propulsoras de novas formas de se compreender o espaço cênico e o espaço arquitetônico. Reflito ainda sobre os caminhos pedagógicos e metodológicos em seus processos de organização do espaço, no sentido e na direção de constituírem novas percepções para o entendimento e o ensino do espaço, alinhados com o teatro e a arquitetura modernos e nos entrelaçamentos com as experiências materiais e humanas nas suas reordenações.

Os espaços da encenação e da arquitetura têm algo em comum. São espaços onde as cenas cotidianas e dramáticas acontecem. Nesse sentido, não é somente percebê-lo e entendê-lo como um ajuntamento de dimensões, ou que uma geometria absoluta e imutável é o que determinará a sua (re) construção. É sim vê-lo como expressão orgânica dos desejos

e necessidades humanas, dada a sua inequívoca importância no teatro e arquitetura, nas suas variações e possibilidades de apropriação, nas suas tensões e fricções. Por fim, este trabalho se configura na interação entre o sujeito e o objeto na e para a produção de uma pesquisa que possa oferecer a este e demais pesquisadores, a partir de um estudo interdisciplinar, uma percepção nova sobre a importante interação entre arquitetura e teatro. Uma percepção que se dá a partir dos diálogos produzidos nesta pesquisa sobre o símbolo, o vazio e o espaço em performance nas perspectivas do arquiteto franco-suíço Le Corbusier e do encenador Inglês Edward Gordon Craig.

## CAPÍTULO I – OS ESPAÇOS TEATRAIS, ARQUITETÔNICOS, A CULTURA E SUAS TRANSFORMAÇÕES EM GORDON CRAIG E LE CORBUSIER

Busco, desde que conheci a obra e Le Corbusier, referenciar-me nela como orientadora para a minha reflexão sobre o espaço, seja conceitual ou materialmente, e que possa ser racionalizada em forma, função e estética no espaço da cena, porém que esse possa comunicar não só a uma linguagem técnica, mas também um significado referenciado subjetivo, afetivo e simbólico.

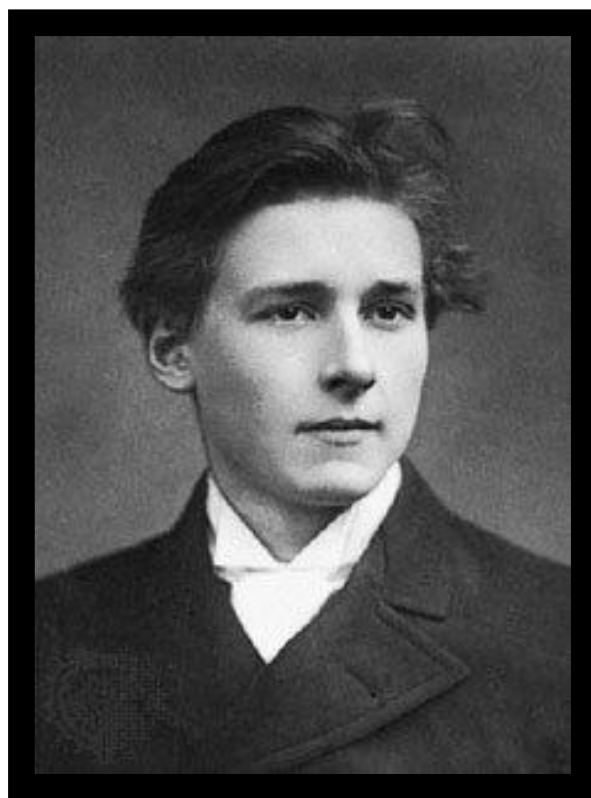


**Figura 17** – Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier. Imagem: <https://art-portrait.livejournal.com/33010.html?thread=73714> Acesso em: 12/11/2019

Em Le Corbusier o que mais me chamou a atenção foi a concisão projetual, o fator escala humana como condicionante e determinante para o planejamento dos espaços arquitetônicos, a síntese das formas, os volumes, as superfícies, os contrastes entre o claro e escuro e especialmente as sombras produzidas, seus esboços, dentre outras características artísticas e técnicas. Le Corbusier produziu também pinturas e esculturas cujas principais características visuais eram a morfologia abstrata, construída pelo jogo entre formas básicas, como os cubos, as esferas, os cones e outras superfícies de revolução “orgânicas” em sua estrutura e superfície. O ser humano, além do conforto físico e ambiental pretendido na

arquitetura, busca consciente ou inconscientemente por referências para o seu bem-estar psicológico, bem como por referências históricas e culturais. Dentro da bibliografia da disciplina conheci o livro *Por uma Arquitetura*, de Le Corbusier, escrito em 1923. Entendo-o como um arquiteto pensador que abraça a história da arquitetura nos seus projetos e ao mesmo tempo busca por imprimir significados simbólicos à planta, ao volume e à superfície (dos edifícios), no sentido de que não apenas os materiais correspondem ao desejo, às necessidades e à produção industrial intensa de uma época, mas a reconstrução dos conceitos tradicionais de espaço e seus componentes arquitetônicos correspondentes – o concreto e o aço.

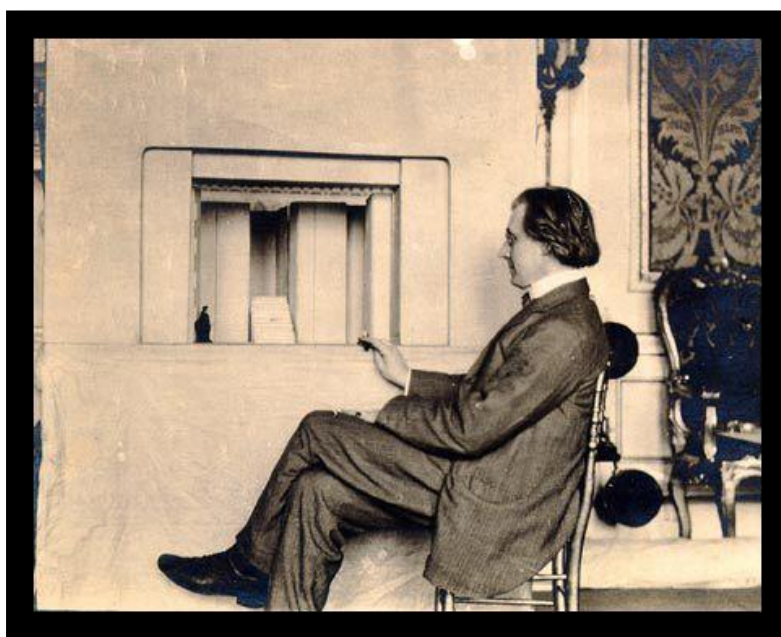
Em relação à cenografia, houve uma semelhante identificação com Gordon Craig, cujos desenhos e maquetes se tornaram para mim uma referência no sentido de que não são realistas e têm volumes e superfícies potencializados em seus sentidos simbólicos pelo uso da iluminação cênica.



**Figura 18** – Edward Gordon Craig em 1890. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Edward-Gordon-Craig> Acesso em: 12/11/2019

Gordon Craig, nas suas vivências e práticas, desenvolveu novas formas de apropriação do espaço cênico, que superava as existentes, muito influenciadas pelo ideal fotográfico, que procuraram mimetizar o espírito de uma época, com repetições do convencional e do representacional cotidiano. Gordon Craig, além das novas propostas para um novo teatro, fossem elas visuais ou técnicas, contribuiu para a sedimentação do pensamento sintético na cena, levando a ela a subjetividade aplicada a partir da construção simbólica das mensagens cênicas, fossem no campo da interpretação ou no campo da materialidade cenográfica.

Gordon Craig transformou a linguagem cênica considerando as possibilidades simbólicas e sintéticas de interpretação a partir das sensações transmitidas pelas suas composições espetaculares. Construiu, literalmente, uma cena nova, um teatro novo na primeira metade do século XX europeu, de maneira que as percepções do espaço e da iluminação cênica fossem percebidas em seus valores subjetivos, metafóricos e simbólicos. Dentro dessa revolução estrutural e estética na cena e na cenografia, surgiram, a partir das suas, as superestruturas cenográficas e os painéis móveis – os *Screens*-, planejados e projetados para dinamizar a cena, justamente por se permitirem ao movimento e à aplicação da luz e da sombra como potencializadores das sensações diante do drama. Esta potencialidade simbólica do espaço pode ser percebida nas figuras 19 e 20, apresentadas em seguida:



**Figura 19** – Edward Gordon Craig, espaço e maquete. A expressão tridimensional da cena. Fonte: <https://news.harvard.edu/gazette/2003/03.20/14-craig.html>. Acesso em 12/11/2019



**Figura 20** – A luz, o espaço, as superestruturas e a sombra. Desenho de Edward Gordon Craig para a publicação *Scene*, em 1907. As escadas e as estruturas verticais são destacadas pela iluminação cênica que, incidindo sobre a superfície dos planos e volumes, realça sombras, contrastes, volumetria, profundidade e perspectiva na cena. Imagem: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

Já Le Corbusier transportou para a arquitetura um pensamento estruturado na evolução industrial, configurando essa nova arquitetura a partir da união entre as fundamentações sensoriais humanas e a lógica projetual em arquitetura, isto é, configurando seus espaços por meio de uma perspectiva tanto humanística quanto funcional. Defendeu a arquitetura como o “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” observando o espaço como espaço vivo, como “órgãos vivos e produtivos conforme uma alta intenção arquitetural: emocionar pela grandeza da intenção” (LE CORBUSIER, 2014 {1923}, p. XXVII).

Le Corbusier tratou a arquitetura como objeto para emocionar e não somente para cumprir funções estruturais de ocupação pelo habitante e estéticas. Entendeu como atribuição do arquiteto perceber as transformações da sociedade moderna na primeira década dos anos 20 do século passado, evidenciada pela máquina como estruturante para o planejamento arquitetônico nessa nova modernidade. Ele estabeleceu princípios para o novo pensar e projetar arquitetura naquele tempo-espaço: o volume, a superfície e a planta como

elementos reguladores da nova arte de projetar, isto é, esses três elementos seriam essenciais na gênese do edifício. Sua arquitetura foi compromissada com as premissas de uma época que valorizava a máquina como referencial de modernização, o que se estendeu à produção arquitetônica.

Neste sentido, Gordon Craig e Le Corbusier possuem algumas aproximações nos seus caminhos artísticos e técnicos, como, por exemplo, a produção de desenhos, maquetes e estudos volumétricos para o espaço cênico e para o espaço urbano edificado, respectivamente. Têm vínculos no entendimento do espaço como produtor de sensações visuais e da objetividade da técnica, tanto na concepção dos seus espaços quanto na possível qualificação destes como espaços relacionais em performance.

Portanto, nesta pesquisa procuro por respostas que fundamentem, em conceito e prática, também a uma similaridade de propósitos e práticas entre o trabalho artístico do ator, encenador, desenhista, gravurista, figurinista e cenógrafo britânico Gordon Craig e o arquiteto, desenhista pintor e escultor franco-suíço Le Corbusier. Contemporâneos, apresentaram seus espaços em soluções permeadas por relações densas com o sentido da materialidade, da vida e do que projetaram de si e das suas vivências e experiências nos seus campos de atuação.

Para tanto iniciei, antes desta pesquisa, um “diálogo” com Gordon Craig e com Le Corbusier. Um diálogo no sentido de que pensei e penso ser possível haver uma conversa a partir da reconstrução dos seus produtos cênicos, por meio de desenhos dos seus desenhos, maquetes dos seus desenhos e obviamente o estudo dos seus textos, seus ensaios, suas memórias e experiências.

A partir do momento que comecei a estudar e conhecer mais a Gordon Craig e sua obra, fiquei impressionado sobretudo pela síntese das formas nas suas estruturas cenográficas, bastante similares à síntese das formas nas obras de Le Corbusier. Comecei a redesenhar esboços dos seus esboços, gravuras e pinturas, bem como tentar reconstruir a sua produção em forma de maquetes volumétricas e testá-las sob a luz de equipamentos muito simples, como pequenas lanternas, luminárias diversas e sob o Sol, a grande luz, presente direta e indiretamente nas ideias desses dois artistas.

Especificamente nas maquetes é que comecei a exercitar o que seriam os espaços cênicos craiguanos em seus comportamentos materiais e subjetivos diante da iluminação

cênica e o diálogo entre esses dois campos complementares à encenação, que penso serem indissociáveis na criação de atmosferas, sentidos e estimuladores de sensações nos espetáculos teatrais. Esta proposta de estudo e de análise da obra de Gordon Craig pode ser vista nas figuras 21 e 22, como apresento abaixo:



**Figura 21** – Esboço aquarelado, criado a partir de desenhos de Edward Gordon Craig constantes do livro *Rumo a um Novo Teatro e Cena* (2017). A luz e a sombra definindo concretudes e subjetividades. Um meio de reforço da ideia da imagem, que instiga ao seu entendimento material e simbólico. Maquete: “Prancha 12” (1907). Desenho “*Man with a sack*” (1907). Autor do croqui: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Foto: Arquivo pessoal, 2017.



**Figura 22** – Maquete para desenho de Edward Gordon Craig do livro *Rumo a um Novo Teatro e Cena* (2017, p. 102). Procurando entender o espaço craiguiano recriando-o por meio de maquete volumétrica. A maquete foi construída com chapa de papelão de caixa e papel vegetal. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Imagem: arquivo pessoal, 2017.

Com as maquetes pude entender que seriam possíveis diversas oportunidades artísticas e técnicas de se entender melhor o espaço da encenação bem como projetar a luz na cena, obviamente no sentido de que as maquetes são objetos de estudo sobre o espaço teatral na caixa cênica, em que a luz entra como unidade de formação de sentidos, atmosferas e espacialidades. Diante disto, a possibilidade de se perceber também os diversos comportamentos dos planos, volumes, superfícies e outras estruturas tridimensionais no espaço cênico e na cenografia de Gordon Craig - locais, lugares e entrelugares, passagens, corredores, áreas de sombra, de penumbra e de escuridão, nos sentidos físicos e afetivos.

Para meu interesse pessoal e profissional, revisitei e revisei os conceitos (e os meus conceitos também) e práticas de Le Corbusier na arquitetura e pude perceber que era possível alguma conexão entre o que eu seguia aprendendo e os meus propósitos, não somente projetuais na arquitetura e na cena, mas ao que se relacionam aos fatores afetivos impressos na materialidade e na imaterialidade de uma encenação, na criação de seus espaços em performance, espaços de experiência e experimentação dos fenômenos arquitetônicos.

Já então como mestrando em Performances Culturais, entendi que o espaço cênico também poderia ser visto não apenas em sua materialidade objetiva, em sua dimensão como matéria e em sua tridimensionalidade, em sua geometria somente. Percebi o espaço da encenação como um espaço que não admite apenas a matéria, locada nesse espaço por meio de “coordenadas geográficas” apenas. O espaço pode transcender à concretude das coisas e fazer-se entender como um universo carregado de símbolos, onde o vazio também se manifesta como coisa que tem propósitos e significa sentidos, constrói tensões entre os elementos e os espaços que o contém. O espaço detém o poder de potencializar essas tensões e atmosferas criadas e recriadas por meio da sua construção física e simbólica. Para tanto, no sentido da construção simbólica das coisas, trago algumas considerações de Ernst Cassirer a respeito do simbolismo e do homem como meio plasmador de símbolos na sua existência. Marinaide Ramos Moura diz que

a criação do mito, da religião, da linguagem, da arte, da história são todos símbolos, que nos realizam como seres humanos e somos nós que engendramos esses mundos, criando significados baseados em nossas experiências, dentro de uma estrutura social e cultural(...) (MOURA, 2000, p. 76).

Dessa forma, portanto, entende-se que tudo é símbolo de algo que experienciamos e o homem, “como animal *symbolicum* e não como *rationale*” (CASSIRER apud MOURA, 2000, p. 76) é quem desenvolve essa ação, por meio da observação, da experiência, da aproximação e da concretização das ideias nesse sentido. Segundo Moura, “o símbolo surge como estruturação das relações do homem com o mundo” (MOURA, 2000, p. 77) e neste acontece, de fato e concretamente, a transformação da ideia em substância. Moura anota que “simbolizar significa lançar juntamente, amontoar, reunir, ou seja, aproximar objetos e ideias” (MOURA, 2000, p. 77).

Desse modo, compreende-se o símbolo como uma união de experiências humanas, sobrepostas e sobrescritas, materializadas de modo que todas aquelas experiências convirjam para um ponto em que reflitam as experiências individuais e coletivas, tendo associadas a estas o caráter espiritual das interpretações do homem sobre o que teve como vivência acumulada, tanto pela sua própria história quanto pela cronologia dos acontecimentos.

Busco neste trabalho, nesse sentido, pelo estudo dos espaços teatrais e arquitetônicos de Edward Gordon Craig e de Le Corbusier, entender como estes espaços podem ter em si a materialização do símbolo, bem como o espaço pode comunicar esse simbolismo e fazer-se compreender como espaço símbolo em performance, e refletir sobre as possibilidades de reordenação do pensamento do e para o ensino do espaço cênico e arquitetônico e as possibilidades de união entre essas reflexões nas encenações. No mundo concreto, físico e dimensionável pelas réguas da racionalidade, surgem os sinais da simbolização das experiências humanas. Os sinais não podem ser confundidos com os símbolos (MOURA, 2000). São searas diferentes do pensamento e expressão humana, nas quais eles, os sinais, “são abreviações fixas e convencionais para algo conhecido” (MOURA, 2000, p. 78), isto é, são parte de um mundo concreto, da realidade e não do mundo onde habita o símbolo, um “campo intermediário entre o espírito e a matéria” (MOURA, 2000, p. 78).

Retomando o significado de símbolo, Moura nos propõe que o símbolo “nos permite uma relação do presente com passado, permite-nos a conjugação do visível com o invisível, do ser com o não-ser, possibilitando, assim, um reencontro e, desta maneira, formam uma unidade” (MOURA, 2000, p. 78). Essa expressão do símbolo e unidade refletidos aqui neste trabalho, na união entre teatro e arquitetura, em Gordon Craig e Le Corbusier, passam também pelos vieses interpretativos do simbolismo na arquitetura, onde o símbolo se apresenta como inequivocamente a expressão do mundo situado entre o espírito, os afetos e

a objetividade. O símbolo, como portador de sentidos, está na transcendência do pensamento, no transporte das ideias para a realidade, tornando-se assim uma resposta do homem às “imagens poéticas” (CASSIRER apud MOURA, 2000, p. 80).

Seguindo ainda no conceito de símbolo, agora aplicando-o ao entendimento da relação entre símbolo e espaço, o próprio Cassirer nos esclarece que “o espaço mítico ocupa uma posição intermediária singular, entre o espaço sensível da percepção e o espaço do conhecimento puro, o espaço da intuição geométrica” (CASSIRER, 2004, p. 151). Diante disto o espaço, em sua materialização, atua como reagente à união de sensibilidades e concretude, entre o sentido sensível e a matéria, entre a intuição e a razão. Cassirer diz, em seu livro *A filosofia das formas simbólicas – Vol. II*:

Também a intuição do espaço geométrico puro está submetida, por isso, à lei regente, que formula o "princípio de razão". Ela serve como instrumento e órgão da explicação do mundo, que justamente não consiste senão em que um conteúdo meramente sensível é vertido numa forma espacial, na qual em certa medida é retraduzido e através da qual é compreendido segundo as leis universalmente válidas da geometria. Assim, o espaço inscreve-se aqui como um fator ideal singular da tarefa comum do conhecimento - e essa sua posição sistemática determina também seu caráter peculiar. (CASSIRER, 2004, p. 159).

A linguagem compreendida na (re)ordenação dos espaços passa, portanto, pela transformação de um pensamento regido pela intuição para a expressão sensível no e do espaço. O espaço, como ponto de convergência de sentidos materiais e simbólicos apresenta as suas particularidades por meio da transcrição, nele feita pelo homem, dos seus símbolos e razões geométricas puras. Segue Cassirer nesse raciocínio:

A linha é "produzida" a partir do ponto; a superfície, a partir da linha; o corpo, a partir da superfície, na medida em que o pensamento faz surgir uma figura a partir da outra, segundo uma determinada lei. As formas espaciais complexas são compreendidas em sua "definição genética", que expressa a espécie e a regra dessa gênese. Conseqüentemente, o entendimento do todo espacial necessita aqui do retrocesso a elementos produtivos, a pontos e movimentos de pontos. (CASSIRER, 2004, p. 160).

A partir dessa explanação de Cassirer, torna-se mais palatável e compreensível de que maneira os espaços são constituídos. Eles são materializados, em sua gênese, partindo da

representação mínima possível de razão geométrica, o ponto, que associado aos elementos que também se originam nele, formatam e ordenam espaços e espacialidades decorrentes dessa ordenação bem como, sob a guarda de uma “hierarquia genética” nesse sentido, solucionam inicialmente as formas que delimitam o espaço. Já as formas, estas virão a representar a cosmogonia construída pelo anteriormente citado homem como *animal symbolicus*. As regras dessa gênese espacial estão nessa elaboração de ideias, resultando em uma expressão tanto externa – pela geometria dos espaços, quanto interna – pela ideia de espaço mítico que se transforma em espaço simbólico, em uma coexistência entre o espírito e a matéria.

Devo lembrar aqui que esta investigação se concentra no símbolo – em performance, dos espaços craiguianos e corbusianos que, supridos por uma abstração das formas por assim dizer, carregam os significados materiais e espirituais decorrentes da apropriação de símbolos, de conteúdo mítico e de uma ordenação espacial que coordena tais significados. Reforço aqui a fala de Cassirer, em que ele diz que não há uma “forma espacial desprendida, meramente abstrata”, mas sim uma conexão entre essa forma espacial e “a intuição do conteúdo, com os aspectos do mundo planetário” (CASSIRER, 2004, p. 161), significando e concretizando a ideia de que, com efeito, o espaço será o reflexo do símbolo, a partir das linguagens individuais de Gordon Craig e Le Corbusier, explicando, justificando e entendendo o seu mundo interior e exterior (GONZAGA, 2020, p. 36).

Anna Balakian, em seu livro *O Simbolismo*, o aborda como possuidor de “um significado impreciso” e “um rótulo conveniente para os historiadores da literatura designarem a época pós-romântica” (BALAKIAN, 2007, p. 11). Nesse sentido, essa imprecisão veio calcada de designações subjetivas ainda, formulando rótulos, ou marcas, caracterizadas pela elaboração de técnicas de escrita que expressavam manifestações de uma “experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis” (BOWRA [1943] apud BALAKIAN, 2007, p. 12). Assim, “quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (BOWRA [1943] apud BALAKIAN, 2007, p. 12). Dessa maneira, interpreta Balakian, o simbolismo caracterizou-se (na literatura) como artifício para velar, se assim é possível e permitido que se diga, o realismo.

Diante da fala de Balakian é possível compreender que o simbolismo compreende um jogo estético e conceitual que mascara as obviedades formais na linguagem da literatura e,

transpondo essa ideia para teatro e arquitetura, podemos entender que ordenar um espaço simbolista, com elementos simbolistas, com traços simbólicos, corresponde a dar sentidos aos elementos materiais e não materiais, ou seja, recuperar, por exemplo, os sentidos simbólicos das formas e volumes primordiais (os cubos, os paralelepípedos, as esferas, os arcos, as aberturas - janelas, portas e portais. São exemplos da (re) criação de espaços e conteúdos do e para o espaço cênico e arquitetônico que invocam pela sensação, pelo afeto e pelas memórias como fatores de (re) conhecimento desses elementos.

Em teatro, mais concretamente falando, Gordon Craig traçou o seu espaço cênico por meio da inclusão de formas e volumes primordiais – as plataformas, as estruturas verticais de grande altura, os tecidos transparentes – para construir uma significação visual simples e complexa ao mesmo tempo. A observação e a experiência nos espaços craiguianos demandaram pelas percepções individuais e coletivas para esse (re) conhecimento do que ele queria dizer “simplificando” o espaço da encenação. A iluminação cênica entrava também como protagonista, criando lugares, espaços novos e os entre lugares, estes que na análise de Schechner significam a criação de coexistências entre os diversos “eus” entre o ator, os personagens e a partir destes, as múltiplas possibilidades de apropriação dos espaços transição entre cenas pelas personas apresentadas na encenação. Concretamente, os entre lugares são os “vários níveis temporários ou permanentes” (COSTA, 2018, p. 366) de experimentação dentro de uma encenação, tanto pelo ator quanto pela plateia.

Há uma relação forte entre as obras e o pensamento de Gordon Craig e Le Corbusier no sentido de que cada um, a seu modo, em seus tempos-espaços e em suas culturas, dialogaram com a teoria e com as práticas cênicas e arquiteturais, respectivamente. Demonstro esta relação nos desenhos feitos por mim sobre dois trabalhos – um de Le Corbusier e outro de Gordon Craig –, apresentados nas figuras 23 e 24:



**Figura 23** – Esboços feitos com base em imagens das obras de Le Corbusier, encontradas na Internet. À esquerda a *Capela de Notre-Dame-du-Haut*, em Ronchamp, França (iniciada em 1951 e finalizada em 1955). À direita o interior da casa *Villa La Roche*, em Paris (iniciada em 1923 e finalizada em 1925). Autor dos croquis: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Arquivo pessoal, 2016.



**Figura 24** – Esboços aquarelados com base nos desenhos de Edward Gordon Craig, constantes no livro *Rumo a um Novo Teatro e Cena* (2017). Ao alto e à esquerda: desenho para *Macbeth* – Ato I – Cena 6 (pág. 147). Ao alto e à direita: *Macbeth*, Ato II – Cena 1 Pág. 148). Abaixo, à esquerda: *Macbeth*, Ato II (pág. 161). À direita: síntese da Segunda Cena para o Primeiro Ato de *Hamlet* (pág. 163). Auto dos croquis: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Arquivo pessoal, 2016.

Uma das maiores motivações para que esta pesquisa tivesse início foi poder constatar, a partir da literatura sobre Gordon Craig, algumas conexões entre o que ele estudava nos espaços das encenações – a arquitetura da sua encenação e a iluminação – e o que praticava.

Uma outra motivação é a possibilidade de se construir uma materialidade cênica na atualidade por meio da investigação dos espaços em Gordon Craig e Le Corbusier, a partir de processos não copistas, de processos onde a mimese não seja fundamento, mas uma referência plausível teórica, artística e técnica que possa ser multiplicada como possível saber sobre o espaço cênico e arquitetônico.

A arquitetura como ciência produz espaços que vão muito além de plantas e fachadas de edifícios e de artifícios decorativos. Atravessa a percepção do que seja apenas construção e decoração e avança aos sentidos simbólicos e afetivos do todo que edifica e faz no seu estímulo ao sensorial humano, pelas sensações físicas e pelos motores de influência afetiva.

Os espaços são mais que uma construção meramente geométrica, apoiando-me aqui novamente nas reflexões de Cassirer. Eles representam e têm em si representados os símbolos e não somente as premissas vitruvianas – “função, construção e *design*” (RIBEIRO, 2009, p. 358).

Nelson Pôrto Ribeiro, analisando a história da arquitetura, sustenta que algumas das formas da arquitetura, como o círculo e a cúpula, aqui a título de exemplificação do sentido profundo das formas arquitetônicas, “atingem o status de um arquétipo junguiano, símbolos primígenos que estariam presentes nas mais distintas culturas e nas mais variadas épocas com significados similares” (RIBEIRO, 2009, p. 363). Esta análise de Ribeiro sobre a obra de Louis Hautecoeur (1874-1973), “*Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole*” (1954) demonstra que, assim sendo, a arquitetura representa as suas ideias, nesse caso, por meio de todas as camadas de significados que incorporam o pensamento mítico e espiritual com o pensamento racional humano, construindo assim o espaço que representa o símbolo ou os símbolos erguidos na história da humanidade. Ribeiro faz ainda as possíveis e concretas analogias entre o desenho das estruturas urbanas e arquitetônicas aos temas religiosos renascentistas (período entre “meados do século XIV e o fim do século XVI”)<sup>3</sup>.

Ribeiro exemplifica a materialização do símbolo por meio das relações simbólicas entre a matéria e forma de uma cúpula com a abóbada celeste, invocando o sentido espiritual simbolizado na construção daquele elemento arquitetônico. Nesse exemplo Ribeiro cita os estudos a respeito do símbolo pelo arquiteto italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992).

---

<sup>3</sup> Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascimento>

Os arquitetos transitam entre o material e o simbólico, entre a técnica e a arte, que englobam a observação e análise do ser humano como produto da sua cultura, em uma visão ampla das generalidades humanas e das especificidades individuais ao mesmo tempo. No teatro e na arquitetura, em Gordon Craig e Le Corbusier, os espaços dizem mais que o que têm nas suas visualidades. As formas, por exemplo, sugerem as estruturas concretas, da realidade. A luz, por sua vez, interfere nas percepções, invocando pelas sensações de iluminação (DUBY, 1988), trazendo à memória e à imaginação o sentido de encontro com a sabedoria, com as deidades (ou o próprio Deus representado pela luz), pela marcação de pontos importantes no contexto cênico e arquitetônico, pelos afetos que desperta.

Diante disto, os arquitetos formam em si, para si e para o outro uma percepção amplificada em relação ao espaço, seus potenciais usos e seus usuários, destacando-se aqui um estudo aprofundado desses elementos, anterior ao início efetivo dos processos de planejamento do espaço. Esta percepção trilha pelos campos da objetividade de um projeto e da subjetividade deslocada a eles na sua gênese. Essa subjetividade tem laços firmes com os Eus individuais e os Eus coletivos daqueles usuários, cuja complexidade individual e coletiva é o que formata a arquitetura como objeto único, portador de uma carga identitária singular. São as questões de identidade, memória e cultura enfim, que mais que estruturantes de conceitos amplos e genéricos a respeito do ser humano em sua relação com o espaço, permitem que na visão dos arquitetos sejam delineadas especificidades de e para um conjunto cênico e arquitetônico pensado e construído, na perspectiva de uma análise do espaço como elemento intimamente ligado aos afetos e à cultura do indivíduo.

Nesta pesquisa transito por diversas abordagens sobre arquitetura, teatro, cultura e espaço. Dentre essas abordagens, as do antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994), que reflete as performances culturais como uma “proposta metodológica interdisciplinar” (...); assim como o entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade” (CAMARGO, 2013, p. 2). O pensamento de Milton Singer e Corrêa de Camargo se fazem essenciais nesta pesquisa, por compreender a obra de Gordon Craig e Le Corbusier dentro de um espaço/tempo e como elemento importante de suas culturas. Culturas essas em seu ato performativo e que performam suas obras teatrais e arquiteturas. Movimento este que pede um olhar interdisciplinar sobre suas propostas para poder compreender suas relações em suas interações.

Nesse sentido, as semelhanças entre Gordon Craig e Le Corbusier, mais especificamente, estiveram direcionadas ao sentido de que romperam com o conservadorismo nas encenações e na arquitetura de seu tempo e espaço dentro de suas respectivas culturas, com a criação de novas estruturas visuais e formais, concretas e simbólicas para as suas produções cênicas e cotidianas. Esse processo se deu em Gordon Craig pela negação do realismo na cena e pela utilização da luz elétrica como recurso cênico forte, em que houve

uma mudança radical nas encenações (...) baseada não mais nas influências pictóricas como pano de fundo decorativo, mas utilizando-se da iluminação, do trabalho do ator e da música afim de garantir a plasticidade do movimento expressivo e a reforma da concepção espacial. (MONTEIRO, 2017, p. 95).

Gordon Craig, assim como o suíço Adolphe Appia (1862-1928), transforma a visualidade e a estética teatral, reconfigurando o espaço e seus sentidos materiais e simbólicos com o uso da iluminação elétrica aplicada aos espaços cênicos e este fator se configura como o recurso para seu Novo Teatro, cinético.

Craig teve contato com a obra de Appia em Berlim, Florença, Moscou (1904, 1909, 1911), e sentiu que seus trabalhos estavam “intimamente unidos” (in BABLET, 1962, p. 214). Encontraram-se em fevereiro de 1914, em Zurique. O artista inglês (42 anos) já havia montado várias peças, publicado vários livros e ensaios. Appia (52 anos) publicara dois livros que, dedicados à encenação wagneriana, propunham reformas para a arte cênica; redigira ensaios para revistas e tinha notas inéditas sobre a encenação. Preocupava-se com duas questões: o drama wagneriano; a rítmica dalcroziana e a valorização do corpo humano no espaço (BABLET [1962] apud FALEIRO, 2010, p. 1)

Portanto, na encenação moderna, onde a presença do encenador e da luz elétrica se configuraram como elementos importantes do novo teatro ou do teatro do futuro, Gordon Craig e Adolphe Appia<sup>4</sup> foram duas figuras fundamentais para se pensar o espaço da cena teatral. Porém, esta pesquisa se estrutura nos estudos de Gordon Craig devido a sua visão

---

<sup>4</sup> Embora Adolphe Appia tenha uma proposta valiosa sobre o espaço, decidimos deixá-lo para uma pesquisa de doutorado.

enquanto encenador que tem o controle total da obra teatral e sua nova atitude sobre o espaço de encenação.

Na outra mão, Le Corbusier o fez pelos condicionantes sociais, econômicos e históricos dos dois momentos dos pós primeira e segunda guerra mundiais.

A experiência da guerra influenciaria fortemente os caminhos tomados pela arte ocidental no pós-guerra, período (sic) que se caracterizou por uma extraordinária efervescência criativa, e cujo centro mais importante foi Paris. Toda a reflexão estética, bem como grande parte da produção artística dos anos vinte, traz a marca do dilaceramento resultante daquele terrível momento histórico, de que resultou uma profunda ruptura no campo da criação artística. (NASCIMENTO, 2003, p. 62)

Considerados os produtos industriais nos períodos em que atuaram, esses produtos como orientadores técnicos das obras Gordon Craig e Le Corbusier, suas maiores influências na reconfiguração dos seus espaços foram a iluminação elétrica na cena craiguiana e o concreto nas obras de Le Corbusier; neste, a demanda por um novo espaço, condicionado pelas novas necessidades humanas, espaços construídos levando-se em consideração a escala humana, suas necessidades psicológicas e referências histórico-culturais, em “uma arquitetura que se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns” (LE CORBUSIER, 2014, p, XVII).

Gordon Craig, antecipando sobremaneira aspectos da cena e da encenação moderna e contemporânea, “terminaria por revolucionar a cenografia e a cena do século XX”. (RAMOS apud CRAIG, 2017, p. 12). O seu projeto *Scene* “se estruturava por meio de *screens* ou telas/biombos. Elas foram patenteadas em 1910 em quatro países - Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos –, e continuou sendo desenvolvido por Craig até 1920” (RAMOS apud CRAIG, 2017, p. 13). Suas ideias criaram “um novo espaço de representação, o quinto palco” (AUMONT apud MONTEIRO, 2017, p. 101).

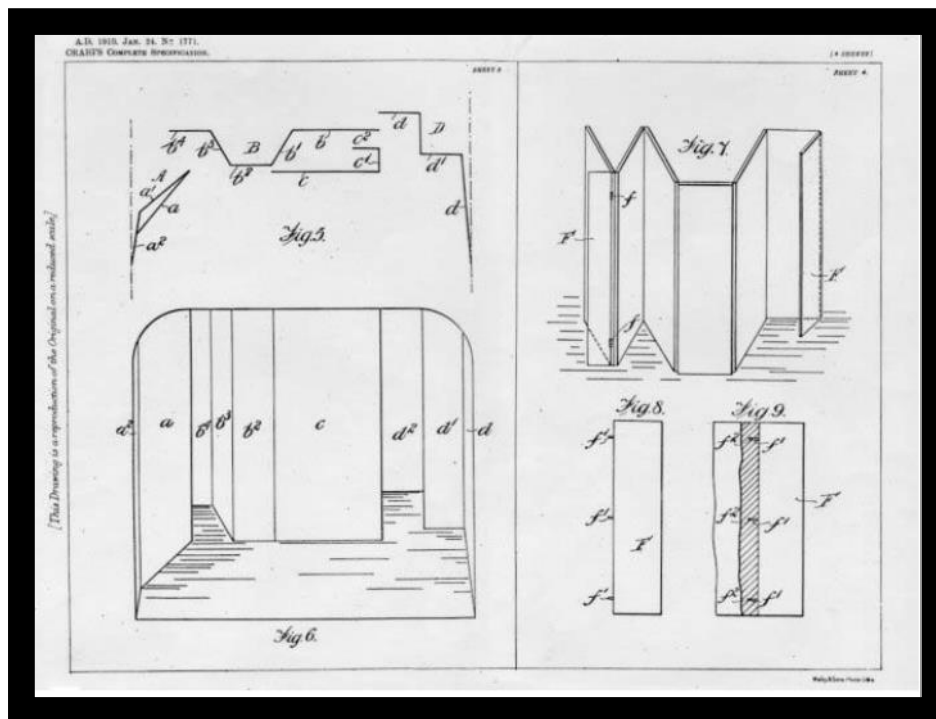
Ao articular técnica e estética, através de desenhos técnicos, plantas e maquetes, “Craig apresenta e defende apaixonadamente suas *Screens*: dispositivos de telas articuladas em abas que, sustentadas sobre rodas, almejavam dar à arquitetura cênica uma mobilidade e flutuação só habituais à música” (RAMOS apud CRAIG, 2017, p. 13).

Ele inventa os “screens” (*paravents*) verticais, nos quais cada painel tem a mesma largura das laterais dos quadrados, e acrescenta um tipo de teto com uma estrutura idêntica a do chão, obtendo assim, mais do que uma cena, um lugar; um lugar infinitamente variável graças à relação de constante mudança de seus volumes. (BABLET, 1962, p. 149-150 apud MONTEIRO, 2017, p. 103)

O marco histórico na obra de Gordon Craig foi a substituição da cena realista por uma cena abstrata na sua morfologia e estética. Os sentidos seriam estimulados a partir das impressões pessoais de cada indivíduo e dos potenciais dramáticos e simbólicos aplicados à encenação. A cenografia estática foi substituída por uma cenografia dinâmica, na qual o drama seria potencializado por essa abstração cenográfica móvel – os *Screens* em movimento - e pelo uso da iluminação cênica como dispositivo de comunicação de significados simbólicos.

O dispositivo foi testado por Craig em duas circunstâncias em 1911 – na encenação de Hamlet pelo Teatro de Arte de Moscou, uma conturbada parceria sua com Stanislávski, e em algumas encenações do Abbey Theatre de Dublin, na Irlanda, pelo poeta e dramaturgo W. B. Yeats -, acabou sendo grandemente assimilado pela cenografia do século XX. (RAMOS apud CRAIG, 2017, p. 15)

Na obra de Gordon Craig fruía a expressão do simbólico e do sintético na encenação, levando novas perspectivas para o teatro tradicional a partir da luz cênica e das superestruturas cenográficas, em uma ruptura com o naturalismo na cena que o antecederam. A proposta dos *Screens* de Gordon Craig enquanto uma estrutura técnica para a produção do novo espaço cênico pode ser vista na figura 25 exposta logo abaixo:



**Figura 25** – Os *screens* de Gordon Craig (1910).

In: <https://ibtheatrereadingroom.files.wordpress.com/2013/02/gordon-craig-scenography-international.pdf>  
Acesso em 12/11/2019.

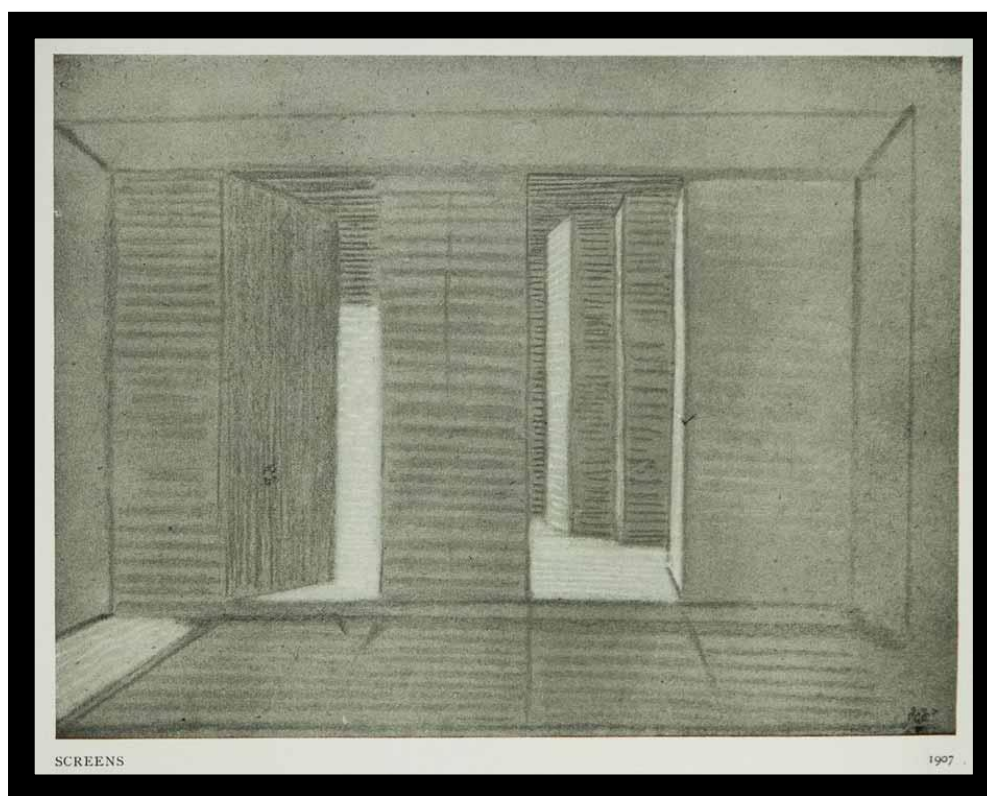
Gordon Craig aspirava por um novo teatro, uma nova cena. E assim o fez. Criou esse novo teatro e essa nova cena. Para a criação do “teatro do futuro”, fez funcionar sua escola na Arena Goldoni, em Florença na Itália, entre 1913 e 1914 (RAMOS apud CRAIG, 2017, p. 15). Suas experiências se fixaram

no laboratório ativo que a sua escola efetivamente foi desenvolvendo processos pedagógicos a partir do uso das telas e do aperfeiçoamento técnico daquele projeto, em uma dinâmica experimental que antecipava claramente os atuais processos colaborativos. (RAMOS apud CRAIG, 2017, p. 16).

A sua grande obra aconteceu em parceria com o diretor teatral russo Constantin Stanislavski (1863-1938) e foi a idealização para *Hamlet*, do poeta, dramaturgo e ator inglês William Shakespeare (1564 – 1616), no TAM - Teatro de Arte de Moscou-, nos anos de 1910 e 1911 e apresentado, finalmente, em 1912.

Simplificar o palco: por isso não me refiro à maquinaria cênica ou cenografia ou iluminação cênica. Eu me refiro a todo o negócio do espaço cênico, de seus atores e cenas até seus próprios programas e sua guarda de pertences do público. Isso é o espaço cênico: nada menos do que isso o é. (CRAIG, 2017, p. 209).

Dedicado à construção de uma cena sintética, sintetizada e simbólica e não mais mimética ou saturada de elementos decorativos, Gordon Craig desenvolve a partir de esquemas em plantas e maquetes a reestruturação da cena e a reordenação do espaço da encenação. Esta proposta se encontra na figura 26 aonde pode-se ver um estudo desses *Screens*.



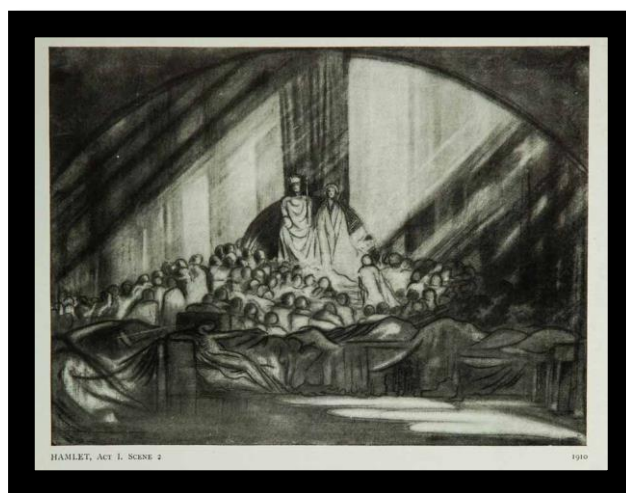
**Figura 26** – Os *Screens* de Gordon Craig (1907).

Fonte: [http://www.edwardgordoncraig.co.uk/i/lge/screens\\_119\\_119.jpg](http://www.edwardgordoncraig.co.uk/i/lge/screens_119_119.jpg)

Ele coloca na cena os painéis móveis – os *Screens* –, que a dinamizam por sua mobilidade horizontal e vertical, bem como pela sua translucidez/opacidade – utilizou como tecido a gaze -, que em conjunto com a iluminação cênica, potencializam sua visualidade e sentido dramático.

A base da “cinética cênica” ou do que chamamos hoje de cena cinética reside na relação entre o movimento dos objetos cênicos e o movimento dos atores. Podemos pensar em uma associação entre os experimentos criados por Craig e os dispositivos da cena contemporânea. Ambos compreendem esse estado relacional entre ator e objeto/imagem que constitui a especificidade dos estudos intermediais e reflete uma fonte inesgotável de recursos e possibilidades. (MONTEIRO, 2017, p. 103).

Testando materiais e utilizando as novas tecnologias e possibilidades relacionadas à luz elétrica, cria novas perspectivas para o teatro, em uma escrita cênica que age no espaço “simplificando as possibilidades do drama” (CRAIG, 2017, p. 210). Essa “simplificação do drama” não acontece de maneira despropositada ou sem alguma referência. Gordon Craig imerge em questionamentos sobre as encenações tradicionais e procura por uma significação não somente material, mas por uma poética que vencesse os limites da materialidade em seus sentidos mimético e alcançasse os campos das percepções e sensações humanas. Essa proposta foi fundamental para pensar o espaço e a cenografia em *Hamlet* realizada junto ao Teatro de Arte de Moscou – TAM em 1911-12, como pode ser visto na figura 27.



**Figura 27** - *Hamlet*. Segunda cena, para o primeiro Ato. Produção para o TAM (Teatro de Arte de Moscou, 1911), com “a assistência do sr. Stanislávski” (CRAIG, 2017, p. 162). Imagem: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/towards-a-new-theatre/>

### Em *Hamlet* para o TAM

ele deixou de lado o acúmulo de cenários, as telas pintadas, o mimetismo comum em outras concepções estéticas do teatro, e tentou experimentar as *screens* ou *écrans* (telas/biombos), que eram formas arquitetônicas moduláveis e móveis ou completudes em movimento, em performance. (BARROS, 2016, p. 88)

Gordon Craig trabalha a percepção por meio da sugestão de sentidos. A apreensão das mensagens simbólicas acontece pela modulação dos espaços e não mais com a utilização de recursos decorativos, o que aboliu da cena de forma categórica. As concepções cênicas de Gordon Craig alcançavam semelhanças com a arquitetura em projeto: os *Screens*, modulados, correspondem a um planejamento prévio de dimensões técnicas, artísticas e simbólicas. Esse simbolismo está representado materialmente pela ordenação dos espaços, no sentido de que são apresentados espaços de sugestão, criados também por meio da inserção das transições de luz em conjunto com a dinâmica da encenação. Os significados são os mais diversos, indo desde a construção de espaços e espacialidades contextualizados com o drama, passando pelas sensações que permeiam os sentidos da plateia, entendendo aqueles espaços como espaços de passagem, de transição de e entre cenas e como espaços relacionados ao tempo real e cronológico do espetáculo.

A dinamização da cena acontece também com os *Screens* em movimento. Entre as percepções e sentidos, entre a matéria e a espiritualidade, Gordon Craig imprime atmosferas na cena. Essas atmosferas são criadas com o movimento dos *Screens*. O simbolismo e a sinestesia aplicada na cena evidenciavam os seus propósitos em recriá-la pelos processos de engatilhamento de sentidos, em um sistema de percepções e estímulos. Dessa maneira Gordon Craig “limpa” a cena e a transforma em sua matéria. Uma arquitetura dos sentidos, uma arquitetura de espaços em performance.

Essa pesquisa do novo espaço cotidiano em performance na sociedade moderna pode ser percebida na obra de Le Corbusier apresentado na figura 28.



**Figura 28** – Le Corbusier e o plano para Chandigarh, Índia (1950). Nesta obra, os símbolos indianos representados na forma e nas suas representações escultóricas da cultura indiana, sintetizados em linhas, volumes e superfícies. Fonte: <https://the189.com/design/le-corbusier-in-the-art-of-architecture/>

Nesse sentido, Le Corbusier também foi um arquiteto que pensou o sentido dos espaços antes das resultantes estruturais e estéticas que surgiriam por meio do seu agenciamento. Função e forma eram os conceitos principais na sua produção. A função gerava a forma, que por sua vez gerava a estética final. Nos jogos de luz sobre os volumes e superfícies é que acontecem as atmosferas, criadas por meio da atribuição de sentidos a partir da proporção humana.

Le Corbusier concretizou a expressão da maquinização da sociedade na sua produção arquitetônica, baseada mais na função que na estética. Ele considera que “a arquitetura age sobre padrões” e que “os padrões são coisas de lógica, de análise, de estudo escrupuloso” (LE CORBUSIER, 2014, p. 99). Dentro dessa lógica, análise e estudo escrupuloso, localiza o seu trabalho no seu tempo e espaço. Expressa essa relação e estabelece uma ruptura com a tradição na arquitetura.

O aparecimento de um tempo novo só intervém quando um surdo trabalho anterior o preparou. A indústria criou seus instrumentos; A empresa modificou seus hábitos; A construção encontrou seus meios; a Arquitetura se encontra diante de um código modificado” (LE CORBUSIER, 2014, p. 201)

Le Corbusier utilizou a “aparelhagem” oferecida pelo seu tempo, modificando a cena arquitetônica e a arquitetura da cena urbana e elaborando novos rigores artísticos, técnicos e estéticos. Esses rigores envolveram a construção de sentidos por meio da busca por referências históricas e simbólicas na trajetória de produção dos espaços na humanidade. Diz ele que “A indústria criou novos instrumentos” e “a construção encontrou seus meios, meios que, sozinhos, constituem uma libertação que os milênios anteriores tinham buscado inutilmente” (LE CORBUSIER, 2014, p. 201).

Em vista de um novo espírito de época, o espírito da máquina e da maquinização da cultura e da sociedade moderna, Le Corbusier discute a necessidade de padrões decorativos e toma como referência o pensamento lógico para considerar que as “satisfações primárias (o decorativo)” devem ser superpostas por “satisfações superiores (a matemática)” (LE CORBUSIER, 2014, p. 93). Essas satisfações superiores seriam despertadas pela conexão entre as formas primordiais e as referências memoriais humanas, entendendo-as não como formas “primitivas”, mas sim como formas resultantes da experiência humana na ordenação dos seus espaços de vivência, experiência e das suas ações e atividades cotidianas. A título de exemplo, uma casa pode ser representada pela forma e volume de um cubo, quem acrescentadas a ele as formas das passagens e aberturas (portas e janelas, nas suas configurações básicas como quadrados e retângulos, despertam imediatamente à lembrança de uma casa). Nesse sentido ainda, essas formas, associadas às formas complementares, seguindo o exemplo dado da casa, remetem, por sua vez, à função desse espaço. A função, portanto, deveria se sobrepôr a quaisquer métodos ou finalizações arquitetônicas que estimassem por uma beleza construída sobre parâmetros estéticos primários, ou seja, com a decoração como fator primordial, como pode ser visto na figura 29. Porém, nessa função básica do espaço, inserem-se os sentidos subjetivos ligados aos afetos, ou seja, a própria forma sugere uma função básica, a luz, na figura, sugere direcionamento de olhar e condicionamento das percepções.



**Figura 29** – Interior da Catedral de Saint-Pierre, em Firminy, França. Estrutura de concreto e aço, com a poética da luz natural criando a atmosfera. Simbolicamente, a luz representa a iluminação pela figura de Deus, pela marcação do lugar e do espaço dessa iluminação na “hierarquia” dos espaços religiosos. O concreto, em sua forma pura, eleva o pensamento à delicada força e peso dos materiais brutos.  
Imagem: [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Corbusier#/media/File:Church\\_@\\_Firminy,\\_France.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier#/media/File:Church_@_Firminy,_France.jpg)

Le Corbusier toma como referência o passado da arquitetura, paradoxalmente às suas falas, quando mesmo utilizando as inovações da indústria na arquitetura, recorre ao passado e à história da humanidade para o desenvolvimento das suas ideias e de uma poética maquinicista. Tanto quanto Gordon Craig, esteve conectado a reguladores ancestrais para o pensamento do espaço e para o arranjo espacial na arquitetura. Esses reguladores transitavam entre o passado e a modernidade, vinculando o ser humano e o espaço a fatores condicionantes primevos que, por sua vez, apareceram na arquitetura e na encenação em

todos os seus potenciais simbólicos. Considerando que houve “um grande desacordo” entre passado e modernidade, “em uma injunção e um estoque asfixiante de detritos seculares” (LE CORBUSIER, 2014, p. 205) ainda presentes no século XX, Le Corbusier soma à arquitetura um sistema simbólico que encerra em si sistemas harmônicos primordiais na arquitetura, como a ordenação espacial por meio da função primeva dos espaços, que é o ato de estar no espaço e pelos fenômenos físicos e sensoriais que o envolvem.

Na mesma perspectiva de Le Corbusier, Gordon Craig, com as novas tecnologias em maquinaria cênica e iluminação cênica rompe com o realismo nas encenações a partir da intervenção da luz elétrica no espaço cênico. Transborda à utilização da matéria cênica decorativa e imprime significados na síntese das estruturas cênicas e na reordenação espacial da encenação, tal qual Le Corbusier, que se expressa a partir de “uma dimensão experiencial da arquitetura e do espaço natural” (CORDEIRO, 2013, p. 6). A presença da luz na produção do espaço em performance em sua produção simbólica pode ser compreendida na figura 30.



**Figura 30** – Desenho de cena, por Edward Gordon Craig. A luz cênica, a escala monumental das superestruturas e a figura humana. Jogos de luz e sombra, claro e escuro, cheios e vazios. Fonte: <http://www.memoryprints.com/image/443540/drawing-of-a-stage-scene-by-edward-gordon-craig>

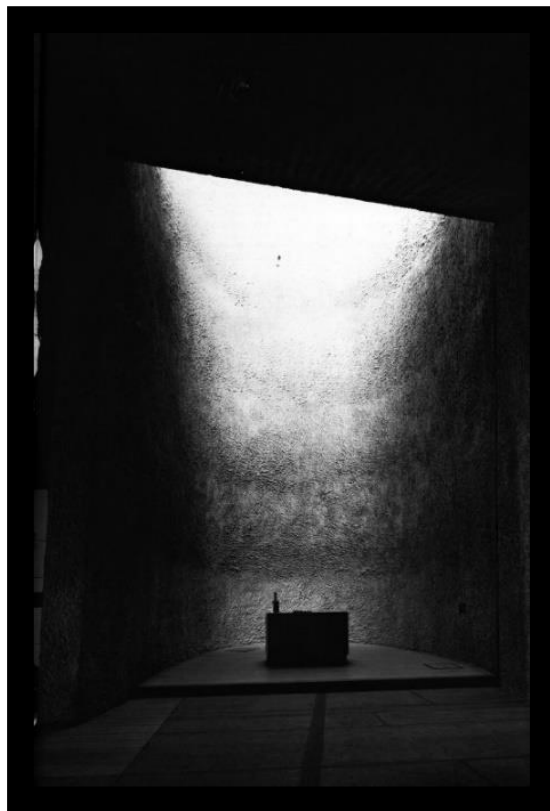
A emoção na encenação e na arquitetura surge pelos atos de experiência na vivência de um espaço reordenado, reorganizado em função, forma e estética, sob prerrogativas sensoriais e memoriais e sob uma ordenação de sentidos.

Le Corbusier faz interagir a arquitetura com os recursos e produtos industriais oferecidos no seu tempo. A fabricação de produtos em série como conceito determina, também “a partir de necessidades econômicas”, uma “revolução nos métodos e na amplitude dos empreendimentos” (LE CORBUSIER, 2014, p. 189). Esta tendência de Le Corbusier pode ser analisada nas figuras 31 e 32.



**Figura 31** - A Casa *Citrohan* (1927), em Stuttgart, Alemanha. Projeto de Le Corbusier, na era do automóvel, do concreto e da “limpeza” na estética da arquitetura, representando o espírito da época. A função determina a forma, que por sua vez condiciona a estética final. A “simplificação” das formas decorre de um estudo sobre as formas, volumes e superfícies primordiais, nos quais ao ser humano reconhece (inconscientemente) tais configurações.

Imagem: <http://astudejaoublié.blogspot.com/2015/02/stuttgart-maisons-cite-de-weissenhof-le.html?m=1>



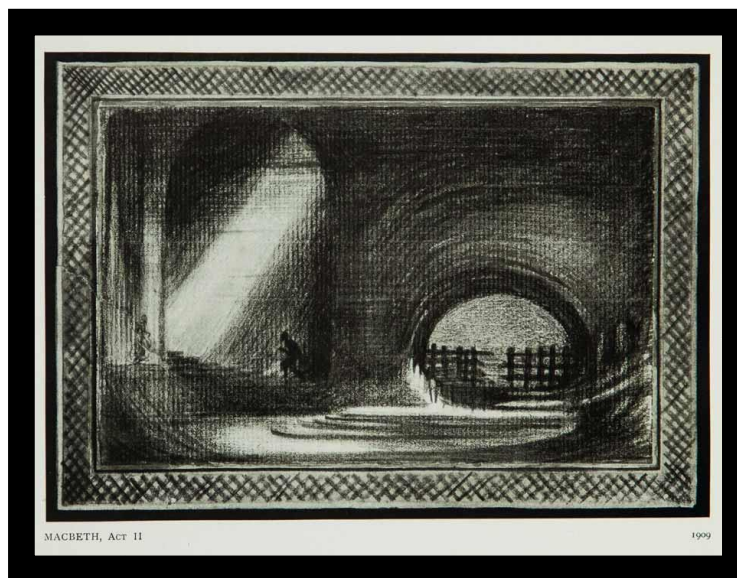
**Figura 32** – Interior da Capela de *Notre-Dame-du-Haut*. Projeto de Le Corbusier (1954). Concreto e luz natural banhando os volumes e as superfícies, oferecendo a ideia do altar como principal ponto da capela e a luz como ideia de iluminação de corpos e almas, simbolizando o contato com Deus.  
Imagem: <https://www.flickr.com/photos/kainka/7585309676/>

Assim, Gordon Craig e Le Corbusier corporificaram por meio das suas obras, mudanças de hábitos, costumes e cotidianos em relação aos espaços que reordenaram, concretizando uma transformação estrutural na cultura dos seus tempos-espacos.

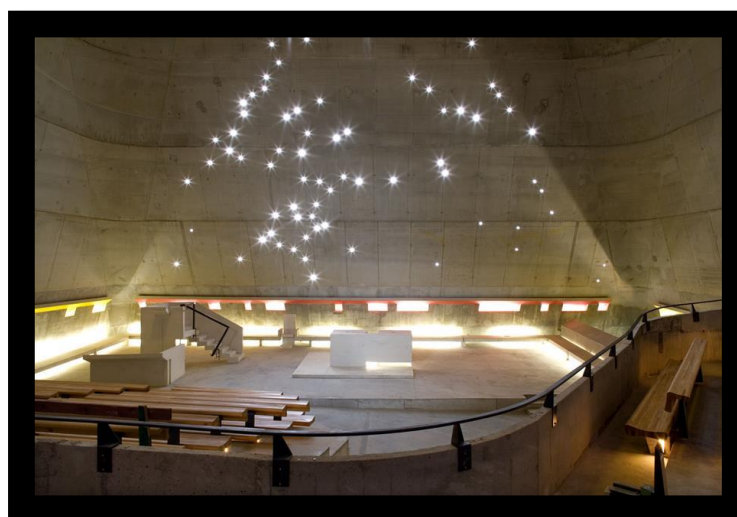
Gordon Craig e Le Corbusier reorientaram a percepção dos seus respectivos espaços de domínio, o que resultou consequentemente na transformação das culturas da encenação e do habitar. As atmosferas dos espaços em Gordon Craig e Le Corbusier conduziram a percepção da matéria como significativa de algo também material para uma percepção orientada pelos sentidos.

