



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

OTÁVIO JOSÉ CORREIA NETO

**A LUZ NA DRAMATURGIA: A ILUMINAÇÃO CÊNICA COMO
NARRATIVA A PARTIR DA FISICALIZAÇÃO DE IMAGENS
POÉTICAS**

Salvador
2021

OTÁVIO JOSÉ CORREIA NETO

**A LUZ NA DRAMATURGIA: A ILUMINAÇÃO CÊNICA COMO
NARRATIVA A PARTIR DA FISCALIZAÇÃO DE IMAGENS
POÉTICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto da Silva Tudella

Salvador

2021

Correia Neto, Otávio José.

A luz na dramaturgia: a iluminação cênica como narrativa a partir da fisicalização de imagens poéticas / Otávio José Correia Neto. - 2021.

237 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto da Silva Tudella.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Artes cênicas. 2. Dramaturgia. 3. Iluminação de cena. 4. Williams, Tennessee, 1911-1983. Algo não dito. 5. Imagem (Filosofia). I. Tudella, Eduardo Augusto da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.025

CDU - 792.021

TERMO DE APROVAÇÃO

Otávio José Correia Neto

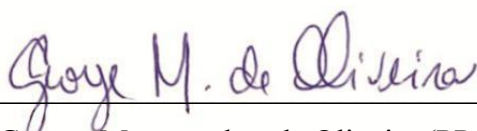
“A LUZ NA DRAMATURGIA: A ILUMINAÇÃO CÊNICA COMO NARRATIVA A PARTIR DA FISCALIZAÇÃO DE IMAGENS POÉTICAS”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 18 de junho de 2021.



Prof. Dr. Eduardo Augusto da Silva Tudella (Orientador)



Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Nadia Moroz Luciani (UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Eduardo Tudella, orientador, com quem pude aprender ainda na graduação, e continuo aprendendo, sobre iluminação e artes visuais, pela paciência, pelo afeto, pela disponibilidade e inestimável ajuda no processo de leituras e redação da presente dissertação.

Ao Professor Dr. George Mascarenhas, membro da banca, com quem tenho tido a oportunidade de aprender desde os trabalhos realizados na graduação em Direção Teatral na UFBA. À Professora Dr^a. Nádia Luciani, que me honrou com sua presença na banca e me ofereceu importantes apontamentos no exame de qualificação.

Ao PPGAC – UFBA, pela generosidade ao aprovar minha entrada no seu Programa de Mestrado Acadêmico, me proporcionando a oportunidade de aprendizado e realização desta pesquisa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por ter me agraciado com uma bolsa de pesquisa durante todo o mestrado, permitindo que esta investigação fosse realizada.

Aos docentes do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, pelo ensinamento constante, com que pude desenvolver o pensamento crítico e aprofundar este estudo. Em especial aos professores João Sanches, Raimundo Matos, Denise Coutinho, Hebe Alves, Cassia Lopes, Paulo Henrique Alcântara, Ivani Santana e Luiz Marfuz, que tive a oportunidade de frequentar as disciplinas.

À professora Dr^a. Iami Rebouças com quem tive o privilegio de acompanhar como aluno, iluminador e assistente de direção, que me proporcionou investigar a cena e as relações híbridas entre as partes do espetáculo. À professora Dr^a. Catarina Sant’anna, com quem tive o privilegio de investigar acerca da dramaturgia durante a graduação e me estimulou a pesquisa acadêmica. Ao professor Maurício Pedrosa, com quem tenho tido a oportunidade de aprender acerca da cenografia e trabalhos manuais, que me orientou enquanto membro do Ato de 4 e que tive a oportunidade de ser seu monitor na disciplina de cenografia. Ao professor Heitor Guerra, que afetuosamente me apresentou o ofício do teatro. Aos professores da graduação da Escola de Teatro e também de outras unidades da UFBA, que me ofertaram ensinamentos múltiplos.

À minha família, em particular minha mãe e meus irmãos, por todo apoio até aqui. Aos meus amigos, em especial as atrizes do espetáculo *Algo não dito*, Bárbara Laís, Catarine

Barreto e Carol Alencar. Aos amigos que estiveram comigo nesta jornada Maria Carla, Hamilton Lima, Alice Gramacho, Carla Lucena, Fabiane Lauro, Thiago Ribeiro, Emerson Almeida, Leandro Santolli, Veridiana Neves e Iris Faria, por estarem comigo nesta caminhada.

Aos funcionários da Escola de Teatro e do PPGAC, em especial Leo, Iale, Seu Geraldo, Flávia, Maria Eugênia, Bruno e Jorge. Aos técnicos do Teatro Martim Gonçalves, Luiz, Estéfano e Robson. Ao diretor do Teatro Martim Gonçalves, Bira Freitas por todo o carinho e generosidade.

Aos diretores e diretoras com quem tive a oportunidade de trabalhar e aprender, em especial Harildo Déda, Marcelo Flores, Guilherme Hunder, Paulo Cunha, Queila Queiroz e Elisa Mendes.

“Eu acho bem provável que a maioria de vocês já passou por muitos dias chuvosos que nunca se tornaram ensolarados, ou talvez você se apaixonou por alguém ou algo que não te fez bem e você não pode deixá-lo, ou talvez você perdeu alguém que você nunca esperou que perderia. Talvez você perca a si mesmo, isso é pior ainda. Quando você tem dias ruins que parecem não cessar, eu apenas espero que você olhe no espelho e lembre-se de quem você é e quem você não é. Você não é os seus erros. Você não é uma mercadoria danificada ou dinheiro de suas explorações fracassadas. Você não é a opinião de alguém que não te conhece. Você é um produto das lições que você aprendeu. Você é mais sábio porque você passou por algo terrível. E você é a pessoa que sobreviveu a um monte de tempestades e continuou andando. Eu acredito agora que a dor faz você mais forte. E eu acredito agora que andar por um monte de tempestades te deixou limpo.”¹

Taylor Swift

1 Discurso antes da canção *Clean* na 1989 World Tour em Tokyo no dia 05 de maio de 2015

CORREIA NETO, Otávio José. **A luz na dramaturgia: a iluminação cênica como narrativa a partir da fisicalização de imagens poéticas.** 237 f. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

A pesquisa busca observar a relação da iluminação cênica com o discurso do espetáculo, a partir dos princípios do drama, a fim de dissociá-la do caráter exclusivamente técnico ou virtuoso, defendendo sua natureza poética e sua importância na efetivação da narrativa do espetáculo. Para isto, discute-se o poder narrativo da imagem e sua capacidade de sugerir a principal camada a ser abordada, desde o foco na intriga, nas personagens e na ideia presente no diálogo com o discurso. Utilizando como ponto de partida o diagrama de análise actancial proposto por Greimas, e as forças presentes na ação dramática, defendidas por Soriau, propõe-se a construção de um gráfico que represente visualmente o fluxo narrativo do espetáculo em função do estado de fortuna e a transformação das personagens. Observa-se então, que aplicando este gráfico, pode-se elaborar a narrativa visual do espetáculo, criando uma conexão com o conceito proposto de *idioma-luz* e seu *vocabulário visual*, tendo como provocação, imagens poéticas presente no texto dramático, como abordado nesta pesquisa. Partindo da análise da iluminação do espetáculo *Algo não dito* de Tennessee Williams, discute-se de que modo as imagens poéticas aqui propostas podem ser fisicalizadas e efetivadas na presença iluminação cênica. A partir do que foi abordado neste estudo, pode considerar que cada iluminador ou iluminadora pode construir uma diegese para cada espetáculo a partir da elaboração do *idioma-luz* e de seu *vocabulário visual* distinto, com imagens de diferentes naturezas, a partir de suas vivências e personalidades, tornando a iluminação de cada espetáculo particular e com isso concluir que a iluminação cênica além de apresentar alto potencial narrativo contribui de modo significativo para construção da narrativa particular do espetáculo. Ao conceber a iluminação de um espetáculo ele ou ela deposita suas bagagens e idiosincrasias tornando aquele espetáculo único, uma vez que um projeto realizado por outra pessoa modificaria a iluminação e o espetáculo se tornaria outro, com outra narrativa. A iluminação contribui de modo particular para a diegese do espetáculo teatral e pode observar que a escolha de uma das esferas do drama para ser a dominante na concepção da imagem, pode modificar o discurso do espetáculo. Neste caso, a escolha, que parte de quem concebe a iluminação, pode contribuir para a elaboração de uma narrativa particular, uma vez que a escolha implica um desejo individual. Deste modo pudemos observar de que modos a iluminação cênica pode contribuir para elaboração de narrativas particulares para espetáculos.

Palavras-chave: luz; dramaturgia; iluminação cênica; narrativa; fisicalização; imagem poética.

CORREIA NETO, Otávio José. **Light in dramaturgy: stage lighting as a narrative from the physicalization of poetic images.** 237 f. 2021. Dissertation (Masters in Performing Arts) – School of Theater, Federal University of Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

The research seeks to observe the relationship of stage lighting with the discourse of the spectacle, based on the principles of the drama, in order to dissociate it from the exclusively technical or virtuous character, defending its poetic nature and its importance in making the spectacle's narrative effective. For this, it demonstrates the narrative power of the image and its ability to suggest the layer to be approached are discussed, from the focus on intrigue, characters and on the idea present in the dialogue with the discourse. Using as a starting point the actamental analysis diagram proposed by Greimas, and the forces present in the dramatic action, defended by Soriau, we propose the construction of a graph that visually represents the narrative flow of the spectacle according to the state of fortune and transformation of the characters. It is observed, then, that applying this graphic, one can elaborate the visual narrative of the spectacle, creating a connection with the proposed concept of *light-language* and its *visual vocabulary*, having as provocation poetic images present in the playscript, as addressed in this research. Starting from the analysis of the stage lighting of the spectacle *Something unspoken* by Tennessee Williams, it is discussed how the poetic images proposed here can be physicalized and made effective in the presence of stage lighting. Based on what was covered in this study, I could consider that each light designer can build a diegesis for each show based on the development of the *light-language* and its distinct *visual vocabulary*, with images of different natures, based on their experiences and personalities, making the stage lighting of each spectacle particular and thus concluding that the stage lighting, in addition to presenting a high narrative potential, contributes significantly to the construction of the spectacle's particular narrative. When designing the lighting of a spectacle, he or she deposits their baggage and idiosyncrasies making that spectacle unique, since a project carried out by someone else would change the stage lighting and the spectacle would become another, with another narrative. Stage lighting contributes in a particular way to the diegesis of the theatrical spectacle and I could observe that the choice of one of the spheres of drama to be the dominant one in the conception of the image, can modify the spectacle's discourse. In this case, the choice, which comes from whoever conceives the stage lighting, can contribute to the elaboration of a particular narrative, since the choice implies an individual desire. In this way, we were able to observe in what ways stage lighting can contribute to the elaboration of particular narratives for spectacle.

Keywords: light; dramaturgy; stage lighting; narrative; physicalization; poetic image.

Índice de figuras

Figura 1: <i>Plato's Cave</i> , 1604 por Jan Pietersz Saenredam.....	26
Figura 2: Ilustração dos <i>raios visuais</i> de Euclides.....	46
Figura 3: Câmara escura de Alhazen.....	47
Figura 4: Modelo Actancial Mítico.....	57
Figura 5: Modelo Actancial.....	58
Figura 6: Forças vetoriais da ação dramática.....	62
Figura 7: Peripécia ascendente.....	62
Figura 8: Peripécia descendente.....	62
Figura 9: Peripécia contínua.....	63
Figura 10: Gráfico de ação dramático em função dos desenlaces.....	64
Figura 11: Diagrama de Ishikawa.....	65
Figura 12: Diagrama de peixe para <i>Antígona</i>	66
Figura 13: Caverna Lascaux.....	74
Figura 14: Rainha Nefertari jogando Senet (1279–1213 a.C.).....	79
Figura 15: Julgamento de Paris (340-330 a.C.).....	80
Figura 16: A anunciação, por Fra Angelico.....	84
Figura 17: Nascimento de Vênus.....	88
Figura 18: Primavera.....	88
Figura 19: A Virgem e o Menino com Santa Ana.....	89
Figura 20: As sete obras de misericórdia.....	92
Figura 21: A Ronda Noturna.....	96
Figura 22: A liberdade guiando o povo.....	102
Figura 23: Os quebradores de pedra.....	104
Figura 24: Impressão, nascer do sol.....	106
Figura 25: Esperança.....	110
Figura 26: Salomé.....	112
Figura 27: Janela aberta, Collioure.....	118
Figura 28: Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul.....	120
Figura 29: Mural.....	121
Figura 30: Sensibilidade das fibras.....	123
Figura 31: Sensibilidade dos três tipos de cones.....	124
Figura 32: Luminosidade das cores.....	124
Figura 33: Reconstrução <i>Scenae frons</i> do Teatro de Pompeu.....	149

Figura 34: <i>Exultet roll</i> - Terror do Inferno de Cristo.....	152
Figura 35: Modelo das mansões ao ar livre em Valenciennes.....	157
Figura 36: Modelo de cenário trágico.....	161
Figura 37: Teatro Olímpico.....	163
Figura 38: Análise Actancial de <i>T</i>	186
Figura 39: Primeira peripécia de <i>T</i>	187
Figura 40: Segunda peripécia de <i>T</i>	188
Figura 41: Terceira peripécia de <i>T</i>	189
Figura 42: Quarta peripécia de <i>T</i>	189
Figura 43: Quinta peripécia de <i>T</i>	190
Figura 44: Sexta peripécia de <i>T</i>	191
Figura 45: Diagrama do <i>peixe-imagem</i>	192
Figura 46: Gráfico com amplitude de fortuna.....	193
Figura 47: Escala do Vocabulário <i>Visual</i>	195
Figura 48: Fluxo narrativo em função do <i>Vocabulário Visual</i>	195
Figura 49: Análise actancial de <i>Algo não dito</i>	203
Figura 50: Fluxo de ação dramática de <i>Algo não dito</i>	203
Figura 51: Vocabulário visual de <i>Algo não dito</i>	205
Figura 52: Fluxo narrativo em função do Vocabulário Visual de <i>Algo não dito</i>	206
Figura 53: Planta de iluminação da montagem de <i>Algo não dito</i>	207
Figura 54: Configuração espacial de <i>Algo não dito</i>	209
Figura 55: Primeira imagem-movimento de <i>Algo não dito</i>	211
Figura 56: Segunda imagem-movimento de <i>Algo não dito</i>	212
Figura 57: Terceira <i>imagem-movimento</i> de <i>Algo não dito</i>	213
Figura 58: Quarta imagem - movimento de <i>Algo não dito</i>	214
Figura 59: Quinta <i>imagem-movimento</i> de <i>Algo não dito</i>	214
Figura 60: Sexta imagem-movimento de <i>Algo não dito</i>	215
Figura 61: Sétima imagem-movimento de <i>Algo não dito</i>	216
Figura 62: Oitava imagem-movimento de <i>Algo não dito</i>	217
Figura 63: Nona imagem-movimento de <i>Algo não dito</i>	217
Figura 64: Décima <i>imagem-movimento</i> de <i>Algo não dito</i>	218
Figura 65: Décima primeira <i>imagem-movimento</i> de <i>Algo não dito</i>	219
Figura 66: Luz no rosto na décima primeira imagem-movimento.....	220

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. LUZ, ILUMINAÇÃO E IMAGEM.....	24
1.1 A luz e a imagem.....	24
1.1.1 Platão e Santo Agostinho – A iluminação divina.....	25
1.1.2 Aristóteles e a imaginação.....	34
1.1.3 Descartes e o conhecimento.....	40
1.2 O olhar.....	44
1.2.1 A imagem visual.....	45
1.2.2 A imagem além dos olhos: a imaginação e a memória.....	49
1.2.3 A imagem e a construção do espetáculo.....	54
2. A IMAGEM, A NARRATIVA E A ILUMINAÇÃO.....	68
2.1 A imagem como narrativa.....	68
2.1.1 A imagem da pré-história à construção da escrita.....	72
2.1.2 A imagem como instrumento histórico.....	76
2.1.3 A imagem e a narrativa cristã: da idade média ao barroco.....	81
2.2 A construção da imagem.....	85
2.2.1 A perspectiva no renascimento e a importância da sombra no barroco.....	86
2.2.2 A imagem provocativa: a subjetividade na pintura.....	100
2.2.3 A imagem poética: Epiteto, símile, metáfora e <i>ekiphrasis</i>	126
3. A NARRATIVA, A IMAGEM E O TEATRO.....	141
3.1 A narrativa visual e o teatro.....	141
3.1.1 Teatro grego e Teatro Elisabetano.....	142
3.1.2 Drama litúrgico, mistérios e milagres: a imagem no teatro medieval.....	151
3.1.3 Neoclassicismo: A narrativa condensada e o reflexo de uma época.....	159
3.2 O romantismo e a crise do drama: reconfiguração da imagem.....	167
3.2.1 O drama burguês e a crise: iluminação cênica e construção do tempo.....	171
3.2.2 O simbolismo e a imagem.....	174
3.2.3 Do romance dramático à dramaturgia discursiva.....	177
4. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL.....	184
4.1 A narrativa visual e a iluminação.....	184
4.2 <i>Algo não dito</i> : análise da luz na obra de Tennessee Williams.....	198
4.3 A construção das <i>imagens – movimento</i> em <i>Algo não dito</i>	206
ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	223
REFERÊNCIAS.....	228

INTRODUÇÃO

Levado por um descontentamento com o descaso que a iluminação cênica é tratada em alguns espetáculos, em que desconsideram sua relevância artística, decidi me debruçar sobre sua contribuição na construção do espetáculo, destacando o seu potencial narrativo e de particularização da obra. “Um espectro ronda a iluminação cênica – o espectro do tecnicismo”. Parafraseando um trecho do *Manifesto comunista*, escrito por Karl Marx (1818 – 1883), filósofo, sociólogo, historiador alemão e um dos fundadores do socialismo científico, e Friedrich Engels (1820 – 1895), empresário industrial e teórico revolucionário alemão, inicio esta investigação buscando tensionar o modo como alguns profissionais das artes cênicas lidam com o trabalho do iluminador ou da iluminadora. O primeiro ponto que destacado é que diferencio aqui a luz da iluminação. A luz aqui tratada é a luz que vai além do seu princípio ondulatório e corpuscular, é a luz que transcende a matéria e alcança a metafísica, atuando como princípio e discurso.

Quando me refiro à dramaturgia na qual essa luz está inserida, invoco o texto escrito para ser encenado, seja previamente ou durante a construção do espetáculo. A iluminação cênica é o ato de fisicalizar essa luz metafísica na efetivação do espetáculo. Deste modo, quando trato da luz da cena estou me referindo ao sentido do qual a luz faz impregnar o texto dramático. E quando me refiro à iluminação cênica trato do ato de iluminar a cena. No teatro, luz e iluminação são indissociáveis, em uma está implícita a outra.

O princípio narrativo que aqui proponho para luz e para iluminação, se refere ao ato de expor uma série de acontecimentos que se interligam, sem a necessidade de estrutura linear. Trata-se de uma narrativa visual, fisicalizada em imagem. O termo fisicalização vem do inglês *physicalization* e é utilizado por Viola Spolin (1906 – 1994), autora e diretora de teatro, em sua obra *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*², em que ela utiliza a máxima: “**Mostre! Não fale!**: A exibição é física. Contar é apenas falar sobre o que está acontecendo.”³ (SPOLIN, 1986, p. 80). Em definição, para Spolin, a fisicalização no teatro é: “[...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva.” (SPOLIN, 2010, p. 340)

2 Apesar da existir uma tradução em português, para esta pesquisa foi utilizada a versão no original *Theater Games for the Classroom: A Teacher's Handbook*.

3 **Show! Don't tell!**: Showing is physical. Telling is only talking about what is happening. (tradução nossa e grifos do original)

O princípio de fisicalização aqui apresentado tem origem nos estudos de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), diretor de teatro russo, e suas ações físicas para a construção da personagem. Em sua obra *Manual do ator*, ele afirma:

A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos. Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. (STANISLAVSKI, 1997, p. 3)

Assim como no trabalho do ator ou da atriz, a luz encontra sua expressão em termos físicos, e, neste caso, com a contribuição da iluminação. Este processo incorpora as imagens poéticas, conceito elaborado por Cecil Day-Lewis (1904 – 1972), poeta anglo-irlandês, em sua obra *The poetic image*, no qual ele tratou como essas imagens se relacionariam no texto. Segundo Day-Lewis, trata-se de uma imagem que vai além da descrição, mas uma imagem recheada de discurso, de narrativa, de subjetividade, que é construída a partir da palavra:

Em seus termos mais simples, é uma imagem feita de palavras. Um epíteto, uma metáfora, um símile podem criar uma imagem; ou uma imagem pode ser apresentada a nós em uma frase ou passagem puramente descritiva, mas transmitindo à nossa imaginação algo mais do que o reflexo exato de uma realidade externa. Toda imagem poética, portanto, é até certo ponto metafórica. Ela olha através de um espelho no qual a vida não percebe tanto sua face como alguma verdade sobre sua face.⁴ (DAY-LEWIS, 1948, p. 18)

Deste modo, o texto dramático evocará imagens através da memória e da imaginação que irão inspirar a elaboração de imagens pictóricas, neste caso, aquelas que são captadas pela visão a partir das imagens poéticas presentes no texto. E essas imagens terão significados a partir do conceito metafísico de luz elaborado para cada espetáculo e serão expressas em termos físicos pela iluminação cênica.

Esta investigação busca tensionar as certezas acerca da iluminação e fazer emergir à superfície reflexões e questionamentos no tocante a este aspecto do espetáculo teatral, na sua condição de parte do conjunto de aspectos vitais para a efetivação da obra. Talvez possamos

4 In it's simplest terms, it is a picture made out of words. An epithet, a metaphor, a simile may create an image; or an image may be presented to us in a phrase or passage on the face of it purely descriptive, but conveying to our imagination something more than the accurate reflection of an external reality. Every poetic image, therefore, is to some degree metaphorical. It looks out from a mirror in which life perceives not so much its face as some truth about its face. (tradução nossa)

acreditar que a função da iluminação cênica seja tornar a cena visível, embelezar o espetáculo e podemos até mesmo acreditar que sua função seja impressionar a audiência.

Certa vez ouvi de um diretor de teatro que “a iluminação era como a cereja do bolo. Mas que sem ela o espetáculo aconteceria normalmente.” Então, comecei a me questionar qual o propósito da aplicação de investimentos em algo que não faz diferença alguma para obra. Porque, se a iluminação não desempenha uma função criativa, há necessidade de se formar iluminadores e iluminadoras, uma vez que sua presença é dispensável no processo de construção de um espetáculo? Neste caso não haveria nenhuma diferença entre o iluminador ou iluminadora, o operador ou operadora da mesa de controle e o técnico ou a técnica eletricitista do teatro. O que pode sugerir certo desrespeito a essas profissões e um equívoco, uma vez que cada uma dessas profissões cumpre funções cruciais para a efetivação do espetáculo, e até mesmo a mudança da pessoa envolvida em qualquer das três funções pode introduzir modificações substanciais no resultado.

Antes de seguir, preciso situar esta pesquisa no tempo e no espaço. As inquietações aqui apresentadas, refletem alguns aspectos do fazer teatral que podem ocorrer tanto na cidade de Salvador, de onde escrevo, localizado no estado da Bahia, no Brasil em 2020, ou na cidade ou período histórico nos quais você se encontra. Aqui trata-se de uma cidade com uma belíssima diversidade de teatros, seja em dimensões, estrutura ou equipamentos. Talvez você que lê de outro lugar passe pelas mesmas situações e tenha questões similares.

Aqui de onde escrevo, uma ou outra pessoa pode concordar com o diretor mencionado anteriormente, incluindo profissionais envolvidos no espetáculo. O elenco, a pessoa responsável pela cenografia, incluindo neste conceito o cenário, o figurino, a maquiagem, os adereços, entre outros, querem visibilidade para seus trabalhos. E nem sempre por responsabilidade do iluminador ou iluminadora, é o que acaba acontecendo. Recorrentemente chamado ou chamada faltando uma semana – ou menos – para a estreia, com o espetáculo “montado”, o iluminador ou iluminadora assume sua função de “bombeiro para apagar um incêndio”. Com prazos reduzidos, o iluminador ou a iluminadora pode acabar usando um conjunto funcional presente em seu repertório técnico para realizar a iluminação do espetáculo.

Nestes casos, é até provável que soluções utilizadas em outros espetáculos sejam inseridas em um novo projeto. Com temporadas cada vez menores, pode ser preciso dividir o teatro e os equipamentos de iluminação com dois ou mais espetáculos e, mesmo sem tempo

para montagem e experimentações prévias, o iluminador ou iluminadora, não pode errar. Talvez por isso muitos e muitas profissionais preferam investir na segurança de reproduzir o que já deu certo como estratégia. No fim das contas, esta “crise estética” pode empobrecer artisticamente a iluminação revelando repetição mecânica de resultados.

Por não haver um curso de iluminação em nível superior, aqui de onde escrevo, os iluminadores e iluminadoras locais são formados pela experiência prática e esta pesquisa surge da experiência. Ao iniciar sua jornada na iluminação cênica como técnicos ou técnicas, acabam adquirindo progressivamente certo repertório, tornando-se iluminadores e iluminadoras. Deste modo, uma ou outra pessoa pode seguir aplicando seus repertórios nos espetáculos, a partir daquilo que “fica bonito”, “cria efeito”, “funciona”, que mostra “desenho” da luz, como no caso o uso da fumaça que aparentemente se tornou quase que indispensável, como uma espécie de truque para legitimar a presença do iluminador ou iluminadora na cena. Esses são modos de afirmação da própria presença e garantia de reconhecimento. Por outro lado, a iluminação ainda batalha para se efetivar como parte da construção artística do espetáculo, como se pode observar em iniciativas recentes.

A minha experiência inclui a coordenação do Ato de 4, um projeto de extensão da Escola de Teatro da UFBA, no qual são apresentadas quatro cenas de 15 minutos todas as segundas-feiras de cada mês. Como aluno-coordenador, eu também era responsável pela técnica, a montagem da iluminação e a operação da mesa de controle de iluminação. Sendo um projeto realizado por estudantes, um laboratório de experimentação, raramente o projeto de cena incluía em sua equipe iluminador ou iluminadora. Isso começou a me intrigar. Os alunos e alunas se empenhavam em elaborar figurino, dramaturgia, cenário, maquiagem, mas a iluminação não estava entre suas prioridades. Ao atuar como iluminador desses experimentos, pude ampliar as perspectivas da criação na iluminação cênica.

Como a mesma cena era apresentada quatro vezes, passei a experimentar maneiras distintas de iluminar um mesmo experimento e fui observando que quando a iluminação era modificada a cena também mudava. Eu não conseguia entender exatamente o que mudava nos experimentos, mas eles não eram mais os mesmos. Acredito que iluminação apresente alto potencial narrativo, uma vez que um espetáculo pode apresentar mudanças significativas ao mudarmos o projeto de iluminação, mas com tantas regras técnicas nos manuais me veio a indagação sobre a particularidade da luz de cada espetáculo e de cada iluminador ou

iluminadora. E então, a partir dessas observações me veio a questão: ***De que modos a iluminação pode contribuir na elaboração da narrativa particular de cada espetáculo?***

Esta investigação resultou do desejo de entender como a iluminação cênica pode atuar em um espetáculo de teatro. Para isto, foram consultados estudos teóricos acerca da luz, tanto física, como metafísica, passando pela contribuição da luz para a elaboração da imagem pictórica e pelos estudos de Jerome Bruner (1915 – 2016), psicólogo da Universidade de Nova York, no tocante ao modo como a cognição humana processa essas imagens. Em seguida será apresentada uma aproximação esquemática histórica da imagem e da iluminação, e, por fim, será compartilhada e analisada uma proposta de concepção da iluminação cênica a partir da narrativa com a avaliação do resultado da iluminação de um espetáculo.

A pesquisa está dividida em quatro capítulos que se retroalimentam durante o percurso. Os capítulos foram organizados como uma espécie de escada, apresentando a cada tópico um nível que se origina do anterior. No primeiro capítulo intitulado ***Luz, iluminação e imagem*** é discutida a diferença entre o conceito de luz e de iluminação, observando suas relações com a efetivação da imagem na cena. Este capítulo está dividido em dois tópicos, no primeiro intitulado *A luz e a imagem*, são apresentados os princípios metafísicos da luz, ou seja, o seu pensamento filosófico, seus significados que transcendem a experiência sensível. Para isto, são apresentadas as noções de luz na filosofia, iniciando em Platão (428a.C. – 347a.C.), filósofo e matemático grego, abordando sua alegoria da caverna, permeando por Plotino (205d.C. – 270d.C.), um dos principais filósofos em língua grega, e incluindo o neoplatonismo que resultará no princípio da iluminação divina na obra de Santo Agostinho (354 – 430), padre, teólogo e filósofo do cristianismo. Também é apresentado o contraponto a Platão com a luz sensível de Aristóteles (384a.c. – 322a.c.), filósofo grego, e seu princípio de imaginação, passando pelos importantes polímatas árabes Avicena (980 – 1037) e Averróis (1126 – 1198), com o neoaristotelismo, chegando em São Tomás de Aquino (1225 – 1274), frade católico da Ordem dos Pregadores, e a tentativa da igreja de contornar a revolução científica, culminando em Renê Descartes (1596 – 1650), filósofo e matemático francês, e o seu princípio de luz como conhecimento. Neste primeiro tópico ocorre uma apresentação de alguns dos diversos significados que a luz pode incorporar, a depender dos objetivos de cada projeto.

No segundo tópico, intitulado *O olhar*, são apresentadas as relações da luz física com a visão a partir dos estudos de óptica desenvolvidos por Descartes e o princípio da imagem

visual, aquela que é projetada na retina. Seguindo, é apresentado o princípio de imagem evocada, retomando o princípio de imaginação de Aristóteles e as críticas formuladas por Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), filósofo, escritor e crítico francês, e pelo neurocientista e médico neurologista português Antônio Damásio. Por fim, este tópico apresenta um princípio do pensamento imagético e sua relação com a construção do espetáculo teatral, ao propor a construção de um gráfico do fluxo narrativo em função da ação dramática a partir das forças motoras presentes no sistema de análise actancial de Algirdas Julius Greimas (1917 – 1992), linguista lituano de origem russa.

No segundo capítulo intitulado *A imagem, a narrativa e a iluminação* são abordadas de modo esquemático transformações na construção imagética e seu potencial narrativo, levando em consideração a maneira como a iluminação é aplicada e contribui para a construção da imagem. Este capítulo está dividido em dois tópicos. No primeiro tópico, *A imagem como narrativa*, são apresentados movimentos de produção histórica da narrativa, desde a imagem até a elaboração da escrita, iniciando o estudo na pré-história, passando pela escrita egípcia, grega, até a elaboração do alfabeto. Em seguida é apresentado o princípio da imagem como objeto para o estudo da história, a partir de vasos gregos e murais egípcios, sugerindo como a imagem pode estar imbuída de um caráter documental. Por fim, é analisada a imagem educacional e dogmática utilizada pela igreja católica na Idade Média, reforçando que ela poderia ser elaborada com um caráter discursivo.

No segundo tópico, denominado *A construção da imagem*, são apresentadas as fases da pintura a partir do renascimento, denotando como o caráter discursivo utilizado pela igreja é utilizado com outro viés. Consultando obras do renascimento italiano, do barroco, do romantismo, do realismo, do impressionismo, do simbolismo, do fauvismo e do abstracionismo, é analisada a narrativa construída através da imagem, desde a intriga, passando pela personagem até culminar no discurso presente no diálogo, destacando a aplicação da luz. Por fim foi elaborada uma abordagem teórica da imagem poética como semente que germina a imagem elaborada na cena, levando em conta os tipos de imagem poética e sua relação com a iluminação.

No terceiro capítulo intitulado *A narrativa, a imagem e o teatro*, é abordada a transformação da narrativa tendo em vista as modificações na elaboração da imagem e a relação com a iluminação cênica e seus avanços tecnológicos. Este capítulo está dividido em dois tópicos. No primeiro tópico, intitulado *A narrativa visual e o teatro*, é apresentado um

estudo histórico esquemático de relações entre a imagem, a narrativa e a luz, desde a Grécia antiga, passando pela idade média até chegar ao renascimento. São observadas modificações na dramaturgia, decorrentes dos modos de elaboração e efetivação da imagem, desde a luz natural até a utilização da luz artificial em ambientes fechados, discutindo a importância da luz e da iluminação na construção narrativa dos espetáculos e os modos como esta era utilizada.

No segundo tópico, intitulado *O romantismo e a crise do drama: reconfiguração da imagem*, é apresentada uma abordagem histórica introdutória das possibilidades de transformações na dramaturgia, a partir da possibilidade de controle da iluminação cênica desde a utilização da iluminação a gás até a inserção da luz elétrica. Para isso, são discutidas as relações entre o texto dramático e a iluminação cênica, inicialmente no romantismo, com o melodrama, passando para a crise do drama e o surgimento das vanguardas artísticas no século XX, culminando no teatro de dramaturgia discursiva, de acordo com os estudos de José Sanchis Sinisterra, dramaturgo e diretor de teatro espanhol, que serão abordados no corpo do texto, e na possibilidade múltipla de iluminação.