O imaterial, a luz, que é comum em seus fazeres artísticos, é a principal fonte de construção de significados nas suas obras. Ela delimita espaços, recorta o espaço cênico e arquitetônico, representa na sua materialidade uma dinâmica temporal e atemporal, cria e recria ordenações espaciais concretas e simbólicas. A luz coordena a reinserção do ser humano nessas novas espacialidades. Os espaços arquitetônicos – e teatrais -, erguidos sob

essa coordenação, resultam em “um lugar, neste sentido não geográfico” (LANGER, 2016, p. 100) que se expressa como reflexo de indagações e afirmações que veem acompanhando o ser humano em sua natureza e criações<sup>5</sup>. Esta perspectiva espacial em performance em Gordon Craig e Le Corbusier pode ser vista nas figuras 33 e 34.



**Figura 33** – Desenho de Edward Gordon Craig para *Macbeth* - Segundo Ato (1908). Espaços e espacialidades localizando as marcações, os lugares, a mensagem simbólica da luz.  
Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/towards-a-new-theatre/> Acesso em: 14/11/2019.

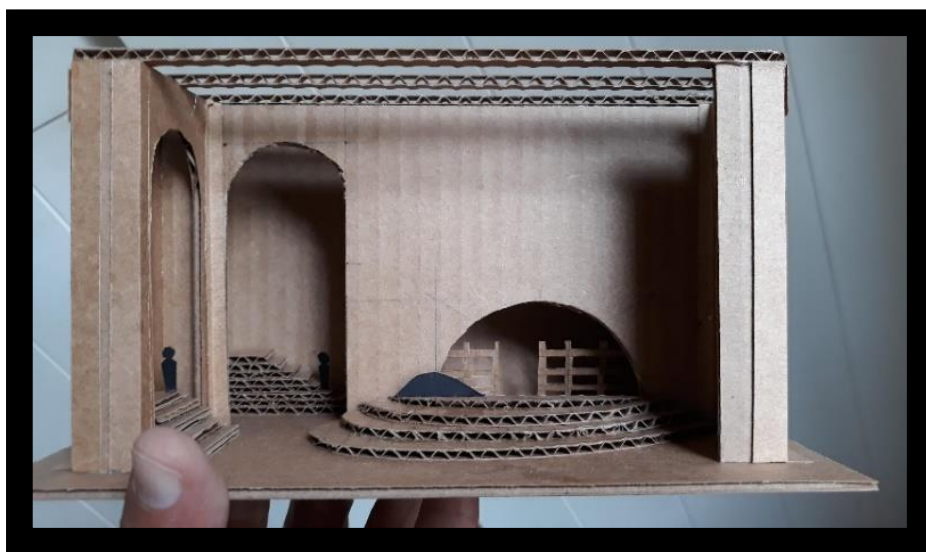


**Figura 34** – Catedral de *Saint-Pierre*, em Firminy, França (1960-2006). A luz como criadora e potencializadora da atmosfera e do espaço. Imagem: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

<sup>5</sup> Susanne Langer fala ainda, além da condição não geográfica do lugar, “que não só ciência, mas mito, analogia, pensar metafórico e arte são atividades intelectuais determinadas por ‘modos simbólicos’ (...)” (LANGER, 1971, p. 8), reforçando a ideia de sentidos mais profundos na construção das coisas e dos espaços, neste caso.

Deste modo, Gordon Craig e Le Corbusier criam um espaço vivo, plástico e sensível. Esse sentido do lugar arquitetônico e teatral não geográfico conversa com o ser humano em sua essência, em um diálogo interno, imaterial e simbólico.

Gordon Craig transforma a cena pela inserção de elementos divergentes da visualidade e da materialidade da cena realista, que possuía cenários pintados e representavam uma mímese da realidade e da tradição no teatro. Essa nova espacialidade era funcional em sua totalidade como na obra de Appia, que penso poder ser alinhada aqui no sentido de que “a realidade velada do drama interior, as peculiaridades e o status social dos personagens, suas ações e reações, os seus modos de entrega, as áreas atribuídas a eles, as relações orgânicas, a luz com todas as suas variações os tons, as sombras, as cores”<sup>6</sup> (BEACHAM, 2011, p. 24 – tradução minha) contribuíram em uníssono para a materialização de um espaço total na encenação. Essa materialização que me instiga a praticar as propostas espaciais/cenográficas de Gordon Craig em desenhos e principalmente em maquetes, como exposto na figura 35.



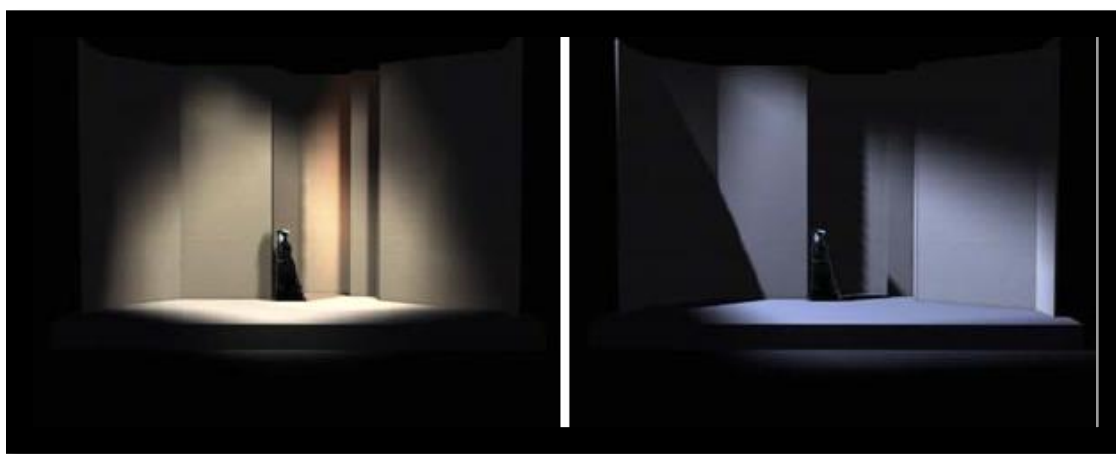
**Figura 35** – Maquete para desenho de Edward Gordon Craig “*Macbeth – Segundo Ato*” (1908). Busca pelo entendimento do espaço craigiano recriando-o por meio de maquete volumétrica. A maquete foi construída com chapa de papelão. A referência em dimensão para a maquete é a proporção entre os elementos do desenho de Gordon Craig no livro *Rumo a um Novo Teatro e Cena*. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Imagem: arquivo pessoal, 2017.

Como Gordon Craig, Le Corbusier também transforma a arquitetura por meio da ordenação dos novos espaços, não mais em escalas monumentais e sim em escala humana.

<sup>6</sup> The hidden reality of the inner drama, peculiarities and social status of the characters, their actions and reactions, the manner of their delivery, the areas assigned to them, organic relationships, lighting with all its variations, shades, shadows, color. (BEACHAM, 2011, p. 24).

Esses novos espaços caracterizaram materialmente uma transição de hábitos, costumes e cotidianos.

Um outro aspecto importante na produção do espaço em performance em seu potencial simbólico é a luz. A luz, como em Gordon Craig, era elemento essencial na criação de atmosferas para o conjunto arquitetônico. Esta materialidade foi estudada a partir de maquetes produzidas por mim, o que pode ser visto no decorrer do trabalho, na qual realizei um estudo da presença da luz no espaço craiguiano, a partir dos seus produtos, demonstrados abaixo na figura 36.



**Figura 36** – Os biombo (*Screens*) de Gordon Craig (1910) com testes de luz e cor. Na prática, a significação dos espaços na cena por meio da iluminação de lugares, lugares de passagem e atuação, reforçando a ideia de espaços dentro de espaços, amplificando as sensações e percepções visuais.

Imagem: <https://ibtheatrereadingroom.files.wordpress.com/2013/02/gordon-craig-scenography-international.pdf>

Gordon Craig, por meio da idealização do projeto dos *Screens*, em conjunto com as superestruturas e utilização de planos verticais e horizontais, elevou a cena em seu sentido simbólico pela criação de planos de poder e hierarquias e com a iluminação cênica. O espaço craiguiano, transformado em sua visualidade, também manifesta seus sentidos por meio da criação de lugares, entre lugares e (a) temporalidades no palco.

Diz Denis Bablet que “toda a sua obra e todos os seus escritos são um contínuo processo contra a imitação grosseira, material e imediata da realidade” (BABLET apud RIBEIRO, 2016, p. 30). Nesse sentido, a significação da realidade na cena craiguiana estava na “captura do sentido essencial da Natureza” (RIBEIRO, 2016, p. 31), cujo exame era um princípio em comum.

Essa busca pela cópia, pela ilusão da realidade, para Craig, contradizia a própria Natureza, que se expressava visceralmente através de signos, de símbolos. Assim, para representar a realidade com fidelidade, o artista precisa, necessariamente, ser criativo, precisa ser artista. A linguagem simbólica, segundo Craig, é, portanto, a linguagem do que é natural. E sua aparência, é a Natureza (RIBEIRO, 2016, p. 31).

Assim, Gordon Craig transita por algumas contradições, entre os simbolismos da Natureza transpostos para uma aparente concretude e dureza das formas e visualidades que cria na cena, construindo nela representações simbólicas pelas formas, pela inserção da luz cênica atuante no drama, de fato, e pela encenação em seu todo. Aponto essa percepção na figura 37 sobre essa relação espacial a partir de uma maquete que produzi e que busquei a presença da luz.



**Figura 37** – Maquete baseada nos *Screens* de Gordon Craig. Experimentações sobre o espaço e a luz. Uma forma relativamente simples de se entender o espaço tridimensional, neste caso o espaço cênico e o espaço teatral, em volume, superfície e profundidade. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Imagem: arquivo pessoal, 2017.

Para tanto, no capítulo específico, o terceiro desta dissertação, entro no debate sobre tais contradições e especialmente sobre o conteúdo simbólico da/na cena craiguiana.

Considero Gordon Craig essencialmente um místico que colocava Deus no centro do seu sistema de pensamento. Certamente, esse Deus não é um Deus que possa ser abordado por meio de dogma ou raciocínio teológico, mas um Deus que tenha uma conexão forte com a noção teatral de espetáculo: a contemplação direta de Deus por um indivíduo é o espetáculo máximo e incomparável. Se essa contemplação direta lhe for negada, você sempre pode satisfazer-se com a contemplação de um símbolo para Deus ao observar os movimentos lentos das sombras lançadas nas paredes da cidade pelo sol: esse é o show mais próximo do máximo. Se você não for paciente o bastante para suportar um espetáculo tão lento e longo, pode satisfazer-se com um substituto daquele símbolo de Deus, prestando atenção aos movimentos do palco cinético de Craig, desenvolvidos a partir dos movimentos mais lentos das sombras naturais. (LE BOEUF, 2014, p. 404)

Patrick Le Boeuf (1962-), estudioso francês da obra de Gordon Craig, fala dele no sentido em que ele se desloca entre a realidade e o misticismo, recorrendo à sua expressão artística e à técnica – as estruturas de palco e iluminação cênica - para compor a cena, para exprimir na encenação a si mesmo. A relação entre a sombra e seus significados simbólicos e a cinética dos *Screens*, é uma relação movida pelos avanços técnicos em maquinaria e iluminação cênica, a partir da invenção da luz elétrica. Mesmo não sendo realizado, o “palco cinético de Craig” (LE BOEUF, 2014, p. 405) ritmou o novo teatro que se iniciava.

Gordon Craig e Le Corbusier ofereceram novas direções e sentidos ao espaço teatral e urbano/cotidiano. A escrita e a arquitetura cênica de Gordon Craig realçaram, na prática, com o desenho dos *Screens*, um simbolismo “que se evidenciava em uma maneira concreta e abstrata de construir a visualidade cênica a partir das características simbólicas da geometria, da arquitetura, da luz, da cor, da figura humana” (RIBEIRO, 2016, p. 32).

Para Susanne Langer

a arquitetura cria a semelhança do Mundo, que é a contrapartida de um Eu. É uma ambiência total tornada visível. Onde o Eu é coletivo, como numa tribo, seu Mundo é comunitário; para o Eu pessoal é o lar. E tal como a ambiência real de um ser é um sistema de relações funcionais, assim como uma “ambiência” virtual, o espaço criado da arquitetura, é um símbolo de existência funcional. (LANGER, 2016, p. 104).

A arquitetura é um método para se construir uma rede de conexões a partir da função – ou das funções primeiras –, da necessidade pelo espaço idealizado física e

psicologicamente. Ela é representada pela matéria arquitetônica transformada em espaço físico e significativa dos desejos, também primordiais, em forma e estética. Os sistemas de relações funcionais na arquitetura são fundamentados na observação dos Eus que ocuparão a um espaço planejado. São também orgânicos no sentido de que, “em virtude de sermos organismos, todas as nossas ações desenvolvem-se de maneira orgânica, e nossos sentimentos, bem como nossos atos físicos, possuem um padrão essencialmente metabólico” (LANGER, 2016, p. 104).

Susanne Langer demonstra que na arquitetura o resultado de uma ideia vem acompanhada de uma expressão profunda do ser humano enquanto organismo que a conceitua. Essa projeção das ideias em forma de matéria arquitetônica acontece na arquitetura moderna, reflito. A forma na arquitetura, em seu sentido amplo – a forma do todo –, é correspondente na sua materialização a uma ordenação orgânica natural e inconsciente. A autora argumenta que “sem dúvida, tais conceitos surgem à medida que se fazem necessários, a fim de dar conta da experiência política ou doméstica” (LANGER, 1971, p. 18). Desta maneira, a arquitetura opera como função social e provinda também das experiências e vivências individuais e coletivas.

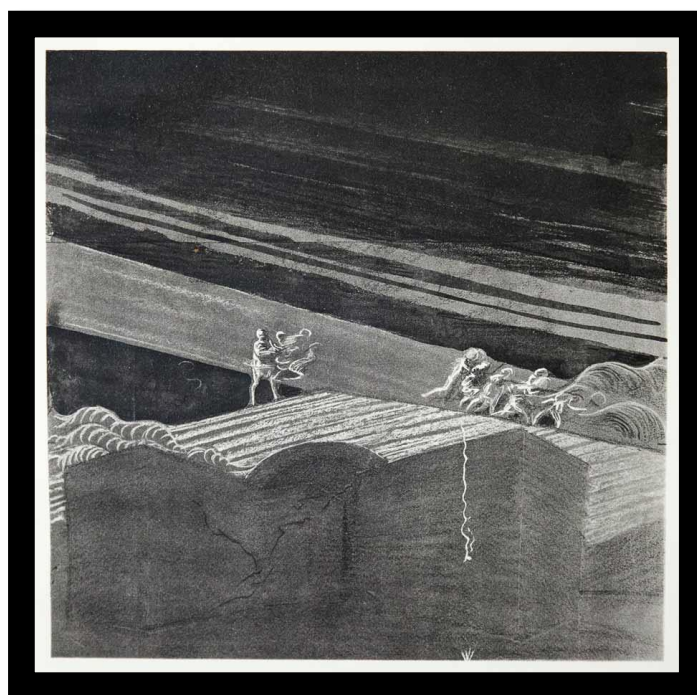
O espaço, portanto, apresenta essa ordenação orgânica, a sua ordenação parte de princípios também orgânicos: o ser humano é quem o idealiza. É a ordenação espacial a partir das “ordens mentais” e de transformação da matéria em símbolos exatamente pela vida humana ser, nesse processo, um “processo simbólico” (LANGER, 1971, p. 38). Fala-se aqui não de espaços como matéria somente, a partir de “noções que são mais biológicas do que mecânicas” (LANGER, 2016, p. 105). Fala-se de espaços percebidos, de espaço virtual, sensível e simbólico, originado nas “relações e atividades humanas” (LANGER, 2016, p. 105).

Os *Screens* de Gordon Craig, ou como coloca Almir Ribeiro “um sistema de biombos, escadarias e volumes geométricos de diferentes tamanhos” (RIBEIRO, 2016, p. 33), configuram uma reordenação espacial na encenação. Eles, os *Screens*, recortam o espaço da encenação na horizontal e na vertical, bem como definem espaços temporários pela sua dinâmica. Essas reordenações, “em conjunto com a iluminação cênica com suas luzes e cores, expressavam não somente a materialidade da cena, mas também a busca de Gordon Craig por uma expressão da sua busca metafísica e espiritual” (EYNAT-CONFINO apud RIBEIRO, 2016, p. 32).

A materialidade da cena craiguiana, em aproximação com a materialidade arquitetônica corbusiana, reflete basicamente os mesmos princípios quando se fala da utilização de meios subjetivos para a definição de sentidos aos espaços. As reordenações espaciais em Gordon Craig e Le Corbusier tratam destes sentidos. São espaços transformados em suas materialidades e que subjetivamente têm um conteúdo imaterial que os fazem coordenar uma carga experiencial mesmo pelas suas mais abstratas construções. Eles, os espaços craiguianos e corbusianos, comunicam algo que nossas sensibilidades são capazes de perceber.

Nessa perspectiva, as obras de Gordon Craig e Le Corbusier dialogam com as suas realidades temporais e espaciais. Eles não mantiveram contato, porém transformaram a produção teatral e arquitetônica nos seus tempos, reduzindo os excessos visuais em cenografia e arquitetura, em um período em que prevalecia a repetição de estilos.

Gordon Craig viveu em um período onde a mimese e a verossimilhança determinavam os caminhos visuais e sensíveis da encenação, a arte como reprodução simbólica da realidade vivida era o caminho que se apresentava e mostrava sinais de esgotamento, num tempo que o cinema surgia como arte. Esta relação pode ser analisada na figura 38.



**Figura 38** – Desenho de Gordon Craig para *The Pretenders* (1926).

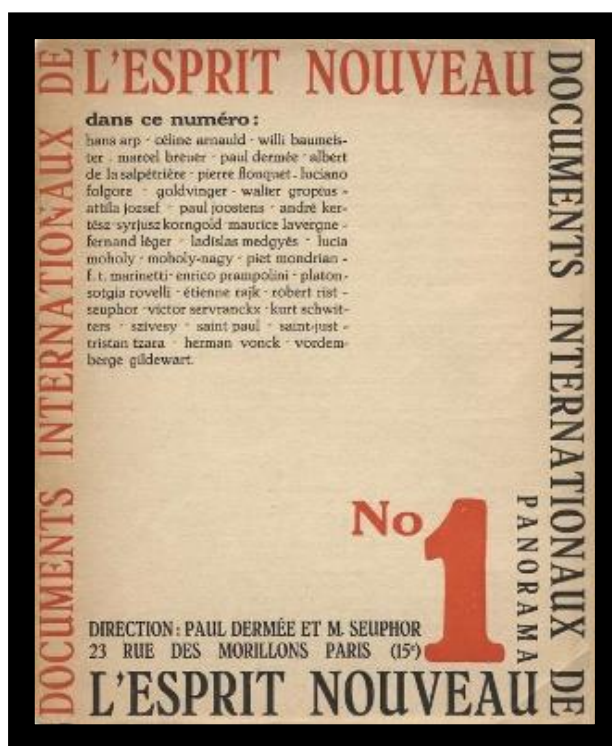
Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/a-production-the-pretenders/>

Gordon Craig descobriu um caminho renovador através da expressão simbolista em um período de crise do teatro naturalista que se estabelecera a partir do final do século 19.

Le Corbusier, movimentado pelas novas necessidades, transformações socioculturais e reconstrução da indústria, diz que

em 1921, quando da criação de l'Esprit Nouveau (...) a arquitetura, por toda parte, era nutrida ainda pelo espírito escolástico e se negava ao acontecimento moderno, se negava às consequências inquietantes das novas técnicas (...). (LE CORBUSIER, 2014, p. XXV).

O movimento *l'Esprit Nouveau* procurava superar esse espírito acadêmico. A revista foi publicada em Paris entre 1920 e 1925, por Le Corbusier, Amédée Ozenfant<sup>7</sup>, e o poeta belga Paul Dermée (1886 – 1951) e que tratava da difusão do movimento estético purista. Apresento esta proposta na figura 39.



**Figura 39** - A capa da Edição Número 1 da revista *L'Esprit Nouveau*.

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Esprit\\_Nouveau](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Esprit_Nouveau)

<sup>7</sup> Amédée Ozenfant (1886 – 1966) foi um pintor francês cubista, amigo de Le Corbusier.

As rupturas que Gordon Craig e Le Corbusier criaram com a reordenação espacial da cena e da arquitetura, em seus tempos e espaços, aconteceram em Gordon Craig pela negação do naturalismo e do realismo na cena e Le Corbusier pela essência da máquina regulando a modernidade. Le Corbusier, no capítulo *Temperatura* do seu livro *Por uma arquitetura* relata que:

Em 1924, em todos os países, a arquitetura se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns. Ela despreza os palácios. Eis um sinal dos tempos (...) Em 1924: Estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo. Eis aí. Isso é capital. Isso é tudo. (LE CORBUSIER, 2014, p. XVII)

A era maquinicista estava sob a guarda do capital, do sistema industrial e seus novos produtos, sendo na arquitetura o concreto e o aço, principalmente. As novas técnicas, a partir desses produtos industriais, invocaram por uma “nova planta” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXV).

Essa nova planta viria, então, com as configurações orientadas pela maquinização da sociedade, da cultura e das necessidades por novas configurações espaciais, pelos produtos industriais para a arquitetura e pela ordenação da arquitetura como produtora de espaços vivos, orgânicos. Nesse sentido, “Le Corbusier veio em um tempo em que carros e aviões estavam se tornando meios de transporte comuns” (COHEN, 2015, p. 7 - tradução minha)<sup>8</sup>.

A partir de 1926 os conceitos de arquitetura mudaram. Para Le Corbusier, “a sociedade está em plena transformação, tudo é transtornado pela máquina; a evolução seguiu durante cem anos em um ritmo alucinante; (...)” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXVIII). Nessa busca pela evolução do espaço, as fundações das espacialidades tradicionais foram transformadas.

Gordon Craig por sua vez reforça em sua obra um caráter volumétrico e não mais bidimensional da cena, “constatando as três dimensões do lugar”, o palco. (CRAIG, 2017, p. 190). Tratando a cena como cena arquitetônica, evidenciou na espacialidade da encenação o caráter arquitetural nas suas estruturas horizontais e verticais e o sentido – ou sensação -

---

<sup>8</sup> “Le Corbusier came of age at the time when cars and airplanes were becoming a commons means of transportation (...)” (COHEN, 2015, p. 7)

de profundidade, o que aos olhos da arquitetura demonstra especial atenção ao planejamento do espaço pois ele mesmo, o espaço físico em si, apresenta essa condição.

Gordon Craig e Le Corbusier operaram a reconstrução dos espaços essencialmente com volume, superfície e planta e nesse conjunto, a luz provocando o sensorial do observador/usuário dos espaços e potencializando as sensações. Os elementos cênicos em Gordon Craig são sintetizados, mas não estáticos como pode ser analisado na figura 40.

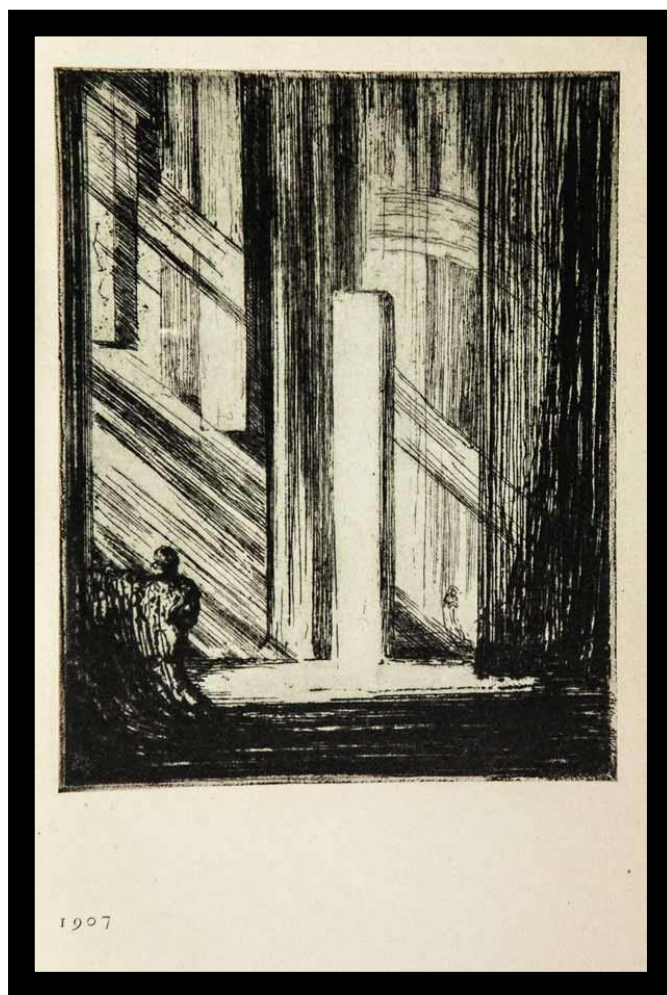


**Figura 40** - Desenho de Gordon Craig para seu livro *Rumo a um Novo Teatro* (1907). Imagem: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

A dinâmica nos espaços de Gordon Craig se encontra no cruzamento entre a volumetria da matéria cênica - em altura, largura e profundidade –, e a reordenação do espaço cênico por meio da criação de lugares, entrelugares, tempos reais, tempos simbólicos e o estímulo às sensações visuais e afetivas.

Gordon Craig e Le Corbusier assim o fazem e simbolizam na matéria espacial as atmosferas pretendidas, que são criadas pelos planos horizontais e verticais, pela perspectiva, pela profundidade e por significados subjetivos e sensoriais relacionados à luz que incide nos volumes e superfícies, criando nuances e matizes de sombras, bem como espaços intermediários, de transição, entrelugares e indicativos de temporalidades e atemporalidades.

Em busca também, de recompor a “uma unidade perdida entre a arquitetura e a cenografia” (RAMOS, 2017, p. 26), Gordon Craig ressignifica espaço e atmosferas, potencializados pela iluminação cênica e pelas estruturas cênicas não naturalistas. Essa ressignificação do espaço na interação dos *screens* e da luz produz a potencialidade simbólica do espaço como pode-se ver na figura 41.



**Figura 41** – Desenho de Gordon Craig para seu livro *Rumo a um Novo Teatro* (1907). Imagem:

<http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

O teatro craiguiano se colocou como lugar e não somente como um local que recebe a substância/matéria cênica crua e sem expressão simbólica. Essa expressão na imagem da cena craiguiana pode ser compreendida como um conjunto de elementos que se articula para a produção de sentidos. Os espaços de Gordon Craig carregam traços fortes de conexão com a arquitetura em suas expressões artísticas, técnicas e subjetivas.

A imagem subjetiva da expressão de Gordon Craig na encenação aparece como descrição, como narrativa, como índice, como subversão e até mesmo como ausência. E afirma Gordon Craig:

A meta do teatro como um todo é restaurar a sua arte, e isso deve começar abolindo-se do teatro essa ideia de imitação, essa ideia de reprodução da natureza. Enquanto houver imitação no teatro, o teatro jamais será livre. (CRAIG [1908] apud RIBEIRO, 2016, p. 28)

A ideia de imitação foi o que Gordon Craig procurou distanciar da sua arte, reconstruindo os caminhos para a reordenação dos espaços no seu novo teatro, na sua nova cena.

No mesmo sentido questionador e inovador, Le Corbusier, observando ao arquiteto do seu tempo, atravessa o rigor do projeto no sentido técnico e transforma a sua produção através da realização de

uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza. (LE CORBUSIER, 2014, p. 3).

Um dos objetivos de Le Corbusier foi atingir as emoções por meio da construção de uma linguagem simbólica na arquitetura, que emprega “formas primárias ou sutis, brandas ou toscas”. Essas formas

agem fisiologicamente sobre os nossos sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblíqua etc.) e os comovem. Sendo afetados, somos suscetíveis de perceber além das sensações grosseiras (...) em que o homem usa plenamente de seus dons de lembrança, de exame, de raciocínio, de criação. (LE CORBUSIER, 2014, p. 7).

Sua imagem subjetiva está no estímulo visual, na sensação e na lembrança, provocadas pela ruptura com a rotina nas visualidades arquitetônicas construída pela cultura da repetição. Portanto, os espaços transformados por Gordon Craig e Le Corbusier retratam a uma linha tênue existente entre a matéria e o sentido da matéria. Os fenômenos envolvidos nessa transformação resultam em espaços performáticos e simbólicos na encenação e na arquitetura, eliminando os lugares-comuns. Para compreender melhor essa relação e uma nova percepção do espaço na e da arquitetura volta-se aqui neste momento para uma das mais influentes escolas de arte da era moderna: a escola alemã Bauhaus – figura 42.



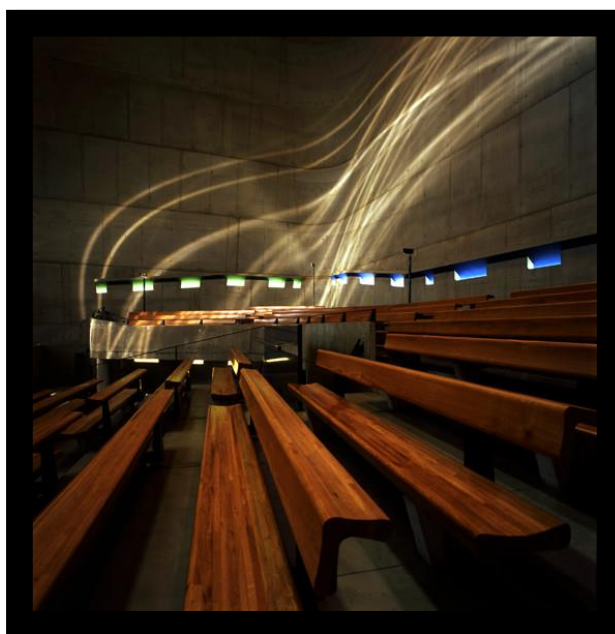
**Figura 42** – A Escola da Bauhaus, em Weimar, Alemanha.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/901976/100-anos-da-bauhaus-10-coisas-que-todo-arquiteto-precisa-saber>

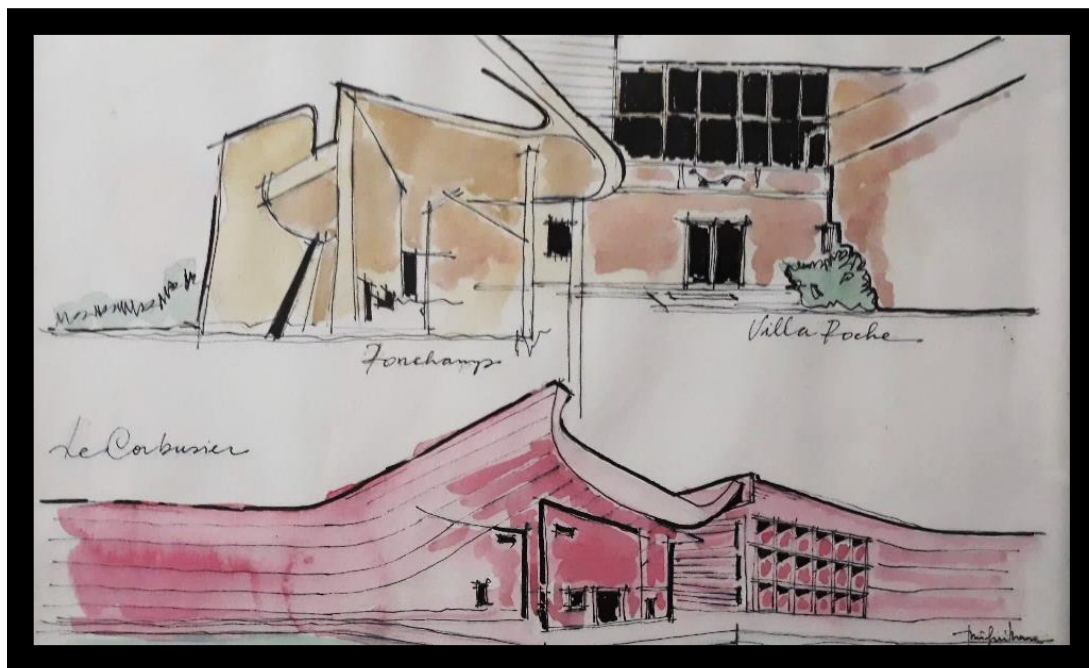
Em uma fala interessante sobre a arquitetura no seu tempo-espaço e sobre o ser humano, o criador da Escola da Bauhaus, Walter Gropius (1883 – 1969) coloca quais serão os deveres da arquitetura moderna: “Boa arquitetura deve refletir a vida da época. E isto exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais, técnicas e artísticas” (GROPIUS, 1994, p. 27). Gropius afirma a necessidade de a arquitetura estar atenta aos fatores inerentes tanto à essência humana quanto aos efeitos da modernização e das

transformações sociais. A uma nova arquitetura para os espaços, vinculada à essência humana e à modernidade seria um desafio. Portanto, “a arquitetura produzida por nosso tempo mostrará impiedosamente até que ponto conseguimos ser fiéis à estrutura social em desenvolvimento – da qual fazemos parte – sem com isso perder nossa individualidade viva” (GROPIUS, 1994, p. 23).

E completa dizendo que “não podemos esquecer que os critérios culturais só podem ser adquiridos por meio de um processo de seleção, que procure o essencial e o típico (GROPIUS, 1994, p. 24). Frente à modernização da sociedade, à busca por soluções compatíveis com o desenvolvimento industrial, Gropius demonstra o grande desafio que viria a ser produzir arquitetura em vista de uma cultura e de uma identidade cultural a ser preservada. Esse desafio seria manter ou se fazer materializar na concepção arquitetônica as expressões da tradição, da memória e da história diante dos novos caminhos traçados no tempo-espaço da máquina. A essência nos espaços corbusianos estava na forma, transformada em matéria com traços das formas primordiais como demonstrado nas figuras 43 e 44.



**Figura 43** – Catedral de *Saint-Pierre*, em Firminy, França. Projeto de Le Corbusier, iniciado em 1961 e finalizado após sua morte. “Le Corbusier manipulou magistralmente a orientação, as aberturas e as texturas para criar uma arquitetura cinética com a luz natural” (Thomas Schielke, 2015). Uma luz que dança sobre a dura superfície do concreto. Fluidez e indicação de movimentos orgânicos. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/762196/light-matters-le-corbusier-e-a-trindade-da-luz>



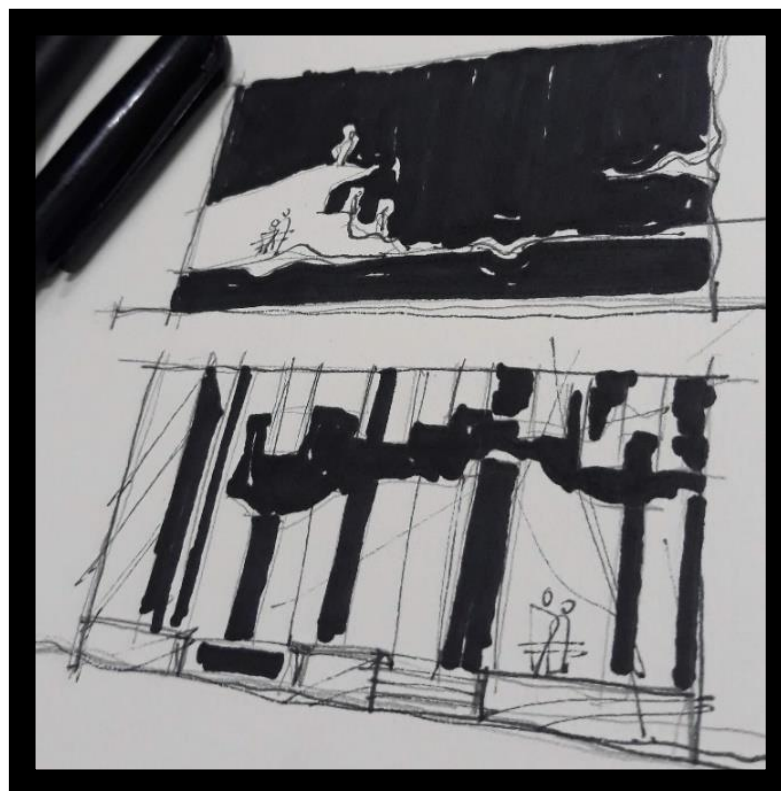
**Figura 44** – Croquis aquarelados para obras projetadas por Le Corbusier. Uma forma de exercício de compreensão das linhas e traços do arquiteto. Um exercício de compreensão do espaço. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Arquivo pessoal, 2016.

Se pudermos fazer uma analogia com Gordon Craig e a modernização do teatro e da cena, é possível constatar que a sua obra, mesmo com o advento da luz elétrica, manteve as formas primordiais por meio dos *Screens* e do uso de uma volumetria baseada também em formas primordiais. É nesse sentido que a individualidade viva de que fala Walter Gropius exemplifica o teor contrário a mimeses na arquitetura, sem que se esqueça dos valores e tradições anteriores à era moderna na arquitetura e no teatro.

Em um processo de redescobertas e (re) identificação pessoal e profissional, penso nas possibilidades de diálogo entre esses artistas e a essência do que busquei amadurecer diante da minha iniciação tardia nas artes do teatro, que foi buscar pela simplificação da cena por meio do uso dos seus elementos mais essenciais: o espaço, corpo e a iluminação cênica. Nesse sentido, a simplificação da materialidade da cena pela potencialização de sentidos simbólicos na totalidade da encenação.

Dessa forma, reflito sobre essas possíveis conexões artísticas, técnicas e poéticas, estudando a trama complexa que é a expressão individual de ambos como potencial direcionadora para a apropriação dos espaços em teatro e arquitetura na prática moderna e

nas minhas futuras vivências como cenógrafo em constante processo de aprendizado sobre as potencialidades espaciais na cena e na encenação. Essa reflexão se estabelece não somente por uma escrita, mas também por uma busca de uma prática de desenho que exponho na figura 45.



**Figura 45** – Croquis para algumas obras de Gordon Craig. Buscando pelo entendimento dos contrastes e seus significados, a partir das superestruturas e do uso da luz cênica que gera sombras, penumbras e escuridão nos recortes – lugares e entrelugares - do espaço da cena. O *chiaroscuro*<sup>9</sup> craiguiano. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos. Arquivo pessoal, 2018.

O espaço entra como o “objeto” que, em suas características subjetivas, se coloca como reflexo de uma transformação cultural e por naturalmente se recompor em sua essência, cotidianamente, deve ser percebido como também transformador e propulsor de novas ideias

<sup>9</sup> “(...)um termo em italiano para designar a expressão claro e escuro. Refere-se a uma técnica de pintura que se manifesta na arte renascentista do século XVI, em algumas obras de artistas como Caravaggio, Leonardo da Vinci, Rembrandt e Velázquez. A técnica explora uma luminosidade em alto contraste para a representação de volumes corporais e espaços arquitetônicos do Renascimento, em contraponto ao que vinha sendo trabalhado até aquele período, visto que, de um modo geral, era utilizada apenas a perspectiva linear para a composição espacial e a distribuição dos elementos e dos volumes na tela(...). Fonte: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-20092016-152353/publico/FLAMINIOJALLAGEAS.pdf>

e práticas na cena. As espacialidades em Gordon Craig e Le Corbusier transitam entre o material e o espiritual. São espacialidades efêmeras e permanentes, respectivamente. A efemeridade da arquitetura da encenação nem por isso, a torna menor em sua dimensão, pois os pontos de contato com as “emoções superiores”, ou as que se conectam com a memória, com o inconsciente coletivo e com as sensibilidades.

Gordon Craig transforma a natureza da cena não a negando, mas se opondo à “sua cópia, à sua mera imitação” (RIBEIRO, 2016, p. 31). Nesse sentido, a obra de Gordon Craig “pela ilusão da realidade (...) contradizia a própria Natureza, que se expressava visceralmente através de signos, de símbolos” (RIBEIRO, 2016, p. 31). Isto pode ser visto na figura 46.



**Figura 46** - Desenho de Gordon Craig para *Hamlet* (1908). Figuras humanas sob a luz, na sombra e na escuridão do espaço da encenação.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O186127/design-for-stage-scene-for-drawing-edward-gordon-craig/#>

Dessa forma, os sentidos simbólicos nas obras de Gordon Craig expuseram-se de maneira densa. No seu teatro do futuro, Gordon Craig desenvolve ideias em forma de símbolos, ou seja, apresenta o “signo visível de uma ideia” (HERRERA, 2009, p. 171 apud RIBEIRO, 2016, p. 27), contradizendo a Natureza e a natureza das coisas e suas materialidades. Gordon Craig elaborou um conjunto de ideias que, pela lógica que vemos em uma imagem não representaria a Natureza e seus significados simbólicos, mas sim uma “relação entre a vida interior e sua figuração exterior no palco” (CARLSON, 1995, p. 287 apud RIBEIRO, 2016, p. 27).

Nesse sentido, a origem da criação de imagens, sentidos e percepções simbólicas na obra de Gordon Craig assenta-se na elaboração de artifícios e mecanismos cênicos não materiais, construídos pela conversão dos conceitos de mimese e verossimilhança em subjetividades e simbolismos aplicados. Transpôs à encenação novas imagens, desconectadas das até então vigentes representações realistas e naturalistas na cena.

Le Corbusier por sua vez, trabalhou a planta do edifício como geradora de “sensações coordenadas” (LE CORBUSIER, 2013, p. 27). Tais sensações se referem às satisfações ou incômodos provocados pela nova arquitetura que propôs, em detrimento da anterior linha tradicionalista e repetidora na produção de espaços. Essas sensações também se referem, na fala do próprio Le Corbusier, “ao que o olho transmite ao cérebro (...) e o espírito retira delas satisfações de ordem superior” (LE CORBUSIER, 2014, p. 27), afirmando isto ser, de fato, arquitetura. Nesse sentido, “sensações coordenadas” são os estímulos causados pela arquitetura nas percepções do espaço e do resultado do seu planejamento.

Le Corbusier assenta as suas produções sobre bases funcionalistas, seguindo o princípio da maquinização da sociedade no início dos anos 20 do século passado. Foi um arquiteto proeminente a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Nos anos 1920 do século XX, estimulado pelas novas técnicas e pela retomada da indústria da construção, questionou os estilos anteriores e o “velho espírito escolástico” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXV). Ele afirmou: “Se nos colocamos em face do passado veremos que os estilos não existem mais para nós e que um estilo de época foi reelaborado; houve revolução” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXXIII). Neste ponto, imerge no espírito da sua época, em uma prática essencialmente baseada na retomada da indústria na reconstrução de uma dinâmica social afetada pela guerra.

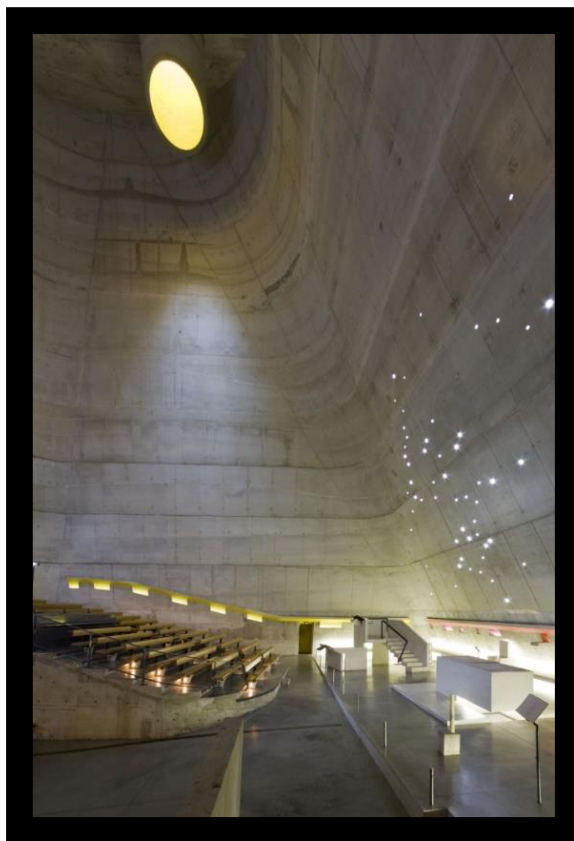
Le Corbusier se sustentou em um sistema “não-narrativo” (OZENFANT e JEANNERET, 2005, p. XX), tanto para a pintura quanto para o desenho, tanto para a arquitetura quanto para um planejamento urbano. Le Corbusier e Amedée Ozenfant (1886 – 1966), artista e teórico da arte, assentam as fundações do Purismo, estilo que viria a ser predecessor do Futurismo e dos seus violentos manifestos hermeticamente estetizantes, “em que a luta do individual contra o universal revela-se tanto na guerra mundial quanto na arte atual” (OZENFANT e JEANNERET, 2005, p. XX).

Essa função de reestruturação da estética no pós-guerra se fundamentaria, portanto, em uma reordenação do espaço para a modernidade e disto, em decorrência, a afetação direta da estética. No entanto, Le Corbusier transita antes por entre os conceitos e práticas do Cubismo e pela não representação das visualidades tais como elas eram. O Cubismo alimentava manifestações artísticas que afetavam tanto os sentidos quanto ao intelecto, em uma conjunção de elementos representativos da arte e da ciência ao mesmo tempo. Essas manifestações artísticas em forma de cubismo se configuram de grande importância como na figura 47.



**Figura 47** - Le Corbusier e o domínio plástico sobre a matéria. Igreja de *Saint-Pierre de Firminy*, França.  
Fonte: <http://www.architecture.eu/Architekten/Frankreich/Corbusier/Le%20Corbusier%20-%20EgliseSaint-PierreFirminy%20.html>

Uma arte em que o tema se localizava na exatidão plástica, na “necessidade de domínio do plástico sobre o descritivo” (OZENFANT e JEANNERET, 2005, p. XX). Diante da vida e da indústria modernas, Le Corbusier segue no caminho da síntese e da ordenação das coisas, neste caso, a arquitetura e seus produtos, fosse estruturalmente, formalmente e esteticamente, em uma espécie de lirismo racionalizado. Penso essa relação a partir da figura 48.



**Figura 48** – O interior da Igreja de *Saint-Pierre de Firminy*, França. Na obra de Le Corbusier, o potencial dramático dos materiais e de recursos como manipulação da iluminação para criar recortes no espaço arquitetônico, demarcação de lugares e construção de atmosferas.

Fonte: <http://renijusis.com/g5m11sa913/zQ113546Ap/>

Tal qual o Novo Teatro de Gordon Craig, a obra de Le Corbusier viria a emocionar por outros elementos que não as meras reproduções do que até então era comum em estilo, forma e função. Le Corbusier construiu novos parâmetros para projetar arquitetura, em um caminho contrário ao que era recorrente e constante, onde reconhece a um

(...) problema de época e de estética contemporânea: tudo conduz à reinstauração dos volumes simples: as ruas, as fábricas, os grandes

magazines, todos os problemas que se apresentarão amanhã sob uma forma sintética, sob visões de conjunto que nenhuma outra época conheceu jamais. (CORBUSIER, 2013, p. 31).

Fala-se aqui, então, de cultura, de tradição, da reconfiguração dos espaços e da potencialização das sensações através da sua manipulação. A cultura, deste modo, entra nesta pesquisa por conta da ruptura com as questões estéticas e morfológicas na cena e na arquitetura por Gordon Craig e Le Corbusier.

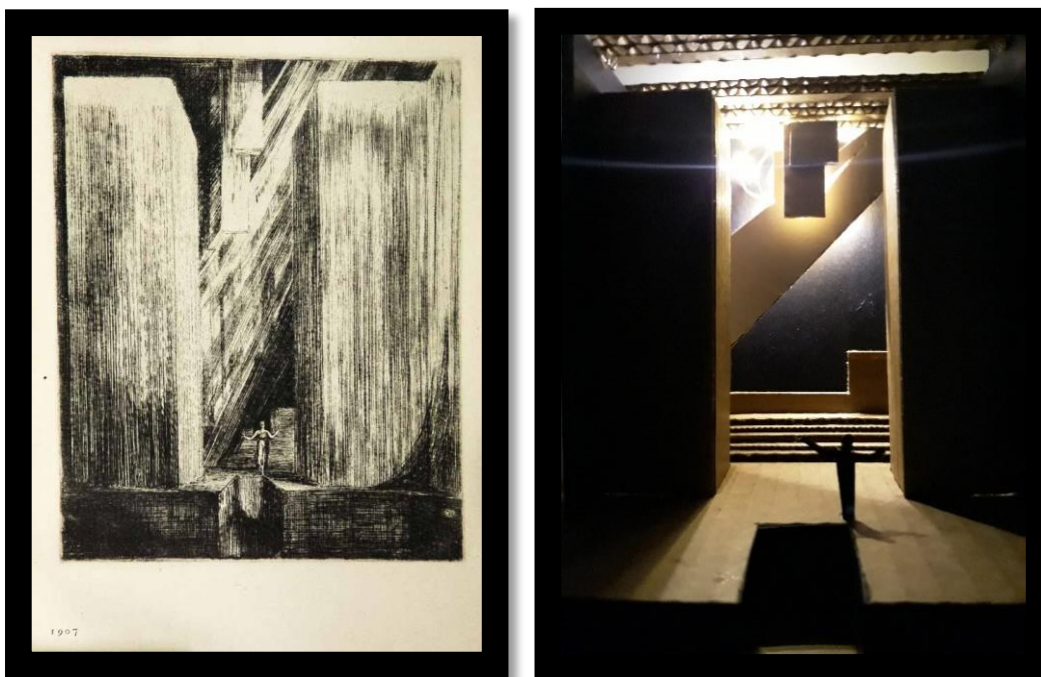
Le Corbusier afirma que “é uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido do hoje: arquitetura ou revolução” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXXIX). É o equilíbrio rompido pela guerra e em reconstrução no pós-guerra, que se sustenta na recuperação da indústria e pelas novas necessidades sociais na reordenação e reorganização dos espaços. Gordon Craig, no sentido do rompimento com a estética teatral que o antecedeu, edifica um “renascimento da arte teatral” (RIBEIRO, 2016, p. 15), por meio de uma reflexão da real importância do ator em cena. Para isso, Gordon Craig pensa um dos elementos mais ambiciosos, importantes, desafiadores e provocadores de suas propostas inovadoras: o *Über-marionette*.

Assim, Gordon Craig pensou o *Über-marionette*, que veio a ser o elemento não humano “contra a estética teatral do século 19”, investindo “com todo ímpeto contra o teatro vigente” (RIBEIRO, 2016, p. 16) e contra a atenção total ao ator. Diante dessa ruptura, reconstruiu o espaço da encenação, reconfigurando o seu novo espaço cênico conforme as premissas artísticas da síntese, os significados por meio do simbolismo e a estruturação física da cena por meio da dinâmica no seu espaço tridimensional.

Os espaços teatrais e arquitetônicos transcendem à materialidade, demonstrando muito além de conceitos e conteúdos formais, estéticos e funcionais. Tornam-se o que são, em significados não materiais, pelo fato de constituírem e constituírem-se de e por significados subjetivos e simbólicos que perpassam o material das coisas.

Esses significados subjetivos e simbólicos equivalem a um trabalho de ressignificação material e passam a ser a representação de uma cultura, materializada em inúmeras formas de expressão. Dentro desta ideia de transformação de cultura em mensagem simbólica, os espaços, como receptores dessas mensagens, são configurados ou reconfigurados conforme um objetivo que se pretenda materializar diante de uma grande quantidade de possibilidades

e propósitos, cênicos ou arquitetônicos. E procuro compreender esta proposta a partir dos estudos da obra de Gordon Craig, a qual apresento nas figuras 49 e 50.



**Figuras 49 e 50** – Projeto *Scene*, de Edward Gordon Craig e maquete. A figura 50 é uma das imagens das gravuras de Gordon Craig para seu projeto *Scene* (1907). A figura 51 é uma reprodução do estudo de Gordon Craig, confeccionada em chapa de papel *Kraft*. Luz simulada com lanternas pequenas. A ideia é entender o espaço da encenação de Gordon Craig em sua tridimensionalidade – altura, largura e profundidade - e o comportamento da luz cênica sobre as superfícies e superestruturas cenográficas. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2017. Fonte da Figura 35: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

Por meio desses estudos em maquete, procuro entender o espaço performático em Gordon Craig, representando na sua estrutura a tridimensionalidade da cena. Associo a isso a iluminação, realizada de maneira que permita que essa tridimensionalidade possa demonstrar, de fato, quais os potenciais em relação à projeção de luz sobre os volumes, superfícies e recortes espaciais. Esses comportamentos da matéria cênica são elementares para a percepção de quais lugares e entrelugares suscitarão as diversas formas de interpretação do espaço. Na arquitetura são criadas zonas de conforto, de permanência temporária e prolongada. Na encenação, espaços de percepção sensorial. Desta maneira, as maquetes permitem que os espaços cênicos de Gordon Craig sejam minimamente compreendidos com espaços que contêm mais que significações materiais – pelas suas estruturas, mas que o sejam pelas visualidades estimuladas objetiva e subjetivamente.

Os espaços, pelos seus próprios simbolismos e configurações, alcançam significados que repousam no imaginário, na memória e nos sentimentos humanos e que são despertados nos sentimentos, pelas suas mensagens ocultas ou expostas. Isto implica em considerar que a arquitetura adentra, tanto quanto o teatro, no campo das percepções humanas, formando uma rede de sinais e significados que influenciam diretamente em uma cultura, seja ela consolidada ou em afirmação, seja ela em construção ou (re) construção em seu cotidiano local, regional e universal. E essa perspectiva me leva a pensar sobre o conceito de cultura, já que tanto o espaço de Gordon Craig e de Le Corbusier se encontram integrados à sociedade, suas manifestações e fenômenos de transformação.

Nesse sentido, sobre o conceito de cultura, suas possíveis manifestações e assentamentos em uma sociedade, Clifford Geertz nos apresenta, citando o antropólogo Clyde Kluckhohn (1905-1960), que

Em cerca de vinte e sete páginas do seu capítulo sobre o conceito [**de cultura - grifo meu**], Kluckhohn conseguiu definir a cultura como: (1) “o modo de vida global de um povo”; (2) “o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; (3) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; “(4) “uma abstração do comportamento”; (5) “uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente”; (6) “um celeiro de aprendizagem em comum”; (7) “um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes”; (8) “comportamento aprendido; (9) “um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento”; (10) “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”; (11) “um precipitado da história” (KLUCKHOHN apud GEERTZ 2014, p. 4).

Kluckhohn, falando sobre do conceito de cultura, nos mostra aproximações fortes com os propósitos desta pesquisa, na qual o interesse pela transposição dos conceitos de cultura para as ações. A prática cênica de Gordon Craig e arquitetônica de Le Corbusier, respectivamente, passaram de meros mecanismos construtivos para mecanismos de constituição de novos olhares, novas perspectivas, evoluindo para a consolidação de novas propostas naqueles campos de saberes e fazeres.

Gordon Craig e Le Corbusier estabeleceram novos conceitos e novas percepções para os espaços performáticos teatrais e urbanos, onde essas percepções estão emolduradas pelo saber cultural, pelas vivências e experiências - bem como experimentações artísticas e

técnicas voltadas para propostas e concretização de novos modos de se perceber o cotidiano teatral e arquitetural. Em uma visão universalizada de hábitos e costumes, com o objetivo também de ruptura, ou rompimento, com as velhas tradições teatrais e urbanas eles assentaram suas afirmativas teóricas e técnicas.

Sobre os conceitos de performance, o professor e encenador Robson Corrêa de Camargo diz que esta

deve ser lida como uma palavra de sentido não estrito, entendido apenas como a simples forma de uma determinada coisa ou objeto, mas, em um sentido complexo, a estrutura e o movimento da cultura no espaço-tempo, e em suas relações históricas em si e para si, dialógicas e dialéticas, o ser e o vir a ser. CAMARGO (2016, p. 12).

Desta forma inclui-se a relação tempo-espaço nesta reflexão, observando as temporalidades e atemporalidades em Craig e Le Corbusier, que recolocam - ou relocam - suas produções cênicas e arquitetônicas em um estado de diálogo com seus tempos e espaços. Este diálogo, por mais que tivesse sido pouco compreendido por teóricos, críticos e por profissionais do Teatro e da Arquitetura, firmou-se prática e teoricamente pela superposição ou sobrescrição dos conceitos em relação à cultura e tradições cênicas e arquitetônicas dos seus tempos.

Gordon Craig e Le Corbusier impregnaram o experiencial humano nos seus tempos e espaços com novas possibilidades na cena e na arquitetura e seus trabalhos puderam se colocar na posição de transformadores sociais pela força das suas manifestações, únicas nos seus tempos, incomuns até então em encenação e arquitetura. Fala-se dos espaços também em manifestação, pois carregaram significados estéticos e estruturais que os diferenciavam do lugar comum em relação à mímese teatral e arquitetural. Construíram, além de novas visualidades para a cena e para a arquitetura, novos caminhos para as apropriações dos espaços, tanto retomando uma possível imagem de valorização do ser humano pela função aplicada às suas ideias e projetos executados, quanto elevando conceitos que paradoxalmente se puseram acima do homem, constituindo espaços como máquinas de atuar e de morar.

Dentro dessa ideia de transformação, a imagem da encenação e da arquitetura se colocaram como “coisa e representação” (CAMARGO, 2016, p. 12). Desta maneira a

cultura, nos seus sentidos amplos e restritos, materialmente óbvios e ocultos, representa uma teia de significados como objeto e performance, tanto como representação concreta quanto como representação simbólica. Esta teia de significados tem amarrada à sua tessitura uma “ciência interpretativa, à procura de significado” (GEERTZ, 2014, p. 4).

No “impulso de retirar um sentido da experiência” (GEERTZ, 2014, p. 102), Gordon Craig e Le Corbusier transitam entre a concretude das coisas e seus sentidos velados, agindo literalmente a favor de uma transformação cultural pela forma, pela estética e pela função, contribuindo para a formação de novos olhares para cena e para o teatro, em seus respectivos tempos-espaços. À procura de significados que não os materiais, óbvios e demonstrados na materialidade, Gordon Craig e Le Corbusier transitaram entre o imaginário e a técnica, transpondo os ideais e conceitos dos seus tempos e espaços para a concretude material do que produziram.

Um elemento, a exemplo dessa transposição, é a luz como fator condicionante e determinante para que alcançassem seus objetivos concretos e simbólicos na cena e na arquitetura. Gordon Craig utiliza, além das superestruturas e planos diversos, o recorte da luz como delimitadora de espaços que representam poder e sociedade. Le Corbusier a utiliza para demarcar zonas de conforto físico e psicológico na arquitetura, que em um sentido simbólico, representa o limite entre o sensorial e o concreto.

No sentido da imagem, ou das imagens dos espaços manipulados por Gordon Craig e Le Corbusier, a ciência interpretativa da semiótica nos permite investigar e extrair as possíveis linguagens sobrepostas e superpostas nos seus produtos. Estas linguagens se referem ao conteúdo sensorial e afetivo, tal qual o concretizaram em suas representações de tempo e espaço nas suas obras. Tempo, no sentido da reconfiguração espacial que rompeu com os traços miméticos, repetitivos e tradicionais na cena e na arquitetura e espaço, no qual as suas novas propostas em teatro e arquitetura condicionaram os espectadores e usuários a novas possíveis interpretações, sensações e ocupações.

Em um “exame de modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 2012, p. 19) é possível também, entender a transformação cultural nascida no momento da ruptura com o convencional cênico e arquitetônico. Nessa ruptura e na (re) adaptação permanente a partir dos espaços transformados localiza a performance como ato e como conjunto de atos.

Conceitos expostos e ocultos, em modificação e em diálogo constante com o espectador/usuário do espaço, em codificações cruas e simbólicas simultaneamente.

A performance, segundo Robson Corrêa de Camargo, “se articula provendo uma variedade de mapeamentos do conceito” (CAMARGO (2015, p. 3), em um “contínuo diálogo” (CARLSON apud CAMARGO, 2015, p. 3). Nesse sentido, tal articulação de ruptura com o convencional proporciona, nessa dialética e dialógica, a amplificação das compreensões de como Gordon Craig e Le Corbusier, em seus tempos e espaços, (re) construíram seus propósitos dentro de sociedades ainda firmes na perpetuação de conceitos culturais até então sedimentados o bastante para serem entendidos e afirmativamente estabelecidos como imutáveis.

A apetência de Gordon Craig e Le Corbusier pelo novo, pela ruptura com o tradicional, tem lugar na lógica da cena e da arquitetura como potencial portador de sentidos simbólicos. Os seus universos construídos, concretos e simbólicos, transformaram as culturas dos seus tempos, nas suas áreas de atuação, fazendo com que emergissem novas possibilidades em Teatro e Arquitetura, considerando aspectos muito além da objetificação da cena e do espaço arquitetônico. As expressões simbólicas de Gordon Craig e Le Corbusier promovem uma “distinção entre metáforas convencionais, ou coletivas” (WAGNER, 2017, p. 17) no sentido de que “convencionaram” novos parâmetros artísticos e técnicos para a encenação e para a arquitetura.

A cultura não é um fenômeno estático. É dinâmico e mutável diante do pensamento e das ações. Transforma-se no cotidiano individual e coletivo através, também, do (re) conhecimento de si próprio e da coletividade como agentes diretos dela, convergindo para em um ato de experiência pessoal e intransferível na percepção e utilização do espaço como espaço em performance. Nesse espaço entre pensamentos e ações está a necessidade do reconhecimento de que “o indivíduo só pode ser compreendido como parte da sociedade à qual pertence, e que a sociedade só pode ser compreendida com base nas inter-relações dos indivíduos com seus constituintes” (BOAS, 2017, p. 53).

Tal espaço é o espaço de formação do indivíduo diante da sociedade e da cultura da qual faz parte e o constitui interna e externamente. Nessa significação, Boas se refere também, posteriormente, à exigência de uma “compreensão de como o indivíduo, mesmo o mais jovem, reage ao seu ambiente geral, particularmente ao social” (BOAS, 2017, p. 53).

Gordon Craig e Le Corbusier, em suas formações individuais, projetaram o que absorveram daquele ambiente geral, o social da fala de Boas. Os estímulos externos foram condicionantes e determinantes para que no futuro desenvolvessem seus trabalhos e o resultado disso se evidenciou nas suas contribuições para o teatro e para a arquitetura moderna.

Gordon Craig viveu no abrigo da profissão da mãe, a atriz Ellen Terry e do pai Edward William Godwin, arquiteto. Em sua trajetória de vida, Gordon Craig “cresceu imerso em um ambiente teatral” e em uma “época de valores morais vitorianos” (RIBEIRO, 2016, p. 36). Convivendo com Henry Irving, ator e encenador, absorveu e desenvolveu um aprendizado para sua posterior prática cênica fundamentado nessas convivências e valores morais. Porém, com as “descobertas místicas vindas do oriente” (RIBEIRO, 2016, p. 36) e se identificando com elas imergindo na cultura indiana.

Gordon Craig não esteve inerte culturalmente. Transcendeu ao que absorvera em relação à sua formação cultural e expandiu as suas possibilidades de apreensão da diversidade de pensamentos, aplicando esse aprendizado na sua condenação à “fantasia enganosa da mimesis naturalista” teatral do seu tempo-espaço. (RIBEIRO, 2016, p. 45).

Nesse mesmo caminho, o arquiteto Alexandre Benoit, em considerações a respeito das obras pictóricas e arquitetônicas de Le Corbusier, fala a respeito de tempo e obra:

Finalmente, a interpretação do pensamento lógico-conceitual de Le Corbusier sobre o problema da imagem passa pela reconstrução dialética destes vários tempos, ou temporalidades, que compõe a sua obra – pintura, escritos, projetos e obras construídas, críticos e época histórica. Sobre essa reconstrução, não se trata de uma simples justaposição, mas de um incessante montar e remontar das partes, dos fragmentos que vão sendo descobertos, até a construção mais próxima do real. (BENOIT, 2014, p. 12).

Le Corbusier afirma-se como arquiteto a partir da conjunção de experimentações que culminaram na construção de um processo criativo fundamentado, além das lógicas experienciais e técnicas, na reação ao ambiente e à sociedade do seu tempo e espaço. A maquinização da sociedade, presente na expressão arquitetônica corbusiana, esteve

diretamente ligada a uma engrenagem social, segundo ele próprio, “perturbada” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXIII).

A sistematização das atividades de uma sociedade, no caso de Le Corbusier, foi expressada quase que literalmente. A sociedade como máquina gerou uma arquitetura com essa imagem. Em uma desconstrução do espaço, Le Corbusier criou uma assinatura arquitetônica em que o sentido maquinicista foi expressado em forma de aço e concreto como pode ver na figura 51.



**Figura 51** – Projeto de Le Corbusier para o Palácio da Assembleia (foto), o Palácio da Justiça e o Secretariado, erguidos entre 1953 e 1959, em Chandigarh<sup>10</sup>, Índia. A somatória entre função e forma gerando a estética, transformando o espaço arquitetônico e social. Fonte: <https://www.theguardian.com/cities/gallery/2017/apr/07/the-city-le-corbusier-built-inside-chandigarh-in-pictures>

A estética resultante da função demonstra que o espaço se fez em si próprio, em também uma autoressignificação envolvida nos sentidos do tempo-espaço da indústria e contextualizada a uma ordenação histórica e cultural.

Chandigarh condensa uma série de elementos da arquitetura moderna, da cultura arquitetônica ocidental, porém expressa a renovação dos espaços por meio da renovação

---

<sup>10</sup> “Com a forma mais escultural dos demais edifícios, a sala principal é cilíndrica e mede 39m de diâmetro. É nesta sala, onde se encontra a Câmara Legislativa, que recebe feixes de luz no seu topo. A entrada principal segue a linha da imponência, com 8m de largura e com um mural cubista pintado pelo próprio Le Corbusier. A fachada externa possui elementos cúbicos e brise distribuídos de forma a se ter um efeito estético de luz e sombra”. Fonte: <http://chandigarh-unicamp.blogspot.com/p/projeto.html>

político-cultural originada nos eventos de agosto de 1947, com a independência da Índia do Reino Unido. A historiadora Maria Gontarczuk afirma que a capital do estado de Punjab, ao noroeste da Índia, “deveria ser um símbolo da nova imagem da Índia: um país independente, próspero e moderno”<sup>11</sup> (GONTARCZUK, 2017, p. 2 – tradução minha) e ainda segundo ela, “Le Corbusier ressignificou os arquétipos modernistas dos seus projetos anteriores na Europa, e os aplicou no novo ambiente não ocidental”<sup>12</sup> (GONTARCZUK, 2017, p. 3 – tradução minha). O projeto de Chandigarh representou o ideário corbusiano, a revolução na indústria da arquitetura com a ascensão dessa indústria ao protagonismo da era maquinicista/funcionalista, com a impressão de elementos da cultura e da história indiana na matéria arquitetônica do complexo. Esses elementos se encontram na mistura entre as culturas ocidental e oriental.

Isto posto, “é interessante observar uma cidade como Chandigarh, que é essa mistura entre as modernidades ocidental e indiana”<sup>13</sup> (GONTARCZUK, 2017, p. 4 – tradução minha). Essa “mistura” foi processada por Le Corbusier de modo que o projeto de Chandigarh expressava o simbolismo na arquitetura e as referências culturais e históricas indianas na transformação do espaço em matéria sensível.

O plano de Le Corbusier é reconhecível principalmente por causa de seu monumental Complexo do Capitólio. No entanto, também vale a pena mencionar os 240 acres da própria cidade, que foram projetados para funcionar como um lugar para morar e trabalhar.<sup>14</sup> (GONTARCZUK, 2017, p. 9 – tradução minha).

O espaço em Chandigarh era receptivo para se “viver e trabalhar”<sup>15</sup> (GONTARCZUK, 2017, p. 9 – tradução minha), em uma conexão entre os valores modernistas, industriais e

---

<sup>11</sup> The capital was supposed to be a symbol of the new image of India: an independent, prosperous, and modern country. (GONTARCZUK, 2017, p. 2).

<sup>12</sup> Le Corbusier reused the modernist archetypes from his previous European projects and applied them into the new, non-Western environment. (GONTARCZUK, 2017, p. 3).

<sup>13</sup> Thus, it is interesting to observe city such as Chandigarh, which is a blend of Western and Indian modernity. (GONTARCZUK, 2017, p. 4).

<sup>14</sup> Le Corbusier’s plan is recognisable mostly because of its monumental Capitol Complex. However, also worth mentioning are the 240 acres of the city itself, which were designed to function as a place to live and work. (GONTARCZUK, 2017, p. 9).

<sup>15</sup> (...) as a place to live and work. (GONTARCZUK, 2017, p. 9).

tradicionais indianos, em uma “perturbadora” associação de elementos materiais e simbólicos.

O que chamo de perturbadora associação de elementos materiais e simbólicos provém da perturbação da engrenagem social, decorrente da maquinização e da mecanização da sociedade no século 20, no qual a subversão dos valores sociais, neste caso os valores de uma arquitetura inerte na estilística clássica repetida à exaustão, haveria de ser parte de uma revolução construída pela mudança estrutural social promovida e incentivada pela indústria daquele tempo.

Le Corbusier o faz em Chandigarh. “Perturba” pela combinação de fatores sociais, políticos e culturais, em uma combinação de elementos que resulta em uma transformação espacial única no sentido de uma emoção arquitetural planejada.

A arquitetura deve, a partir disso, provocar novas “emoções plásticas” (LE CORBUSIER, 2014, p. 3) por meio de novas reordenações espaciais, morfológicas e estéticas, o que converge para a ideia de que o produto final de uma obra retém, simboliza e comunica um conjunto de significados que se orientam a atingir diretamente o sensorial humano. Intrinsecamente a isto está a ideia de que o ser humano reage conforme seus traços de memória e formação cultural, às projeções concretas de si mesmos e dos seus tempos-espacos, reconfigurados sob a salvaguarda de reordenações estruturais na sociedade, correspondentes à modernização de um todo social.

Nesse sentido, como na nova proposta arquitetônica de Le Corbusier, o novo teatro e a nova cena de Gordon Craig abraçam significados também além de uma experiência que porventura apenas tivesse consistido em observações técnica ou por uma revolução industrial relacionada ao teatro. As reformas no teatro em Gordon Craig envolveram conteúdos de carga experiencial que se localizam além da materialidade, na qual a expressão de si próprio e das suas convicções aparece nas suas escritas cenográficas.

Já, em Le Corbusier a reforma sustentada foi a da racionalização dos espaços, com uma proposta não mais somente estética como produto final de uma obra arquitetônica, mas a transformação do conceito de projeto como mimese para um modelo inserido na modernidade, na sua época.

Dentro das reformas culturais que propuseram, Gordon Craig e Le Corbusier convergem em teoria e prática para um aspecto importante no desenvolvimento humano, que é a adaptação deste ao seu tempo e ao seu espaço diante do que este tempo e este espaço oferecem.

Gordon Craig fez “uma revolução no âmbito das práticas teatrais, opondo-se, entre outras coisas, ao uso dos cenários bidimensionais pintados em *trompe-l’oeil*<sup>16</sup>” (NERO, 2009, p. 247), esta, uma técnica de representação artística que utilizava recursos técnicos como a perspectiva e o claro escuro como elementos visuais para a pintura de painéis cênicos bidimensionais de visualidade realista. O espaço da encenação já não seria tomado pelos excessos decorativos e por uma profusão de elementos que representassem a realidade fora da encenação. O palco, como organismo vivo, vívido e potente na comunicação de significados não materiais, demonstraria ser tão orgânico quanto o ator, que Gordon Craig tentara abolir da cena com o *Über-marionette*.

Como Gordon Craig, Le Corbusier, no aspecto da utilização dos produtos da indústria do seu tempo, convergiu seu pensamento e prática para a construção de uma arquitetura que privilegiasse a função, porém inseriu em sua produção fatores primevos no sentido das referências memoriais humanas, como a luz do Sol que em significados simbólicos, representa tanto sensações físicas quanto afetivas. A ordenação da vida e da arquitetura era defendida por Le Corbusier, sob a guarda de fatores condicionantes técnicos, como o desenvolvimento das tecnologias de construção em concreto e aço.

Nos referimos às questões fora do meio histórico e estético que a partir do trabalho do arquiteto, permite conectar as obras de arquitetura com os desejos mais profundos do homem com a pretensão de explicar-se onde está e de dar uma resposta ao sentido da sua vida<sup>17</sup>. (ALONSO, 2009, p. 239, tradução minha).

---

<sup>16</sup> *Trompe-l’oeil*: Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: tromper, "enganar", l’oeil, "o olho". Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do trompe l’oeil cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-loeil>

<sup>17</sup> Nos referimos a las cuestiones fuera del medio histórico y estilístico que desde la labor del arquitecto permite conectar las obras de arquitectura con los deseos más profundos del hombre con pretensión de explicarse donde esta y de dar una respuesta al sentido de su vida. (ALONSO, 2009, p. 239)

O pensamento e prática arquitetônica de Le Corbusier foi além da construção de propostas estéticas temporais, solidificadas em reflexões e ações sedimentadas na perpetuação de conceitos. O trabalho do arquiteto deveria seguir um caminho de materialização de conteúdos e contextos internos humanos, profundos. A conexão entre arquitetura avançaria, portanto, com Le Corbusier, à busca por respostas à existência, unindo a história da arquitetura com as dimensões memoriais, materiais e metafísicas.

Para tanto, se pôde observar a variação de conceitos que permearam a teoria e a prática em Gordon Craig e Le Corbusier e que foi exposta na materialidade da cena e da arquitetura. As reconfigurações dos espaços em Gordon Craig e Le Corbusier transcenderam à idealização, projeção e concretização dos espaços como locais mensuráveis pela razão. Passaram a ser espaços dimensionados por emoção plástica, arquitetural e cênica.

Trazendo a esta reflexão o antropólogo cultural Roy Wagner, no seu livro *A invenção da cultura* ele afirma que “a cultura se tornou uma maneira de falar sobre o homem e sobre casos particulares do homem, quando visto sobre uma determinada perspectiva” (WAGNER, 2017, p. 25). Tratando-se de particularidades culturais, Wagner especifica a antropologia como estudo do “fenômeno do homem – a mente do homem, seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos, não simplesmente em si mesmos, mas como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo” (WAGNER, 2017, p. 25).

Considerando-se que o ser humano é formado por uma associação de fatores internos e externos, é possível destacar que ele apreende, assimila e transporta para a sua realidade o amálgama dessas exigências. Diante de variações específicas na cultura da humanidade, cultura também pode significar a capacidade do homem de formar-se por algo relativo, em detrimento da sua capacidade de absorver conhecimento por meio da experiência e da vivência. Internalizando o meio externo no qual habita e coabita, o ser humano forma seu repertório de pensamentos e ações.

Em Gordon Craig e Le Corbusier, vivências e experiências condicionaram as suas formações, dado o fato de que seus saberes se constituíam de elementos das suas culturas, específicas no sentido dos seus lugares sociais e no sentido das relações que mantiveram com seus pares pessoais e profissionais. Eles, em seus espaços como lugares de e em performance, tornaram concretas as suas ideias, transpostas de suas vivências e memórias aos seus conjuntos de obras. Aliás, não somente vivências e memórias, mas uma somatória

de eventos pessoais e sociais que ressoaram nas suas representações artísticas e arquitetônicas.

As transformações dos espaços e das culturas teatral e arquitetônica por Gordon Craig e Le Corbusier se deram também pela constituição de novos saberes, especializados pela técnica e pela materialização artística, muitas vezes entendidas como ilógicas nas construções de ideários formados pelas vozes das alusões a si mesmos como pensadores e nas suas culturas convertidas em objeto concreto.

Nesta perspectiva, as obras de Gordon Craig e Le Corbusier nos seus aspectos materiais e subjetivos concretizaram-se evidenciando as suas formas de pensar, planejar e construir seus universos de vivências e experiências pessoais e sociais. O espaço performático, não só como espaço físico e geográfico é formador de cultura e assim como no campo das performances culturais, reúnem significados coordenados com as representações e atividades humanas.

A escrita cênica de Gordon Craig transformou o teatro em sua estrutura cenográfica, encenação e percepção, em uma (re) construção da cena, rompendo a barreira da sincronia e da mimese entre cotidiano e palco. Da mesma maneira que idealizou o *Über-marionette*, Gordon Craig decidiu “colocar em cena o inanimado, o artificial, o mecanismo”, tendo “como objetivo evitar qualquer realismo ou qualquer psicologismo convencional” na cena (LA BOEUF [2009] apud RIBEIRO, 2016, p. 44).

Essa rejeição pelo realismo na cena, se projetou na artificialização do conjunto cênico de Gordon Craig para o seu Novo Teatro. Nela ele simbolizou, no todo da encenação, a cultura da sua época, caracterizada nesse sentido pelas suas referências no teatro grego, cujos elementos condensavam “representações simbólicas e solenes dos mitos” (RIBEIRO, 2016, p. 51). Em Gordon Craig, representar o passado simbolicamente foi um ato de assimilação cultural, posteriormente concretizada em seus estudos e práticas na encenação. Gordon Craig, distante geograficamente da Grécia da Antiguidade em espaço e tempo, incorporou a sua cultura na medida em que promoveu uma espécie de desumanização do teatro. Suas configurações cênicas chegaram ao ponto de abolir a presença do ator, como no projeto do *Über-marionette*.

A representação e o espaço performático bastavam, na medida em que comunicassem por meio de sistemas simbólicos as mensagens subjetivadas pela nova ordenação do seu

espaço. O surgimento da luz elétrica e a possibilidade de revisão do caráter realista na cena possibilitaram novas experimentações, alinhadas com seu tempo e cultura em transformação.

Le Corbusier se distanciou dos manuais fechados e normativas tradicionais de projeto quando declarou aos arquitetos que eles teriam “esquecido hoje que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é função direta dos instintos humanos” (LE CORBUSIER, 2014, p. 44). Significou dessa maneira a sua preocupação com o homem, sua morada e a sua cultura, contradizendo as suas convicções no campo da arquitetura como teoria diante dos seus fazeres concretos, atenuando a sua fala de casa como apenas máquina de morar e investindo na ideia de que sua nova arquitetura “correspondia a uma necessidade, custava menos caro, era mais sadia que os hábitos insensatos atuais” (LE CORBUSIER, 2013, p. 39).

Ao evocar a sua realidade e a sociedade da época em seus projetos, Le Corbusier demonstrou uma preocupação em assentar seu ideário em traços funcionais e estruturais, porém os concretiza sob moldes de uma linguagem simbólica, calcada em uma espécie de metaforização das necessidades físicas e psicológicas humanas. Em relação à transferência para seus projetos de um ideário cultural externo Le Corbusier diz:

Estamos em um período de construção e de readaptação à (sic) novas condições sociais e econômicas. Dobramos um cabo e novos horizontes não reencontrarão a grande linha das tradições a não ser quando houver uma revisão completa dos meios em curso, com a determinação de novas bases construtivas e estabelecidas sobre a lógica. (LE CORBUSIER, 2013, p. 40).

Nos cenários teatrais e urbanos, craiguanos e corbusianos, diante das suas narrativas técnicas e poéticas, percebe-se uma recuperação de traços culturais e de humanidade em contraponto às suas evidentes metodologias e técnicas de projeto, adaptando-se à modernidade e às transformações socioculturais. Não haveria mais a mera modulação dos espaços e seus componentes, da cena pela cena, da arquitetura pela arquitetura. Os seus espaços convergiram estrutural e esteticamente para cultura dos seus tempos-espaços, urdindo uma arquitetura cênica e urbanística moldadas em princípios inequivocamente característicos dos seus momentos.

Diz o professor antropólogo Roque de Barros Laraia “que as diferenças do ambiente físico condicionam a diversidade cultural” (LARAIA, 2017, p.21). Nesse sentido, essa diversidade cultural perpassa o sentido dos espaços como meramente objetos de significação apenas e meramente dimensional. São espaços que carregam em si os sinais de serem espaços e lugares em performance, em mudança, em ocupação e percepção, nos quais os atos estabelecem e reestabelecem as relações de coexistência múltipla entre os significados concretos e simbólicos sociais e culturais.

A mente humana, “como caixa vazia” (LARAIA, 2017, p. 25), é capaz de absorver e construir, material e imaterialmente, os conceitos de cultura apreendidos tanto empiricamente quanto cientificamente. Nesse aspecto, as experiências antropológicas de Gordon Craig e Le Corbusier demonstram uma força de vivências na cultura dos seus tempos-espaços, que expressaram no que produziram. O fato está em que a cultura é absorvida e assimilada pelo ser humano. Em Gordon Craig e Le Corbusier não houve exceção. Transpuseram a barreira restrigente da repetição por motivos de uma perpetuação social da tradição e da cultura e materializaram suas vivências e experiências por meio do que criaram.

Dentre as possíveis formas de comunicação, a de “natureza não verbal” (GOFFMAN, 2014, p. 18) aparece nas mensagens concretas de Gordon Craig e Le Corbusier. Os sinais ocultos nas obras deles aparecem e são verificados através do meio sensorial, ou seja, das percepções de fundo afetivo e de caráter imaginativo. Uma construção social ecoa nas suas representações concretas, tornando-se uma representação coletiva de intenções e objetivos. Um “conjunto de funções e atividades psicológicas: relação do espaço e do tempo, memória, imaginação, pessoa, vontade, práticas simbólicas e manejo dos signos, modos de raciocínio e categorias de pensamento” (VERNANT, 1992, p. 5) aparece e parece condicionar e determinar os caminhos para a expressão concreta craiguiana e corbusiana.

O tempo-espaço em que viveu Gordon Craig trouxe a iluminação elétrica, um marco na modernização da sociedade e da cultura mundial no século XIX. Como uma “das questões mais intrigantes de sua obra teórica” (CRAIG, 2017, p. 18), ele utiliza esse novo recurso cênico para desconstruir tanto a encenação em seu espaço e teatralidade quanto na natureza realista que ela possuía até então.

A representação clássica na cena demandou por uma transferência daquele novo recurso para a adaptação ao seu novo teatro, em um despertar de “materialidades para a elaboração de ferramentas” (SILVA, 2018, p. 28) que se ajustassem às suas novas necessidades e desejos diante de como pensaria dali em diante a encenação.

Gordon Craig ao contrário de um profeta apocalíptico, se mostra, sim, um revolucionário, que não apenas critica e anuncia a destruição, mas simultaneamente propõe uma transformação e aponta um caminho para esta transformação, que ele denomina de renascimento da arte teatral. (RIBEIRO, 2016, p. 15)

Mais que romper com o naturalismo/realismo na cena, Gordon Craig investiu na representação simbólica do cotidiano do seu tempo-espaço. Transformou-a em sua “física” (RIBEIRO, 2016, p. 16) e plasticidade, recorrendo a métodos de ressignificação espacial da cena no qual estavam presentes sistemas que representavam a evolução de técnicas, métodos, materiais e significações cênicas, dentre eles o tratamento do espaço teatral como receptáculo para os eventos de transformação sociocultural.

Isto observado, “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” (SILVA, 2018, p. 35). Como espaço de representação, a encenação craiguiana, como experiência antropológica, absorve a performance cotidiana, porém destacada pela simplificação da cena no sentido da sua materialidade, o que viria a configurar um espaço conectado ao tempo-espaço e cultura.

Considerando espaço e cultura nessas conexões, as representações em Gordon Craig também passariam a transpor os “limites” naturalistas/realistas, em um estado de ressignificação espacial, temporal e simbólica, sendo recomposto por meio de uma ordenação que mantinha as significações cotidianas ali tipificadas.

Na arquitetura, Le Corbusier entende o fazer arquitetônico como revolução diante da ruptura histórica, social e econômica que foi a Primeira Guerra Mundial. Diz ele que “o mecanismo social, profundamente perturbado, oscila entre uma melhoria de importância histórica ou uma catástrofe” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXXIII), denotando que uma transformação também poderia e deveria acontecer nas espacialidades arquitetônicas do início do século XX.

O espaço arquitetônico também tinha em si os ecos da tradição, que ordenava os espaços de forma que representassem a cultura de parte da sociedade, burguesa, dominante e conservadora. Um novo espírito surgia no pós-guerra. O homem percebeu o luxo como desnecessário naquele contexto. Nesse tempo-espaço “a arquitetura, por toda parte, era nutrida ainda pelo espírito escolástico e se negava ao acontecimento moderno, se negava às consequências inquietantes das novas técnicas (...)”. (LE CORBUSIER, 2014, p. XXV). Os elementos materiais na arquitetura já não eram os mesmos. Efetiva-se um distanciamento da arquitetura tradicional e os recursos industriais determinam a produção arquitetônica moderna. Aço e concreto são os materiais desse momento. No sentido simbólico a luz, a sombra e o espaço seriam materializados em forma de metáforas no edifício corbusiano.

Le Corbusier afirma que “os estilos não existem mais para nós e que um estilo de época foi elaborado; houve revolução” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXXIII). Nesse sentido, diante das transformações culturais e sociais, bem como econômicas na sociedade mundial, se inicia um novo momento na produção arquitetônica. A síntese toma o lugar do rebuscamento. A função é eleita como essencial na satisfação dos desejos e necessidades humanas na arquitetura, porém, em contrapartida, paradoxalmente, a linguagem simbólica da máquina se faz presente, tanto quanto se presentificam as linguagens primevas em que “o arquiteto, ordenando formas, realiza uma nova ordem que é pura criação do seu espírito” (LE CORBUSIER, 2014, p. 3).

Nessa significação, Le Corbusier arquiteta concretamente uma junção entre a ordenação espacial a partir da forma, revelando no conjunto da obra a expressão de uma cultura que viria a ser transformada pelas condições mundiais naquele tempo-espaço.

Nós protestamos e lhes dissemos: “Todas as suas energias tendem para esse magnífico objetivo que é o de forjar os instrumentos de uma época e que cria sobre o mundo inteiro essa multidão de coisas belíssimas nas quais reina a lei da economia, o cálculo unido à ousadia e à imaginação” (LE CORBUSIER, 2014, p. 9)

A linguagem corbusiana, fosse concreta ou simbólica, ultrapassou o limiar dos desejos estéticos e teve que ser ressignificada diante de novos caminhos sociais. Uma leitura antropológica do seu tempo-espaço traz à tona a ideia de que uma possibilidade de retomada dos sentimentos e sensibilidades humanas, bem como de alusão à origem e aos instintos

humanos, poderia ser recuperada. Le Corbusier considera que “a arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo” (LE CORBUSIER, 2014, p. 45). Desta forma, em conexão com os fatos socioculturais e econômicos do seu tempo-espaço, Le Corbusier vê a indústria como grande motivadora para essa reconstrução dos sentidos dos espaços modernos, no qual ela suplanta a arte decorativa na arquitetura em detrimento de uma nova arquitetura e estética arquitetural que “exala das criações da indústria moderna” (LE CORBUSIER, 2014, p. 59).

As civilizações avançam. Deixam a idade do camponês, do guerreiro e do sacerdote, para atingir o que se chama justamente a cultura. A cultura é o resultado de um esforço de seleção. Seleção quer dizer afastar, podar, limpar, fazer sobressair nu e claro o Essencial” (LE CORBUSIER, 2014, p. 93)

Inevitáveis, portanto, as transformações culturais, natural ou obrigatoriamente por meio de eventos diversos, condicionam as reordenações do espaço, tornando-os fruto de suas necessidades temporais e espaciais. O espaço geográfico está conectado ao espaço geométrico, o que resulta em um espaço em performance sustentado nas experiências antropológicas individuais e coletivas. Segundo Michel de Certeau, “Merleau-Ponty já distinguia um espaço geométrico – “espacialidade homogênea isótropa”, análoga do nosso ‘lugar’, uma outra espacialidade que denominava “espaço antropológico” (CERTEAU, 2018, p. 184).

Nesta perspectiva, a própria expressão denota a interferência direta do homem na construção, reconstrução e ressignificação dos seus espaços e espacialidades, onde estes são reflexos da existência. De tal maneira, os espaços se conectam à reconstrução histórica da humanidade, haja vista eles serem projeções de um momento, de uma época.

Como experiência e experimentação antropológica, a ressignificação dos espaços conforme as transformações sociais, culturais e econômicas acontecem, é possível que se meça o espaço dramático como seus significantes diretos. A vida cotidiana orienta a vida dramática, nesse sentido e nessa proporção.

Dessa maneira, é possível se entender que “os espaços estão sempre pulsantes e atuantes dentro de cada performance existente. Cada espaço está sendo sempre

ressignificado, assim como na vida humana, no processo de evolução da humanidade” (SILVA, 2018, p. 34). A evolução da humanidade determina e condiciona a experiência nos espaços, seja concreta, seja subjetiva, metafórica. Os estabelecimentos sociais humanos também são ressignificados, assim como os espaços e seus conteúdos concretos e subjetivos.

Conseqüentemente essas ressignificações demonstrarão, materialmente, as ressignificações culturais pelas quais as sociedades transitam nas suas histórias. A evolução da humanidade orienta a humanidade nas possibilidades hora gerais, hora específicas, de como ela pode ou poderá recorrer à gênese de novas espacialidades. O espaço e a cultura, conectados, são o eco das sociedades e dos indivíduos. Representam e presentificam a história humana como coletividade e a história individual como experiência e vivência. Dessa maneira o reflexo nas espacialidades é coordenado pela trajetória humana e se mostra vívido, também com características de humanidade.

Os espaços podem ser entendidos como abrigos dos significados culturais das sociedades, na perspectiva de que são formados redes e pontos de contato entre a ancestralidade e a modernidade. Dessa maneira, uma cultura se forma e se sedimenta a partir das interconexões entre lugares, circunstâncias e objetivos. Milton Santos, em *A Natureza do Espaço*, fala sobre o espaço como um elemento maior que apenas um fenômeno técnico social de ocupação, mas um lugar que configura “fixos e fluxos”. Esses “fixos e fluxos”, por sua vez, configuram uma redefinição de condições sociais e ambientais que “redefinem cada lugar” (SANTOS, 2006, p. 38). Nesse sentido, “O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”. (SANTOS, 2006, p. 38).

Em um sistema de elementos indissociáveis, solidários e contraditórios como é o espaço social, coisas se tornam objetos e estes tomam-lhe o lugar. Isto se refere, segundo Milton Santos, à transformação da ideia de coisa como elemento natural, da Natureza, mutável pelos processos de transformação social e pela sua manipulação. Os espaços craiguanos e corbusianos assim foram transformados pelas mutações das linhas de orientação social e pelas mãos do homem, situados em seus tempos e espaços, localizando-se na reconfiguração da sociedade. Transpondo esta reflexão ao espaço cênico, em uma das várias definições, Patrice Pavis considera que ele “é o espaço real do palco onde evoluem os

atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 2017, p. 132).

Nesse sentido, a apropriação do espaço também acontece por predefinições artísticas e técnicas, permeando a malha por vezes nebulosa da criatividade e da técnica e alcançando objetivos muito mais que representacionais de alçada geométrica e geográfica, isto é, o espaço admitindo atribuições que estão além da sua simples ocupação física. Essa ocupação acontece de formas tanto objetivas quanto simbólicas e no sentido da representação cênica recebe as linguagens possíveis da expressão de uma cultura formada por traços sógnicos temporais e sociais.

Deve-se falar de espaço geográfico para compreender o espaço cênico, pois aquele tema orienta esta reflexão no sentido de que o teatro como expressão artística de um grupo social, realiza também o transporte do cotidiano para a cena.

Richard Schechner (1934 -), professor de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque – EUA, afirma que as Performances possuem uma relação ativa com o cotidiano, com a ritualização da vida, com o conceito de “(re) apresentação, com os jogos, esportes e outras formas de entretenimento popular” (SCHECHNER, 2004, p. 10). Para ele, existem “relações complexas entre as performances e as emoções” e “realidades em todos os níveis do esforço humano: biológico-evolucionista, cultural-social, individual” (SCHECHNER, 2004, p. 10).

Victor Turner (1920 – 1983), antropólogo britânico, investigou os rituais, imerso no estudo dos ritos e observou, além de outros inúmeros fatores socioculturais, o alto valor ritual nos simbolismos. Assim, construiu um raciocínio bastante complexo no que se refere à identificação de potenciais cargas de significados aos ritos, transcendendo às relações ou sentidos aparentemente rotineiros, sendo expressados das mais diversas maneiras na cultura. Turner analisa as situações e cenários cotidianos pela compreensão dos significados que portam desde o individual, até às manifestações ritualísticas coletivas. Diante disto, desvela os significados dos símbolos presentes nos valores, na tradição, nas cerimônias e rituais, estes como portadores de significados que no conjunto, formam a cultura de uma sociedade.

Os espaços, como portadores de significados objetivos ou simbólicos, são vivos e vívidos e caracterizam uma expressão de cultura que apresenta sinais de contextualização temporal e histórica.

Sobre espaços e lugares, Michel de Certeau orienta que “um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (CERTEAU, 2014, p. 184). Diz ele: “Existe espaço sempre que se tomam valores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo” (CERTEAU, 2014, p. 184). A partir destas interpretações sobre lugares e espaços é possível entender a dinâmica dos locais – não somente geográficos, mas como elementos agregadores das mais diversas ordenações e apropriações, sejam elas objetivas (construtivas) ou estabelecidas por uma linguagem social cuja expressão se dá de forma concreta. Fala-se de espaço urbano, porém a expressão das diversas linguagens sociais também acontece na cena teatral.

As relações de coexistência aparecem de forma concreta na delimitação de espaços e significação de lugares. Em teatro, a dramaturgia orienta espaços e lugares. A encenação é construída a partir da somatória de elementos textuais, que explora a materialidade no palco em sua geometria e tridimensionalidade e nele insere os elementos concretos e subjetivos do drama.

O espaço teatral, o espaço cênico, que recebe toda possível ordem de configurações e ressignificações, sejam elas concretas ou simbólicas, constitui em si e para si a multiplicidade dimensional de expressões e significantes que o tornam espaços performáticos.

O conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas. Há algo de não resolvido nesse conceito que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares. Aquém ou além de uma disciplina, ou até mesmo de um campo interdisciplinar, os estudos da performance se configuram como uma espécie de antidisiplina. (DAWSEY, 2007, p. 531)

Nas performances culturais se investiga o não definitivo, o não hermético. Desta forma, o espaço, como ponto de convergência das inúmeras formas de apropriação em vista de aspectos sociais, culturais e econômicos, abriga um campo de reflexão que é caracterizado “mais pelas questões não resolvidas do que pelas fórmulas” (DAWSEY, 2007, p. 531). Nesse sentido, as performances culturais estudam os aspectos de um ato como campo aberto para múltiplos olhares e interpretações, não se fixando em conceitos fechados. John Dawsey fala

de comportamentos repetitivos e de rotinas, nos quais o sentido de *Erlebnis*<sup>18</sup>, significante de vivências, é transportado para o espaço constituindo sistemas de percepção. Victor Turner, citado por John C. Dawsey, diz que “a performance completa uma experiência” (TURNER, 1982, pp. 13-4 apud DAWSEY, 2007, p. 532). Nesta ideia, a investigação do espaço sendo como espaço em performance alcança sentidos distantes da materialidade, envolvendo aspectos experienciais, científicos e memoriais.

Segundo Celso Castro, “estamos acorrentados aos ‘grilhões da tradição’” (CASTRO apud BOAS, 2017, p. 18). Tal afirmativa corrobora a direção que tomam as ações da humanidade, que se baseiam no que experienciou para repetir pensamentos, convicções e aprendizados. Tempo, espaço e história são definidores de trajetórias e essas trajetórias possuem traços de temporalidade, memória e traços de cultura.

A lógica de Franz Boas é que uma sociedade é formada por costumes e por fatores de ordem afetiva, calcada em bases memoriais e históricas. Desta forma, a sociedade e sua formação cultural age e interage com o indivíduo. O indivíduo, por sua vez, projetará sua experiência no que performar. Neste raciocínio, projetará no espaço a construção da sua experiência como cultura assimilada.

Tratando dos traços culturais, Franz Boas afirma que

tem-se acumulado material suficiente para mostrar que as causas dessas variações são tanto externas, isto é, baseadas no ambiente – tomando o termo ambiente no seu sentido mais amplo -, quanto internas, isto é, fundadas sobre condições psicológicas. (BOAS, 2017, p. 27).

Essa afirmação leva à compreensão que nos casos de Gordon Craig e Le Corbusier não poderia acontecer de forma diferente. As suas expressões artísticas estiveram fortemente conectadas às suas materializações profissionais, cabendo aqui uma outra afirmação: de que repetiram externamente o que acumularam de vivências e experiências, agindo na gênese das suas criações de modo que suas ações estiveram seguramente ancoradas nas suas memórias e histórias.

---

<sup>18</sup> *Erlebnis*: “A ocorrência da palavra vivência, *Erlebnis*, aparece no vocabulário alemão pela primeira vez a partir da primeira metade do século XIX, e ganha estatuto filosófico só em meados do mesmo século. Substantivado a partir do verbo *erleben*, *Erlebnis* significa “estar ainda presente na vida quando algo acontece (...)”. Fonte: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2013000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2013000100008)

Em Gordon Craig e Le Corbusier, a exposição concreta e subjetiva das suas culturas nos seus tempos e espaços está materializada e aparente, configurada na forma de encenação e arquitetura. Tratando das suas especificidades humanas internas e externas, cada um em seus relatos de experiência confirma a isso em existência e concretude.

O reflexo da cultura desses seus espaços-tempos de vivências e experimentações está calcado na materialidade das suas propostas cênicas e arquitetônicas respectivamente, nas quais no entrelugar do antigo e do novo, a criação de espaços e atmosferas afastadas do tradicional esteve evidente.

A saber, cultura é uma palavra de múltiplos significados, que se contextualizam ao tempo cronológico, ao tempo real e ao tempo simbólico. Para tanto, observar as particularidades de uma época, demanda pela demonstração de quais sinais cada época transmite, na teia de significantes e significados que transporta.

De acordo com o antropólogo cultural Clifford Geertz, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” e assume “a cultura como sendo essas teias e a sua análise” GEERTZ (2014, p. 4). Para que seja analisada uma teia - ou rede - de significados é necessário que se transite pelos diversos campos dos saberes humanos. A cultura, variável em conceito nas sociedades e tempos diversos, é vista por Geertz como “uma estrutura de significado socialmente estabelecidas, nos termos das quais as pessoas fazem certas coisas como sinais de conspiração” (GEERTZ, 2014, p. 9). Nesse sentido, conspiração pode significar ruptura com o que há de estabelecido, em uma “transgressão” aos comportamentos e ações padrão de uma sociedade.

A apreensão dos fenômenos da natureza humana, tanto quanto dos fenômenos do seu cotidiano, carrega em si um elemento importante, que sempre será a observação do todo e das especificidades que o cercam e interagem com esse todo. Os significantes culturais, construídos pelas particularidades de cada sociedade, transmitem as suas mensagens no crédito de que cada sociedade, cada ser humano, as percebem de formas absolutamente individuais, porém dentro de um contexto coletivo.

Reconhecer que cada ser humano é um potencial intérprete, singular, do mundo em que vive, é necessário para se entender como ele projeta na sua sociedade seus interesses, desejos e necessidades tanto físicas quanto afetivas. Nesse raciocínio, a cultura como modo

de estabelecimento de pensamentos diversos, detém o poder de estabelecer variáveis nessas expressões. As ideias, segundo Franz Boas,

não existem de forma idêntica em toda parte. Tem-se acumulado material suficiente para mostrar que as causas dessas variações são tanto externas, isto é, baseadas no ambiente – tomando o ambiente em seu sentido mais amplo – quanto internas, isto é, fundadas sobre condições psicológicas. (BOAS apud CASTRO, 2017, p.27)

Desta forma, as ideias se concretizam com forte influência de fatores externos e internos, materializando-se de múltiplas maneiras, caracterizadas pelas experiências de vida em sociedade e pela apreensão delas, diferenciando-se individualmente por questões óbvias em relação à diversidade humana.

A condição humana de adaptar-se ao meio histórico-geográfico do seu tempo e da sua sociedade, aliada aos saberes e fazeres podem notadamente ser elemento de transferência e de certa perpetuação de sinais culturais específicos, como por exemplo a transmissão de conhecimento através da oralidade. Não é o caso deste trabalho discutir a transmissão oral de conhecimentos e experiências, porém, quando se dá relevância a esses conceitos na formação de uma cultura, toda tratativa a esse respeito terá a marca de uma origem essencial, que é a vivência em sociedade, a assimilação do que se vive e a projeção, seja consciente ou não, do que fora experimentado.

Gordon Craig e Le Corbusier desenvolveram ideias para espaços. Os seus espaços, em performance foram o contraponto – ou a contrapartida – ao pensamento e prática “inertes”, estáticos pela preservação da tradição e de culturas sedimentadas. Cada um, em seu tempo-espaço, produziu materialmente o reflexo dos seus pensamentos, do pensamento da época em que viveram, sustentados pela intenção de oferecer novos espaços, com novas espacialidades e erguidos juntamente com as transformações culturais das suas épocas.

Segundo Almir Ribeiro, “Craig causou um redimensionamento na linguagem da cena teatral, de seu discurso cênico” (RIBEIRO, 2016, p. 94). Esse redimensionamento é observado por esse autor como fruto de uma imersão maior de Gordon Craig na pesquisa teórica, que aproxima a sua produção de elementos essencialmente sociais e culturais em um processo simbólico.

## 1.1 – EDWARD GORDON CRAIG E A ENCENAÇÃO MODERNA

A encenação moderna como a vemos e percebemos em forma, conteúdo e sentidos, surge impulsionada pelo espírito da época em que viveu Gordon Craig, tanto quanto pela sua maneira de pensar o espaço cênico teatral, imbuído por uma intensidade pela experimentação de novas possibilidades. Estas novas possibilidades foram de encontro às premissas em que se baseavam o teatro, falando na cena realista e naturalista, fundamentada na mímese e na verossimilhança.

Encenação, segundo Patrice Pavis (1947),

é uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido. (PAVIS, 2013, p. 3)

Mais que uma representação estática, ou mesmo imutável, a encenação adquire características amplas a partir de 1880, quando a partir de uma “ruptura epistemológica” ela “adquiriu então o sentido moderno do termo” (PAVIS, 2013, p. 4). Afastando-se do sentido restritivo da ideia de transposição de texto para a cena, a encenação moderna reúne elementos objetivos e subjetivos que se materializam em um fenômeno não reduzido “à representação e à mera coordenação de materiais” (PAVIS, 2013, p. 5) ou uma ordenação espacial despropositada da cena. Como conceito moderno, a encenação insinua à possibilidade de criação de sistemas e dispositivos cênicos simbólicos em seu sentido imaterial, tal qual a luz como potencializadora do drama e os volumes como representações não miméticas da realidade.

Jean Jacques Roubine (1939),

diz que “nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o surgimento do encenador (ROUBINE, 1998, p. 21)

Edward Gordon Craig surge como um encenador que utiliza os recursos da modernidade em suas encenações. Ainda segundo Roubine, as transformações do teatro moderno foram sendo sedimentadas gradualmente, o que até cerca de 1860 aquele era caracterizado por uma expansão para além das teorias e práticas teatrais anteriormente “circunscritas dentro de limites geográficos” (ROUBINE, 1998, p. 19). Uma determinação pela busca de ampliar os recursos da teatralidade marca a transição do teatro antes naturalista para o teatro modernista. Gordon Craig, em suas experimentações ligadas ao advento da luz elétrica, viria a compor uma nova cena, na qual o espaço e tais recursos seriam explorados intensamente, em teoria e prática.

A encenação moderna atravessa os campos de teorias e práticas teatrais vigentes até então. Ela é permeada pela presença do encenador – sendo um desses e que abordo aqui Gordon Craig –, e da iluminação elétrica. Isto é o que afirma Roubine, quando considera uma revolução para o teatro a descoberta da luz elétrica. Diz ele:

A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo polo (sic) 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 etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais. (ROUBINE, 1998, p. 23).

Assim, segundo Roubine, nascem a encenação moderna e o encenador moderno. Este, diante dessas novas possibilidades de ressignificação do espaço por meio da luz elétrica, do desenvolvimento da indústria nesse sentido e pela vontade de ruptura com o tradicional, distante a adiante dos “processos ilusionistas inventados e postos em prática pelos cenógrafos dos séculos XVII e XVIII (ROUBINE, 1998, p. 27).

Para Roubine,

A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator. (ROUBINE, 1998, p. 25).

Gordon Craig se caracteriza por essas considerações; exatamente por uma visão holística - e mística - da e para a encenação. Gordon Craig transcende à materialidade e conecta-se ao espiritual, que na prática, desvelou novos sentidos para se pensar a sua encenação.

A ênfase de Gordon Craig na cena era dada especialmente pela desconstrução do espaço cênico convencional, distante materialmente do que outrora havia determinado os caminhos visuais, estruturais e estéticos das encenações. Em busca do seu novo teatro, da sua nova cena, Gordon Craig anula a participação humana no palco, “desumanizando-o” e criando uma representação inumana em forma, porém constituída pela essência do gestual humano: o *Über-marionette*.

Dentro de um caminho existencial e místico foi que Gordon Craig estabeleceu muitos dos pontos que criou para a encenação moderna, iniciando esse pensamento e prática. Diz Frederick M. Tisdell (1869-?):

O Sr. Craig tem o poder singular de levar o significado espiritual das palavras e situações dramáticas para além do ator para a cena em que ele se move. Pelos meios simples ele é capaz, de alguma forma misteriosa, de evocar quase qualquer sensação de tempo ou espaço, as cenas mesmo em si sugerindo as variações das emoções humanas<sup>19</sup> (TISDELL, 1920, p. 239 – tradução minha)

Gordon Craig aparece na encenação moderna a partir do momento em que escreve a sua partitura cênica baseado também nos afetos humanos. Apoiou-se em meios e fins relativamente simples, diante das complexidades pictóricas dos painéis e outros recursos cenográficos, imprimindo as sensações na cena por meio de recursos como a movimentação dos *screens* e a luz cênica. Patrice Pavis fala do espaço como “portador de sentido” e desta forma coloca Gordon Craig na “origem de outra concepção da encenação: não mais a passagem do texto para o palco (...)” (PAVIS, 2013, p. 16).

---

<sup>19</sup> "Mr. Craig has the singular power of carrying the spiritual significance of words and dramatic situations beyond the actor to the scene in which he moves. By the simplest means he is able, in some mysterious way, to evoke almost any sensation of time or space, the scenes even in themselves suggesting variations of human emotions" (TISDELL, 1920, p. 239) Fonte: <https://www.jstor.org/stable/27533312>

Gordon Craig desenvolve novas espacialidades para a cena, construindo um pensamento e prática que tornam os olhos dele próprio e dos observadores dessa nova cena a um sentido não mais material, mas simbólico e repleto de significados subjetivos.

Essa escrita cênica de Gordon Craig viria a estimular novas percepções para a encenação, não mais construídas pela obviedade, pela literalidade na transposição do texto para o palco. Afirmava-se pela “descoberta” de que o espaço poderia ser tão performático quanto o ator, quanto a cenografia. Os sistemas de apreensão da ideia da cena craiguiana foram colocados na forma de movimentação da cenografia – os painéis pintados, naturalistas, eram estáticos – e a luz cênica viria como formadora de novos espaços dentro do espaço primordial, o palco.

Pamela Howard (1939) vê Gordon Craig como o “primeiro cenógrafo no sentido holístico” que “refletiu profundamente sobre a relação entre o artista visual e o ator”. Diz ela: “Craig tende a ser repudiado e considerado um excêntrico rebelde, cujo objetivo era o de se livrar dos atores e substituí-los por supermarionetes que ele poderia controlar” (HOWARD, 2015, p. 218).

Almir Ribeiro o percebe como possuidor de um “espírito visionário” (RIBEIRO, 2016, p. 15), cujo trabalho contém um caráter pedagógico ainda não explorado. Uma “Pedagogia da Morte”, na qual o ator seria extinto, pela negação da sua presença na cena; portador de “uma ideia pedagógica complexa, propositalmente obscurecida por camadas de contradições, paradoxos, metáforas e vaticínios” (RIBEIRO, 2016, p. 15).

A negação ao naturalismo e ao realismo no teatro são características fortes em Gordon Craig. Definitivas no sentido da sua busca pela síntese – ou simplificação da/para a cena. Definitivas no sentido de que essa ruptura demonstraria uma vontade e uma necessidade de transgredir ao tradicional, ao conservadorismo no teatro e imprimir uma escrita que se colocasse como um depósito de significados que fosse além da objetividade cênica anterior, contra a pauta da mímese, contra as réguas da reprodução fiel ao texto.

Paradoxalmente, Gordon Craig elabora uma cena criteriosa em sensibilidades. Outro paradoxo é a atribuição de sentidos, que provocam sensações, despertando o imaginário do espectador não pela nova visualidade e morfologia da cena somente, mas também pelo conjunto de informações comunicadas pelos “jogos cênicos”, entre o ator, o cenário e a iluminação cênica.

Gordon Craig forçou o teatro a repensar a arte do ator em relação à sua fisicalidade, ao papel de sua subjetividade e de seu ego, à plasticidade de seu corpo em cena, à singularidade de suas técnicas, a função do texto e da voz, a questão da artificialidade e a questão do que seria “natural” (RIBEIRO, 2016, p. 16)

Nessas falas de alguns dos mais importantes autores e pesquisadores da cena craiguiana, é possível notar nele um espírito revolucionário, intencionado em desconstruir a encenação tradicional por meio da negação até mesmo da presença humana sobre o palco, tratando-o como um espaço que receberia quase a tudo, com destaque às representações sintetizadas de uma realidade utópica. Gordon Craig foi um promulgador de ideias importantes para a transformação da encenação moderna. Rompendo com a encenação tradicional, Gordon Craig

converteu o cenário em um laboratório de experiências. Não se limitou ao que já fora experimentado, mas trabalhou na busca por novas propostas e soluções. Fez renascer a noção de estilo, reencontrou uma harmonia funcional e devolveu à linha e à cor, por meio do movimento, todo o seu valor dramático<sup>20</sup> (CALMET, 2011, p. 28 – tradução minha).

Gordon Craig é na encenação moderna um desenvolvedor de ideias que se contrapuseram ao ideário repetidor e mimético do teatro tradicional no seu tempo. Em suas experimentações, convergiu a escrita da cena em uma linguagem que se pronunciaria como inovadora em estética e técnica. Suas ideias contribuíram para “a renovação e inovação do espaço cênico, e acabaram com a tradição do telão pintado” (CALMET, 2011, p. 28 – tradução minha)<sup>21</sup>.

Os telões pintados tinham como função, além da ocupação tridimensional do espaço cênico, a representação de um conjunto visual caracterizado pela reprodução de uma realidade estética/cotidiana, em detrimento da interpretação nivelada ao texto dramaturgic. Esse nivelamento correspondia à reprodução absoluta do que se tinha como “orientação”

---

<sup>20</sup> “Gordon Craig convirtió al escenario em un laboratorio de experiencias. No se limitó a lo ya probado, sino que trabajó y buscó nuevas propuestas y soluciones. Hizo renascer la noción de estilo, reencontró de una armonía funcional y devolvió a la línea y el color, por medio del movimiento, todo su valor dramático” (CALMET, 2011, p. 28).

<sup>21</sup> “(...) renovación y innovación del espacio escénico, y acabaron con la tradición del telón pintado (...)” (CALMET, 2011, p. 28).

fornecida pelo autor teatral para a ocupação do espaço cênico. Gordon Craig, estimulado pela busca por uma sintetização da cena, a inova, levando à encenação um diálogo entre espaço e sentidos simbólicos; não mais seria uma conversa óbvia entre a visualidade da cena e a representação.

A encenação moderna em Gordon Craig perpassa os limites de uma provável interpretação conclusiva de que ela pode (ou deve) ser construída de forma absolutamente estática e fechada no que se refere ao potencial interpretativo do que se comunica.

Para todos os efeitos e propósitos o design moderno começou com os pensamentos teóricos de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, iniciando com os trabalhos de Appia nos anos 1890. Em resposta ao realismo científico que tipificou o drama naturalista das décadas de 1870 e 1880 e os painéis cênicos bidimensionais detalhados em sua pintura, típicos do realismo romântico do século 19, Appia e Craig pediram por uma teatralidade caracterizada pela simplicidade, sugestão, abstração e grandeza dentro do contexto de um espaço cênico tridimensional que seria um elemento de unificação entre o performer e o espaço da cena. Importante nesse conceito moderno era a plasticidade ou possibilidade de transformação do palco através da luz e, em alguns casos, por meio dos elementos móveis como os famosos screens de Craig (ARONSON, 2011, p. 14 – tradução minha)<sup>22</sup>

Gordon Craig, assim como Adolphe Appia, desenvolve novas proposta sobre espaço da encenação moderna. Por meio de esboços, maquetes, gravuras e pinturas, dentre outras técnicas de representação artística, contribui para a cena moderna e contemporânea também com as suas reflexões acerca da encenação e seus componentes materiais e subjetivos. O pensamento craiguiano evolui na medida em que reconhece o lugar da cena como espaço passível de ser composto por elementos que simbolizem a materialidade e não somente seja receptor de uma repetição ou mímese do cotidiano ou do texto dramaturgico.

Os telões pintados deram lugar a painéis móveis e a cena estática passaria a ser dinâmica. Estes diferenciais tornam Gordon Craig uma das maiores referências no teatro

---

<sup>22</sup> “For all intents and purposes modern design began with the theoretical writings of Adolphe Appia and Edward Gordon Craig, starting with Appia’s work in the 1890s. In response to the scientific realism that typified the naturalistic drama of the 1870s and 1880s and the two-dimensional but detailed realism of painted sets typical of nineteenth-century romantic realism, Appia and Craig called for a theatricality characterized by simplicity suggestion, abstraction, and grandeur within the context of a three-dimensional sculptural setting that would unify the performer and the stage space. Important in this modern concept was the plasticity or transformability of the stage through light and, in some cases, movable scenic elements such as Craig’s famous screens (ARONSON, 2011, p. 14)

moderno e contemporâneo. A síntese toma o lugar do rebuscamento, a simplicidade é complementada pelos sentidos subjetivos, pelas metáforas e pelas reordenações espaciais na cena com os artifícios criados para ela.

O espaço passa a coordenar as sensações. Ou desmaterializá-las e reordená-las de outras formas que não fossem as relacionadas à imagem como imagem, mas sim imagem como portadora de significados que perpassam ao seu significado óbvio. Gordon Craig elabora, de fato, uma arquitetura para a cena incluindo, desta ordem artística de reflexão e prática, elementos que a caracterizam como tal: a sobreposição ou sobrescrição de conceitos de espaço, como significantes de algo a partir do que podemos ter nele como referenciais lógicos.

A encenação moderna em Gordon Craig sugeria muito mais que um diálogo entre a realidade fora da cena e a encenação. O espaço cênico moderno de Gordon Craig “consistia em plataformas, rampas, escadas, painéis, paredes e cortinas. Essa cenografia deveria incluir elementos tridimensionais que sugeririam espaços como castelos, paisagens, ou salas, que eram em si inespecíficos” (ARONSON, 2011, p. 17 – tradução minha). Assim, “Enquanto um conjunto naturalista era uma manifestação física de um estudo psicológico e sociológico, a nova decoração moderna era a essência espiritual de um objeto - cenário como sombras platônicas”.<sup>23</sup> (ARONSON, 2011, p. 17 – tradução minha).

Passava-se então do realismo à metáfora aplicada na encenação. Gordon Craig, em seus anos mais produtivos, destacou a sua obra por conta de transformar a encenação. Transformando o espaço também viria a intervir na ação do ator, possibilitando a ampliação da comunicação de mensagens pela encenação que não estivessem no campo da materialidade das coisas e especialmente tivessem sua gênese em forjas simbolistas.

Como essência espiritual, a encenação craiguiana desvincula-se dos conceitos tradicionais de teatro, transcendendo às possibilidades limitadas da teatralização do real absoluto.

Dentro das características da encenação moderna em Gordon Craig, segundo Aronson, está a

---

<sup>23</sup> Whereas a naturalistic set was a physical manifestation of a psychological and sociological study, the new, modern decor was the spiritual essence of an object - scenery as a Platonic shadows. (ARONSON, 2011, p. 17)

unidade entre visualidade e conceito. O desenho da cena incorporou um conceito primevo ou metafórico da produção, e por meio da utilização de uma unidade cênica, ou por meio da utilização de temas transcendentais, o desenho da cena forneceu uma unidade estrutural a toda a produção<sup>24</sup> (ARONSON, 2011, p. 17 – tradução minha)

A unificação entre visualidade e conceito pôde prover à encenação também uma unidade equivalente – ou em consonância – com a modernidade. Essa unificação permitiu que nessa unidade cênica uma linguagem não mais realista ou naturalista estivesse presente. De fato, estariam presentes novas linguagens visuais, estruturais, morfológicas e cênicas, constituídas por elementos que transpuseram uma unidade estrutural tradicionalmente simplificada em sentidos, avançando para sentidos simbólicos.

O espaço cênico ressignificado, com ênfase em uma

dominância de uma temática visual típica do desenho cênico moderno, o cenário, de fato, pôde se tornar o elemento dominante da produção, definindo todos os tons e delineando a interpretação do roteiro assim como determinando o ritmo e o movimento dos atores. (ARONSON, 2011, p. 17)

O cenário moderno já não mais seria representativo de uma realidade, de uma visualidade correspondente ao cotidiano. Gordon Craig e seu sistema de transposição de sentidos a uma visualidade cênica simbólica é posto como um dos maiores representantes da ruptura com a visualidade cênica tradicional. Isto não implica em que fosse somente essa a sua forja. O que construiu invocou uma série de sentimentos e sensibilidades além das sensações visuais.

Segundo a professora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro,

Buscando uma forma simples do quadro cênico, em uma síntese refletida no domínio de uma arquitetura geométrica – cubos, paralelepípedos, etc. – Craig aliou o cenário à ação, indo de encontro à concepção tradicional da cena teatral. (MONTEIRO, 2017, p. 100)

---

<sup>24</sup> (...) visual and conceptual unity. The design embodied a fundamental concept or metaphor of the production, or through a use of a single or unit set, or through the use of transcendent motifs, the design provided a structural unity to the whole production (ARONSON, 2011, p. 17)

Indo de encontro ao tradicional, Gordon Craig rompe com o teatro que reconstituía de forma absoluta o texto. Destaco uma transcrição de Patrice Pavis, que em sua ordenação dos significados e subdivisões da encenação em seu “Dicionário de Teatro” nos diz que a encenação “designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]” (VEINSTEIN apud PAVIS, 2017, p. 122). Nesse sentido, Gordon Craig assume uma posição de controle no todo da encenação, configurando uma ação do encenador antes restrita a pontos específicos de uma obra teatral.