No quarto e último capítulo, intitulado *A construção da narrativa visual*, é apresentado um modo de elaboração da narrativa visual do espetáculo a partir do princípio proposto de *idioma-luz* e o seu *vocabulário visual* para a cena. Este princípio parte do gráfico de fluxo narrativo da ação dramática em função da análise actancial associado a imagens poéticas presentes no texto dramático, que, por fim, é fisicalizada com aplicação da iluminação cênica. A imagem fisicalizada pode variar de acordo com a esfera narrativa, seja da intriga, da personagem ou do diálogo. Este capítulo está dividido em três tópicos. No primeiro tópico intitulado *A narrativa visual e a iluminação* é feita uma apresentação mais detalhada em um caso hipotético, para sistematizar o princípio, e em seguida no segundo e terceiro tópicos serão apresentados os princípios aplicados na elaboração da iluminação da montagem do texto *Algo não dito* de Tennessee Williams (1911 – 1983), dramaturgo norte-americano. A partir do método de indução, sugere-se que os mecanismos presentes neste estudo possam ser utilizados e aplicados em outros textos dramáticos.

O método de indução trata do estudo de casos particulares para se compreender os casos universais. José Américo Motta Pessanha (1932 – 1996), professor de filosofia da UFRJ, comenta o pensamento de Aristóteles sobre o método de indução:

A partir do conhecimento empírico — é que a ciência deve tentar estabelecer definições essenciais e atingir o universal, que é seu objeto próprio. Toda a teoria aristotélica do conhecimento constitui, assim, uma explicação de como o sujeito pode partir de dados sensíveis que lhe mostram sempre o individual e o concreto, para chegar finalmente a formulações científicas, que são verdadeiramente científicas na medida em que são necessárias e universais. A repetição das observações dos casos particulares permitiria uma operação do intelecto, a indução, que justamente conduziria — num encaminhamento contrário ao da dedução — do particular ao universal. (PESSANHA, 1987, p. 26)

Francis Bacon (1561 – 1626), filósofo, político e cientista inglês, retomou o método da indução, com uma crítica ao silogismo aristotélico, no latim *sylogismos*, conexão de ideias, modificando o modo de aplicá-lo. Bacon afirmava que o método defendido por Aristóteles era frágil no momento em que tomava como sustentação casos particulares baseados na percepção e na simples enumeração, possibilitando uma generalização inconsistente:

O silogismo não é empregado para o descobrimento dos princípios das ciências; é baldada a sua aplicação a axiomas intermediários, pois se encontra muito distante das dificuldades da natureza. Assim é que envolve o nosso assentimento, não as coisas. O silogismo consta de proposições, as proposições de palavras, as palavras são o signo das noções. Pelo que, se as próprias noções (que constituem a base dos fatos) são confusas e temerariamente abstraídas das coisas, nada que delas depende pode pretender solidez. Aqui está por que a única esperança radica na verdadeira indução. (BACON, 1984, p. 15)

Em sua obra *Novo Organum*, uma explícita tentativa de renovação a obra *Organon* de Aristóteles, Bacon trata do método de indução afirmando a necessidade de uma aplicação mais precisa e empírica, menos filosófica, como tratou Aristóteles:

As demonstrações falhas são as fortificações e as defesas dos ídolos. E as que nos ensina a dialética não fazem muito mais que subordinar a natureza ao pensamento humano e o pensamento humano às palavras. As demonstrações, na verdade, são como que filosofias e ciências em potência, porque, conforme sejam estabelecidas mal ou corretamente instituídas, assim também serão as filosofias e as especulações. Errados e incompetentes são os que seguem o processo que vai dos sentidos e das coisas diretamente aos axiomas e as conclusões. [...] A melhor demonstração é de longe, a experiência, desde que se atenha rigorosamente ao experimento. Se procuramos aplicá-la a outros fatos tidos por semelhantes, a não ser que se proceda de forma correta e metódica, é falaciosa. (BACON, 1984, p. 38-39)

E será a partir do pensamento prático e empírico proposto por Bacon que este estudo buscou, por meio do método da indução, discutir a importância da iluminação cênica para a construção da narrativa visual de um espetáculo teatral a partir da sua interdependência com o texto dramático e as escolhas de cada profissional envolvido.

Durante muito tempo o teatro utilizou da luz natural, a luz do sol, como recurso para iluminação, iniciando seus espetáculos pela manhã e finalizando com o anoitecer. Esse costume que teve início na Grécia antiga se modificou em meados do século XVI, quando, no renascimento italiano, o teatro adentrou a sala de espetáculo de maneira mais assertiva, necessitando assim de procedimentos na iluminação para tornar a cena (os atores, o cenário e os objetos) visível ao público.

A função da iluminação cênica foi, por um longo período entre o século XVI e XIX, na compreensão do senso comum, tornar a cena visível, delimitando espaço e iluminando a cena. Apesar de tentativas de utilização conceitual da iluminação para a composição imagética da cena, como utilização de cores a partir de vitrais coloridos e outros materiais por experimentação, a condição tecnológica inibia e prejudicava esses estudos. Com advento da luz elétrica, novas possibilidades de controle da iluminação, incluindo a intensidade, que suplantou certas limitações decorrentes da aplicação do fogo (velas, lamparinas e castiçais e gás), abrem-se outros caminhos para a criação na iluminação cênica.

A iluminação cênica foi um dos últimos aspectos do espetáculo a se ter um controle mais consistente em sua elaboração e, ainda hoje, em muitos processos, é o último a ser desenvolvido e fisicalizado em um espetáculo, apesar de estar presente na obra desde o seu princípio, uma vez que a cena é elaborada como imagem e a imagem é formada pela recepção do espectador do resultado da incidência da luz. Por isso, é indispensável o estudo da iluminação cênica como aspecto relevante na fisicalização de um discurso, uma vez que o olho humano capta imagens a partir da relação direta com a luz, e essas imagens são recebidas e podem ser compreendidas com narrativa, gerando sensações ao espectador ou espectadora e aproximação com o que está sendo mostrado.

Devido à escassez de tempo para montagens e experimentações, os projetos de iluminação para a cena podem se tornar cada vez mais “funcionais” a partir de métodos preconcebidos que funcionam de um modo genérico, iluminando a cena a fim de tornar visível ao público a *performance* de intérpretes e a cenografia, incluindo figurinos e a maquiagem, quando necessários. Ainda que se leve em consideração as simulações virtuais,

se não houver tempo e diálogo para que o trabalho seja realizado, o iluminador ou a iluminadora poderá recorrer aos seus repertórios previamente conhecidos. Deste modo, podendo tornar a iluminação cênica um artifício puramente técnico com a função apenas de auxiliar as demais áreas de um espetáculo.

Há uma considerável bibliografia, principalmente em língua inglesa, sobre iluminação para cena, mas, na sua grande maioria as obras são voltadas para o estudo dos equipamentos e/ou são manuais de montagem estabelecendo sistemas para a execução da iluminação. Uma das primeiras publicações sobre iluminação para cena, *A Method of Lighting the Stage*, de Stanley McCandless (1897 – 1967), considerado um dos precursores do *lighting design*, sugere um aspecto operacional para a iluminação cênica, apesar da tentativa de apresentar uma estética com a iluminação:

A iluminação fundamental de uma produção é delineada pelo manuscrito do dramaturgo. As indicações de lugar e a hora do dia, exigindo detalhes específicos, como luz da lâmpada, luz do sol, luz da lua, etc. (que são chamadas de fontes motivadoras), são inconscientemente ou conscientemente ditadas pelo dramaturgo. O produtor pode aderir a esses detalhes ou alterá-los. Ele fornece ao projetista e ao técnico as informações necessárias para trabalhar, e o plano de iluminação é então definido pela configuração e pelas características estruturais do palco.⁵ (McCANDLESS, 1932, p.16)

E reafirma o pensamento técnico da iluminação em função do *performer* e da relação com o cenário e os demais objetos:

A planta do ambiente, incluindo o arranjo dos móveis, a posição das paredes, aberturas, fundo, plataformas etc., estabelece as possíveis áreas de atuação. Essas áreas devem ser especialmente iluminadas para dar ênfase e visibilidade ao ator. Teoricamente, toda a área de atuação pode ser iluminada com um instrumento poderoso direcionando seus feixes para o palco à distância, em um ângulo que ilumina a face do ator, assim como os raios do

5 The fundamental lighting of a production is outlined by the playwright's manuscript. The indications of place and the time of day, demanding specific details such as lamp-light, sunlight, moonlight, etc. (which are called motivating sources), are unconsciously or consciously dictated by the playwright. The producer may adhere to these details or change them. He gives the designer and technician the necessary information with which to set to work, and the lighting plan is then further determined by the setting and the structural characteristics of the stage. (tradução nossa)

sol tornam os objetos visíveis em um dia ensolarado.⁶ (McCANDLESS, 1932, p. 16 – 17)

Apesar de ser “um” método, durante muito tempo os escritos de McCandless foram tomados como “o método” de iluminação para a cena. Roberto Gill Camargo, iluminador e pesquisador de teatro, no estudo no qual ele realizou um balanço da bibliografia existente sobre “desenho de iluminação cênica” e suas diferentes abordagens, desde os primórdios da luz elétrica até nossos dias, afirma:

No âmbito específico da criação, existem poucos títulos. A bibliografia sobre iluminação cênica, principalmente em inglês, é quase sempre técnica, priorizando inovações de equipamentos, busca de efeitos e sugestão de *designs*, com tendência a estabelecer métodos e padrões de comportamento da luz para fins específicos. (CAMARGO, 2005, p. 35)

Considerando essas variáveis, o presente estudo buscou relacionar o âmbito da criação com o contexto da técnica, a partir das imagens poéticas presentes no texto dramático, objetivando sua fisicalização com a contribuição da iluminação, acentuando a particularidade da concepção de cada profissional. O teatro dramático clássico e o contemporâneo convergem neste ponto, a elaboração da imagem para a cena, que pode ser a partir da mimese do real ou de signos e símbolos semióticos, que segundo estudos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo, cientista, linguista e matemático americano, sobre a fenomenologia semiótica:

[...] observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo que não objetarei denominar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que devem ser os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender pela experiência. (PEIRCE, 2010, p. 45)

As imagens podem estar tanto na chamada “dramaturgia tradicional”, que aplica os princípios de ação, personagem e conflito, quanto na chamada “dramaturgia contemporânea”, baseada na desestruturação da lógica linear, e podem ser concebidas previamente ou pelo

6 The floor plan of the setting, including the arrangement of the furniture, the position of the walls, openings, background, platforms, etc., establish the possible acting areas. These areas should be specially lighted to give emphasis and visibility to the actor. Theoretically the whole acting area might be lighted with one powerful instrument directing its beams to the stage from a distance, at an angle which would light up the face of the actor somewhat as the rays from the sun make objects visible on a sunny day. (tradução nossa)

diretor durante o processo, mas ambos os tipos de dramaturgia constituem um discurso, e este discurso que ira propor sua forma fisicalizada.

Durante a história da arte, as imagens puderam e ainda podem ser fisicalizadas como pinturas, ilustrações, fotografia, assim como em outras expressões artísticas, aqui abordadas como discurso. Todas essas formas têm um princípio em comum: o contraste, promovido inclusive pela interação da luz com a sombra, que cria camadas, volumes, profundidade e emoções a partir da memória e experiência do fruidor ou fruidora. Isto ocorre porque, segundo a CTO (Câmara Técnica de Oftalmologia) no Jornal da CREMESP, 70% (setenta por cento) das informações recebidas pelo ser humano são captadas pela visão, sugerindo grande relevância para este sentido. E o órgão responsável pela visão, o olho, recebe as informações a partir da luz.

A maior parte da refração da luz que chega ao olho ocorre na superfície externa da córnea. A refração na córnea e nas superfícies da lente produz uma imagem real do objeto que está sendo observado. A imagem é formada sobre a retina, uma membrana sensível à luz situada junto à superfície interna da parte posterior do olho. A retina desempenha o mesmo papel do filme ou do sensor eletrônico na câmera. (YOUNG, H., 2004, p. 70)

As imagens capturadas pelo olho humano podem ser processadas e traduzidas de outros modos. E, além de comunicar, essas imagens permitirão que a relação entre a obra e o espectador ou espectadora seja a mais profunda e pessoal possível, tendo em vista as experiências prévias, uma vez que a sociedade é recheada de imagens e o ser humano convive com elas durante toda sua vida.

O processo de construção de um espetáculo de teatro pode apresentar etapas integradas e interdependentes que auxiliam o resultado artístico. Apesar de se debruçar sobre o estudo dos espetáculos calcados em textos dramáticos, este estudo também pode considerar espetáculos cujo texto seja produzido concomitante ao processo de encenação, uma vez que montagens que não partem de um texto dramático e introduzem um processo diferenciado mantêm sua culminância na imagem fisicalizada, no que diz respeito ao espetáculo fisicalizado.

Este trabalho buscou discutir o encontro do iluminador ou da iluminadora, com as imagens desenvolvidas pelo dramaturgo ou dramaturga, no caso de espetáculos baseados em textos dramáticos. Essa segunda etapa da construção de um espetáculo pode se apresentar como um processo de reconstrução, uma espécie de antropofagia artística, conceito defendido

por Oswald de Andrade (1890 – 1954), poeta e dramaturgo brasileiro, que defendia a utilização de influências culturais externas e impostas, como alimento para a construção de algo novo e autêntico. Assim, o iluminador ou a iluminadora, poderá devorar a obra prévia, seja o texto dramático ou outro estímulo, e construir algo novo após a sua apreensão. Após essa digestão, pode-se encontrar a luz, efetivando a obra a partir da iluminação cênica, podendo produzir imagens com sua identidade.

Este estudo buscou romper a barreira técnica e sistematizar uma possibilidade de elaboração para a iluminação cênica a partir de questionamentos e personalidades. Apesar do que foi apresentado, compreendo a importância do estudo dos manuais, dos métodos, e outras naturezas de publicações, tendo em vista que os manuais e os métodos oferecem uma base de sustentação para que o iluminador ou iluminadora possam voar, mas as asas pertencem a cada pessoa, e é preciso que cada um as encontre para que possa voar o mais alto e mais longe possível.

1. LUZ, ILUMINAÇÃO E IMAGEM

Iniciamos nossa jornada pela relação entre a luz, a iluminação e a imagem. A luz que será abordada ao decorrer desta pesquisa apresenta aspectos físicos, com suas características ondulatória corpuscular, e aspectos metafísicos, que transcendem a materialidade e se apresenta na forma de conceito. Neste primeiro capítulo será abordada primeiramente a luz pela perspectiva da filosofia, salientando certas compreensões diferenciadas da luz, e no segundo momento serão abordadas suas características físicas e seus fenômenos de interação com o ser humano a partir da iluminação que esta luz provoca.

Esta ordem de apresentação se dá pela necessidade de compreender inicialmente os princípios filosóficos e conceituais da luz. Entendo que para o iluminador e para iluminadora, assim como para a diretora e para o diretor, iniciar o processo para a concepção da iluminação cênica pela aproximação com prováveis sentidos associados à luz pode contribuir para a construção do espetáculo. Por isso, nossa jornada se iniciou com essa aproximação, investigando possibilidades de interpretação que a luz pode proporcionar, consultando alguns filósofos e suas acepções acerca da luz.

Em seguida foi realizado um estudo da luz física e de certas relações com o ser humano a partir da visão. A reflexão acerca da relação entre a luz e a visão pode ser relevante para quaisquer artistas envolvidos ou envolvidas, seja na iluminação, na cenografia, na direção e outros, por permitir que seja observado o modo como a iluminação e a luz podem repercutir na percepção de imagens, visto que a iluminação e luz se relacionam a partir da imagem.

A imagem aqui será tratada inicialmente a partir da imagem que cada indivíduo pode apreender, considerando a partir da iluminação e da memória. No terceiro momento será apresentada uma possibilidade de construção visual do espetáculo, em um processo de transformação do conceito do espetáculo, no caso, a luz metafísica, em imagem fisicalizada, com a utilização da luz física. Uma tentativa de esboço do que se deseja que o espetáculo apresente.

1.1 A luz e a imagem

A Bíblia Sagrada no livro da Gênesis traz uma passagem em que afirma que “no princípio, Deus criou o céu e a terra” (BÍBLIA, 1990, p. 14), mas após criar a terra ele

observou que “[...] a terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas” (BÍBLIA, 1990, p. 14) e então Deus disse: “Faça-se a luz; e a luz se fez” (BÍBLIA, 1990, p. 14). Este é o princípio do mundo, segundo a Bíblia. Mas, antes de criar o céu e a terra, existia, ainda segundo a Bíblia, apenas Deus. Mas para o Apostolo João, na sua primeira epístola universal, “Deus é luz, e nele não há trevas” (BÍBLIA, 1990, p. 1507), ou seja, segundo a fé cristã, antes de tudo havia a luz e dela tudo se cria. A luz que Deus fez, neste caso, é a luz física, ondulatória e corpuscular, enquanto o próprio Deus é uma espécie de luz metafísica, onde tudo está presente. Porém, este aspecto metafísico da luz que tudo cria já existia, é anterior ao surgimento da religião cristã com o novo testamento, nos escritos gregos como o de Platão e Aristóteles, e posteriormente escritos de Santo Agostinho e Descartes que revisitaram os princípios metafísicos da luz e seu poder criativo. Apesar de semelhanças e divergências esses escritos incorporam uma discussão importante com relação a luz.

1.1.1 Platão e Santo Agostinho – A iluminação divina

Na Grécia Antiga, no século IV a.C., Platão escreveu *A República*, um diálogo entre Sócrates e Glauco em dez livros. No livro VII da *República*, Platão escreveu a “alegoria da caverna”, que trata da luz como fonte de conhecimento, sugerindo nesta alegoria o entendimento metafísico da luz que norteia esta pesquisa:

Imagina uma caverna subterrânea provida de uma vasta entrada aberta para a luz e que se estende ao largo de toda a caverna, e uns homens que lá dentro se acham desde meninos, amarrados pelas pernas e pelo pescoço de tal maneira que tenham de permanecer imóveis e olhar tão só para frente, pois as ligaduras não lhes permitem voltar a cabeça; atrás deles e num plano superior, arde um fogo a certa distância, e entre o fogo e os encadeados há um caminho elevado, ao longo do qual faze de conta que tenha sido construído um pequeno muro semelhante a esses tabiques que os titeriteiros colocam entre si e o público para exhibir por cima deles as suas maravilhas. (PLATÃO, 2018a, p. 264)

A luz natural na alegoria da caverna indica relações com o conhecimento. Os homens presos estão alienados a receber apenas o que é aparente, como resultado das sombras projetadas, sem jamais alcançar a que é verdadeiro. Para Platão, aqueles que conseguissem sair da caverna estariam “[...] libertados de suas cadeias e curados de sua ignorância.” (PLATÃO, 2018a, p. 265). Porém, não se trata de uma transição imediata. A mudança de

prisioneiro para liberto indica algumas etapas. Ele afirma que “o que veria mais facilmente seriam, antes de tudo, as sombras; depois, as imagens de homens e outros objetos refletidos na água; e por fim os próprios objetos” (PLATÃO, 2018a, p. 266). E, após alcançar este estágio de consciência, compreenderiam melhor a fonte de conhecimento: “Mais tarde, passaria a tirar conclusões a respeito do Sol, compreendendo que ele produz as estações e os anos, governa o mundo das coisas visíveis e é, de certo modo, o autor de tudo aquilo que o nosso prisioneiro libertado e seus companheiros viam no interior da caverna.” (PLATÃO, 2018a, p. 266)

Figura 1: *Plato's Cave*, 1604 por Jan Pieterz Saenredam



Fonte: National Gallery of Art (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.62542.html>)

Para Platão as coisas estavam divididas em dois mundos, o “das coisas visíveis” e o “das coisas inteligíveis”. Segundo ele: “[...] a caverna-prisão é o mundo das coisas visíveis, a luz do fogo que ali existe é o Sol, e não me terás compreendido mal se interpretares a subida para o mundo lá de cima e a contemplação das coisas ali se encontram com a ascensão da alma para a região inteligível.” (PLATÃO, 2018a, p. 268). Mas, o que insere a alegoria da caverna numa abordagem metafísica, é a compreensão platônica de que a relação com a luz

está além da percepção visual. Não é apenas a ação de ver a luz com os olhos, mas ele trata do modo como a alma se relaciona com a luz:

E qualquer pessoa sensata se lembrará de que os ofuscamentos da vista são de duas espécies e provêm de duas causas: ou de vir da luz para as trevas ou de passar das trevas para a luz. E, após refletir que o mesmo acontece com a alma, não se sentirá muito inclinado ao riso quando vir alguma que, por estar ofuscada, não é capaz de distinguir os objetos; [...] Ora, o nosso argumento mostrará que o poder e a capacidade de aprender já existem na alma; e que, assim como o olho é incapaz de voltar das trevas para a luz sem ser acompanhado do corpo inteiro, também a faculdade de conhecer só pode apartar-se do mundo das coisas contingentes por meio de um movimento da alma inteira, até que esteja em condições de enfrentar a contemplação do ser, inclusive da parte mais brilhante do ser que é o que chamamos a ideia do bem. (PLATÃO, 2018a, p. 269)

No livro X da *República*, Platão retoma o seu conceito de dois mundos distintos ao questionar a origem das coisas. Para isso ele parte do pressuposto do “mundo sensível” e “mundo inteligível”, uma vez que “sempre que uma multidão de coisas tem o mesmo nome, pressupomos para elas uma ideia ou uma forma.” (PLATÃO, 2018a, p. 377) Deste modo as “coisas” estariam no “mundo sensível” enquanto as “ideias” no “mundo inteligível”. Como um exemplo que ele utiliza ao afirmar que: “[...] existem camas e mesas no mundo... grande quantidades delas [...] Mas as ideias relativas a esses móveis são duas somente: uma ideia de cama e uma ideia de mesa.” (PLATÃO, 2018a, p. 377). Com isso Platão diz que: “são três as espécies de camas: uma, a que existe na natureza e que, segundo creio, podemos dizer que é fabricada por Deus. [...] Outra, a que faz o marceneiro. [...] E a terceira, que é a obra do pintor.” (PLATÃO, 2018a, p. 379). E que só há uma única e verdadeira ideia para cada coisa, pois “quanto a Deus, seja por vontade sua, seja por necessidade, não fez mais que uma cama na natureza, a cama em essência.” (PLATÃO, 2018a, p. 379).

Deste modo, partindo do pressuposto platônico, temos que o conhecimento é a luz, e nela tudo se encontra, o que vemos são apenas cópias, pois no fundo só existe uma ideia para cada coisa. A busca pelo conhecimento retira o homem das trevas e o leva em direção a luz, retirando-se do mal e aproximando-se do bem, mais próximo de Deus. Seria a luz uma fonte de conhecimento externo, onde nenhum conhecimento seria produzido, pois tudo já foi criado, restando apenas a tarefa de ir ao encontro da luz. Este princípio é fortalecido em sua obra *Mênon*, em um diálogo entre Mênon e Sócrates, no qual Platão afirma que o conhecimento se

alcança a partir da recordação, uma vez que tudo já existe na alma, basta apenas ser rememorado:

Sendo então a alma imortal e tendo nascido muitas vezes, e tendo visto tanto as coisas no Hades, enfim todas as coisas, não há o que não tenha aprendido; de modo que não é nada de admirar, tanto com respeito à virtude quanto ao demais, ser possível a ela rememorar aquelas coisas justamente que já antes conhecia. Pois, sendo a natureza toda congênere e tendo a alma aprendido todas as coisas, nada impede que, tendo rememorado uma só coisa — fato esse precisamente que os homens chamam aprendizado —, essa pessoa descubra todas as outras coisas, se for corajosa e não se cansar de procurar. Pois, pelo visto, o procurar e o aprender são, no seu total, uma rememoração. (PLATÃO, 2001, p. 53)

Posteriormente Platão retoma o tema da reminiscência no diálogo *Fédon*, tratando mais profundamente da reminiscência a partir da imortalidade da alma, justificando que ao nascermos a alma já conhece tudo, e para isto ela já viveu tudo, mas que ao nascermos esquecemos e durante a vida vamos rememorando pelos sentidos:

Saber, com efeito, consiste nisso: depois de haver adquirido o conhecimento de alguma coisa, dispor dele e não mais perdê-lo. Aliás, o que denominamos “esquecimento”, não é por acaso, o abandono de um conhecimento? [...] E em troca, penso, poder-se-ia supor que perdemos, ao nascer, essa aquisição anterior ao nosso nascimento, mas que mais tarde, fazendo uso dos sentidos a propósito das coisas em questão, reaveríamos o conhecimento que num tempo passado tínhamos adquirido sobre elas. [...] ao percebermos uma coisa pela vista, pelo ouvido ou por qualquer outro sentido, essa coisa nos permite pensarmos num outro ser que tínhamos esquecido, e do qual se aproximava a primeira, quer ela lhe seja semelhante ou não. (PLATÃO, 2018b, p. 140)

Mais tarde, entre o século III e IV d.C., com a crise do Império Romano e a ascensão do catolicismo, os escritos de Platão seriam retomados surgindo o chamado “neoplatonismo”, que viria a ser utilizado por diversas religiões, entre elas o Cristianismo pela Igreja Católica. Segundo José Alsina Clota (1923 – 1985), professor de filologia grega na Universidade de Barcelona, o principal nome do neoplatonismo foi Plotino, como mostra em sua obra *El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo* (1989):

O nome de Plotino está inevitavelmente ligado a uma corrente (hoje não podemos mais falar de escola no sentido estrito do termo) espiritualista atual que recebeu o nome de *neoplatonismo*. O prefixo *neo* revela a origem moderna desse termo. E, de fato, Plotino teria protestado, sem dúvida, se ele

tivesse sido identificado como o criador ou iniciador de uma nova visão de Platão. [...] Para Plotino, a concepção defendida por ele, ou seja, a hierarquia da realidade em três níveis de ser ou hipóstase, estava contida no pensamento grego clássico e, de maneira especial, em Platão.⁷ (CLOTA, 1989, p. 41)

Plotino foi o responsável por estruturar os princípios filosóficos do neoplatonismo, registrando-os na sua obra *Enéadas*. Nela ele define as três hipóstases: “[...] que existe o que está além do Ser, isto é, o *Uno*, como nosso raciocínio tentou mostrar na medida em que a demonstração era possível nesse assunto; que, então, existe o *Ser e Inteligência* e que, em terceiro lugar, existe a *natureza da Alma*”⁸ (PLOTINO, 1998, p. 39). Para ele o *Uno* seria a eternidade, o indivisível, seria Deus, onde todas as coisas estão presentes. Ele afirma que: “na Entidade total e inteira, não apenas devem estar presentes todas as Entidades, mas também não deve haver nenhuma que deixe de existir - esse estado, digo, a natureza da Entidade, é a eternidade. Porque a ‘eternidade’ vem de ‘sempreexistir’.”⁹ (PLOTINO, 1985, p. 205).

O *Uno* seria mais que a junção de todas as coisas, pois ele sempre existiu antes de tudo. Por isso, ele seria Deus: “[...] uma vez que se revela e se apresenta como é, a saber, como o Ser em seu modo imóvel e idêntico. [...] E se dissermos que a eternidade é integrada por uma multiplicidade, não devemos nos surpreender, pois cada um dos Seres é uma multiplicidade devido a sua potência infinita.”¹⁰ (PLOTINO, 1985, p. 206). Em sua definição de *Uno*, Plotino traz que:

“O Uno é todas as coisas e coisa nenhuma.” Porque o princípio de todas as coisas não é tudo, mas são todas nesse sentido: porque foram introduzidas lá, por assim dizer. Pelo contrário, eles ainda não existem, mas existirão. [...] Bem, precisamente porque não havia nada nele, é por isso que todos brotam dele, e precisamente para que a Entidade exista, é por isso que ele próprio

-
- 7 El nombre de Plotino va unido indefectiblemente a una corriente (hoy no podemos hablar ya de escuela en el sentido restringido del término) espiritualista que ha recibido el nombre de neoplatonismo. El prefijo neo delata ya el origen moderno de este término. Y, de hecho, Plotino habría protestado sin duda si se le hubiese identificado como el creador o iniciador de una nueva visión de Platón. [...] Para Plotino la concepción por él defendida, es decir, la jerarquización de la realidad en tres niveles del ser o hipóstasis, estaba contenida en el pensamiento griego clásico y, de un modo especial, en Platón. (tradução nossa)
- 8 [...] que existe lo que está más allá del Ser, o sea, el Uno. tal cual nuestro razonamiento trató de mostrado en la medida en que la demostración era posible en este asunto; que, seguidamente, existe el Ser y la Inteligencia y que, en tercer lugar, existe la naturaleza del Alma. (tradução nossa)
- 9 [...] en el Ente total y entero no sólo deben estar presentes todos los Entes, sino que además no debe haber en él nada que deje de ser alguna vez-, ese estado, digo, y esa naturaleza del Ente es la eternidad. Porque “eternidad” viene de “siempreexistente” (tradução nossa)
- 10 puesto que se revela y se presenta a sí misma tal cual es, a saber, como el Ser en su modalidad de uincommovible, de idêntico,[...] Y si decimos que la eternidad está integrada por una multiplicidad, no hay que extrañarse de ello, ya que cada uno de los Seres de allá es una multiplicidad por su infinita potencia (tradução nossa)

não é Ente, mas Progenitor da Entidade. E este é o primeiro como procriação. Porque o Uno, sendo perfeito porque nada procura, nada possui, nada precisa, transbordou, por assim dizer, e essa superabundância dele deu origem a outra coisa e isso, uma vez originado, foi levado em direção àquele e preenchido e, ao olhá-la tornou-se de fato essa Inteligência.¹¹ (PLOTINO, 1998, p. 45)

A *Inteligência* e a *Alma*, estão diretamente conectados. A *Inteligência* é a emanção do *Uno* e dela que se formará a *Alma*. Plotino define a relação da *Inteligência* com a *Alma* do seguinte modo:

Aplicando esse mesmo método ao universo, é possível voltar, mesmo neste caso, para a Inteligência, definindo-a como o verdadeiro Criador e o verdadeiro Demiurgo, e afirmando que o substrato, ao receber as formas, se torna um fogo, outra água, outro ar e outras terras; que essas formas provêm de um princípio diferente e que esse princípio não é outro senão a Alma; que a Alma, por sua vez, sobrepõe aos quatro elementos a forma do cosmos; que, de acordo com essa Inteligência, acabou sendo um fornecedor de razões para o modo como as artes fornecem as razões operacionais para as almas dos artistas, e que existem dois tipos de inteligência: a Inteligência como forma de Alma, a que é correta como forma, e aquela que fornece à maneira do escultor de uma estátua, que contém em si o quanto doa. Bem, os dons que a inteligência confere à alma estão mais próximos da verdade; aqueles que o corpo recebe, já são simulações e cópias.¹² (PLOTINO, 1998, p. 169)

A construção do *Uno* em Plotino se assemelha à luz na alegoria da caverna de Platão. Diferenciando no sentido que em Platão se encontram apenas duas instâncias a luz e as trevas, o mundo sensível e o inteligível, enquanto em Plotino há uma instância, a *Inteligencia*, que constrói a comunicação entre a *Alma* e o *Uno*, sendo a *Inteligencia* a emanção do *Uno* que se

11 “El Uno es todas las cosas y ni una sola”. Porque el principio de todas las cosas no es todas las cosas, pero es todas ellas en este sentido: por razón de que se introdujeron allá, por así decirlo. Mejor dicho, todavía no existen, pero existirán. [...] Pues precisamente porque ninguna cosa había en él, por eso brotan todas de él, y precisamente para que el Ente exista, por eso él mismo no es Ente, sino Progenitor del Ente. Y ésta es la primera como procreación. Porque el Uno, siendo perfecto porque nada busca, nada posee, nada necesita, se desbordó, por así decirlo, y esta sobreabundancia suya ha dado origen a otra cosa y ésta, una vez originada, tomóse hacia aquél y se llenó y, al mirarlo se convirtió de hecho en esta Inteligencia. (tradução nossa)

12 Aplicando este mismo método al universo, es posible remontarse, aun en este caso, a la Inteligencia, definiéndola como el Hacedor verdadero y el Demiurgo verdadero, y afirmar que el sustrato, al recibir las formas, se hace uno fuego, otro agua, otro aire y otro tierra; que dichas formas provienen de un principio distinto y que este principio no es otro que el alma; que el alma, a su vez, sobreimpone a los cuatro elementos la forma del cosmos; que según eso la Inteligencia ha resultado ser suministradora de razones a la manera como las artes suministran a las almas de los artistas las razones operativas, y que hay dos clases de inteligencia: la inteligencia a modo de forma del alma, la que tiene razón de forma, y la que provee de forma a la manera del escultor de una estatua, que contiene en sí mismo cuanto dona. Pues bien, los dones que la Inteligencia confiere al alma están más cerca de la verdad; los que recibe el cuerpo, son ya simulacros y copias. (tradução nossa)

consolida em *Alma* para dar forma às coisas, gerando o mundo sensível. Sobre este processo Plotino afirma:

De fato, o ser primitivo de cada coisa não é o sensível, uma vez que a forma localizada nos sentidos é uma imagem, na matéria, da Forma real. Além disso, toda forma localizada em um assunto que não seja ela vem de outro e é a imagem desse outro. Além disso, como deve haver um "Criador deste universo", esse Criador não pensará em seres que pertencem a um mundo que ainda não existe para criar esse mundo. Então, antes que o mundo exista, eles devem existir e não ser imagens derivadas de outros, mas arquétipos primitivos e substância da inteligência.¹³ (PLOTINO, 1998, p. 171)

Apesar da diferença no processo de construção da matéria, o princípio estabelecido por Plotino se assemelha ao de Platão ao entender o *Uno* como uma fonte luminosa, assim como Platão relaciona ao Sol na sua alegoria presente no livro VII da *República*. É possível considerar o Uno como uma fonte luminosa por se tratar de um emanador contínuo de fonte não-corpórea.