Ainda nesse caminho de raciocínio, Margot Berthold (1922 - 2010), no seu livro “História Mundial do Teatro”, afirma que “o diretor se moveu para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava cada vez mais o mecanismo de técnicas cênicas” (BERTHOLD, 2014, p. 452). Na encenação moderna, Gordon Craig se põe como um arquiteto do espaço cênico em sua totalidade, transpondo o seu pensamento para um domínio concreto de todas as particularidades e especificidades das encenações.

Denis Bablet (1930), crítico teatral francês, diz que na

visão de Craig, a representação de um drama deve nos revelar a vida interior, a essência desse drama. (...). A decoração da cena não é um recorte autônomo, a apresentação objetiva de um lugar no qual a ação poderia ser projetada depois do evento.<sup>25</sup> (BABLET apud ARONSON, 2011, p. 16 – tradução minha).

A chamada “decoração da cena” por Denis Bablet, seria transformada. Esta, modificada em seus parâmetros artísticos e técnicos, viria a transformar também a essência do teatro, da encenação moderna. Abrindo caminhos para um novo teatro e uma nova cena – e encenação, Gordon Craig experimentou o novo de forma intensa, em uma produção artística que se tornou referência na encenação moderna e fundamental para a encenação contemporânea.

---

<sup>25</sup> In [Craig’s] view, the presentation of a drama must reveal to us the inner life, the very essence of this drama. (...). The decor is not an autonomous frame, the objective presentation of a place in which the action would be as if projected after the event...(...). (BABLET apud ARONSON, 2011, p. 16).

As suas plataformas e painéis, em conjunto com a luz cênica, transformaram o espaço teatral e a ale atribuíram novos sentidos, mais que materiais. Seus estudos e ensaios publicados no periódico *The Mask* (editado com Dorothy Nevile Lees), que publicou na sua estada em Florença (1908 – 1929) quando das atividades da escola de teatro que criou, o colocaram na posição de um criador em que “seu ideário ultrapassa o campo artístico e transborda para a formação do artista teatral” (RIBEIRO, 2017, p. 306).

Alguns dos resultados dos pensamentos e práticas de Gordon Craig para a encenação moderna correspondem ao que se pode elaborar no espaço da cena, independentemente de uma rigidez a se seguir as partituras dramaturgias, mas sim criando-se uma nova, em que o espaço coordena os novos sentidos. Na encenação moderna, Gordon Craig constrói seus espaços em uma partitura arquitetônica, se assim posso chamá-la. Ele desenvolve uma arquitetura cênica que se tornou marco de ruptura e na criação de novas espacialidades teatrais, transformando os espaços antes meramente ocupados por uma materialidade óbvia em espaços performáticos, ou espaços em performance, mais cabível para configurar um espaço que se transforma, que é vivo e que vive o fenômeno da transformação.

## **1.2 – O ESPAÇO EM EDWARD GORDON CRAIG - ENTRE O TEATRO E A ARQUITETURA: UMA NOVA EXPERIÊNCIA ESPACIAL DA CENA**

Entendo o espaço de Gordon Craig como um espaço que absorve não só a essência das formas, dos volumes e das superfícies. É um espaço que subjetiva essas formas, volumes e superfícies, tendo para ele transportados um sem fim de conteúdos e possibilidades de conteúdos que comunicam além do material. Gordon Craig assimila, dentro da sua experiência de vida, uma particularidade da arquitetura, que é o planejamento prévio do espaço e o detalhamento do que viria a ocupá-lo como, neste caso, cenografia e objeto de cena.

Para que seja entendido em suas possibilidades de ocupação, reflito, o espaço da caixa cênica – palco italiano, deve ser percebido em sua tridimensionalidade, em altura, profundidade e comprimento.

Como um paralelepípedo, mal comparando, uma caixa cênica comporta uma visualidade bidimensional e outra tridimensional. Bidimensional no sentido de que, a

exemplo, os painéis pintados da fase naturalista do teatro, seriam concretamente tridimensionais se neles pudéssemos, também concretamente, perceber e distinguir profundidade e volume. Não somente pela sensação, mas também pela concretude cenográfica. Tridimensional, arquitetonicamente falando, no sentido de que haveria de fato e concretamente uma composição cenográfica composta por volumes reais e planos gerando profundidade e uma perspectiva não pictórica, mas real, palpável.

Gordon Craig alavancou uma nova experiência espacial da e para a cena: invocou a ciência de agenciamento dos espaços para elaborá-lo. Essa nova experiência espacial determinou os novos rumos do teatro e da encenação, de uma arte teatral afastada da imitação, da mímese. Um teatro autônomo e total, em um esgotamento das possibilidades cênicas e cenográficas por meio das disjunções entre o real e o dramático. O novo teatro e a teatralidade.

A representação da cena no espaço compreende mais que simples marcações de atores e objetos de cena. Envolve minúcias como até mesmo a recepção/percepção pela plateia do conjunto cênico, em uma união entre os indicativos subjetivos, metafóricos e afetivos com o espaço em si, tridimensional e receptivo.

O espaço é descrito por sua dinâmica – geometria e características -, por sua atmosfera. A geometria é uma maneira de medir o espaço e descrevê-lo para que outra pessoa possa visualizá-lo. Entender a dinâmica do espaço significa identificar, por meio da observação de sua geometria, onde reside sua força: em sua altura, seu comprimento, sua largura, sua profundidade ou em suas diagonais horizontal e vertical. (HOWARD, 2015, p. 29)

Pamela Howard ainda nos diz que “o início do século XX revela uma multiplicidade de modelos teatrais conflitantes, que, assim como agora, procuravam pela definição elusiva do espaço teatral ideal” (HOWARD, 2015, p. 31). Nessa afirmação, diante da busca por alternativas ao teatro mimético em seu todo, o espaço teatral foi repensado.

Tal qual na arquitetura, o espaço é constituído de múltiplas particularidades que condicionam e determinam a sua apropriação. O espaço, como local e lugar, é receptivo às mais variadas formas de apropriação, sejam elas artísticas, técnicas ou construtivas. A força do espaço está nessas possibilidades, que ainda avançam a uma perspectiva de ocupação que alcança sentidos não materiais apenas, mas que conjugam matéria e sensibilidades. A

questão dos afetos no espaço arquitetônico é discutida pelo filósofo Henri Lefebvre (1901 – 1991).

Ele argumenta que “uma pesquisa moderna, a epistemologia, recebeu e aceitou um certo estatuto do espaço como ‘coisa mental’ ou o ‘lugar mental’” (LEFEBVRE, 2006, p. 20). Falando disso, Lefebvre oferece a possibilidade e de uma reflexão sobre o espaço como lugar de construção mental e não somente de ocupação material. Dessa forma, aponta que “o conhecimento da natureza material define conceitos ao nível o mais elevado de generalidade e de abstração científica (dotada de um conteúdo)” (LEFEBVRE, 2006, p. 31).

A produção do seu espaço perpassa os sentidos materiais; vai aos sentidos simbólicos. É diante do conhecimento da essência do teatro e das suas materialidades que ele aprofunda seu conhecimento e prática, evoluindo a cena para um grau de abstração da realidade quase que incompreensível, porém repleta de potenciais simbólicos. A abstração pela abstração não existe no espaço craiguiano, na sua arquitetura cênica. A natureza da matéria e a própria matéria são envolvidas por sentidos que não são os fundamentados na ciência dos materiais, mas sim na ciência do entendimento que a natureza humana compreende fatores afetivos que podem ser experimentados e, de fato, tornados concretos. Essa afirmação decorre da fala de Pamela Howard, na qual explicita a relação espaço/ocupação:

A posse do espaço vai do diretor, do cenógrafo, do diretor de movimento e do iluminador cênico para que os atores que, noite após noite, vão realmente ocupa-lo e utilizá-lo, tornando-o seu ponto vital. **O espaço é elástico, emocional e móvel** [grifo meu], constantemente alterado pelos próprios intérpretes. (HOWARD, 2015, p. 41).

Tal como a imaginação, que flui e usufrui dos espaços de maneiras incontáveis, a concepção – ou a gênese – de uma arquitetura cênica permeia os campos do imaginário, da consciência material e simbólica e da natureza concreta das coisas.

Conforme Susanne Langer, “símbolo é qualquer artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração” (LANGER, 2016, p. XV). Simbolizar os sentimentos e a materialidade nos espaços foi uma das tarefas de Gordon Craig, que em uma mínima análise, associa a fluidez das possibilidades de ocupação de um espaço cênico – em sua tridimensionalidade, à construção de artifícios – físicos, que simbolizam estados emocionais, espirituais e terrenos, por assim dizer.

A arquitetura cênica de Gordon Craig, espaço como de uma materialidade efêmera e mutável, tem influência na sua

insistência que o conceito de abstração deveria ser um princípio importante em seu esforço criativo ao longo da vida. Nas artes ele considerou uma falta de abstração, uma falta de estilização como sintoma de uma negação da liberdade de interpretar sua realidade ao invés de meramente representá-la<sup>26</sup> (KRAMER, 1974, p. 3 – tradução minha)

O espaço craiguiano, na experiência da cena e da encenação, era caracterizado por uma “provocação emocional na sua atmosfera arquitetural”<sup>27</sup> (KRAMER, 1974, p. 4 – tradução minha). Essa “provocação emocional” vinha da idealização de um espaço instigador pela sua elaboração e pelos resultados.

A construção de um teatro ideal foi iniciada por Gordon Craig por meio de experimentações em cima do problema do espaço no teatro, por meio das quais ele chegou à admirável invenção da nova cena em *screens*, exibida em Londres e aplicada com grande sucesso no ano passado no teatro W. B. Yeats em Dublin, e ainda com grandes resultados este ano em Moscou (BALTRUSHAITIS apud CRAIG, 1912, p. 43)

Como se percebe, o problema do teatro para Gordon Craig era essencialmente o espaço da cena. Resolvê-lo demandaria não somente pela sua ocupação material, em si; demandaria também por um estudo aprofundado de como o espaço pode abrigar o que não é material e pelos meios que tornaram possíveis os resultados que obteve, a exemplo dos *screens*. E no espaço, a significação potente da luz, construindo os recortes espaciais e as atmosferas desejadas.

Patrice Pavis traz várias denominações e conceitos sobre o espaço e seus significados. Uma, especialmente entre as muitas definições e conceitos, é a perspectiva do espaço cênico como “espaço concretamente perceptível pelo público” (PAVIS, 2017, p. 133). Dentro dessa

---

<sup>26</sup> Craig's insistence upon the concept of abstraction was to be a major tenet in his life-long creative endeavor. In the arts he regarded a lack of abstraction, a lack of stylization, to be symptomatic of a denial of the artist's freedom to interpret his reality rather than merely to represent it. (KRAMER, 1974, p. 3).

<sup>27</sup> (...) and scene was characterized as a mood-provoking architectural environment. (KRAMER, 1974, p. 4).

fala, entendo a conceituação desse espaço como o que é visível e palpável e também sensível e gatilho para o despertar das sensibilidades na encenação apresentada.

A atmosfera cênica, criada por meio de inúmeros artifícios artísticos, técnicos e subjetivos, inseridos na encenação, transportam o espectador para o tempo e o espaço – liminar, da cena, no qual a experiência do ato – pelo espectador, é o que o move para a imersão na dramaturgia apresentada. Esta experiência se localiza e se delimita no momento em que o espectador “abandona seu papel de ‘olhante’ para se tornar um participante de um evento que não é mais teatral, sim, jogo dramático (...)” (PAVIS, 2017, p. 133).

Em um espaço desconstruído, desmaterializado frente à cena realista como os de Gordon Craig, a imersão do espectador se deu pela carga simbólica materializada nas suas encenações.

Diante dessa ideia de espaço desmaterializado, para entender o espaço teatral craiguiano como também um espaço de características arquitetônicas, é necessário que transitemos por alguns significados de espaço na arquitetura. Em uma breve comparação de alguns pensamentos na arquitetura, destaco Walter Gropius, Josep Maria Montaner e Bruno Zevi, sendo estes dois últimos, importantes teóricos da arquitetura.

Walter Gropius<sup>28</sup> (1883 – 1969) diz que:

O homem percebe o meio-ambiente físico por meio de suas experiências sensoriais. Nossa retina só nos proporciona figuras planas, assim como a lente de uma câmara projeta figuras planas sobre um filme sensível. A percepção de distâncias espaciais é um aprendizado que incumbe a cada indivíduo por si, apoiado por seu tato (GROPIUS, 1994, p. 51).

O sentido da arquitetura é produzir sentido, é estimular os sentidos, é emocionar pela sua plasticidade material e subjetiva. A sinestesia na arquitetura é um princípio. Considerando que o corpo humano reage a todo e qualquer estímulo, salvo em especificidades individuais, a sua percepção em relação à arquitetura edificada é antes de tudo visual. A visualidade na arquitetura provoca sensações, ativa os sentimentos, recupera referências memoriais e afetivas. Cada indivíduo reage singularmente ao perceber e se localizar no lugar arquitetônico, no espaço que a arquitetura faz significar. As “distâncias

---

<sup>28</sup> Walter Gropius, arquiteto alemão, fundador e administrador da escola Bauhaus.

espaciais” de Walter Gropius são, no sentido da percepção, o que percebemos como volume, superfície, altura, largura, profundidade e perspectiva, bem como a forma e a estética, de maneira geral.

A escola Bauhaus, criada e administrada por Walter Gropius, funcionou em Weimar, Alemanha, de 1919 a 1933, quando foi fechada pelos nazistas. Uma das experimentações da Bauhaus era a decomposição da “experiência visual em elementos simples e repetitivos” (LUPTON e MILLER, 2019, p. 9).

Observando os apontamentos de Josep Maria Montaner<sup>29</sup> é possível que compreendamos que o movimento moderno na arquitetura esteve distante de um hermetismo técnico, artístico e científico, haja vista não combater a ortodoxia na arquitetura dos movimentos anteriores. Ao contrário, o Movimento Moderno na arquitetura,

apesar de sua riqueza e complexidade (...) deixou claramente estabelecido: uma série de conceitos, atitudes e formas, uma defesa funcionalista do protagonismo do homem, a utilização de um sistema projetual no qual o método e a razão são primordiais, a confiança de que os novos meios tecnológicos está transformando positivamente o cenário humano e a insistência no valor social da arquitetura e do urbanismo” (MONTANER, 2014, p. 12)

Como fala Montaner, o protagonismo do homem na produção arquitetônica entra, por mais que haja contradição, em sintonia com as necessidades modernas, funcionalistas em essência. Nesse sentido, dentro de um processo de validação de conceitos por meio da sua experimentação, dentro de uma sociedade em transformação – pela industrialização, e dentro de um pensamento vanguardista, a arquitetura decompõe a morfologia da sua visualidade e a transporta à síntese, a abstração de um produto anteriormente não pensado como funcional, mas meramente estético-decorativo. Isto se refere ao espaço em sua completude e não somente ao espaço arquitetônico fechado, interna e externamente.

Dessa forma, a arquitetura moderna apresenta uma complexidade maior em sua análise por objetivar à associação não só entre as premissas técnico-construtivas para que fosse executada, mas também estender essa associação de ideários, conceitos e tecnologias

---

<sup>29</sup> Josep Maria Montaner (1954) é doutor em arquitetura e catedrático do Departamento de Composição da Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC). Fonte: <https://www.wook.pt/autor/josep-maria-montaner/20907>

vanguardistas à colocação do homem como “objeto” principal em sua produção. Sendo assim, o espaço arquitetônico moderno, segundo Montaner em referência às reflexões do arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz<sup>30</sup> (1926-2000), teria em si conceitos fundamentais do sentido de espaço como matéria e “espaço existencial”. Diz Montaner em relação ao pensamento de Norberg-Schulz:

A intenção de Norberg-Schulz era construir uma teoria que englobasse a arquitetura do passado no contexto da revisão e da crise da arquitetura moderna. (...) O que se pretendia é que as todas as contribuições da sociologia, da psicologia, da semiótica, da antropologia cultural e da fisiologia fossem se articulando em um discurso cada vez mais denso e complexo (...). Tal complexidade interpretativa sustenta-se em dois tipos de mecanismo: o que poderíamos chamar de “a matéria da arquitetura” – que Norberg-Schulz sintetiza em “a massa e o espaço” – e aquele que articula a mencionada matéria. Portanto, dois dos conceitos que serão estruturadores de seu pensamento são o de espaço, primeiro entendido como espaço existencial e depois como lugar (...). (MONTANER, 2014, p. 88).

Como se percebe, a produção da arquitetura moderna transita entre as ciências exatas de configuração dos espaços como matéria e as ciências da transformação – ou da (re) construção desses espaços em seus sentidos humanos. Essa complexidade caracteriza a arquitetura moderna. Norberg-Schulz, ainda segundo Montaner, defendeu a arquitetura do barroco pensada por aquele como “sistema e expressão global”, em uma “dimensão psicológica, simbólica e persuasiva, enfim, comunicativa” pela habilidade que a arquitetura tem de ser “sensível, como foram a ciência, a cultura e a arte do barroco, à relação do homem com a natureza” (MONTANER, 2015, p. 90). Fala-se aqui de arquitetura do barroco pois ela influencia diretamente na produção arquitetônica dos espaços na arquitetura moderna e contemporânea.

Ainda, segundo Montaner

A contribuição teórica de Norberg-Schulz aparece como a última tentativa de salvar o conceito efêmero, contemporâneo e humanista de espaço – convertido em espaço existencial e em lugar – das insuficiências da

---

<sup>30</sup> “Christian Norberg-Schulz foi um arquiteto, autor, educador e teórico da arquitetura norueguês. Norberg-Schulz fazia parte do movimento modernista em arquitetura e associado à fenomenologia arquitetônica”. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Norberg-Schulz](https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Norberg-Schulz) [Tradução automática - Google]

arquitetura moderna tardia e do ceticismo contemporâneo. (MONTANER, 2015, p. 91).

Retomando a reflexão, assim como o espaço arquitetônico, o espaço cênico se apresenta como espaço existencial e lugar. Como um espaço de apropriações materiais e subjetivas universais, no espaço cênico há lugar para as expressões humanistas mesmo diante dos efeitos da modernização industrial e da sociedade nessa esfera. A arquitetura dos espaços materiais, convertidos em espaços existenciais, cria uma nova assinatura espacial na modernidade que, como explica o próprio Montaner a respeito de uma “insistência na arquitetura mais como sistema global do que como obra de arte específica” (MONTANER, 2015, p. 92).

Não sendo uma obra de arte específica, o espaço arquitetural – ou arquitetônico, assemelha-se ao espaço cênico, no sentido de que absorvem as indicações de ocupação a partir de ideias iniciais contaminadas pelo fator espaço-tempo, ou seja, pelas contaminações sociais, culturais e tecnológicas. Nesta ideia de contaminações, o espaço em Gordon Craig vem permeado de simbologias, assim como na arquitetura que interpreta fatores concretos, materiais, em significações simbólicas.

Um terceiro teórico, referência para a compreensão do que seja espaço na arquitetura, evidenciando que uma transposição desse conceito para o espaço cênico em Gordon Craig, que virá no decorrer desta dissertação é o arquiteto Bruno Zevi<sup>31</sup>.

Bruno Zevi afirma que arquitetura é mais que dimensões. Diz que o espaço arquitetônico é proveniente “do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem” (ZEVI, 2011, p. 18). Expõe ainda que

A cenografia, a arquitetura pintada ou desenhada não são arquitetura, nem mais nem menos, como um poema ainda não transposto em versos e apenas narrado em suas linhas gerais não é um poema ou só o é no estado meramente internacional; em outras palavras, a experiência espacial não é dada enquanto a expressão mecânica e factual não tiver realizado a função lírica. (ZEVI, 2011, p. 24)

---

<sup>31</sup> Bruno Zevi (1918 - 2000) foi um arquiteto e urbanista italiano, conhecido sobretudo como historiador e crítico da arquitetura modernista. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno\\_Zevi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Zevi)

Entende-se aqui que Bruno Zevi defende a arquitetura a partir de um ponto de vista em que a sua “função lírica” acontece quando a arquitetura ultrapassa as limitações do bidimensional, assim como na cenografia ultrapassando os limites da pintura em telões ou por meio de recursos cenográficos que não deem a noção de uma visualidade e sensação tridimensional. Nesse sentido, a semelhança entre a arquitetura e a cenografia encontram um ponto de contato, no qual a criação dos seus espaços se assemelha nos propósitos não somente decorativos, mas que em seus reais valores, as suas legitimidades podem ser encontradas na associação entre espaço e volumetria.

A palavra volumetria indica, finalmente, a atribuição de elementos tridimensionais em espaços também tridimensionais – como vemos o mundo, com volumes e profundidade -, sendo a arquitetura não “apenas arte nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida” (ZEVI, 2011, p. 28).

Em semelhança ao espaço cênico, a arquitetura invoca por elementos para a sua construção que transcendem à matéria e em essência democratiza, na maioria das suas representações, o espaço da vida. Como ato de experiência humana, estar em um espaço arquitetônico passa a ser fenômeno que, como explica Zevi, é ambiente, é atmosfera, é “espaço que nos rodeia e nos inclui” (ZEVI, 2011, p. 28).

O espaço como protagonista na arquitetura é também protagonista na encenação. É o primeiro lugar de experiência, o primeiro lugar a partir de onde serão construídas ambientações e atmosferas. É onde a apropriação da cena acontece, tornando-o vivo pela representação que assume da nossa própria vida.

O ato da experiência humana no palco, assim como na arquitetura, é transitar pelos espaços criados nele, materiais ou não. O sentido simbólico dos recortes no espaço da encenação sobretudo são expressões de uma autêntica e fundamentada transformação de fenômenos da vida em fenômenos que simbolizam a vida, em novas sensibilidades a partir de um “vazio” arquitetônico e teatral.

Estudar o espaço depende de uma longa e complexa (re) união de conceitos que envolvem articulações técnicas, científicas e filosóficas. Bruno Zevi enumera algumas considerações sobre o espaço arquitetônico, falando sobre algumas interpretações equivocadas a respeito da interpretação do espaço na arquitetura. Nelas ele analisa o espaço

interno e externo e os julgamentos que são feitos à revelia da sua potencial condição de espaço de subjetividades, de metáforas, de simbolismos e de projeções sociais, políticas, econômicas e psicológicas em sua estrutura e dinâmica. São elas:

1. que a experiência espacial arquitetônica só é possível no interior de um edifício, ou seja, que o espaço urbanístico praticamente não existe ou não tem valor.
2. que o espaço não é somente o protagonista da arquitetura, mas esgota a experiência arquitetônica, e que, por conseguinte, a interpretação espacial de um edifício é suficiente como instrumento crítico para julgar uma obra de arquitetura (ZEVI, 2011, p. 25)

A transposição dessa ideia de análise do espaço arquitetônico para a análise do espaço cênico teatral, entendo, pode ser feita na medida em que consideramos que a exemplo da imersão de Gordon Craig nos sentimentos, nas sensibilidades e nas memórias, constituíram o que de mais forte aparece na sua obra: razão no planejamento do espaço da sua encenação e sensibilidades no tratamento simbólico das suas intenções como encenador.

Em Gordon Craig, mesmo tendo seu espaço aparecendo como protagonista da encenação, podemos observar e constatar que imergiu em contextos não somente projetuais e tecnológicos. Traduziu para sua escrita cênica - uma partitura espacial complexa -, uma grande quantidade de elementos subjetivos, metafóricos e simbólicos, que como Constantin Stanislavski conta descrevendo as relações entre a encenação de *Hamlet* e os paralelos que Gordon Craig fez com os humanos e a humanidade por meio de associações simbólicas entre materiais de cena - e a própria cenografia -, e os elementos decorativos e de figurino, como revestimentos que simulavam ouro (e a alta nobreza, como significação simbólica) e o “brocado barato, cujo dourado também tem a marca do primitivismo infantil” (STANISLAVSKI, 1983, p. 458).

Dentro dessa ideia de primitivismo, Gordon Craig pontuava na partitura da cena, em relação à matéria, conceitos e metáforas, como por exemplo na descrição de Stanislavski a respeito de significações transpostas ao figurino e a objetos de cena. Jogos de poder, hierarquia, servilismo e luxo.

Stanislavski, descrevendo a arquitetura cênica de Gordon Craig para *Hamlet*, diz que nessa representação “revelava até suas profundidades mais recônditas todo o conteúdo

espiritual do momento representado” (STANISLAVSKI, 1983, p. 459). O espaço craiguiano em *Hamlet* tem as cores das inquietações do protagonista, as nuances afetivas de *Hamlet*, imaginadas e materializadas por Gordon Craig.

Stanislavski descreve um espaço por meio de uma análise não só do material utilizado em cena, em suas propriedades físicas, em suas características visuais diante dos sentidos do espetáculo, inclusive na totalidade do cenário. Os descreve fazendo comparativos com as mensagens comunicadas por Gordon Craig em suas metáforas, no simbolismo de cada matéria representada na encenação. Fala de uma cena policrômica e arquitectural, combinando uma análise visual com um olhar profundamente conectado ao simbolismo impresso por Gordon Craig na composição daquele espetáculo.

Na nova experiência espacial da cena em Gordon Craig, se buscarmos dentro dela significados além da materialidade, pode ser comparada à experiência espacial na arquitetura. Considero aqui as pontuações do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa<sup>32</sup>, que diz:

Além de seus propósitos práticos, as estruturas arquitetônicas têm uma tarefa existencial em mental significativa: elas domesticam o espaço para a ocupação humana ao transformarem espaços anônimos, uniformes e indefinidos, em lugares distintos e com significância humana (PALLASMAA, 2018, p. 14)

As estruturas cênicas de Gordon Craig, como estruturas arquitetônicas, reservam a tarefa existencial falada por Pallasmaa. Trazem pela combinação entre o gigantismo, a monumentalidade e as associações com os demais recursos cênicos materiais, significados maiores que os visualmente observados. O espaço em Gordon Craig possui significado, mesmo sendo uma “ilusão de significado” (HARRIES apud PALLASMAA, 2018, p. 15), criada com recursos simbólicos.

Os prédios conseguem manter sensações de pesar ou êxtase, melancolia ou felicidade, bem como medo ou esperança. Todos os prédios mantêm nossas percepções de duração e profundidade temporal e registram e sugerem narrativas culturais e humanas. Não temos como conceber ou lembrar o

---

<sup>32</sup> Juhani Pallasmaa (1936) é um arquiteto, professor e escritor finlandês. Fonte: <https://www.thoughtco.com/juhani-pallasmaa-finnish-architect-177421>

tempo como uma mera dimensão física; podemos apenas compreender o tempo por meio de suas realizações, mediante os vestígios, lugares e eventos da ocorrência temporal. (PALLASMAA, 2018, p. 16)

Entendendo que a produção arquitetônica pode transmitir conceitos e comunicar sentidos, além de estimular sensibilidades e memória, Pallasmaa reforça a ideia de que mais que uma dimensão geométrica e material, a arquitetura estimula percepções que não somente as formais, estéticas e estruturais de uma arquitetura ou de um espaço produzido. Estimula percepções também a partir do reconhecimento inconsciente de que “nossas recordações são memórias espaciais e situacionais, elas são lembranças conectadas a lugares e eventos” (PALLASMAA, 2018, p. 20).

A arquitetura e o espaço como fenômenos, assim como nos espaços de encenação em Gordon Craig, são concretizados e constroem uma nova experiência espacial na cena; percepções transformadas em matéria ou substância não palpável – mas perceptível.

A arquitetura do espaço da encenação de Gordon Craig caminhava pelo limite do aceitável à sua época e segundo Dallas Stephen Williams, “apesar de as produções de Craig serem inaceitáveis para o teatro comercial, seus projetos eram impressionantes e ele atraiu a atenção dos interessados no teatro como arte e não como negócio”<sup>33</sup> (WILLIAMS, 1955, p. 104 – tradução minha).

Para que se entenda o espaço craiguiano como também espaço arquitetônico, e perceber que essas analogias entre a linguagem da encenação (em sua materialidade e imaterialidade) podem ser conectadas de forma concreta, é preciso que se destaque (e se permita perceber) que o espaço se permite a quaisquer agenciamentos, sejam eles arquitetônicos, sejam eles teatrais, dentro obviamente dos limites estruturais que o espaço oferece. A linguagem da encenação - ou as linguagens que compõem a uma encenação – reflito, podem permitir a esse agenciamento do espaço da encenação com um pouco mais de “liberdade”, no sentido da construção (ou materialização) de ideias. A concretude das coisas na encenação pode ser traduzida para formas não táteis, de fato.

---

<sup>33</sup> Notwithstanding the fact the Craig's productions were unacceptable to the commercial theatre, his designs were impressive and he attracted the attention of those who were interested in the theatre as an art rather than as a business. (WILLIAMS, 1955, p. 104).

A obra de Gordon Craig no espaço da encenação é caracterizada justamente por isso: por um complexo conjunto de ideias transformadas em matéria, considerando a uma ressalva que é a permissão da palavra matéria para uma interpretação do seu sentido não de forma absoluta. Um teatro como arte e não como negócio, como argumenta Williams, se permite a receber as imersões mais profundas nos processos criativos para uma encenação e seu conjunto.

Nitidamente inaceitáveis para um teatro comercial pela desconstrução da encenação tradicional, Gordon Craig desenhando um novo espaço veio com a inovação para a ambientação cênica, anteriormente ainda centrada na reprodução, na mímese. A transformação no espaço cênico craiguiano é arquitetural, haja vista a fala de Luiz Fernando Ramos, que diz: “houve um tempo em que a cenografia de palco era arquitetura. Um pouco depois, se tornou imitação da arquitetura; um pouco mais tarde; imitação artificial de arquitetura” (CRAIG, 2017, p. 52).

Se não como imitação da arquitetura, ou arquitetura artificializada, a arquitetura cênica de Gordon Craig permeia pela essência da fruição típica da arquitetura: uma espécie de “devaneio sensato”, por mais que pareça paradoxal nesse sentido, mas que possui uma carga de reflexão que por fim acaba atribuindo ao projeto e à ideia materializada, mais sentidos do que meras representações estruturais (ou materiais) do e no objeto construído.

O sentido da arquitetura, mais uma vez parafraseando Le Corbusier, é produzir emoção: uma emoção plástica. Desse modo, a arquitetura está presente nas obras de Gordon Craig, em semelhança ao poder do símbolo, das metáforas e dos sentidos afetivos que a arquitetura pode produzir e fazer sentir.

Diz o próprio Gordon Craig: “Você precisa do sol sobre si para viver” (CRAIG, 2017, p. 54). A luz do sol é essencial na produção arquitetônica, seja ela orientada para o interior ou pensada no exterior de um edifício. Nesse sentido, Gordon Craig, em muitas das suas idealizações, pensou diretamente nesse elemento condicionante e determinante para a criação do seu espaço. A Natureza era fonte de inspiração. Em relação ao seu pensamento sobre o teatro grego argumentou:

Simplesmente os gregos capturaram muito dos segredos da natureza dos pássaros, das árvores, das nuvens, e não tinham medo de aplicar segredos tão simples em uso religioso. E o segredo mais secreto que eles buscavam

era uma pequena parte do segredo do movimento. Era o movimento do coro que movia os espectadores. Era o movimento do sol sobre a arquitetura que movia a audiência. (CRAIG, 2017, p. 55)

Gordon Craig fala de uma “emoção criada pela passagem do sol durante o drama” (CRAIG, 2017, p. 56). Desta forma, em analogia à arquitetura como a conhecemos hoje, a luz solar, o efeito dela e a sua procedência - a Natureza-, são elementos fortes de conexão do ideário craiguiano com a arquitetura. A luz solar é condicionante e determinante para o estabelecimento de sentidos na arquitetura não só pelas questões locais e regionais, ou especificidades climáticas. Ela condiciona e determina sensações não só físicas como psicológicas. Oferece sensações de calor ou de frescor, ilumina, faz iluminar pela luz irradiada por superfícies, ofusca pelo excesso, conforta pela suavidade procedente do seu controle na arquitetura. Ou seja, cria atmosferas como no teatro.

Gordon Craig o fez. Pensou a luz como fator essencial na produção de sentidos e de atmosferas na cena. No espaço craiguiano ela, a luz, era inserida em um propósito maior que apenas iluminar por iluminar. Era o iluminar para se fazer sentir. Em mais uma passagem do livro *Rumo a um Novo Teatro e Cena*, Gordon Craig argumenta ainda sobre o teatro grego que ao iluminar os palcos, “que o movimento de simples figuras ou grupos se tornavam significantes” (CRAIG, 2017, p. 56). Esta fala coloca Gordon Craig bem próximo aos propósitos da arquitetura, que são simplificar a ideia – em projeto e em sentido, porém atribuir sensações por meio não só dos elementos naturais, mas pelo conjunto destes com a dinâmica de uma ocupação espacial pretendida.

Um dos paralelos com a arquitetura “convencional” é a ideia de Gordon Craig em simplificar a cena para potencializar o seu sentido em relação às percepções. Os excessos decorativos notadamente provocam um excesso de informações a serem decodificadas pelo observador, podendo gerar também um excesso de interpretações a respeito de um conteúdo superabundante em detalhes e detalhamentos. A simplificação na arquitetura, sob o meu ponto de vista, corresponde à materialização de ideias nesse sentido complexas, porém potencialmente passível de ter uma carga maior de percepções a serem vistas e decifradas.

A arquitetura convencional e a arquitetura cênica têm o objetivo, penso, de expressar a essência de uma ideia, fundamentada em critérios ao mesmo tempo amplos e específicos humanos, sociais, culturais, econômicos, políticos, dentre outros fatores, no sentido de que ela seja representativa tanto em sua concretude material quanto em sua representação

simbólica do espírito de um tempo, de um pensamento e de um espaço em potencial ressignificação. Gordon Craig afirma sobre a simplicidade na concepção cênica, ressaltando pontos tradicionais no pensamento arquitetônico:

Os erros que podem ser evitados são: falta de simplicidade e de grandes e estáticas massas. Sobrecarregar o cenário com objetos supérfluos e dispersivos, seja pelo pintor ter desejado mostrar seu talento com a perspectiva ou por não saber como preencher o espaço de outra forma; uma arquitetura cheia de maneirismo, geralmente toda desconectada, ou pior ainda, inconsistente com o que seja possível, colorida de um modo disparatado que não parece com nenhuma espécie de pedra no mundo. (CRAIG, 2017, p. 61)

Gordon Craig fala do espaço. Fala do espaço como na arquitetura. Nessa nova experiência espacial da cena ele invoca a um pensamento simplificado na gênese do que cria, considerando a estrutura cênica como um lugar em que não caberia mais o excesso, a supervalorização de detalhes e detalhamentos em detrimento de um estilo sobrecarregado de informações. O Maneirismo<sup>34</sup> a que se refere trata de um estilo que se tornou característico pelos excessos decorativos, coordenados por um capricho extremo na junção de elementos de adorno nos espaços. Diz Gordon Craig, em contrapartida ao que intencionava construir na cena: “O desenho é o triunfo do artificial. Se a artificialidade é o que se quer no teatro, então este é um desenho triunfante para o teatro” (CRAIG, 2017, p. 64), apresentando que a ideia de ruptura com as artes decorativas poderia sim ser o triunfo do desenho artificial da cena. Um desenho artificial no sentido de que já não representaria mais realisticamente a visualidade da encenação, mas sim uma síntese repleta de referências e cargas simbólicas.

Nessa simplificação da cena, da sintetização das ideias, Gordon Craig sobre as atribuições de um “mestre do drama e do teatro” devem

reconhecer que o teatro como lugar de trabalho – seu palco, cena, atores e outros assistentes – é um assunto, para dizer o mínimo, não manejável, desarrumado e pouco prático, e (creio eu) para ser acionável deve-se primeiro simplificá-lo, e depois reelaborá-lo, ambas as coisas com o máximo cuidado. (...) Simplificar o palco: por isso não me refiro à

---

<sup>34</sup> Maneirismo: um movimento estético caracterizado pela profusão de detalhes decorativos na arquitetura dos espaços, na pintura e em outras formas de arte.

Mais informações: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-renascentista/maneirismo/> Acesso em: 22/12/2019

maquinaria cênica ou cenografia ou iluminação cênica. Eu me refiro a todo o negócio do espaço cênico, de seus atores e cenas até seus próprios programas de sua guarda de pertences do público. Isso é “espaço cênico”: nada menos do que isso o é. (CRAIG, 2017, p. 209).

Gordon Craig, na minha interpretação, reconhece, percebe e age sobre espaço cênico como reconhecemos, percebemos e agimos no espaço arquitetônico. Na arquitetura, a totalidade de uma ideia seja em forma de esboços ou estudos preliminares de projeto, é pensada e calculada em todas as suas possibilidades técnicas, artísticas e sensoriais. O lugar da arquitetura também é ser pensada com obra de arte total, em que todos os possíveis aspectos humanos e construtivos devem ser relevados e desvelados na sua execução, por mais que estejam tais aspectos subjetivamente materializados, o que requereria - e requer sempre-, uma investigação mais complexa das particularidades e especificidades naqueles sentidos.

A reordenação de um espaço requer por pesquisa aprofundada. Requer por uma simplificação cuidadosa e criteriosa naqueles aspectos, onde a arquitetura do espaço reforce o sentido de espaço vivo, vívido e que tudo atue como no espaço cênico, em sua totalidade de conexão com o todo no seu contexto. “Eu me refiro a todo o negócio do espaço cênico” diz Gordon Craig. E completa: “Isso é espaço cênico: nada a menos do que isso o é” (CRAIG, 2017, p. 209). Essa afirmação reforça a intenção de Gordon Craig em que se pense o teatro, o espaço cênico, de forma total, sem demérito a quaisquer outros elementos que o componham.

Tal pensamento remete à ideia de espaço como espaço existencial, um conceito ampliado para questões memoriais e afetivas por Juhani Pallasmaa, arquiteto e teórico já mencionados anteriormente. Diz ele:

A fim de distinguir o espaço vivenciado do espaço físico e geométrico, podemos chamá-lo de espaço existencial. O espaço existencial estrutura-se nos significados, intenções e valores refletidos sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente; assim o espaço existencial possui uma característica única interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito. (PALLASMAA, 2018, p. 23)

O espaço físico e geométrico na arquitetura pode ser deslocado, apropriadamente e nesse contexto, do conceito de espaço existencial. Porém essa conexão é indissociável, haja vista o grau de aprofundamento em que arquitetura caminha nas reflexões a respeito do pensamento memorial e experiencial do próprio produtor do espaço e pelo usuário deste, finalmente. O despertar para essa consciência memorial e experiencial está no fato de que tanto o produtor do espaço arquitetônico, quanto o produtor do espaço cênico, podem e devem necessariamente imergir nos atos experienciais e memoriais relacionados às suas propostas de produção do espaço quanto nos do usuário do espaço. Essa afirmativa decorre de que é sempre o usuário do espaço tornado matéria que é quem será o sujeito “atingido” – se por acaso ele se permitir ser atingido –, pelos princípios elementares de fundamentação subjetiva de um projeto arquitetônico/cênico. Portanto, “A arquitetura não é apenas sobre a domesticação do espaço, ela também é uma profunda defesa contra o terror do tempo. A linguagem da beleza é essencialmente a linguagem da realidade atemporal” (HARRIES apud PALLASMAA, 2018, p. 106).

Gordon Craig além de “domesticar” o espaço cênico - aqui permitindo-se ser entendido como um espaço cênico-arquitetônico-, o faz como se faz na arquitetura, desvelando as qualidades tridimensionais do palco e considerando o deslocamento do conceito de espaço cênico para a totalidade do teatro. O fator tempo é essencial nessa construção de novos lugares na cena. O “terror do tempo” de que fala Karsten Harries pode ser o terror da abstração absoluta da memória e da história, desfiguradas por intenções que não privilegiam esses fatores.

Gordon Craig, em certo momento, compara a cena à casa. Tempo e memória estão presentes. Esmiuçando a história e a própria história, recupera memórias. Fala da modernidade no seu tempo-espaço, como os produtos modernos tal como a caneta tinteiro e as ancestrais canetas de bambu. Nesse sentido, passa às máquinas de escrever e fala em mecanismos, em dispositivos. Fala da possibilidade de que o considerem como um artista que está “buscando a forma ideal de habitação do homem, de modo a fazer depois a habitação cênica para o homem da cena” (CRAIG, 2017, p. 221). Questiona como poderiam ser formatadas as construções modernas sem a relação com o passado na arquitetura e após essa análise reflete sobre o espaço e seus elementos materiais na habitação do homem:

Haverá pilares neles, próximo deles? As partes se estendem. O telhado, por exemplo? Alguma cornija? Algum rodapé? Haverá portas, janelas, calçadas e assim por diante? Não. Porque eu não achei tais coisas em todos os modelos. Descobri que as únicas coisas em todas as habitações humanas eram: chão plano, paredes planas, telhado plano”<sup>35</sup> (CRAIG, 2017, p. 223)

Diante do reforço que faz à importância da história e da memória, Gordon Craig chega na essência da arquitetura das habitações, que corresponde ao que há de mais simplificado e de necessário nesse sentido: o espaço bruto, ainda não configurado para o seu uso e permissivo a receber a mobilidade, que caracteriza a sua Quinta Cena: “uma cena simplificada, com a mobilidade acrescentada a ela” (CRAIG, 2017, p. 221). Com um deliberado preciosismo descreve sobre o que não faria mais, como repetir sempre o “papel de parede que existe no escritório do senhor Harrod... ou sempre os dourados do Palácio de Versalhes...ou sempre o mármore do templo ou a lama no barraco” (CRAIG, 2017, p. 224).

Nesse caminho e nesse sentido Gordon Craig associa ainda mais a sua obra à arquitetura, transpõe essas ideias ao seu produto cênico-arquitetônico e afirma essa intenção de fazer com que vissem no seu espaço cênico as reformulações espaciais contrapondo-se, mas não sem propósito, à história, à memória e às sensibilidades. A experiência de Gordon Craig nessa nova realidade espacial do teatro se concretiza quando desenvolve os *Screens*. São planos como o telhado – “O telhado liso é a única parte da habitação humana que pode variar”, afirma (CRAIG, 2017, p. 223), uma cena composta por telas planas e lisas – “Pois agora você vê como é que minhas telas – minha cena – são compostas como paredes planas e lisas (CRAIG, 2017, p. 223).

A cena craiguiana, entendida como arquitetura cênica, relaciona-se à habitação humana. Mobilidade aqui é a palavra-chave - ou a função-chave. A “habitação” cênica vista como estática e imutável, ganha mobilidade com a proposta de Gordon Craig, permitindo com que a cena seja modificada por meio do movimento, criando uma cena variável em um espaço que também modificaria a dinâmica da encenação por essa característica. Ele afirma:

Sendo um dispositivo e não uma habitação real, parecia pedir que eu o fizesse de modo que pudesse parecer ora (sic) um interior e ora (sic) o

---

<sup>35</sup> Gordon Craig se refere a maquetes/modelos, 250 no total, que construiu para estudos sobre as habitações humanas, descrevendo-as assim: “Fiz duas como usadas por ele em 5000 a.C., três em 2000 a.C.; cinco em 500 a.C., 10 em 100 a.C., vinte em 100 d.C., trinta em 1000 d.C., cinquenta em 1700 d.C. e setenta em 1900 d.C.” (CRAIG, 2017, p. 222).

exterior de qualquer habitação já conhecida no mundo – barraco de barro ou templo – palácio de Versalhes ou a loja do senhor Harrod. Ele poderia ser esses quatro lugares? Pode parecer cada um dos quatro... pode parecer quatrocentos outros. Tem mesmo uma clara semelhança com quatrocentos diferentes lugares. (CRAIG, 2017, p. 223).

Um deslocamento retrocessivo para a memória sobre a e da vida de Gordon Craig, em uma pesquisa e reflexão mais afuniladas nessa perspectiva, possivelmente o conectaria seu passado, suas memórias, suas vivências e experiências na direção de uma presentificação das suas imagens em forma de matéria cênica.

Quando compara a sua Quinta Cena à arquitetura das habitações, Gordon Craig nos leva à ideia de espaço vivenciado, explicado pelo discurso fenomenológico do arquiteto Juhani Pallasmaa. Relacionar passado e tempo presente – o tempo-espaço de Gordon Craig, demanda por uma pesquisa em campos que abordam mais profundamente a questão dos afetos, não ponto focal absoluto nas abordagens neste trabalho, mas que é requerida para o desvelamento de Gordon Craig em seus propósitos na cena. Porém pode-se falar de espaço vivenciado, que traz à luz uma conexão forte de Gordon Craig com a arquitetura. Pallasmaa considera que

O espaço vivenciado também é objeto e contexto tanto da criação como da experimentação da arte e da arquitetura. A arte projeta uma realidade vivida, não meras representações simbólicas da vida. A função da arquitetura também é “tornar visível como o mundo nos toca”, como escreveu Maurice Merleau-Ponty (...). (PALLASMAA, 2018, p. 24)

Entre o teatro e a arquitetura, Gordon Craig experiencia a fusão entre a arte, a técnica, a história e a memória - a sua própria memória também. Concretiza uma realidade vívida, vivida e transformada em símbolo, com os sinais de uma projeção do seu passado, das suas vivências e experiências. O mundo que o tocou foi o mundo que transformou em cena, em encenação. O espaço craiguiano esteve permeado por aqueles elementos. A sua memória pessoal na arquitetura é lembrada por Almir Ribeiro, que diz:

Craig possuía uma leitura particular e seletiva da estética simbolista, que o afastava, por exemplo, dos pintores simbólicos do século XIX, assim como dos outros movimentos de vanguarda da época, como o Modernismo, o Cubismo e o Expressionismo, que não abandonaram a figuração em suas

elaborações. O simbolismo de Craig se evidenciava em uma maneira concreta e abstrata de construir a visualidade cênica a partir das características simbólicas da geometria, da arquitetura, da luz, da cor, da figura humana. Aliás, essa renitência no trabalho com o que é “material” no teatro (cenografias, bonecos, maquetes etc.), Patrick Le Boeuf (2009, p. 18) identifica como indício de um possível vínculo inconsciente de Craig com o universo criativo e produtivo de seu pai, Edward William Goldwin, arquiteto de renome, que viria a morrer em 1886, quando Craig tinha catorze anos, e a quem Craig, mesmo depois de sua morte, possivelmente buscasse ainda reverenciar. (RIBEIRO, 2013, p. 32).

Geometria, luz, cor e figura humana são alguns dos muitos elementos determinantes e condicionantes para a elaboração de um projeto de arquitetura. A ressonância desses conceitos aparece na produção artística de Gordon Craig. Aparecem nas inúmeras formas de desenhos, gravuras, maquetes. Evidencia-se aqui a conexão com os estudos feitos por arquitetos para o estudo dos espaços.

A luz, fator elementar para a arquitetura, entra também nos seus estudos e projetos. Os processos criativos de Gordon Craig para a criação do seu novo espaço cênico, para seu novo teatro e cena, passam por essa carga experiencial apontando, futuramente, essas referências. O espaço da cena de Gordon Craig tem as características de uma fundamentação sólida na arquitetura. As evidências estão no planejamento do espaço.

Não só no planejamento, mas também no que o antecede: os estudos. Em arquitetura são chamados de estudos preliminares, onde são buscadas as possíveis melhores soluções para o que se chama de agenciamento dos espaços. Nos estudos preliminares são chamados à tona da investigação do espaço antes da sua ocupação, além de possibilidades materiais, as possibilidades relacionadas ao conforto físico e psicológico. Este último, no espaço craiguiano, aparece na intenção de despertar as sensações, estimular o imaginário do espectador, que preenche de certa maneira o espaço criado com as suas próprias referências memoriais e simbólicas. Nessa visualidade cênica, Gordon Craig conecta-se à arquitetura pela geometria, pela síntese, pelo que se contrapunha à mimese. O tratamento visual e estrutural no espaço craiguiano traz também mais referências na arquitetura e na sua provável reverência a seu pai.

Avril Flockton fala da obra de Gordon Craig e as suas “revolucionárias ideias de cor, simplicidade, unidade, beleza e precisão” (FLOCKTON, 1970, p. 91). A precisão também é uma característica buscada em projetos na arquitetura. Não se trata de um sem fim de

fórmulas matemáticas somente ou de parâmetros mínimos no sentido da adequação do que ocupará o espaço ao que ele oferece em matéria de dimensão, mas de uma visualização mínima dos espaços como lugares geométricos, onde há medidas e que essas medidas estabelecem pontos para a marcação do que venha a ser incluído, como elemento externo a eles. Gordon Craig, no seu projeto *Screens*, trata disto. Elabora uma nova ideia materialmente dinâmica, tratando com a devida atenção – e criando “ilusões espaciais” (FLOCKTON, 1970, p. 90) – à tridimensionalidade da sua nova cena.

### 1.3 – LE CORBUSIER E A ARQUITETURA MODERNA

*Em 1924, em todos os países, “a arquitetura se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns. Ela despreza os palácios. Eis um sinal dos tempos”.*

*Le Corbusier*

A arquitetura moderna surge no período pós Primeira Guerra Mundial, com um repensar do espaço que seria adaptado às consequências de uma desorganização política, social, econômica e estrutural no planeta. Estruturar um pensamento historiográfico nesta reflexão, a respeito das minúcias e especificidades das causas e consequências da Primeira Guerra Mundial, de forma geral que seja, demandaria por uma fuga dos pontos focais deste trabalho.

Porém, alguns destes pontos, sob a ótica da teoria da arquitetura, são indispensáveis para que os caminhos que a nova arquitetura tomou frente aos desafios naquele tempo e espaço sejam compreendidos e percebidos. Para tanto, a análise e reflexão que seguem aqui estarão sustentadas em pontos objetivos na produção arquitetônica moderna, especialmente nas palavras e produções de Le Corbusier.

A influência que Le Corbusier exerceu na arquitetura e urbanismo do século XX é inestimável. Poucos arquitetos tiveram uma intervenção com tal força provocatória inovadora no discurso sobre arquitetura no Movimento Moderno, quer por meio da publicação das suas realizações e dos seus projetos quer por meio da sua abundante obra teórica. Ele queria abrir, segundo a sua fórmula que se tornou célebre, ‘os olhos que não veem’, à beleza da tecnologia moderna do engenheiro. Para ele, as suas

exposições teóricas são ‘apelos aos senhores arquitetos’ e devem ajuda-los na investigação de uma arquitetura moderna, ‘jogo sábio, correto e magnífico de volumes aglomerados sob a luz’, cuja racionalidade só é igualada pela poesia. (TASCHEM, 2015, p. 696)

A arquitetura moderna, em suas primeiras manifestações, surge em meio a uma “experiência das vanguardas” (MONTANER, 2017, p. 12) dentro da qual Le Corbusier aparece como um dos maiores condutores do pensamento mecanicista na indústria e na arquitetura. Le Corbusier alcança reconhecimento internacional a partir da sua obra *Por Uma Arquitetura* (1923), onde estabelece, dentro de uma ótica mecanicista e maquinicista, novos parâmetros para a composição dos novos espaços arquitetônicos, paradoxalmente transitando entre a essência da produção industrial – a máquina, a produção em série e a ‘desumanização’ da sociedade, etc., e a defesa de uma arquitetura humanizada. Ele próprio, nesse paradoxo, afirma: “Estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo. Eis aí. Isso é capital. Isso é tudo” (LE CORBUSIER, 2014 [1924], p. XVII).

Em busca desse reencontro com as bases humanas, Le Corbusier apresenta um manifesto em que a atualização e a reconstrução da arquitetura viriam a passar por um tipo de reordenação técnica e conceitual, que abrangeu desde a formulação básica e funcional dos espaços até ao conteúdo subjetivo que aquela nova reordenação espacial exigiria a partir de então. Le Corbusier, nesse processo de investigação e atualização das premissas arquitetônicas modernas, media-se entre a história da humanidade, a arquitetura clássica, a Natureza e fatores antropológicos.

Nesse sentido, desenvolve uma arquitetura – ou um conceito de arquitetura, que é prefaciado por rigores projetuais técnicos, materiais e tecnológicos. Esses chamados rigores eram as premissas funcionalistas, nas quais a máquina determinaria a produção arquitetônica, por meio de uma arquitetura não convencional estruturada na função do espaço em primeiro lugar.

O CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) atestou e validou as novas propostas, no entendimento de que uma nova arquitetura, internacional, viria a ser padronizada nas produções arquitetônicas e urbanísticas. Em uma visão ampla, a arquitetura moderna produzida era radical frente à tradição e deveria ser ajustada, reformulada após esse aperfeiçoamento das demandas e das ofertas dos produtos da arquitetura naquele período.

Entendemos como Movimento Moderno a corrente de tendência internacional que parte das vanguardas europeias (sic) de princípios do século e vai se expandindo ao longo dos anos vinte. Portanto, partiremos do critério de entender que as vanguardas estão compostas pelos autores que propõem inovações transcendentais entre os anos 1919 e 1930 e como Movimento Moderno, a extensão, internacionalização e produção destas propostas a partir do final dos anos vinte, quando se perde a dialética entre arquitetura e vanguarda. (MONTANER, 2017, p. 12).

O Movimento Moderno trouxe à tona reivindicações por uma nova leitura dos espaços. Às vanguardas europeias coube esse propósito, de alcançar novos valores arquitetônicos diante dos fenômenos que elas próprias se propuseram a alcançar na reorganização dos espaços na era industrial.

Segundo Bruno Zevi,

A arquitetura moderna reproduz o sonho gótico no espaço, e, explorando acertadamente a nova técnica para realizar com extremo apego e audácia as suas novas intuições artísticas, estabelece com amplos vitrais, que se tornariam agora paredes de vidro, o contato absoluto entre os espaços interior e exterior. (ZEVI, 2011, p. 120)

Os espaços arquitetônicos em transformação tinham para si novas perspectivas de ocupação, que não mais somente as que fossem caracterizadas por algum estilo anterior ou corrente estética. Tratava-se de restituir a função em detrimento de uma nova espacialidade, por uma nova estrutura visual, formal e estrutural, desapegada de conceitos absolutos.

A história da arquitetura permaneceria, no entanto, transformada nas suas materialidades. As referências históricas, repensadas, viriam a transformar o espaço interno e externo, em uma justaposição entre conceitos historicamente assentados e a nova prática arquitetônica, em um “quadro de exigências sociais coletivas, da técnica moderna, de um gosto que, em parte por antítese polêmica à ornamentação aplicada do século XIX, prefere a simplicidade (...)”. (ZEVI, 2011, p. 123).

A “carência de decoração” na arquitetura moderna encontra o seu substituto conceitual e prático na já enfraquecida força dos métodos antigos (ZEVI, 2011, p. 124). A resultante era o apontamento de que, na intenção de ajuste entre a realidade do primeiro pós-guerra e a

arquitetura daquele período surgiria, como nova experimentação, a produção de espaços enriquecidos pela evolução tecnológica e pelas novas necessidades do espírito da época.

Surge uma arquitetura funcional. O objetivo do edifício e da sua arquitetura seria servir a propósitos objetivos, dentro de um espaço calculado apropriadamente para a função que desempenharia. Não foi diferente com a casa de habitar. Ela passou a ser pensada de modo pouco “orgânico” como sugere, ao contrário, a relação ser humano/espaço de habitar. Esta consideração se deve ao fato do surgimento da psicologia moderna (ZEVI, 2011, p. 126), que viera contrabalancear a ótica arquitetônica de um movimento não utilitarista nos espaços produzidos com uma perspectiva racional-funcionalista, que evocava não por uma simplificação rasa da arquitetura, mas por uma lógica que ajustasse vida e espaço. A psicologia moderna veio a conduzir o ser humano a novos olhares a respeito das relações consigo mesmo e coletivamente.

Despertada por esse espírito de época, a produção arquitetônica é deslocada para um fim material amplamente sustentado por novos reguladores, dentre eles a humanização dos seus espaços. Os avanços no pensamento científico direcionaram essa nova produção, tornando evidentes uma necessidade não somente por espaços rigorosa e minimamente planejados – em analogia a uma produção industrial estática e mecanizada, mas por espaços que expressassem a essência humana.

O espaço arquitetônico moderno toma um caráter orgânico, enfim humanizado e distanciado dos excessos decorativos. Porém, para que ele seja compreendido dessa forma, como orgânico, humanizado e ao mesmo tempo destituído de qualidades apenas ornamentais.

Bruno Zevi fala de uma arquitetura viva, digna do ser humano e espiritual. Descreve um espaço moderno como espaço dinâmico, que exprime “a própria ação da vida” (ZEVI, 2011, p. 126). Expressar a vida, em um propósito de criar espacialidades alinhadas com as necessidades humanas. A simplicidade passou a corresponder ao pretendido. Não mais rebuscada, a arquitetura moderna apresentou uma qualidade intrínseca ao Movimento Moderno, que foi uma característica negação da decoração em excesso. Nesse sentido, trouxe composições arquitetônicas não simplesmente caracterizadas por volumes e superfícies displicentemente dispostos, em uma composição aleatória.

A arquitetura moderna apresenta características próprias do seu tempo e espaço. Bruno Zevi anota alguns tipos de interpretação que podem ser feitas, dentre elas as interpretações políticas, científicas, técnicas, fisiopsicológicas e espaciais. Para este estudo em Le Corbusier, definimos como as interpretações mais potencialmente relevantes as interpretações fisiopsicológicas e espaciais, que estão demonstradas no ideário corbusiano por meio de alguns sinais óbvios de interesse nesses dois temas.

Le Corbusier cria, em 1921, a revista *L'Esprit Nouveau*<sup>36</sup>. Nela questiona o sentido fechado da arquitetura, ainda imbuída pelo sentido, como ele próprio diz, “escolástico” (LE CORBUSIER, 2014 [1928] p. 25). A arquitetura dos anos 1920, segundo ele, ainda se mantinha em negação quanto aos acontecimentos modernos. Somente em 1928 é que a arquitetura se disporia à modernidade, às novas tecnologias, momento em que aparece a casa como máquina de morar. Le Corbusier cria a nova planta para o edifício moderno, colocando a casa como ser vivo, onde “a emoção arquitetural é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” (LE CORBUSIER, 2014 [1928], p. XXVII). Coordena os espaços da casa como órgãos de um corpo, em uma sociedade se que modificava pelos condicionantes industriais.

O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito; pelas formas afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza. (LE CORBUSIER, 2014, 2014, p. XXIX)

Le Corbusier fala de sentimentos em um tempo-espaço maquinizado. A ordenação de formas e volumes, mais que ajuntamentos simplistas de figuras geométricas, provocaria sensações e sentimentos. O alinhamento entre o pensamento do arquiteto e a sisudez do produto industrial - a casa como máquina-, teriam como veículo condutor o espírito do tempo, o espírito do arquiteto. Os fios que viriam a sustentar a nova arquitetura, o novo espaço corbusiano, são eleitos pelo próprio Le Corbusier: o volume, a superfície e a planta.

---

<sup>36</sup> *L'Esprit Nouveau* ("O Espírito Novo", em português) é mais conhecido como o nome de uma revista francesa concebida e editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant e em 1921, com objetivo de renovar a arte e a arquitetura, de uma maneira toda própria. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Esprit\\_Nouveau](https://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Esprit_Nouveau)

Bruno Zevi fala de várias interpretações para a arquitetura, dentre elas as interpretações fisiopsicológicas e interpretações espaciais. As primeiras consistem, segundo ele, “na identificação do espectador com as formas”, gerando uma “emoção artística” (ZEVI, 2011, p. 161). Nesse sentido, Le Corbusier planeja arquitetura para emocionar. As segundas interpretações mencionam uma interação das interpretações fisiopsicológicas com interpretações relacionadas ao conteúdo e à forma da arquitetura. Isto compreende dizer que a arquitetura interpretada em seu espaço sugere o entendimento de que as linhas, as superfícies e os sólidos – tratados estes três elementos por Zevi como símbolos visuais, formatam um espaço não mais condicionado pelo “binômio clássico e romântico” (ZEVI, 2011, p. 176), desenhado por traços sutis de um conteúdo arquitetônico além de algo meramente decorativo ou ilustrativo.

“Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz”, disse Le Corbusier (2014 [1928], p. XXIX). Aqui Le Corbusier trata, em uma junção aparentemente ilógica de palavras e conceitos, do potencial da arquitetura em transmitir significados mesmo com superfícies, volumes e plantas básicos. O sentido da interpretação espacial na arquitetura estará nos pontos que não se veem, que não são compreendidos em um primeiro instante, mas percebidos pelos sentidos humanos e pelo que nosso imaginário nos oferece. A poética está em Le Corbusier no que ele não diz com palavras. Está no espaço que ele construiu com as linhas, superfícies e sólidos. Esta poética, que transita entre a ciência – a engenharia, especialmente - e as sensibilidades humanas, se caracteriza em Le Corbusier por um tempo em que o espaço teria como nova e moderna característica seu conteúdo social.

As transformações sociais interferiram na gênese do espaço arquitetônico moderno. Tais transformações vieram sustentadas por influências não só individuais, por variações individuais nas formas de interpretá-lo no passado, para o presente e para o futuro. O espaço é agente, atuante e matéria que expressa cultura e sociedade. Em si já é fenômeno pelos atos de experiência que vivenciamos nele.

No sentido de conteúdo social, o espaço ilustra em sua arquitetura os modos sociais de um tempo. Na arquitetura moderna corbusiana esses modos sociais estiveram presentes no que diz respeito às suas transformações concretas. A arquitetura moderna corbusiana, dessa maneira, não esteve à deriva em sua idealização. Constatando-se os seus “efeitos” fisiopsicológicos, entende-se que não esteve distanciada de um hipotético empirismo

conceitual e prático e muito menos de uma suposta abstração de formas pela simples abstração.

Conceituar a arquitetura moderna, em espaço e espacialidades, nos faria transitar por inúmeros conceitos, inúmeras experiências e inúmeros fenômenos que a moldaram como a conhecemos, incluindo a economia e a política. A arquitetura moderna esteve vinculada aos poderes políticos e econômicos, “fazendo valer o tantas vezes mencionado paralelismo entre engenharia e tradição eclética” (BENEVOLO, 1998, p. 374). Leonardo Benevolo<sup>37</sup>, arquiteto e historiador da arquitetura italiano, tece a sua fala sobre a arquitetura moderna evidenciando a nova arquitetura alemã a partir dos anos 1900. A Alemanha era naquele tempo-espaço, em um processo de experimentação recente da industrialização, uma sociedade que ainda estava fortemente vinculada ao passado do país. Porém, mesmo com essa forte ligação com o passado, é criada a *Deutscher Werkbund*<sup>38</sup>. Nessa organização cultural “amadurece, entre 1907 e 1914, a nova geração de arquitetos alemães, Gropius, Mies van der Rohe e Taut (...)” (BENEVOLO, 1998, p. 376). Nesse período, Le Corbusier trabalhou em um escritório de arquitetura alemão, comandado por Peter Behrens<sup>39</sup> (1868 – 1940), onde também havia trabalhado Walter Gropius, que viria a fundar a Bauhaus em 1919.

Não há como se falar em arquitetura moderna sem que se mencione a ligação entre Walter Gropius e Le Corbusier, nessa transformação social, econômica, política e histórica do período pós Segunda Guerra Mundial. Essas transformações exigiram transformações, também, nos espaços, de forma que a expressão concreta da arquitetura passava a ser não mais a arquitetura individual, mas coletiva e governamental. A arquitetura “perde” seu caráter individual e passa a representar de certa maneira o interesse coletivo, haja vista as obras produzidas por Le Corbusier – que não as habitações, e a nova pedagogia do design, por Walter Gropius na escola Bauhaus. A arquitetura como arte, como máquina, como produto da máquina, como escola, como representação do cotidiano, do tempo-espaço,

---

<sup>37</sup> Leonardo Benevolo (1923 – 2017), arquiteto, escritor e professor de história da arquitetura. Fonte: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.112/6386>

<sup>38</sup> *Deutscher Werkbund*: “A mais importante organização cultural alemã de antes da guerra (...) fundada em 1907 por um grupo de artistas e críticos associados a produtores”. (BENEVOLO, 1998, p. 374). “O objetivo da *Werkbund* – reza o estatuto – é enobrecer o trabalho artesanal, coligando-o com a arte e a indústria”. (PEVSNER apud BENEVOLO, 1998, p. 374).

<sup>39</sup> Peter Behrens foi um arquiteto alemão, que em cujo escritório trabalharam Walter Gropius, um dos criadores da Escola Bauhaus e Le Corbusier.

mescla-se ao ideário corbusiano, assim como a Bauhaus e a sua essência metodológica e pedagógica.

Le Corbusier, em viagem a Paris nos anos 1908, vai em busca do seu aperfeiçoamento na arquitetura. Nos anos 1911, em uma viagem ao Oriente,

registra novas sensações proporcionadas pela arquitetura tradicional característica do clima mediterrânico. Nesta viagem ele observa com muita atenção os tipos de composição utilizados nas soluções arquitectónicas dos edifícios quer através dos jogos volumétricos na relação entre eles ou simplesmente pelas características que a massa edificada atribui ao espaço interior. (GRAÇA, 2009, p. 5).

A arquitetura de Le Corbusier faz evoluir, na arquitetura moderna, a conexão entre a arquitetura produto da indústria e das transformações sociais e econômicas e os sentidos humanos. Essas sensações estão diretamente ligadas às composições arquitetônicas tradicionais que em si apresentam traços não somente da necessidade do espaço adequado materialmente, mas traz, nesse sentido, as projeções das necessidades humanas. Os jogos volumétricos produzidos por Le Corbusier em suas obras viriam a apresentar sentidos não materiais por meio da contribuição que esse arquiteto faz na pesquisa e na observação dos efeitos de uma arquitetura que representa e apresenta a cultura e seus traços.

Le Corbusier explora a cultura e a arquitetura clássica e transforma um produto industrial – a casa como máquina de morar, em um produto que valoriza os processos industriais na produção do novo espaço tanto quanto a essência subjetiva dos espaços da antiguidade. Na Grécia, em 1911, imerge na análise dos espaços clássicos da arquitetura grega. Tanto imerge que a explora conceitual e tecnicamente na sua grande obra teórica *Por uma Arquitetura*, demonstrando que mesmo que o estado de espírito da era moderna fosse produzir tudo em série, a referência clássica estaria na produção arquitetônica por meio de ecos memoriais e históricos concretizados nos novos espaços. Ele afirma, argumentando sobre estética, engenharia e arquitetura:

O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de

nossos sentimentos; sentimos então a beleza. (LE CORBUSIER, 2014, p. 3)

Paradoxalmente, uma ordenação de formas e volumes pode estimular os sentidos, pode se fazer bela e provocar emoções. Le Corbusier, na sua busca pela essência da arquitetura e dos espaços, revela – ou desvela, as relações entre o espaço e os sentidos primevos humanos, recuperando no conjunto linha-superfície-volume uma ordenação geométrica e espacial cunhada no espírito humano, na nossa ancestralidade.

A arquitetura moderna em Le Corbusier é a do sentimento em acordo pleno com a história dos espaços e seus significados. Desperta sensações e sentimentos pela verdade com que afirma ser a arquitetura “uma das mais urgentes necessidades do homem” (LE CORBUSIER, 2014, p. 5). E as necessidades do homem, na arquitetura moderna, ainda eram a de abrigo, de espaço e de uma arquitetura que evocasse, mesmo com o domínio de uma era pela máquina, a essência das necessidades humanas. Diz ele:

(...) os homens vivem em velhas casas e ainda não pensaram em construir casas para si. Gostam muito do próprio abrigo desde tempos imemoriais. Tanto e tão fortemente que estabeleceram o culto sagrado da casa. Um teto! Outros deuses lares. (LE CORBUSIER (2014, p. 5)

O espaço, mecanicamente pensado, ainda viria a ter em Le Corbusier o caráter de espaço espiritual. A casa como abrigo é a mesma casa que é templo, onde o ser humano vive e vivencia esse espaço, vive e vivencia um espaço vivo. Esse espaço sagrado, matematicamente pensado e construído, é visto por Le Corbusier como um lugar onde caberia a essência humana. E coube.

Um teto é mais que uma casa. Teto é abrigo e, por conseguinte, conforto físico e psicológico. Le Corbusier demonstra, na “dureza” de suas linhas, superfícies e volumes, significados que transcendem à matéria. Nisto, diz que “a arquitetura é coisa de emoção” (LE CORBUSIER, 2014, p. 7), coisa tangível por meio do óbvio: a referência na memória e na história. Nesse sentido, a arquitetura moderna, também em Le Corbusier, deve “começar pelo começo” e

empregar os elementos suscetíveis de atingir os nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais, e dispô-los de tal maneira que sua visão nos afete claramente pela delicadeza ou pela brutalidade, pelo tumulto ou pela serenidade, pela indiferença ou pelo interesse; estes elementos são elementos plásticos, formas que nossos olhos vêem (sic) claramente, que nosso espírito mede. (LE CORBUSIER, 2014, p. 7).

Discutir a espiritualidade – ou um universo não material - presente nas pesquisas e práticas de Le Corbusier não é objeto ou foco principal deste trabalho, mas não há como entender a síntese das formas, a simplificação nos volumes e a emoção estimulada pelos jogos entre luz e sombra sem nos determos em alguns aspectos interessantes em sua obra. Dentre muitos desses aspectos, os que mais se destacam são os potenciais sentidos extraídos das formas e dos volumes básicos na criação de um espaço performático, que pela experiência dos atos, dele próprio e nele próprio, configuram instantes onde as sensibilidades humanas são despertadas. O que Le Corbusier chama de formas primárias são a esfera, o cubo, o cilindro, interpostos por linhas que tensionam suas superfícies, que por sua vez formam os conjuntos estruturantes de uma geometria sensível.

Essa geometria que chamo de sensível, vem da física da obra corbusiana e da sensibilidade em construir uma estrutura arquitetônica também forjada em uma época, em um tempo-espaço específico. Fala-se aqui de identidade, da identidade do tempo em que Le Corbusier retoma, a partir de uma “simplicidade” arquitetural, um pensamento em que “a Arquitetura é um fato de arte, um fenômeno de emoção (...)”. Completa ele que uma obra é um “quadro de época” (LE CORBUSIER, 2014, p. 10), evidenciando o ponto em que a arquitetura é o reflexo de um espírito de época, não somente do desenvolvimento tecnológico.

A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens são nítidas e tangíveis, sem ambiguidades. É por isso que são belas formas, as mais belas formas. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. É a própria condição das artes plásticas. (LE CORBUSIER, 2014, p. 13).

Le Corbusier associa a história da arquitetura e as sensibilidades humanas. Relaciona o pensamento racionalista à metafísica, elaborando um conceito e uma prática construídos num tempo de reflexão sobre as projeções da antiguidade nos espaços. Sugere a pureza das formas como as estruturas naturalmente compreensíveis. Desta forma, desloca para a arquitetura moderna, na sua arquitetura, os preceitos mínimos de concisão morfológica na arquitetura e a significação de beleza pela condição pura das formas, sem os excessos decorativos de antes da modernidade.

Para “criar fatos plásticos límpidos e impressionantes” (LE CORBUSIER, 2014, p. 19), associa a pureza das suas formas – e da limpeza visual da arquitetura moderna, às arquiteturas egípcia, grega e romana, “uma arquitetura de prismas, cubos e cilindros, triedros ou esferas: as Pirâmides, o Templo de Luxor, o Parthenon, o Coliseu, a Villa Adriana” (LE CORBUSIER, 2014, p. 13).

Buscar a forma primeva implica também em procurar a sensação primordial. Disto é feita a arquitetura de Le Corbusier, em uma associação de passado e presente, onde a forma revela e desvela o espírito de uma época. Mais que reinstaurar – ou restaurar - volumes simples em uma arquitetura moderna, para uma vida moderna, Le Corbusier traça as linhas de uma arquitetura onde a arbitrariedade conceitual e prática não cabe, diante dos avanços da indústria e da engenharia. A arquitetura moderna seguiu nesse caminho. Um caminho no qual a ordenação – ou a criação – da visualidade da arquitetura esteve conectada à geometria, à imaginação, à uma mensagem histórica e a uma sensação provocada.

O concreto “determinou uma revolução na estética da construção”. Ele

conduz a uma nova estética da planta, desconhecida até aqui. (...) Estamos em um período de construção e de readaptação à (sic) novas condições sociais e econômicas. Dobramos um cabo e os novos horizontes não reencontrarão a grande linha das tradições a não ser quando houver uma revisão completa dos meios em curso, com a determinação de novas bases construtivas e estabelecidas sobre a lógica. (LE CORBUSIER. 2014, p. 40)

Transformar a arquitetura, sua expressão e percepção, implicou em que Le Corbusier compreendesse a natureza do concreto – a sua essência como matéria e símbolo da modernidade na arquitetura – e da natureza humana. As condições sociais e econômicas

exigiram por uma arquitetura – moderna – que estivesse adaptada às novas demandas por espaço e por um conceito que se alinhasse às enunciações da modernidade.

Como “primeira manifestação do homem criando o seu universo” (LE CORBUSIER, 2014, p. 45), a arquitetura transborda em significados por meio de uma união – ou reunião-, de conceitos e práticas nesse campo. Como primeira manifestação, recorre às necessidades humanas antes de qualquer fim formal ou estético. Antes de tudo é o espaço que determina essas necessidades humanas pela forma e/ou pela estética.

Assim, a arquitetura moderna, em seus primeiros momentos apresentando uma produção empírica, “um caráter grosseiramente empírico” (ZEVI, 2011, p. 195), encontrou na recuperação do traçado primordial o caminho para a recuperação das emoções essenciais.

Le Corbusier pensa o novo espaço, o espaço moderno, a partir de uma unidade composta pelo passado da arquitetura com a arquitetura de um tempo-espaço controlado pela industrialização e pelas necessidades de uma época.

Uma grande época começa. Um espírito novo existe. Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção industrial. Os hábitos sufocam a arquitetura. Os “estilos” são uma mentira. O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado. Nossa época fixa a cada dia seu estilo. Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda. (LE CORBUSIER, 2014, p. 57).

Le Corbusier trata a arquitetura moderna como obra de arte. É a arte de um novo espírito de época, nascida em um tempo no qual o mecanicismo suplanta a arte decorativa, substituída por uma produção arquitetônica que refletia o poder da indústria e da economia. O espaço arquitetônico moderno era reflexo de uma exaustão pela repetição do antigo, pela construção de espaços que já negavam um resultado que tivesse a ornamentação pura e simples como fim.

O estilo representa um tempo-espaço. Dessa forma é a arquitetura moderna: representa um tempo-espaço coordenado pela produção industrial e os “indivíduos de elite que compõem o mundo da indústria e dos negócios” (LE CORBUSIER, 2014, p. 59). Aspectos humanos entraram na produção arquitetônica moderna. Os fatores socioeconômicos do

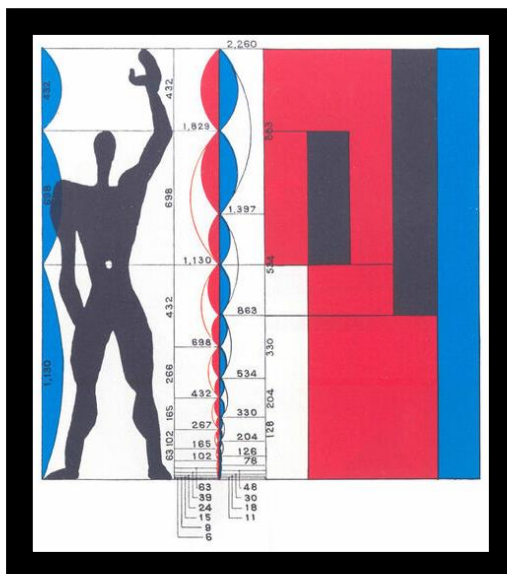
período após a Primeira Guerra Mundial ecoaram na arquitetura moderna determinando assim as novas espacialidades.

O que se chama de “Movimento Moderno em Arquitetura” (SUMMERSON, 2014, p. 109), é uma sucessão de eventos e fenômenos sociais e econômicos iniciados a partir do final dos anos 1914 e se seguiu até o ápice nos anos 1920 e após a Segunda Guerra Mundial.

Seus efeitos se difundiram tanto, a ponto de não existir lugar algum no mundo industrializado no qual os blocos delgados, altos e reluzentes, as perspectivas de pilares de concreto e as seqüências (sic) de janelas recortadas não tenham se tornados típicos e familiares. (SUMMERSON, 2014, p. 109)

Uma revolução na arquitetura, que seguiu um “planejamento em larga escala e produção em massa para suprir necessidades sociais – questões mais de construção do que de arquitetura”, diz John Summerson (2014, p. 109). Desse modo, o que se teve em arquitetura apresentaria – ou representaria-, uma excentricidade diante do classicismo arquitetônico, haja vista a ruptura com os traços recorrentes fundamentados em uma arquitetura simplesmente decorativa.

Os espaços modernos se configuraram como lugares de relações unificadas, cujas características formais e estruturais condiziam com o período e suas demandas espaciais. Essas relações unificadas convergiriam para um único ponto, que foi a criação de espaços novos para suprir uma necessidade urgente por lugares ideais. As relações entre espaço, sentido e configuração unificam-se nesse sentido, estabelecendo uma diversidade de possibilidades, dentre elas a construção de novas experiências em espaços que não se caracterizavam mais pelo excesso de detalhes, mas sim pela precisão com a qual as formas puras se expressavam. Para compreender esse movimento sobre o espaço trago a figura 52 conhecida como *Modulor*.



**Figura 52** - O *Modulor* de Le Corbusier. A escala humana como essência na produção do espaço arquitetônico. Fonte: <https://www.lescouleurs.ch/en/>

Diz Summerson que “Le Corbusier inverteu completamente a arquitetura moderna que se fazia naquele momento”. (SUMMERSON, 2014, p. 115).

Mas não foi senão nos primeiros anos da segunda Guerra Mundial que Le Corbusier criou o sistema que chamou “*Modulor*”. *Modulor* é uma palavra composta a partir de *module*, ou seja, unidade de medida, e *section d’or* ou seção de ouro: a divisão de uma reta de modo que seu segmento menor esteja para o maior assim como o segmento maior está para o todo. O *Modulor* é um sistema de notação do espaço baseado nesse critério geométrico, e oferece toda uma gama de dimensões. As dimensões medianas estão relacionadas ao corpo humano (...). (SUMMERSON, 2014, p. 117).

O *Modulor*<sup>40</sup> de Le Corbusier, criado como um sistema de harmonização entre espaço e ser humano, foi criado entre 1948 e 1955. Ele

representa um sistema classicista tardio, no qual se pretende conciliar os desejos de ordem e de proporção típicos do renascimento, fundamentados em traçados reguladores geométricos e em séries matemáticas que

<sup>40</sup> *Modulor* é uma palavra composta a partir de *module*, ou seja, unidade de medida, e *section d’or* ou seção de ouro (...). O *Modulor* é um sistema de proporcionamento do espaço arquitetônico baseado neste critério geométrico, e oferece toda uma gama de dimensões. As dimensões medianas estão relacionadas com o corpo humano; as dimensões extremas aplicam-se, por um lado, aos detalhes diminutos dos instrumentos de precisão e, por outro lado, à escala dos grandes projetos de planejamento. (POSSEBON, 2004, p. 69).

representam composições musicais, com a nova cultura moderna da construção industrializada. (MONTANER, 2016, p. 53).

A figura humana representada pelo *Modulor* – lembremos aqui neste ponto do *Über-marionette* de Gordon Craig-, associada à geometria do corpo no espaço, era o que Le Corbusier propunha. Não houve uma desumanização completa da arquitetura, porém ela veio sustentada pela conexão entre ser humano e espaço material. As ressignificações espaciais na arquitetura moderna de Le Corbusier demonstraram a necessidade da ordenação dos espaços. A sua leitura sobre a história trouxe as marcações temporais como premissa para a idealização moderna espacial e construída. A industrialização, nesse sentido, ditou a direção da nova arquitetura, tanto quanto o seu sentido subjetivo.

Um instrumento industrial, passível de obsolescência: a casa não mais será o palácio ou o registro de uma família. Isso certamente se refletiria não só em uma mudança na arquitetura, como solução para as consternações europeias (sic) dos entreguerras, com o problema galopante do déficit habitacional e do crescimento das cidades; Corbusier tem a proposta concreta de mudança na própria maneira de pensar-se a vida dentro de uma residência. As ornamentações de interiores, como maneira de cindir a residência das cidades, são criticadas como encasulamento aristocrático, anacrônico. (FRAJNDLICH, 2010, p. 111)

Le Corbusier via na ruptura com a tradição a possibilidade de desconstrução dos espaços e reconstrução de outros, tanto nos seus elementos formais e estéticos quanto nas suas funções. A tradição, de todo, não era negada. A fundamentação histórica em sua teoria alcançou a prática e uma nova casa – um novo lugar, um novo espaço, foi criada. A relação de Le Corbusier com a arquitetura moderna foi de ruptura e transcendência.

Entremeando essas experiências e fenômenos, colocou a arquitetura moderna em um novo patamar, no qual o espaço foi pensado como resultado matemático de uma ordenação geométrica e ao mesmo tempo lugar onde as expressões primevas dos espaços arquitetônicos estavam ancorados.

Suas considerações sobre a repetição de estilos na arquitetura, em alguns momentos são depreciativos sobre “a ornamentação dos edifícios, as técnicas construtivas regionais, a grandiloquência (sic) de mansões com seus telhados e citações ao passado” (FRAJNDLICH, 2010, p. 111). No entanto, evoca ao classicismo e às origens da organização espacial para,

diante da relativa simplicidade das formas e funções primordiais do espaço, reconstruir a arquitetura e colocá-la como uma das mais representativas da modernidade e das necessidades humanas. Uma harmonia ressurgiu na arquitetura moderna.

A unidade arquitetônica é recuperada e impressa na concretude dessa transformação e demonstrando na forma arquitetônica “diversos pontos nos quais o passado e a tradição estavam como uma crise anunciada nas entrelinhas. (FRAJNDLICH, 2010, p. 114). O espaço como máquina funcional, pela obra de Le Corbusier, era um espaço vivo, vívido, orgânico e performático.

### **1.3.1 – O ESPAÇO EM LE CORBUSIER - ENTRE A ARQUITETURA E O TEATRO: UMA EXPERIÊNCIA ESPACIAL DA ARQUITETURA**

O espaço funcionalista como espaço teatral e performático em Le Corbusier, guarda em si as reminiscências da história, dos hábitos, do cotidiano. A experiência e o fenômeno de transformação dos espaços na arquitetura moderna levaram Le Corbusier a transitar não somente pelo universo da matéria, da industrialização dos espaços e das significâncias materiais que estes apresentaram.

O espaço corbusiano detinha características próprias da geometria e da matemática, no entanto expressava nas suas entrelinhas um imenso repertório de funções e estabelecimentos subjetivos que transformariam a percepção dos lugares. Esses estabelecimentos – humanos, afastavam-se de uma concepção espacial absolutamente materialista, em que o espaço é a extensão do ser humano e das experiências e fenômenos que observa ou protagoniza em sua vida.

A função primordial dos espaços em Le Corbusier é, à primeira vista, compartimentar as atribuições finais a que se propõem. No entanto, a evolução das espacialidades em Le Corbusier acontece em um momento em que as intercorrências sociais e econômicas viriam a exigir, motivadas pela produção industrial em grande escala e em série, que os espaços fossem adaptados (ou reconstruídos) com a finalidade exclusiva ao atendimento à função. A forma e a estética seriam resultados secundários, afinal a essência de toda a produção espacial seria fundamentalmente espelhada na máquina.

Le Corbusier revisita a arquitetura clássica e as espacialidades da antiguidade. As desloca para as novas necessidades da modernidade por meio de uma narrativa arquitetônica purista em função, forma e estética, porém adensada em conceito, historicidade e veneração ao clássico. Rafael Urano Frajndlich diz que “na obra de Le Corbusier é tema a tortuosa conciliação entre vanguarda e o passado” (FRAJNDLICH, 2010, p. 109).

Essa conciliação – ou reconciliação, assim entendo, acontece pela saturação dos espaços com os supérfluos e exageros decorativos característicos e recorrentes – quase perpetuando-se. O espírito da época residia na celebração dos caminhos e resultados finais tradicionais que se viam em arquitetura e que de fato se apresentava como valor histórico para uma arquitetura mais humanizada viria a surgir pela relação entre necessidades humanas, espaços e espacialidades novas e a recuperação de uma memória histórica até então ocultada.

O homem, parte integrante do próprio espaço, está sempre em sucessivas mudanças de valores, procurando e exprimindo novas exigências, novos usos, novas expressões, que se vão refletir na sociedade onde está inserido e no espaço onde vive. O corpo e seus movimentos estão em contínua interação com o ambiente, e com a casa – experiência sensorial, qualidade do espaço, matéria e escala. No entanto, apesar de existir a mudança, há também constantes, e é por isso que Le Corbusier está tão atento ao passado. (SILVA, 2014, p. 31)

Le Corbusier recupera o ser humano no espaço, em contrapartida à saturação destes pelo que não se mostrava como necessário à função e ao uso do espaço pela sua característica primordial: o habitar. Naturalmente que aqui se fala da casa, porém a casa é também espaço e esse conceito foi transferido por Le Corbusier para a sua modernização. A recuperação de valores arquitetônicos na antiguidade devolveu à arquitetura a sua expressão primordial, que era capturar os sentidos e estimulá-los pelo reconhecimento ou não de que o espaço àquilo serviria.

A presença do ser humano em um espaço geometrizado, fundamentado essencialmente na matemática das necessidades humanas, estabeleceria uma recuperação de conexões com a experiência do ato de se ocupar o espaço. Essa experiência sensorial viria a dividir com a experiência material os méritos de uma arquitetura modernizada em detrimento não só da máquina, mas também das memórias e sensibilidades. Nesse sentido, Le Corbusier em seu

discurso em seu livro *Por uma arquitetura*, afirma que “os estilos permanecem” (LE CORBUSIER, 2014, p. 65), porém refletidos em uma máquina de morar.

Le Corbusier complementa sua obra recorrendo ao classicismo, tornando-se um dos maiores pensadores na arquitetura moderna. Após a Primeira Guerra Mundial dedica-se à pintura e associa-se a Amédée Ozenfant<sup>41</sup>. Desenvolvem um conceito chamado por eles de Purismo, que envolve uma “disciplina matemática” (SUMMERSON, 2014, p. 115) para evitar que o Cubismo tivesse fim. Para tanto, Le Corbusier cria o *Modulor*, que associado à prática e à poética modernista, veio como uma possível solução para os “problemas de padronização na indústria e, ainda, dar harmonia ao conjunto do meio físico” (SUMMERSON, 2014, p. 117). O meio físico, a matéria arquitetônica, apresentaria, então, um caráter humanizado, mesmo sendo praticamente uma reprodução fidedigna da padronização promovida pela indústria.

A linguagem da arquitetura moderna recuava diante da extravagância, do excesso de ornamentação. O ornamento, na perspectiva da arquitetura moderna, não determinava harmonia ao espaço. Para muitos, “a arquitetura moderna não comunicava nada, senão tédio” (SUMMERSON, 2014, p. 118). Desse modo, a recuperação das raízes clássicas na arquitetura foi o ponto de partida para a recuperação das sensibilidades na sua percepção. Le Corbusier, no seu trato com a modernidade, moderniza e reordena a arquitetura para benefício do ser humano, conectando-a com as suas necessidades mais primordiais e com o sentido da vida.

Para entender todos os atributos cósmicos da obra de Le Corbusier, o estudamos paralelamente a todos os momentos chave da história da arquitetura: a Grécia clássica no esplendor do dórico com a escala dos deuses e as medidas do cosmos (...) <sup>42</sup> (ALONSO, 2009, p. 238 – tradução minha).

---

<sup>41</sup> Amédée Ozenfant (1886 – 1966) foi um arquiteto e pintor francês, com o qual Le Corbusier trabalhou e escreveu o livro *Après le cubisme* (Depois do Cubismo – 1917) e colaborou junto com ele na revista *L'Esprit Nouveau* (1920 – 1925). Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/amedee-ozenfant>

<sup>42</sup> Para entender toda los atributos cósmicos de la obra de Le Corbusier, le estudiamos paralelamente a dos momentos claves de la historia de la arquitectura: la Grecia clásica en el esplendor del dórico con la escala de los dioses y las medidas del cosmos (...). (ALONSO, 2009, p. 238)

Nesse sentido, Le Corbusier atravessa a geometria, a matemática e o funcionalismo absoluto estimulado pela produção industrial. Coordena uma nova arquitetura, novos espaços para novas espacialidades, imerso na essência humana clássica, em uma arquitetura que transcende a materialidade. Invoca o passado, as raízes da arquitetura, em um aperfeiçoamento voltado para composições arquitetônicas repletos de significados. Le Corbusier afirma: “Os estilos permanecem!” (LE CORBUSIER, 2014, p. 65). Um arquiteto criador de espaços vivos, que vislumbra na geometria e nas sensibilidades humanas um modo de conversão dos espaços matematicamente planejados em espaços humanizados e pulsantes em suas concretudes.

A arquitetura corbusiana, no sentido de que é uma arquitetura teatral – ou teatralizada, demonstra na monumentalidade das suas obras um caráter fundamental: a percepção dos espaços pelas sensações, pela experiência, pelo ato da experiência de estar neles. O teatro, como lugar de se ver, conecta os sentidos humanos às materialidades. Transporta os espectadores para universos nos quais as sensibilidades são engatilhadas, para finalmente imergirem na encenação. Le Corbusier trabalha a concepção dos espaços por meio, como já mencionado anteriormente, de uma associação entre geometria, história da arquitetura e por recursos ou artifícios formais e estruturais que criam pontos de contato com as sensibilidades humanas.

Esses artifícios formais e estruturais podem ser vistos na produção teatral, quando se fala de espaços ressignificados em suas materialidades, em um distanciamento da mimese ou da verossimilhança. Formalmente falando, a apropriação dos espaços em Le Corbusier se dá pela sua geometrização, ou seja, pelo dimensionamento dos espaços em acordo com a sua função, restando à forma e à estética finais a incumbência de fazerem-se falar por si mesmos, pelos resultados visuais que alcançam em detrimento de rigores funcionais pré-estabelecidos. Tal afirmação decorre dos estabelecimentos, ou das fases preliminares de um projeto de arquitetura, que tem em si ordenações – ou como se chama na arquitetura, um programa de necessidades.

Um programa de necessidades pode potencialmente ser associado à produção de uma encenação, no sentido do planejamento dos espaços, no planejamento da ocupação dos espaços por elementos cênicos. A matéria cênica, a partir dos estudos de Gordon Craig, passou a apresentar sinais de planejamento a partir do desenvolvimento dos seus esboços, pinturas, gravuras e especialmente por meio dos Screens e das maquetes. Os Screens de

Gordon Craig apresentam sinais de aproximação com a produção de arquitetura e essa sinalização de planejamento espacial prévio caracterizam o planejamento arquitetônico. Os fatores condicionantes primordiais para o planejamento de ocupação de espaços passam pela investigação em ampla visão de onde, como, os porquês e para quem esse planejamento servirá.

Le Corbusier, em sua segunda visita ao Brasil no ano de 1936<sup>43</sup>, observou a população e as ruas brasileiras. Extraiu dessa observação a presença forte da miscigenação na população e se surpreendeu com “os seus conflitos e seus contatos, com suas violentas divergências, de modo que tudo isto convertia o espetáculo da rua em um autêntico teatro”<sup>44</sup> (LE CORBUSIER, s/d, p. 3 – tradução minha). A percepção não somente dos espaços com suas estruturas materiais construídas é uma característica de Le Corbusier. Na sua visita ao Rio de Janeiro, Durante a sua trajetória como artista-arquiteto, mesmo nos tempos e espaços condicionados pela maquinização da sociedade, reviu a história da arquitetura clássica e dela extraiu a essência para o entendimento e planejamento dos seus espaços.

A arquitetura em Le Corbusier previa não os espaços pelos espaços, como matéria e em suas representações geométricas. Ele transpôs a uma “esquematização eclética”<sup>45</sup> (BENEVOLO, 2016, p. 101) pura e simples na (re) configuração espacial das suas obras. Le Corbusier, se o entendermos como um agente transformador dos espaços pela sua experiência de observação de hábitos, costumes e do cotidiano universal, se torna também um agente construtor de uma referência teatralizada da arquitetura clássica na arquitetura moderna. Essa teatralização da arquitetura se deve a aspectos, reflito, como a transposição do cotidiano para a encenação.

Nesse sentido, Le Corbusier transportou para a arquitetura conceitos que envolvem a percepção do objeto - o edifício ou outro produto arquitetônico, questão relacionada ao teatro, no sentido de que os sentidos do espectador são estimulados tanto por eles em si quanto pela experiência do ato de presenciar – e/ou também interagir – à encenação. É uma análise superficial ainda, que demanda por pesquisa mais aprofundada para de fato

---

<sup>43</sup> Le Corbusier esteve no Brasil em 1929 e 1936. Em 1936 veio a convite do governo brasileiro para elaborar os projetos da Cidade Universitária do Brasil e do Ministério da Educação Nacional e de Saúde pública, no Rio de Janeiro.

<sup>44</sup> (...) con sus conflictos y sus contactos, con sus violentas divergencias, de modo que todo ello convertía el espectáculo de la calle en un auténtico teatro. (LE CORBUSIER, s/d, p. 3 – tradução minha)

<sup>45</sup> Leonardo Benevolo descreve pontos onde a arquitetura apresenta seu caráter de moderna, se referindo ao ecletismo, ou à referência em uma arquitetura de onde vertem inúmeras correntes e estilos em sua configuração.

estabelecer um ou mais pontos de contato entre a arquitetura e o teatro, excetuando-se os fatores técnico-construtivos no espaço cênico.

Segundo Leonardo Benevolo, Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe<sup>46</sup> “inventaram um estilo de trabalho jamais visto desde o século XVI: uma combinação de poesia e prosa, de audácia intelectual e de adesão à realidade (...) (BENEVOLO, 2016, p. 106). Esta fala de Benevolo se refere à criação da escola Bauhaus onde Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe exercitaram uma amplificação do alcance da arquitetura que não somente na produção de espaços físicos, mas também uma experimentação de recodificação da história da arquitetura e do design.

Walter Gropius fala, a respeito da Bauhaus e da arquitetura, que “a impressão sensorial proveio de nós mesmos, de nossa experiência anterior em nós mesmos” (GROPIUS, 1994, p. 47). Essa impressão sensorial penso ser uma expressão que pode ser colocada nesta reflexão sobre teatro e arquitetura, haja vista ser, de certa maneira, cabível nessa associação e no sentido mínimo de um espetáculo teatral, que é o estímulo das sensibilidades através da visualidade e das demais sensações provocadas pela experiência de estar/interagir com o lugar teatral. Como diz Margot Berthold, o teatro é um lugar que, em “um esforço bem-sucedido enfeitiça o espectador, cria resistência, provoca discussões e faz pensar” (BERTHOLD, 2014, p. XI).

Essa consideração de Berthold em relação às ações do teatro sobre o espectador se relaciona à arquitetura e seus objetivos. Le Corbusier fala da emoção que a arquitetura deve produzir na experiência do espaço. Como no teatro, a organização do espetáculo, da encenação, se dá por meio não somente da corporificação/personificação de personagens, da reprodução do texto dramático ou até de uma ocupação despropositada do espaço cênico.

Pelo olhar da arquitetura, considerando as particularidades individuais do observador/espectador, o espaço tridimensional de uma caixa cênica – e também dos espaços não convencionais, deve ser permeado por toda espécie de recurso material e subjetivo que potencialize sensações. A arquitetura tem esse dever, no sentido de que consegue estimular sentidos tanto pela visualidade da obra arquitetônica quanto pelos entrelugares que cria por meio do estudo do ser humano e suas potenciais relações e interpretações do espaço.

---

<sup>46</sup> Mies van de Rohe (Ludwig Mies van der Rohe) – (1886 – 1969). Arquiteto alemão, naturalizado norte-americano.

Le Corbusier codifica a arquitetura. A recodifica, melhor dizendo. Transforma matéria em sensações. O seu principal instrumento para isso é a luz, que cria as atmosferas nos espaços interiores das suas obras. Nesse sentido, transporta para o espaço, a partir da matéria arquitetônica sinais que representam as sensações. Tais sinais são modelados a partir das relações que ele faz com a arquitetura primordial, da ancestralidade. Entenda-se como arquitetura primordial aquela que, mais que matéria, reúne sensações também primordiais, como o abrigar, o acolher, o reunir, o estar dentro, o sentir-se seguro e o emocionar pela abrangência dos reguladores das emoções.

Walter Gropius afirma que “a impressão sensorial proveio de nós mesmos, de nossa experiência anterior em nós mesmos” (GROPIUS, 1994, p. 47). Em uma analogia com o espaço cênico, com o espaço teatral, é possível pontuar uma conexão com a arquitetura no sentido de que ela tem a atribuição de recorrer à memória e às experiências individuais e coletivas para que emita mensagens – codificadas na materialidade, que estimulem os sentidos. A experiência de Le Corbusier com o espaço, com a teatralidade explícita demonstrada nas suas obras, acontece pelo engatilhamento do “sentimento do espaço” no observador, tanto como acontece no teatro, por meios que permitem a elaboração de um discurso cênico aproximado do discurso arquitetural arquitetônico. Esse discurso se refere à criação de potenciais sensoriais conectados a sentimentos comuns, coletivos, como o entendimento de uma certa lógica na apropriação do espaço pela sua geometria básica.

As formas simples, que criam superfícies simples – o quadrado, o triângulo e o círculo – e leituras objetivas em contrapartida expressam significações complexas. Estas significações complexas se referem ao espaço e aos elementos inseridos nele na visão de que o olhar reconhece esses elementos pela cadeia de significados não materiais que carregam e comunicam. A arquitetura, na transformação da realidade em representação material no espaço, devolve ao espectador “satisfações superiores” (LE CORBUSIER, 2014, p. 89).

Essas satisfações superiores se referem à geometrização do espaço, onde a matemática e a geometria – e por meio delas - se chega à instrumentalização dos sentimentos e à sua representação por meio do controle da matéria. O interesse do olhar – e conseqüentemente do sentimento em relação ao espaço - decodifica essas satisfações superiores, de forma que a interpretação do espaço passa da condição de física para a condição de psicológica.

Diz Le Corbusier, sobre beleza e unidade entre visualidade e sensações:

A beleza? É o imponderável agindo somente pela presença formal das bases primordiais: satisfação racional do espírito (utilidade, economia); em seguida, cubos, esferas, cilindros, cones, etc. (sensorial). Depois...o imponderável; é o gênio inventivo, o gênio plástico, o gênio matemático, esta capacidade de medir a ordem, a unidade, de organizar segundo leis claras todas essas coisas que excitam e satisfazem plenamente nossos sentidos visuais. (LE CORBUSIER, p. 99)

Os sentidos visuais e espaciais especialmente, são alguns dos meios pelos quais a arquitetura trabalha os sentidos humanos na percepção do espaço material. Porém, a inserção de sinais que ativem as sensações, tanto na projeção antecipada do espaço quanto na percepção dele pelo seu usuário - permanente ou temporário que seja – pode ser operada, isto é, esses sinais sensoriais podem ser de fato transformados em matéria arquitetônica e matéria cênica. Le Corbusier adverte que “a arquitetura não é somente ordenação. A ordenação é uma das prerrogativas fundamentais da arquitetura” (LE CORBUSIER, 2014, p. 109).

A ordenação é projeto. A arquitetura é ordenação, projeto e sentimentos. Esse transbordamento de uma ordenação para os sentimentos acontece paralelamente à configuração dos espaços em sua geometria e em suas três dimensões. Na arquitetura dos espaços corbusianos o caráter teatral aparece pela “invenção” – ou melhor, recuperação - de uma nova espacialidade, aproximada do teatro não pelo décor, mas por significações ancestrais retomadas e repensadas no sentido de colocar, subjetivamente, as metáforas e os simbolismos aplicados na matéria arquitetônica por meio da matéria arquitetônica em si e das sensações que um agenciamento espacial referenciado nas memórias e sensibilidades humanas tem em seus potenciais de se fazerem comunicar e serem percebidos.

A complexidade dessa transposição – da significação simbólica na matéria arquitetônica e teatral – é um fator concreto na obra corbusiana. Dentro desse sentido e no sentido dos processos criativos para esses fins, Fayga Ostrower ressalta que as potencialidades criativas se entrelaçam em “dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural” (OSTROWER, 2017, p. 5).

Esse entrelaçamento entre o individual o coletivo - o nível cultural - permite, de certo modo e em certa profundidade, que se consiga construir na arquitetura do habitar e na arquitetura da encenação uma arquitetura de sentidos. Le Corbusier assim o faz nos seus

novos espaços, repletos de potenciais simbólicos, originados em reflexões sobre os espaços primevos, da ancestralidade. Ostrower completa: “Uma grande parte da sensibilidade, a maior parte talvez, incluindo as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente” (OSTROWER, 2017, p. 12).

Desse modo, é possível crer que Le Corbusier, imbuído e incentivado pela pesquisa histórica dos espaços arquitetônicos primordiais, também transpôs esses sentidos – e imagens fundamentais – ao que produziu, de forma que desperta afetos, memórias e sensibilidades em uma imagem arquitetural construída em espaços que performam, para uma coletividade tocada em suas memórias ancestrais e no inconsciente coletivo.

Le Corbusier fala da planta arquitetônica. Considera que ela “é a determinação do todo” e é “uma austera abstração” (LE CORBUSIER, 2014, p. 27). Diante disto, reforça o caráter artístico-científico na produção dos espaços e de novas espacialidades e acrescenta: “A planta traz consigo um ritmo primário determinado” (LE CORBUSIER, 2014, p. 27). Esse ritmo primário de que Le Corbusier fala, potencialmente pode ser construído no espaço teatral por meio dos múltiplos sentidos também primários que se podem recuperar diante da sinalização possível de traços de memória e sistemas simbólicos aplicados na arquitetura do passado.

O teatro como lugar de se perceber oferece esse potencial. É um espaço dinâmico mesmo no seu “vazio”, pois na memória coletiva carrega toda a carga simbólica construída ao longo da história da humanidade e das encenações – também rituais, e pode ser transformada em matéria.

Le Corbusier, em suas considerações sobre o espaço argumenta: “Tomar posse do espaço é o gesto primeiro dos seres vivos, dos homens, dos animais, das plantas e das nuvens, manifestação fundamental de equilíbrio e de duração. A prova primeira da existência é ocupar o espaço”. (LE CORBUSIER, 2015, p. 244). A ocupação do espaço arquitetônico em Le Corbusier é teatral se o considerarmos como potencial receptor de sentidos simbólicos, tanto quanto nas encenações. De fato, as experiências em teatro demonstraram a possibilidade de que sentidos simbólicos fossem atribuídos ao conjunto da encenação, em sua visualidade, em sua estrutura cenográfica e na transposição do texto dramático para o drama encenado. Essa possibilidade existe na arquitetura. Os espaços em Le Corbusier

carregam esses sentidos e para ele “a chave da emoção estética é uma função espacial” (LE CORBUSIER, 2015, p. 245).

Fala-se de arquitetura e emoção. A arquitetura toca nossos sentidos, condiciona nossos comportamentos e avaliações da experiência no espaço. O teatro toca nossos sentidos, condiciona nossos comportamentos e avaliações da experiência no espaço. O espaço não é somente matéria. O espaço também é símbolo. O espaço arquitetural é, tanto quanto o espaço teatral, um lugar que se permite a receber um conjunto ou conjuntos de informações objetivas e subjetivas. O espaço é um conjunto de sensações transformadas em matéria, sensações transformadas em arquitetura por meio de sensações construídas à distância de quaisquer arbitrariedades ou despropósitos. A arquitetura dos espaços é feita para tocar a alma, tocar o espírito, tocar a memória e tornar sensível quaisquer experiências, conscientes ou inconscientes.

## **CAPÍTULO II - SIMBOLISMO E TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO EM GORDON CRAIG E LE CORBUSIER**

Este capítulo trata do simbolismo e da transformação do espaço em Gordon Craig e Le Corbusier, nos seus espaços cênicos e arquitetônicos, respectivamente. As suas obras se localizam em tempos-espaços específicos, porém aproximados como espaços transformados em relação ao cotidiano e à mímese na cena e na arquitetura. A reflexão aqui trata de potenciais mensagens simbólicas transpostas à cena e à arquitetura em Gordon Craig e Le Corbusier.

A memória e a história têm nos mostrado inúmeras repetições na transformação dos espaços. Essas repetições se devem às necessidades tanto físicas quanto psicológicas impressas nas configurações espaciais sejam elas objetivas e/ou materiais, sejam elas subjetivas e/ou simbólicas.

O caráter simbólico dos espaços é demonstrado pela impressão de sentidos memoriais e sensíveis, que na história da humanidade são as representações do divinal, do ritual, do metafísico e do sagrado, dentre outras representações que equivalem aos temas e motivos que aparecem na evolução das sociedades. Desde os tempos mais primordiais o ser humano

ocupa os espaços pela sua função também primordial, conferindo a eles características que se ajustam aos seus desejos (sentimentos e desejos internos individuais) – e necessidades (as necessidades físicas), bem como transportando a esses espaços as construções derivadas das vivências e experiências.

Ao definir ou dar nitidez a uma imagem arquitetônica ou cênica em seus sentidos materiais perpassamos o sensorial visual e atingimos aos sentidos não materiais, que representam questões humanas em suas significações míticas, arquetípicas e simbólicas. As materialidades na arquitetura e/ou na encenação são desenvolvidas, em um primeiro momento, a partir do texto dramático, juntamente com os processos que fazem parte da construção de uma encenação. Desenvolver uma ideia a ponto de sintetizá-la corresponde a um profundo adensamento na poética de um espaço que se permite a receber o pensamento do pensamento, a reflexão sobre o sentido do espaço cênico ou arquitetônico e transformá-lo em matéria palpável ou simbólica.

A transformação de matéria em símbolo corresponde a um processo ancestral, relacionado às vivências e experiências do ser humano, que projetam na materialidade suas memórias e sensibilidades. Nesse sentido, o espaço craiguiano e o espaço corbusiano são compostos pela transformação da matéria em elementos que simbolizam a matéria original, tornando-se visível pelos olhos da análise e de uma percepção mais profunda sobre esses processos. Gordon Craig transforma seus espaços apontando para um “renascimento da arte teatral” (RIBEIRO, 2016, p. 15). Esse renascimento viria a depender da exclusão do ator da encenação e a sua substituição por algo que o representasse, porém que fosse destituído das características humanas, forçando

o teatro a repensar a arte do ator em relação à sua fisicalidade, ao papel da subjetividade e de seu ego, à plasticidade de seu corpo em cena, à singularidade de suas técnicas, à função do texto e da voz, a questão da artificialidade, e a questão do que seria “natural”. (RIBEIRO, 2016, p. 16)

Os sinais que Gordon Craig dá, na intenção de transformar o espaço da encenação, aparecem diretamente no ator, corpo que ocupa o espaço. A redução da matéria na encenação, incluindo o corpo do ator, correspondem a uma percepção de Gordon Craig que

alcança níveis que transcendem para “uma visão particular de mundo e busca espiritual” (RIBEIRO, 2016, p. 16).

Nessa visão particular, Gordon Craig busca, de certa maneira, o que se busca na arquitetura, que é representar por meio de elementos significantes de subjetividades o que a matéria arquitetônica tem sem sua essência. A função plástica do espaço craiguiano estaria representada por algo “inumano”, o *Über-marionette*, que carrega em sua proposta a ideia de que fosse um veículo para a simplificação de todas as concretas e utópicas projeções humanas na encenação. A criação de Gordon Craig “terminou por erigir uma imagem totêmica, um símbolo, ao redor do qual gravitaram todas as suas outras propostas estéticas, técnicas e filosóficas”. (RIBEIRO, 2016, p. 19).

Assim, transformando o corpo que ocupa o espaço, Gordon Craig o altera e ressignifica, no sentido de que não seria mais uma figura humana a encenar, mas sim uma espécie de fac-símile do ser humano, uma construção simbólica do homem. “O ator deve desaparecer e em seu lugar surgir a figura inanimada, o *Über-marionette*, podemos chamá-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor” (CRAIG apud RIBEIRO, 2016 [1908], p. 21). Nessa proposta, Gordon Craig explicita o desejo de simbolizar a vida na encenação, incluindo obviamente o próprio ser humano.

Defendendo a “morte” do ator e abraçado ao movimento simbolista, Gordon Craig tece seus processos criativos dentro de ideias que se contrapunham e negavam ao Naturalismo. Almir Ribeiro fala de uma essência humana ancestral no processo de simbolização da figura do ser humano na encenação craiguiana, em uma “qualidade efêmera que embebe a toda matéria que conhecemos” e se concretiza “em cada intuição representativa dos homens desde tempos imemoriais” (RIBEIRO, 2016, p. 23). As ancestralidades estão presentes na encenação craiguiana. Gordon Craig propõe então a substituição do ator por um outro elemento, inumano, e cria conseqüentemente uma percepção diferente para o espaço – e para a encenação, em vista da mímese e da verossimilhança no teatro naturalista no século XIX.

A obra de Gordon Craig, em sua “forma significativa” (LANGER, 2016 [1953], p. 25), associa tanto a matéria quanto as significações subjetivas, em corpo e espaço, em corpo que ocupa o espaço da encenação e em espaço que envolve uma representação material simbólica de uma realidade concreta e imaginada. A apropriação do simbolismo por Gordon Craig

acontece em meio à onda simbolista, o que desencadeou os processos de construção das imagens simbólicas nas suas obras. Como diz Almir Ribeiro,

Edward Gordon Craig teve parte importante de sua formação intelectual e artística na efervescência gerada no bojo do movimento simbolista, sua obra sintetiza as principais qualidades previstas pelos simbolistas no teatro e a concepção de seu *Über-marionette* é a sua realização mais caracteristicamente simbólica. (RIBEIRO, 2016, p. 28).

O espaço craiguiano representava a imagem simbolizada da Natureza, fonte para a observação dos fenômenos que se transformariam em recurso imagético e cênico nas suas encenações. Gordon Craig “se expressava visceralmente através de signos, de símbolos” (RIBEIRO, 2016, p. 31) e nessa expressão recolhia a aparência da Natureza, em seu estado mais primordial, condensado em uma constituição cênica carregada de potenciais interpretações simbólicas, por conseguinte. A concepção do seu *Über-marionette*, por sua vez, ocupando um espaço construído sobre os pilares da perspectiva simbolista, representava a síntese da humanidade em um elemento que representava a falta dela – era inumano -, mas que tinha em si todas as expressões simbólicas primordiais da humanidade.

Em um paralelo à arquitetura corbusiana, a aproximação que se pode verificar é a transcrição de uma partitura simbólica ao espaço do habitar, que tinha o espírito de um tempo formatado pela indústria e pelos significados subjetivos que compreendia e comunicava. O professor Almir Ribeiro, em seu livro *Gordon Craig – a pedagogia do Über-marionette*, justifica a manifestação simbolista de Gordon Craig nos espaços que transformou, conectado com o movimento simbolista, com o respaldo de “um dos fundamentos da contribuição estética simbolista” que é “a contraposição entre Naturalidade e Artificialidade”. (RIBEIRO, 2016, p. 28).

Na arquitetura o espaço é tratado como organismo, vivo e vívido. Um espaço para habitar. Em Gordon Craig, o espaço da encenação é para ser percebido, distante do que seja óbvio ao olhar e à interpretação imediata. O espaço já não está mais acorrentado aos modelos (pré) concebidos essencialmente por uma tradição – ou por tradições seculares, ancestrais. O espaço arquitetônico, em semelhança ao espaço teatral, nesse sentido carrega matéria e sentimentos.

O Simbolismo é verdadeiramente bastante apropriado; é saudável, metódico e universalmente utilizado. Não pode ser chamado de teatral se por teatral queremos dizer algo chamativo, mas ele é a própria essência do teatro se desejamos incluir sua arte entre as Belas Artes. (...) A música só se torna inteligível através do emprego de símbolos, e é simbólica em sua essência. Todas as formas de saudação e despedida são simbólicas e empregam símbolos, e o último ato de afeto que se dedica aos mortos é erigir um símbolo sobre ele. (CRAIG apud RIBEIRO, 2016, p. 27).

O simbolismo no espaço craiguiano é o “signo visível de uma ideia” (HERRERA apud RIBEIRO, 2016, p. 27) transformada em matéria cênica e em encenação. Essa ideia é sistematizada pelos processos criativos em associação à compreensão do espaço como lugar que admite interferências materiais por meio de recursos – ou artifícios artísticos e técnicos – de recuperação de sentidos simbólicos do inconsciente coletivo e da memória individual e coletiva.

O teatro, como receptor também de mensagens codificadas pela linguagem simbolista, encontra sustentação para isso na ideia de que a reprodução da Natureza também poderia ser significada e gerar códigos para a compreensão dos sentidos simbólicos que comunicavam. Uma morfologia cênica que indique objetiva ou subjetivamente um significado passível de apreensão e compreensão, necessariamente deve recuperar traços memoriais e sinais transformados em símbolos.

São esses alguns dos fatores que atingem o inconsciente coletivo e transformam percepções primárias em sentidos profundos e sensações indizíveis. O símbolo, como mecanismo de transformação da matéria em impressão ou sensação, é o *Leitmotiv* do espaço craiguiano – o que veremos nos capítulos seguintes, em um estado de recorrência dos sinais na materialidade da encenação, em sua visualidade e morfologia. Os exemplos citados por Gordon Craig são claros nesse sentido.

A materialização do símbolo se dá naturalmente pelas experiências da humanidade, condensadas em sinais e simbolizadas, de forma que a sensação de proximidade – ou de identificação com o símbolo -, vem formada com e pelas vivências e subjetivações que a humanidade dá ao que vê, percebe e compreende.

Gordon Craig renova a encenação. Restaura a essência da cena e da sua materialidade. Dá contornos de história contada por meio de sinais, representados na encenação e na matéria cênica por meio de significações profundas que repousam na sua vontade, no seu imaginário e na sua memória. O teatro craiguiano, em seus espaços e espacialidades, se configura como renovação, como restauração de uma arte não realista. Nesse sentido, “A meta do teatro como um todo é restaurar sua arte, e isso deve começar abolindo-se do teatro essa ideia de imitação, essa ideia de reprodução da natureza. Enquanto houver imitação no teatro, o teatro jamais será livre” (CRAIG apud RIBEIRO, 2016, p. 28).

Como meta, Gordon Craig traçou um novo teatro, uma nova cena e uma nova espacialidade, repensando e reconstruindo os conceitos ancestrais de ocupação do espaço. Em negação à mímese, reconstruiu o espaço da encenação por meio de uma nova codificação – ou recodificação –, de sinais claros de ruptura com a tradição teatral, em uma obra em que as totalidades dos sentimentos comunicados e percebidos estão contidos em um Eu particular, individual.

Susanne Langer<sup>47</sup>, tratando da obra de arte, a considera como “expressão espontânea do sentimento, isto é, um sintoma do estado de espírito do artista” (LANGER, 2016, p. 27). Gordon Craig evidencia a partir do seu Eu particular esse estado de espírito na construção de novas espacialidades, recorrendo a afirmações de si próprio e de tempos-espacos históricos e presentes na sua época. À vista disso, Gordon Craig experimenta também a si mesmo nos recortes simbólicos das suas encenações, que demonstram uma articulação espacial repleta de valores simbólicos abstraídos a partir das suas formas puras.

Algumas pessoas têm medo do Simbolismo, mas é difícil se descobrir o porquê, e estas pessoas as vezes ficam muito indignadas e dão a entender que a razão pela qual não gostam do Simbolismo é porque existe algo de não saudável e prejudicial sobre ele. “Vivemos em uma época realista”, é a desculpa que apresentam. Mas eles não conseguem explicar como fazem o uso de símbolos para nos dizer isso, nem como durante todas as suas vidas fizeram uso dessa mesma coisa que eles acham tão incompreensível. (CRAIG apud RIBEIRO, 2016, p. 31).

---

<sup>47</sup> Susanne Langer (1895 – 1985), filósofa, escritora e educadora norte-americana. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Susanne\\_Langer](https://pt.wikipedia.org/wiki/Susanne_Langer)

Levar à arquitetura e à encenação as formas puras, carregadas de potenciais simbólicos é, de certo modo, potencializador de estranhamentos em relação ao espaço e à performance do ator. O realismo ainda é mais facilmente palatável e compreensível. A identificação com o espaço e com o seu agenciamento se dá, nesse sentido, pela linguagem subjetiva que se imprime nele.

A abstração das ideias no sentido da construção de um espaço, cênico ou arquitetural, requer pela manifestação de uma expressão lógica. Nesta afirmação, recorro aos sentidos geométricos do espaço em Gordon Craig, cujas qualidades lógicas se aproximam das qualidades lógicas arquiteturais, de recortes espaciais onde “as estruturas, ou formas, no sentido mais amplo, devem estar em alguma dimensão intelectual a fim de serem percebidas” (LANGER, 2016, p. 58). Para Almir Ribeiro, “o acento das propostas de Gordon Craig passou a ser uma inédita escrita visual (...) abstrata e geométrica, onde a luz e os volumes assumiriam protagonismo. A ideia da matéria em cena como elemento central” (RIBEIRO, 2019, p. 42).

Nesse sentido se pode verificar uma relação próxima de Gordon Craig com a arquitetura dos espaços em Le Corbusier e com seus próprios conceitos de espaço e matéria que ocupa os espaços. Os elementos centrais da arquitetura em Le Corbusier eram os volumes e superfícies que, dispostos sob a luz, gerariam emoção; a emoção arquitetural.

Para tanto, uma composição arquitetural da cena depende de uma métrica e de uma lógica inicial, que em conjunto com a desconstrução do realismo em sua essência histórica, primordial e pura, virão a constituir um espaço em que seus elementos, nos seus estados puros, significarão a si próprios nos sentidos funcional, cênico e subjetivo. Os elementos cênicos em Gordon Craig perpassam as interpretações em seus significados materiais.

Avançam para indicações de hierarquias, jogos de poder e elevação espiritual, bem como sugerir a emoção cênica pela associação entre a significação simbólica atribuída ao objeto abstraído, a alteração das percepções espaciais – recortes para a identificação subjetiva de entrelugares, estados temporais e temporais pela plateia, etc. – e a construção de um significado simbólico pela sustentação de Gordon Craig nas “fontes gregas clássicas de duas teorias” (RIBEIRO, 2019, p. 42).

Os *Screens* de Gordon Craig “são literalmente a concretização da matéria em movimento. Ao se moverem, a cena estaria constantemente sendo recriada. Alterando e

recriando espaços, luzes e sombras em movimento” (RIBEIRO, 2019, p. 44). Se observarmos especialmente os *Screens*, entenderemos a dinâmica proposta por Gordon Craig para esses elementos e para a encenação em seu todo. O cerne da codificação dos sentidos e sentimentos no espaço craiguiano, percebo, seriam a junção entre síntese, abstração e dinâmica.

Os *Screens* em movimento, diante das mudanças de luz, e em conjunto com os outros elementos/componentes cênicos seriam o gatilho para o despertar de sentidos na plateia. O espaço da encenação em Gordon Craig se transforma e ressignifica as percepções de informações cotidianas, memoriais e sensoriais pela simulação da realidade por meio de recursos como a abstração das formas e a potencialização de sentidos simbólicos pelo controle de estruturas dinâmicas e da luz cênica. O espaço da encenação em Gordon Craig transmitiu, pelas formas e superfícies puras, uma subjetivação de ideias e sentimentos construídos em suas significações simbólicas e suas qualidades não realistas.