No século II d.C., antes mesmo do período em que os escritos de Plotino viriam à tona, por seu discípulo Porfírio (234 – 304), filósofo neoplatônico, surgia uma corrente filosófica vinculada a Igreja Católica chamada Patrística. A Patrística, que como o nome mostra, vem do latim *patre*, relacionado aos padres, pais da igreja, é uma corrente filosófica cristã defendida pelos padres católicos nos primeiros séculos depois de Cristo, indo até aproximadamente o século VIII. Porém, o cristianismo antecede a patrística, tendo surgido inicialmente como uma corrente puramente religiosa, como mostra o professor da Universidad Complutense de Madrid, Rafael Ramón Guerrero, Doutor em filosofia e letras, grande estudioso da filosofia medieval em sua obra *Historia de la filosofía medieval*:

[...] O cristianismo não se manifestou aos homens como uma especulação filosófica, como um sistema de pensamento racional. Não pode ser considerado, portanto, como um fato filosófico em si, mas como um sistema de crenças ou como uma concepção da relação entre o homem e Deus; foi a resposta dada em um determinado momento histórico às necessidades religiosas surgidas no judaísmo da Palestina. Suas principais idéias doutrinárias são formadas por um conjunto de crenças do judaísmo, ao qual

13 En efecto, el ser primitivo de cada cosa no es el sensible, ya que la forma sita en los sensibles es imagen, sobre la materia, de la Forma real. Además, toda forma sita en un sujeto distinto de ella le llega a éste proviniendo de otro, y es imagen de ese otro. Además, puesto que tiene que haber un "Hacedor de este universo", ese Hacedor no irá a pensar los seres que son a un mundo todavía no existente en orden a crear dicho mundo. Luego antes de que exista el mundo tienen que existir aquéllos y ser no imágenes derivadas de otros, sino arquétipos primitivos y sustancia de la Inteligencia. (tradução nossa)

as idéias nascidas em outros espaços culturais foram integradas.¹⁴
(GUERRERO, 1996, p. 13)

Porém, em meados do século II d.C., os cristãos sentiram a necessidade de apoiar o pensamento teológico com fins de “especificar melhor as fórmulas dogmáticas contidas nos Símbolos da fé; desfazer argumentos heréticos; e defender-se das acusações difamatórias das autoridades romanas. Assim começou a Teologia Patrística e, paralelamente, a Filosofia Patrística.”¹⁵ (SARANYANA, 2007, p. 40). Este processo se iniciou com a difusão do cristianismo em territórios dominados pela cultura e língua grega, onde o cristianismo decidiu por integrar e aceitar as realizações culturais helenísticas, deste modo “a cristianização do mundo grego significou, por sua vez, a helenização do cristianismo”¹⁶ (GUERRERO, 1996, p. 17). E foi a partir dos escritos gregos que se fundamentou a filosofia patrística:

Entre as causas pelas quais o cristianismo começou a ser imbuído do pensamento filosófico grego, vale a pena mencionar a conversão ao cristianismo de pagãos que foram educados em filosofia; que a filosofia foi usada pelos cristãos para ajudar a se defender das acusações feitas contra eles; e que foi de grande utilidade se defender do gnosticismo: pensava-se que uma filosofia cristã, chamada pelos Padres de “verdadeira filosofia” e “verdadeira gnose”, poderia se opor às falsas doutrinas gnósticas.¹⁷
(GUERRERO, 1996, p. 20)

Um dos principais nomes da filosofia patrística foi *Aurelius Augustinus Hipponensis*, conhecido após sua canonização pelo Papa Bonifácio VIII (1235 – 1303), 193º Papa da Igreja Católica, como Santo Agostinho. Santo Agostinho se converteu ao cristianismo ao entrar em contato com os cristãos de Milão e o neoplatonismo. Os princípios da filosofia neoplatônica e a helenização do cristianismo lhe fizeram entender que sua conversão ao cristianismo

14 [...] el Cristianismo no se manifestó a los hombres como una especulación filosófica, como un sistema de pensamiento racional. No puede ser considerado, por tanto, como un hecho filosófico en sí mismo, sino como un sistema de creencias o como una concepción de las relaciones entre el hombre y Dios; fue la respuesta dada en un determinado momento histórico a unas necesidades religiosas surgidas en el judaísmo de Palestina. Sus principales ideas doctrinales están formadas por un conjunto de creencias procedentes del judaísmo, a las que se integraron ideas nacidas en otros espacios culturales. (tradução nossa)

15 [...] precisar mejor las fórmulas dogmáticas contenidas en los Símbolos de la fe; para deshacerlos argumentos heréticos; y para defenderse de las acusaciones calumniosas de las autoridades romanas. De esta forma se inició la Teología patrística y, paralelamente a ella, la Filosofía patrística. (tradução nossa)

16 [...] la cristianización del mundo griego significó, a su vez, la helenización del cristianismo (tradução nossa)

17 Entre las causas por las que el Cristianismo comenzó a imbuirse de pensamiento filosófico griego cabe señalar la conversión al Cristianismo de paganos que se habían educado en la filosofía; que la filosofía fue usada por los cristianos como ayuda para defenderse de las acusaciones lanzadas contra ellos; y que fue hallada de gran utilidad para defenderse del Gnosticismo: se pensó que una filosofía cristiana, llamada por los Padres la “verdadeira filosofía” y la “verdadeira gnosis”, podía oponerse a las falsas doctrinas gnósticas. (tradução nossa)

significaria a conversão à filosofia e ao conhecimento. Santo Agostinho consolidou os princípios da Santíssima Trindade, do mesmo modo que Plotino estabeleceu as três hipóstases. O *Pai*, o *Filho* e o *Espírito Santo* podem ser compreendidos análogos ao *Uno*, a *Inteligência* e a *Alma*, uma vez que o *Pai*, que no caso é Deus, é a origem de tudo, nele tudo se encontra, mas ele não é nada, o *Filho* é o modo de contato com o *Pai*, uma vez que na Bíblia em João 14:6: “Respondeu-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida. Ninguém vem ao *Pai*, senão por mim.” (BÍBLIA, 2015, p. 1642), do mesmo modo que só se chega ao *Uno* por meio da *Inteligência*. Sendo Deus a luz, e o *Filho* coexistente a Ele, Santo Agostinho na sua obra *Trindade*, constrói uma analogia para essa coexistência afirmando que: “[...] o *Filho* é coeterno ao *Pai*, assim como o brilho gerado e difundido pelo fogo é simultâneo ao fogo e seria coeterno se o fogo fosse eterno.” (AGOSTINHO, 1994, p. 133). E o *Espírito Santo* seria para Santo Agostinho a matéria do *Pai*, o Deus substância que toma forma, é como Deus se expressa entre os indivíduos, como mostra Agostinho, onde afirma que com relação ao *Espírito Santo*, “se for mais exato dar-lhe o nome de amizade, que se dê. Mas seria mais adequado chamá-lo de caridade. É ele, igualmente, uma substância, visto que Deus é uma substância, e Deus é Caridade” (AGOSTINHO, 1994, p. 137).

Santo Agostinho elaborou um dos princípios cruciais do cristianismo e da patrística a partir do neoplatonismo, que foi a teoria da iluminação divina, como mostra Guerrero:

Agostinho evoca a doutrina platônica da reminiscência e propõe sua teoria da iluminação. E transforma a reminiscência na ideia de uma luz que ilumina a razão, em uma espécie de iluminação intelectual. Para ele, a verdade é descoberta por uma certa luz incorpórea, isto é, através de uma iluminação que mostra a verdade. E ele fala desse conhecimento como se fosse uma visão mental, estabelecendo a analogia platônica da luz do corpo que ilumina, aos olhos para ver os objetos, porque está preparado para isso. Essa iluminação é fornecida por uma fonte de luz, por meio da qual o homem pode conhecer em si as verdades, ideias, formas ou razões das coisas. Essa fonte de luz não é outra coisa senão o próprio Deus, luz não criada que ilumina nossas mentes para que possamos entender.¹⁸ (GUERRERO, 1996, p. 36)

18 Agustín evoca la doctrina platónica de la reminiscencia y propone su teoría de la iluminación. Y transforma la reminiscencia en la idea de una luz que ilumina la razón, en una especie de iluminación intelectual. Para él, la verdad es descubierta por una cierta luz incorpórea, esto es, mediante una iluminación que muestra la verdad. Y habla de este conocimiento como si fuera una visión mental, estableciendo la analogía platónica de la luz corporal que ilumina, al ojo para ver los objetos, porque está preparado para ello. Esa iluminación es proporcionada por una fuente de luz, por medio de la cual el hombre puede conocer en su interior las verdades, ideas, formas o razones de las cosas. Esa fuente de luz no es otra cosa que Dios mismo, luz increada que ilumina nuestras mentes para que podamos entender. (tradução nossa)

Na sua obra *Confissões*, Santo Agostinho trata mais abertamente do princípio de Deus como luz:

Que luz é esta que me ilumina de quando em quando e me fere o coração, sem o lesar? Horrorizo-me e inflamo-me: horrorizo-me enquanto sou diferente dela, inflamo-me enquanto sou semelhante a ela. É a sabedoria, a própria sabedoria que bruxuleia em mim e rasga a minha nuvem. Está me encobre de novo quando desanimo por causa da escuridão e do peso das minhas misérias. (AGOSTINHO, 2015, p. 299)

Porém, a sua teoria se aproxima mais de Plotino do que do próprio Platão. Apesar de evocar a teoria da reminiscência platônica, como apresenta Guerrero, Santo Agostinho não toma a alma como imortal, dissociando-a do corpo, como faz Platão, uma vez que no cristianismo a ressurreição não é da alma separada, mas da carne, pois são indissociáveis, apesar de ser pela alma que o indivíduo se conecta com Deus, do mesmo modo que na doutrina de Plotino em que a Alma se conecta ao Uno a partir da Inteligência e produz a matéria, mas os três princípios convergem na relação da luz que revela a forma, imagem, na construção do conhecimento. Apesar de bem estruturados, esses princípios serão questionados por entenderem que o conhecimento já existe, como algo externo e superior, e não algo que se constrói. Quem levantará estas questões em relação a metafísica de Platão será seu discípulo Aristóteles.

1.1.2 Aristóteles e a imaginação

Discípulo de Platão durante cerca de 19 anos, Aristóteles, rompeu com seu antigo mestre e se tornou um crítico vigoroso de algumas de suas teorias, entre elas a metafísica platônica e a teoria da reminiscência. Aristóteles, diferente de Platão, acreditava que o mundo sensível e o mundo inteligível eram o mesmo, e era impossível dissociar a ideia da substância. Ele defende esta teoria em sua obra *Metafísica*:

Afirmar que as Formas são modelos dos quais as outras coisas participam são palavras vazias e metáforas poéticas, pois o que é isso que molda as coisas com base no modelo das Ideias? Além disso, qualquer coisa pode tanto ser quanto vir a ser sem ser copiada de alguma outra coisa. Assim, alguém pode tornar-se semelhante a Sócrates, quer Sócrates exista ou não, e mesmo que Sócrates fosse eterno, está claro que a situação seria a mesma. [...] A conclusão é que a mesma coisa será modelo e cópia. Além disso, afigurar-se-ia impossível que a substância e aquilo que é substância

existissem separadamente. Neste caso, como podem as Ideias – se são as substâncias das coisas – existirem separadas destas? (ARISTÓTELES, 2012, p. 331)

Para ele o mundo inteligível seria parte do mundo sensível, pois só seria possível adquirir o conhecimento a partir da experiência. Ele defende: “A sabedoria é conhecimento de certos princípios e causas.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 44), ou seja, é a partir dos sentidos, e principalmente pela visão, que o conhecimento é alcançado:

Todos os seres humanos naturalmente desejam o conhecimento. Isso é indicado pelo apreço que experimentamos pelos sentidos, [...], e mais do que todos os outros, o sentido da visão. [...], preferimos a visão – no geral – a todos os demais sentidos, isto porque, de todos os sentidos, é a visão o que melhor contribui para o nosso conhecimento das coisas e o que revela uma multiplicidade de distinções. (ARISTÓTELES, 2012, p. 41)

Apesar de divergências conceituais, Aristóteles não negava por completo a teoria de Platão e seus embates se davam em determinados pontos, sendo um deles o princípio da origem da imagem. Ambos defendiam que o conhecimento era proveniente da ação da memória. Se para Platão a memória atuava como a reminiscência, ou seja, ação de revelar o que já se encontrava na alma, para Aristóteles a memória dependia de uma experiência, descartando a possibilidade de um conhecimento prévio, como afirmava a teoria da reminiscência platônica:

Buscar, ou supor com realizada a descoberta dos elementos de todas as coisas existentes é um erro. Como é possível aprender os elementos de todas as coisas? É óbvio que não se podia dispor de qualquer conhecimento prévio de nada, porque tal como um homem que está começando a aprender geometria pode ter prévio conhecimento de outros fatos, porém não conhecimento prévio dos princípios daquela ciência ou das coisas sobre as quais ele precisa aprender, o mesmo acontece no caso de todos outros ramos do conhecimento. [...] Mas todo aprendizado procede, total ou parcialmente, do que já é conhecido, quer seja através de demonstração, quer através de definição, posto que as partes da definição têm que ser já conhecidas e familiares. (ARISTÓTELES, 2012, p. 70-71)

Aristóteles afirmava que: “[...] é através da experiência que os seres humanos obtêm ciência e arte, pois como diz acertadamente Pólo, ‘a experiência produz arte, mas a inexperiência, acaso’.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 41), e desta teoria ele propõe o silogismo, onde a partir de associação de pressupostos teóricos, ou seja, a partir de experiências distintas,

seria possível construir um raciocínio lógico. Por isso a memória é tão importante para Aristóteles, pois a partir dela as experiências podem ser resgatadas produzindo conhecimento, e esse resgate se daria por meio da imaginação. Para ele, pensar é um ato da imaginação e sem ela não seria possível pensar (ARISTÓTELES, 2011). Se para Platão a imagem, que é também o conhecimento, era produzida por uma luz metafísica que revelava a forma das ideias, para Aristóteles a imagem seria resultado de uma luz sensível sobre substâncias concretas, uma vez que ideia e substância não se dissociavam, essa imagem capturada seria transformada em memória e resgatada pela imaginação:

A imaginação distingue-se da percepção sensorial bem como do pensamento discursivo. Contudo, a imaginação não é encontrada sem a percepção sensorial, enquanto sem imaginação não há juízo. É evidente que ela não é nem pensamento intuitivo nem juízo, posto que o estado imaginativo depende de nós, de nossa vontade (podemos imaginar um objeto ante nossos olhos como fazem aqueles que organizam suas ideias em ordem mnemônica e constroem imagens). Se então a imaginação é aquilo em função do que é para nós produzida uma imagem – estando aqui excluído todo uso metafórico dessa palavra – ela, é, entre outras, uma faculdade ou uma disposição que capacita a discriminar estando na verdade ou no erro. Mas aqui também se inserem a percepção sensorial, a opinião, o pensamento e o conhecimento. (ARISTÓTELES, 2011, p. 120)

Como já citado, Aristóteles defende que a visão é o sentido mais desenvolvido e o principal no processo de aprendizado: “[...] [*imaginação*] é derivado de luz, porque é impossível ver sem luz.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 123). Deste modo, o percurso para a construção do conhecimento, seguindo os princípios aristotélicos, se daria primeiramente por meio da experiência, pela captura da imagem a partir da luz sensível, e essa imagem seria convertida em ideia e memória, que poderia ser acessada futuramente por meio da imaginação. Este princípio foi retomado por volta do século IX da era cristã pela corrente filosófica chamada Escolástica.

Do mesmo modo que Aristóteles refutou os pensamentos e teorias platônicas, a Escolástica surgiu na idade média em resposta a Patrística. A Escolástica se inicia com ação do imperador Carlos Magno (742 – 814), primeiro imperador do Sacro Império Romano, que tinha o desejo de unificar o seu império. O imperador Carlos Magno se entendia, segundo Guerrero: “[...] escolhido por Deus para construir a Cidade de Deus, estabelecer na terra o reino da paz e justiça de Deus, fazer com que cada homem praticasse virtudes cristãs e

facilitasse essa tarefa.¹⁹” (GUERRERO, 1996, p. 82). Este período de renovação foi chamado de Renascimento Carolíngio, e marcado por uma reforma na educação, pois o desejo do Imperador Carlos Magno de “regular os costumes de seus súditos o levou a garantir que o clero se preocupasse com o conhecimento de sua fé e fosse capaz de ensiná-lo ao povo”²⁰ (GUERRERO, 1996, p. 82), o que o levou a fundar escolas:

Na famosa carta capitular do ano de 789, Carlos Magno exortou bispos e abades a abrir escolas episcopais e monacais nos seguintes termos: “Que haja escolas para a instrução dos jovens. Que em cada mosteiro e bispado sejam ensinados os salmos, a computação, a canção, a gramática e que existem livros cuidadosamente corrigidos. Frequentemente os homens que querem orar a Deus não podem se sair bem por causa das incorreções dos livros que têm em suas mãos. Não permita que esses livros sejam danificados por crianças que os leem ou os copiem. Se for necessário verificar um saltério ou um missal, que sejam usados para isto os homens capazes que se dedicam a ele com plena aplicação.”²¹ (GUERRERO, 1996, p. 83)

E assim foram fundadas as escolas do Império Carolíngio, onde Carlos Magno abriu a *Escola Palatina de Aachen*, como exemplo, onde se reuniam crianças, em idade inicialmente escolar, destinadas às funções civis ou religiosas (GUERRERO, 1996). Em seguida, de acordo com Guerrero: “Escolas catedrais e monásticas foram criadas e um modesto programa de ensino fundamental foi lançado. A filosofia, por outro lado, só foi estudada na Escola Palatina e a essência de seu programa consistia no ensino de artes liberais.²²” (GUERRERO, 1996, p. 83). Foi a fundação das escolas que levou a corrente filosófica a se chamar Escolástica. Principal nome na reforma educacional foi Alcuino de York (735 – 804), expoente máximo da cultura irlandesa e britânica, dos autores clássicos e dos Padres da Igreja, foi responsável por preservar o conhecimento do grego nas escolas fundadas e definir o ensino a partir das sete

19 [...] elegido por Dios para construir la Ciudad de Dios, establecer en la tierra el reino de la paz y de la justicia de Dios, hacer que cada hombre practicase las virtudes cristianas y facilitarle esta tarea. (tradução nossa)

20 regular las costumbres de sus súbditos le movieron a procurar que el clero se preocupara por el conocimiento de su fe y fuera capaz de enseñarla al pueblo (tradução nossa)

21 En la célebre carta Capitular del año 789, Carlomagno exhortaba a obispos y abades a abrir escuelas episcopales y monacales en los siguientes términos: “Que haya escuelas para la instrucción de los jóvenes. Que en cada monasterio y obispado se enseñen los salmos, el cómputo, el canto, la gramática y que haya libros cuidadosamente corregidos. Pues a menudo los hombres que quieren rogar a Dios no lo pueden hacer bien a causa de la incorrección de los libros que tienen entre las manos. No permitáis que estos libros sean dañados por los niños que los leen o los copian. Si es necesario verificar un salterio o un misal, que se emplee para ello a hombres capaces que se dediquen a ello con total aplicación.” (tradução nossa)

22 Se crearon escuelas catedralicias y monásticas y se puso en marcha un modesto programa de escolarización elemental. La filosofía, en cambio, sólo se estudió en la Escuela palatina y lo esencial de su programa consistió en la enseñanza de las artes liberales. (tradução nossa)

artes liberais divididas em dois grupos o *trivium*, que tinha como princípio o ensino da retórica, gramática e dialética, um ensino literário, e o *quadrivium*, que tinha como princípio o ensino da geometria, astronomia, aritmética e música, ou seja, um ensino científico. Este primeiro momento da Escolástica usou como base a teoria da iluminação divina de Santo Agostinho, porém no século XIII o pensamento neoplatônico utilizado pelo cristianismo foi questionado, dando lugar ao aristotelismo defendido por Tomás de Aquino, principal pensador da Escolástica.

São Tomás de Aquino, como é chamado desde que foi canonizado em 1323 pelo Papa João XII (1249 – 1334), retomou os conceitos aristotélicos, principalmente o da metafísica e da alma, em função de uma necessidade da igreja em responder a ataques que a teoria da iluminação divina de Santo Agostinho vinha sofrendo. Nos séculos XI e XII ocorreu o renascimento urbano, que teve como principal mudança o surgimento das universidades, que apresentavam maior liberdade de pensamento que as escolas. A partir desta liberdade ofertada pelas universidades, filósofos árabes, principalmente Avicena e Averróis, difundiram as teorias de Platão e Aristóteles, sendo Averróis um dos principais difusores do pensamento Aristotélico na Europa medieval:

Os latinos medievais foram forçados a buscar uma justificativa para a racionalidade a que estavam necessariamente expostos, tanto por causa da crescente importância atribuída à razão, quanto por causa da demanda por verdade científica, pouco foi descoberto. E eles se voltaram para o mundo árabe, onde descobriram que, para os filósofos muçulmanos, a razão é um caminho paralelo, mas independente, para a revelação. Suas obras contribuíram com um novo espírito de independência dos campos da razão e da fé, que se refletiram na secularização subsequente do conhecimento filosófico, à medida que se tornou independente do conhecimento teológico. Assim, uma primeira esfera de influência e projeção de obras traduzidas foi exercida na consideração da relação entre fé e razão.²³ (GUERRERO, 1996, p. 144)

A difusão na Europa dos filósofos árabes, em especial Averróis, traria algumas preocupações para a igreja, pois ela não tinha mais o controle do conhecimento e as teorias

23 Los latinos medievales se vieron obligados a buscar una fundamentación de la racionalidad a la que necesariamente se veían expuestos, tanto por la creciente importancia concedida a la razón, como por la exigencia de la verdad científica, poco ha descubierta. Y se volcaron hacia el mundo árabe, donde encontraron que para los filósofos musulmanes la razón es camino paralelo, pero independiente, al de la revelación. Las obras de éstos aportaron un nuevo espíritu de independencia de los ámbitos de la razón y de la fe, que se reflejaría en la posterior secularización del saber filosófico, al independizarse éste del saber teológico. Así, un primer ámbito de influencia y de proyección de las obras traducidas se ejerció en la consideración de las relaciones entre fe y razón. (tradução nossa)

difundidas caminhavam em direção contrária às suas bases filosóficas. Para retomar o controle da situação, São Tomás de Aquino, cristianizou as principais teorias de Aristóteles, em sua obra *Suma de Teologia*, onde ele trata da natureza de Deus e do homem, e assim como Santo Agostinho escreveu a teoria da iluminação divina, São Tomás de Aquino vai escrever a teoria do conhecimento. Ele, a partir dos escritos de Santo Agostinho, buscando rever os escritos do cristianismo, sem refutar por completo a teoria da iluminação divina mas, busca a partir de Aristóteles complementá-la. Na questão 84 da *Suma de Teologia* ele trata desta relação:

De fato, a própria luz intelectual que há em nós, nada é além de uma certa semelhança participada da luz incriada na qual estão contidas as noções eternas. Donde, no Salmo 4 se dizer: “Muitos dizem — Quem nos mostra os bens”? A esta pergunta, o salmista responde, dizendo: “A luz da tua face, Senhor, está assinalada sobre nós”. É como se dissesse: pela própria marca da luz divina em nós, tudo nos é mostrado. No entanto, como, além da luz intelectual em nós, são exigidas as espécies inteligíveis recebidas das coisas, para se ter ciência das coisas materiais, não temos notícia das coisas materiais apenas pela participação das noções eternas, como os platônicos sustentaram que apenas a participação das ideias basta para ter ciência. (AQUINO, 2016, p. 107)

São Tomás de Aquino opta pela intersecção das teorias. Ele discorda que o conhecimento seja proveniente de uma potência externa, mas também não concorda que seja a partir dos sentidos que este será alcançado inteiramente. Desse modo, ele defende a necessidade da experiência como princípio do conhecimento, mas afirma a necessidade da “luz do intelecto agente, pela qual conhecemos de maneira imutável a verdade nas coisas mutáveis e discernimos as próprias coisas das semelhanças das coisas.” (AQUINO, 2016, p. 115).

Em relação às imagens no processo do conhecimento, ele chama de “fantasia” as imagens produzidas pela imaginação e afirma que “é impossível o nosso intelecto, de acordo com o estado da vida presente, no qual está unido ao corpo passível, inteligir algo em ato, senão voltando-se para as fantasias.” (AQUINO, 2016, p. 119). E segue, retomando posteriormente a importância das fantasias na sua teoria do conhecimento:

Os incorpóreos, dos quais não há fantasias, são conhecidos por nós por comparação com os corpos sensíveis, dos quais há fantasias. Assim como inteligimos a verdade pela consideração da coisa acerca da qual investigamos a verdade. Conhecemos, porém a Deus, como diz Dionísio,

como causa, por ultrapassamento e por remoção. Também não podemos conhecer as demais substâncias incorpóreas, no estado da vida presente, senão por remoção ou alguma comparação com o que é corporal. Por isso, quando inteligimos algo do que é deste tipo, necessariamente temos de nos voltar para as fantasias dos corpos, embora daquele algo não haja fantasias. (AQUINO, 2016, p. 123)

No caso de São Tomás de Aquino, a imagem sensível é abstraída em forma de fantasia, da imaginação, e ao entrar em contato com a luz do intelecto agente, proveniente da teoria da iluminação divina de Santo Agostinho, corrige o mutável em imutável, produzindo espécies inteligíveis perfeitas. Deste modo, São Tomás de Aquino consegue unir a ciência e a teologia, e mais uma vez o conhecimento é definido a partir da relação das imagens com a luz. São Tomás de Aquino foi o principal pensador do cristianismo depois de Santo Agostinho, e principal nome da Escolástica. Seus pensamentos perduraram até o final do XVI, quando, com a revolução científica, foram contestados.

1.1.3 Descartes e o conhecimento

A revolução científica teve como principal contribuição a transição do teocentrismo, ou seja, tendo Deus como centro do mundo, para o antropocentrismo, ou seja, considerando o ser humano o centro do mundo. No período que se estendeu desde o final do século XVI e o início do XVIII, a defesa da ciência e do conhecimento entrou em choque com a doutrina cristã. Grandes pensadores como Galileu Galilei (1564 – 1642), físico, matemático, astrônomo e filósofo florentino, Isaac Newton (1643 – 1727), físico e matemático inglês, Nicolau Copérnico (1473 – 1543), astrônomo e matemático polonês, entre outros, provocaram uma revolução no modo de se enxergar o mundo e surgia com eles a chamada ciência moderna. Giovanni Reale (1931 – 2014), historiador da filosofia e professor universitário italiano, traz os principais pontos da revolução científica:

[...] o traço mais característico desse fenômeno que é a ciência moderna resume-se precisamente no método, que, por um lado, exige imaginação e criatividade de hipóteses e, por outro lado, o controle público dessas imaginações. Em sua essência a ciência é pública – e o é por questões de método. É a ideia de ciência metodologicamente regulada e publicamente controlável que exige as novas instituições científicas, como as academias, os laboratórios, os contatos internacionais (basta pensar em todos os epistolários importantes). E é com base no método experimental que se funda a autonomia da ciência, que encontra as suas verdades independentes da filosofia e da fé. (REALE, 1990, p.187)

O princípio de método, proposto por Rene Descartes, um dos principais pensadores deste período, que influenciou os futuros filósofos e cientistas, modificando todo um sistema de pensamento com o seu *Discurso do Método* (1637) gerando influências na corrente filosófica conhecida como Iluminismo, o chamado “Século das luzes”. Crítico ferrenho aos princípios escolásticos, Descartes foi responsável por desenvolver uma nova metafísica que influenciou futuras gerações. No período da revolução científica, a escolástica passava por uma crise estrutural, sofrendo ataques por parte do protestantismo, principalmente dos pensamentos de Martinho Lutero (1483 – 1546), monge germânico agostiniano e professor de teologia, que segundo Reale: “[...] [Lutero não dava] qualquer valor a investigação racional autônoma, a qualquer tentativa de examinar os problemas de fundo do homem com base no logos, na pura razão. [...] Nessa ótica Aristóteles parece-lhe como que expressão de certa forma paradigmática dessa soberba humana.” (REALE, 1990, p. 104). Esses ataques vieram até mesmo da própria igreja católica, que após o Concílio de Trento, que ocorreu entre 1545 e 1563 na cidade do mesmo nome, na Itália, sendo responsável por determinar as bases da contrarreforma católica, julgava a escolástica uma corrente filosófica em falência:

Deve se destacar também que, no Concílio de Trento, a Igreja readquire a plena consciência de ser Igreja, de “cuidado com as almas” e de missão, propondo-se a si mesma como objetivo preciso o seguinte: “*Salus animarum suprema lex esto*”²⁴. [...] Os documentos do concílio fazem uso de termos e conceitos tomistas e escolásticos com parcimônia e cautela: como foi bem notado por diversos atentos intérpretes, o metro com que se medem as coisas é o da fé da Igreja e não o de escolas teológicas em particular. (REALE, 1990, p.122)

A revolução científica e o retorno da igreja à força da fé foram fundamentais para que a difusão do método cartesiano nas instituições científicas. Formado nas Escolas cristãs, Descartes tinha conhecimento profundo nos princípios da escolástica para poder criticá-los. Entre os diversos pontos de divergência, a metafísica escolástica foi profundamente criticada por Descartes no seu discurso do método. Para ele os princípios metafísicos propostos por São Tomás de Aquino estavam equivocados, pois não só da experiência surgiria o conhecimento, muito menos da luz divina. Para Descartes, a dúvida produziria o conhecimento e não bastava ter experiência pelos sentidos, era preciso duvidar dos sentidos para chegar a qualquer conclusão. Na parte IV do *Discurso do Método* ele torna isso mais explícito:

24 Salvação das almas lei suprema.

Mas o que faz que muitos estejam persuadidos de que há dificuldade de conhecê-lo, e mesmo de conhecer o que é a alma, é que eles nunca elevam seu espírito para além das coisas sensíveis, e estão de tal modo acostumados a nada considerar senão imaginando, o que é um modo de pensar particular às coisas materiais, que tudo o que não é imaginável lhes parece não ser inteligível. E isso é bastante manifesto porque os próprios filósofos têm por máxima, nas escolas, que não há nada no entendimento que não tenha estado primeiramente nos sentidos, onde todavia é certo que as ideias de Deus e da alma jamais estiveram. E parece-me que os que querem usar sua imaginação para compreendê-los fazem o mesmo que alguém que, para ouvir os sons ou sentir os odores, quisesse servir-se dos olhos, exceto que há ainda esta diferença: que o sentido da visão não nos assegura mais a verdade dos objetos do que o fazem os do olfato e da audição, pois nem nossa imaginação nem nossos sentidos jamais podem nos assegurar de alguma coisa se nosso entendimento não intervém. (DESCARTES, 1996, p. 43)

Em sua obra *Meditações de Filosofia Primeira* ele retoma o tema da metafísica para abordá-la mais profundamente, uma vez que no *Discurso do Método* ele nega completamente o uso dos sentidos. Nas primeiras meditações do livro, contudo, ele afirma que os sentidos são importantes e necessários para a construção do conhecimento:

E concebo facilmente que, se algum corpo existe, ao qual meu espírito esteja conjugado e unido de tal maneira que ele possa aplicar-se a considerá-lo quando lhe aprouver, pode acontecer que por este meio ele imagine as coisas corpóreas: de sorte que esta maneira de pensar difere somente da pura intelecção no fato de que o espírito, concebendo, volta-se de alguma forma para si mesmo e considera algumas das ideias que ele tem em si; mas, imaginando, ele se volta para o corpo e considera nele algo de conforme a ideia que formou de si mesmo ou que recebeu pelos sentidos. Concebo, digo, facilmente que a imaginação pode realizar-se dessa maneira, se é verdade que há corpos; e, uma vez que não posso encontrar nenhuma outra via para mostrar como ele se realiza, conjeturo daí provavelmente e, embora examine cuidadosamente todas as coisas, não verifico, no entanto, que, desta ideia distinta da natureza corporal que tenho em minha imaginação, possa tirar algum argumento que conclua necessariamente a existência de algum corpo. (DESCARTES, 1973, p. 139)

Mas é na parte V do *Discurso do Método* que Descartes trata a luz como princípio para o conhecimento. Ele começa esta parte afirmando que sobre as leis defendidas, ele tratou “de explicar as principais delas num tratado que algumas considerações me impedem de publicar.” (DESCARTES, 1996, p. 48). O tratado que ele não publicou na época foi *O mundo ou Tratado da Luz*, devido a censura exercida pela igreja com o *Index Librorum Prohibitorum*²⁵

25 Índice dos Livros Proibidos (tradução nossa)

definido após o Concílio de Trento, que proibia obras com opiniões contrárias à igreja. Nesse tratado ele defende a luz metafísica, além de abordar aspectos físicos da própria luz.