O Naturalismo, entretanto, se mostrava atraente ao público. A ideia da quarta parede, o trabalho de Antoine, as primeiras montagens de Stanislavski à frente do Teatro de Arte de Moscou, o surgimento do psicologismo, a reafirmação do palco italiano como cena ideal, os textos de Tchekhov, Ibsen e outros, pareciam demonstrar que se havia encontrado a receita perfeita para a cena teatral. Mas para Craig, o Naturalismo era em essência um equívoco tolo e nocivo ao teatro, cujas névoas confusas o Simbolismo ajudaria a dispersar. (RIBEIRO, 2016, p. 30).

A obra de Gordon Craig concentra “o discurso indireto das imagens” (BALAKIAN, 2007, p. 35). Esse discurso indireto está concentrado na manipulação direta do espaço cênico e dos seus elementos componentes. Esta manipulação e seus resultados “são um contínuo protesto contra a imitação grosseira, material e imediata da realidade”. (BABLET [1962] apud Ribeiro, 2016, p. 30). Almir Ribeiro relata que “para Craig, o Naturalismo era em essência um equívoco tolo e nocivo ao teatro, cujas névoas confusas o Simbolismo ajudaria a dispersar”. (RIBEIRO, 2016, p. 30) e que as obras de Gordon Craig “são um contínuo protesto contra a imitação grosseira, material e imediata da realidade” (BABLET [1962] apud Ribeiro, 2016, p. 30).

Gordon Craig opera um enfrentamento contra a encenação realista. Retrata o imaginário por meio da dissociação entre a imagem real e a imagem simbólica. Rompe com

a cena mimética e profetiza um teatro novo em materialidades e subjetividades. As atmosferas de subjetividade no espaço craiguiano elevaram a experiência teatral a campos não físicos da imagem e da percepção teatral, nos quais a leitura da cena passaria a ser não somente cunhada em experiências objetivas. Também se tornaram presentes as experiências construídas no imaginário e no memorial, em associação a experiências de cunho sensível. À plateia, então, caberia o ato de experimentação das mensagens simbólicas construídas por Gordon Craig.

No teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis. A interação de luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que a hora do dia, o bater de um relógio, a sugestão de vento, as variações de cor inundando o palco, constituam uma linguagem para cada diferente espectador. (BALAKIAN, 2007, p. 100).

Gordon Craig criou e exteriorizou um sistema de símbolos e os organizou de forma a conectá-los aos sentimentos humanos para contrapor realismo e simbolismo. A “significação, ou a expressão lógica” (LANGER, 2016, p. 52) em Gordon Craig está na transposição dos sentimentos para a matéria cênica e assim a conexão com os sentimentos da plateia acontece, por meios subjetivos transformados em matéria.

Em uma leitura aprofundada sobre a essência da arquitetura, podemos perceber que ela é mais que matéria construída e recortes ou definições de “territórios” e espaços em plantas. É mais que cores, fachadas e o *décor*. O fazer arquitetônico demanda por mais que significados materiais e concretos. Deve ter em si e expressar de si a essência dos espaços, sobre o qual o arquiteto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa discorre tão poeticamente.

Abro parênteses aqui para enfatizar um sentimento meu. Um sentimento de identificação com esse arquiteto em suas falas tanto quanto Le Corbusier e Gordon Craig em suas expressões e pensamentos. Em contraponto à racionalidade de Le Corbusier, o arquiteto Juhani Pallasmaa desenvolveu uma poética direcionada ao memorial e ao experiencial nas suas reflexões sobre uma arquitetura sustentada na percepção do espaço e dos fenômenos que a envolvem.

Pallasmaa decifra, decodifica e recodifica a essência da arquitetura, em uma perspectiva que salvaguarda os sentimentos e memórias humanas do esquecimento e de uma arquitetura impessoal e sem identidade, elaborando um diálogo denso, interior e fundamental na percepção dos espaços como organismos vivos e que produzem vida. A casa – ou a arquitetura -, pode ser uma máquina de morar, de habitar, como diz Le Corbusier.

O palco, este pode ser uma máquina de atuar, se considerarmos a lógica e os afetos que produzem as suas espacialidades. No entanto, penso que é impossível perceber a arquitetura de uma encenação sem a relevância máxima que deve se dar ao ser humano, o protagonista no uso dos seus espaços físicos e simbólicos. O ser humano articula suas experiências a partir de imagens e sensações que se tornam memórias na experiência com os espaços. Ser arquiteto é inspirar-se em si próprio, nas suas memórias, vivências e experiências, tanto quanto inspirar-se no outro e nas vivências e experiências individuais e coletivas. O arquiteto tem o poder de perceber e identificar os pontos de contato entre a matéria e os significados não materiais que elas comunicam. As suas atribuições transbordam a quaisquer conjuntos de conteúdos lógicos, envolvendo os conteúdos humanos em sua percepção e sentimentos.

Le Corbusier, em *Por uma arquitetura*, coloca as espacialidades arquitetônicas tradicionais – e o arquiteto e a arquitetura também -, como estando em “penosa regressão”, frente ao “pleno florescimento” dos engenheiros e da engenharia (LE CORBUSIER, 2014, p. XXIX). Essa regressão e florescimento se referem ao poder da engenharia que, em sua racionalidade inspirada na era maquinicista, naquele tempo-espaço consegue atingir um equilíbrio entre estética, forma e função no espaço construído.

Dentre as atribuições da arquitetura está, segundo Juhani Pallasmaa,

a tarefa de preservar o passado e nos permitir experimentar e compreender o *continuum* da cultura e da tradição. Não existimos apenas na realidade espacial e material, também habitamos em realidades culturais, mentais e temporais. Nossa realidade existencial e vivida é uma condição espessa, em camadas e em constante oscilação. Arquitetura é essencialmente uma forma artística de reconciliação e mediação, e, além de nos inserir no espaço e lugar, as paisagens e as edificações articulam nossas experiências de duração do tempo entre as polaridades do passado e do futuro (PALLASMAA, 2018, p. 13)

A memória e a história devem fazer parte da arquitetura, necessariamente. Memória e história são os elementos que nos conectam à sensação de pertencimento a um lugar e a uma cultura. A existência humana não é apenas o estar vivo, é ser pulsante em todos os sentidos, diante das nossas vivências e experiências. A arquitetura também é constituída de palimpsestos, de memórias e vivências escritas em camadas, ou mesmo sobrescritas pela ação do tempo. Não só memórias e vivências, mas também as experiências no sentido da ocupação e apropriação do espaço que habitamos e usamos.

O simbolismo nas novas espacialidades de Le Corbusier está no caráter emocional que ele utiliza e justifica. São tipificações concretas da natureza humana transformada em sinais de humanidade na matéria arquitetônica. Le Corbusier recria – ou retoma-, uma ordenação espacial de conteúdos simbólicos e a faz ser bela pela sua essência, pela comunicação subjetiva de uma mensagem memorial, emocional e ancestral.

As suas referências nas espacialidades ancestrais reforçam o sentido dos espaços que (re) ordenou, transportando o habitante/usuário desses espaços para instantes de identificação, a instantes de percepção de significados e a instantes nos quais o espírito é tocado por uma memória inconsciente. A arquitetura de Le Corbusier busca e recupera a memória e as sensações nas formas puras. Devolve o sentido e as sensações primordiais à arquitetura e aos espaços internos e externos. No sentido de transformação dos espaços na modernidade, Le Corbusier retoma a memória arquitetural da antiga Roma, afirmando que a “arquitetura estabelece relações comoventes com materiais brutos” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXX). Dentre os materiais brutos a que se refere está a pedra, esculturalmente transformada em edifício e em tecnologia de edificação na antiguidade. Se entendemos que, por meio desse material havia uma significação apenas e tão somente funcional – estruturação dos edifícios e organização do espaço.

Porém, a significação simbólica estava presente na ordenação dos espaços dos templos. Le Corbusier percebe o valor não apenas utilitário da arquitetura. Entende a arquitetura como “assunto de plástica” onde se reconhece um “espírito de ordem, unidade de intenção” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXXI). A plástica, a ordem e a intenção são também domínios da arquitetura, de forma que condicionam e determinam, por meio dessas conexões entre matéria e atmosfera criada, as potenciais significações e posteriormente percepções de um espaço transformado a partir de elementos brutos e que se transforma, por sua vez, em matéria sensível e simbólica.

Le Corbusier observa, como elementos arquiteturais, “a luz e a sombra, a parede e o espaço” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXXI). O agenciamento de um espaço teatral pode seguir a mesma lógica e alcançar uma significação simbólica a partir de sistemas ou elementos de sistemas primordiais. Inconsciente e/ou conscientemente ordenados, esses fatores são impulsionados em direção à formatação de um espaço material que, simbolicamente terá em si representada uma realidade pretendida. A luz e a sombra, a parede e o espaço sem si são elementos que constituem mecanismos, individual e conjuntamente, da produção de um espaço que exponha significados simbólicos.

A arquitetura ajuda a substituir uma realidade insignificante por outra, transformada de modo teatral, ou melhor, arquitetônico, que nos chama para seu interior e, à medida que os rendemos a ela, nos confere uma ilusão de significado (...) não conseguimos conviver com o caos. O caos deve ser transformado em cosmos (HARRIES apud PALLASMAA, 2018, p. 14)

A arquitetura e a encenação podem apresentar essa “ilusão de significado” em seus lugares, em suas materialidades e construções simbólicas originadas em uma realidade imaginada. Na ordenação dos espaços arquitetônicos está incorporada a natureza utilitária da matéria, e justaposta a essa significação material está a significação simbólica construída. Juhani Pallasmaa diz que “a arquitetura não trata somente de domesticar o espaço”. A arquitetura é espaço e tempo, seja ele passado, presente ou futuro; “Ela também é uma defesa profunda contra o terror do tempo” (PALLASMAA, 2018, p. 14), e o tempo, por meio de uma ordenação espacial que funde a experiência e a construção de símbolos, virá representar uma nova espacialidade, renovada e ressignificada nas obras de Le Corbusier.

A arquitetura, a escultura e a pintura são especificamente dependentes do espaço, vinculadas à necessidade de gerar o espaço, cada uma por meios apropriados. O que será dito aqui de essencial, é que a chave da emoção estética é uma função espacial (LE CORBUSIER, 2015, p. 245)

O espaço deve ter substância. A substância da qual falo é a substância imaterial, imperceptível aos olhos, mas sensível à memória, às lembranças e histórias individuais e coletivas. A substância da qual falo é a substância intangível pelos meios materiais de percepção, mas palpável pelo sentido emocional e simbólico, que movimentam internamente

um ser humano. A substância da qual falo é a mesma que nos movimenta internamente, sem sabermos certamente como o faz.

Há elementos arquiteturais que dependem do espaço. Por exemplo, os elementos de sustentação e de fechamento – os pilares, paredes, piso e cobertura, respectivamente - que na análise de Le Corbusier ele identifica como sendo a planta. A planta segundo ele, é geradora. Em um sentido subjetivo, é geradora de sensações e “traz em si a essência da sensação” (LE CORBUSIER, 2014, p. XXX), como a sensação de acolhimento, de abrigo, de lugar seguro. Um espaço como abrigo é o espaço do reencontro das “bases humanas” na arquitetura (LE CORBUSIER, 2014, p. XVII).

As bases humanas, nesse sentido, sinalizam a função do espaço como necessidade primordial e essa recuperação de sentidos primordiais define que simbolicamente ele apresenta mais que demandas formais. A necessidade primeira de abrigo se junta à matéria do espaço e simboliza uma qualidade afetiva construída com a observação do inconsciente individual e coletivo. O simbolismo no espaço corbusiano é presente e denota uma sensação de pertencimento ao espaço, sem que isso seja materialmente perceptível. Na obra corbusiana entendo, interpretando Pallasmaa, que

O espaço existencial e vivenciado estrutura-se na base dos significados, intenções e valores refletidos sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente; assim o espaço existencial possui uma característica única interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito. (PALLASMAA, 2018, p. 23)

Juhani Pallasmaa faz uma análise não direcionada a Le Corbusier especificamente, porém é possível constatar na fala dele um interesse direto em atribuir significados ao espaço arquitetônico utilizando os recursos oferecidos pelo inconsciente, pela memória e pela existência humana, o que converge para uma produção de espaços repleta de potenciais simbólicos recuperados da ancestralidade. As intenções na arquitetura corbusiana são transparentes. Referem-se à geometrização do espaço. As intenções subjetivas são a reorganização do espaço pela invocação de sentimentos primevos em relação a ele.

Segundo Juhani Pallasmaa, “Projetamos continuamente significados e significações em tudo aquilo que encontramos (PALLASMAA, 2018, p. 20). O espaço também tem em si

o reflexo de nós mesmos e dessa forma tem contido nele sinais e traços da história da arquitetura que transformamos (e recuperamos) em e como símbolos. Le Corbusier sugere um novo espírito para a arquitetura, uma revolução a partir dos ecos de sentido que ordenam os espaços criados pela humanidade. A título de exemplo, a casa pensada por Le Corbusier como espaço sagrado de acolhimento, reunião e abrigo, carrega em si ordenações espaciais simbólicas, que estão espelhadas no que ele diz ser o uso pleno, pelo homem, “de seus dons de lembrança, de exame, de raciocínio, de criação” (LE CORBUSIER, 2014, p. 7).

Como arquiteto que pensa o espaço e que se identifica com o *flâneur*<sup>48</sup> de Walter Benjamin, reflito sobre a necessidade de imersão no cotidiano dos espaços que experienciamos, de forma que tentemos absorver o que desses espaços podemos entender como necessidades não materiais. As necessidades não materiais a que me refiro, são as que tendem a significar o extremo oposto do significado absoluto da matéria arquitetônica em estado bruto, ou seja, os elementos que constroem literalmente o espaço em seu caráter físico e funcional.

Na arquitetura ou na encenação, reflito, o agenciamento (ou ordenação) dos espaços pode conter em sua lista de prioridades a observação das nuances que constituem o sentimento, a memória e a experiência neles e deles. Tratar o espaço com apenas demandas físicas não é tratá-lo adequadamente, pois ele está sendo (re) ordenado para a presença humana, para ser habitado ou para ter e expressar de si os fenômenos sensoriais desvelados pela encenação. De acordo com Juhani Pallasmaa, “a arte projeta uma realidade vivida, não meras representações simbólicas da vida” (PALLASMAA, 2018, p. 24) e nesse sentido Le Corbusier afeta o sensorial humano por meio do que os olhos não veem, mas a alma percebe e sinaliza.

A definição apaixonada de Le Corbusier sobre a esfera específica da arte da arquitetura – “Arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz” – exemplifica essa orientação predominantemente visual e formal. Devemos nos lembrar, contudo, que Le Corbusier revelou o poder de expressão da matéria em sua obra tardia (PALLASMAA, 2018, p. 42).

---

<sup>48</sup> Walter Benjamin (1892 – 1940), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter\\_Benjamin](https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin)

Para desvelar o poder de expressão dos espaços, Le Corbusier investiga a natureza humana em seu estado bruto, em seu estado primordial, que transcreve para a matéria arquitetônica as sensações e percepções espaciais primordiais. A forma dada à matéria evoca o sentido de espaço, enquanto que a função estabelece a conexão com a utilidade e dentro dela a necessidade pelo uso prático e simbólico que o espaço comunica.

Christopher Bollas argumenta que o labor do arquiteto é o envolvimento

com importantes questões simbólicas sobre a vida e a morte. Demolir a estrutura existente para abrir caminho para uma nova, joga com nosso próprio senso de limite da existência e prediz nosso fim. Dada esta questão psíquica, as construções parecem optar por uma dentre duas opções possíveis (BOLLAS, 2000, p. 24).

A ruptura de Le Corbusier com o convencional, com a mimese do espaço arquitetônico e com as demandas tradicionais pelo espaço construído traz à tona uma reflexão sobre o simbolismo do início e do fim, do nascimento e da morte. Um espaço reordenado em matéria e significados comunica esses sentidos, o que Josep Maria Montaner confirma como sendo “as constantes extraídas das grandes obras do passado, especialmente da arquitetura greco-romana” (MONTANER, 2015, p. 52).

Essas constantes arquitetônicas são as que definem a planta de um espaço, em seus sentidos materiais e simbolizados por meio da recuperação dos traços experienciais e memoriais na história da arquitetura. Le Corbusier é firme quanto à importância da referência na história e manifesta na sua obra “o seu código de organização do espaço e de ordenação do mundo, através do qual Le Corbusier os investiu com uma dimensão simbólica e uma filosofia existencialista” (RABAÇA, 2013, p. 6).

Como afirma Montaner, “Le Corbusier almejava superar o deslocamento produzido pelo abstrato sistema métrico decimal, recuperando o antropomorfismo dos sistemas de medidas tradicionais”<sup>49</sup> (MONTANER, 2015, p. 54). Desse modo, Le Corbusier reposiciona a arquitetura no seu caráter global, amplamente experiencial. Os mecanismos que utiliza vão

---

<sup>49</sup> Antropomorfismo: Antropomorfismo é o costume de se atribuir características humanas (ou que se presume serem humanas) a outros animais, objetos inanimados, fenômenos da natureza, estados materiais, objetos ou conceitos abstratos (...). Fonte: <https://www.infoescola.com/mitologia/antropomorfismo/>

desde a investigação dos conjuntos arquitetônicos primordiais até a utilização da antropometria<sup>50</sup> como elemento determinante no dimensionamento dos espaços.

As “massas e os espaços” corbusianos representam o diferente diante da modernização de uma sociedade que ainda estruturava a ordenação arquitetônica sobre pilares tradicionais e repetitivos. A ornamentação dos espaços ou o excesso dela, era o ponto extremo ao significado simbólico impresso nas “formalmente abstraídas” obras de Le Corbusier, em um tempo-espaço que clamava por renovação.

Le Corbusier afirma que “reina um grande conflito entre um estado de espírito moderno, que equivale a um mandamento, e um estoque asfixiante de detritos seculares” (LE CORBUSIER apud MONTANER, 2015, p. 53). Assim Le Corbusier justifica uma reordenação espacial formatada pelos anseios sociais por mudanças, por um reencontro com as sólidas referências antepassadas, pela ressignificação da arquitetura como espaço, em seus elementos materiais e subjetivos.

Levando esta análise novamente à base teórica em Juhani Pallasmaa, pode-se compreender que a arquitetura moderna reorienta a ordenação dos seus espaços essencialmente em base “conceitual e formal”, mais que em fundamentações que considerem “uma essência material e sensorial” (PALLASMAA, 2018, p. 45). O planejamento de espaços arquitetônicos requer por elementos simbólicos, ou estruturações subjetivas. Estas estruturações subjetivas, na obra de Le Corbusier, se localizam em visualidades e imaterialidades que “reforçam a experiência do tempo presente, enquanto a materialidade e as experiências táteis evocam uma consciência da profundidade temporal e do *continuum* do tempo (PALLASMAA, 2018, p. 45). Em Le Corbusier a matéria e o tempo estão na modernização do espaço em seus sentidos simbólicos.

O sagrado - em uma interpretação geral da palavra -, é representado imaterialmente e tem lugar no sensorial potencializado pelas atmosferas criadas nos espaços corbusianos, enquanto que a matéria e as formas puras representam a si próprias, em seus significados físicos. Em Le Corbusier o concreto representa a si mesmo, como produto da indústria moderna, como elemento demarcador de um distanciamento entre a arquitetura vernacular –

---

<sup>50</sup> Antropometria: Conjunto de técnicas de mensuração do organismo humano, ou de partes dele, utilizadas em antropologia física; somatometria.

Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=antropometria>

empírica-, e a nova tecnologia. A luz sobre os volumes e superfícies representa a construção de atmosferas para o simbólico, para o que a memória, os sentidos e as sensibilidades percebem.

Os fenômenos que envolvem a experiência na arquitetura, nos seus espaços, nos seus dinamismos materiais e imateriais perpassam a experimentação do lugar pelo lugar. A simbologia aplicada nos espaços os transforma em espaços de sentidos. A observação dos sentidos simbólicos nas novas espacialidades, modernas e contemporâneas, podem seguir as premissas básicas de transposição de sentidos imateriais para a matéria.

Para Juhani Pallasmaa “Os materiais e as superfícies têm sua linguagem própria. A pedra nos fala de suas distantes origens geológicas, sua durabilidade e permanência intrínseca” (PALLASMAA, 2018, p. 50). A abstração, dada natural e inicialmente a fornecer interpretações anônimas em sentidos profundos, muda de posição na modernidade. Passa a ser significativa e significar algo o campo das subjetividades, contemplando um universo de possíveis percepções de nível afetivo e memorial.

Podemos ler de Le Corbusier que

A arquitetura tem destinos mais graves; suscetível de sublime, ela toca os instintos mais rudes pela sua objetividade; solicita as faculdades mais elevadas, pela sua própria abstração. A abstração arquitetural tem de particular de magnífico o fato de que se enraizando no dado bruto, ela o espiritualiza, porque o dado bruto não é mais que a materialização, o símbolo da ideia possível (LE CORBUSIER, 2014, p. 13)

A abstração na arquitetura de Le Corbusier é produto da objetividade na construção dos espaços e da sensibilidade em perceber os símbolos presentes nos espaços primordiais. O transporte do simbolismo para os espaços que edificou veio condensado em recortes espaciais e atmosferas pensadas em um diálogo entre a matéria e a natureza.

A atenção dada à função espacial seguia a ideia de máquina. Os espaços em Le Corbusier são reordenados sobre bases humanas, antropométricas, em contraponto aos sentidos psicológicos, que representam as projeções simbólicas dos Eus individuais e coletivos. A relação entre função, forma e estética aparece representada, finalmente, no resultado dessa transformação dos espaços no seu todo físico e material. Assim,

Embora arquitetura tenha sido (e continue sendo) considerada uma disciplina visual, os lugares e as edificações são abordados como experiências multissensoriais. Em vez de ver o prédio meramente como uma imagem de retina, o confrontamos com todos os nossos sentidos de uma só vez e o vivenciamos como parte de nosso mundo existencial, não como objetos fora de nós mesmos (PALLASMAA, 2018, p. 57)

Uma experiência sensorial total na arquitetura e na encenação decorre de uma transformação não somente física, nas configurações apenas dimensionais dos espaços em Gordon Craig e Le Corbusier. Segundo Juhani Pallasmaa,

A natureza inerentemente acientífica da arquitetura advém do fato de que sua prática foca fatos e sonhos, conhecimentos e crenças, deduções racionais e emoções, tecnologia e arte, inteligência e intuição, bem como as dimensões temporais do passado, presente e futuro (...) uma manifestação artística que media valores experienciados, culturais, mentais e emocionais (PALLASMAA, 2018, p. 101)

A prática na arquitetura, nesse sentido, invoca por eventos, fatos e fenômenos individuais e coletivos. Portanto, se baseada nessas especificidades materiais e humanas, há condições mínimas de que os espaços comuniquem mensagens tanto concretas quanto simbólicas. Essas articulações de ideias constroem o símbolo e este “é compreendido quando podemos conceber a ideia que ele apresenta” (LANGER, 2016, p. 28).

Desta maneira, Gordon Craig e Le Corbusier, em suas expressões lógicas, “corporificaram” o símbolo, em forma de criações expressivas do sentimento humano” (LANGER, 2016, p. 53). Nisto, a transformação dos espaços em Gordon Craig e Le Corbusier, em suas complexidades, acontecem por meio de uma dinâmica, de um diálogo entre presente, passado e futuro, transbordando em uma ressignificação espacial que torna visíveis seus significados simbólicos.

### CAPÍTULO III – O ESPAÇO PERFORMÁTICO EM *HAMLET*, COM GORDON CRAIG E STANISLAVSKI

Neste capítulo, busco por uma análise não somente da morfologia da encenação de *Hamlet*, ou seja, da forma, dos elementos que constituem essa forma material, da visualidade resultante em sua estrutura e estética, da imagem pura e simples de um cenário. O que reflito, é como Gordon Craig consegue gravar nesse conjunto um sistema simbólico que em essência é formado por uma junção de símbolos em performance. Aqui nesta análise, seguindo a ideia de um trânsito entre os universos da matéria cênica e o símbolo que ela representa em *Hamlet* por Gordon Craig, entre teatro e arquitetura, visito a alguns apontamentos importantes de testemunhos da apresentação e da efetiva participação na sua idealização e concretização.

Em uma descrição sensível, amparada na poética das formas de *Hamlet*, organizadas por Gordon Craig, Kaoru Osanai (1881 – 1928) descreve um espetáculo tomado em simbolismos e referências na cultura oriental. Osanai foi um diretor teatral japonês que assistiu à obra completa de Gordon Craig, o “Poeta da Cena”<sup>51</sup> para *Hamlet*, “em sua mais grandiosa escala”<sup>52</sup> (OSANAI, 1912, p. 588 – tradução minha). Como o próprio Osanai justifica, sua intenção não era de debater sobre o processo criativo de Gordon Craig para o espetáculo, mas observá-la sob o ponto de vista de um espectador entusiasmado por poder transmitir aos seus pares o que viu e sentiu. Aqui nesta análise, também busco por essa visão de *Hamlet*. Uma visão que se baseie não somente na arte construtiva, que esteja permeada pela poética dos espaços e pela sua geometria ao mesmo tempo.

Na produção de *Hamlet*, Gordon Craig teve a colaboração de Constantin Stanislavski, que “já era conhecido no Japão como o fundador do Laboratório de Teatro e como um grande ator e diretor”<sup>53</sup> (OSANAI, 1912, p. 589 – tradução minha). Osanai diz que já havia tido conhecimento da nova invenção de Gordon Craig, os *Screens*, e que seriam utilizados na montagem de *Hamlet* e que isto foi o que tinha visto anteriormente no Laboratório de Teatro de Stanislavski. Descrevendo o *Hamlet* de Gordon Craig Osanai diz:

<sup>51</sup> Poet of the stage (OSANAI, 1912, p. 588).

<sup>52</sup> On the most grandiose scale (OSANAI, 1912, p. 588).

<sup>53</sup> Stanislavski is already well known in Japan is a founder of the Art Theatre as well as a great actor an regisseur (OSANAI, 1912, p. 588).

Não havia árvores cortadas, telas pintadas, pilares esculpidos, teto arqueado. Tudo lá foi representado por telas. As telas eram pintadas de amarelo pálido ou douradas. Eles podiam ser dobrados a qualquer momento na largura desejada e, além disso, cada peça era destacável.<sup>54</sup> (OSANAI, 1912, p. 589 – tradução minha).

A descrição de Osanai para a visualidade de *Hamlet* já indica a negação ao realismo defendida em ideia e prática por Gordon Craig. Dentro dessa apreciação, Gordon Craig constrói uma cenografia simplificada e sintética em estrutura e estética, evocando outros sentidos que não os da matéria cênica para uma encenação densa e carregada de simbolismos. Os *Screens*, peças fundamentais na arquitetura cênica de *Hamlet* responderiam com a possibilidade de se ajustarem aos desejos do encenador, responderiam à dramaturgia pela mobilidade e pela incidência da iluminação cênica, criando a atmosfera cênica pensada por Gordon Craig. Essa sensibilidade em Gordon Craig advém de uma poética apoiada nas sensibilidades e afetos, onde a transmissão de ideias vem emoldurada por uma linguagem também sensível na qual os elementos cênicos em conjunto com os outros elementos da cena, pela subjetividade impressa, estimulam o imaginário do espectador.

Na sua fala, Osanai descreve a visualidade do que testemunhou, especifica nela um conteúdo relacionado aos afetos e o relata em suas entrelinhas as relações entre *Hamlet* e si mesmo e seus fantasmas, entre ele e a cena e entre ele e o próprio Gordon Craig, se sustentando em uma avaliação que vai desde o propósito das cores e objetos de cena até às qualidades afetivas aparentes e ocultas no drama.

De todas as coisas que vi em *Hamlet* no Laboratório de Arte, fiquei mais emocionado com a arte de Gordon Craig, como eu esperava. Embora tivesse sido movido e estimulado com frequência por suas teorias idealistas, duvidava ao mesmo tempo se elas poderiam ser colocadas em prática. Mas essas dúvidas foram tiradas de minha mente de uma vez por todas ao assistir ao seu *Hamlet*. Seus ideais não são "impossíveis". "Simplicidade" na concepção de Craig é simplicidade na expressão e não no conteúdo. Na sua composição simples de linhas retas, encontra-se um poder inegável. Não há muito a dizer no caso de Craig, que a arte não é

---

<sup>54</sup> There were no cut-out trees, no painted canvas, no sculptured pillars, no arched ceiling. Everything there was represented by screens. The screens was either painted pale yellow or gilded with gold. They could be folded any times to the desired width, and furthermore each piece was made detachable. (OSANAI, 1912, p. 589).

uma imitação de fatos, mas sim a criação de fatos.<sup>55</sup> (OSANAI, 1913, p. 593 – tradução minha).

Osanaí descreve uma encenação repleta de significados e expressões não materiais. A matéria cênica em *Hamlet* correspondia muito mais a sensações, reflito, que a singularidades ou particularidades decorativas ou complementares/secundárias à cena e à encenação. Essa linguagem, da simplificação da cena na arquitetura espetacular em *Hamlet*, por meio da síntese, caracteriza a arquitetura cênica do espetáculo. Uma síntese que em seus significados imateriais tem desvelados um complexo conjunto de sentidos. O espaço da encenação aparece embebido na vitalidade do símbolo, uma vitalidade justificada por meio das transições entre tempos e lugares, fazendo do espaço um espaço em performance.

Também orientado pela influência do simbolismo na matéria cênica de Edward Gordon Craig para *Hamlet*, trato aqui da arquitetura cênica, do símbolo e do simbólico de um espaço em performance, espaço este reordenado por Gordon Craig em sua espacialidade e potencializado em suas próprias impressões, expressões estéticas e uma multiplicidade de interpretações, individuais e coletivas que o espetáculo pôde sugerir.

Para tanto, reflito na visão de um arquiteto que questiona a apropriação dos espaços cênicos e teatrais em suas materialidades e espacialidades, sobre essa experiência de Gordon Craig, expressada na materialidade da cena com uma linguagem simbólica, o que transformou o seu espaço material em espaço em performance, por meio de símbolos também em performance.

Esta reflexão, no sentido dos pontos de contato entre o espaço em *Hamlet*, em suas escritas cênicas e arquitetônicas, mostra lugares onde o símbolo cria espaços em performance, como atos de experiência, de imersão na encenação, de sensibilidades.

A tessitura das experiências na arquitetura possui diversos nós em uma rede ampla de conexões entre matéria e sentidos. Esta rede de conexões inclui também a reflexão deste arquiteto, que escolheu o caminho da observação do espaço, do cotidiano, das apropriações

---

<sup>55</sup> Of all the things I saw in Hamlet at the Art Theatre I was most moved by the art of Gordon Craig, as I had expected to be. Although had I been moved and stimulated frequently by his idealistic theories, I had doubted at the same time whether they could be put into practice. But these doubts have been cleared from my mind once and for all by seeing his Hamlet. His ideals are not “impossible”. “Simplicity” in Craig’s conception is simplicity in expression and not in content. In his simple composition of straight lines there lies undeniable power. It is not too much to say in Craig’s case that art is not an imitation of facts but is the creation of facts. (OSANAI, 1913, p. 593).

espaciais nas suas múltiplas e universais direções, como se fora um *flâneur* benjaminiano hora na plateia, hora imerso nos significados de tudo que envolve uma encenação, assim como na minha própria vida.

Nesse sentido, da mesma maneira como também um “habitante de uma casa bachelardiana”, envolvido pela poética do espaço de morar e de viver, estendo esta autoanálise para um lugar um tanto quanto craiguiano e corbusiano na mistura de reflexões sobre espaços e seus significados mais profundos. “**Camarguiano**”<sup>56</sup> recente e “**Lourenciano**”<sup>57</sup> há alguns anos, e extasiado pela possibilidade de fazer dialogar com a matéria simbólica o espaço geométrico e tridimensional do teatro. Ao mesmo tempo, levar a esse diálogo os possíveis pontos de contato com a arquitetura, com a ordenação dos espaços e com as suas significações não materiais.

Estas contemplações que faço aqui, impulsionadas concretamente por questionamentos existenciais e reflexivos em muitas possibilidades humanas e científicas, se refere a mim e à forma como vejo e percebo os espaços, em busca de um equilíbrio entre a régua e o sentimento.

Dentre esses fenômenos, a experimentação de uma cena dinâmica, que se movimenta de fato, seja material ou emocionalmente. Tempos à frente, veio a possibilidade de abraçar esses universos: teatro e arquitetura. Não relatarei aqui esse processo, essas memórias e sensações na sua totalidade justamente pela inumerável quantidade de experiências nesse sentido, porém é necessário este breve relato para que esta análise, esta investigação em Gordon Craig e em *Hamlet*, não seja totalmente analítica, rigorosa em uma visão funcionalista e desligada da emoção que a arquitetura – e o teatro-, têm como propósito primordial nos fazer sentir. Uma “fala corbusiana” permeada pela lógica e pela geometria dos espaços, de fato, porém humana, demasiadamente humana em uma visão próxima da totalidade que pode existir nas reflexões sobre o espaço da encenação como espaço em performance. Não haveria, assim entendo, como falar de teatro e de Gordon Craig sem a emoção, sem amor e sem paixão.

Distante da ideia que apresenta que “o materialismo nega a existência da alma ou da substância pensante cartesiana, bem como a realidade de um mundo espiritual ou divino cuja

---

<sup>56</sup> Uma referência respeitosa ao meu orientador, Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

<sup>57</sup> Uma referência respeitosa ao responsável direto pela paixão que tenho por esta pesquisa e seus desvelamentos presentes e futuros, Prof. Me. Allan Lourenço da Silva.

existência seria independente do mundo material (MARX e ENGELS, 2019, p. 28), Gordon Craig grava, a partir de si na encenação de *Hamlet*, marcas de uma alma cunhada em inúmeras fundamentações experienciais, fossem materiais ou espirituais.

Para levar a encenação de *Hamlet* a uma dimensão que unisse essas fundamentações, Gordon Craig imerge no universo entre o material e o simbólico, em um trânsito entre a matéria e a alma.

Mesmo sendo um visionário, Craig foi um produto da sua época, do seu momento histórico; sua visão pessimista e niilista, herança direta do pensamento de Schopenhauer e da “decadência” de Nietzsche. (...) sugere-se que o criador do Über-marionette não foi um homem de teatro isolado e hostil às ideias de seu tempo. A sua inventividade e pensamento foram resultado de um mundo que efervescia, principalmente no quartel final do século XIX e início do século XX. (MORGADO, 2018, p. 30).

A arquitetura é para causar emoção, parafraseio Le Corbusier e o relembro aqui. Em Gordon Craig, a encenação é para emocionar. O seu novo teatro idem, afirmo e sinto. Como produto de uma época, Gordon Craig é estimulado pelo momento artístico, histórico e filosófico do seu tempo. Em “um ambiente simbólico”, no final do século XIX, Gordon Craig vivencia novas experiências na arte e na sociedade. Dentre elas as suas experiências em Nietzsche, a participação no movimento *Arts and Crafts* – com Hubert von Herkomer (1849 – 1914) - um pintor inglês de grande influência para Gordon Craig-, e a potência do Simbolismo, que “não atuava como denúncia social, mas como escape de uma realidade sufocante. Não se recusava a enfrentar a realidade, quer o seu lugar na arte, respirava outros ares e tinha a intuição como fonte de conhecimento, não só a razão” (MORGADO, 2018, p. 30).

Intuir de certa maneira é se emocionar, penso. O teatro e seus espaços não são somente uma “máquina de atuar”. Podem ser e o é, de fato, “máquina” para também emocionar. Uma resposta possível para essa afirmação, assim creio, vem de uma relação sólida, densa e profunda que deve ser construída entre as potências cênicas, as potências arquitetônicas e as potências místicas e afetivas que podemos e conseguimos imprimir em um espetáculo teatral.

A cena simbolista é levada por Gordon Craig a *Hamlet* sob a ideia de que o teatro simbolista é “imagético por excelência” (MORGADO, 2018, p. 31). Nesse sentido, a

visualidade na encenação de *Hamlet* aborda mais sentidos do que visualidades materiais em toda a sua espacialidade, lembrando que para Gordon Craig esta peça teatral jamais deveria ser encenada, mas sim apenas lida. Dessa forma, creio a abstração, a síntese das formas cênicas, firmarem-se nas suas encenações. As características simbólicas impressas na encenação de *Hamlet* estão postas sobre uma representação também simbólica das formas primordiais, ou seja, os volumes e superfícies arquitetônicos essenciais, na prática, cubos, pirâmides, cilindros e paralelepípedos basicamente assumindo uma estrutura visual praticamente arquitetônica.

O espaço em *Hamlet* é reordenado em forma, estética e sentido frente as apresentações tradicionais, na arquitetura da luz, somada à da cor e da figura humana também sintética e imagetivamente primordial.

Sob o olhar da arquitetura, o espaço é tudo aquilo que está receptivo – ou se faz ou o fazemos ser –, a receber algo, a receber a matéria arquitetônica e o que ela se propõe a significar, material e sensivelmente, mesmo em seu estado bruto. Muitas vezes os sentimentos relacionados ao espaço estão conectados à nossa memória, à investigação dos pormenores humanos, gerais e específicos. A capacidade de relacionar os espaços a si mesmos e aos espaços subjetivos – aqueles que temos como territórios, mesmo dentro de um espaço comum-, é uma das marcas da complexidade na produção de arquitetura, haja vista o sem fim de olhares e percepções que os arquitetos têm como premissa para produzi-los.

Essa capacidade de percepção do espaço se localiza em uma relação que se faz entre desejos e necessidades, campos diferentes se considerarmos que desejos se ligam às demandas afetivas e necessidades às exigências da fisicalidade humana. Provavelmente devêssemos estudar a alma de Gordon Craig para que pudéssemos desvelar nele e dele todos ou a maioria dos sentidos e sentimentos que estiveram conectados na sua expressão cênica, na expressão do seu novo teatro e na sua nova cena.

Gordon Craig, em suas diversas imersões no universo dos símbolos, simbolismos e metáforas da existência, muito provavelmente expressou na sua escrita cênica a si mesmo e suas vivências e experiências como homem e como o grande encenador que foi. Dentro de uma análise fenomenológica, talvez consigamos o feito de decifrar Gordon Craig, porém este caminho penso em deixarmos para mais adiante, pois como tenho em Gordon Craig um impulso, um fôlego existencial como pessoa e como arquiteto, creio ser mais apropriado.

No entanto, para que iniciemos esse desvelamento de propósitos nesse grande encenador precisamos localizá-lo no espaço que é nossa referência nesta dissertação. Localizá-lo no espaço que criou, com uma nova espacialidade, despertando sentimentos e instigando a imaginação de um espectador que se mantinha ainda nas referências visuais e estéticas tradicionais das encenações.

Aqui neste capítulo busco pelo desvelamento da relação entre símbolo e espaço, em seus potenciais transbordamentos concretos na cena em *Hamlet*, se unindo em um ponto de contato complexo, em que as sensibilidades se associam à matéria cênica criando uma percepção espacial diferente, carregada de potenciais simbólicos perceptíveis de imediato ou não.

O espaço, “como instrumento de análise da alma humana” (BACHELARD apud LUCENA, 2007, p. 1), se localiza em conceitos não materiais, colocados na estante da fenomenologia da percepção. Estudar a alma humana em um espaço teatral nos remete à possibilidade de encontrar traços de memórias individuais, coletivas e um ajuntamento de cargas experienciais que o validam como espaço que é reflexo de vida, de uma vida cotidiana. Gordon Craig criou artifícios até então inéditos para a potencialização de sensações por meio da limpeza da forma e da estética da cena e pelo uso da iluminação cênica em sua relação infelizmente rápida com Adolphe Appia, a partir de um breve encontro que tiveram em Zurique, na Suíça, em 1914.

Gordon Craig foi convidado por Constantin Stanislavski para atender à apresentação de *Hamlet*, no TAM – Teatro de Arte de Moscou, recomendado a este último por Isadora Duncan (1877 – 1927). Para esta apresentação, “durante dois meses, em Florença, ao longo de 1907, tomou notas, desenhou e realizou magníficas gravuras, reunidas num volume chamado *Scenes*. Naquele momento, seus desenhos constituíam uma nova visão do teatro” (NERO, 2009, p. 250).

Desenhar, creio, é parte indissociável de um processo criativo que inclui a arquitetura. Trago isto para a encenação, no sentido de que a ideia seja materializada, sem a cobrança de algum rigor técnico-científico e geométrico de início. Esta parte, de um planejamento matemático para a arquitetura da cena, aparece em Gordon Craig com a idealização dos *Screens*, elementos geometricamente criados, com dimensões e associações claras e conjuntas com o corpo em performance e com a luz “presente e atuante” (CAMARGO e

SILVA, 2018). A encenação craiguiana em *Hamlet* reúne de maneira harmoniosa o corpo do ator, matéria cênica e a sua arquitetura e iluminação que recorta espaços e cria lugares, passagens e entrelugares. Como diz o professor Almir Ribeiro em seu livro *Depois de Isadora Duncan nunca houve tanto mar*, “(...) quando lemos Isadora Duncan, lemos movimento” (RIBEIRO, 2019, p. 11).

Trago para aqui este agora, neste tempo-espaço, essa fala, com a devida permissão do professor Almir Ribeiro: quando lemos Gordon Craig, lemos movimento. Quando leio Gordon Craig, leio a arquitetura. Este movimento é criado materialmente sabemos, pela dinâmica da cena, pela dinâmica subjetiva da encenação, pela dinâmica do ator e sua conexão com o palco e com os painéis – os *Screens*-, iluminados e em movimento, criando as atmosferas da encenação.

Gordon Craig considerava o teatro como a “arte do espaço e do movimento” (NERO, 2009, p. 258) e frente a isto, utiliza os *Screens* para o espetáculo, em busca de uma representação simbólica, mais que realista na cena e dinâmica. Nesta ideia de mobilidade, de movimento e dinamismo, a encenação de *Hamlet* carrega, em uma análise do espaço como espaço arquitetônico primeiramente, o uso da tridimensionalidade da caixa cênica onde altura, comprimento e profundidade são explorados na sua totalidade, com a iluminação criando os recortes no espaço.

Quanto à significação destes podemos ter a ideia de que fossem os entre lugares de um espaço performático, simbolizando tempo, transições de tempo e de espaço, bem como a localização “geográfica” e arquitetônica sugerida pelo drama de Shakespeare. Nesse aspecto, a arquitetura da cena em *Hamlet* tem características francamente arquitetônicas, no sentido da construção das superestruturas, evidenciadas em seus detalhes morfológicos assim como se pode observar na arquitetura convencional dos espaços urbanos; as casas, os prédios e as áreas onde a interferência arquitetônica cria atmosferas contextualizadas ao uso que os espaços terão.

Gordon Craig criou, no espaço da encenação, “um palco flexível e mecanizado; físico, uma performance não-verbal – que refletiu muito na vanguarda e nas performances contemporâneas”<sup>58</sup> (tradução minha). Este espaço flexível e mecanizado, puramente por

---

<sup>58</sup> (...) a flexible mechanized stage; physical, non-verbal performance -- that are reflected in much contemporary avant-garde performance (...). Christopher Innes.

Fonte: [http://130.63.63.23/crc/resources/essays/craig\\_lepage\\_wales.php](http://130.63.63.23/crc/resources/essays/craig_lepage_wales.php)

estas características, indicam uma interpretação arquitetônica para a cena. Em arquitetura a flexibilidade espacial pode ser regra.

Os espaços arquitetônicos são pensados e criados dependentes dos desejos e necessidades do seu usuário, porém podem e devem manter o caráter de flexibilidade a partir da possibilidade de surgirem novos usos e adaptações a funções secundárias ou mesmo novas funções e sentidos na sua ocupação. Nesse sentido, *Hamlet* sugere essas novas ocupações – ou adaptações-, a partir da movimentação da encenação, da sua dinâmica dramática. Sendo os principais esteios cênicos de Gordon Craig, a flexibilização e mecanização da cena, juntamente com a utilização da iluminação e do não-ator - o *Über-marionette*-, ele pensa em uma encenação puramente abstrata, que tem significação pelo movimento cênico dos elementos da cena e pela interação desses fatores com a iluminação cênica. Diz Christopher Innes: “Como parte do movimento simbolista, Craig tendia ao icônico na ritualização, uma solenidade quase religiosa, afastamento de cotidiano e um ideal da arte aspirante (...) à condição da música”<sup>59</sup>. Esse afastamento do cotidiano, a negação do realismo e o condicionamento das emoções têm na iluminação cênica um forte recurso e é com ela também que Gordon Craig estrutura a visualidade e os sentidos em *Hamlet*.

A iluminação cênica faz transbordarem na visualidade da cena os lugares iluminados e sombreados, a penumbra e a escuridão. Estes quatro elementos no seu sentido imaterial, oriundos na inserção da luz cênica como matéria palpável pelos sentidos se assim posso dizer, invoca por uma análise dessa subjetividade, como lugares recortados efetivamente – e imaterialmente-, que provocam as sensibilidades.

Gordon Craig é um revolucionário da cena, da encenação e da arquitetura cênica. Ele faz transbordarem os sentidos do espetáculo por meio da luz, que em conjunto com a comunicação visual da cena, a abstração e os sentidos internos da alma, o tornam referência na desconstrução do espaço teatral e na reordenação da encenação.

Em *Hamlet*, Gordon Craig utiliza os *Screens*. Banhados pela luz cênica e com essa nova espacialidade – inclusive simbólica-, o espetáculo se torna a sua grande produção.

---

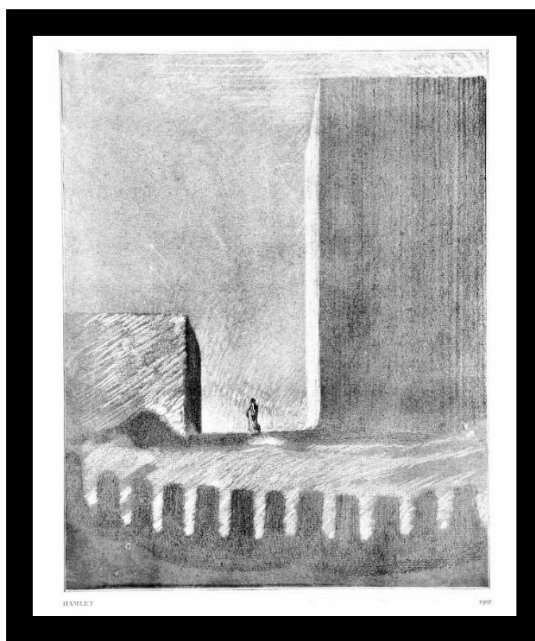
<sup>59</sup> As part of the Symbolist movement, Craig tended towards iconic ritualization, a quasi-religious solemnity, remoteness from everyday life, and an ideal of Art aspiring (...) to the condition of music. Fonte: [http://130.63.63.23/crc/resources/essays/craig\\_lepage\\_wales.php](http://130.63.63.23/crc/resources/essays/craig_lepage_wales.php)

### 3.1 – A MONTAGEM DE HAMLET – A ARQUITETURA DA ENCENAÇÃO

Constantin Stanislavski conheceu Gordon Craig em uma apresentação de dança de Isadora Duncan<sup>60</sup> (1877 – 1927). Tempos depois foi convidado para dirigir *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou. Stanislavski, no seu livro *Minha vida na arte* diz que

os excelentes desenhos que Craig me mostrou na ocasião, feitos para suas montagens anteriores de *Macbeth* já não correspondiam às suas exigências. Como eu, odiava as decorações teatrais. O ator necessitava de um fundo cênico mais simples, capaz de produzir uma infinidade de estados emocionais através da combinação de linhas, manchas luminosas, etc. (STANISLAVSKI, 1989, p. 454).

Por meio da arquitetura da cena e da perspectiva no cenário gerando profundidade real, Gordon Craig constrói uma visualidade distante do tradicional teatro com seus painéis pintados bidimensionais. Em *Hamlet* os painéis existem, no entanto, a disposição deles na cena e na encenação são arquiteturais. Isto pode ser conferido na figura 53.



**Figura 53** - Desenho para cena de *Hamlet* (1907). Autor: Edward Gordon Craig.

Fonte: <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n7/mode/2up>

<sup>60</sup> Segundo Almir Ribeiro, Isadora Duncan (1877 – 1927) “foi uma artista única e revolucionária (...) foi uma pensadora, pesquisadora, investigadora e criadora de uma pedagogia de dança, fundada tanto em princípios artísticos quanto filosóficos. Suas proposições sobre o movimento cênico influenciaram toda a dança do século 20” (RIBEIRO, 2019, orelha do livro).

Estão em lugares “geográficos”, com pontos de marcação em seu desenho, de forma que se assemelham a um produto arquitetônico se considerarmos os potenciais da encenação ter para si uma planta, vistas frontais e laterais e cortes transversais e longitudinais em sua estrutura total.

Da mesma forma que na arquitetura se busca a emoção por meio da ordenação da matéria, na ordenação espacial de *Hamlet* Gordon Craig aparentemente pensa e utiliza aqueles princípios, haja vista essa ordenação espacial estar em consonância com as técnicas da arquitetura em perspectiva e estabelecimento concreto da noção de profundidade no palco. Sobre a sensação de profundidade e potencialização do drama, ele orienta os sentidos da encenação – os sentimentos na percepção do drama –, através da criação de atmosferas fazendo uso da iluminação cênica.

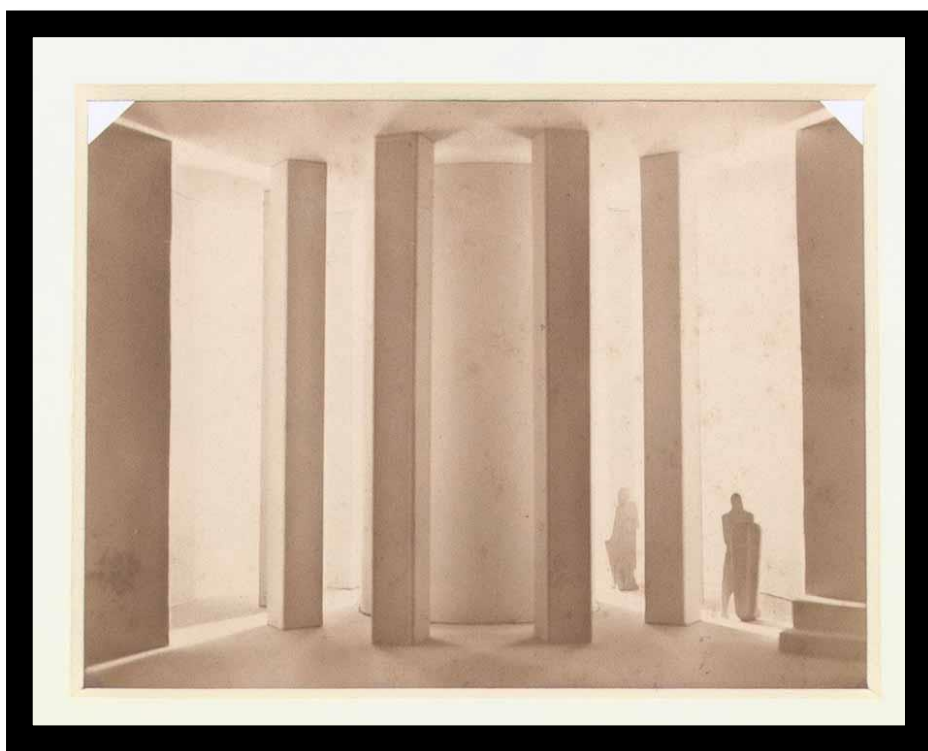
Stanislavski descreve de forma detalhada a montagem da encenação, elevando à nossa imaginação a cor e o brilho de *Hamlet*, a despeito de uma ordenação espacial abstrata, sintetizada e composta por matéria sintética. Tendo sido diretor de cena por aproximadamente um ano no Teatro de Arte de Moscou, Gordon Craig aceita, depois de viagem e retorno de Florença, na Itália, o convite para criar a encenação de *Hamlet*.

Numa das salas destinadas aos ensaios, colocada inteiramente à disposição de Craig, foi instalado um grande palco-maquete para bonecos. No mesmo, por instrução do diretor inglês, foi instalada iluminação elétrica correspondente e realizadas outras adaptações necessárias à montagem dele. (STANISLAVSKI, 1989, p. 455).

Gordon Craig faz, por meio de desenhos e maquetes, uma prévia das suas ideias para a encenação. Isto em grande parte dos seus projetos. Ele desenvolve a cena pensada na sua tridimensionalidade antes da encenação propriamente dita. Na arquitetura da encenação em *Hamlet*, Stanislavski relata:

Já descrente, como eu, das técnicas habituais e recursos de montagem como os bastidores, as bambolinas, as decorações planas, etc. Craig abriu mão de todo esse ramerrão teatral e apelou para os simples biombos, que se podiam dispor no palco, em combinações infinitamente diversas. Elas nos insinuavam formas arquitetônicas; ângulos, nichos, ruas, vielas, salas, torres, etc. (STANISLAVSKI, 1989, p. 455).

Como se pode perceber, Stanislavski vê na encenação proposta por Gordon Craig uma imagem arquitetônica. Desenhos, maquetes e utilização de elementos arquiteturais. O espaço de *Hamlet* apresentaria sua imagem final explorada pelo consciente e pelo imaginário do espectador. Deslocando a cena tradicionalmente realista, de significações óbvias para uma imagem arquitetônica repleta de significados simbólicos, Gordon Craig transpõe as barreiras entre cotidiano e teatro, desvelando pelas formas abstratas e pela iluminação cênica significações orgânicas, “o mais aproximado possível da natureza, e não falsificados” (STANISLAVSKI, 1989, p. 456). Exponho na figura 54 uma proposta cenográfica em maquete de Craig para *Hamlet*.



**Figura 54** - Maquete de Gordon Craig para *Hamlet*.

Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/eton-college-library-collection/>

Tais significações orgânicas se referem ao que Stanislavski percebeu nesse novo espaço da cena: uma imagem que “era natural, não feria os olhos, tinha três dimensões como o corpo do artista era pitoresco devido às infinitas possibilidades de iluminação das suas saliências arquitetônicas, o que produzia jogo de luz, semitons e sombras. (STANISLAVSKI, 1989, p. 456).

Gordon Craig reordena o espaço em *Hamlet* sob muitas influências. Provavelmente a principal delas é a que recebeu de Isadora Duncan. Segundo Almir Ribeiro, ela se encontrou com Gordon Craig no ano de 1904 em Berlim, Alemanha, e ele percebeu nela a possibilidade de uma “realização objetiva de suas projeções de uma reunião harmoniosa entre movimento e materialidade, uma investigação que encontraria seu símbolo mais eloquente em sua alegoria do *Über-marionette*. (RIBEIRO, 2019, p. 54).

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. (SILVA, 2018, p. 106).

Em viagem a Moscou, Isadora conhece Stanislavski. Stanislavski fica impressionado com a “renovação estética da arte do movimento sobre a cena” promovida por Duncan e seu “viés sensorial”. Isadora Duncan, a partir do contato com Gordon Craig, o indica para dirigir a encenação de *Hamlet*. Stanislavski o convida e então Gordon Craig concretiza aquele sentido sensorial na cena como exposta aqui na figura 55.

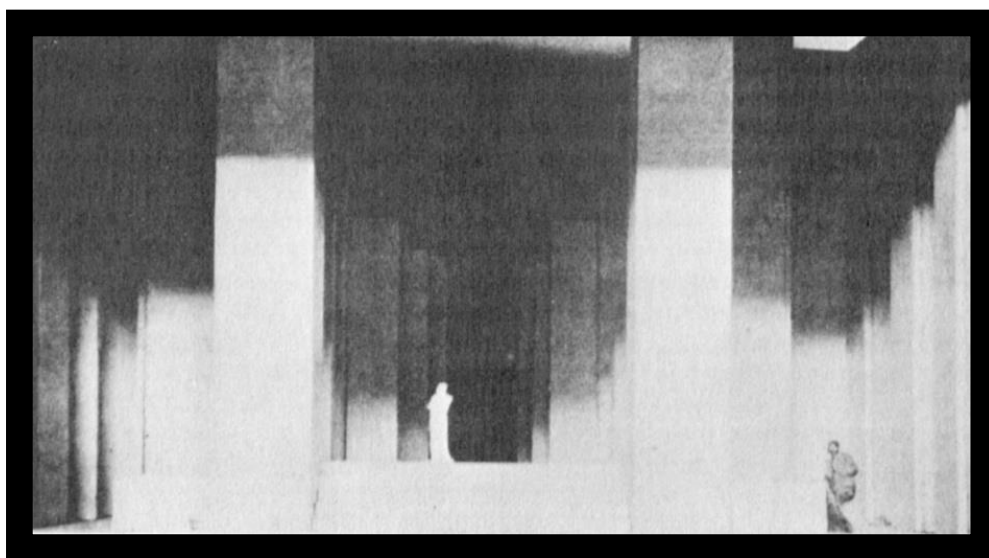


**Figura 55** - Desenho de Gordon Craig para o Ato II de *Hamlet*.

Fonte: <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n183/mode/2up>

Stanislavski descreve uma cena móvel na qual os *Screens*, pela mobilidade e incidência de luz comunicavam esse sensorial e transportavam o espectador para “um lugar

distante, a um mundo diferente, apenas insinuado pelo pintor e completado pelas cores da imaginação dos próprios espectadores” (STANISLAVSKI, 1989, p. 456). Dessa forma, as estruturas cenográficas no conjunto da encenação representam uma gênese de um novo espaço arquitetônico cênico e dramático. A presença dos *Screens* pode ser novamente vista na figura 56.



**Figura 56** - Os *Screens* na apresentação de *Hamlet* (1912). Maquete para a cena final. Autor: Edward Gordon Craig. Fonte: <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n187/mode/2up>

Assim,

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. (SILVA, 2018, p. 106).

Os sistemas simbólicos utilizados por Gordon Craig na arquitetura da cena em *Hamlet* perpassam os desejos e necessidades cênicas em sua materialidade. Revelam um potencial arquitetônico no sentido de que creio serem possíveis algumas transposições reversas, ou seja, desvelar na arquitetura de *Hamlet* um propósito arquitetural evidente pela matéria associada a um potente sistema semiótico em sua representação tal qual na arquitetura convencional. Desta maneira Gordon Craig associa linguagens aparentemente

distintas na significação da cena como matéria e como símbolo e nessa reordenação o espaço entra como uma espécie de “mediador” de significados na desmaterialização da visualidade teatral tradicional.

Nessa ruptura com o conceito de mimese nas encenações, Gordon Craig enfatiza em *Hamlet* a importância dos elementos não materiais, tais fossem o simbolismo e o psicologismo, envolvendo a encenação e por conseguinte o espaço material da encenação em um jogo arquitetônico por meio das “suas cenografias ousadas que, com proporções gigantescas, apresentava a essência do espetáculo em poucos traços” (ARAÚJO, 2012, p. 14). Os traços na visualidade em *Hamlet*, oriundos de uma simplificação das formas arquitetônicas, são a resultante de uma síntese também das formas da Natureza. Gordon Craig representava em *Hamlet* a Natureza desconstruída e reordenada sob os padrões arquitetônicos dos espaços. Stanislavski narra sobre um Gordon Craig que conhecia a fundo o palco e a “sua configuração cênica” (STANISLAVSKI, 1989, p. 456), o que tornava, sem dúvida, todo o seu processo criativo na encenação bastante aproximado dos processos criativos em arquitetura. Apresento esta perspectiva na figura 57.