Ao propor aqui lidar com a luz, quero alertá-lo em primeiro lugar que possa haver alguma diferença entre o sentimento que temos dela – isto é, a ideia que é formada em nossa imaginação pela mediação de nossos olhos – e o que existe nos objetos que produz em nós esse sentimento – isto é, o que está na chama ou no sol que é chamado com o nome da luz. Bem, embora todo mundo esteja normalmente convencido de que as ideias que temos em nosso pensamento são inteiramente semelhantes aos objetos de onde vêm, não vejo nenhuma razão que nos garanta que seja assim, mas, em vez disso, observo inúmeras experiências que devem nos fazer duvidar disto.²⁶ (DESCARTES, 1989, p. 45)

É esta dúvida que ele sugere para iluminar as ideias. Ele usa a luz como raciocínio, pois, para ele, os sentidos, principalmente a visão e a imagem provocada pela luz natural, criam ideias na imaginação, mas não são suficientes, pois é a luz interna, da alma, ou seja, do raciocínio, que interpreta o que os sentidos captam, pois sozinhos eles não são capazes de apreender o significado:

Você pode dizer que nossos ouvidos apenas nos fazem sentir verdadeiramente o som das palavras e nossos olhos a compostura de quem ri ou chora, e que é o nosso espírito que, tendo retido o que significam essas palavras e essa compostura, nos representa simultaneamente. Para isso, eu poderia responder que também é nosso espírito que representa a ideia de luz toda vez que a ação que a significa toca nossos olhos.²⁷ (DESCARTES, 1989, p. 47)

É possível ponderar que nenhum dos pontos de vista mencionados descartava qualquer outro conhecido. Platão iniciou o princípio de uma luz metafísica com sua “alegoria da caverna” que provocou questões em Aristóteles levando-o a escrever a sua metafísica que incluía princípio da imaginação. Platão é retomado por Plotino que escreve uma nova

26 Proponiéndome aquí tratar de la luz, quiero advertiros en primer lugar que puede existir alguna diferencia entre el sentimiento que tenemos de ella —es decir, la idea que se forma en nuestra imaginación por la mediación de nuestros ojos— y lo que existe en los objetos que produce en nosotros este sentimiento —es decir, lo que hay en la llama o en el sol que se llama con el nombre de la luz—. Pues, aunque cada cual normalmente se persuade de que las ideas que tenemos en nuestro pensamiento son enteramente semejantes a los objetos de que proceden, no veo ninguna razón que nos asegure que sea así, sino que, por contra, observo numerosas experiencias que deben hacernos dudar de ello. (tradução nossa)

27 Quizá digáis que nuestros oídos sólo nos hacen sentir verdaderamente el sonido de las palabras y nuestros ojos la compostura del que ríe o llora, y que es nuestro espíritu quien, habiendo retenido lo que significan estas palabras y esta compostura, nos lo representa simultáneamente. A esto podría responder que es igualmente nuestro espíritu quien nos representa la idea de la luz cada vez que la acción que la significa toca nuestro ojo. (grifos e tradução nossos)

metafísica conectada ao pensamento de Platão, influenciando Santo Agostinho a criar a teoria da iluminação divina, que apesar de similar tem suas particularidades e foi posteriormente questionada por filósofos influenciados pelos escritos de Aristóteles, provocando São Tomás de Aquino estabelecer relações entre os escritos de Aristóteles e aqueles de Santo Agostinho, produzindo outro princípio metafísico da luz, que questionado por Descartes encaminha a metafísica hoje conhecida.

O importante a se notar nos estudos apresentados é que todos diferenciavam a luz da iluminação. Em cada um deles a luz e a iluminação sugeriam um significado distinto, mas em todos havia certa distinção. Seja em Platão, onde a luz é inteligível e a iluminação é sensível. Seja em Aristóteles onde a luz é o conteúdo e a iluminação é forma, que não se dissociam. Ou, em Santo Agostinho, que trata a luz divina como a fonte de tudo e a iluminação como a sua cópia terrena. Seguido por São Tomás de Aquino, que mantém a luz divina como validação do conhecimento, por ser a fonte de tudo, mas trata a iluminação como evocação dessa luz pela fantasia. E até mesmo Descartes, que trata a luz como o princípio da dúvida e a iluminação como fonte da experiência que levará ao conhecimento ao ser iluminada pela dúvida. Apesar de separarem, todos eles propõem uma interdependência entre a luz e a iluminação. Neste estudo proponho certa diferença e interdependência tendo como base a luz metafísica cartesiana, a luz da dúvida e do conhecimento e a iluminação sensível captada pelos olhos a partir das imagens.

1.2 O olhar

Apontada por todos os filósofos citados como principal sentido, a visão é responsável por grande parte das informações que o corpo recebe do ambiente externo. É a partir da interação do olho com a luz que são captadas as imagens. Mas até que ponto aquilo que vemos é apenas o que vemos? E de quantas formas uma mesma coisa pode ser vista? O que difere o *ver* do *olhar*? Aduato Novaes, jornalista e professor brasileiro, em seu ensaio *De olhos vendados* afirma que “o olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver.” (NOVAES, 1988, p. 9).

A palavra olhar vem do latim *adoculāre*, que etimologicamente quer dizer “dar vista a”, “esclarecer”, ou seja, o olhar é o ato de ver, porém, direcionado, recortado, ampliado, e esse recorte e ampliação depende da pessoa que olha, de como olha, e do que quer olhar no que se vê. E isto se difere nos tipos de imagens que serão discutidos neste tópico. Discorrer

sobre olhar para esta pesquisa é fundamental, uma vez que a própria palavra teatro está relacionada ao olhar. O termo “teatro” vem do grego *θέατρον* (*théatron*) e significa “o lugar de onde se vê”, o lugar onde se vai para olhar. Por isso a necessidade compreender o uso das imagens e suas variadas formas para um espetáculo de teatro.

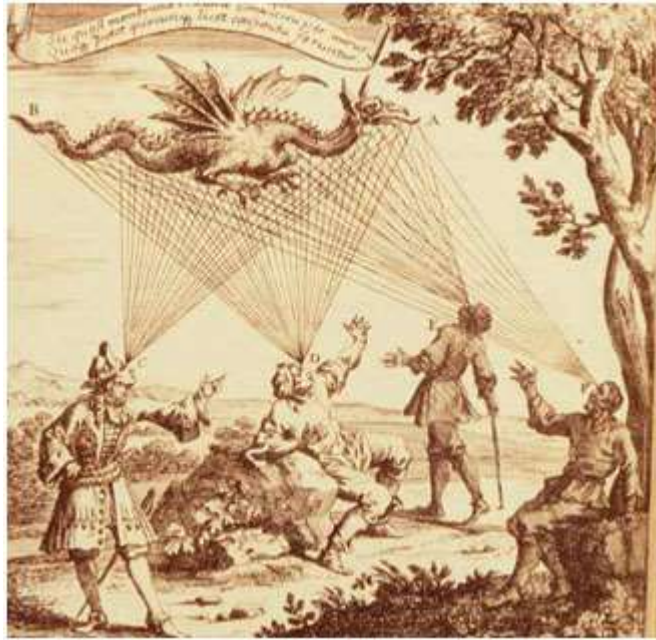
1.2.1 A imagem visual

Uma vez que o teatro está relacionado ao olhar, é preciso compreender como os tipos de imagem são recebidas e processadas. A primeira qualidade de imagem abordada é a imagem visual. Descartes foi um dos primeiros a escrever sobre a imagem visual a partir da luz, analisando os aspectos ópticos e como isso influenciava a visão.

A palavra imagem vem do latim *imago*, que quer dizer representação, forma, imitação, aparência. Mas o nascimento do termo *imago*, ironicamente, tem uma relação direta com a morte, pois segundo Régis Debray, filósofo, jornalista, escritor e professor francês, *imago* era “o molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.” (DEBRAY, 1993, p.23). Porém, a imagem, apesar de ter em sua origem aspectos religiosos, de eternizar grandes personalidades, acabou sendo um modo de eternizar aquilo que é visto, e neste ponto a imagem está diretamente ligada a luz.

A visão, a imagem e a luz estiveram juntas desde a metafísica de Platão, quando na alegoria da caverna ele diz que os presos veriam as sombras a partir da luz do fogo, e quando libertos, em contato com a luz natural, poderiam enfim ver os próprios objetos. Porém, a visão sempre foi um grande mistério para os grandes estudiosos. Na Grécia antiga, grandes pensadores como Euclides (séc III a.C.), matemático de Alexandria, e posteriormente Ptolomeu (90 – 168), cientista grego que também viveu em Alexandria, defendiam a teoria da emissão, e afirmavam que o olho era emissor de “raios visuais” que permitiam aos indivíduos enxergar.

Figura 2: Ilustração dos raios visuais de Euclides



Fonte: Zanh (1685, p. 215)

Porém, Aristóteles refutou essa teoria, afirmando que os objetos ao receberem a luz natural, do sol, ou luz artificial, do fogo, liberavam partículas que se compactavam, reduzindo assim as dimensões do objeto para que este entrasse pelos olhos sendo levados pelo ar.:

Com referência ao ar, trata-se de um elemento sumamente móvel, ativo e passivo, desde que se mantenha com uma massa única. Isso porque, no caso da reflexão, é melhor, em lugar de supor que a visão é egressa do olho e refletida, dizer que o ar, enquanto preserva sua unidade, é afetado pela forma e pela cor. O ar mantém sua unidade numa superfície lisa, de modo a capacitar-se a mover a visão, como se a impressão na cera fosse transmitida até o limite da extensão da cera. (ARISTÓTELES, 2011, p. 141)

Porém, no século XI, Abu Ali al-Hasan Ibn Al-Haitham (965 – 1040), físico e matemático árabe, conhecido pelo seu nome latino Alhazen, retomou os estudos da óptica. Contemporâneo de Avicena, ambos discordavam da teoria da emissão defendida por Ptolomeu e Euclides. Tanto Alhazen, quanto Avicena, influenciados por Aristóteles, acreditavam que os olhos agiam como receptores dos estímulos externos. Em sua obra *Livro da Alma*, Avicena escreve:

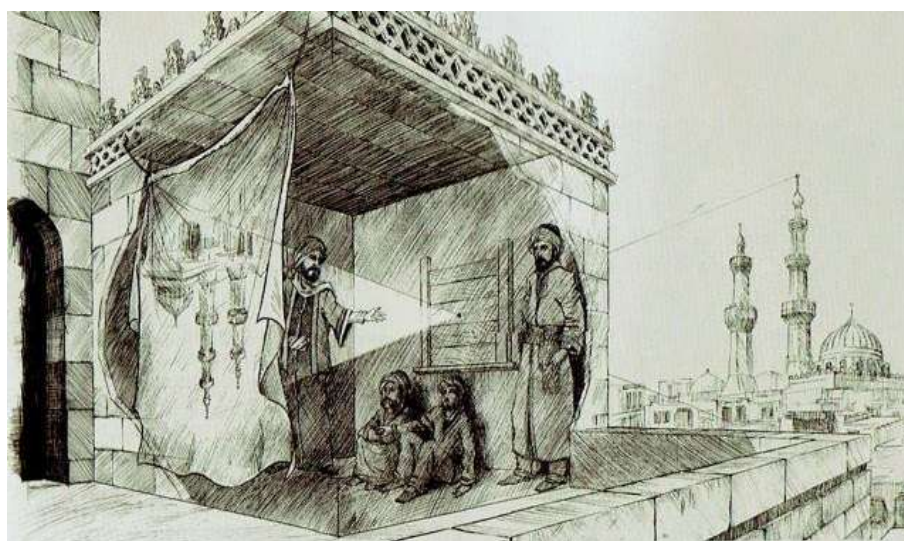
Disseram eles que, quando a visão se dá por meio de algo saído da vista que encontra o visível e, em seguida, ocorre de sua posição fragmentar-se na vista, então, se faz necessário que uma única coisa seja vista, sem dúvida,

como se fossem duas coisas separadas, vendo-se, pois, dobrado. Eles não sabem que isso, na verdade, os vincula ao horror. Isso porque, se a visão se desse por meio do contato das extremidades dos raios — já reunidos na vista —, seria necessário ver como se toda disposição fosse única, sem que houvesse prejuízo pela fragmentação das extremidades dos raios fragmentados. (AVICENA, 2010, p. 84)

E foi Alhazen, que conseguiu estruturar uma teoria sólida para a visão, traçando um caminho para que se chegasse à teoria conhecida nos dias atuais a partir de seus experimentos com a *câmara escura*. A *câmara escura*, como mostra a *Figura 3*, era um quarto fechado com apenas um orifício para que a luz pudesse passar, e na parede um tecido branco que refletisse a luz.

Com seu experimento ele pode observar que as pessoas que estavam no quarto podiam enxergar no tecido a imagem dos objetos que estavam do lado de fora, ou seja, era possível enxergar os objetos mesmo sem estar em contato com eles, refutando a teoria dos “raios visuais” emitidos pelos olhos que atingiam os objetos para que pudessem ser enxergados. Com este experimento, Alhazen propôs que o olho funcionava como a *câmara escura*, captando a luz emitida pelos objetos e refletindo no cristalino e durante séculos essa teoria influenciou diversos pensadores e estudiosos da ótica, mas não houve mudanças significativas.

Figura 3: Câmara escura de Alhazen



Fonte: Scientific American - The Forgotten History of Muslim Scientists (<https://www.scientificamerican.com/slideshow/forgotten-history-muslim-scientists/>)

Apenas no século XVII, com a revolução científica, que as teorias sobre a visão sofrem alterações com Johannes Kepler (1571 – 1630), astrônomo e matemático alemão, que retoma os estudos Alhazen em sua obra *Paralipômenas a Vittelion* (1604) sugerindo que ao invés da pintura, modo como ele chama a imagem, ser sensibilizada no cristalino, ela seria refletida na retina, na parede côncava do olho, onde são encontradas conexões com o nervo óptico. Kepler influenciou diretamente Descartes em seus escritos sobre óptica intitulado *A dióptrica*, ao estudar a refração buscou corroborar com as investigações de Kepler. Uma das principais contribuições de Descartes nesse processo é o estudo da formação da imagem, pintura, no cérebro, ou melhor, na alma.

Uma das grandes teorias de Descartes, e também bastante criticada atualmente, é a dualidade corpo e mente, que baseado no princípio da dúvida, principalmente dos sentidos, desassocia o corpo, que é dotado dos sentidos que recebem as informações do mundo, da alma, ou seja, do intelecto, da mente, como ele designa. A mente seria responsável por processar provocações geradas na dúvida, e essa conexão ocorreria pela chamada glândula pineal, que seria responsável por levar as informações recebidas pelos nervos até o cérebro e então seria transmitida para alma que processaria essas informações. A visão, como os outros sentidos, não teria uma relação diferente com a alma. Para Descartes as pinturas formadas na retina, chamadas de imagem retiniana, não é a mesma processada pela alma, e ele chega a falar dos “olhos do cérebro”. No discurso IV de *A dióptrica*, tentando demonstrar como a imagem da alma não é a mesma processada na retina, Descartes traz relações entre o tato e os demais sentidos com o cérebro, a partir da comunicação entre os nervos e a provocação de imagens no cérebro:

Como vedes que as gravuras, sendo feitas de um pouco de tinta colocada aqui e ali sobre o papel, representam-nos florestas, cidades, homens, e mesmo batalhas e tempestades, ainda que de uma infinidade de diferentes qualidades que elas nos fazem conceber nesses objetos, há aí apenas uma figura, com a qual elas tenham propriamente semelhança, mas, ainda assim, é uma semelhança bem imperfeita, visto que sobre uma superfície completamente plana, elas nos apresentam corpos com diversos relevos e profundidades e que, até mesmo, conforme as regras da perspectiva, frequentemente elas representam melhor os círculos por ovais do que por outros círculos, e os quadrados por losangos do que por outros quadrados, e assim para todas as outras figuras, de tal modo que comumente, para serem mais perfeitas na qualidade de imagens e representarem melhor um objeto, elas não devem assemelhar-se a eles. Ora, devemos pensar o mesmo das imagens que se formam em nosso cérebro e observar que é somente questão de saber como elas podem servir de meios para a alma sentir todas as

diferentes qualidades dos objetos aos quais elas se relacionam, e não como elas têm em si sua semelhança. (DESCARTES, 2010, p. 468-469)

A estrutura anatômica e fisiológica do olho, defendida por Kepler e reforçada Descartes ganhou corpo, não sofrendo grandes refutações, mas novas descobertas. Em 1684 foi realizada a primeira observação microscópica da retina por Leeuwenhoek (1632 – 1723), cientista e construtor de microscópios holandês, que percebeu estruturas agora conhecidas como bastonetes e cones (YELLOTT, 2015). Os bastonetes e os cones são células fotorreceptoras localizadas na retina, que convertem a imagem produzida pela luz em informações e enviam para o cérebro. Os bastonetes são responsáveis por detectar o nível de luminosidade, enquanto os cones detectam as cores que constituem a luz (YOUNG, H., 2004). A essa investigação interessa relações entre a imagem visual e a luz, pois é a partir dessa relação que a concepção de um projeto de iluminação cênica se inicia.

Diversos estudiosos se detiveram em estudos fisiológicos, anatômicos e físicos da visão, como o próprio Kepler, proporcionando avanços científicos relevantes para o avanço científico, no entanto, poucos como Descartes tentaram relacionar a visão ao intelecto. Porém, atualmente, as teorias cartesianas da relação *corpo-mente* vêm sendo questionadas por diversos estudiosos da cognição, que refutam a separação entre a visão e o processamento da imagem.

1.2.2 A imagem além dos olhos: a imaginação e a memória

Descartes foi um dos primeiros a tratar da relação entre a imagem visual, ou imagem retiniana, e o modo como o cérebro decodifica as informações recebidas, mas foi duramente criticado por seu posicionamento racionalista. Dentre os críticos de Descartes, Jean-Paul Sartre, que defendia a corrente existencialista, que consiste no conceito de que a existência precede a essência, então algo precisa primeiro existir para depois ser conceituado (SARTRE, 2014). Em sua obra *A imaginação*, Sartre parte dos princípios existencialistas para refutar os escritos de Descartes sobre o modo como se processam as imagens no cérebro. Segundo Descartes, no Sexto discurso da *Dióptrica*, as imagens que o raciocínio, a alma, processa, não estão diretamente ligados ao sentido da visão:

Ora, ainda que essa pintura, passando assim até o interior de nossa cabeça, retenha sempre alguma coisa de semelhança dos objetos dos quais ela

procede, não se deve, todavia, como eu já vos fiz muito suficientemente entender, deixar-se persuadir que seja por meio dessa semelhança que ela faça que nós os sintamos, como se existisse, novamente, outros olhos em nosso cérebro, com os quais nós pudéssemos perceber, mas, antes, que são contra nossa alma, uma vez que ela está unida a nosso corpo, são instituídos pela natureza para fazer ter tais sensações. (DESCARTES, 2018, p. 164)

E é a respeito dessa separação entre a percepção e a visão, defendida por Descartes, que Sartre discorreu. Para ele o entendimento e o raciocínio estão diretamente ligados e são dependentes um do outro:

A principal preocupação de Descartes, [...], é separar com exatidão mecanismo e pensamento. A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. Como matéria e consciência se excluem uma a outra, a imagem, na medida em que é descrita materialmente em alguma parte do cérebro, não poderia ser animada de consciência. (SARTRE, 2008, p. 13)

Porém, a relação defendida por Descartes estaria equivocada pelos princípios existencialistas, pois, para eles, é a partir da imagem visual que a consciência atua. Para Sartre, tanto a imaginação como o entendimento da imagem estariam ligados à impressão material, visual, produzida no cérebro que provoca a consciência da imagem, ligando o mecânico ao pensamento, o corporal ao imaterial. Porém, o ponto principal que Sartre aborda nesta relação entre a imagem e o cérebro, é justamente a relação da imagem produzida no cérebro a partir de outros estímulos. Ele afirma que:

A teoria cartesiana não permite distinguir as sensações das lembranças ou das ficções, pois em todos os casos há os mesmos movimentos cerebrais, quer os espíritos animais sejam acionados por uma excitação vinda do mundo exterior, do corpo ou mesmo da alma. Somente o juízo e o entendimento permitem, com base na coerência intelectual das imagens, decidir quais delas correspondem a objetos existentes. Descartes limita-se, pois, a descrever o que se passa no corpo quando a alma pensa, a mostrar que ligações corporais de contiguidade existem entre essas realidades corporais que são as imagens e o mecanismo de sua produção. Mas não se trata para ele de distinguir os pensamentos baseados nesses mecanismos, que pertencem, assim como os outros corpos, ao mundo das coisas duvidosas. (SARTRE, 2008, p. 15)

No final do século XX, a discussão dos princípios cartesianos que conectam a imagem retiniana e a imagem produzida pelo intelecto, a alma, no cérebro, rompeu de modo expressivo a relação filosófica e alcançou um estudo neurocientífico. Em 1995 foi lançado o

livro *O erro de Descartes* pelo neurocientista e médico neurologista português Antônio Damásio. Este trabalho de Damásio apresenta estudos significativos para o entendimento das funções que as imagens desempenham na percepção humana. Ele pondera que, quando relacionados ao intelecto, os princípios metafísicos sugeridos por Descartes, alicerçado em Aristóteles, estavam seguindo um caminho correto, contradizendo o título, *O erro de Descartes*, que parece ter sido uma escolha comercial. Sobre a relação da imagem e o intelecto, Damásio aponta que o ser humano processa as informações como imagem, ele diz:

O conhecimento factual necessário para o raciocínio e para a tomada de decisões chega à mente sob a forma de imagens. [...] Se você olhar pela janela para uma paisagem de outono, se ouvir a música de fundo que está tocando, se deslizar seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras, linha após linha, até ao fim da página, estará formando imagens de modalidades sensoriais diversas. As imagens assim formadas chamam-se imagens perceptivas. (DAMÁSIO, 2012, p. 102)

Damásio defende a existência de dois tipos de imagens, as perceptivas e as evocadas. As perceptivas associadas à percepção, são imagens sensoriais, sendo a maior parte captada pela visão. Já as evocadas seriam constituídas pela memória e pela imaginação, seriam as imagens recriadas no cérebro a partir de algum estímulo. Ele afirma sobre esse tipo de imagem:

Qualquer desses pensamentos é também constituído por imagens, independente de serem compostas principalmente por formas, cores, movimentos, sons ou palavras faladas ou omitidas. Essas imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado, são conhecidas como imagens evocadas, em oposição às imagens de tipo perceptivo. [...] A natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e pode de fato nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens acerca de algo que já aconteceu e que retemos. Elas constituem a memória de um futuro possível e não do passado que já foi. (DAMÁSIO, 2012, p. 102)

Sobre as imagens produzidas no cérebro e sua relação com o olho, Damásio traz uma compreensão diferente daquela apresentada por Sartre e Descartes. Diferente de Descartes, que separava o que os olhos viam do que o intelecto enxergava, Damásio afirma que há apenas uma imagem no cérebro, que é a mesma recebida pelos olhos, mas em uma ação integrada:

[...] as imagens são baseadas diretamente nas representações neurais, e apenas nessas, que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e são topograficamente organizadas. Mas são formadas ou sob o controle de receptores sensoriais que estão orientados para o exterior do cérebro (isto é, a retina) ou sob o controle de representações disposicionais (disposições) contidas no interior do cérebro, em regiões corticais e núcleos subcorticais. (DAMÁSIO, 2012, p. 103)

E essa relação estará diretamente ligada à individuação das imagens formadas. Pois, a imagem que é vista depende muito de quem vê, e de como se vê, depende do olhar. E nesse ponto Damásio trouxe em sua obra um conceito muito importante para a compreensão do olhar que é o *eu neural* que vai diferenciar o modo de olhar de cada um:

[...] devo dizer, neste ponto, que o *eu* não é o mal-afamado homúnculo, uma pequena criatura no interior do cérebro que apreende e pensa nas imagens que o cérebro vai formando. Trata-se, antes, de um estado neurobiológico perpetuamente recriado. Anos de ataque justificado ao conceito do homúnculo têm tornado muitos teóricos igualmente receosos do conceito do *eu*. Mas o *eu neural* não precisa ser, de forma alguma, um homúnculo. Na realidade, o que deveria causar algum pavor é a ideia de uma cognição sem a identidade do *eu*. (DAMÁSIO, 2012, p. 105)

E devido a este *eu neural* que se formam as memórias, e atua também a imaginação. É a partir deste *eu* de cada um que as imagens tomarão forma. Apesar de integradas, as imagens perceptivas e as evocadas não são iguais. A memória, segundo Damásio, não será uma rememoração perfeita, como é em Platão e até em Aristóteles, ela será uma reconstrução, como afirmou Descartes ao associar as memórias a uma pintura, que sugere, mas não a representa fielmente:

As imagens não são armazenadas sob a forma de fotografias fac-similares de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. O cérebro não arquiva fotografias Polaroid de pessoas, objetos, paisagens; nem armazena fitas magnéticas com música e fala; [...] Em resumo, não parecem existir imagens de qualquer coisa que seja permanentemente retida, mesmo em miniatura, em microfichas, microfilmes ou outro tipo de cópias. [...] a negação de que fotos permanentes do que quer que seja possam existir no cérebro tem de ser reconciliada com a sensação, que todos nós partilhamos, de que podemos evocar, nos olhos ou ouvidos de nossa mente, imagens aproximadas do que experienciamos anteriormente. O fato de essas aproximações não serem exatas, ou serem menos vívidas que as imagens que tencionam reproduzir, não é uma contradição. (DAMÁSIO, 2012, p. 105)

E a imagem evocada não depende apenas do *eu neural*, mas também do contexto em que esse *eu* esteve inserido no momento em que essa imagem evocada era uma imagem perceptiva, pois o contexto irá alterar o modo como essa imagem será reconstruída no momento de sua evocação. Neste aspecto aparentemente há uma certa divergência entre os estudos de Damásio e aqueles de Descartes, quando este último separa o intelecto da emoção, desconsiderando a subjetividade do olhar, e como isso altera a assimilação das imagens, e como elas dialogam com os indivíduos e suas memórias. Damásio pondera que as imagens evocadas, as memórias e a imaginação, não serão reproduções da imagem visual, da imagem retiniana, da imagem perceptiva:

Uma das tentativas de resposta a esse problema sugere que as imagens mentais são construções momentâneas, tentativas de réplica, de padrões que já foram experienciados, nas quais a probabilidade de se obter uma réplica exata é baixa, mas a de ocorrer uma reprodução substancial pode ser alta ou baixa, dependendo das circunstâncias em que as imagens foram assimiladas e estão sendo lembradas.(DAMÁSIO, 2012, p. 106)

A imagem evocada no teatro tem grande contribuição, uma vez que além da sua relação com os estímulos visuais, a partir das imagens perceptivas, elas também podem ser evocadas por outros estímulos não visuais como os sonoros, os olfativos e os táteis, que também evocarão imagens a partir de lembranças. Antoine de Saint-Exupéry (1900 – 1944), escritor, ilustrador e piloto francês, escreveu em sua obra *O pequeno príncipe* que “o essencial é invisível para os olhos” (SAINT-EXUPÉRY, 2000, p. 81), e apesar deste trecho estar carregado de lirismo, ele sugere a relação do teatro com a imagem. Silvia Davini (1957 – 2011), atriz, diretora e investigadora teatral argentina, em seu artigo *A pesquisa em teatro: a questão da palavra e da voz*²⁸ aborda uma questão provocativa sobre o teatro e o significado de “lugar onde se vê”. Ela afirma que os anfiteatros gregos eram construídos pensando na acústica, uma vez que o público precisava ouvir nitidamente; No entanto, quanto mais longe estivesse, menos era possível enxergar, levando a acreditar que “o lugar onde se vê” que o nome teatro designa não está associado apenas a imagem retiniana, mas a outros tipos de imagem que se possa evocar:

28 Publicado em 2012 no livro *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*, organizado por Narciso Telles, ator, professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais na Universidade Federal de Uberlândia.

[...] tendemos a fazer um vínculo direto entre a “visão” e o olho, desconsiderando que a imagem não é um fenômeno exclusivamente visual, mas também acústico. Longe de entendê-lo como “lugar onde se vai para ver”, creio que Nietzsche se refere ao teatro como “lugar de visões transfiguradoras”, cuja origem se dá na música. De acordo com esse argumento, são essas “visões”, em princípio, acústicas, as que provocam comoção e compaixão entre público e atores. (DAVINI, 2012, p. 92)

Essa perspectiva sugerida por Davini não reduz a importância da imagem visual no teatro, onde a combinação de todos os elementos irá propor uma única enunciação ao espectador e a espectadora, que processará o discurso do espetáculo a partir de suas idiossincrasias e vivências, que serão provocadas pelas imagens evocadas. Deste modo, podemos compreender que o som também é imagem, que o cheiro também é imagem, não necessariamente é a mesma imagem que os olhos captam, mas todas essas imagens estão associadas.

1.2.3 A imagem e a construção do espetáculo

Um espetáculo de teatro será sempre o conjunto das imagens perceptivas e das imagens evocadas, por isso é importante compreender de que modo essas imagens irão comunicar. A maneira como cada um irá decodificar os sinais e os enunciados de um espetáculo irá variar, mas é possível conceber e construir um conjunto de imagens que busquem e sugiram um discurso. Porém, compreendendo que a audiência não necessariamente receberá este discurso da forma como o enunciador deseja. É um grande desafio prever como cada um irá captar uma mensagem de forma precisa, mas é possível buscar evitar compreensões que fujam completamente do desejo do enunciador e provoquem leituras equivocadas do discurso do espetáculo. E este entendimento do discurso está ligado à associação pela memória. Durante o espetáculo a imagem perceptiva será integrada a uma imagem evocada que provocará um entendimento a partir das experiências dos indivíduos, como pondera Damásio:

As disposições relacionadas com imagens evocáveis foram adquiridas por aprendizagem e, por isso, podemos dizer que constituem uma memória. [...] O que as representações dispositivas armazenam em suas pequenas comunidades de sinapses não é uma imagem *per se*, mas um meio para reconstruir um esboço dessa imagem. Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução

momentânea de uma representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais. (DAMÁSIO, 2012, p. 107)

E essas imagens podem ser previamente elaboradas desde a construção do texto dramático, se considerarmos a observação de Damásio: “A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou de escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. Se não se tornassem imagens, por mais passageiras que fossem, não seriam nada que pudéssemos saber.” (DAMÁSIO, 2012, p. 110), ou seja, o raciocínio é sempre iniciado com uma imagem. Então, ao escolher sobre o que um espetáculo irá tratar, já existe ali uma imagem. E no caso de espetáculos baseados em textos dramáticos previamente escritos, esses já apresentam imagens previamente concebidas pelo dramaturgo, isso porque um texto dramático está alicerçado na causalidade, onde uma ação desencadeia uma reação, como uma equação aritmética previamente concebida, e essa relação pode ser expressa como imagem, de acordo com Damásio:

Nessa perspectiva, é interessante observar que vários matemáticos e físicos descrevem seus pensamentos como dominados por imagens. É frequente as imagens serem visuais e talvez até mesmo somatossensoriais. De modo não surpreendente, Benoit Mandelbrot, cujo domínio científico é a geometria fractal, diz que pensa sempre por meio de imagens, e relata que o físico Richard Feynman não gostava de olhar para uma equação sem olhar primeiro para o diagrama que a acompanhava (e repare que, de fato, tanto a equação como o diagrama são imagens). (DAMÁSIO, 2012, p. 111)

Partindo da afirmação de que, tanto um diagrama como uma equação são imagens, pode-se encontrar um possível caminho para definição das imagens de um espetáculo. Seguindo este princípio, adotaremos que um espetáculo de teatro baseado em um texto dramático pode ser compreendido visualmente como um diagrama, chamado diagrama de análise actancial. O diagrama de análise actancial foi desenvolvido por Algirdas Julius Greimas, em sua obra *Semantique Structurale*, onde a partir dos escritos de Vladimir Propp (1895 – 1970), acadêmico russo, em sua obra *Morfologia do conto*, e dos escritos de Étienne Souriau (1892 – 1979), filósofo francês, que em sua obra *As duzentas mil situações dramáticas* estruturou sistematicamente as funções dramáticas em uma obra narrativa.

Ao conseguir agrupar e definir as funções das personagens, Propp conclui que: “No conto existem sete personagens”²⁹ (PROPP, 1977, p. 92). Essas personagens, propostos por Propp, são definidos como:

“[...] o agressor (ou o maligno),[...] o doador (ou fornecedor), [...] o auxiliar, [...] a princesa (do personagem desejado) e de seu pai, [...] o mandador, aquele que manda, [...] herói e [...] falso-herói, que também inclui o item a ser pesquisado”³⁰ (PROPP, 1977, p. 93).

Essas abordagens de personagens, que agrupavam funções em Propp, também influenciaram Greimas e Souriau, que se apropriou, dos princípios de Propp para a narrativa, e aplicou na obra dramática, reduzindo para 6 e não mais tratando como personagens, mas como funções essenciais características que seriam:

“[...] o Leão, ou a Força temática, [...] o Sol (ou o Representante do Valor, do Bem cobiçado pelo Leão), [...] o Astro Receptor (a Terra), ou: o Obtentor do bem desejado pelo Leão, [...] Marte ou o Oponente, [...] A Balança ou o Árbitro da Situação (o Atribuidor do Bem), e [...] A Lua ou o Espelho de Força (o Adjutor)” (SOURIAU, 1993, p. 81).