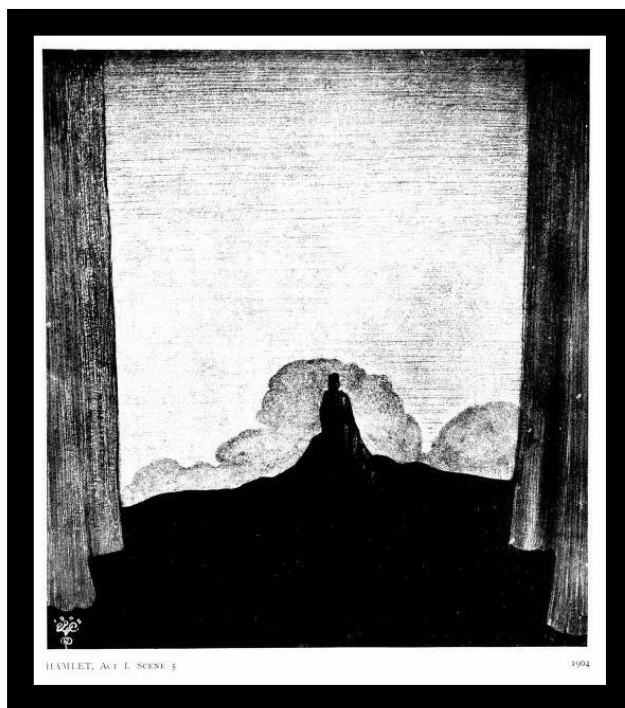


**Figura 57** – Modelo de Gordon Craig para *Hamlet*.

Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/eton-college-library-collection/>

Abandonando a carreira de ator, quando ainda muito jovem, Gordon Craig é mesmo assim é apoiado por Henry Irving e Ellen Terry. Seguiu no caminho das artes do teatro e assim “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” (SILVA, 2018, p. 96).

Também desenhista e gravurista, Gordon Craig expressou, se assim posso considerar, de uma forma arquitetônica seus pensamentos e reflexões para o seu novo teatro. Levou às suas ideias as premissas de compreensão do espaço da cena, da mesma maneira que arquitetos o fazem nas expressões gráficas das suas ideias. Executando maquetes para *Hamlet*, Gordon Craig visualiza, faz ser visualizada e materializa as prévias das movimentações da cena e na cena. Esse recurso para compreensão do espaço em *Hamlet* é fundamental como desenvolvedor da ideia de movimentação da cena, de “evolução da peça” (STANISLAVSKI, 1989, p. 457). Na figura 58 pode-se perceber essa relação de Craig como gravurista.



**Figura 58** - Gravura de Gordon Craig para cena de *Hamlet* (1904).

Fonte: <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n79/mode/2up>

Dessa maneira o espaço era compreendido, assim como as nuances materiais e simbólicas sugeridas por Gordon Craig a Stanislavski. Nessa pedagogia, Gordon Craig

encontra – ou demonstra conscientemente-, um novo caminho para o teatro moderno e contemporâneo. Este caminho é observar o espaço como organismo indissociável da encenação, tendo aqui em vista que é no espaço da cena que o ator se localiza “geograficamente” e comunica as mensagens concretas e simbólicas do espetáculo.

O espaço em *Hamlet* foi pensado por Gordon Craig como espaço arquitetônico. Na representação, “a autocracia, o poder, o despotismo do rei e o luxo da vida palaciana” (STANISLAVSKI, 1989, p. 458) foram lançados tanto ao placo como à plateia de forma dissonante do naturalismo e dos excessos decorativos e cênicos. Essa dissonância estava materializada nessa nova reordenação da encenação, da cena e especialmente do seu espaço, onde o exagero decorativo foi substituído por uma série de elementos, como diz Stanislavski, portadores na sua visualidade externa, de “simplicidade e majestade decorativa” (STANISLAVSKI, 1989, p. 458).

No seu sentido simbólico, o *Hamlet* de Gordon Craig – encenação e personagem-, carregam e abordam uma série de elementos de nível afetivo que na descrição de Stanislavski representam toda a sorte de conflitos que o personagem vivia e que foram transpostos para a matéria da arquitetura da cena.

Na descrição de Stanislavski, “as paredes se elevam a tal altura, que não se enxergava a sua parte superior. Estavam cobertas de papel dourado e iluminadas pelos raios oblíquos do projetor” (STANISLAVSKI, 1989, p. 459). Essa marcação de espaços horizontais e verticais, juntamente com a incidência da iluminação, seja natural ou cênica, são partes importantes da formação das ideias em arquitetura. A arquitetura cênica de *Hamlet* segue esses princípios e nas suas mensagens concretas e simbólicas, efetivam uma comunicação que sugere novos lugares, recortes espaciais, entre lugares e os recônditos das almas do personagem e do encenador. Filho do arquiteto Edward Godwin (1833 – 1886), Gordon Craig pode, possivelmente, ter absorvido algum traço dessa experiência que somada às suas incursões pelo estudo do teatro, podem tê-lo feito despertar nas suas representações artísticas em *Hamlet* tais referências.

O caráter arquitetônico da visualidade em *Hamlet* está também na utilização de colunas, tablados e escadas, que podem comunicar as mensagens de monumentalidade e elevação, assim como nas propostas arquitetônicas da antiguidade, onde a matéria

arquitetônica além de expressarem seus significados como matéria bruta, expressavam um conteúdo ritual, simbólico e possivelmente arquetípico.

O símbolo no espaço de *Hamlet* provavelmente foi o símbolo da sombra de Gordon Craig expressado pela construção cênica e pela arquitetura da cena. Os jogos de luz eram trabalhados para que fosse evidenciada na visualidade e na materialidade da cena esses elementos da psique do personagem, incluindo Gordon Craig parecer absorver a experiência e vivência “principalmente de seu pai Godwin ao qual mantém contato e parece apreender sobre as técnicas de arquitetura e cenografia” (SILVA, 2018, p. 97). Nesse sentido, Stanislavski diz:

Entretanto a figura escura de *Hamlet*, coberto com uma grossa capa de peles, mostra claramente que ele ainda está preso a este abjeto mundo material, a esse vale de lágrimas, e tenta inutilmente as alturas, em vão, procura decifrar o mistério da existência terrena e acontece no lugar de onde acabava de chegar a sombra do seu pai. Esta cena é impregnada de um terrível misticismo (STANISLAVSKI, 1989, p. 462).

O misticismo, as relações familiares e profissionais. Tudo é emoldurado por Gordon Craig em *Hamlet*, onde se presentificam na materialidade da encenação e na direção e sentidos do drama.

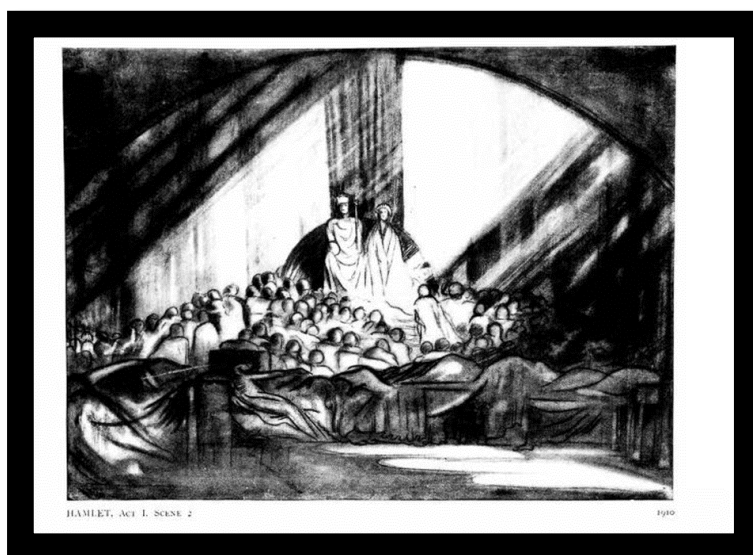
A cenografia de Gordon Craig para *Hamlet* dependeu de muitas experimentações técnicas e com materiais diversos. Stanislavski relata tentativas de se construir a cenografia com materiais como madeira e ferro, evidenciando a uma pretendida naturalidade/organicidade visual por Gordon Craig nessa representação. Porém a tecnologia ainda pouco desenvolvida demandaria por uma reconstrução ou readaptação do espaço teatral para que a ideia de Gordon Craig fosse concretizada, incluindo o uso de motores elétricos para o içamento dos painéis – os *Screens*. Envolvido e entusiasmado pelo potencial da iluminação cênica, Gordon Craig a utiliza no conjunto da estrutura cenográfica; um recurso essencial para atribuir sentido à abstração cenográfica.

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. (RIBEIRO, 2016, p. 95)

Na arquitetura da cena em *Hamlet* a luz entra como protagonista. Almir Ribeiro evidencia o interesse de Gordon Craig por uma iluminação que atendesse aos seus interesses cênicos, em regulação de espaço e significados. A iluminação em *Hamlet* se destaca pela modificação de atmosferas, pelos recortes no espaço e na espacialidade das cenas e pelos conteúdos e potenciais conteúdos subjetivos descritos por Stanislavski. Dessa forma, Gordon Craig imerge na proposta de um teatro mais sensorial do que físico - no sentido em que esta palavra se encaixa nesta análise da matéria cênica em *Hamlet*-, explorando o espaço e suas potencialidades dramáticas nesse sentido.

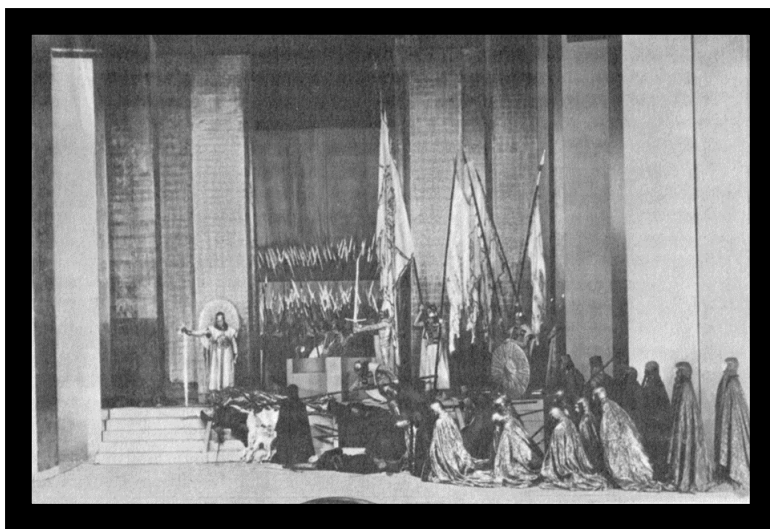
Para que seja entendida em pontos, linhas, volumes, altura, comprimento, profundidade, cheios e vazios, luz e sombra, a representação de *Hamlet* no TAM pode ser referenciada nos potenciais caminhos que resultariam nos ideários funcionalista, racionalista e construtivista na construção de um espaço simbólico em performance. O símbolo na encenação não é reduzido à mímese dos próprios símbolos. Gordon Craig articulou os sistemas simbólicos presentes na obra de Shakespeare de forma que os mostra previamente nos seus estudos preliminares – os esboços - para o espaço da encenação. Esta perspectiva pode ser vista na figura 59.



**Figura 59** – Desenho de Gordon Craig para cena de *Hamlet* (1910). Fonte: <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n179/mode/2up>

Diante disto, as superfícies e formas são ressaltadas em seus significados materiais e simbólicos, tal qual na arquitetura, que evoca por essas significações ou ressignificações estruturais em um espaço com a função de contextualizar a leitura visual ao espaço construído ou provocar os sentidos por meio da elaboração de uma materialidade sensível.

A luz cênica como influência na representação de *Hamlet* por Gordon Craig tem um protagonismo decisivo no sentido arquitetural. Gordon Craig parece seguir os fios que o conduzem à sistematização dos eventos espetaculares em *Hamlet*. Gordon Craig renova os signos e significados da encenação de *Hamlet*. Essa relação de renovação de signos e significados se configura como fator importante na produção de Gordon Craig para o Teatro de Arte de Moscou – TAM –, apresentado na figura 60.



**Figura 60** - Cena final de *Hamlet*. Fonte: [https://www.wikiwand.com/en/Moscow\\_Art\\_Theatre\\_production\\_of\\_Hamlet](https://www.wikiwand.com/en/Moscow_Art_Theatre_production_of_Hamlet)

O teórico da arquitetura Josep Maria Montaner narra que as estruturas de memória e as estruturas arquétípicas influenciam nas intervenções contemporâneas neste campo. Considerando como arquitetura o espaço montado para *Hamlet*, nessa analogia, Gordon Craig tipifica materialmente a morfologia dos arquétipos, nutrindo de significados as estruturas e as formas puras da encenação em suas múltiplas materialidades.

Gordon Craig cria por meio desses sistemas materiais e simbólicos ressignificados e reordenados no espaço da encenação um novo sistema, o de controle do espaço da cena. Porém em *Hamlet*, como narra Stanislavski, muitos problemas técnicos ocorreram. Da questão material à questão de operação das estruturas cênicas, a arquitetura desse espetáculo

necessitava de estabilidade estrutural tendo em vista imprescindíveis “construções cênicas especiais e reformulações arquitetônicas” (STANISLAVSKI, 1989, p. 464). Como arquiteto da cena, Gordon Craig é elogiado por Stanislavski, celebrando uma possível integridade e unidade que poderia resultar do seu planejamento para *Hamlet*.

A montagem de *Hamlet* propulsionou uma nova plasticidade às encenações, onde as superfícies e formas arquiteturais preencheram o palco em substituição aos painéis pintados. A cena tridimensional pôde, em suas potenciais soluções, permitir que fossem desenvolvidas novas ordenações ao espaço da encenação, onde a essência atemporal do conjunto das suas estruturas seria e se comportaria tal qual as grandes obras da arquitetura, no sentido de configurarem um novo pensamento para o teatro moderno e contemporâneo. Gordon Craig desperta o onirismo em *Hamlet*. A luz e a sombra, os claros e escuros e os cheios e vazios, são partes “vivas” e indissociáveis da arquitetura de *Hamlet*.

Uma descrição mais profunda poderá vir de outras reflexões, assentadas no pensamento e prática de Gordon Craig obviamente, mas que estivesse também assentada nas questões particulares de construção como humano do próprio Gordon Craig. Na encenação de *Hamlet* Gordon Craig explora os vieses afetivos, como lembra Stanislavski. Entretanto Gordon Craig os demonstra quase que pedagogicamente pelo experimento total da encenação, dos processos iniciais de expressão artística à execução do espetáculo, finalmente. Nesse sentido, a exploração do caráter pedagógico da obra de Gordon Craig potencialmente o ligará à expressão arquitetônica, o que o acomoda em uma base firme entre a arte e a ciência.

Dos croquis às maquetes, dos *Screens* à iluminação cênica, tudo evoca por uma condição pedagógica na arte do teatro. O espaço em *Hamlet* de Gordon Craig tem esse caráter pedagógico. Experimentações e concretização desses experimentos nesse espetáculo.

Sob a luz, em suas memórias, vivências e experiências diretas ou indiretas, Gordon Craig inaugura em Florença – Itália-, a “A Escola para a Arte do Teatro”, na Arena Goldoni em março de 1913. Assim, poderia dessa forma transferir a sua experiência na obra de arte total que foi *Hamlet*, bem como a sua visão do teatro, os múltiplos caminhos que tomou e nos quais acreditava em seu novo teatro e sua nova cena. Gordon Craig “inventa uma sinfonia de formas móveis” (BABLET apud MONTEIRO, 2017, p. 103), onde cada elemento de cena, cada efeito de luz e cada gestual na encenação contribuem para a

composição de uma obra de arte total em *Hamlet*. Um movimento de coisas em seu estado puro, onde a “cena cinética reside na relação entre o movimento dos objetos cênicos e o movimento dos atores” (BABLET apud MONTEIRO, 2017, p. 103). Um estado arquitetural da cena, onde todos os elementos reagem à encenação e são reativos individual e coletivamente à proposta monumental que foi o espetáculo.

Na arquitetura da montagem de *Hamlet*, Gordon Craig transforma as atmosferas na cena tendo como recursos arquitetônicos, ou do pensamento arquitetônico, descrições relacionadas

às dimensões, ao posicionamento no proscênio e no restante do palco, e ao funcionamento dos *screens*. Neles estão previstas as mudanças de escalas dos *screens*, bem como de seus deslocamentos, o que possibilita não apenas a criação de ambientes diversificados, mas a criação de movimentos em constante transmutação (MONTEIRO, 2017, p. 103)

As anotações de Gordon Craig são didáticas. Definindo previamente a cena, desloca a ideia do espetáculo do universo do imaginário, da idealização, para a condição de projeto. Nesse sentido, a arquitetura da cena em *Hamlet* tem em Gordon Craig uma espécie de método de elaboração prática de ideias aproximada do que se faz em arquitetura: primeiro a materialização do imaginário no papel e em maquetes volumétricas e posteriormente o transporte dessas ideias ao plano do efetivamente projetual.

Em setembro de 1913, Craig concebe *Model A*, finalizado apenas em 1921, e que consiste em uma maquete completa do dispositivo dos *screens*. Para Craig, tratava-se da “quinta cena” ou “quinto palco”. No *Model A*, encontram-se descritos “[...] todos os princípios, elementos materiais (*screens* e peças complementares), aparelho cênico (quadro de gelatinas e cores utilizadas, tipo de lâmpadas, de projetores e de resistências empregados). (BABLET apud MONTEIRO, 2017, p. 103).

Isto significa uma ordenação de pensamento, com uma carga de conteúdo hierarquizado no âmbito de projeto. Nessa metodologia de projeto, Gordon Craig pôde, por meio dos seus desenhos, gravuras e maquetes, dimensionar as possibilidades de variações espaciais na cena, definindo as configurações espaciais mais adequadas ao que pensa para a encenação.

## **CAPÍTULO IV - AS ESCOLAS DE EDWARD GORDON CRAIG E DE LE CORBUSIER: UMA NOVA PERCEPÇÃO PARA O ENSINO DO ESPAÇO**

Neste capítulo, exploro a pedagogia e a didática, sob o olhar da arquitetura e seus métodos e processos criativos, da escola de Gordon Craig em Florença, construindo paralelos entre a sua obra na totalidade de técnica e arte, envolvida em seus processos criativos e executivos (croquis, gravuras, maquetes e a encenação em si – com os “*Screens*”) e a obra de Le Corbusier também em sua totalidade em arte e técnica (croquis, pinturas, esculturas e seus projetos).

A arquitetura tem se distanciado, por meio da evolução tecnológica, dos meios primordiais de expressão de ideias nesse campo. De fato, não é uma negação da tecnologia como bem essencial para a otimização de tempo e de trabalho do arquiteto, do cenógrafo e do arquiteto da cena. A razão é a consistência projetual que surge a partir de expressões relativamente simples – o esboço inicial e a maquete volumétrica –, em contraponto ao que a tecnologia de projeção das ideias que a modernidade tecnológica pode oferecer.

Dentro desta questão, o sentido da arquitetura como também expressão artística engloba inúmeros recursos gráficos, que colaboram nos processos técnicos e artísticos tanto dos fazeres arquitetônicos como meios para potencializá-los no sentido didático para os artistas da cena. O argumento é de que os instrumentos primordiais neste tipo de expressão técnica e artística podem ser retomados como linguagem potencialmente indissociável no conjunto da encenação.

Nas múltiplas relações que acontecem em uma encenação e em seu planejamento cabe uma espécie de pedagogia e didática de ateliê, em um paralelo com os ateliês acadêmicos de arquitetura, nos quais essas múltiplas relações se entrelaçam e fazem da experiência, desse fenômeno que é a interação em vivências e práticas profissionais, um transbordamento criativo em forma de desenhos e maquetes, transformados em matéria cênica no espetáculo. Para tanto, tomo aqui como referência para esta discussão, um dos capítulos do livro do Professor Doutor Almir Ribeiro, *Gordon Craig – a pedagogia do Über-marionette*, no qual ele discorre sobre as intenções didático-pedagógicas e atividades da Escola da arte do Teatro e a construção, na Arena Goldoni, de um espaço de múltiplos saberes e fazeres. Apresento na figura 61 uma imagem de Gordon Craig voltado para seus estudos.





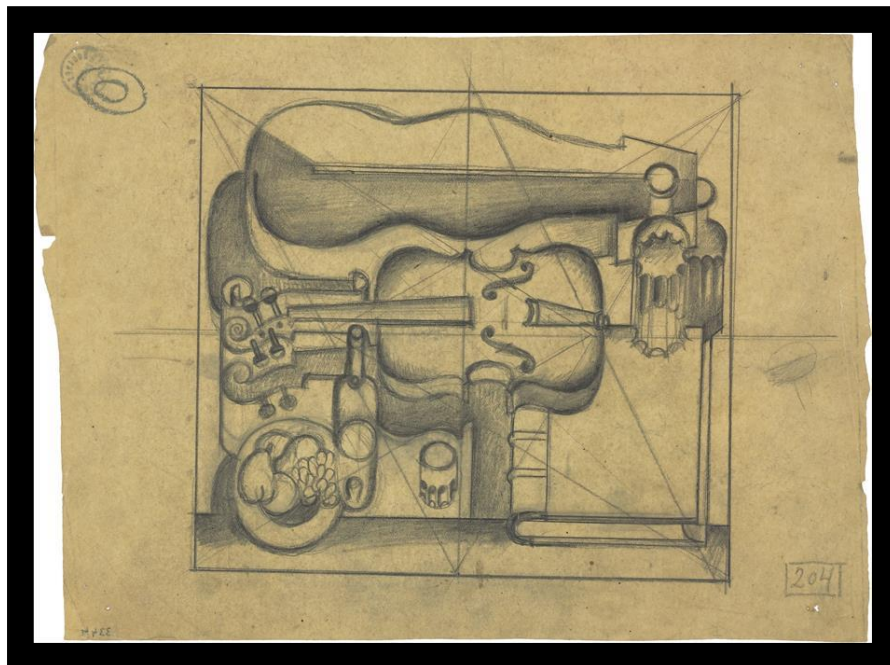
**Figura 62** – Le Corbusier em 1953. Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

Neste diálogo com e entre Gordon Craig e Le Corbusier, reflito sobre as possíveis intersecções entre teatro e arquitetura, em sua pluralidade de caminhos, onde desenvolveram meios gerais e específicos para a ocupação do espaço da caixa cênica e do cotidiano em suas construções e edifícios, respectivamente.

Esta análise não se refere exatamente a um comparativo entre as suas pedagogias e didáticas, entre as escolas que formaram. Ela se localiza na possibilidade de se entender o espaço, seja ele cênico/teatral, seja ele arquitetônico, de modo que os dois caminhos se cruzem e se unam no sentido de promover o estudo e a percepção desses espaços por meio de uma didática que inclua processos criativos e executivos, como se vê comumente na arquitetura.

Sigo esta reflexão com uma análise sobre as escolas e pedagogias de Gordon Craig e Le Corbusier, com o objetivo também de compreender suas produções como reativas à cultura do seu tempo-espaço e propulsoras de novas formas de se compreender o espaço cênico e o espaço arquitetônico. Reflito ainda sobre as escolas formadas por Gordon Craig e Le Corbusier, no sentido e na direção de constituírem novas percepções para o ensino do espaço, alinhados com o teatro e a arquitetura modernos e nos entrelaçamentos com a Escola

Bauhaus e com as suas experiências nas suas reordenações espaciais, transformando-os em espaços em performance, com potenciais símbolos também em performance. Apresento essa perspectiva nas figuras 63 e 64.



**Figura 63** – Desenho de Le Corbusier sobre papel vegetal. Técnica: giz de cera e lápis. Título original: “*Étude pour "Violon et boîte à violon"* (1920). Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>



**Figura 64** - Esboço de Gordon Craig para uma cena.  
Fonte: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1122596>

Como meio pedagógico e didático, toda e qualquer expressão gráfica ou artística, colabora na transposição das ideias para a materialidade seja no teatro, seja na arquitetura.

A transformação de uma imagem mental em imagem concreta no espaço cênico ou arquitetônico por meio de representações artísticas visuais depende de diversos fatores, dentre eles o conhecimento – e treino –, das técnicas apropriadas para essa expressão.

Essas representações dependem ainda da formatação de uma espécie de hierarquias para desenvolvimento da ideia. Esta formatação de hierarquias no desenho ou na produção de maquetes aproximam o espaço idealizado do espaço concreto. O conhecimento e treino do desenho de proporção, do desenho em escala, da perspectiva e da representação de elementos subjetivos, como luz e sombra, claro e escuro e cheios e vazios e mesmo os significados simbólicos que se pretende imprimir no espaço, são condicionantes para uma percepção prévia de como o espaço reagirá à ocupação.

Toda forma de representação é válida. Seja ela em rápidos e sintéticos esboços ou em representações visuais elaboradas. Os valores que se busca são o da representação em si – por mais que desenhos e maquetes não estejam nos papéis de representantes de uma estética realista –, da experiência de materializar a ideia e da interdisciplinaridade inerente a processos criativos coletivos, como acontece mais amplamente no teatro.

A elaboração de desenhos e maquetes ilustrativas pode ser impulsionada tanto pelo aprendizado das técnicas de desenho e construção de maquetes, quanto por uma representação livre, sem o domínio absoluto dessas técnicas. Também não é um discurso de negação da técnica, mas um discurso de valorização do desejo pela expressão. O fato é que a expressão em si é que importa, repito, para que se construa na materialidade uma prévia do que se idealiza para a cena ou como produto arquitetônico.

#### **4.1 – GORDON CRAIG: UM “TEATRO TOTAL”, A PRODUÇÃO E ENSINO DO ESPAÇO**

Gordon Craig se expressava como arquiteto, assim entendo. Ele produziu desenhos, gravuras e maquetes que fazem parte da expressão das suas ideias para as encenações. *Hamlet* foi um dos mais importantes exemplos no sentido de que as atividades que envolviam a concepção do espetáculo trabalharam em consonância, de forma interdisciplinar e multiprofissional.

Stanislavski narra que Gordon Craig esteve por um ano em Florença seguindo com o planejamento do espetáculo e levou a Moscou uma proposta que unia as diversas componentes que construíam a encenação de *Hamlet*. Le Corbusier também assim o faz, no sentido da união de múltiplos caminhos de pensamentos e práticas. Transporta para a arquitetura em sua concretude todos os possíveis elementos da experiência humana no espaço de estar e habitar, alimentando tanto ao corpo quanto ao sentimento. Produzindo uma arquitetura que emociona.

Ambos demonstram suas ideias por meio de uma expressão tanto artística quanto técnica; planejamentos interdisciplinares, com múltiplos olhares e percepções, que partiam de esboços, maquetes e outros recursos técnicos e artísticos para o ajustamento das ideias aos espaços.

Gordon Craig nasce imerso no mundo do teatro. Conhece e reconhece o espaço teatral em estrutura e poética, a partir das suas vivências e experiências e funda a “Escola para a arte do Teatro” em Florença, no ano de 1913.

Gordon Craig almejava um ator criador de “verdadeiras” obras de arte, mestres de seu ofício. Para isso, uma nova forma de se estruturar o trabalho do ator deveria ser pensada. Para Craig, o ator, primeiramente, necessitaria se submeter obrigatoriamente durante sua formação a um severo treinamento, obediente a uma tradição estabelecida. Somente assim poderia obter a maestria total das técnicas e habilidades específicas à sua arte. (RIBEIRO, 2016, p. 139)

Gordon Craig planeja e constrói com Dorothy Lees uma escola que vislumbra a uma formação diversificada e completa nas artes do teatro. Elaboram uma série de atividades compostas por várias perspectivas teóricas, técnicas e artísticas, que transformaram a Escola para a Arte do Teatro e o espaço da Arena Goldoni em um grande laboratório de experimentações cênicas, em um espaço de diálogo entre vários campos das artes. Gordon Craig propunha uma disciplina rígida dentro da integração entre as atividades da escola, desenvolvendo, por fim um artista – ou um ator, como sonhava-, completo para o seu novo teatro, o teatro do futuro.

## O arquiteto Le Corbusier

estudou primeiro as artes decorativas, apenas se envolvendo em arquitetura graças à direção de um de seus tutores. Depois de terminar seus estudos, viajou pela Europa em uma jornada formativa. No Mediterrâneo, ele adotou as proporções clássicas da arquitetura renascentista. Em Viena e Munique, ele estudou o crescente cenário das artes decorativas. Na França, ele aprendeu sobre a construção com concreto armado com o pioneiro Auguste Perret<sup>61</sup>. Então, em 1920, após um longo aprendizado, Jeanneret renomeou-se como Le Corbusier e começou a estabelecer seu estilo a sério<sup>62</sup>. (Tradução minha)

Le Corbusier transita, no seu tempo-espaço, pelas diversas possibilidades de produção de arquitetura, experimentando inclusive, durante a sua vida, a pintura e a escultura. Toda a sua expressão técnica, artística e de certa maneira professoral, confessam um arquiteto que busca também pela descoberta de si como tal, isto evidenciado pelas diversas experiências de e entre culturas e tempos diferentes que evidenciou na sua obra. Le Corbusier traçou métodos para a concepção arquitetônica, no entanto, paradoxalmente a essa metodologia, vê o ser humano no objetivo final da arquitetura e na mais alta escala de importância na experiência de estar e morar.

O ser humano como matéria e espírito, está presente nas linhas que compõem a concretude e a mística secular dos seus projetos, alcançando propósitos mais que simplesmente humanos e sim, transcendentais à mera corporificação material de uma ideia.

Falar em espaços cênicos modernos implica em falar necessariamente de Gordon Craig. Este grande encenador do teatro moderno é um dos protagonistas da transformação da cena no século XX. Desenvolveu, a partir da criação da Escola para a Arte do Teatro em Florença, meios didáticos e uma pedagogia única para a formação dos artistas da cena.

---

<sup>61</sup> August Perret (Bélgica, 1874 – França, 1954). Arquiteto autodidata, construiu sua obra por intermédio da empresa construtora de sua família. Foi um dos pioneiros do uso do concreto armado em estruturas que, a partir de 1903, deixou visíveis. (...) Pesquisador das técnicas das estruturas de concreto armado, é dele a célebre frase: “É preciso fazer catar o ponto de apoio”. (LE CORBUSIER, 2006, p. 75).

<sup>62</sup> Born to a watch engraver and a music teacher in La Chaux-de-Fonds, Charles-Edouard Jeanneret first studied the decorative arts, only becoming involved in architecture thanks to the direction of one of his tutors. After finishing his education, he travelled Europe on a formative journey. In the Mediterranean, he took in the classical proportions of Renaissance architecture. In Vienna and Munich, he studied the burgeoning decorative arts scene. In France, he learned about building with reinforced concrete from pioneer Auguste Perret. Then, in 1920, after a long apprenticeship, Jeanneret rebranded himself as Le Corbusier and begin establishing his style in earnest. Fonte: <https://www.engelvoelkers.com/en/blog/luxury-living/architecture/le-corbusiers-style-and-design-philosophy/>

Movido pelo desejo de atender a si mesmo nas suas expectativas como ator e encenador, juntou-se a Dorothy Lees, que se propôs a “servir àquela causa do teatro na qual e pela qual ele vivia (LEES apud RIBEIRO, 2017, p. 309).

Na Escola para a Arte do Teatro, Gordon Craig demonstra um interesse pela prática teatral, construindo uma didática baseada na produção de um conjunto de produtos físicos como desenhos e maquetes, em um contraponto ao seu aprofundamento na teoria do teatro, ocorrido após o encerramento das atividades da escola por conta da Segunda Grande Guerra Mundial. Necessitando de “um arsenal técnico para metodizar esse desenvolvimento” (RIBEIRO, 2017, p. 74), Gordon Craig une técnica e arte efetivamente por meio da distribuição das atividades em disciplinas práticas e de uma interdisciplinaridade que transcendia ao ato e ao fenômeno da mera ocupação do espaço da cena. Desse modo poderia, em sua utopia, ter na prática um espaço onde a sua crítica se materializa em proposta concreta de construir um novo teatro para o não ator, o *Über-marionette* que, por sua vez, foi a experimentação que eu “forma e substância”<sup>63</sup> (LEES, 1913, p. 18 – tradução minha). Coloco aqui na figura 65 uma percepção minha em desenho feito a mão para experimentar a proposta de Gordon Craig.



**Figura 65** – Esboço rápido de figuras humanas sob a luz, no espaço. A idealização de uma união “perfeita” entre corpos, espaço e encenação, entre a iluminação cênica, teatro e arquitetura, entre a ideia e a sua projeção por meio da essência do desenho: o esboço dessa ideia. O croqui como representação minimamente compreensível de uma ideia. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2017.

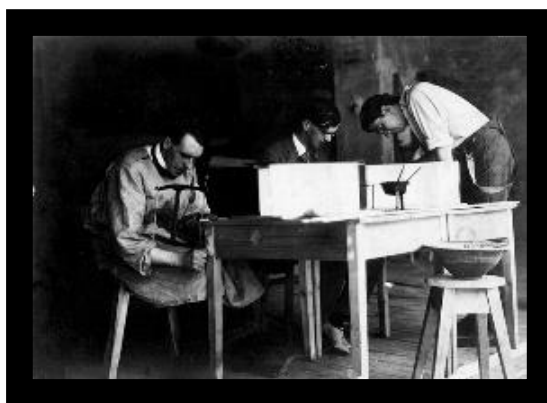
Na evolução para a criação do projeto pedagógico de Gordon Craig está a ida dele a Moscou para produzir a encenação de *Hamlet*. Este espetáculo foi, na ordem dos

<sup>63</sup> (...) giving form and substance (...). (LEES, 1913, p. 18).

acontecimentos que culminaram na abertura da Escola para a Arte do Teatro e dentro da sua importância como uma produção arquitetônica e espacial para a encenação, o sentido de obra de arte total. Um *Gesamtkunstwerk*<sup>64</sup> craiguiano, que caracteriza um entrelaçamento de atividades artístico-profissionais e um envolvimento da arte com a técnica.

Encantado por construções mecânicas, Craig usou o espaço da Arena Goldoni também para desenvolver algumas maquinarias inéditas tanto para a cena teatral quanto para a manipulação de marionetes. Ali construiu as maquetes para a montagem de *Hamlet* e experimentou nestes modelos sua ideia de *Screens*. (RIBEIRO, 2016, p. 143).

A mecânica foi fundamental na escola de Gordon Craig. Ela esteve praticamente em todas as atividades propostas pela grade curricular da escola de Florença. Por meio dela os *Screens* eram movimentados na horizontal e vertical e esta movimentação tinha a função de recortar o espaço, fosse concretamente, criando lugares, ou simbolicamente, criando espaços de transição entre as cenas e entre lugares. Nesse conjunto, a ação de produção do espaço contava com uma metodologia interdisciplinar e transversal, na qual o diálogo entre as disciplinas, as especificidades artísticas e a experimentação gerariam um conjunto cênico entrecruzado em seus propósitos gerais e específicos. Aponto isso na figura 66.



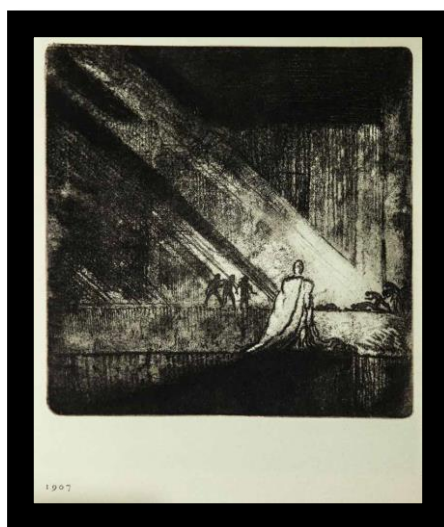
**Figura 66** – Estudantes em ateliê, na Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig (sem data). Fonte: <https://www.library.ucla.edu/blog/special/2017/05/24/all-the-worlds-a-stage-edward-henry-gordon-craig-and-the-art-of-scenic-design>

<sup>64</sup> *Gesamtkunstwerk*: “Termo forjado por R. Wagner, por volta de 1850. Literalmente, *obra de arte global* (ou de conjunto, ou total) às vezes traduzida (meio às pressas) por *teatro total*. A estética da ópera wagneriana procura a obra “mais altamente comunitária” que seja uma síntese da música, da literatura, da pintura, da escultura, da arquitetura, da plástica cênica etc. Esta procura é, sem si, sintomática, tanto de um movimento artístico – o simbolismo – quanto de uma cooperação fundamental do teatro e da encenação”. (PAVIS, 2017, p. 183).

A Escola para a Arte do Teatro era um laboratório. Dentro dessa pedagogia, a experimentação. Nas metodologias, uma organização total. Com essa organização, Gordon Craig estabelece novas perspectivas para as artes do teatro. O currículo escolar da Escola da Arte do Teatro era composto por diversas disciplinas, dentre elas Desenho cênico e pintura/cenografia, História do teatro, Decoração de cena/cenografia, Iluminação, Marionetes: concepção, fabricação e manipulação e Maquetes: criação e construção de modelos de cenas. Nesses setores as atividades eram desenvolvidas de forma que o resultado tivesse, previamente, um estudo prático da materialidade que viria a ser colocada em cena, isto é, o espaço da encenação era estudado em todas as suas possibilidades de agenciamento material e simbólico. A iluminação cênica era um desses recursos, atividades e estudos práticos tanto que

Recorreu-se ao uso da luz para ajudar o ator e para colaborar com ele. (...) o uso da luz para o ator deve ser estudado pelo mesmo ator, que observará como a luz tem um difícil papel na vida real. Se o observar, se dará conta que a iluminação cênica pode ser a melhor amiga de seu trabalho. (CRAIG apud RIBEIRO, 2016, p. 165).

O uso da luz nas experimentações cênicas, mesmo que esquematizadas em forma de esboços e maquetes, contribui quase que efetivamente para o conjunto idealizado – material e simbólico –, do espaço da encenação como apresentado figura 67.



**Figura 67** – Esboço de Gordon Craig para o projeto *Scene* (1907). Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

Por meio desse recurso didático o espaço pode ser compreendido em sua totalidade, em matéria e sentidos, em seus recortes, em lugares e entrelugares que venham a dar sentido à encenação e a especificidades criativas que partem do encenador.

Desenhos e maquetes não representam tão amplamente as experimentações no espaço real, porém é possível dimensionar as variáveis cênicas que finalmente resultarão em uma apropriação espacial correlata aos desejos e necessidades da dramaturgia, da arte e da técnica que a envolvem, dos processos criativos e seus resultados em todas as áreas envolvidas, do espírito criativo do encenador e dos atores. Um trabalho de fato interligado e interdisciplinar em suas múltiplas possibilidades.

Mesmo diante da amplitude de recursos didáticos na escola de Gordon Craig, da disciplina e dos rigores pedagógicos, Dorothy Lees fala de uma escola “com uma atmosfera ideal para o trabalho”<sup>65</sup> (LEES apud CRAIG, 1913, p. 26 – tradução minha), o que pode significar um alinhamento entre os pensamentos e objetivos entre Gordon Craig e Lees e os que se associaram e estudaram na escola mesmo com sua curta duração. Era inaugurado um novo sistema em função, forma e estética teatral, mas a guerra interrompeu esse processo.

Gordon Craig e Nevile Lees inspiraram, com essa efervescência produtiva, uma dinâmica criativa e artística em um momento de grande temor e pessimismo na Europa. Com suas críticas, Gordon Craig esperava um renascimento da arte teatral pura, com o estabelecimento preciso das técnicas relacionadas a cada área da encenação teatral. (RIBEIRO, 2016, p. 188).

A união de várias áreas em um propósito único qualificou a escola da Arena Goldoni como o lugar de projeção dos desejos criativos de Gordon Craig, o seu grande laboratório de experimentações, onde poderia dentro da organização que construiu, definir os rumos do teatro moderno. As outras artes – incluindo a arquitetura-, estavam em vantagem frente as artes do teatro, haja vista elas descobrirem antes desta, “enquanto em sua juventude, a enorme força dos seus elementos e as novas formas, dos novos propósitos e dos novos sentidos”<sup>66</sup> (BALTRUSHAITIS apud CRAIG, 1923, p. 33 – tradução minha). Na escola que cria, Gordon Craig desenvolve “um revolucionário processo pedagógico” e “à sua maneira

---

<sup>65</sup> It is the ideal atmosphere for work...(...). (LEES apud Craig, 1913, p. 26).

<sup>66</sup> (...) and while in them youth, and the enormous power of the new elements and the new forms, of the new purposes and the new means (...).(BALTRUSHAITIS apud CRAIG, 1923, p. 33)

(...) se preocupou em formular padrões, assim como procedimentos artísticos e técnicos visando à formação profissional nas diversas especialidades do fazer teatral” (RIBEIRO, 2016, p. 188). Dessa maneira, Gordon Craig apresenta uma escola moldada em processos artísticos e técnicos, o que se aproxima da arquitetura em seus métodos de estudo e ordenação espacial. Alguns dos meios foram a geração de produtos cênicos em oficinas e laboratórios, como demonstrado no currículo escolar que elaborou, envolvendo desde o estudo do movimento ao desenho cênico e pintura, da história do teatro à iluminação, da criação de maquetes à criação e execução de figurinos, dentre outras disciplinas nessa nova “dimensão pedagógica” (RIBEIRO, 2016, p. 188).

Gordon Craig mostrou uma proposta pedagógica que englobava todos os domínios do teatro em seus aspectos práticos e teóricos. O teatro do *passado* serviria como base, dialogando com as propostas mais inovadoras do *presente*. Desse diálogo visionário Gordon Craig poderia fazer surgir as circunstâncias para o renascimento do teatro, um teatro novo, autônomo, um teatro do futuro. (RIBEIRO, 2016, p. 188).

Segundo Almir Ribeiro, “os escritos de Craig revelam a intuição primordial de um Gordon Craig professor”, refletida na criação do currículo escolar e nos setores da escola<sup>67</sup>. Os potenciais da escola craiguiana resultam em diálogos inter e transdisciplinares entre arte, técnica - inclusive entre a mística e a religiosidade-, onde as linguagens intercambiam conhecimentos e práticas, em um amplo sentido de unidade que é um dos objetivos maiores de uma encenação, em uma construção colaborativa de conhecimento. Gordon Craig se interessava muito pelo teatro asiático, especialmente no derivado da cultura indiana. Almir Ribeiro relata que o interesse de Gordon Craig “pela cultura da Índia, em específico, acompanhou a onda de curiosidade mística sobre esta cultura que se espalhou pela Europa no início do século XX” (RIBEIRO, 2017, p. 70). Durante os anos em que viveu em Florença, nas publicações da revista *The Mask*, Gordon Craig apresentou textos de Ananda Coomaraswamy (1877 – 1947), filósofo e historiador cingalês. Este se dedicava à história e

---

<sup>67</sup> “Currículo escolar e setores da escola. As disciplinas às quais os alunos da escola deveriam se submeter, segundo *A living theatre*, eram: Movimento, Ginástica, Música, Treinamento vocal/Dicção, Desenho cênico e pintura/Cenografia, Desenho e manufatura de indumentária; Esgrima; Dança, Mimo-drama; Improvisação; História do teatro; Decoração de cena/Cenografia; Vestuário: concepção e realização, de ambos; Iluminação; Marionetes: concepção, fabricação e manipulação; Maquetes: criação e construção de modelos de cenas; Língua italiana”(RIBEIRO, 2016, p. 162). As disciplinas eram divididas em três grupos: o primeiro focando o ator no palco, o segundo no trabalho de criação e execução dos componentes da cena como cenografia e iluminação e o terceiro com modelos, dentre eles a maquete.

cultura indianas. Gordon Craig, interessado no assunto, encontrou a oportunidade de mistificar a encenação, levando a ela uma aura de “misticismo idealizado, exótico e fetichizado” (RIBEIRO, 2017, p. 71), o que denota um grande interesse dele pela história, evidenciada nas representações teatrais e encenações que concebeu. Sendo assim, construiu suas ideias fundamentado nas origens das representações teatrais, bem como levou essas origens à significação que propunha às encenações e às práticas na escola da Arena Goldoni. Gordon Craig, nesse sentido, ao introduzir a figura do *Über-marionette*, também se referencia na história cultural e teatral indiana e o teatro de bonecos, dos quais recolhe, em seus longos estudos segundo Almir Ribeiro (2017, p. 76), criando uma representação simbólica do ator, que também experimentou e fez experimentar na sua escola, como pedagogia e metodologia.

O *Über-marionette* se tornou um símbolo das ideias pedagógicas de Gordon Craig. E atua como um modelo para a formação de seu ator do futuro. Ao convocar o boneco, o objeto, em cena no lugar do ator, Gordon Craig e seu *Über-marionette* estimularam um novo olhar também sobre a linguagem dos materiais não vivos em cena: sejam eles pequenos cubos ou monumentais painéis móveis, como seus *Screens*. Os objetos conquistaram, em Craig, status de formas expressivas, e mais que isso, uma expressividade comparável a dos atores. E, como consequência, obrigou a redimensionar a qualidade plástica e material do ator suscitando a reinvenção de todo o conjunto de elementos cênicos: cenografia, iluminação, dramaturgia e, principalmente, suas relações com o ator em cena. (RIBEIRO, 2016, p. 200).

A forma – as linhas, superfícies e volumes, ou a estética cênica de Gordon Craig, em método e pedagogia, ultrapassaram a visão material da encenação. O elemento não humano, mas que tem paradoxalmente a humanidade em si, o *Über-marionette*, deslocam o homem da posição de protagonismo e sob esse olhar, pode perceber, por meio do “inanimado”, o quão humano é.

Os “materiais não vivos” possuem uma expressão viva. Tratando-se de elementos e formas primordiais, o dever passa a ser recuperar seus significados também primordiais. Gordon Craig o faz e transforma a encenação antes pictórica e bidimensional em uma encenação reordenada como arquitetura tridimensional, reconstruindo no espaço da cena, por meio do seu método na Escola para a Arte do Teatro, uma nova definição de espacialidade e experiência teatral.

Propondo, por exemplo, o aprofundamento visual da cena, apoiada na natureza da matéria, de sua concretude, Gordon Craig fez o ator dialogar com formas cênicas gigantescas que se alçavam em verticalidades e horizontalidades surpreendentes. (RIBEIRO, 2016, p. 200)

Deste modo, a volumetria e a perspectiva se configuram como a essência do desenho tridimensional e da maquetaria cênica. Por esses instrumentos se pode entender o espaço da encenação e nele resolver condições artísticas e técnicas antes da efetiva execução de um espetáculo.

Edward Gordon Craig obrigou a reestruturação da linguagem da cena e que se passasse a encará-la como uma linguagem singular, distinta de todas as outras linguagens artísticas e, por isso, reclamante de um arranjo artístico novo, próprio e harmonioso de seus elementos. (RIBEIRO, 2016, p. 200)

A arquitetura da encenação em Gordon Craig, na Escola para a Arte do Teatro, tomou a simplicidade como resultado na potencialidade simbólica da cena tal como a figura 68.



**Figura 68** – A potência do contraste entre luz e sombra, do jogo entre claro e escuro, das possibilidades de recorte e significação do espaço em seus cheios e vazios. Estudo de Gordon Craig para o projeto *Scene* (1907). Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

O máximo dessa simplicidade em encenação e ordenação de estruturas sob o palco. O foco, literalmente, estaria sobre o ator, com os estímulos dos sentidos acontecendo por meio da luz, dos recortes espaciais, por meio da sombra, da penumbra, da escuridão.

Os sentidos seriam estimulados não mais por conta dos excessos na visualidade da cena. O conjunto formado pelas atividades na escola viriam a determinar, no futuro do teatro, novas visualidades e novas percepções a partir delas e do potencial imagético e simbólico que a encenação moderna tomaria como caminho forte nessa ruptura entre o realismo e o cotidiano transcrito quase que literalmente à cena.

Surgia com Gordon Craig uma nova linguagem para a encenação, em um conjunto com as suas experiências anteriores à apresentação de *Hamlet*, e que transbordaram em uma nova linguagem artística. Essa nova estética, considerando-a como arquitetural, devolve à encenação um caráter emocional e simbólico, distante das encenações miméticas no sentido espacial e dramaturgico. A atribuição do encenador também se expande para um número maior de atividades em seu processo criativo. As ligações entre as atividades na Escola para a Arte do Teatro resultam em uma unidade espetacular na qual as práticas cênicas diretas de ateliê, em todos os seus potenciais, tiveram como efeito uma nova dinâmica ao espaço da encenação. A inércia do espaço da encenação dá lugar a uma outra estética, desta vez móvel e significante, com sentidos além da materialidade cênica.

Em sua estética cênica, Gordon Craig combinou movimento (humano) e arquitetura (inerte), dando dinâmica ao que é inerte: sólidos geométricos, sombras, escadarias, biombo, 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: “O teatro deve suscitar em nós a nostalgia daquilo que não é deste mundo” (CRAIG in SAVARESE, 1992, p. 389) (RIBEIRO, 2016, p. 202).

Gordon Craig, nesse ideal simbolista, na sua utopia, reordena as formas e os sentimentos primordiais. Devolve à encenação as possibilidades de interpretação alocadas no inconsciente e na memória, sustentadas por ações e experimentações conjuntas nas diversas áreas do saber e do fazer teatral. Gordon Craig é “um dos faróis da estética teatral contemporânea” (CORVIN [1991] apud DELLA COSTA, 2018, p. 120).

Nesse sentido, na escola da Arena Goldoni, Gordon Craig estabeleceu uma metodologia de múltiplas perspectivas, em uma direção em que “ele estrutura os elementos disponíveis dando à sua obra uma peculiaridade no que se refere à problemática do excesso de humanidade do ator da reestruturação do espaço cênico” (DELLA COSTA, 2018, p. 121). Diante disto, articula uma metodologia voltada à totalidade do conjunto da encenação, tendo em vista que o espaço da cena é que receberá o ator, que por sua vez o utilizará para o fim proposto no teatro.

Della Costa ressalta que Gordon Craig “problematizava a sua própria prática e exercitou seu pensamento não somente no teatro, mas em outras linguagens, como o das artes visuais e da escrita” (DELLA COSTA, 2018, p. 122). O ideário craiguiano alcançava assim um caráter pedagógico, pois seu sistema particular de pensar o espaço associava teoria e prática e a Escola para a Arte do Teatro tinha em si reunidas atividades assim, como em um laboratório de experimentações teatrais de múltiplas linguagens. De acordo com Rossana Della Costa, Gordon Craig, “em todo o seu trabalho, sempre esteve a experimentar os princípios de sua arte teatral e suas relações com a arquitetura e outras artes” (DELLA COSTA, 2018, p. 123). Deste modo, na Arena Goldoni, Gordon Craig pôde expressar todos os seus desejos e necessidades como um encenador que compreendia as artes do teatro como um ajuntamento de reflexões e práticas indissociáveis entre si e entre os resultados concretos e simbólicos que estariam apresentados na encenação.

É nesse laboratório teórico craiguiano que serão produzidos os elementos cruciais no processo criativo de Craig para o seu teatro do futuro. Os anos que seguem após a confecção de *On The Art of Theater* apresentam um Craig diretor que alterna a sua produção de pensamento entre a forma escrita e a encenação. (DELLA COSTA, 2018, p. 125).

Gordon Craig transita entre o pensamento e a expressão material da ideia. Nessa metodologia própria encontra-se o entrecruzamento de possibilidades de transporte da ideia para a matéria, seja para pesquisa como laboratório, seja como matéria cênica de fato.

Gordon Craig, mesmo tendo contato com a obra de Wagner e a criticando, pode ter pensado a escola da Arena Goldoni como uma escola para um teatro total, onde as atividades estivessem pedagogicamente e metodologicamente sustentadas por um ideal em que todas as possíveis Belas Artes e artesanias produzissem uma encenação total.

Segundo Della Costa, “por sua vez, Craig “[...] não buscava a união das artes, como se quisesse seguir o ideal wagneriano, mas usar esses ‘materiais’ típicos do mundo do teatro para afirmar sua autonomia e especificidade” (HERRERA [2009] apud DELLA COSTA, 2018, p. 126). Os materiais a que Rossana Della Costa se refere são as linguagens artísticas reunidas para um fim comum. Gordon Craig sempre, segundo esta autora, esteve direcionado à produção teatral, em direção ao aperfeiçoamento dos olhares e percepções do encenador como um profissional que age na ordenação do espetáculo em todas as suas possibilidades e potenciais técnicos e artísticos.

Suas vivências e experiências no teatro, frutos da sua origem e imersão nas artes da cena, foram direcionados a uma pedagogia de ensino do espaço, de forma geral, assim compreendo. Este, o espaço do ator ou do não ator, de toda a matéria humana e não humana. Um espaço estudado e materializado previamente por meio dos rigores metodológicos das disciplinas da Escola para a Arte do Teatro, que em seus processos criativos e experimentações nos seus ateliês-laboratórios, renovaram a cena do tempo-espaço em que viveu Gordon Craig e estimularam percepções e concretudes no espaço cênico moderno e contemporâneo. Uma “multiplicidade habitava Craig” (DELLA COSTA, 2018, p. 127) e transbordava na realidade da Arena Goldoni.

A produção e ensino do espaço na escola de Gordon Craig envolvia o conceito do *Über-marionette* e a apropriação do espaço da encenação por uma construção cênica que englobaria materialidades e simbolismos. Deste modo ele poderia explorar tanto a presença do ator, cuja existência e necessidade era questionada por ele, quanto as formas não realistas de se construir uma visualidade sobre o palco.

Segundo Della Costa, “Craig já trabalha não apenas no valor simbólico dos personagens como encarnação de forças e paixões, mas também na estilização de todos os elementos da materialidade cênica” (CORVIN [1991] apud DELLA COSTA, 2018, p. 128). A partir desse cruzamento aparentemente paradoxal, Gordon Craig não apenas sintetiza a cena em sua visualidade, na estrutura cenográfica. Transporta para ela, sintetizada também, uma concepção cênica carregada de sentidos simbólicos e uma materialidade construída para decompor a encenação tradicional. Rossana Della Costa afirma sobre Gordon Craig:

As suas propostas cênicas desafiavam intencionalmente as convenções do teatro realista e naturalista da sua época, uma vez que propunham a

exploração de formas abstratas, o potencial da luz, da música e do movimento. (DELLA COSTA, 2018, p. 128).

Em relação aos potenciais da iluminação e do movimento, no tempo-espaço de Gordon Craig, cabe uma analogia com o estudo do espaço na arquitetura, especialmente a corbusiana. Le Corbusier afirmava que “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”. Nessa afirmação, em um paralelo com a obra de Gordon Craig, o ensino do espaço estaria interligado em inúmeros aspectos pedagógicos e metodológicos. A dinâmica dos espaços em Le Corbusier, o seu “movimento”, é dado pela construção de uma visualidade, ou de uma forma arquitetônica essencial em volume e superfície. Este “movimento” se estende à reação dos volumes e superfícies sob a luz, seja natural ou artificial. No espaço craiguiano, os modelos reduzidos – as maquetes-, eram as fontes de interpretação técnica, artística e simbólica desses elementos. As formas abstratas têm esse potencial. Didaticamente são elementares e apresentam no exercício em laboratório as potencialidades mínimas para que sejam entendidos os seus comportamentos diante das experimentações com luz.

Na relação Gordon Craig e Le Corbusier, a produção e ensino do espaço se localiza nas compreensões do que é o espaço materialmente e os possíveis sentidos não materiais que ele pode absorver e expressar, dentro da ideia de que o espaço, em si, está apto para receber toda e qualquer forma de intervenção ou reordenação.

A ordenação espacial proposta por Gordon Craig se assemelha didática e metodologicamente das propostas de Le Corbusier, onde os princípios de uma ocupação espacial arquitetural se alinham em ideias, meios e fins. A escola experimental de Gordon Craig propunha esse alinhamento, o do conhecimento e experimentação do espaço no espaço da encenação, diretamente, na Arena Goldoni, um espaço de pesquisa que também era o espaço da real intervenção prática mediada pelos diversos campos de reflexões e práticas reunidas na Escola para a Arte do Teatro.

O espaço, por fim, era o lugar e o local da experimentação. Nele as ideias puderam ser pensadas e executadas com toda a carga de potenciais materiais e não materiais. Nele, diretamente, acontecia a “ciência da cena”<sup>68</sup> (WARNET, 2005, p. 45 – tradução minha). De

---

<sup>68</sup> (...) une Science de la scène (...) (WARNET, 2005, p. 1)

fato, reflito, Gordon Craig trabalhou, sob o ponto de vista da arquitetura, como um educador do espaço e não somente, em uma fragmentação dos seus pensamentos e práticas, como um educador do ator, mas este estava no espaço, e Gordon Craig o reconhecia como presente mesmo desumanizando-o e propondo a sua eliminação.

[...] suponhamos que vocês preparassem a encenação da vossa peça e que pensassem nos vossos cenários. Saltai para outro assunto: imaginai a representação dos atores, os movimentos, a voz. Nada deve decidir-se ainda. Tomai outra ideia fazendo parte do mesmo conjunto. Pensai no movimento, independentemente de qualquer ideia de cenário ou indumentária, no movimento em si. Depois, introduzi o movimento de um indivíduo no movimento de conjunto que imaginais em cena. Introduza-se e retire-se a cor. Recomeçai tudo do princípio. Pensai apenas no texto. Enrolai-o e desenrolai-o em torno de qualquer grande visão irrealizável, e depois reconduzi a vossa visão para o texto. Compreendeis onde quero chegar? Encarai o vosso tema de todos os pontos de vista, sob todos os aspectos, e não vos apresseis a começar a vossa obra até o dia em que uma forma a imporá ao vosso espírito e vos impelirá a realizá-la. (CRAIG [1911] apud DELLA COSTA, 2018, p. 129)

Gordon Craig indica uma pedagogia e uma metodologia de ensino do espaço, na qual a essência da ocupação espacial de um palco está na presença do ator, no movimento e na dinâmica das espacialidades construídas, nos recursos técnicos disponíveis, na experimentação da cena como laboratório de espacialidades e teatralidades e na exploração de todos os aspectos possíveis para um resultado cênico total.

A produção e ensino do espaço na escola da Arena Goldoni seguiu um dos princípios básicos da arquitetura nas suas pesquisas fundamentais em relação ao teatro: o estudo do espaço. Jean-Manuel Warnet subdivide o estudo da cena em arquitetura – a arquitetura do espaço da encenação-, em luz – a iluminação cênica-, e em espaço – o espaço a encenação. De acordo com esse autor, na escola craiguiana, a organização das disciplinas

mostra que a escola não é mais projetada em uma acumulação de técnicas necessárias para dominar um ofício, é agora um elo essencial no desenvolvimento de uma arte do teatro com uma gramática e uma linguagem autônoma.<sup>69</sup> (WARNET, 2005, p. 49 – tradução minha).

---

<sup>69</sup> (...) l'École n'est plus conçue sur une accumulation de techniques nécessaires à la maîtrise d'un artisanat, elle est désormais un maillon essentiel dans l'élaboration d'un Art du théâtre pourvu d'une grammaire et d'un langage autonomes. (WARNET, 2005, p. 49).

Entendo, portanto, e assim reforço, que a escola craiguiana foi organizada, em disciplinas e seus rigores técnicos e acolhimentos artísticos, como um lugar de estudo do corpo, do espaço e da luz. Dessa forma também entendo a arquitetura, como potencializadora desses três elementos essenciais, humana, artística e tecnicamente. A arquitetura é permeada por diversas potencialidades projetuais, no entanto, a figura humana, assim digo como se ela fosse um *Modulor* ou um *Über-marionette*, é o seu eixo dialógico e dialético. O diálogo interdisciplinar e transdisciplinar no ensino do espaço em Gordon Craig vai além da matéria cênica ou cenográfica. As particularidades e especificidades humanas estão em primeiro plano no estudo do espaço e a complementaridade disciplinar, ecoada na matéria do espaço da encenação, fez de Gordon Craig e faria de Le Corbusier grandes representantes da ruptura de uma cena e de uma arquitetura que participava tão somente elementos miméticos da realidade. Transcenderam, portanto, ao que bastava nos seus tempos e espaços como representação material associada à encenação e à arquitetura.