Apropriando-se dos princípios, tanto de Propp, quanto de Souriau, Greimas elaborou a sua própria abordagem, questionando a definição dos actantes:

As definições de Propp e Souriau conferem nossa interpretação a um ponto importante: um número limitado de termos actanciais é suficiente para explicar a organização de um micro-universo. Sua imprudência reside em fornecer essas definições: definir um gênero pelo número único de actantes, desconsiderando todo o conteúdo, é colocar a definição em um nível formal muito alto: apresentar os actantes na forma de um inventário simples, sem se perguntar sobre os possíveis relacionamentos entre eles, é desistir da análise muito cedo, deixando a segunda parte da definição, seus recursos específicos, em um nível insuficiente de formalização.³¹ (GREIMAS, 1966, p. 176)

29 En el cuento hay siete personajes (tradução nossa)

30 [...] AGRESOR (o del malvado), [...] DONANTE (o proveedor), [...] AUXILIAR, [...] la PRINCESA (del personaje buscado) y de su PADRE, [...] MANDATARIO, que sólo incluye el envío del héroe, [...] HEROE y [...] FALSO-HEROE que comprende también la partida para efectuar la búsqueda. (tradução nossa)

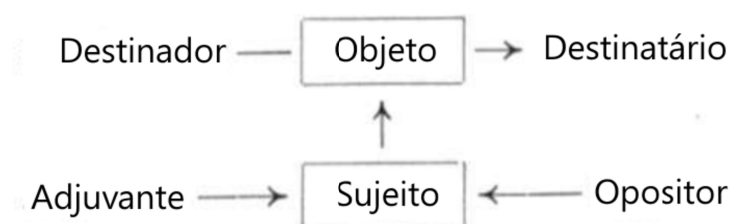
31 Les définitions de Propp et de Souriau conferment notre interprétation sur un point important : un nombre restreint de termes actantiels suffit à rendre compte de l'organisation d'un micro-univers. Leur insuccès réside à donner à ces définitions: définir un genre par le seul nombre des actants, en faisant abstraction de tout contenu, c'est placer la définition à un niveau formel trop élevé: présenter les actants sous la forme d'un simple inventaire, sans s'interroger sur les relations possibles entre eux, c'est renoncer trop tôt à l'analyse, en laissant la deuxième partie de la définition, ses traits spécifiques, à un niveau de formalisation insuffisant. (tradução nossa)

Então, para evitar este problema, ele definiu os gêneros dos actantes aplicando comparações. Ele define os actantes sujeito (**S**) e objeto (**Ob**), como paralelos ao herói e o personagem desejado em Propp e ao Leão (a força temática) e o sol (o representante do bem). Greimas define que um determinado sujeito cobiça um determinado objeto e dessa definição se consolidam os demais actantes. O destinador (**D1**) e o destinatário (**D2**), podem ser comparados a balança (o atribuidor do bem) e a terra (astro receptor) em Souriau. Já em Propp o destinador pode ser comparado ao mandatário. Porém, quanto ao destinatário ele pondera: “[...] parece que, no conto folclórico russo, seu campo de atividade se funde completamente com o do sujeito-herói.³²” (GREIMAS, 1996, p. 176). Há, portanto, certa conexão e essas entidades estão diretamente ligadas ao objeto, pois o destinador leva o sujeito a cobiçar o objeto para o destinatário. E por fim os dois últimos actantes são o oponente e o adjuvante, que são análogos ao agressor e ao auxiliar em Propp, e ao Marte (opponente) e a Lua (adjutor) em Souriau, pois o sujeito em sua jornada recebe apoio e encontra desafios. No que se refere ao objeto, segundo Greimas, trata-se de uma relação aparentemente simples:

Sua simplicidade se reduz ao fato de estar totalmente focado no objeto do desejo almejado pelo sujeito e localizado, como objeto de comunicação, entre o remetente e o destinatário, sendo o desejo do sujeito modulado, por sua vez, em adjuvantes e oponentes³³ (GREIMAS, 1996, p. 180)

Essa abordagem pode ser representada visualmente da seguinte maneira:

Figura 4: Modelo Actancial Mítico



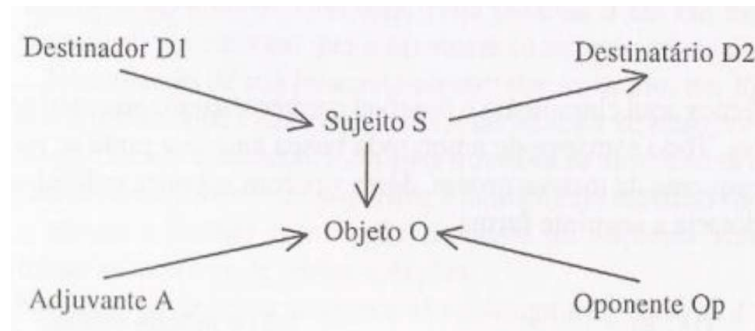
Fonte: Greimas (1966, p. 180)

32 [...] il semble bien que, dans le conte populaire russe, son champ d'activité fusionne complètement avec celui du sujet-héros. (tradução nossa)

33 Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'apposat (tradução nossa)

Outro modo de representar é tomar o sujeito como ponto de referência e entendendo que uma força destinadora (**D1**) leva o sujeito (**S**) a agir em busca de um objeto (**Ob**) em prol de um destinatário (**D2**), e nessa jornada o sujeito (**S**) apresenta aliados, adjuvantes (**Ad**), e oponentes (**Op**), (UBERSFELD, 2005), podendo ser representado pelo seguinte diagrama:

Figura 5: Modelo Actancial



Fonte: Ubersfeld (2005, p. 35)

Acontece que o diagrama da análise actancial pode vir também a ser descrito a partir de um sistema de equações. Observando o pressuposto de que há um problema, ou conflito, a ser resolvido, e cada resolução irá desencadear outro problema, sugerindo assim o arco dramático, ou seja, o percurso da personagem para resolver ou não o conflito inicial. Assim pode-se entender que o arco dramático de uma personagem pode ser expresso por um corolário simples:

$$\text{Personagem (P1)} + \text{Ação (A)} + \text{Conflito (C)} = \text{Personagem modificada (P2)} \text{ (Equação 1)}$$

Neste primeiro corolário simplificado, a personagem inicial (**P1**) ao se deparar com um determinado conflito e agir se modifica, alcançando algo, transformando-se em outra personagem (**P2**), modificada a partir do desenlace. Porém, a ação depende de outros fatores como mostram os seguintes corolários:

$$\text{Ação (A)} = \text{Desejo Ação (D}_A\text{)} + \beta\text{Adjuvante (}\beta\text{Ad)} \text{ (Equação 2)}$$

$$\text{Desejo Conflito (D}_C\text{)} + \alpha\text{Oponente (}\alpha\text{Op)} = \text{Conflito (C)} \text{ (Equação 3)}$$

$$\text{Ação (A)} + \text{Conflito (C)} = \text{Desenlace (DI)} \text{ (Equação 4)}$$

Ou seja, pela *Equação 2* pode-se observar que a ação advém de um desejo que move a personagem em direção a um objeto, ou seja, levando-a a agir. Contudo, como representado

na *Equação 3*, há também um desejo contrário, o desejo do conflito, que é inverso ao desejo de ação, e é acompanhado de uma força de oposição que impede a personagem de ter acesso ao objeto, o que desencadeia o conflito. Este conflito é solucionado, como pode ser visto na *Equação 4* com a resultante entre a ação e o conflito, que culminará no desenlace. O adjuvante é uma força oposta ao oponente, ou seja, como mostra a *Equação 5*, o que modificará o desenlace será o valor das ordens de grandeza β e α .

$$\mathbf{Ad} = - \mathbf{Op} \text{ (Equação 5)}$$

$$\text{(I) } \beta > \alpha \text{ ou (II) } \alpha > \beta \text{ ou (III) } \beta = \alpha$$

No caso **(I)** em que β é maior que α , a força adjuvante será maior que a força opositora tornando o desenlace positivo, afortunado, uma grande conquista, levando a personagem ao estado de euforia. No caso **(II)** em que β é menor que α , a força de oponência será maior que a força adjuvante tornando o desenlace trágico, não alcançando assim o objeto desejado, levando a personagem ao estado de disforia. No caso **(III)** em que β é igual a α , a força de oponência será anulado pela força adjuvante tornando o desenlace contínuo, não havendo variação de fortuna, este pode ser entendido como momento de transição, quando um pequeno nó é desfeito e inicia um novo conflito. A variação de α e β ocorre durante toda a trajetória da personagem, suas grandezas não são constantes, o que nos leva a perceber que a transformação da personagem também irá variar a partir da resultante das grandezas de adjuvância e oposição, uma vez que a personagem modificada (**P2**) pode ser entendida como a transformação da personagem inicial (**P1**) ao agir em relação a um conflito, podendo ser expressado da seguinte forma:

$$P2 = P1 + D1$$

$$P2 = P1 + (A + C)$$

$$P2 = P1 + [(D_A + \beta Ad) + (D_C + \alpha Op)]$$

$$P2 = P1 + D_p + \beta Ad + \alpha Op$$

$$P2 = P1 + D_p + (\beta - \alpha)Ad \text{ (Equação 6)}$$

Aristóteles em sua obra *Poética* definiu os princípios da tragédia, dentre eles os elementos que a compõe, e segundo ele: “[...] de todos estes elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atracção são as partes do enredo, isto é, as peripécias e os reconhecimentos.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 50). Ele define a peripécia, que se daria devido

a uma mudança de fortuna: “[...] a mudança dos acontecimentos para o seu reverso” (ARISTÓTELES, 2008, p. 57). E o reconhecimento é: “[...] a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (ARISTÓTELES, 2008, p. 57). Desse modo, podemos compreender que a passagem da personagem **P(n)** para a personagem **P(n+1)** se dá pelo reconhecimento ocorrido durante as peripécias.

Além das relações de grandeza de adjuvância e oponência há também a relação de desejos, onde o desejo da personagem será a resultante entre o desejo de ação e o desejo de conflito resultando na *Equação 7*, e as grandezas irão interferir na jornada da personagem, pois o desejo é o que move a personagem. Desse modo, o desejo de ação deve ser sempre superior ao desejo conflitante para que a personagem siga sua jornada, como no caso **I**, pois se a personagem não consegue agir, é porque houve um fim trágico, como no caso **II**. Um exemplo do caso **II** é a obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1564 – 1616), poeta, dramaturgo e ator inglês, em que Romeu e Julieta, jovens enamorados, não podem ficar juntos devido à rivalidade de suas famílias. Neste caso existe o desejo dos jovens enamorados de ficarem juntos, mas a rivalidade e ódio das famílias é superior ao amor e o desejo de união dos jovens, ou seja, o desejo conflitante e a grandeza de oponência é superior ao desejo de ação e a grandeza de adjuvância, resultando no fim trágico, que no caso ocorre através da morte de ambos. Já no caso **III** há uma anulação de desejos, como na obra *Fim de Partida* de Samuel Beckett (1906 – 1989), dramaturgo e escritor irlandês, onde Clov tem o desejo de partir, mas também a incapacidade de ir embora, esses desejos se anulam e ele não age, permanecendo imóvel no momento da partida. Sugerindo que o desejo conflitante não necessariamente deva ser externo a personagem, mas ela mesma pode ter desejos divergentes em si.

$$D_p = D_A + D_C$$

$$(I) D_A = \gamma D$$

$$(II) D_C = -\delta D$$

$$D_p = \gamma D - \delta D$$

$$D_p = (\gamma - \delta)D \text{ (Equação 7)}$$

$$(I) \gamma > \delta \text{ ou (II) } \alpha > \delta \text{ ou (III) } \gamma = \delta$$

Para observar de forma simplificada se o desenlace será positivo ou negativo, é possível, a partir da *Equação 1* e da *Equação 6*, definir a relação direta do desenlace como a

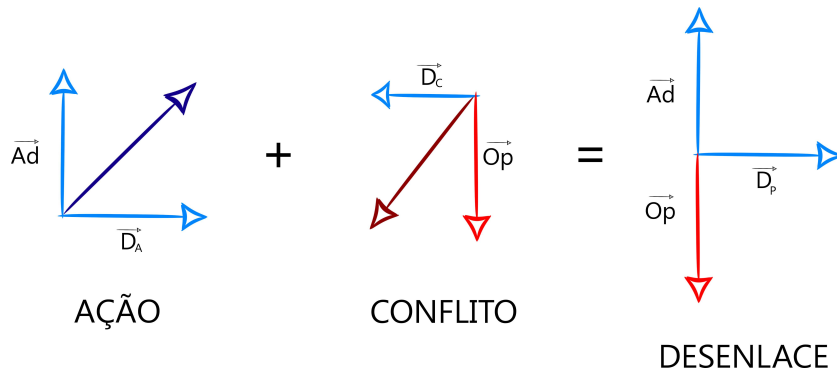
diferença entre a ação e o conflito. Para um grande conflito é preciso uma ação maior para que o desenlace seja positivo, como pode ser visto na dedução da seguinte relação:

$$\begin{aligned} A > C &\rightarrow DI (+) \\ A < C &\rightarrow DI (-) \end{aligned}$$

Mas a personagem não necessariamente se transforma de **P1** para **P2**, sendo **P1** a personagem inicial e **P2** a personagem final, pois durante o arco dramático podem ocorrer diversas transformações e a personagem final **P(n)** será diretamente proporcional ao somatório dos conflitos enfrentados, como pode ser observado na dedução da *Equação 9*:

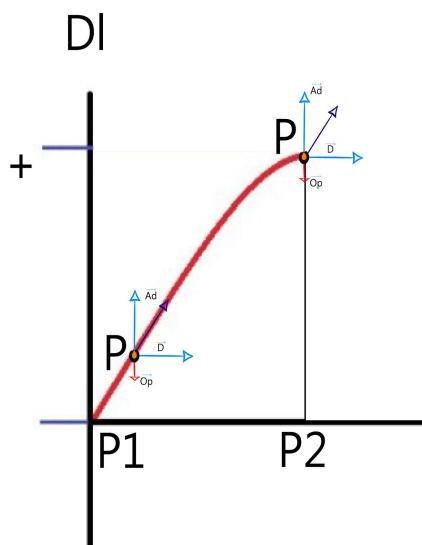
$$\begin{aligned} P2 &= P1 + D11 \\ P3 &= P2 + D12 \rightarrow P3 = (P1 + D11) + D12 \rightarrow P3 = P1 + (D11 + D12) \\ P4 &= P3 + D13 \rightarrow P4 = [P1 + (D11 + D12)] + D13 \rightarrow P4 = P1 + (D11 + D12 + D13) \\ &\dots \\ P(n) &= P(n-1) + D1(n-1) \rightarrow P(n) = [P1 + (D11 + D12 + \dots + D1(n-2))] + D1(n-1) \\ &P(n) = P1 + (D11 + D12 + \dots + D1(n-1)) \text{ (Equação 9)} \end{aligned}$$

E cada conflito menor, que Aristóteles vai chamar de peripécia, utilizada aqui como variável **Pp**, vai ter o seu próprio desenlace, provocando uma mudança de fortuna, ou seja, ao buscar resolução para um conflito a personagem sairá do seu estado inicial, podendo chegar a um estado afortunado, com um desenlace positivo, ou um estado de derrota, com um desenlace negativo. A variação de conflitos, peripécias, torna o arco dramático da personagem mais dinâmico, por apresentar mais variações de fortuna. Essas variações de fortuna irão interferir diretamente na narrativa do espetáculo e na jornada da personagem. Por se tratar de uma transformação contínua e ininterrupta, oscilando como uma “roda da fortuna” é possível expressar essas transformações da personagem na forma gráfica como uma onda. Considerando o desejo (**D**) que move as personagens e as forças de adjuvância (**Ad**) e oposição (**Op**) como forças vetoriais, como pode ser observado na *Figura 6*:

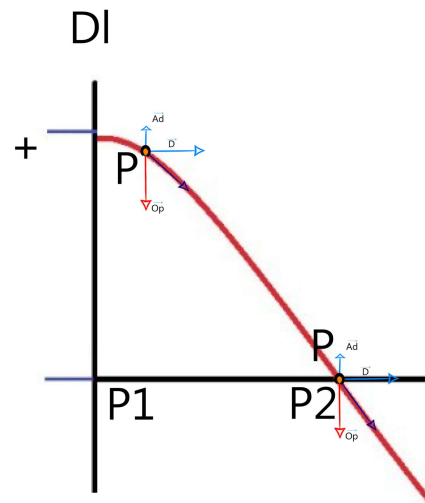
Figura 6: Forças vetoriais da ação dramática

Fonte: Acervo próprio

As forças de ação e oposição somadas resultam nos desenlaces, e é possível sugerir graficamente a oscilação de fortuna, podendo ser classificada em ascendente (*Figura 7*), descendente (*Figura 8*) ou contínua (*Figura 9*) em função de uma peripécia. Ou seja, no intervalo equivalente a resolução de um pequeno nó, a personagem, ou um grupo de personagens, terão sua fortuna modificada positivamente, negativamente, ou até mesmo a não oscilação aparente de fortuna, uma vez que, internamente, a oscilação ocorre naturalmente, mas uma oscilação interna de baixa expressividade na estrutura dramática acaba sendo visualmente anulada.

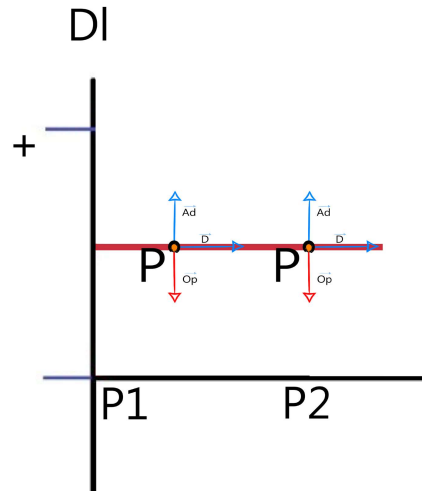
Figura 7: Peripécia ascendente

Fonte: Acervo próprio

Figura 8: Peripécia descendente

Fonte: Acervo próprio

Figura 9: Peripécia contínua



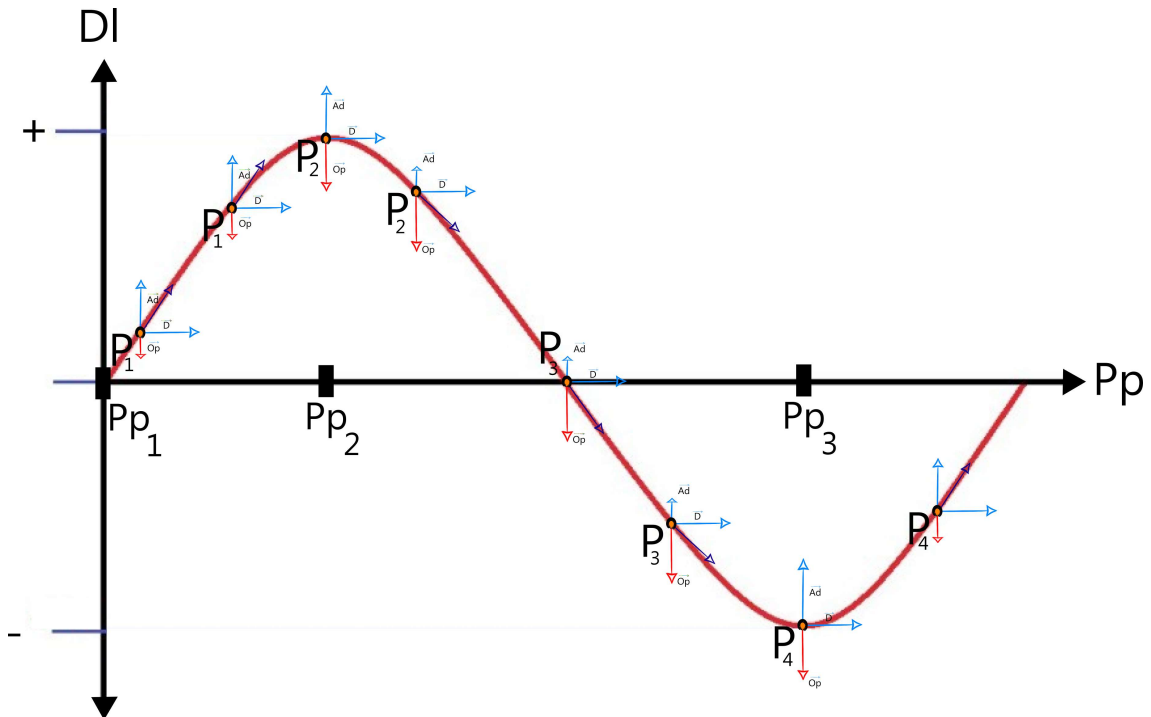
Fonte: Acervo próprio

Esses enunciados e proposições de simplificação estrutural da ação dramática da personagem representam apenas um modo possível de enxergar graficamente e imagetivamente a construção de um texto dramático clássico, para sugerir modos de expressão, de uma maneira sistemática e visual, a ação das personagens. Mas, antes da dinâmica do espetáculo, ou seja, das variações de fortuna, é preciso definir outros aspectos que estão diretamente associados às imagens, pois um espetáculo indica espaço, tempo e personagens definidas, e esses aspectos são elaborados em imagem. Se o tempo não está definido no texto, será preciso sugerir visualmente um modo de não definir esse tempo, o mesmo para o espaço cênico e as personagens. Observa-se em Damásio as conexões entre imagens e pensamento:

[...] as imagens são provavelmente o principal conteúdo de nossos pensamentos, independente da modalidade sensorial em que são geradas e de serem sobre uma coisa ou sobre um processo que envolve coisas; ou sobre palavras ou outros símbolos, numa dada linguagem, que correspondem a uma coisa ou a um processo. Escondidos atrás dessas imagens, raramente ou nunca chegando ao nosso conhecimento, existem de fato numerosos mecanismos que orientam a geração e o desenvolvimento de imagens no espaço e no tempo. Esses mecanismos utilizam regras e estratégias incorporadas em representações dispositivas. Eles são essenciais para o nosso pensar, mas não constituem o conteúdo dos pensamentos. (DAMÁSIO, 2012, p. 111)

A junção dos desenlaces parciais irá sugerir um gráfico da personagem em todo arco dramático, podendo representar visualmente, uma primeira imagem do comportamento da narrativa do espetáculo, como mostra a *Figura 10*.

Figura 10: Gráfico de ação dramático em função dos desenlaces



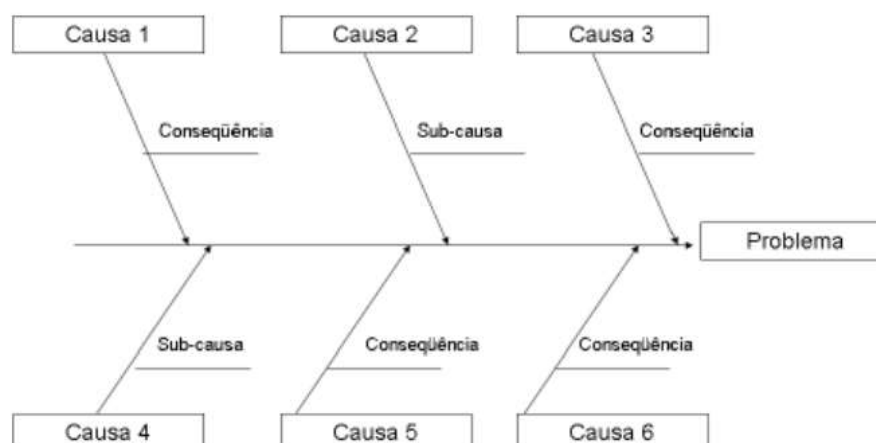
Fonte: Acervo Próprio

Por isso, os ou as responsáveis por um espetáculo de teatro têm o direito de avaliar as imagens que serão compartilhadas com o público. Por mais que se escolha por não apresentar um espetáculo com arco dramático definido, sem personagens baseados no desejo e na ação dramática, a audiência irá enxergar ali, a depender da ordem das imagens apresentadas, uma narrativa, um discurso, que será diferente para cada um, mas, ainda assim, será uma narrativa. Não definir que narrativa será apresentada é um risco de interpretações equivocadas. Se o propósito do espetáculo for a multiplicidade de leituras, como acontece em espetáculos que não apresentam estrutura rígida, que se repete a cada apresentação, não há nenhum problema, mas em espetáculos com estrutura visual e discurso definidos, é importante escolher as imagens que serão criadas. É escolha de cada pessoa observar certos critérios e utilizá-los. Escolhendo-os, é possível evitar leituras equivocadas e fortalecer o discurso que se deseja compartilhar, e neste aspecto a iluminação cênica é a responsável por efetivar as imagens na

cena, e a narrativa visual do espetáculo. Assim, iluminar pode ser entendida como a arte de direcionar o olhar e dialogar em silêncio vocal.

Em um texto dramático, o modo como os acontecimentos são apresentados, por serem fruto da imaginação de quem os concebeu, já incorpora imagens implícitas. E essas imagens provocarão a imaginação de quem se debruçar sobre esses escritos, levando-a a conceber imagens a partir da memória de quem o lê. Se partirmos do modelo actancial como representação da ação e do desejo no momento da construção da narrativa dramática, é preciso que essa ação ganhe uma forma. É possível, neste caso, apresentar uma analogia com o diagrama de Ishikawa. O diagrama de Ishikawa, também conhecido como diagrama espinha de peixe, foi concebido em 1943 pelo japonês Kaoru Ishikawa (1915 – 1989), engenheiro de controle de qualidade e teórico da administração, e se baseia na relação de causa e efeito para melhorias e desenvolvimento de um procedimento.

Figura 11: Diagrama de Ishikawa



Fonte: SABINO (2009, p. 54)

Ele propõe uma estrutura de espinha de peixe, onde deve-se “desenhar uma seta horizontal no centro de uma folha de papel conveniente, [...], e anotar a característica em questão na extremidade direita da seta”³⁴ (ISHIKAWA, 1994, p. 252) e em seguida “escolha alguns nomes gerais para as características ou causas substitutas e anote-os no diagrama por meio de setas menores, começando pela esquerda e seguindo a ordem do processo.”³⁵(ISHIKAWA, 1994, p. 253). Segundo ele: “não existem regras específicas para

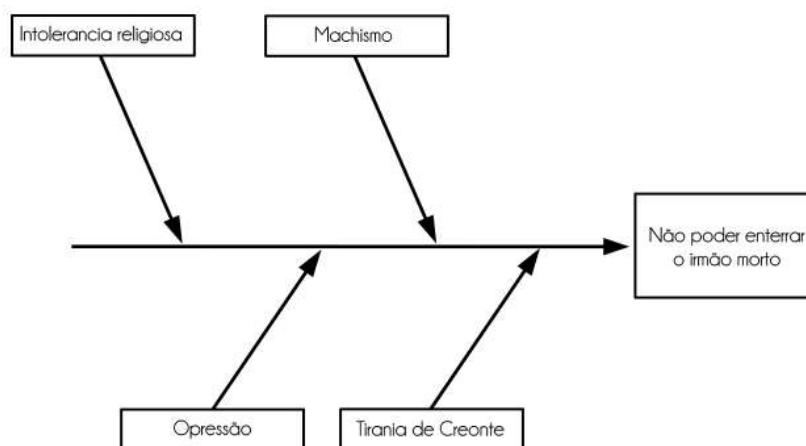
34 Dibujar una flecha horizontal en el centro de una hoja de papel conveniente, [...], y anotar la característica encuestión en el extremo derecho de la flecha. (tradução nossa)

35 Elegir unos nombres generales para las características sustituiás o lascausas, y anotarlas en el diagrama por medio de flechas más pequeñas, empezando por la izquierda y siguiendo el orden del proceso. (tradução nossa)

desenhar o diagrama; O importante é dividir as categorias através do uso de ramos secundários, terciários, etc.”³⁶ (ISHIKAWA, 1994, p. 253), como pode ser observado na *Figura 11*.

Se a obra dramática for observada por este diagrama pode se indicar uma analogia em que a seta maior, a espinha dorsal do peixe, indique o conflito e as setas menores são as pequenas causas que precisam ser solucionadas, que geram as peripécias. E analisando dessa forma, cada obra é um peixe diferente a depender da “estrutura óssea” que será concebida. Por exemplo, se desenvolvermos o *Diagrama de Peixe* para *Antígona* de Sófocles (496 a.C. - 405 a.C.), dramaturgo grego, teremos que o problema enfrentado por Antígona é a injustiça de não poder enterrar seu irmão Polinices. Esse problema encaminha toda ação da obra, mas existem causas que levam a este problema e também contribuem para a ação. Antígona não pode enterrar seu irmão devido a tirania de Creonte, cujo decreto impõe que o corpo de Polinices permaneça visível, servindo de exemplo para quem tentar agir contra Tebas. O machismo da sociedade, que pelo fato dela ser mulher não respeita sua opinião. A opressão contra o povo, tendo em vista que Antígona é presa e condenada à morte por agir contra as ordens de Creonte, e a intolerância religiosa, uma vez que tudo o que Antígona desejava era dar a seu irmão um digno ritual de passagem, como ordenavam as leis divinas, que deveriam ser superiores às dos homens.

Figura 12: Diagrama de peixe para *Antígona*



Fonte: Acervo próprio

36 No hay reglas específicas para dibujar el diagrama; lo importante es desglosar las categorías por medio del uso de ramas secundarias, terciarias, etc. (tradução nossa)

A definição do problema e de suas causas vão moldar o espetáculo. A obra de Sófocles pode ser analisada por outro viés e o diagrama de peixe terá um outro formato, o que diversifica as possibilidades de montagem. Mas, se nos aprofundarmos um pouco mais neste raciocínio, após a construção do conflito, ou seja, da intriga, são elaborados os personagens, que podemos entender com a parte muscular do peixe, que permite que ele se movimente, até a construção dos diálogos, que seriam as escamas, a parte aparente do peixe que encobre a ação. Uma mesma estrutura óssea pode originar peixes distintos, dependendo da musculatura e das escamas. Mas, existem diversas formas de um peixe ser retratado. O peixe pode ser representado buscando uma reprodução fiel, em uma obra realista, ou pode ser que o peixe tenha pêlos ou asas, em uma obra absurda, ou que esse peixe tenha a sua espinha à mostra, no caso do épico político, e essa diversidade de fauna permite uma liberdade de criação. No entanto, quanto mais consciente for a escolha, mais proveito poderá se tirar dela. Por isso a importância de conceber como o peixe será retratado, tratado, na cena.

Nosso primeiro momento dessa jornada se deu pelo entendimento de que o significado da luz pode fortalecer a construção da iluminação do espetáculo e com isso direcionar o diálogo com o público, de acordo com as imagens que serão recebidas da relação da iluminação com a visão. Observando a relação da luz, como conceito metafísico, e da iluminação, como ação da luz física, com a imagem, pudemos notar que no teatro essa relação se associa à narrativa do espetáculo. Ao tentarmos visualizar o comportamento do espetáculo como um todo a partir de imagens nos deparamos com o seu caráter narrativo. Essa relação entre a imagem, a iluminação e a narrativa será aprofundado no próximo capítulo.

2. A IMAGEM, A NARRATIVA E A ILUMINAÇÃO

Neste ponto de nossa jornada, após o entendimento do significado da luz e de como a iluminação e a imagem estão diretamente interligadas, adentraremos na esfera da narrativa. A imagem neste capítulo será abordada pelo prisma visual. Tendo em vista que as imagens visuais só existem na presença da iluminação, neste capítulo discutiremos a aplicação da iluminação para construção de imagens e de que modo a luz como conceito está presente nessa construção. Além disso, será investigado um provável caráter narrativo da imagem, observando mudanças promovidas pela aplicação da iluminação nesse processo. Iniciaremos pelo estudo de potenciais narrativos da imagem, considerando-a um discurso que contribui para a expressão e para a comunicação com público. Será abordada a elaboração da imagem com a aplicação da iluminação fortalecendo a relação entre a iluminação e a narrativa na construção da imagem, o que pode sugerir para iluminadores e iluminadoras novas trilhas para a construção da iluminação cênica.

Este capítulo pode despertar um olhar diferenciado para a necessidade de se elaborar as imagens que serão compartilhadas com o público em resposta ao desejo de narrativa do espetáculo. No primeiro momento deste trecho de nossa jornada, propondo conexões com estudos de cognição e também do desenvolvimento da escrita e suas relações com a imagem, será discutida a possibilidade de incorporar à imagem certo potencial narrativo. Em seguida será abordada a aplicação da imagem como instrumento da narrativa histórica, em determinados momentos da história da humanidade. Por fim, serão investigadas prováveis contribuições da iluminação para funções narrativas da imagem. Para os iluminadores e as iluminadoras, este capítulo pode provocar o desejo de uma elaboração imagética fortalecida para o espetáculo.

2.1 A imagem como narrativa

Ao observarmos contribuições da imagem para a construção e para o estudo da história, podemos presumir que é possível aplicar imagens na narração de um fato, na defesa de um pensamento e, portanto, investigar relações entre a imagem e o seu fruidor ou fruidora. A compreensão do discurso proposto por uma imagem é diversa. Uma imagem está repleta de sentidos e pode repercutir de inúmeras maneiras. Uma imagem pode nos provocar, levando-nos a intuir sentido para aquilo que estamos vendo. E esse processo varia de acordo com

quem observa, uma vez que há diversificadas conexões entre a pessoa que observa e a imagem. É difícil prever a reação aos estímulos visuais por ela emitidos. É possível supor que há algo além da imagem. Essas são inquietações discutidas neste tópico.

Desde a pré-história o ser humano aplica imagens para registros de acontecimentos. A mais recente forma de registro estático de um acontecimento é a fotografia. A tecnologia para efetuar o registro foi sendo alterada ao decorrer do tempo, deixando de ser a pedra na parede, passando pelo pincel na tela, até alcançar o fotossensor digital das câmeras fotográficas e aparelhos celulares. Mas a função se manteve: registrar um acontecimento. Em seu ensaio *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*, Roland Barthes (1915 – 1980), escritor, semiólogo e filósofo francês, discute a natureza da fotografia e sua constituição narrativa, comparada com um texto, uma vez que a fotografia é uma das representações mais próximas do real que conhecemos:

Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) - ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão -, ela fornece de imediato esses "detalhes" que constituem o próprio material do saber etnológico. (BARTHES, 2018, p. 31)

Ao nos fornecer “material do saber etnológico”, como afirma Barthes, a fotografia propõe a construção de uma narrativa, por determinar um local, uma cultura, um período, uma classe social, algumas vezes um acontecimento, e a partir dessas informações é possível realizar uma leitura histórica daquele registro, e essa leitura poderá se dar de modo narrativo, compreendendo que houve um antes ao momento contingenciado e houve um depois, mas as informações da imagem são suficientes para que se construa uma narrativa para o episódio capturado pela câmera. Neste aspecto, a fotografia, segundo Barthes, alcança um outro nível de eficácia quando comparada às pinturas: “como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber.” (BARTHES, 2018, p. 31). Ao tratar da relação entre fotografia e a pintura ele afirma que a pintura, diferente da fotografia, é uma criação e não uma contingência do real, ao dizer:

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa

necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. (BARTHES, 2018, p. 67)

Ou seja, para ele os demais sistemas de representação eram combinações heterogêneas ou incongruentes de elementos diversos. Esse pensamento é plausível, uma vez que as criações passam pelo crivo do pensamento, então o resultado irá variar a depender de quem o faça, diferente da câmera que processa a imagem a partir da luz rebatida e captada pelo fotosensor. Já os demais sistemas incorporam certos desejos e funções na criação, e isso se deve ao fato de que durante bastante tempo as imagens eram responsáveis pela difusão das narrativas, uma vez que poucas pessoas eram alfabetizadas e tinham acesso à leitura, antes do surgimento da imprensa no século XV, no renascimento italiano.

Essa capacidade de ler imagens é discutida por Alberto Manguel, escritor e tradutor argentino, em sua obra *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*, onde ele afirma que:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculturas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2006, p. 27)

Ou seja, para Manguel, a relação entre a imagem e o *Spectator*, como Barthes denomina o observador da imagem (BARTHES, 2018), se dá pela construção individual da narrativa, que varia a cada *Spectator*, uma vez que a construção da narrativa é apenas sugerida pela imagem, mas a decodificação dos signos se dará a partir das vivências e memórias de cada um. Com relação a construção da narrativa Manguel afirma:

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (MANGUEL, 2006, p. 28)

Esta capacidade, discutida por Manguel, de ler imagens na forma de narrativas, se deve ao fato do pensamento humano, segundo Jerome Bruner em seu livro *Realidade mental, mundos possíveis*, se dividir em dois tipos: o pensamento narrativo e o lógico-científico (BRUNER, 1997). Segundo Bruner: “[...] narrativas são uma versão de realidade cuja aceitabilidade é governada apenas por convenção e por ‘necessidade narrativa’, e não por verificação empírica e precisão lógica, e, ironicamente, nós não temos nenhuma obrigação de chamar as histórias de verdadeiras ou falsas.” (BRUNER, 1991, p.4). Essas narrativas, a partir de seu pensamento, e reforçando o que afirma Manguel a respeito de suas interpretações, dependem exclusivamente do *Spectator*. Bruner afirma:

[...] nós organizamos nossa experiência e nossa memória de acontecimentos humanos principalmente na forma de narrativas: história, desculpas, mitos, razões para fazer e para não fazer, e assim em diante. A narrativa é uma forma convencional, transmitida culturalmente e restrita por cada nível de domínio individual de domínio e por seu conglomerado de dispositivos protéticos, colegas, e mentores. Ao contrário das construções geradas por procedimentos lógicos e científicos que podem ser destruídas por causa de falsificações, construções narrativas só podem alcançar “verossimilhança.” (BRUNER, 1991, p. 4)

Apesar deste pensamento de Bruner estar ligado diretamente ao pensamento linguístico, oral ou escrito, ele pode ser conectado à imagem. Em seus estudos sobre a psicologia cognitiva intitulado *The course of cognitive growth*³⁷, ele discute sobre a evolução no modo de aprendizado em “[...] três sistemas de processamento de informações pelos quais os seres humanos constroem modelos de seu mundo: através da ação, através das imagens e através da linguagem.”³⁸ (BRUNER, 1964, p. 1). Em sua pesquisa, Bruner, aplica princípios evolutivos percorridos por Charles Darwin (1809 – 1882), geólogo e biólogo britânico, sugerindo um desenvolvimento a partir de sistemas externos, ou seja aloplástico, partindo da implantação de sistemas motores, como lanças para a caça, as alavancas e a criação da roda, passando pelos sistemas sensoriais como sinal de fumaça até alcançar os sistemas de capacidades raciocinativas com o desenvolvimento das linguagens, utilizando de mitos, teorias e explicações. A partir dessa análise, Bruner, desenvolve os sistemas de representação no desenvolvimento cognitivo humano dividido em três tipos “[...] representação ativa,

37 “O curso do desenvolvimento cognitivo”, em livre tradução.

38 [...] three systems of processing information by which human beings construct models of their world: through action, through imagery, and through language. (tradução nossa)

representação icônica e representação simbólica”³⁹(BRUNER, 1964, p. 2). A representação ativa é a que ele define a partir das respostas motoras, que seria um tipo de inteligência corporal. Seria a primeira a se desenvolver. A representação icônica estaria diretamente associada a respostas visuais, ou seja, por imagens. Ele diz: “As imagens ‘representam’ eventos perceptivos da maneira próxima, mas convencionalmente seletiva, que uma foto representa para o objeto retratado”⁴⁰ (BRUNER, 1964, p. 2). E por fim, a última a ser desenvolvida, a representação simbólica, que está associada à linguagem e ao pensamento lógico. Um fato importante neste estudo de Bruner é o fato de os três tipos de representação cognitiva estarem presentes na fase adulta e serem interdependentes.

Deste modo, compreendendo o desenvolvimento do sistema cognitivo humano e sua relação com a evolução sugerida por Darwin, é possível abordar a evolução na forma de narrativa utilizada pelo ser humano até alcançar a narrativa tradicional como se conhece atualmente. E é possível compreender também que um discurso que utiliza da representação icônica e da representação simbólica um discurso pode constituir maior provocação, sugerindo instâncias relevantes de expressão e comunicação.

2.1.1 A imagem da pré-história à construção da escrita

Se buscarmos os primeiros registros imagéticos na história da humanidade entenderemos o pensamento de Bruner e como se utilizava a imagem. Os primeiros registros de imagem pelo ser humano ocorreram no período paleolítico, onde eram realizados registros nas cavernas e nas paredes das montanhas. Não se sabe até hoje a real motivação para tal registro, havendo apenas especulações e hipóteses, porém independente de se tratar de um registro real ou ficcional, é o um entre os primeiros indícios de construção de narrativa pelo ser humano e, como indicou Bruner, é o período pré-linguístico na evolução humana. O pesquisador Abbe Breuil (1877 – 1961), arqueólogo, etnólogo e geólogo francês, dominou a interpretação da arte paleolítica do sudoeste da Europa por muito tempo e foi apenas na segunda metade do século XX que seus principais postulados foram questionados. Ele definia as pinturas a partir da ideia de “magia de caça compreensiva”, como constata John Parkington, professor emérito em arqueologia na Universidade da cidade do Cabo, ao afirmar:

39 [...] enactive representation, iconic representation, and symbolic representation. (tradução nossa)

40 Images "stand for" perceptual events in the close but conventionally selective way that a picture stands for the object pictured. (tradução nossa)

Ele achava que as obras de arte eram o resultado das principais ansiedades dos caçadores paleolíticos, a saber, que o jogo deles deveria florescer e aumentar, e que eles mesmos deveriam ter sucesso contínuo na caça. As pinturas e gravuras acompanhadas dos ritos apropriados garantiriam isso. Daí a inacessibilidade de muitas criações, o uso repetido de uma tela quando outras estavam disponíveis, a representação de animais prenhes e feridos, a escassez de figuras humanas e o dano paleolítico em certas pinturas e gravuras. Tudo parecia se encaixar.⁴¹ (PARKINGTON, 1969, p. 3)

Porém, em 1968, André Leroi-Gourhan (1911 – 1986), arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês, em seu livro *The Art of Prehistoric Man in Western Europe*, propõe outra análise para a motivação das pinturas rupestres a partir da repetição e padrão das imagens encontradas. Ao se analisar os registros a partir de padrões e repetições buscou-se definir subjetividade e simbolismo para os registros rupestres. A partir do princípio de analítico de Leroi-Gourhan, podemos presumir que estaria surgindo ali a primeira tentativa de comunicação linguística. Além disso foi possível diferenciar eras determinadas e o estágio do ser humano a partir dos registros rupestres como mostra Andre Prous, arqueólogo brasileiro, afirmando que Henri Lhoti (1903 – 1991), explorador, etnógrafo e descobridor da arte rupestre pré-histórica, ao estudar as pinturas saarianas conseguiu observar períodos distintos:

[...] o primeiro (*période Bubaline*) representava animais selvagens, sendo supostamente característico dos caçadores; o segundo (*période Bovidienne*), era obviamente atribuído aos primeiros pastores e um terceiro (*période des chars*), correspondendo a populações da idade do Bronze etc. Além desta observação, válida no plano local, estabeleceu-se, na mesma perspectiva evolucionista implícita de Breuil, a idéia de que no mundo inteiro, cada população, em função do seu “patamar evolutivo” representaria um determinado tipo de tema: caçadores representariam suas presas; pastores, seus rebanhos, etc. (PROUS, 1999, p. 252)

Apesar das análises, não se pôde até hoje definir qual a real motivação para que se realizassem tais registros, porém, independentemente da motivação para as pinturas nas cavernas, podemos observar a força da imagem na construção da comunicação na história da humanidade, seja para o viés narrativo, como uma espécie de crônica do cotidiano, seja para

41 He felt that the works of art were the result of the major anxieties of the palaeolithic hunters, namely that their game should flourish and increase and that they themselves should enjoy continuing success in the hunt. The paintings and engravings accompanied by the appropriate rites would ensure this. Hence the inaccessibility of many creations, the repeated use of one canvas when others were available, the depiction of pregnant and wounded animals, the paucity of human figures and the palaeolithic damage to certain paintings and engravings. It all seemed to fit. (tradução nossa)

viés o ritualístico ou como linguagem mais elaborada, associando símbolos para a construção de um discurso. Mas este seria o princípio da escrita.

Figura 13: Caverna Lascaux



Fonte: Musée D'archéologie Nationale
(<https://archeologie.culture.fr/lascaux/fr/mediatheque>)

A escrita aparece em locais distintos e, assim como as pinturas rupestres, não se pôde definir até hoje onde teria surgido. Sobre o princípio da escrita e sua relação com a imagem, Ignace Gelb (1907 – 1985), historiador polonês-americano e assiriologista pioneiro no estudo científico de sistemas de escrita, em sua obra *A Study of Writing*, afirma que:

A escrita começou no momento em que o homem aprendeu a comunicar seus pensamentos e sentimentos por meio de sinais visíveis; compreensível não apenas para si mesmo, mas também para todas as outras pessoas mais ou menos iniciadas no sistema particular. No começo, as figuras serviam como expressão visual das ideias do homem, de uma forma que, em grande parte, independia do discurso, que as expressava de forma auditiva. a relação entre escrita e fala nos estágios iniciais da escrita era muito frouxa, na medida em que a mensagem escrita não correspondia às formas exatas de fala.⁴² (GELB, 1952, p. 11)

42 Writing began at the time when man learned how to communicate his thoughts and feelings by means of visible signs; understandable not only to himself but also to all other persons more or less initiated into the particular system. In the beginning pictures served as a visual expression of man's ideas in a form to a great extent independent of speech which expressed his ideas in an auditory form. the relationship between writing and speech in the early stages of writing was very loose, inasmuch as the written message did not correspond to exact forms of speech. (tradução nossa)

Possivelmente motivado pela aplicação de signos na escrita de antigas civilizações, Gelb afirma: “Entre os precursores da escrita, a classe mais usada é aquela geralmente conhecida pelo termo enganador da escrita ‘pictográfica’ ou ‘ideográfica’.”⁴³ (GELB, 1952, p. 29). Para ele, definir como pictográfica a linguagem de certas civilizações é uma falha, uma vez que o termo não alcança certas complexidades apresentadas por essas civilizações. Ele diz:

O termo 'pictográfico', que significa 'escrita pictórica', não é apropriado porque existem outros sistemas, como egípcio, sumério antigo, etc., também expressos em forma de imagem, mas inteiramente diferente na estrutura interna de sistemas primitivos como os usados pelos índios americanos. Além disso, o termo "pictografia" impila características da forma externa, não do desenvolvimento interno do sistema.⁴⁴(GELB, 1952, p. 35)

Ele apresenta outras relevantes considerações acerca da escrita na antiguidade em civilizações distintas:

A grande maioria dos sinais nos sistemas de escrita sumeriano, egípcio, hitita e chinês são simples figuras de objetos encontrados no mundo circundante. Mas os criadores dos signatários raramente desenhavam os sinais como um artista os desenhava. O objetivo original da escrita é a criação de símbolos que significam palavras da língua e são alcançados por meio de medidas econômicas que resultam na omissão do símbolo. Um artista não desenhava água, uma montanha ou um cavalo na forma em que os encontramos por escrito, assim como ele raramente se permitia desenhar cabeças para figuras inteiras.⁴⁵ (GELB, 1952, p. 97)

Ou seja, não há uma simples reprodução imagética do termo a ser descrito, havendo já um pensamento simbólico, uma construção do discurso daquelas imagens e o que elas carregam em seus significados. Com a evolução da escrita, esses signos foram se tornando mais rebuscados buscando se aproximar da oralidade, ou seja, do som emitido pelas palavras ao serem pronunciadas. Gelb dividiu a história da escrita em três estágios: “Sem escrita,

43 Among the forerunners of writing the most widely used class is that generally known by the misleading term of "pictographic" or "ideographic" writing. (tradução nossa)

44 The term 'pictographic', meaning 'picture writing', is not appropriate because there are other systems, such as Egyptian, early Sumerian, etc., also expressed in picture form, but entirely different in inner structure from such primitive systems as those used by the American Indians. Furthermore, the term 'pictography' impiles chacteristics of outer form, not of inner development of system. (tradução nossa)

45 The great majority of signs in the Sumerian, Egyptian, Hittite, and Chinese systems of writing are simple pictures of objects found in the surrounding world. But the creators of the signaries rarely drew the signs as an artist would draw them. The original object of writing is the creation of symbols which stand for words of the language and is achieved through economizing measures resulting in the omission of the symbol. An artist would not draw water, a mountain, or a horse in the form in which we find them in writing, just as he would rarely allow himself to draw heads for full figures. (tradução nossa)

Precursos da escrita e Escrita completa”⁴⁶ (GELB, 1952, p. 190). O sem escrita ele define como o período das imagens, desde as pinturas rupestres até as pictografias. O estágio precursor da escrita é o que ele denominou *semasiografia*, que vem do grego *semasia*, que quer dizer “significação”, e *grafia*, que entre os seus significados inclui “escrita”, ou seja, “esse é o estágio em que as imagens podem transmitir o significado geral pretendido pelo escritor.”⁴⁷(GELB, 1952, p. 191) E a terceira etapa é a escrita completa, que ele afirma ter se desenvolvido a partir da fonetização e sua sistematização, que desenvolveu “sistemas completos de escrita que possibilitaram a expressão de qualquer forma linguística por meio de símbolos com valores silábicos convencionais.”⁴⁸ (GELB, 1952, p.194).

Desse modo, é possível compreender a evolução da linguagem e a forte relação da palavra com a imagem, uma vez que a origem da escrita se deu a partir das representações pictóricas do ser humano. Porém, mesmo depois do desenvolvimento da escrita completa e a não mais utilização da pictografia e ideogramas, a imagem continuou sendo utilizada para representações narrativas de diversas maneiras.

2.1.2 A imagem como instrumento histórico

Apesar do avanço da escrita e a sua transformação simbólica, perdendo a característica pictográfica, a imagem continuou sendo utilizada com muita força nas civilizações antigas como forma de difusão histórica, mitológica e até mesmo registro histórico em alguns casos. Civilizações como a egípcia e a grega, que segundo Belg, estariam já na fase de escrita completa, utilizam as pinturas como registro e narrativa.

As pinturas nas paredes do antigo Egito podem ser interpretadas como registro da história, eternizando-a. Richard H. Wilkinson, arqueólogo americano atuante no campo da egiptologia, comenta os temas e cenas retratadas nas pinturas egípcias:

[...] algumas reais e de natureza contínua (ou pelo menos atividades enraizadas em eventos e ações do início da história egípcia e que continuaram ser representado simbolicamente); e outros que eram claramente míticos e não tinham nenhuma relação real com realidade; e

46 No Writing, Forerunners of Writing, and Full Writing (tradução nossa)

47 this is the stage in which pictures can convey the general meaning intended by the writer.(tradução nossa)

48 complete systems of writing developed which made possible the expression of any linguistic form by means of symbols with conventional syllabic values. (tradução nossa)

ainda outros que eram puramente propagandísticos e envolviam o "ajuste" da realidade.⁴⁹ (WILKINSON, 1994, p. 170)

Ou seja, as pinturas egípcias desempenhavam função histórica ao retratar algum acontecimento real, eternizando nas paredes e pedras, como exemplo, a pintura do rei praticando a corrida ritual na comemoração o jubileu (o festival *sed*), para insinuar capacidade de manter o reinado. Além de eternizar o ocorrido, essas pinturas sugerem função narrativa, pois as imagens incorporam instâncias simbólicas. As pinturas egípcias não buscavam a representação fiel da realidade, pelo contrário, os corpos eram representados em seu idealismo, como deveriam ser e não como eram, e seus registros buscavam afirmação, pois o fato de o rei correr com um pergaminho que aparentemente lhe dava direito ao jubileu permitia que a interpretação fosse ampliada, como pretende mostrar Wilkinson:

Enquanto percorria o percurso estabelecido, o rei afirmou seu domínio sobre a terra do Egito. Também foi demonstrado que a área atravessada ou circundada na "corrida" heb-sed representava não apenas a extensão do domínio terrestre do rei, mas também seu reino celestial, pois o governo do rei era identificado com o governo do deus Horus sobre o céu e a terra. Assim, o rei viajaria simbolicamente até os limites de seu domínio, restabelecendo sua autoridade sobre tudo o que existia.⁵⁰ (WILKINSON, 1994, p. 171)

A relação com a religião é também muito forte na cultura egípcia, e a pintura parece estar associada a esse pensamento. A cultura do rei escolhido pelos deuses e como uma criatura especial era fortalecido na narrativa visual egípcia. Há exemplos de pinturas nas quais se vê deuses ensinando aos reis a prática do arco e flecha como na representação do rei Thutmose III sobre a tutoria do Deus Seth. Essa, na verdade, era uma estratégia de narrativa mítica para tornar os reis seres especiais, como mostra Wilkinson:

Embora a maioria dos reis egípcios tenha aprendido claramente a usar o arco, juntamente com outras armas, não há nada particularmente simbólico nessa atividade em si, e é apenas na medida em que as instruções são dadas

49 Some actual and of an ongoing nature (or at least activities rooted in events and actions from early Egyptian history and which continued to be enacted symbolically); and others that were clearly mythical and had no actual relation to reality; and yet others which were purely propagandistic, and involved the "adjustment" of reality. (tradução nossa)

50 By carrying this document as he ran around the set course, the king affirmed his rulership over the land of Egypt. It has also been shown that the area crossed or encircled in the heb-sed "race" represented not only the extent of the king's earthly domain, but also his celestial realm, for the rule of the king was identified with the rule of the god Horus over heaven and earth. Thus the king would symbolically travel to the limits of his domain, re-establishing his authority over all that existed. (tradução nossa)

pessoalmente por um deus que a atividade se torna simbólica pela tutela divina do rei e posição teológica especial. Muitas outras cenas, como as que mostram o rei recebendo sua coroa das mãos de uma divindade, são obviamente paralelas.⁵¹ (WILKINSON, , p. 172)

E, além disso, os egípcios também representavam cenas cotidianas sem nenhum simbolismo explícito, apesar de que as pinturas egípcias permitem interpretações simbólicas abertas. Para estas representações apenas o simbolismo da ação em si é significativo, como mostra Wilkinson ao analisar as pinturas no pequeno santuário dourado de Tutankhamon (1341 a.C. - 1323 a.C.), faraó da décima oitava dinastia, observando que nelas o rei não está acompanhado de um deus, nem está retratado de forma poderosa com força ou habilidade sobre-humana, como apresentavam pinturas com a função de destacar o rei perante a população. O soberano é retrato em ações cotidianas com sua jovem esposa, como se pode ler no comentário a seguir: “Em uma das cenas Tutankhamon dispara com um arco em patos selvagens, enquanto na outra, ele derrama líquido na mão da rainha de um longo frasco cilíndrico enquanto segura lótus e mandrágoras”⁵² (WILKINSON, 1994, p. 182), e esta ação pode ser interpretada sob molduras da sexualidade. Observando os signos incorporados ao ato de derramar o líquido e atirar com o arco, associando a representação de tais ações à palavra egípcia *seti*, que significa ejaculação, pode-se apreender nessas imagens um discurso ligado à renovação da vida.

Na *Figura 14* é possível observar *fac-símile*, uma cópia da pintura da tumba de Nefertari, pintada pela egiptóloga grega Nina de Garis Davies (1881 – 1965), em que a rainha Nefertari está jogando *senet*, uma espécie de jogo de tabuleiro egípcio, em uma cena comum do cotidiano. Wilkinson podera: “É possível que essas representações mostrem atividades recreativas reais sem nenhum tipo de simbolismo mais profundo, mas isso não impede a presença de camadas adicionais de interpretação simbólica, já que grande parte da arte egípcia é projetada para funcionar em vários níveis”⁵³ (WILKINSON, 1994, p. 182-183). Apesar dos

51 While most Egyptian kings clearly did learn to use the bow, along with other weapons, there is nothing particularly symbolic in this activity per se, and it is only inasmuch as the instruction is given personally by a god that the activity becomes symbolic of the king's divine tutelage and special theological position. Many other scenes, such as those showing the king receiving his crown from the hands of a deity, are of course directly parallel. (tradução nossa)

52 In one of the scenes Tutankhamun shoots with a bow at wild ducks, while in the other, he pours liquid into the queen's hand from a long cylindrical flask while holding lotuses and mandrakes. (tradução nossa)

53 It is possible of course that these representations depict actual recreational activities without any kind of deeper symbolism, yet this does not preclude the presence of additional layers of symbolic interpretation, as much of Egyptian art is designed to work on a number of levels. (tradução nossa)

temas diversos, as pinturas egípcias desempenhavam uma função em comum, a de narrar um acontecimento, real ou fictício, no intuito de difundir certo pensamento.

Figura 14: Rainha Nefertari jogando Senet (1279–1213 a.C)



Fonte: The Met Museum
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548355>)

Na Grécia antiga, diferente do Egito, além da preocupação em eternizar a sua história e a grandiosidade a partir das pinturas em murais, que foram destruídas com o domínio romano, havia o intuito da difusão, e aquelas que sobreviveram ao tempo eram as pintadas em vasos. Difundidos por toda Grécia, os vasos de cerâmica grega apresentam pinturas geométricas, mas em Atenas, centro intelectual grego, as pinturas retratavam cenas do cotidiano, de guerra e da mitologia, como mostra Haiganuch Sarian, Professora Titular de Arqueologia Clássica do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo:

O vaso é por excelência um utensílio comum na vida diária, doméstica ou religiosa, e sendo acessível às pessoas de condição média passa a desempenhar um papel de fixação e de projeção dos temas tratados; estes temas, na essência mitológicos, são divulgados através da visualização. De modo que, na grande massa da produção cerâmica ateniense, é a cena representada, o episódio narrado, que interessava mais ao artista. Ao estudioso deste repertório iconográfico mais vale a versão do mito transmitida pela tradição visual, gráfica, que a arte com que o tema foi tratado. A imagística nos vasos gregos é mais linguagem do que arte, a sua

função semântica predomina sobre sua função estética. (SARIAN, 1999, pág 164)

A cerâmica grega tinha como tema, principalmente na região de Atenas e Atica no século V antes de cristo, representar figuras humanas. Isso, segundo Sarian, se deve ao fato do pensamento antropocêntrico, ou seja, o homem está no centro e não mais os deuses como no Egito.

Figura 15: Julgamento de Paris (340-330 a.C.)



Fonte: National Archaeological Museum
(<https://www.namuseum.gr/en/collection/ysteri-klasiki-proimi-ellinistiki/>)

Sarian aponta: “[...] como diz Protágoras, ‘o homem é a medida de todas as coisas’; se o coro da Antígona de Sófocles enaltece o homem ‘a maior de todas as maravilhas’; se finalmente é Édipo, o homem, que vence a Esfinge, o sobrenatural” (SARIAN, 1999, p. 164). Portanto, não seria a cerâmica que representaria o oposto. Segundo ela, isso se deve ao fato de a arte grega estaria diretamente ligada ao pensamento do artista:

Entre elas, há que ressaltar o fato de que o sentido da imagem e de sua função na sociedade grega liga-se de modo geral à mentalidade dos artistas que viveram em um contexto cultural particular. A imagem e a imagística são

fenômenos essencialmente atenienses, qualquer que seja a origem dos artistas, pois é sobretudo no meio intelectual de Atenas que não se podia conceber criação artística sem a participação de figura humana. Centro maior da preocupação dos artistas, a perfeição das formas humanas é resultado de uma longa evolução cujas etapas são evidentes na história da arte cerâmica. (SARIAN, 1999, p. 164)

Na Grécia, por se tratar de uma democracia, não se utilizava a imagem para difundir o pensamento de soberania de um indivíduo entre os demais, nem para criar uma espécie de temor ou castigo para aqueles que não obedecessem às ordens dos deuses, assim como era utilizada no Egito para coagir a população. O que as imagens dos vasos gregos tinham em comum com as egípcias era o caráter histórico e narrativo, representando cenas do cotidiano, de guerras e mitos.

A arte grega influenciou diretamente a arte romana que manteve temáticas similares em suas pinturas. Porém, foi nos afrescos gregos, pouco difundidos devido a sua destruição decorrente das invasões e guerras, que os romanos se apoiaram. Os afrescos romanos são historicamente importantes por narrarem visualmente cenas do cotidiano, eventos e episódios de guerra. O tema dos afrescos e sua função narrativa começa a se modificar a partir do século V depois de Cristo, com o declínio do império romano e a ascensão do sistema feudal europeu. Nesse momento a imagem passou a ser utilizada narrativamente com outra função.

2.1.3 A imagem e a narrativa cristã: da idade média ao barroco

Com o sistema feudal europeu em ascensão e a consolidação da Igreja Católica e o cristianismo como religião predominante, o pensamento antropocêntrico que regia a democracia grega dá lugar ao teocentrismo, ou seja, o homem não seria mais o centro do universo, em seu lugar estaria um Deus único e verdadeiro. O sistema feudal europeu teve uma longa construção que durou cerca de sete séculos para se estabelecer, segundo Hilario Franco Júnior, historiador brasileiro, especialista em Idade Média: “[...] remontando à crise romana do século III, passando pela constituição dos reinos germânicos nos séculos V-VI e pelos problemas do Império Carolíngio no século IX, para finalmente se concluir em fins desse século ou princípios do X.” (FRANCO Jr., 1986, p. 9). Porém, a transformação não se deu apenas na estrutura de poder, mas se deu também na mentalidade da população, e segundo Franco Júnior, muito se deve a consolidação do cristianismo:

A decadência dos quadros, sócio-político-econômicos que tinham acompanhado seu desenvolvimento acelerou seu processo de transformação. O surgimento e o sucesso do cristianismo naquele momento refletiam tal estado de espírito e ao mesmo tempo reforçavam-no. Ou seja, o cristianismo passava a responder melhor aos anseios espirituais de um número crescente de pessoas, cujos problemas não eram solucionados pelo frio e ultrapassado racionalismo greco-romano. Assim, firmava-se aos poucos uma mentalidade simbólica que via no mundo um grande enigma decifrável somente pela fé. Um mundo que ganharia sentido apenas através de Deus. (FRANCO Jr., 1986, p. 26)

Essa “mentalidade simbólica”, que traz Franco Júnior, foi explorada pelo clero a partir das imagens. A imagem na idade média, na era cristã, era de uma importância muito grande, segundo Jean-Claude Schmitt, proeminente medievalista francês, devido ao pensamento bíblico. Neste período, um movimento de pensamento neoplatônico, com relação a criação do homem e do mundo, se baseia no pensamento de imagem que vai além do visível, uma imagem divina como fonte para a criação. Schmitt toma então o termo *imago* para pensar a imagem no período medieval, que para ele é fundamental ser pensado por uma noção teológica e antropológica, uma vez que:

[...] é como uma imagem que o homem se definiu ao longo da tradição judaico-cristã. Desde o início da Gênese (1, 27), Deus diz que Ele cria o homem "à nossa imagem e semelhança" (*ad imaginem e similitudinem nostrum*). A palavra *imago*, portanto, consagra a relação essencial do homem com o primeiro "imageador", Deus. Para comentaristas cristãos, o anúncio de preposição também significa que a relação do homem com Deus não é uma situação adquirida, mas deve ser cumprida com o tempo. De fato, como resultado da queda original, o homem foi privado da visão direta de Deus.⁵⁴ (SCHMITT, 1996, p. 4)

A “queda original” que ele traz é a dissemelhança de homem a Deus, o homem, termo usado no período no sentido de ser humano universal, estaria decaído, por isso a ideia de que a relação de homem com Deus se adquire com o tempo, pois ele buscará se reaproximar após a queda. Mas é no ano de 600 depois de Cristo que, segundo Schmitt, a imagem apresentará uma função narrativa mais evidente na era cristã, devido a uma carta enviada pelo Papa

54 [...] c'est en tant qu'image que l'homme s'est défini dans toute la tradition judéo-chrétienne. Dès le début de la Genèse (1, 27), Dieu dit qu'il crée l'homme "à notre image et à notre ressemblance" (*ad imaginem et similitudinem nostrum*). Le mot *imago* consacre donc la relation essentielle de l'homme au premier "imagier", Dieu. Pour les commentateurs chrétiens, la préposition *ad* signifie aussi que la relation de l'homme à Dieu n'est pas une situation acquise, mais elle devra s'accomplir dans le temps. En effet à la suite de la chute originelle, l'homme fut privé de la vision directe de Dieu. (tradução nossa)

Gregório Magno (540 – 604) em resposta ao iconoclasta Bispo Serenus de Marselha, que afirmou:

“[...] as imagens são toleradas, não devem ser destruídas, mas não mais "adoradas". Elas têm uma função de memória, lembram a história de Cristo e dos santos, especialmente para os analfabetos que não têm acesso às Escrituras.” Mas Gregório já vai um pouco mais longe: sua carta também fala do “ardor da compulsão” e até da “prostração” diante da imagem, fórmulas que em breve permitirão que, devido o uso atribuído por Gregório, justifique a ascensão da veneração de imagens no Ocidente.⁵⁵ (SCHMITT, 1996, p. 9)

Desse modo, para o Papa Gregório Magno, segundo Schmitt, a imagem apresentaria a função das escrituras, possibilitando que se comunicar com os iletrados: “[...] aqueles que ‘ignoram as letras’, ‘olhem a história’ que está pintada, ‘aprendem’ (*addiscere*) e recebem a ‘instrução’ (*aedificatio, instructio*) que não poderiam adquirir nos livros.” (SCHMITT, 2007, p. 97). E assim as imagens, assim como a *Figura 16*, não eram construídas de forma livre, pois havia um pensamento e um objetivo no modo de representar e narrar os episódios, como aborda Schmitt:

Os elementos figurativos, os motivos ornamentais, formas e cores apenas adquirem pleno sentido em suas relações, suas posições relativas de oposição e de assimilação, a distância que as separa ou, ao contrário, as maneiras pelas quais se aproximam, justapõem-se e por vezes se fundem. Uma única figura pode ser compósita e condensar - como nas imagens oníricas - diversas imagens em princípio distintas, a fim de expressar, pela contradição nas posturas e nos movimentos, a dialética das intenções significantes. (SCHMITT, 2007, p. 38)

O filósofo, historiador e crítico de arte de francês Georges Didi-Huberman, comenta a abordagem das artes visuais do cristianismo: “[...] buscava antes de mais nada fundar, no espaço do rito e da crença, sua própria eficácia visual, sua própria ‘arte visual’ no sentido amplo, que podia se manifestar através de coisas muito diferentes, um simples sinal da cruz, uma acumulação de túmulos *ad sanctos* e até mesmo o teatro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Esse pensamento, onde não havia uma preocupação em manifestar uma estética cristã,

55 [...] les images sont tolérées, elles ne doivent pas être détruites, mais pas non plus "adorées". Elles ont une fonction de memoria, elles rappellent l'histoire du Christ et des saints, particulièrement à l'intention des illettrés qui n'ont pas accès aux Écritures. Mais déjà, Grégoire va un peu plus loin: sa lettre parle aussi de "l'ardeur de la componction" et même de "prosternation" devant l'image, formules qui autoriseront bientôt le recours à Grégoire pour justifier l'essor de la vénération des images en Occident. (tradução nossa)

permanecendo as características da arte românica, durou do século IV ao século XI depois de cristo, e Schimitt define como o período de “adoração ao signo”⁵⁶, uma vez que nesse período se buscava o que Didi-Huberman chama de poder da figurabilidade, que seria a capacidade de encarnar corpos impossíveis sob pretexto de transcendência divina, sem muitas preocupações com figuração.