Gordon Craig desenvolveu, com perspicácia, curiosidade e uma intensidade artística e humana inigualável, uma nova cena para seu novo teatro, a partir de processos pedagógicos e metodológicos inovadores em um tempo de repetições de estilo e que se saturava por elas. As diversas ramificações das artes teatrais se reúnem nesse propósito na escola craiguiana, em camadas sucessivas e interpostas de conhecimento, diálogo e práticas de ateliê/laboratório, em uma evidência de que as artes teatrais são e podem ser feitas continuamente, do presente ao futuro, de forma integrada e integradora.

Isto, entendo, é o teatro, que representa uma união de esforços criativos e resulta na encenação em um espaço que na sua ordenação estabelece um diálogo entre nós e a vida e entre a essência das coisas materializada em emoção. O teatro também, nesse sentido, é para emocionar e mesmo desumanizando o homem demasiadamente humano, entendendo que o não humano não provoca emoções, Gordon Craig cumpre seu propósito, seu ideal, sua utopia em levar à encenação a essência da natureza humana no espaço teatral.

#### **4.2 – LE CORBUSIER: O PENSAMENTO ARQUITETÔNICO NA PRODUÇÃO E ENSINO DO ESPAÇO**

No livro *Mensagem aos estudantes de arquitetura*, Le Corbusier apresenta os seus caminhos, suas reflexões e orientações para uma produção arquitetônica regulada em tempo

e espaço. O espaço corbusiano apresenta características funcionalistas, porém aprofundando-se em um entendimento de quem e do que Le Corbusier refletia como arquitetura, paradoxalmente encontramos um Le Corbusier que transita entre a matéria bruta em si e seus sentidos simbólicos e espirituais.

Defensor da casa como máquina de morar, de uma arquitetura de volumetrias e superfícies reagentes à luz, de uma ciência de construir determinando as condições humanas do habitar, Le Corbusier situa a arquitetura do seu tempo-espaço em uma produção aparentemente abstrata em forma e sentido de ocupação espacial. A criação dos espaços em Le Corbusier se adianta na elaboração de lugares que aparentemente não apresentam nenhuma poética ou quaisquer relações com os desejos humanos e muito menos com a humanidade inerente a quem ocupará o espaço arquitetônico. No entanto, nos seus próprios escritos, se percebe um Le Corbusier que pensa na unidade de uma arquitetura que evoca valores humanos e simbólicos, recuperando traços comportamentais – a casa como espaço de habitar-, e o lugar arquitetônico como espelhamento da história dos espaços e seus elementos primordiais na história arquitetônica humana.

Le Corbusier “cria” pedagogia e metodologia no ensino do espaço por meio do estabelecimento dos seus *Três lembretes aos Senhores Arquitetos*, descritos no livro *Por uma Arquitetura* (1923), de sua autoria-, e pelos “5 pontos da arquitetura”, um estudo que foi aperfeiçoado durante as publicações da revista *L'Esprit Nouveau*. No capítulo *Três Lembretes aos senhores Arquitetos* Le Corbusier qualifica como elementos importantes na arquitetura o volume, a superfície e a planta. Desse modo, conduz a arquitetura por um caminho de renovação, bem como de transgressão contra os valores funcionais e estéticos da arquitetura daquele tempo.

Le Corbusier lista três pontos cruciais nos quais o arquiteto deve se sustentar e orientar o seu olhar para as suas percepções de espaços internos e externos e preconiza que - compreendendo-se que volume, superfície e planta são elementos da geometria-, “os problemas da construção moderna serão realizados sobre a geometria” e ainda, como conselho e advertência, narra que, “sujeitos às estritas obrigações de um programa imperativo, os engenheiros empregam as geratrizes e as linhas reveladoras das formas. Criam fatos plásticos límpidos e impressionantes” (LE CORBUSIER, 2014, p. 19). Esta exaltação de Le Corbusier à engenharia se deve à propulsão tomada pela indústria no pós-guerra.

A indústria determinaria os caminhos par a reconstrução das cidades e das habitações, com as novas metodologias de construção, as técnicas e os materiais. É sobre os materiais que Le Corbusier constrói, com mais ênfase, o seu discurso modernista e modernizador da produção arquitetônica, em um discurso entusiasmado com a possibilidade de renovação da arquitetura em matéria e sentidos.

Le Corbusier ao mesmo tempo celebra e critica negativamente a modernidade, no sentido de que ainda havia resquícios – e um desejo de perpetuação, penso-, da preservação dos valores tradicionais da arquitetura e que, diante destas transformações sociais densas e intensas por conta da industrialização, haveria de mudar urgentemente. Segundo ele, “a arquitetura morre, outra nasce! Será preciso encará-la, de agora em diante! (LE CORBUSIER, 2006, p. 19).

O tempo presente de Le Corbusier exigia por uma nova forja arquitetônica, por um novo estabelecimento de ideias que abraçasse a época e o “reinado” da “lei de economia, o cálculo unido à ousadia e à imaginação” (LE CORBUSIER, 2014, p. 9).

Nunca uma sociedade se viu tão desamparada quanto na nossa época, quando perdeu e rompeu o contato entre seu aparato material e os elementos naturais de sua conduta espiritual. Ruptura de contato entre fins e meios, ausência de conduta. (LE CORBUSIER, 2006, p. 17).

Em contraponto à ruptura criada pela guerra e suas consequências, haveria que se reequilibrar a produção arquitetônica por meio de fundamentações técnicas recentes, decorrentes da produção industrial, seus produtos e as possibilidades que eles ofereciam no novo pensamento para o edifício e para a cidade. Essas possibilidades viriam renovar a arquitetura em função, forma e estética, em um estilo – função, forma e estética-, que modernizaria também o ser humano e as suas relações com a matéria e com o imaterial do espaço de estar, viver e habitar.

Vejam antes de 1914: torcia-se o nariz para o estio moderno. (...) E quando se chegou à etapa seguinte, a da reconstrução das regiões liberadas da guerra de 1914 a 1918, viu-se até onde nos havia conduzido o espírito de negação; (...). (LE CORBUSIER, 2006, p. 20).

A investigação do espaço por Le Corbusier é reforçada pelas transformações sociais e ele foi em busca de uma nova arquitetura na qual a excentricidade dos novos volumes e novas superfícies mantivessem – ou mostrassem ter-, um caráter mais que material, na utilização de recursos técnico-construtivos como o concreto e o aço e essa arquitetura também estivesse sustentada em um arcabouço firme, teórico, histórico e sensível.

Le Corbusier, em *Mensagem aos estudantes de arquitetura*, parece construir uma pedagogia e métodos para uma abordagem espacial na arquitetura a partir da sua experiência e das necessidades da época, reforçando a importância da academia no esforço também pela renovação das reflexões sobre arquitetura e as suas espacialidades. Essas reflexões se localizavam no fato de que o “reforço do espírito acadêmico seria levado ao máximo em uma circunstância excepcional” em “instaurar a arquitetura da época, de fixar sua direção, optando entre duas tendências da vida” (LE CORBUSIER, 2006, p. 20).

Le Corbusier, falando do CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna, relata que neles estavam “a elite de arquitetos e urbanistas do mundo inteiro proclamando o espírito dos projetos atuais, formando uma unidade em torno das grandes regras humanas da arte de construir e do urbanismo” (LE CORBUSIER, 2006, p. 22).

As regras humanas e a modernidade industrial levariam a arquitetura por novos caminhos. Em hipótese, a associação entre humanidade e modernidade industrial, por mais paradoxal que possa parecer em muitos sentidos, haveria de condicionar a modernidade na arquitetura. Os novos projetos possuíam, dentre tantas outras características evidentes da modernidade na arquitetura, o fator humano como a régua e a escala que o dimensionariam na nova realidade.

Atento às humanidades, Le Corbusier destaca o ser humano em sua história e evolução quando invoca pela matéria e pelos sentidos primordiais para balancear uma arquitetura sensível e humana. O ser humano seria o meio fundamental, mesmo que estivesse de certa maneira “marionetizado” no *Modulor*.

O espírito de época afeta Le Corbusier, que relê o ser humano e o transforma em um elemento determinante, em sua forma e dimensão, em elemento regulador dos novos tratados e traçados arquitetônicos. O *Modulor* representaria um novo item na tábua de propostas arquitetônicas de Le Corbusier. Ele é a figura que representa o ideal humano em dimensão, que corresponderia às medidas essenciais pelas quais a arquitetura seria produzida. Portanto,

“Le Corbusier entende a casa como o “teatro primordial onde atua nossa sensibilidade, a partir do momento em que abrimos os olhos para a vida” (LE CORBUSIER, 2006, p. 26).

A orientação de Le Corbusier para o entendimento da casa como lugar sensível, que desperta sensibilidades, é o contraponto concreto e didático para a concepção do *Modulor*. No didatismo corbusiano se encerra esse contraponto, uma forma de equilíbrio entre os processos de leitura do espaço e concepção espacial na arquitetura, enquanto reflexo de uma sociedade maquinista.

A casa, utilizada como objeto de exemplo pedagógico e didático por Le Corbusier, é máquina, é concreto, planta, volumes e superfícies. No entanto, segundo ele, é constituída por um “programa exclusivamente humano, que recoloca o homem no centro da preocupação arquitetônica” (LE CORBUSIER, 2006, p. 26). A casa corbusiana em sua forma concreta e subjetiva, portanto, pode ser compreendida como o seu maior meio didático-pedagógico para que se entenda o espaço.

Desse modo, “é por intermédio da criação de uma moradia nova que a segunda era da civilização maquinista entrará num período universal de construção” (LE CORBUSIER, 2006, p. 28). A partir da moradia nova corbusiana os padrões construtivos mudaram, e a essência da casa também. A casa corbusiana é uma casa didática. Ensina, por meio da pedagogia que se entrelaça ao aço, ao concreto, à planta livre, às fachadas livres e ao entorno que essa casa ocupa, que uma obra arquitetônica ordenada desde a sua essência como lugar de estar e habitar pode ser mais que máquina.

Pode ser “obra eficaz, otimista, humana, portadora de ‘alegrias essenciais’ (LE CORBUSIER, 2006, p. 28). A casa representa o homem e o presentifica em seu espaço. De dentro dela e do seu exterior, as coordenadas que (re) ordenam – ou revivem –, um modo hierarquizado pelas próprias vivências e experiências humanas na organização do seu espaço de viver.

Essa obra ultrapassa as questões de técnica (racionalismo e funcionalismo). É a manifestação pura, essencial e fundamental de uma nova consciência. É somente do ponto de vista de uma nova consciência que se pode, a partir de agora, considerar os problemas da arquitetura e do urbanismo. Uma nova sociedade cria seu lar, esse receptáculo da vida. O homem e seu abrigo. Equipamento das regiões, cidades e campos. (LE CORBUSIER, 2006, p. 28).

Nasce uma nova consciência na arquitetura. A ordenação dos espaços segue produzida com a ideia de casa corbusiana em uma visão plural, tecnicista e humana. Projetada no espaço da materialidade, a casa corbusiana como apoio teórico fornece uma série de informações visuais e espaciais que afirmam a arquitetura de Le Corbusier como pedagógica e repleta de recursos metodológicos que, organizados de maneira específica em relação ao usuário do espaço produzido, se configuram como formadores da escola corbusiana. Os problemas e transformações sociais sugeriram mudanças. As exigiram. A guerra, o pós-guerra, a indústria e seus produtos, a necessidade de uma nova cidade, de uma nova casa, de novos espaços para um novo ser humano, em uma também nova realidade temporal e espacial.

Na presente revolução maquinista, o cálculo e as técnicas, que são meios renunciadores, precederam a conclusão do que viria a ser, um dia, a proposta renovadora para um modo de vida deteriorado. Proposta que só poderia se tornar real após uma revolução construtiva completa que trouxesse consigo os meios libertadores. (LE CORBUSIER, 2006, p. 29).

A máquina coordenava a ordenação dos espaços. Da ideia de máquina se pode depreender a ideia de série, de repetição. Entretanto, na obra de Le Corbusier, a ideia de mímese, de repetição, de série, é revolucionária no sentido de que desperta sentidos por meio de uma metodologia de projeto que se alinharia mais com a máquina que com o ser humano. De Le Corbusier surge um amálgama resistente. Ele é o estudo do homem em relação ao espaço. Le Corbusier observa:

(...) debrucei-me muito particularmente sobre o problema *habitação-urbanismo*, binômio indissociável. Explorei-o segundo uma regra aprendida fora das escolas: de dentro para fora, regra que me parece lei da natureza, e também da arquitetura. (LE CORBUSIER, 2006, p. 31).

Ao examinar a casa, Le Corbusier explora também o seu exterior. A casa na sua parte externa representa – isto se não tivemos nela intervenções decorativas-, o agenciamento do seu espaço interior. Nesse sentido, a casa e a cidade formam um par, do mesmo modo que o ser humano é dentro e fora. Le Corbusier recorre ao básico. Este básico pode se referir ao fato de que a casa é feita pelo ser humano e para o ser humano. Sendo assim, a casa se

manifestará como matéria e também como fenômeno originado na experiência humana. A arquitetura, acontecendo de dentro para fora, pela narrativa de Le Corbusier, potencialmente é reflexo de um pensamento e ordenação de meios didaticamente articulados para que se tornem métodos de produção do espaço. Portanto, “O ensino nas escolas é capaz de alimentar sozinho a dupla fonte da criação arquitetônica? Não creio. Parece que o coração está sendo deixado excessivamente fora do circuito” (LE CORBUSIER, 2006, p. 36).

A pedagogia de Le Corbusier está a alma. Sem ela, sem que se reflita sobre o ser humano e suas variáveis humanas, a arquitetura perde seu propósito como lugar de estar e viver. A metodologia de Le Corbusier reforça o sentido não material do espaço e sua ocupação. Não é a máquina que rege a ocupação do espaço. É o ser humano, que se torna protagonista em quaisquer reflexões que tenham o espaço como produto final.

A arquitetura *se caminha, se percorre* e não é, como preconizam certos princípios, uma ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstrato onde o homem pretende estar – um homem quimérico – munido de um olho de mosca, cuja visão seria circular. Esse homem não existe, e foi por conta dessa confusão que o período clássico deu início ao naufrágio da arquitetura. (LE CORBUSIER, 2006, p. 42).

A arquitetura e o espaço arquitetônico são para se viver. Le Corbusier constrói uma pedagogia sustentada em uma figura humana pedagógica. A antropometria e a ergonomia, juntamente com a idealização técnica de um espaço ideal esbarra e se entrelaça ao ser humano e suas características humanas, em um tempo-espaço coordenado e ordenado pela máquina.

A representação espacial resultante, para um ser humano utópico, ou modulado pelas réguas da aritmética e da geometria não cabe nessa arquitetura em seu sentido humanizado. Cabe sim, em uma casa, em um espaço humano, como organismos vivos em um espaço vivo e vívido. A visão de uma arquitetura mecanicista em sua totalidade, com a exclusão do fator humano na sua produção e ocupação, é o conceito fundamental dessa pedagogia e didática corbusiana. A arquitetura e o espaço não serão somente sínteses técnico-artísticas. Perpassam a imagem de uma síntese espacial em linhas e traços, de uma abstração projetada na construção do espaço e alcançam o sensorial. O método corbusiano é fundamentado no traçado regulador, “uma garantia contra o arbitrário” (LE CORBUSIER, 2014, p. 41), contra o despropósito na produção do espaço.

De acordo com Le Corbusier, o traçado regulador “proporciona a satisfação do espírito” (LE CORBUSIER, 2014, p. 41). Porém, como a geometria poderia satisfazer ao espírito, sendo estas duas palavras e conceitos tão diferentes em significados? Geometria e espírito passam a ser compatíveis na produção do espaço, reflito, quando há uma busca pela humanidade nos processos de produção e compreensão do espaço na história do ser humano. Este é um meio didático que Le Corbusier utiliza. As suas referências na história da arquitetura são evidentes. Ele vai ao primitivo da humanidade. Os traçados reguladores do espaço estão lá, desde as primeiras linhas marcadas no solo para a demarcação do espaço de estar e habitar, de se abrigar e se proteger.

Diz Le Corbusier que “não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente a ideia (sic) é constante desde o começo” (LE CORBUSIER, 2014, p. 43). A potência do espaço está no primordial. É desse primordial, posto nas vivências, experiências e sentimentos primevos que Le Corbusier fala. Nesse sentido, a potência de um espaço sensível estará nas medidas geométricas e simbólicas de uma arquitetura fundamental, ancestral. Este é um dos traçados reguladores na ordenação do espaço.

Le Corbusier reforça, pela medida do tempo-espaço da humanidade sobre a Terra, a importância de uma historiografia na construção do espaço. É mais um meio didático afirmado e concretizado nas suas falas e práticas. Nesse sentido, “A boa arquitetura ‘se caminha’ e ‘se percorre’ pelo interior e pelo exterior. É a arquitetura viva. A má arquitetura se mantém em torno de um ponto fixo, irreal, fictício, estranho à lei humana” (LE CORBUSIER, 2006, p. 43).

Um espaço vivo é um espaço humano, orgânico nos seus traçados reguladores, na sua ordenação, humanizado em sua matéria e espacialidade. A lei humana é a lei do corpo do ser humano, da sua memória e da sua vivência, presente ou passada, na ocupação dos espaços. Para uma boa arquitetura, espaços vivos. O espaço que não se projeta humano, não compõe boa arquitetura.

Os meios tradicionais são confrontados com os meios modernos de produção do espaço. À ordenação deles, a máquina. Mas a Natureza ainda existe e coordena o ser humano, que por sua vez, produz o espaço por meio de métodos empíricos e científicos. Le Corbusier reforça a importância e o valor arquitetural dos meios e experiências humanas de se pensar e produzir o espaço.

Já temos com que preparar uma sinfonia: lei do sol, lugar, topografia, escala dos projetos; circulação exterior, revelando a atitude da obra; circulação interna; infinitos recursos das invenções técnicas atuando, eventualmente, de acordo com os meios tradicionais; finalmente, a introdução de novos materiais e preservação de materiais eternos... (LE CORBUSIER, 2006, p. 47).

O contraponto para a arquitetura e o espaço geométrico – e geometrizado, ou ainda abstraído em sua forma e estética-, está no balanceamento entre uma perspectiva técnica e outra humanizada do espaço. Le Corbusier fala de modernidade técnica e de materiais eternos. Entendo, assim, que os potenciais arquitetônicos e espaciais estão não somente em vislumbrar a uma forma precisa em decorrente da função, mas em uma tríade – função, forma e estética-, na qual tempos-espacos diferentes, divergentes e contraditórios pela diversidade de interpretações, que dialoga com os sentidos não materiais do espaço. Um exemplo é a afirmação de Le Corbusier em que, “diante da arquitetura, a sensação será dada pela medida de distâncias, dimensões, alturas, volumes” (LE CORBUSIER, 2006, p. 49). O balanceamento entre o humano e o espaço possivelmente está nesse equilíbrio, entre o rigor da técnica e os padrões humanos.

A arquitetura e o espaço, na escola corbusiana, escapa do hábito, de um cotidiano arquitetural fundamentado na mimese espacial. Segundo ele, a arquitetura em sua representação “pode se tornar metafísica reunindo materialidade a espiritualidade” (LE CORBUSIER, 2006, p. 49). Nesta afirmação, Le Corbusier aproxima a matéria arquitetônica ao seu sentido emocional, simbólico, arquetípico e espiritual.

A saúde que é preciso garantir num sistema estrutural é da mesma natureza daquela que deve reger o programa e expressá-lo através das plantas e dos cortes. É nessas coisas, que não são de aparência, mas de essência, que está sendo decidido o destino da arquitetura. (LE CORBUSIER, 2006, p. 50).

A arquitetura e o espaço são formados e constituídos por essências. A essência do espaço está na geometria e nos fatores humanos. Nessa união, um dimensionamento material e espiritual do espaço, originado em um necessário “entusiasmo criador nas lições dadas pelos séculos; os testemunhos que os tempos preservaram têm um valor humano permanente. (LE CORBUSIER, 2006, p. 51). Assim entendo a gênese da arquitetura e do espaço, sob a

sustentação da lógica e do diálogo de Le Corbusier com a ancestralidade humana. Não um espaço pelo espaço, mas um lugar pensado e materializado como espelho da história arquitetônica, da história e das experiências do homem nesse sentido, o que é espelho das suas experimentações e existência.

Para o ensino do espaço é requerida uma diversidade de pesos e valores, de olhares e percepções distintas, ortodoxas e heterogêneas. O espaço, na sua gênese, no seu grande valor primordial que é a potente obediência que é a necessidade humana, é mais que um elemento material, que matéria bruta que não se possa lapidar. Ele é, em matéria bruta, a presentificação prévia dos desejos humanos e que ordenado, representa uma unidade que evoca e norteia nosso sensorial, onde estão contidos os fenômenos que experimentamos ao longo da nossa história.

As narrativas de Le Corbusier, didáticas, formam um inventário organizado, porém não são um manual definitivo. Cada espaço apresenta um potencial, cada ser humano percebe o espaço e reage a ele de uma maneira específica, individual. Há formulas, mas elas não existem quando falamos de existência. A casa primordial, o espaço primordial do ser humano regula o espaço moderno e contemporâneo. Essa ordem está na essência do emaranhado de conceitos que o constitui. Muitos desses conceitos concretizados na criação do espaço, seja da encenação ou da arquitetura, são desvelados de imediato, por olhos e sensibilidades treinadas ou não.

O fator coletivo, que te em si impregnado as relações humanas com a própria história, pode ser velado e desvelado. Este desvelamento de sentidos não materiais, em Le Corbusier e sua orientação didático-pedagógica, nos orienta a refletir: o que quero dizer, sem dizer concretamente, materialmente, no espaço que penso, planejo e materializo? É uma questão que envolve um estudo mais denso e profundo sobre Le Corbusier ser humano e arquiteto. No entanto é possível que o entendamos no sentido de produzir espaços racionalizados que paradoxalmente evidenciam paixão e drama. As “relações comoventes com os materiais brutos” das quais Le Corbusier fala, defende e materializa são a essência da sua escola e uma almejada emoção poética ocorre pelo que nossos olhos não conseguem – ainda – ver.

A arquitetura e o seu espaço, em seus instantes de verdade – a sua gênese-, se localizam em nossa própria didática, em nossa própria metodologia para a ordenação ou reordenação de nós próprios. Nesse sentido, provocam as sensações plásticas que buscamos.

É a experiência do espaço, de um espaço em performance, repleto de sentidos simbólicos, ancestrais e espirituais.

Le Corbusier não forma um programa didático hermético, ininteligível ou mesmo composto por uma lista de procedimentos, na sua instrução para nós arquitetos e arquitetas. Nem constrói uma didática em que o leigo não a possa compreender em seus fundamentos e propósitos. Le Corbusier reordena o espaço – e a sua própria metodologia de pensar e materializá-lo-, (re) organizando-o para qualidades humanas. Nas qualidades humanas estão os símbolos e fenômenos da experiência de se viver e eles são essenciais na (re) ordenação do nosso espaço presente e futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempo e espaço, teatro e arquitetura caminham juntos. Essas duas formas de expressão se alinham. O teatro é a casa do ator, uma “máquina para atuar”, repleta de sentidos humanos. Da mesma maneira o espaço arquitetônico, repleto de desejos e necessidades humanas. O teatro e a arquitetura são para emocionar. Seus propósitos são alcançados quando nossos olhares e percepções se aguçam a entender que representaremos a nós mesmos na cena ou na casa. A cena craiguiana veio romper com a ideia de mera mímese. A casa corbusiana, idem. As matérias cênica e arquitetônica se fazem desvelar em seus transbordamentos humanos e, às vezes, demasiada e positivamente humanos. É o ser humano representado em linhas, traços e superfícies, que nas suas formas, refletem os sentidos e as sensibilidades, seja por meio de si próprios como estados primordiais da matéria que os compõem, ou por meios dos artifícios científicos que o ser humano desenvolveu para fazê-los significantes inclusive de si mesmos.

O que se pôde perceber nesta pesquisa é o pensamento moderno em e de Gordon Craig e Le Corbusier adveio da generosidade da história em nos mostrar que, interna e externamente, estaremos conectados como humanos que experimentam o ideal individual e coletivo de se produzir espaços e espacialidades.

A escolha por dois dos grandes protagonistas do teatro e da arquitetura no mundo decorreu de um visível caráter arquitetural em seus modos de pensar o espaço e os elementos primordiais que o compõem, antes mesmo da sua efetiva concretização em matéria cênica e arquitetônica. Edward Gordon Craig, em sua formação humana e teatral, transbordou de si toda e qualquer possibilidade de materializar uma espacialidade arquitetural em suas ideias e em sua grande obra que foi *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou. Le Corbusier, em uma recuperação de significados das matérias brutas, elevou delas os sentidos, simbolismos e as memórias representadas e presentificadas na tríade forma, volume e superfície.

O teatro e a casa como fenômenos, despertam sentidos velados pela demasia no uso da métrica, das réguas da geometria e da inserção do desnecessário para fazerem-se compreender. Gordon Craig e Le Corbusier não negaram esses recursos em absoluto. Eles evidenciaram histórica e socialmente a um agenciamento ou ordenação espacial que tinha, por necessidades em seus tempos e espaços, a necessidade inequívoca de transformação.

Desse modo, Gordon Craig e Le Corbusier construíram o novo teatro e o novo espaço de ser, estar e habitar, transitando e se entranhando pela poética ancestral dos espaços, pelas necessidades primordiais que eles representavam ao ser humano e pelos desejos do ser humano em ter nesses espaços uma espécie de personificação do temporal e do atemporal, em representações materiais e imateriais. Sobremaneira, os espaços pensados e materializados por Gordon Craig e Le Corbusier transcenderam à matéria. Viriam a significar algo dos campos do inexplicável, em uma transformação que iria além da imagem congelada e inerte do teatro e da arquitetura.

Invocar pelo passado, em uma perspectiva didático-metodológica, traz à luz da razão – e da emoção-, o sentido que se deseja em relação ao espaço pensado e concretizado em matéria sensível. Gordon Craig e Le Corbusier invocaram por esse passado e transpuseram, por meio dele, os conceitos notadamente fechados nas artes e na arquitetura. Essa ruptura, ou “reordenação” das artes da cena e da arquitetura, aconteceram na transversalidade de eventos sociais, econômicos e políticos dos seus tempos-espaços, resultando na ruptura com seus presentes e formatando novas direções, sentidos e significados para o espaço teatral e arquitetônico.

Nessa perspectiva de análise, este trabalho buscou reforçar a importância de olhares e métodos na produção do espaço e do seu conteúdo, na observação dele por dois campos de estudo e prática, o teatro e a arquitetura, visando além de poder constatar pontos de contato entre essas áreas, aprofundar as pesquisas sobre o espaço e suas possibilidades concretas e não materiais de ocupação.

Gordon Craig e Le Corbusier, no espírito da época em que viveram, fizeram uma leitura dos espaços a partir das suas vivências e experiências concretas nas suas vidas pessoais e profissionais. Os espaços teatrais e arquitetônicos, em abrangência mundial, foram afetados diretamente pela maquinização da sociedade. A produção em série, motivada pelas novas necessidades e pela indústria transformaram as formas de percepção e produção do espaço. Gordon Craig e Le Corbusier pensaram e produziram novos espaços, com novas significações, reordenados a partir de uma recuperação de conceitos assentados na história da humanidade em relação aos espaços e edificaram uma nova linguagem para a sua construção. A essência da matéria cênica e arquitetônica está nos espaços craiguanos e corbusianos. Por meio da negação do realismo na cena e na mímese da arquitetura em seus estilos, por uma saturação de elementos decorativos tanto na cena quanto nos espaços de

estar e habitar, é que Gordon Craig e Le Corbusier fundamentaram, solidamente, além de novas espacialidades, um conjunto de ideias e reflexões que se tornaram marcos nas artes do teatro e da arquitetura. Esses dois grandes nomes do teatro e da arquitetura fazem a modernidade permear os conceitos primordiais do espaço. Utilizam os produtos do desenvolvimento industrial, em conceito e tecnologia. Materializam nos espaços um novo sistema de significados e que podem ser percebidos pela natureza bruta das suas intenções e das suas materialidades. Esta natureza bruta é o que se tem nas formas mais essenciais que podem ser percebidas pelo olhar e pelas sensibilidades. As formas geométricas estão em Gordon Craig e Le Corbusier, expressadas em sua crueza, em sua origem e em seus significados materiais e simbólicos.

Esta pesquisa também se apoiou, através de observações e comparações entre as obras de Craig e Le Corbusier, na transposição de simbolismos para a materialidade, ultrapassou a análise meramente comparativa entre as visualidades cênicas e arquitetônicas. Também se orientou por meio de algumas aproximações visuais e metodológicas, da morfologia e da estética assemelhada em suas obras, da semelhança na aplicação do conjunto de conceitos “luz e sombra”, “claro e escuro”, “cheios e vazios” e de conteúdos e cargas simbólicas, memoriais e imaginativas.

Nesse sentido, acredita-se também ter podido compreender como tais cargas simbólicas puderam ser transpostas à encenação em Gordon Craig e à arquitetura em Le Corbusier, através dos seus referenciais sociais, econômicos, políticos, históricos, culturais e também espirituais e metafísicos. Dessa forma também, compreender como desenvolveram uma pedagogia e métodos a partir das suas experiências concretas: Gordon Craig na Escola para a Arte do Teatro e Le Corbusier na sua formação como artista e arquiteto.

A nova espacialidade craiguiana alcançava o sensorial humano. E os recursos técnicos para tal foram a reordenação do espaço, a aplicação de novas tecnologias à cena pelos *Screens* e pela iluminação. Em Le Corbusier a reconfiguração – ou reordenação espacial – por meio da recuperação dos traços arquitetônicos essenciais na história da humanidade, especialmente após a sua viagem ao Oriente.

Como disse o autor Luiz Fernando Ramos, “há a atribuição de resgatar para o teatro a unidade perdida entre a arquitetura e a cenografia”, tanto quanto a arquitetura busca resgatar

a unidade perdida entre lugar e o ato de morar e não somente de ocupar. Nesta pesquisa, um dos objetivos também era buscar por conexões acadêmicas, teóricas e práticas, o que acredito ter alcançado. Acredito ter podido contribuir pelo desvelamento de Gordon Craig e de Le Corbusier em relação às suas espacialidades, investigando os seus métodos, nas escolas que criaram e das quais são referências máximas, considero.

A escrita cinética de Gordon Craig transporta o espectador a um universo de percepções e emoções. Em Le Corbusier as respostas emocionais acontecem de modo parecido, sustentadas por referenciais encontrados nas bases humanas, mesmo tendo, cada um a seu modo, desenvolvido os seus conceitos de um ser humano único, representado em Gordon Craig pelo *Über-marionette* e em Le Corbusier pelo *Modulor*. Gordon Craig e Le Corbusier se revigoram de intenções na poética da luz, na poética das ocupações espaciais, nas poéticas humanas.

Neste trabalho, buscou-se por uma narrativa híbrida, plural, inter e transdisciplinar entre a técnica, a emoção e os afetos, em uma reintegração de sentidos e sentimentos no espaço do teatro e da arquitetura, em um passeio subjetivo pela luz das estruturas orgânicas, vivas e vívidas que é como percebo os espaços craiguianos e corbusianos.

Este é um trabalho em que se pensou no ‘abrir das cortinas’ dos olhos à poesia dos espaços e compreender que há sinais de como ordená-lo ou reordená-lo por meio dessa perspectiva. Assim como as espacialidades teatrais e arquitetônicas representam, em Gordon Craig e Le Corbusier, nas suas experiências e vivências, se propôs aqui também observar as suas narrativas poéticas, fortalecidas pelas suas compreensões sensíveis e humanas nos e dos fenômenos e experiências do espaço como laboratório. Nesse sentido, perceber as suas inquietações diante dos possíveis diálogos, de fato, no ensino e aprendizado do espaço.

O que é óbvio e manifesto na materialidade cênica e arquitetônica de Gordon Craig e Le Corbusier transcende ao que as nossas retinas, que filtram os produtos memoriais e simbólicos do pensamento concretizados nas suas obras, conseguem elucidar. Não só de madeira tratada e pedras inertes é que se constituem as artes da cena e da arquitetura. Como abrigo ao corpo e à mente, a cena craiguiana e o edifício corbusiano sugerem emoções mais que funcionais, formais e estéticas. Produzem ressonâncias internas nos campos do imaginário, do memorial, das sensibilidades. Sentimos, enfim, a beleza e a nova luz das suas obras.

Quem sabe entendamos o teatro e a arquitetura se entrelaçando como um organismo não menos dotado de cores na sua poética. Carregar de conteúdo, tocar os sentidos e dar prazer aos desejos visuais esperados virá, portanto, do que nossos olhos percebem e do que a nossa essência nos alertará.

Gordon Craig e as dimensões arquitetônicas monumentais – as suas superestruturas –, o conjunto da encenação repleta de simbologias e entre lugares, interveio na percepção humana diante da proporção dela mesma frente àquela monumentalidade, criando passeios mentais e contemplações de olhares voltados ao alto, aos detalhes referenciados na natureza e em uma imersão na sua na própria história.

Le Corbusier assim também o faz, despertando aos olhares e percepções, na pureza das formas, a plasmação dos sentidos e das emoções em volumes e superfícies e das estruturas resultantes de um pensamento sintético para estruturas arquitetônicas também sintéticas e sintetizadas. Esta síntese, nos dois, é uma forma de simplificar a forma, buscando no primitivo a essência dos espaços para se construir nos seus tempos presentes.

Gordon Craig e Le Corbusier agem, pedagógica e metodologicamente, sob um juízo também de ordem sentimental; um juízo não crítico somente a respeito do que suas expressões cênicas e arquitetônicas “verbalizam” em forma, função, estética, apropriação espacial e sentidos.

A imagem poética dos espaços craiguanos e corbusianos não estará em situação de submissão a impulsos, mas sim conectada ao caráter historicista e analítico na produção dos espaços cênicos e arquitetônicos. Adentrar no campo da gênese do pensamento criativo, intuitivo e técnico em Gordon Craig e Le Corbusier para a constituição de significados em espaços cênicos e arquiteturais vem de uma “determinação fenomenológica das imagens”, situada nas conveniências e características físicas da matéria. Como disse Juhani Pallasmaa, não é sobre domesticar o espaço. É sobre senti-lo e se perceber nele. É sobre ser e estar nele.

Gordon Craig e Le Corbusier, como na casa bachelardiana, fazem despertar sensações e sentimentos; os seus espaços não são somente espaços geométricos. Repousam neles um universo de significados, nos quais a aparência decodificada assim o é pelo emergir da poesia para a consciência. É (re) codificar em palavras e escritas cênicas e arquitetônicas o sentimento e torná-lo concreto. Desse modo, o símbolo se presentifica nos espaços de Gordon Craig e Le Corbusier.

Procuro também a partir desta pesquisa, voltada aos estudos da Performances Culturais, em cujo programa de pós-graduação e ao Máskara Núcleo de Pesquisa, dos quais faço parte como orientando do professor Dr. Robson Corrêa de Camargo, contribuir com um olhar tanto poético quanto técnico e arquitetônico em relação ao espaço da encenação, construindo assim, a partir de Edward Gordon Craig e Le Corbusier, possíveis metodologias e práticas cênicas e arquiteturais para o teatro, sua prática e a pesquisa que o envolve. Uma forma possível de contribuir para os saberes e fazeres teatrais e arquitetônicos, em seus processos contínuos de evolução, em suas potências interdisciplinares e transdisciplinares e nas interações entre o ser humano e os espaços.

## REFERÊNCIAS

- ALI, Farhan Abdullah. **The influence of Le Corbusier on the emergence of the aesthetic values in the modern architecture of Cyprus**. Contemporary Urban Affairs. 2018, Volume 2, Number 1, pages 1– 12. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Influence-of-Le-Corbusier-on-the-Emergence-of-Ali/a17445166955e3aa71e112f4e992c21eb8e7ca07>
- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1 ed. 2. Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô/Estética).
- ANCHIETA, José de. **Cenograficamente. Da cenografia ao figurino**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.
- ARAÚJO, Andrés Tissier Corrêa de. **Cenografia da sombra. Reflexões a partir de um experimento laboratorial de luz, sombra e cenário teatral inspirado nas propostas de Edward Gordon Craig**. Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito para obtenção do título de Bacharel e Licenciado no curso de graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC, 2012.
- ARAÚJO, Antonio. **A encenação performativa**. Revista Sala Preta. Vol. 8, pág. 253-258, 2008, São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4700>
- ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. – 1. Ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2018.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. – Tradução Terezinha de Faria. – São Paulo: Cengage Learning, 2013.
- ASHIMWE, Joshua. **Phenomenological criticism: Le Corbusier**. Architectural Design (MA). S.d. Disponível em: [http://www.academia.edu/9331836/Phenomenology\\_and\\_Le\\_Corbusier](http://www.academia.edu/9331836/Phenomenology_and_Le_Corbusier) Acesso em: 14/11/2018
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. – Campinas, SP : Papirus, 2017.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Editora Texto & Grafia, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. / Gaston Bachelard; [tradução Antonio de Pádua Danesi]. – 3ª ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2018. – (Biblioteca do pensamento moderno).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo** / Anna Balakian; [tradução José Bonifácio}. — São Paulo : Perspectiva, 2007. (Stylus; 5/dirigida por J. Guinsburg).
- BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de; CAMARGO, Robson Corrêa de. **O psicólogo como leitor: Hamlet de Shakespeare, Stanislavski e Gordon Craig**. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Universidade

Federal do Piauí – UFPI, Teresina – PI, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/conf-E.php>

BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de. **Performances em Hamlet: textualidades, teatralidades e liminaridades**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais, EMAC-UFG, 2015.

BAUMAN, Richard. **Fundamentos da Performance**. Brasília, Revista Sociedade e Estado (UnB), v. 29. n.3, p. 727-746, set. - dez., 2014.

BEACHAM, Richard C. **Adolphe Appia: Texts on Theatre**. Routledge Inc. : New York, 2011.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto: método e história na arquitetura / Leonardo Benevolo ; [tradução Atílio Cancian]**. – São Paulo : Perspectiva, 2014. – (Debates, 190/ Dirigida por J. Guinsburg).

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. Perspectiva, 2001.

BENOIT, Alexandre. **O labor secreto de Le Corbusier**. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo. São Paulo, 2014.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Trad: Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. – 6 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOLLAS, Christopher. **A arquitetura e o inconsciente**. Págs. 21-46. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol.3 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142000000100021](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142000000100021)

BONFITTO, Matteo. 2002. **A Cinética Do Invisível**. Revista Sala Preta 2 (novembro), 82-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p82-88>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57079>

CASTRO, Celso. **Franz Boas - Antropologia Cultural**. Tradução Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Difel: Lisboa, 1989.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Los Angeles, Revista Karpa (Califórnia State University), v. 6, 2013.

\_\_\_\_\_, Robson C. **Performances da Cultura: Ensaio e Diálogos**. Robson Corrêa de Camargo, Fernanda Cunha, Paulo Petronilio, (org.). – Goiânia:/ Kelps, 2015)

\_\_\_\_\_, Robson C. **Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. UFG, 2012.

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **A crítica e a Crítica Genética. Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral.** Texto publicado inicialmente com o nome de A Crítica Genética e o Espectáculo Teatral em - Gestos 43 (Abril, 2007) – pgs. 13-32. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 para publicação virtual em academia.org. Disponível em:

[https://www.academia.edu/168182/2008\\_Teatro\\_e\\_Recep%C3%A7%C3%A3o\\_A\\_Cr%C3%ADtica\\_e\\_a\\_Cr%C3%ADtica\\_Gen%C3%A9tica\\_Di%C3%A1logos\\_sobre\\_o\\_entendimento\\_do\\_espet%C3%A1culo\\_teatral](https://www.academia.edu/168182/2008_Teatro_e_Recep%C3%A7%C3%A3o_A_Cr%C3%ADtica_e_a_Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica_Di%C3%A1logos_sobre_o_entendimento_do_espet%C3%A1culo_teatral)

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **E que a nossa emoção sobreviva...Brecht, Marx e o tratado védico Natyasastra.** Revista Moringa, João Pessoa. Vol. 1, n. 2, 35-43, jul./dez. de 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/7534>

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de; SILVA, Allan Lourenço da. **Luz presente e atuante: a arte e ciência em um encontro tecnológico na Produção Cênica.** Produção Cênica e Sociedade, 2018. Disponível em:

[https://www.academia.edu/35818847/Luz\\_presente\\_e\\_atuante\\_a\\_Arte\\_e\\_Ci%C3%A4ncia\\_em\\_um\\_encontro\\_tecnol%C3%B3gico\\_na\\_Produ%C3%A7%C3%A3o\\_C%C3%AAnica.\\_2a.\\_vers%C3%A3o\\_revista\\_e\\_ampliada](https://www.academia.edu/35818847/Luz_presente_e_atuante_a_Arte_e_Ci%C3%A4ncia_em_um_encontro_tecnol%C3%B3gico_na_Produ%C3%A7%C3%A3o_C%C3%AAnica._2a._vers%C3%A3o_revista_e_ampliada)

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português.** Artigo publicado no livro Corpo, Estética e Diferença e outras performances nômadas. PETRONÍLIO, Paulo e CAMARGO, Robson (orgs.). Apresentado no Seminário NaPedra em Performances: Criações em novembro de 2015, USP, São Paulo.

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise.** Revista Karpa, 2013. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-6>

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **Per-Formace e Performance Art: superando as velhas tra(d)ições.** Revista Moringa – Artes do Espectáculo, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun 2016, p. 11 a 27.

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **Samuel Beckett: (Re)construindo Imagens e Memórias.** In Fenix, 2012, vol 9. – pgs. 1 a 19. Disponível em: [https://www.academia.edu/8443684/Revista\\_Fenix\\_SAMUEL\\_BECKETT\\_RE\\_CONSTRUINDO\\_IMAGENS\\_E\\_MEM%C3%93RIAS.\\_2012\\_vol.\\_9](https://www.academia.edu/8443684/Revista_Fenix_SAMUEL_BECKETT_RE_CONSTRUINDO_IMAGENS_E_MEM%C3%93RIAS._2012_vol._9)

\_\_\_\_\_, Robson Corrêa de. **A Forma Pura no Teatro.** Teatralização do Mundo segundo Witkacy(1885-1939) in Revista Karpa. 5.1 5.2 In. Disponível em: [https://www.academia.edu/6332642/A\\_Teatraliza%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Mundo\\_Segundo\\_Witkacy\\_-\\_Revista\\_KARPA\\_5.1-\\_5.2\\_CALSTATE](https://www.academia.edu/6332642/A_Teatraliza%C3%A7%C3%A3o_do_Mundo_Segundo_Witkacy_-_Revista_KARPA_5.1-_5.2_CALSTATE)

\_\_\_\_\_, R. C; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (organizadores). **Performances Culturais.** São Paulo: Hucitec. Goiânia: PUC-GO, 2011.

CAMBRAY, Joseph. **Sincronicidade: natureza e psique num universo interconectado /** Joseph Cambray ; prefácio de David H. Rosen; tradução de Caio Liudvik – Petrópolis, RJ : Vozes, 2013. (Coleção Reflexões Junguianas).

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas: segunda parte: O pensamento mítico.** – Tradução Cláudia Cavalcanti. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Editora Vozes, 2014.

COHEN, Jean-louis. **Le Corbusier**. Taschen, 2015.

CORDEIRO, Armando Manuel de Castilho Rabaça Correia . **Ordering code and mediating machine: Le Corbusier and the roots of the architectural promenade**. Dissertação de Doutorado em Arquitetura / PhD Thesis (especialidade de arquitetura e construção). Departamento de Arquitetura Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade de Coimbra, Portugal, 2013.

COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações**. Mestranda na Universidade Federal de Goiás na área de Performances Culturais, sob orientação do Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo com bolsa CAPES. ASPAS - PPGAC – USP, 2013.

COSTA, José Carlos Lima. **Performances culturais: o olho pelo qual enxergamos a nós mesmos**. Revista Fragmentos de cultura, Goiânia, v. 28, n. 3, p. 362-371, jul./set. 2018. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/download/6628/3820>

CRAIG, Edward Gordon. **A living theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask**. Disponível em: <http://www.archive.org/details/cu31924026123368>

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **Gordon Craig on movement and dance**. Ed., Introd. Arnold Rood. New York 1977.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **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.

DAVIS, Tracy C., POSTLEWAIT, Thomas. **Theatricality**. Theatricality / edited by Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. p. cm. – (Theatre and performance theory). Cambridge University Press, 2003.

DELLA COSTA, Rossana Perdomini. **O Teatro de Formas Animadas na Formação de Professores: uma proposta pedagógica a partir da Übermarionnette** / Rossana Perdomini Della Costa. -- 2018. 366 f. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. – 3ª Ed. São Paulo: - selo Martins, 2007. – (coleção a).

DRAGO, Niuxa Dias. **A cenografia de Santa Rosa – espaço e modernidade**. 1.ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais. A arte e a sociedade - 980 – 1420**. Estampa, 1988.

DUNCAN, Isadora (1878-1927). **Minha Vida**. Tradução de Beatriz Horta. – Rio de

Janeiro: José Olympio, 2012.

ECO, Umberto. **Como se faz uma Tese**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor**. Southern Illinois University, 1987.

FALEIRO, José Ronaldo. **Convergências e divergências entre Appia, Dalcroze, Craig e Copeau**. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Jos%E9%20Ronaldo%20Faleiro.pdf>

FALOCCO, Joe. **Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context**. (2006). Disponível em: <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1227.pdf>

Federal Office of Culture of Switzerland. **The architectural work of Le Corbusier: An Outstanding Contribution to 24 the Modern Movement**. 2011. Disponível em: <https://www.bak.admin.ch/bak/en/home/cultural-heritage/unesco-world-heritage/world-heritage-sites/the-architectural-work-of-le-corbusier--an-outstanding-contribut.html>

FILHO, Almir Ribeiro da Silva. **Edward Gordon Craig e o Über-marionette. A pedagogia da morte do ator e uma interface com o teatro da Índia**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22082016-134817/publico/AlmirRibeirodaSilvaFilhoVC.pdf>

FLOCKTON, Avril. **Edward Gordon Craig and “The New Stagecraft”**. Dalhousie Review, Volume 50, Number 1, 1970. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/59372>

FOGEL, Gilvan. **O desaprendizado do símbolo ou Da experiência da linguagem**. 1.ed. Rio de Janeiro : Mauad X, 2007.

FRAJNDLICH, Rafael Urano. **Pórticos, letreiros, lareiras – Le Corbusier e Robert Venturi – Sobre simbolismo e velocidade no modernismo**. Pós, v.17 n.28. São Paulo : dezembro, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43703>

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado**; tradução Karina Jannini. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Tradução Vera Ribeiro; revisão técnica, Maria Cláudia Pereira Coelho. – Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GIOSTRI, Alex. **Do pensamento para o papel**. 3ª ed. – São Paulo : Giostri, 2017.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ – Vozes, 1985.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**. -9. Ed. – São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

GOMES, Renata E. **O projecto arquitectónico, o homem e o espaço**. Arquiteturarevista - Vol. 4, nº 2:32-44 (julho/dezembro 2008). Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/5469>

GONTARCZUK, Maria. **Le Corbusier's Chandigarh. Seeking modernism in Post-Independence India**. UCL History of Art MA 2017-18, HARTG008: Vision, Tourism, Imperialism Tourism: Art and Travel in the British Empire - Essay 2, WKYS5.

GONZAGA, Deusimar. **Arte e vida: os parangolés de Hélio Oiticica. Performances a contrapelo**. Tese (Doutorado em Performances Culturais). Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, 2020.

GORNI, Marcelina. **Flávio Império: arquiteto e professor**. 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004. doi:10.11606/D.18.2004.tde-04022009-105939. Acesso em: 08/04/2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-04022009-105939/pt-br.php>.

GRAÇA, Elísio Costa - **Diálogos com a luz: Le Corbusier, entre a matéria e o material**. Coimbra, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/11564>

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien. 4. Ed. – São Paulo : Perspectiva, 1997.

GUINSBURG, Jacó & COELHO, Teixeira (Orgs.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988

HALL, Calvin S., NORDBY, Vernon J. **Introdução à psicologia junguiana**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo : Cultrix, 2018.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução Waldéa Barcellos. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos: manual de teoria e prática**. Trad. Álvaro cabral. São Paulo : Cultrix, 2019.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução de Carlos Szlak. – São Paulo:Edições SESC São Paulo, 2015.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?** Trad. Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis : Vozes, 2019.

JESUS, Paula Bettani M. de. **Considerações acerca da noção de afeto em Espinosa**. Cadernos Espinosanos. São Paulo, n.33 jul-dez 2015. PP 160-190.

JUNG, Carl Gustav...[et al.]. **O homem e seus símbolos**; tradução de Maria Lúcia Pinho. - 2.ed.especial. – Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 27 ed. – Petrópolis, Vozes, 2018.

JUNG, Carl Gustav. **Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Winterthur**. Tradução de Lorena Richter. 2. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

JUNG, Carl Gustav. **“Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo”**. IN: \_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2010. PP. 11-50.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um pensamento antropológico**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas e subjetividades**. Sesc São Paulo : 2014.

LE BOEUF, Patrick. **As contradições em Gordon Craig**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, set./dez. 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602014000300401&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602014000300401&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo : Perspectiva, 2014. – (Coleção Estudos; 27/ dirigida por J. Guinsburg).

LE CORBUSIER. **El teatro espontáneo**. Trad: Maurici Pla. Laboratori d'arquitectura teatral i espais de potencial escènic. Publicacions aperiòdiques nº 09. S.d. Disponível em: <http://espaciosescenicos.org/El-teatro-espontaneo-Le-Corbusier>

LE CORBUSIER. **Mensagem aos estudantes de arquitetura**. Tradução Rejane Janowitz; revisão técnica e notas: Rosa Artigas. – São Paulo : Martins, 2006. – (Coleção Todas as artes).

LE CORBUSIER. **O espaço indizível. *L'espace indicible***. Tradução Artur Simões Rozestraten. usjt • arq.urb • número 14, 2015.

LEFEVBRE, Henri. **The production of space**. Translated by Donald Nicholson-Smith. Editions Anthropos, 2012.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Organização Lise Mary alves de Lima. 23. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

LOPES, Nuno Lacerda. **“Space and Emotion”** in P. Botelho e R. Afonseca (coord.) “Scenes” ed. Transnética, Porto, 2011, p. 163-169. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/faup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=46536&pi\\_pub\\_r1\\_id=](https://sigarra.up.pt/faup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=46536&pi_pub_r1_id=)

LUCENA, Karina de Castilhos. **Uma fenomenologia da imaginação através do espaço**. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4896/2819>

MACHADO, João Carlos. **Três paradigmas para a cenografia: Instrumentos para a cena contemporânea**. Revista Cena – UFRGS, 2006.

MACHADO, Rogério Marcondes. **A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico**. Universidade São Judas Tadeu • arq.urb • número 21 | janeiro - abril de 2018. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-21/8-rogerio-marcondes.pdf>

MODENESI, Jean Calmon. **Tempo e espaço, mudança e movimento, percepção/sensação e lembrança em Henri Bergson**. Revista Geografares, nº9, p.1-28, jul./Dez., 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/1393>

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **As obras de Appia e Craig. Contribuições artísticas para o teatro cinético**. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 2, jul/dez 2017, p. 95 a107. Disponível em: [https://www.academia.edu/35544452/AS\\_OBRAS\\_DE\\_APPIA\\_E\\_CRAIG\\_CONTRIBUI%C3%87%C3%95ES\\_ART%C3%8DSTICAS\\_PARA\\_O\\_TEATRO\\_CIN%C3%89TICO](https://www.academia.edu/35544452/AS_OBRAS_DE_APPIA_E_CRAIG_CONTRIBUI%C3%87%C3%95ES_ART%C3%8DSTICAS_PARA_O_TEATRO_CIN%C3%89TICO)  
Acesso em: 16/11/2019

MOURA, Marinaide Ramos. **O simbólico em Cassirer**. Ideação, Feira de Santana, n.5, p.75-85, jan./jun. 2000. Disponível em: <http://gepai.yolasite.com/resources/O%20SIMB%20C3%93LICO%20EM%20CASSIRER.pdf>

NASCIMENTO, Flávia. **Paris pós-guerra**. Revista Letras, Curitiba, n. 59, p. 61-76, jan./jun. 2003. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/2836/2318> Acesso em: 16/11/2019

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução, prefácio e notas Edmilson Costa / apresentação Annibal Fernandes – 3ª Ed. , 2ª reimpressão – São Paulo : EDIPRO, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica**. 2. Ed. – São Paulo Gustavo Gili, 2016.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX** / Josep Maria Montaner ; [versão portuguesa Maria Beatriz da Costa Mattos], -- São Paulo : Gustavo Gili, 2014.

MORGADO, Alberto Luiz. **A Visualidade Mística da Montagem do Hamlet de Gordon Craig no TAM**/Alberto Luiz Morgado.- Florianópolis, 2018.

NAVARRETE, Rubén Darío Lucas. **A arquitetura na perspectiva da evolução espaço-tempo**. Revista Sociedade em Debate, Pelotas, 4(2): 113-130, agosto/1998. Disponível em: <http://revistas.ucpel.edu.br/index.php/rsd/article/view/648/578>

NERO, Cyro del. **Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo : Edições SESC São Paulo, 2009.

OSANAI, Kaoru and TSUBAKI, Andrew T. **Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre**. Educational Theatre Journal. Vol. 20, No. 4 (Dec., 1968), pp. 586-593. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3205002?seq=1>

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. – Petrópolis :Vozes, 2014.

OZENFANT, Amedée; CORBUSIER, Le. **Depois do cubismo**. Série Fontes da Arquitetura Moderna, volume 01. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

PALLASMAA, Juhani. **Essências** / Juhani Pallasmaa ; tradução de Alexandre Salvaterra. – São Paulo, Gustavo Gili, 2018.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**; Trad: Sérgio Sálvia Coelho. – São Paulo : Perspectiva, 2015. – (Estudos; 196/ dirigida por J. Guinsburg).

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. [Tradução Nanci Fernandes]. São Paulo : Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**/Patrice Pavis ; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

POSSEBON, Ennio. **O Modulor De Le Corbusier: forma, proporção e medida na arquitetura**. Revista Cult. : R. IMAE, São Paulo, a.5, n. 11, p. 68-76, jan./jun. 2004. Disponível em:

[https://www.academia.edu/5261229/O\\_MODULOR\\_DE\\_LE\\_CORBUSIER\\_FORMA\\_PR\\_OPOR%C3%87%C3%83O\\_E\\_MEDIDA\\_NA\\_ARQUITETURA\\_A\\_A\\_A\\_A](https://www.academia.edu/5261229/O_MODULOR_DE_LE_CORBUSIER_FORMA_PR_OPOR%C3%87%C3%83O_E_MEDIDA_NA_ARQUITETURA_A_A_A_A)

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. – São Paulo : Perspectiva, 2018.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2ª ed. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig – A Pedagogia do Über-marionette**. 1ª ed. São Paulo : Giostri, 2016.

\_\_\_\_\_, Almir. **Depois de Isadora Duncan nunca houve tanto mar**. 1ª ed. São Paulo : Gisotri, 2019.

\_\_\_\_\_, Almir. **A distância entre o dedo e a argila. Teatro oriental: estranhamento e marionetização, um diálogo entre Brecht e Craig**. Revista Moringa, João Pessoa, V. 3 N. 1 jan-jun/2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12756>

\_\_\_\_\_, Almir. **A marionete em chamas - O Teatro-Dança da Índia e o Über-marionette de Gordon Craig: processos de marionetização do ator**. Revista Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 68-80, [12], jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8650801>

\_\_\_\_\_, Almir. **A utopia de um teatro intercultural e ecológico**. Revista Lamparina. Revista de Ensino de Artes Cênicas. Vol 2, n. 10. EBA – UFMG, 2017.

\_\_\_\_\_, Almir. **The Mask: A performance documental de Edward Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees**. Revista Sala Preta. Vol. 17, n. 2, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/137950>

RIBEIRO, Nelson Pôrto. **Arquitetura e Simbolismo: novas abordagens no campo da análise do espaço e da cidade**. XXIV Colóquio CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha\\_2009\\_ribeiro\\_nelson\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_ribeiro_nelson_art.pdf)

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas Nanci Fernandes. – São Paulo : Perspectiva, 2012. (Debates; 326).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SACKS, Oliver. **O rio da consciência**. Tradução Laura Teixeira Mota. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 33ª ed., São Paulo: Brasiliense, 2015.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, et alii. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela; Projeto, 1987.

SILVA, Filipa Duarte Ferreira da. **O espaço cénico na construção de um ambiente**. Revista Arquitectura Lusíada, N. 5 (1.º semestre 2014): p. 33-57. Disponível em: <http://revistas.lis.ulsiada.pt/index.php/ral/article/download/1989/2104>

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Nádia Maria Weber. **Fundamentos simbólicos da experiência humana: memória, símbolos, arquétipos e mito**. 2018.

SCHECHNER, Richard. **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**. In Revista Moringa Artes do Espetáculo. Vol2. N1 (2011). <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Routledge: May 2002. 304 pgs.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. – 23ª ed. São Paulo: 2007.

SILVA, Allan Lourenço da. **Luz e sombra em Senhora dos Afogados à Luz de Rembrandt**. Monografia apresentada para obtenção de título de Graduado em Artes Cênicas - TCC. Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. UFG – Goiânia – GO, 2013.

SILVA, Allan Lourenço da. **Cascando Beckett entre a luz e a sombra: um diálogo com Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966)**. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais. Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. UFG – Goiânia – GO, 2018.

SILVA, Ana Carolina Simões da. **A casa do homem – A máquina de habitar na arquitetura de Le Corbusier**. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura. Orientação: Prof. Dr. Carlos Machado. FAUP, 2014.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma: uma introdução**. Tradução Álvaro cabral; revisão técnica Marcia Tabone. – 5ª ed. – São Paulo : Cultrix, 2019.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**; tradução Sylvia Fischer.- 5ª.ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SVOBODA, Josef. **The Secret of Theatrical Space**. Traduzido e editado por Burian, J. M. Applause: New York. 1993.

TISDEL, Frederick M. **Symbolism in the theatre**. The Sewanee Review, Vol. 28, No. 2 (Apr., 1920), pp. 228-240 – Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27533312>

TREVISAN, Alexandra *et alii*. **Ler Le Corbusier**. 1ª edição. Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP. Porto, 2012.

TUNGARE, Amit. **Le Corbusier's principles of city planning and their application in virtual environments**. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in the partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Architecture School of Architecture Carleton University, Ottawa, Ontario, May, 2001.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro. A seriedade humana de brincar**. Editora UFRJ, 2015.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Editora Vozes: Petrópolis, 2013.

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

VÁSQUEZ, Claudio. **La luz em la obra de Le Corbusier**. Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-69962010000300003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962010000300003)

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

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** [tradução Marcela de Souza e Alexandre Morales]. São Paulo : Ubu Editora, 2017.

WARNET, Jean-Manuel. **L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire.** L'Annuaire théâtral, (37), 45–6, 2005. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/041594ar>

WERRES, Joyce. **Jung e os desafios contemporâneos.** Joyce Werres (org.). – Petrópolis, RJ : Vozes, 2009. (Reflexões Junguianas).

WILLIAMS, Dallas Stephen. "**Edward Gordon Craig's Theory of the Theatre as Seen Through 'The Mask'.**" (1955). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 117. Disponível em: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/117](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/117)

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura;** trad. Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. – 6ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção Mundo da Arte).