Figura 16: A anunciação, por Fra Angelico



Fonte: Museo del Prado

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e8faac>)

Tertuliano, (155 – 220), um prolífico autor das primeiras fases do Cristianismo, e outros padres, abriram a problemática da *mimesis*, encontrando brechas, para o motivo da encarnação, mas ao fazer isso ele lançava um desafio, como apresenta Didi-Huberman:

⁵⁶ L'adoration du signe (tradução nossa)

Para além das aparentes contradições da sua apologética, Tertuliano em realidade lançava uma espécie de desafio à imagem, que consistia em dizer: “Ou és apenas o visível e te execrarei como um ídolo, ou te abres aos esplendores do visual e então reconhecerei em ti o poder de ter-me tocado fundo, de ter feito surgir um momento de verdade divina, como um milagre.”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37)

No período entre o século XII e o século XV, período que Schmitt define como o período de “culto às imagens”⁵⁷, surgiu o estilo gótico, que buscava representar com realismo as figuras, se diferenciando da figurabilidade anterior e se afastando do estilo românico, apesar de manter os temas religiosos em sua essência. Com o renascimento italiano e a reforma protestante, há uma quebra com o pensamento católico e uma reaproximação na pintura da *mimesis* da realidade, retomando o pensamento grego, principalmente o de Aristóteles, com relação ao mundo sensível. Em resposta a reforma protestante, a igreja católica, realizou a contrarreforma, e dentre as ações ocorreu o surgimento da arte barroca, que apesar de alegórica, por tentar dar forma aos princípios abstratos bíblicos, buscava identificação usando a *mimesis* greco-romana. A igreja buscou representar cenas bíblicas como cotidianas para se reaproximar dos seus fiéis a partir da imagem. O que pode se observar com relação a arte cristã e como ela utilizava a imagem é que, independentemente do estilo de realização, a função era a mesma, narrar episódios bíblicos no intuito de se comunicar com a população e ampliar seus fiéis. A imagem católica é, em sua essência, narrativa.

2.2 A construção da imagem

As imagens apresentam funções narrativas, como visto no tópico anterior, mas a escolha do que se narrará é aconselhável que seja elaborado, quando houver o desejo de um discurso definido. Existem justificativas para as escolhas da composição de uma imagem, como a organização dos elementos, a perspectiva, o ângulo, as cores e principalmente os pontos de luz. Um mesmo objeto pode ser retratado de diversos modos, com ângulos, distâncias e iluminação distintas, o modo escolhido irá sugerir um discurso por trás da imagem. Neste tópico será abordado a importância da construção da imagem, e os dispositivos que podem ser utilizados no momento da concepção.

Em um espetáculo de teatro, a iluminação cênica é a responsável pela fisicalização dessas imagens e também responsável pela transição entre elas, permitindo que seja sugerida

57 Le culte des mages (tradução nossa)

uma narrativa visual no espetáculo a partir da relação da imagem mutável, mas essas imagens dialogam entre si, criando uma interdependência entre elas. Apesar de Clarice Lispector (1920 – 1977), escritora e jornalista ucraniana naturalizada brasileira, afirmar em seu romance *A maçã no escuro*, que: “[...] um dos indiretos modos de entender é achar bonito” (LISPECTOR, 2015, p. 266), o cérebro humano busca, por natureza, uma lógica narrativa para compreender, como afirmou Bruner, ou seja, o *spectator* irá intuir sua narrativa com aquelas imagens apresentadas, independente da escolha do diretor ou diretora ou do iluminador ou iluminadora. Por isso, é importante ter ciência de que, se não houver uma elaboração da narrativa visual do espetáculo, por parte dos ou das profissionais responsáveis, essa construção ficará a cargo do acaso e, se não for escolha de criação a utilização do acaso e uma abertura de possibilidades de interpretação, esse é um risco que não é aconselhável correr.

2.2.1 A perspectiva no renascimento e a importância da sombra no barroco

Com a revolução científica surge também o renascimento artístico italiano no século XV. A arte, com a transição do pensamento teocêntrico para o antropocêntrico, perde o caráter puramente religioso e passa a não mais apenas reproduzir acontecimentos bíblicos, que anteriormente fugia da representação do real. A partir de meados do século XV a arte e a ciência se encontram e acontece uma transição na pintura, onde o pensamento científico passa a estar presente no fazer artístico por meio da elaboração da imagem e da perspectiva. Segundo Morris Kline (1908 – 1992), professor de matemática e historiador de matemática norte-americano, no renascimento: “[...] os pintores reviveram a glória e a alegria de um mundo vivo e reproduziram belas formas que atestavam o prazer da existência física, o direito inalienável de satisfazer as necessidades naturais e os prazeres proporcionados pela terra, pelo mar e pelo ar.”⁵⁸ (KLINE, 1953, p. 126).

Porém, a representação do real se tornou um desafio para os pintores que, influenciados pela filosofia grega, buscaram alicerces na geometria, uma vez que o artista renascentista, segundo Kline: “[...] se tornou completamente familiar e imbuído da doutrina de que a matemática é a essência do mundo real, que o universo é ordinário e explicável

58 [...] the painters revived the glory and the gladness of an alive world and reproduced beautiful forms which attested to the delightfulness of physical existence, the inalienable right to satisfy natural wants, and the pleasures afforded by earth, sea and air. (tradução nossa)

racionalmente em termos de geometria.”⁵⁹ (KLINE, 1953, p. 127). Essa modificação na pintura já vinha sendo indicada desde o final do século XIII, momento que coincide com o ressurgimento dos escritos de Aristóteles pelos filósofos árabes. Neste período os pintores perceberam, segundo Kline: “[...] a falta de vida e a irrealidade da pintura medieval”⁶⁰ (KLINE, 1953, p. 127). E, com isso, buscaram de forma consciente modificar essa prática, usando pessoas reais na pintura de temas religiosos, buscando posições não ortodoxas, buscando expressar emoções nas imagens. Segundo Kline: “A diferença essencial entre arte medieval e renascentista é a introdução da terceira dimensão, ou seja, a representação do espaço, distância, volume, massa e efeitos visuais.”⁶¹ (KLINE, 1953, p. 129), e essa tridimensionalidade só seria alcançada por meio de um sistema óptico de representação.

O estudo da representação tridimensional na pintura é importante para esta investigação porque a tridimensionalidade só é possível a partir da utilização da luz e da sombra, pois é a partir deste contraste que poderá ser construído relação de volume, profundidade e distâncias, permitindo também a construção de pontos de atenção, visto que, como já foi discutido no primeiro capítulo deste estudo, o olho se relaciona com a luz, e isto não só na realidade, com a luz natural ou artificial sobre os objetos, mas na representação pictórica.

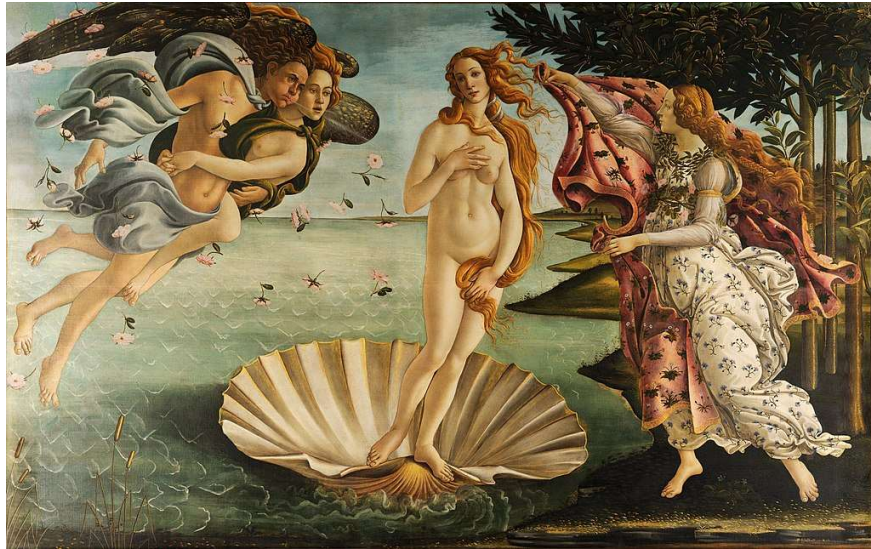
No início a iluminação inserida nas pinturas renascentistas era utilizada para criar um certo volume e dar profundidade. A luz em si não apresentava uma função narrativa tão aparente, por ser uma iluminação homogênea, utilizando a sombras para contornar e criar uma distância entre os elementos presentes na pintura. O destaque entre os elementos era realizado pelas cores utilizadas, onde a luz é importante, e pela distribuição dos mesmos, buscando centralizar aquele elemento que deveria ter mais destaque, distribuindo os demais elementos na sua periferia, como pode ser observado nas obras *Nascimento de Vênus* (1485) e *Primavera* (1482), de Sandro Botticelli (1445 – 1510), pintor italiano renascentista.

59 [...] he became thoroughly familiar and imbued with the doctrine that mathematics is the essence of the real world, that the universe is ordered and explicable rationally in terms of geometry. (tradução nossa)

60 [...] the lifelessness and unreality of medieval painting (tradução nossa)

61 The essential difference between medieval and Renaissance art is the introduction of the third dimension, that is, the rendering of the space, distance, volume, mass, and visual effects. (tradução nossa)

Figura 17: Nascimento de Vênus



Fonte: Gallerie degli Uffizi (<https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>)

Figura 18: Primavera



Fonte: Gallerie degli Uffizi (uffizi.it/opere/botticelli-primavera)

Nesse período as imagens eram representadas seguindo um sistema triangular a partir do centro da tela, dispondo os elementos secundários periféricamente ao elemento central. Com o tempo foram sendo elaboradas novas técnicas de pintura, e a luz passou a não buscar a uniformidade e definição em toda imagem. Essa mudança se deu no alto renascimento, na segunda metade do século XV, a partir do *Sfumato*, uma técnica desenvolvida por Leonardo da Vinci (1452 – 1519), polímata nascido na atual Itália. “*Sfumato* (‘esfumaçado’) descreve as transições sutis da modelagem de Leonardo, enquanto ele desfocava as bordas das formas e

modulava do realce para a sombra profunda. Ao longo da pintura, o brilho esmaltado da coloração tardia de *Quattrocento* foi substituído por uma nova tonalidade suave.”⁶² (HARTT, 2011, p.464), que tem como primeiro exemplo a obra *A Virgem e o Menino com Santa Ana* (1503).

Figura 19: A Virgem e o Menino com Santa Ana



Fonte: Musée du Louvre (<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/virgin-and-child-saint-anne>)

É possível observar na *Figura 19* que a estrutura piramidal clássica do renascimento se mantém, preservando o elemento de maior importância no centro da pintura com uma distribuição em forma de triângulo, mas as sombras, no *sfumato* de Da Vinci, já são utilizadas não apenas para dar volume e profundidade, mas para acentuar áreas de importância. Pode-se

62 Sfumato ("smokelike") describes the subtle transitions of Leonardo's modeling as he blurred the edges of forms and modulated from highlight into deep shadow. Throughout the painting, the enameled brilliance of late Quattrocento coloring has been replaced by a new, subdued tonality. (tradução nossa)

observar na imagem que o rosto da virgem e do menino estão mais iluminados que o da santa, e isso se dá devido a um manto fino que cobre o seu rosto e sutilmente reduz o brilho da luz em sua pele. E de forma sutil, Da Vinci cria um contraste provocando uma área de atenção na virgem e no menino, que são observados por Santa Ana, iniciando assim um novo modo de apresentar a narrativa visual dessa vez com o auxílio da luz e da sombra.

O uso da sombra e da luz ganham um caráter mais simbólico, sobrepondo o pictórico, com o surgimento do *chiaroscuro*, que é “na pintura, o contraste de luz e sombra - do italiano *chiaro* (claro) e *oscuro* (escuro) - para aprimorar a modelagem”⁶³ (HARTT, 2011, p. 693). Essa técnica ganhou força na pintura barroca. Segundo Ernst Gombrich (1909 – 2001), historiador da arte britânico, o termo barroco: “[...] significa, realmente, absurdo ou grotesco, e o termo foi usado por pessoas que insistiam em que as formas dos edifícios clássicos nunca deveriam ser aplicadas ou combinadas de nenhuma outra maneira que não fossem gregos e romanos.”⁶⁴ (GOMBRICH, 1999, p. 387), e o termo foi empregado por alguns comentaristas que tinham como ímpeto combater as tendências do século XVII e ridicularizá-la. Porém, a fuga dos princípios de equilíbrio greco-romano adotados no renascimento é algo consciente. A arte barroca está diretamente ligada a igreja católica, que como resposta ao crescimento do protestantismo na Europa, devido a reforma protestante, realiza a contrarreforma, que foi responsável por retomar os princípios de Santo Agostinho deixando um pouco de lado a busca da ciência empregada por São Tomás de Aquino. E isso refletiu no modo de se conceber a arte sacra, como mostra Gombrich ao tratar da Igreja de Jesus, a primeira dos jesuítas em Roma, construída por Giacomo della Porta (1532 – 1602), escultor e arquiteto italiano, que teve a primeira fachada barroca e foi o primeiro passo com a esperança de combater o protestantismo na Europa:

Sua própria forma tinha que corresponder a uma concepção nova e incomum; A ideia renascentista de construir uma igreja circular e simétrica foi rejeitada como inadequada para o serviço divino, e um novo, simples e engenhoso plano foi elaborado para aceitação em todos os países europeus. A igreja deveria ter a forma de uma cruz, coroada por uma grande e majestosa cúpula.⁶⁵ (GOMBRICH, 1999, p. 388)

63 In painting, the contrast of light and shade - from the Italian *chiaro* (light) and *oscuro* (dark) - to enhance modeling

64 [...] significa, realmente, absurdo o grotesco, y el término fue empleado por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos. (tradução nossa)

65 Su propia forma tenía que corresponder a una concepción nueva e insólita; la idea renascentista de construir una iglesia circular y simétrica fue rechazada como inadecuada para el servicio divino, por lo que se elaboró un plano nuevo, sencillo e ingenioso para que fuera aceptado en todos los países europeos. La iglesia habría

E esse novo modo de produção artística não ficou restrito à arquitetura, mas também à pintura. Gombrich aponta que as principais mudanças na pintura foram: “[...] a ênfase na luz e na cor, o desdém pela harmonização simples e a preferência por composições mais complicado.”⁶⁶ (GOMBRICH, 1999, p. 390), ou seja, a relação de contraste, iniciada com Leonardo Da Vinci e o *sfumatto*, ganha um novo olhar e aprofundamento. E a estrutura triangular e piramidal são abandonadas por uma estrutura diagonal, mais livre, dando assim início à composição dinâmica na pintura, permitindo novas harmonias, quebrando o equilíbrio greco-romano do renascimento. Além disso, o tema das pinturas, que no renascimento buscavam a reprodução do ser humano e da natureza, retoma os temas bíblicos, mas dessa vez, diferente das pinturas medievais, utilizando representações realistas.

E é nesse ponto que a pintura barroca fornece um material rico para a composição da iluminação cênica no teatro. Porque a pintura barroca retomou os princípios metafísicos da iluminação divina, proposto por Santo Agostinho, que na idade média utilizava o aspecto da luz na pintura para indicar os seres iluminados por Deus, e somou ao realismo e a perspectiva pictórica desenvolvida no renascimento para construir imagens em que a luz tivesse um aspecto realista, respeitando a perspectiva, mas que também sugerisse um discurso visual a partir da filosofia da iluminação divina, iluminando o indivíduo escolhido por Deus. O auge dessa utilização da luz e dessa concepção pictórica se deu com Michelangelo Merisi (1571 – 1610), pintor italiano, mais conhecido com Caravaggio, por ter nascido em Caravaggio, uma comuna italiana da região da Lombardia, província de Bérgamo, que levou a técnica do *chiaroscuro* a intensidades dignas de uma atenção especial, sendo ele o grande nome do tenebrismo, movimento artístico do barroco que tinha como princípio a radicalização do *chiaroscuro*, daí o nome tenebrismo, que vem de trevas, devido a utilização intensa das sombras em contraste com a luz. Essa radicalização contribuiu para a dramaticidade do barroco em contraste com o racionalismo renascentista, como mostra Gombrich, ao tratar da obra de Caravaggio:

E ele fez o possível para que os personagens dos textos antigos parecessem reais e tangíveis. Até sua maneira de lidar com luz e sombra colaborou para esse fim; a luz, em suas pinturas, não faz os corpos parecerem mais suaves e graciosos, mas é dura e quase cega em contraste com as sombras profundas, fazendo toda a cena estranha se destacar com uma honestidade inquebrável

de tener la forma de una cruz, coronada por una gran cúpula majestuosa. (tradução nossa)
66 [...] el énfasis en la luz y el color, el desdén por la armonización sencilla y la preferencia por las composiciones más complicadas. (tradução nossa)

que poucos de seus contemporâneos eles poderiam apreciar, mas com efeitos decisivos em artistas posteriores.⁶⁷ (GOMBRICH, 1999, p. 393)

Se observamos a obra *As sete obras de misericórdia* (1603), de Caravaggio, poderemos entender a utilização da luz em suas obras além do realismo, que era regra nas obras renascentistas.

Figura 20: As sete obras de misericórdia



Fonte: Pio Monte della Misericordia
(<https://www.piomontedellamisericordia.it/portfolio/michelangelo-merisidetto-caravaggio-le-opere-della-misericordia-1607/>)

67 E hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos parecieran reales y tangibles. Incluso su modo de manejar la luz y la sombra colaboró a este fin; la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena resalte con una inquebrantable honradez que pocos de sus contemporâneos podían apreciar, pero de efectos decisivos sobre los artistas posteriores. (tradução nossa)

Na obra, que pode ser vista na *Figura 20*, é possível notar as sete obras de misericórdia corporais. É importante frisar isso, pois existem as obras de misericórdia corporais e as espirituais, e apesar de o título não definir de qual se trata, foram as obras corporais que Caravaggio retratou, e são elas: dar de comer a que tem fome; dar de beber a quem tem sede; dar pousada aos peregrinos; vestir os nus; visitar os enfermos; visitar os presos e enterrar os mortos.

Caravaggio consegue com eficiência representar as sete obras em um único quadro. Mas o ponto principal é a fonte de luz. É possível observar que na parte superior da imagem, elevado aos céus, ele representou a virgem maria com o menino Jesus e dois anjos, sendo que um deles está em posição de benção aos indivíduos da imagem, com a mão espalmada ele derramaria a misericórdia sobre os humanos. É importante observar esta ação, pois é dela que vem a luz. Apesar de ao fundo da imagem haver a representação de um padre com velas, não é essa fonte de luz que ilumina a cena, mas sim a luz divina que vem da Virgem Maria, do menino Jesus e é distribuída pelo anjo. A luz na imagem é uma luz superior que tem como trajeto uma diagonal da esquerda superior para a direita inferior.

Com a iluminação partindo dos céus, Caravaggio enfoca apenas os atos de misericórdia. A ele não interessa dar atenção ao cenário ou qualquer tipo de adorno, ele conduz o olhar do seu *spectator* aos atos misericordiosos. Desde a cena da jovem alimentando um faminto, ao lhe amamentar, e ao mesmo tempo visitando um preso tendo ao seu lado, como também se pode observar, o ato de enterrar um morto, na direita do quadro, e os demais atos na esquerda, mostrando um peregrino vestindo um nu e recebendo indicação de onde se hospedar por um senhor que estava visitando um enfermo pouco iluminado por estar sob a sombra dos peregrinos, e ao fundo um sedento mata sua sede, completando os sete atos misericordiosos.

Dando ênfase na ação, Caravaggio constrói uma dramaticidade, acentuando a cena na imagem, levando o *spectator* a um estado de altivez e incômodo, lhe retirando a passividade de observador com certo teor de neutralidade, se é que isso seja possível, como mostra Manguel ao analisar esta mesma obra:

[...] para Caravaggio, o cenário onde a Misericórdia representará suas obras deve incluir o espectador se pretende falar a verdade. Portanto, Caravaggio suprime a ideia do espectador como algo externo; ele o transforma em ator; faz dele um participante do enredo que se desenrola não diante dos olhos do espectador, situado em uma posição privilegiada, mas sim a toda volta dele,

no mesmo nível que ele; Caravaggio o obriga a sentir-se responsável por seus irmãos e irmãs miseráveis. Por fim, Caravaggio compele o espectador à ação. Compaixão sem ação, ensinou santo Tomás de Aquino, não é misericórdia. Algo tem de ser feito. (MANGUEL, 2001, p. 307)

Caravaggio influenciou gerações de pintores com sua intensa utilização do contraste entre a luz e a sombra, entre eles um dos mais importantes pintores da história, o pintor holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669), conhecido pelos retratos, autorretratos e cenas bíblicas que fisicalizava em suas obras. Rembrandt, como ficou conhecido, se destaca por conseguir transmitir sentimentos em suas obras pelas personagens ali representadas. Seus retratos conseguem evocar personalidade à obra, tornando-a mais do que uma representação, mas chegando a dar vida às pessoas que pinta. Segundo Gombrich: “Rembrandt quase não precisava de movimentos e atitudes para expressar o significado íntimo da cena; nunca é teatral.”⁶⁸ (GOMBRICH, 1999, p. 424), ou seja, ele não constrói cenas com grande expressividade dramática, como fazia Caravaggio, apesar de se inspirar em sua obra. Rembrandt, em suas obras, utilizava o *chiaroscuro*, assim como Caravaggio, para sugerir a cena, mas, diferente de Caravaggio, ele estava mais preocupado em insinuar uma narrativa a partir das personagens do que pela ação apresentada na cena como um todo. As personagens das obras de Rembrandt não são apenas componentes visuais aplicados para auxiliar a configuração da cena, pelo contrário, elas suscitam um passado, uma ação justificada, um propósito, são pessoas individualizadas e não apenas elementos para uma composição geral, e ele utiliza o contraste de luz e sombra para acentuar certas ações e sentimentos, como mostra Gombrich:

A primeira impressão produzida por muitas de suas pinturas é a de uma coloração marrom escura; mas essas sombras profundas comunicam ainda mais vigor aos contrastes de algumas nuances claras e brilhantes. O resultado é que a luz, em algumas pinturas de Rembrandt, parece quase ofuscante; mas Rembrandt nunca usou esses efeitos mágicos de luz e sombra sozinhos, mas para aumentar a intensidade de uma cena. O que pode ser mais emocional do que a atitude do jovem príncipe sob sua roupa orgulhosa, escondendo o rosto no peito do pai, ou o rei Davi em sua aceitação serena e dolorosa da submissão do filho? Embora não vejamos o rosto de Absalão, "sentimos" a expressão que ele deve ter.⁶⁹ (GOMBRICH, 1999, p. 424)

68 Rembrandt apenas necesitó movimientos y actitudes para expresar el sentido íntimo de la escena; nunca es teatral. (tradução nossa)

69 La primera impresión que producen muchos de sus cuadros es la de una coloración parda oscura; pero estas tonalidades profundas comunican más vigor todavía a los contrastes de unos pocos matices claros y brillantes. El resultado es que la luz, en algunos cuadros de Rembrandt, parece casi cegadora; pero Rembrandt nunca empleó esos mágicos efectos de luz y sombra por sí mismos, sino para aumentar la

Diferente dos pintores renascentistas, que buscavam uma reaproximação à mimese da natureza, e principalmente dos adeptos do maneirismo, o movimento artístico que focava no aperfeiçoamento da técnica e rebuscamento visual, Rembrandt se debruçou ao ato de representar a alma e a natureza humana em suas pinturas. O pesquisador John I. Durham em sua obra *Biblical Rembrandt: Human Painter In A Landscape Of Faith*, estudou esse olhar diferenciado e a chamou de “humanidade de Rembrandt”, porque suas obras eram preenchidas com sua experiência e com sua fé. Há, nas obras de Rembrandt, um discurso extremamente pessoal presente. Durham afirma que a humanidade de Rembrandt presente na sua obra é: “[...] sua tentativa ao longo da vida de ser honesto: com suas fontes, com seus pontos de vista e, acima de tudo, com e sobre si mesmo.”⁷⁰ (DURHAM, 2004, p. 24). Essa característica pode ser observada em suas obras, independente das temáticas, que variam desde as pinturas com tema histórico, contemporâneo ou bíblico, até mesmo os retratos. Uma das principais obras de Rembrandt, *A Companhia das Milícias do Capitão Frans Banning Cocq*, conhecida mundialmente como *Ronda Noturna* (1642), é um grande exemplo da humanidade de Rembrandt. Inicialmente encomendado como um retrato de grupo, Rembrandt revoluciona a pintura pelo viés da narrativa. Sobre esta obra, Durham afirma:

Este trabalho foi uma revolução na pintura de retratos em grupo: Rembrandt deixou de lado o formato habitual de “retrato de classe” que seus clientes poderiam ter esperado e os apresentou, formando e caminhando para a patrulha designada. Sua pintura está cheia de agitação, movimento e tumulto, e seus dezoito clientes pagantes estão cercados por um contexto que os apresenta *in medias res*, com seu garoto de corrida, duas crianças assistindo, um cachorro latindo e uma variedade de espectadores, incluindo o próprio artista, espiando o espetáculo por trás, junto com a companhia e até os nomes dos próprios *Kloveniers*, inscritos em um grande escudo colocado no arco através do qual a companhia do capitão está se movendo para cumprir seu dever.⁷¹ (DURHAM, 2004, p. 25-26)

intensidad de una escena[^] ¿Qué puede ser más emotivo que la actitud del joven príncipe bajo su orgulloso atavío, ocultando el rostro en el pecho de su padre, o que el rey David en su serena y penosa aceptación del sometimiento de su hijo? Aunque no vemos el rostro de Absalón, «sentimos» la expresión que ha de tener. (tradução nossa)

70 [...] his lifelong attempt to be honest: with his sources, with his viewers, and above all both with and about himself. (tradução nossa)

71 This work was a revolution in group portrait painting: Rembrandt set aside the customary “class picture” format his patrons may have expected and presented them instead forming up and striding forth to their assigned patrol. His painting is alive with bustle and movement and racket, and his eighteen paying customers are surrounded by a context that presents them in *medias res*, with their power-boy running, two children watching, a dog barking, and an assortment of onlookers, including the artist himself, peeking out at the spectacle from behind, along with the company, and even the names of the *Kloveniers* themselves, inscribed on great shield placed on the archway through which the captain’s company is moving to do their duty. (tradução nossa)

O que chama a atenção na obra de Rembrandt, e por isso o porquê de a revolução ocorrer na aplicação da narrativa, é, como traz Durham, a obra ser apresentada *in media res*⁷², ou seja, a representação está no meio de uma ação. Ele reduz a importância da ação em si, e acentua a importância das personagens presentes, e ele utiliza a luz na imagem para indicar e fortalecer o caráter das personagens, o que não era muito comum na pintura da época, porque a construção do caráter implica um julgamento por parte do pintor, e é nesse ponto que se apresenta a humanidade de Rembrandt.

Figura 21: A Ronda Noturna



Fonte: Rijksmuseum (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5216>)

Ao observar a *Figura 21* é possível perceber a utilização da técnica *chiaroscuro* para afirmar certas condições. A obra é um retrato de grupo, porém por ser o retrato de uma patrulha há uma hierarquia entre as personagens, e pode-se perceber que a preocupação na obra Rembrandt é a diferenciação desta ordem de importância, e para isso ele usa a luz para

⁷² Expressão em latim que significa “no meio das coisas”.

indicar ao *spectator* o grau de relevância de quem ali foi retratado. Segundo o portal virtual do *Rijksmuseum*, o museu nacional dos Países Baixos, onde a pintura se encontra atualmente, na obra estão representados “oficiais e outros atiradores do distrito II de Amsterdã, liderados pelo capitão Frans Banninck Cocq e pelo tenente Willem van Ruytenburch”⁷³.

Analisando a utilização da luz na *Figura 21*, é possível perceber a figura do capitão Frans Banninck Cocq em primeiro plano, em evidência, sendo diretamente iluminado por uma fonte externa de luz que incide sobre seu corpo de cima para baixo, seguindo o sentido da esquerda para a direita. Ao seu lado, um pouco atrás, a imagem do tenente Willem van Ruytenburch, recebendo suas instruções. O tenente está sendo iluminado pela mesma fonte de luz que o capitão, mas a sombra projetada do capitão sobre o corpo do tenente insinua certa relação de poder entre eles, afirmando a patente do capitão acima da patente do tenente. Os oficiais e outros atiradores do distrito II de Amsterdã estão em segundo e terceiro plano, com uma preocupação em retratar o rosto de todos, sendo a parte mais iluminada de todos, no entanto houve uma preocupação em retratar o corpo inteiro do capitão e do tenente, um fato a se observar. Um ponto interessante na imagem é a curiosa representação de uma menina ao fundo, que se encontra bem iluminada, diferente dos oficiais próximos a ela. Segundo Jonathan Bikker, curador do Rijksmuseum e especialista em Rembrandt, na sua obra *The nightwatch*, uma análise do quadro homônimo de Rembrandt, a figura da menina é uma representação simbólica, ele afirma que:

[...] a garota de ouro é uma figura simbólica. A arma de fogo pendurada em seu cinto era a arma privilegiada dos *Kloveniers* e as garras das aves em sua cintura também se referem aos quartéis de suas cabeças. Como emblema dos *Kloveniersdoelen*, a garra de ouro podia ser vista em todo lugar e dentro do próprio edifício. [...] a garota com a galinha simboliza os próprios *Kloveniers*.⁷⁴ (BIKKER, 2013, p. 46)

O simbolismo na obra de Rembrandt se tornou uma marca de forma sutil, pois além da menina, cuja a fonte de luz parece não definida, flertando com o princípio de luz divina e metafísica, há também a figura do próprio Rembrandt por trás dos oficiais, observando a cena. Este fato é curioso, pois Rembrandt sempre encontrava uma forma de fisicalizar sua imagem

73 Officieren en andere schutters van wijk II in Amsterdam onder leiding van kapitein Frans Banninck Cocq en luitenant Willem van Ruytenburch (tradução nossa)

74 [...] the girl in gold is a symbolic figure. The firearm hanging from her belt was the privileged weapon of the *Kloveniers* and the claws of the fowl at her waist also refer to their head quarters [FIG. 28]. As the emblem of the *Kloveniersdoelen*, the golden claw could be seen everywhere in and on the building itself. [...] the girl with the chicken symbolizes the *Kloveniers* themselves. (tradução nossa)

nas pinturas, como uma forma simbólica de afirmar que aquela é a visão dele, e para isso ele precisaria estar presente na cena. Esses elementos simbólicos fizeram de Rembrandt um dos principais nomes da pintura mundial, por imprimir em suas obras características pessoais, além da diferenciada utilização da luz, visto que, como afirma Bikker: “a luz em todos os outros retratos da guarda cívica é distribuída uniformemente”⁷⁵(BIKKER, 2013, p. 56).

Comparando a *Figura 20* com a *Figura 21* é possível compreender que a mesma técnica, no caso o *chiaroscuro*, utilizado por Caravaggio e por Rembrandt, pode enfatizar a ação ali presente, como no caso de *As sete obras de misericórdia*, em que Caravaggio acentua as cenas pelo contraste de luz e sombra, ou pode enfatizar as personagens presentes, como no caso de *A ronda noturna*, onde há uma ação em desenvolvimento, mas que é secundária. A ação está ocorrendo, mas ela não é o foco da pintura, o foco é retratar aquelas personagens ali presentes. Ou seja, a mesma técnica permite obras com finalidades distintas, variando a função narrativa que o autor lhe concedeu, uma a partir da ação e a outra a partir das personagens.

Esse entendimento da função narrativa é de suma importância na construção e concepção do espetáculo de teatro, pois a relação entre ação e personagem não está só na pintura. Na tragédia grega esses dois pontos eram fundamentais na estrutura do texto dramático. Aristóteles escreveu, em sua obra *Poética*, sobre as camadas narrativas da tragédia e discorreu sobre a importância de cada uma, desde a ação, as personagens até os diálogos. Ele afirmou que:

O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres (é algo semelhante ao que se vê na pintura: se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem). A tragédia é a imitação de uma acção e, através desta, principalmente dos homens que actuam. Em terceiro lugar, está o pensamento: consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado, o que, na oratória, é função da arte política e da retórica. (ARISTÓTELES, 2008, p. 50)

Ele também estabeleceu um comparativo entre a tragédia e a pintura grega. Segundo ele, como as duas obras buscavam retratar o indivíduo em sua natureza, estavam associadas a

75 [...] the light in all other civic guard portraits is evenly distributed. (tradução nossa)

forma como cada um enxergava o mundo e a personalidade dos pintores, assim como dos dramaturgos do período. Segundo ele:

Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram. É evidente que cada uma das espécies de imitação mencionadas terá estas variações e, assim, será diferenciada por imitar objectos diferentes. (ARISTÓTELES, 2008, p.39-40)

Essa mesma relação, de diferenciados modos de representação, se dá no momento da concepção e da montagem de um espetáculo, pois as personalidades dos ou das profissionais envolvidos ou envolvidas, podem influenciar diretamente o modo como a obra é concebida e representada. Um mesmo texto dramático pode apresentar leituras distintas de acordo com cada profissional, uma vez que as vivências e experiências de cada um são únicas e irão contribuir diretamente na construção da obra e de suas imagens. Porém, a camada da narrativa que será retratada, pode vir a ser definida anteriormente a partir da escolha de um discurso definido para criar uma unidade no espetáculo. Aristóteles, na *Poética*, relacionou a pintura com as camadas da narrativa, determinando que:

Além disso, não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres. As tragédias da maior parte dos poetas modernos não têm caracteres e o mesmo acontece com muitos poetas de um modo geral e assim também, entre os pintores, com Zêuxis em oposição a Polignoto: é que Polignoto é um bom pintor de caracteres, enquanto que a pintura de Zêuxis não tem nenhum carácter. (ARISTÓTELES, 2008, p.49)

Apesar de contundente, sua afirmação requer uma certa atenção, visto que pode causar um entendimento errôneo e contraditório. A afirmação de que poderia haver tragédia sem caracteres, ou seja, sem personagem, pode soar estranha, uma vez que quem age é a personagem, e sem a personagem para agir não teria ação, o que invalidaria o seu raciocínio. Porém, nesse caso os caracteres que Aristóteles trata são as personagens desenvolvidas e individualizadas, ou seja, no caso da ação sem caracteres, seriam narrativas em que as personagens não seriam individualizadas, não sugeririam caráter, podendo ser generalizadas, funcionando apenas como ferramentas para a ação. Outro ponto que chama atenção é o fato de Aristóteles comparar obras baseadas na ação, na intriga, com obras que se debruçam na

construção das personagens, e posteriormente comparar as obras dos pintores gregos, Zêuxis (464 a.C. - 398 a.C.) e Polignoto (s. V a.C.⁷⁶), sendo o primeiro um pintor de ação, extremamente realista, enquanto o segundo um pintor de personagens, notável por conseguir representar as emoções, como pode ser pensada a relação entre as obras de Botticelli e Rembrandt.

A comparação entre a tragédia e a pintura feita por Aristóteles não tinha relação com a montagem do espetáculo, até porque as montagens gregas não se baseavam na construção de imagens fisicalizadas de caráter mimético. Apesar dos espetáculos apresentarem uma encenação elaborada com a utilização de maquinários, efeitos especiais, canto e dança, as imagens no teatro grego eram, em sua essência, imagens evocadas. A comparação se deu pelo fato de serem expressões artísticas que buscavam a representação, então escrever seria pintar com palavras, e segundo Aristóteles: “[...] uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos.” (ARISTÓTELES, 2008, p.69).

Porém, diferente do que Aristóteles defendeu, a intriga não necessariamente é a camada que deve ser privilegiada, tendo em vista que não há uma única perspectiva de se contar uma história. Tudo depende do que se deseja com a obra. Deste modo, não há uma regra, a pintura pode sugerir a imagem pela perspectiva da ação e da intriga, da personagem e suas emoções ou até mesmo do diálogo e seu discurso mais direto, camada esta que Aristóteles não chegou a mencionar, e as três possibilidades são válidas. Tudo depende apenas do que se deseja e como essas camadas narrativas podem favorecer o discurso.

2.2.2 A imagem provocativa: a subjetividade na pintura

A pintura de caráter realista se manteve durante muito tempo com um aspecto técnico além do subjetivo. A pintura era um modo de registro histórico de uma época, de uma cultura, de um acontecimento. Com a difusão dos pensamentos iluministas e a revolução francesa no século XVIII quebrando tradições culturais que se mantinham durante anos, a pintura passou a buscar novos caminhos, com novas temáticas, fugindo um pouco dos temas bíblicos e históricos, ganhando um outro *status* como obra artística. Neste período, na segunda metade

76 Não se sabe com exatidão o ano de nascimento e o de falecimento de Polignoto, apenas que viveu no século V antes de Cristo.

do século XVIII, segundo Gombrich, as artes adentraram as academias que passaram a realizar anualmente exposições com suas obras, tornando essas exposições eventos sociais, com isso os pintores se viram obrigados a repensar suas criações: “[...] os artistas tinham que trabalhar agora para ter sucesso em uma exposição onde sempre havia o risco de que o espetacular e pretensioso brilhasse mais do que o sincero e simples”⁷⁷ (GOMBRICH, 1999, p. 481).

O embrião para o processo da imagem provocativa se deu com o Romantismo, no final século XVIII, onde a emoção dos pintores se sobressaía em relação a técnica, ainda que se mantivesse uma característica realista em sua criação. As pinturas no romantismo abandonavam as pinturas de gênero, que buscavam representar a imagem de cenas do cotidiano, natureza-morta e paisagem, e sugerem aspectos provocativos, no sentido de evocar sentimentos e emoções a partir de imagens que continham movimento e emoção, indo em direção oposta ao cientificismo que estava instalado na pintura da época. Edward Lucie-Smith, escritor, poeta e crítico de arte inglês, em sua obra *Symbolist art*, com relação aos princípios românticos, afirma que:

A essência da doutrina, em termos artísticos, era a primazia da imaginação. O crítico suíço Bodmer declarou, já em 1741, que “a imaginação supera todos os mágicos do mundo: não apenas coloca o real diante de nossos olhos em uma imagem vívida e torna as coisas distantes presentes, mas também com um poder mais potente do que o de a magia, seu atrativo não existe fora do estado de potencialidade, dá uma aparência de realidade e nos faz ver, sentir e ouvir essas novas criações.”[...] A formulação, no entanto, era controversa e radical no contexto do racionalismo do início do século XVIII.⁷⁸ (LUCIE-SMITH, 1972, p. 24)

A pintura *A liberdade guiando o povo* (1830), obra de um dos principais nomes do romantismo, o pintor francês Eugène Delacroix (1798 – 1863), consegue transmitir os princípios românticos de modo bem objetivo, como pode ser observado na *Figura 22*. Analisando a figura, é possível notar o modo como Delacroix sugere a narrativa da imagem com aplicação da luz. A imagem é dividida em uma diagonal da esquerda alta em direção a

77 [...] los artistas tuvieron que trabajar ahora para triunfar en una exhibición en la que siempre existía el riesgo de que lo espectacular y pretencioso brillase más que lo sincero y sencillo. (tradução nossa)

78 The essence of the doctrine, in artistic terms, was the primacy of the imagination. The Swiss critic Bodmer declared, as early as 1741, that “Imagination outstrips all the world’s magicians: it not only places the real before our eyes in a vivid image and makes distant things present, but also, with a power more potent than that of magic, its draw thtwich does not exist out of the state of potentiality, gives it a semblance of reality, and makes us see, feel and hear these new creations.” [...] The formulation was nevertheless controversial and radical in the context of early eighteenth-century rationalism. (tradução nossa)

direita baixa, dividindo a pintura no meio simetricamente, deste modo ele indicou uma área de luz na parte superior e uma área de sombra na parte inferior. Ao centro da pintura ele apresentou a imagem de uma mulher segurando a bandeira da França com os seios a mostra, figura esta que se tornou antológica na história da arte mundial.

Figura 22: A liberdade guiando o povo



Fonte : <https://www.artsy.net/artwork/eugene-victor-ferdinand-delacroix-eugene-delacroix-la-liberte-guidant-le-peuple-liberty-leading-the-people>

A mulher ao centro é uma alegoria, é a personificação da própria liberdade e ela traz em si a luz que ilumina o caminho. Como se Delacroix quisesse falar ao *spectator* que a nação e o mundo sairiam de uma era de sombras para encontrar uma era de luz, e que a liberdade era a solução. Segundo o Dossier Documentaire, do Musée du Louvre, em uma carta para seu irmão, o general Charles-Henry Delacroix (1779 – 1845), em outubro de 1830, ao falar da revolução francesa e de sua não participação física ele afirma: “Eu assumi um assunto moderno, uma barricada, e se não ganhasse pela pátria, pelo menos pintaria por ela. Isso me deixou de bom humor.”⁷⁹ (MUSÉE DU LOUVRE, 2018, p. 3). Do ponto de vista da técnica é

⁷⁹ J'ai entrepris un sujet moderne, une barricade, et si je n'ai pas vaincu pour la patrie, au moins peindrais-je (sic) pour elle. Cela m'a remis de belle humeur.. (tradução nossa)

notável a influência do *chiaroscuro* no contraste de luz que ele utiliza, mas não para acentuar uma ação ou reforçar a importância das personagens, e sim como o discurso do movimento iluminista, tratando a luz pela esfera metafísica de sua leitura. Diferente de como a luz era utilizado na pintura na idade média, tendo como princípio a metafísica de Santo Agostinho, com sua teoria da iluminação divina, em Delacroix, como se pode observar, já é possível notar a influência da luz metafísica de Platão, que trata a luz que liberta, a luz que guia ao conhecimento. Ambos os casos sugerem uma influência simbolista no discurso, mas com princípios de luz distintos.

Tendo iniciado no movimento anti-iluminista, surgido na Alemanha no século XVII, e alcançando seu clímax na pintura com a revolução francesa, o romantismo é considerado um movimento de ruptura ideológica. Lucie-Smith define o romantismo como uma espécie de crise no pensamento europeu do século XVIII e XIX, por mudar completamente a percepção em relação a criação, tanto literária quanto pictórica, principalmente na pintura. Ele afirma:

O romantismo representa uma crise, uma convulsão no espírito europeu cujos efeitos ainda estão sendo sentidos nos dias atuais. Em sua palestra, *Algumas fontes de Romantismo*, Sir Isaiah Berlin fala de "uma mudança de consciência" que "quebrou a espinha dorsal do pensamento europeu". Essencialmente, a espinha dorsal quebrada era a razão, ou melhor, era a crença de longa data no poder da razão humana para governar todas as ações e resolver todos os problemas.⁸⁰ (LUCIE-SMITH, 1972, p. 24)

E essa “quebra de espinha dorsal” iniciada com o romantismo foi fundamental no processo de transformação da pintura. Porém, apesar da força do romantismo e sua revolução, no que tange a temática da pintura, ela mantinha características de composição exuberante, e assim como o barroco surgiu em resposta a exuberância do maneirismo, ocorreu que no século XIX, em resposta ao romantismo, surgiu o movimento realista, iniciado por Gustave Coubert (1819 – 1877), pintor francês, com sua exposição individual realizada em Paris em 1855, intitulada *Le realism*⁸¹.

80 Romanticism represents a crisis, a convulsion in the European spirit whose effects are still being felt at the present day. In his lecture, Some Sources of romanticism, Sir Isaiah Berlin speaks of “a shift in consciousness” with “cracked the backbone of European thought”. Essentially, the broken backbone was reason, or, rather, it was the long-standing belief in the power of human reason to govern all actions and solve all problems. (tradução nossa)

81 **Realismo**, em livre tradução.

Figura 23: Os quebradores de pedra



Fonte: <https://www.theartstory.org/movement/realism/artworks/>

Segundo Gombrich: “Seu realismo sinalizaria uma revolução artística. Courbet queria ser um discípulo apenas da natureza. Até certo ponto, sua carreira e seu programa eram semelhantes aos de Caravaggio: ele não queria beleza, mas a verdade.”⁸² (GOMBRICH, 1999 p. 511). Levado pelos ideais revolucionários e pelo surgimento do movimento socialista, lutando contra desigualdade e levando em conta a extrema pobreza que assolava a França no período, Courbet buscou com sua pintura revelar essa outra face da sociedade, estampando não o que era ideal e belo, como o romantismo, mas o que era cruel e real. Assim, ao observar *Os quebradores de pedra* (1850), na *Figura 23*, que fez parte da sua exposição, pode-se observar a intenção expositiva da realidade.

Diferente da obra de Delacroix, a pintura de Courbet utiliza a luz para revelar. O quadro apresenta uma área de sombra intensa na parte superior e uma área de luz intensa na parte inferior, como se o pintor estivesse revelando algo que a sociedade da época desejava que fosse escondido. A luz sobre os dois homens revela seus trajés desgastados e rasgados, é

82 Su realismo señalaría una revolución artística. Courbet no quería ser discípulo más que de la naturaleza. Hasta cierto punto, su temperamento y su programa se parecieron a los de Caravaggio: no deseaba la belleza, sino la verdad. (tradução nossa)

possível notar a diferença de idade entre os dois, insinuando que este tipo de trabalho se inicia na juventude e vai até a velhice.

Observando as mãos do segundo homem é possível notar uma diferente tonalidade da mão para o pulso, revelando as queimaduras de exposição intensa ao sol durante o trabalho. Fazendo uma leitura da construção narrativa da imagem, pode-se observar a sugestão de um movimento de declínio do primeiro homem para o segundo, como se a vida dos “quebradores de pedra” se iniciasse de um modo e finalizasse no outro. Resumindo assim a vida de um grupo social em uma imagem, pois eles passavam o dia inteiro quebrando pedra, tendo em vista que há na direita baixa uma panela, comunicando que eles se alimentavam no campo e lá continuavam a trabalhar debaixo de um intenso sol para poder sobreviver. Outro fator importante é que os homens não têm seus rostos revelados. Eles foram pintados de costas. Neste caso não interessa quem são essas pessoas, é uma pintura como as de Zêuxis. Eles representam um grupo, representam uma parte da sociedade que, para sobreviver, passa o dia quebrando pedra debaixo do sol.

Apesar do impacto social importante, com o tempo o realismo, que tinha como princípio a representação da crueza humana com suas mazelas sociais, da natureza e da sociedade local, sem nenhum tipo de idealismo, foi perdendo espaço para o surgimento de uma nova tecnologia que conseguia realizar esse registro de forma mais eficiente, a fotografia. Com isso a pintura realista começou a perder sua “funcionalidade”, e o seu declínio se agravou no final do século XIX com a popularização da fotografia.

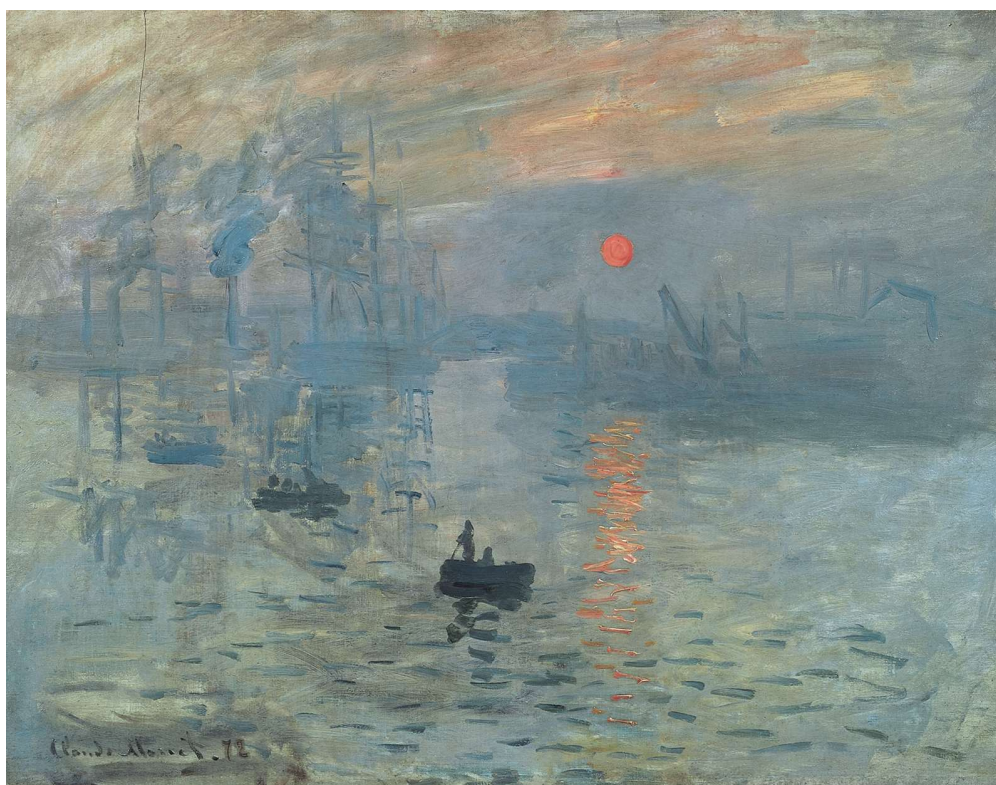
A imagem com características realistas, ou seja, a imagem que tinha como propósito representar uma imagem próxima ao real, criando a ilusão de veracidade, foi bastante desenvolvida desde o século XV até final do século XIX, com variados temas e narrativas, mas sempre buscando a verossimilhança. Com o surgimento da fotografia, esse rigor técnico foi sendo repensado, e ocasionando um abalo no modo de se produzir pinturas. Uma vez que a foto era capaz de reproduzir o real em uma imagem capturada com reprodução fiel, não tinha mais interesse em se manter a cultura da pintura realista e do retrato, como mostra Gombrich:

A evolução da câmera portátil e o instantâneo começaram por volta dos mesmos anos em que surgiu a pintura impressionista. A câmera ajudou a descobrir o charme de vistas incidentais e ângulos de visão inesperados. Além disso, o desenvolvimento da fotografia obrigou os artistas a irem além em seus experimentos e explorações. A pintura não precisava executar uma tarefa que uma engenhosidade mecânica pudesse executar melhor e com menor custo. Não devemos esquecer que, no passado, a arte da pintura servia

a vários propósitos utilitários. O pintor era um homem que podia desafiar a natureza fugaz das coisas e preservar a aparência de qualquer objeto para a posteridade.⁸³ (GOMBRICH, 1999 p. 524)

Com o impressionismo, a pintura deu seu primeiro passo para se libertar dessas tradições. Apesar de romper com o rigor técnico do realismo, proporcionando ao *spectator* a sensação de pintura, e não uma tentativa de simulação do real, o impressionismo buscava se distanciar dos tons sombrios do realismo e de sua narrativa crua e expositiva apesar de manter a temática próxima. As obras impressionistas se baseavam no efeito da luz do sol incidindo na cena e, apesar de retratar a vida cotidiana, não tinham interesse em retratar temas sociais e políticos. A obra *Impressão, nascer do sol* (1872) de Claude Monet (1840 – 1926), pintor francês, foi um marco no movimento e foi dele que surgiu o nome impressionismo.

Figura 24: Impressão, nascer do sol



Fonte: https://web.archive.org/web/20070805010956/http://www.marmottan.com/francais/claude_monet/impression_soleil_levant.asp

83 La evolución de la cámara portátil y de la instantánea comenzó hacia los mismos años que vieron la aparición de la pintura impresionista. La cámara ayudó a descubrir el encanto de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados. Además, el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones. La pintura no necesitaba desempeñar una tarea que un ingenio mecánico podía realizar mejor y a menos coste. No tenemos que olvidar que, en el pasado, el arte de la pintura sirvió para cierto número de fines utilitarios. El pintor era un hombre que podía desafiar la naturaleza efímera de las cosas y conservar el aspecto de cualquier objeto para la posteridad. (tradução nossa)

Observando-a na *Figura 24* é possível perceber as características do movimento. A pintura de Monet não é a representação do nascer do sol no cais, mas sim a representação da visão do nascer do sol no antigo porto externo de Le Havre, e esse é o grande diferencial que o impressionismo trouxe em sua proposta revolucionária e que influenciou diversos outros movimentos posteriores. Há uma diferença entre a cena e a visão da cena, e foi isso que Monet e os demais impressionistas buscaram, retratar a visão.

A eles não interessava o antes ou o depois, mas sim o momento, o instante, a impressão. Com isso, observando a *Figura 24* é possível notar a preocupação com os pontos de luz. A pintura que representa a visão do nascer do sol no porto se preocupa em representar o brilho do sol na água, afinal, o olho humano é um receptor de luz, nesse caso, do reflexo da luz incidindo sobre os corpos. Desse modo, a representação de um nascer do sol, ou melhor, do que se vê de um nascer do sol no porto, é o brilho da água refletindo a luz do sol. A impressão daquele momento que fica está no brilho, está na luz, está no olhar. A pintura impressionista não utiliza a luz como os românticos, sugerindo narrativas ideológicas, nem como os realistas, documentando um período histórico, a luz impressionista insinua uma função metafísica quase aristotélica, tendo em vista que seu princípio é reminiscência, ou seja, provoca a memória e a imaginação do *spectator*, evocando sensações a partir de uma impressão de um momento.

Sobre as críticas à técnica dos impressionistas utilizada em suas pinturas, Gombrich afirma que a pintura: “É uma impressão autêntica de uma cena da vida cotidiana. [...] No entanto, não há nada acidental neste testemunho gráfico de um pintor. Monet harmonizou seus tons e cores com tanto cuidado quanto um paisagista do passado.”⁸⁴ (GOMBRICH, 1999 p. 520). Apesar do frescor, por fugir do preciosismo técnico que as academias de arte exigiam, os impressionistas ainda estavam presos ao reflexo da realidade, ainda não haviam rompido a camada narrativa que ia além da intriga e da personagem. Era preciso ir além para que a pintura pudesse se libertar das regras rígidas que sua tradição lhe impunha. E, apesar de revolucionário, o impressionismo, por manter a temática realista, logo perderia seu “ar de novidade” e acabaria sendo superado pela evolução da fotografia. Neste momento a pintura se viu obrigada a se reinventar e buscar uma outra camada de criação. O que levou a pintura a, na segunda metade do século XIX, se descobrir além do realismo, como criação e nova

84 Se trata de una auténtica impresión de una escena de la vida cotidiana. [...] Sin embargo, no hay nada de casual en este testimonio gráfico de un pintor. Monet armonizó sus tonos y colores tan esmeradamente como un paisajista del pasado. (tradução nossa)

linguagem, rompendo com a exuberância do maneirismo e o tecnicismo renascentista que vinha sendo aprimorado durante séculos, desbravando a terceira camada da narrativa, antes implícita, e que Aristóteles não cogitou na época em que escreveu a *Poética*, a pintura da ideia presente nos diálogos e seu discurso.

No período em que a França era o centro cultural europeu, na segunda metade do século XIX, surge o movimento simbolista, que viria a ser uma resposta a arte contemplativa que se tinha até o momento. Segundo Lucie-Smith: “O simbolismo, no sentido histórico restrito do termo, deve ser abordado apenas como parte de um todo maior: o Movimento Romântico.”⁸⁵(LUCIE-SMITH, 1972, p. 24). A pintura simbolista retomaria os princípios românticos, buscando um *spectator* mais ativo, inquieto, provocado, porém, com temáticas diferentes das românticas. A crítica de arte russa, Natalia Brodskaja, escreveu em sua obra *Symbolism*, os princípios do movimento simbolista, que nasceu na literatura e posteriormente influenciou a pintura e o modo de conceber imagens. Ela diz:

Uma obra de arte ligada às ideias do simbolismo não pode ser um objeto de calma, leitura objetiva ou contemplação. Alfred de Musset escreveu que o romantismo era tudo que agita e perturba a alma - e o mesmo pode ser dito do simbolismo. Somente no simbolismo há também a presença de estranheza e mistério, e a sensação de outro mundo, e medo, e o sentimento de perdição...⁸⁶(BRODSKAÏA, 2007, p. 105)

Pinturas com aspecto não realista já existiam. Desde as pinturas egípcias, as gregas e até as pinturas medievais já manifestavam aspectos simbolistas, diferentes dos apontados por Brodskaja. Nestes períodos as características simbolistas estavam ligadas diretamente a questões míticas e religiosas. Eram pinturas que apresentavam como uma de suas funções a propagação de ideais e não expressões de ideias particulares. Os aspectos simbolistas nesses períodos não apresentavam nenhuma intenção de provocar o *spectator*, mas sim de reafirmar os valores e crenças daquele período. O simbolismo como movimento artístico surge no século XIX como resposta principalmente ao impressionismo, que tinha como base a contemplação, como afirma Brodskaja:

85 Symbolism, in the narrow historical sense of the term, must be approached only as part of a larger whole: the Romantic Movement. (tradução nossa)

86 A work of art connected to the ideias of Symbolism cannot be an object of calm, objective reading or contemplation. Alfred de Musset wrote that romanticism was everything that agitates and disturbs the soul – and the same can be said of Symbolism. Only in Symbolism there is also the presence of strangeness, and mystery, and the sensation of other-worldly, and fear, and the feeling of doom... (tradução nossa)

Na França, a pátria do impressionismo, o simbolismo foi refletido pela primeira vez nas artes plásticas na forma de um tema literário. A ideia de pintar com base em uma história ainda era muito forte, apesar dos esforços dos impressionistas de libertar a pintura da literatura. A escola, como nos tempos antigos, formou os artistas-artesãos idealmente preparados que criaram as obras-primas no estilo clássico e na técnica da pintura. No Salão, praticamente o mesmo de sempre, pinturas cujos temas e personagens foram retirados da mitologia antiga ou das escrituras sagradas eram exibidas todos os anos. Mas agora um tom de misticismo, mistério, destino inexorável ou melancolia apareceu neles.⁸⁷ (BRODSKAÏA, 2007, p. 105)

O simbolismo se difundiu na Europa no final do século XIX, chegando aos principais países da época, como Inglaterra e Alemanha. George Frederic Watts (1817 – 1904), pintor e escultor inglês, um dos principais nomes do simbolismo na Inglaterra, conseguiu definir, de forma objetiva, o que pode ser entendido como o principal sentido narrativo do movimento simbolista, e uma revolução no que até então se compreendia como princípio de concepção de uma imagem. Lucie-Smith, ao tratar de Watts demonstra seu pensamento:

Watts foi bastante claro sobre o que ele queria alcançar como artista. “Pinto ideias, não coisas”, disse ele. “Pinto principalmente porque tenho algo a dizer e, como o dom da linguagem eloquente me foi negada, uso a pintura; minha intenção não é tanto pintar quadros que agradem aos olhos, como sugerir grandes pensamentos que falem à imaginação e ao coração e despertem tudo o que há de melhor e mais nobre na humanidade.”⁸⁸ (LUCIE-SMITH, 1972, p. 47)

Apesar de Lucie-Smith tratar o simbolismo como parte do romantismo por manifestarem similaridades, há um ponto divergente que faz com que sejam movimentos tratados de modo separados. Como afirmou Brodskaiã, o simbolismo sugeria mistério em sua essência, e é esse mistério que vai revolucionar a concepção imagética. A obra *Esperança* (1886) de Watts é um exemplo dessa construção de mistério e melancolia que os simbolistas carregavam, como pode ser observado na *Figura 25*.

87 In France, the motherland of Impressionism, Symbolism was first reflected in the plastic arts in the form of literary subject-matter. The idea of painting based on a story was still very strong, despite the Impressionists' efforts to free painting from literature. The school, as in former times, graduated the ideally-prepared artist-artisans who created the masterpieces in the traditional classicalmanner and technique of painting. In the Salon, virtually the same as always, painting whose subjects and characters had been taken from ancient mythology or Holy scripture were exhibited every year. But now a tinge of mysticism, mystery, inexorable fate or melancholy appeared in them. (tradução nossa)

88 Watts was quite clear about what he wanted to achieve as an artist. “i paint ideas, not things”, he said. “I paint primarily because i have something to say, and since the gift of eloquent language has been denied me, i use painting; my intention is not só much to paint pictures which shall please the eye, as to suggest great thouhgts which shall speak to the imagination and to the heart and arouse all that is best and noblest in humanity.” (tradução nossa)

A pintura apresenta em sua composição a imagem de uma jovem, com seus olhos tapados por um manto, com a cabeça inclinada e tocando uma lira com apenas uma corda. É interessante observar que Watts não propõe uma ação explícita, com um espaço-tempo e elementos definidos, ele oferece ao *spectator* a imagem de uma jovem garota reclinada sobre o mundo. Quem é essa moça? O que ela toca? Onde ela está? Não há respostas. A única coisa que se pode afirmar é que apesar de não saber onde está, nem o que virá, afinal seus olhos estão vendados, ela toca sua lira. E, apesar de ter apenas uma corda, ela não cessa sua sinfonia. A luz na imagem segue o mesmo princípio narrativo misterioso. As sombras não definidas no corpo, utilizando do *sfumatto* desenvolvido por Da Vinci, dificulta a descoberta da fonte de luz. O tom azulado da pele, e à meia luz envolvendo a cena uniformemente, fortalece a quebra com a realidade, tornando a pintura não uma representação de algo, mas de uma ideia, como propôs Watts as suas pinturas.

Figura 25: Esperança



Fonte: Brodskaia (2007, p. 101)

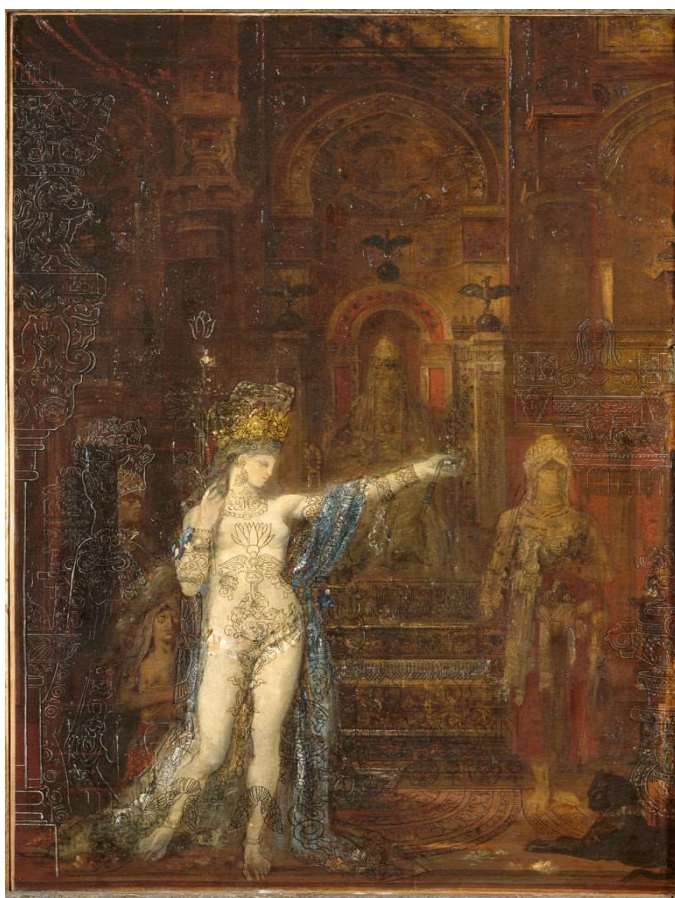
Com relação ao discurso de suas pinturas, ele acrescentou: “Eu ensino grandes verdades, mas não dogmatizo; pelo contrário, propositalmente admito toda forma de crença e apelo a homens de todas as idades e crenças. Eu os acompanho até a porta da igreja e permito que cada um entre e sinta a presença de Deus à sua maneira.”⁸⁹ (PANTINI in WEST, 1904, p. XXII). Essa composição enigmática do simbolismo foi muito importante para os demais movimentos artísticos que viriam a surgir a partir dele. Diferente do romantismo, que proporia uma leitura direta e um tanto objetiva, às vezes até sendo considerada panfletária, como a da *Liberdade guiando o povo* de Delacroix, a obra simbolista buscava o contrário. Buscava a provocação acima da assertividade. Para o simbolismo não existem verdades, apenas dúvidas. Por isso, a luz na pintura não revela, como no realismo, ela, assim como a luz metafísica em Descartes, evoca a ideia e é a partir da dúvida, sobre a ideia, que se revela o discurso e se constrói o conhecimento.

Na França, o simbolismo foi importante por proporcionar o surgimento de outros movimentos e por provocar novos artistas e a academia de belas artes. Um dos principais nomes do simbolismo na França foi o pintor Gustave Moreau (1826 – 1898). Moreau, dentre os simbolistas franceses, se destacou pelo modo como tratou a luz em suas obras. Diferente de Watts, que tinha como temas ideias um tanto abstratas e alegóricas, Moreau retomava o princípio simbolista que era empregado nas obras sacras medievais, porém com um viés político. Moreau, influenciado pelas obras de Delacroix, construía imagens com discursos simbólicos e políticos a partir de escritos bíblicos ou mitológicos.

Ao pintar *Salomé*, por exemplo, é possível observar a arquitetura visual empregada por Moreau. Se Delacroix apresentou a alegoria da liberdade em uma cena contemporânea inspirada em barricadas da revolução francesa, Moreau vai pelo caminho inverso e utiliza os temas fictícios para abordar acontecimentos de sua época. Em *Salomé* (1871), na *Figura 26*, ele foge da imagem convencional da Salomé sensual e fatal, e a representa de maneira rígida e estática.

89 "I teach great truths, but I do not dogmatise; on the contrary, I purposely admit every form of belief, and I appeal to men of every age and every faith. I accompany them to the church-door and I allow each to enter and to feel God's presence in his own way." (tradução nossa)

Figura 26: Salomé



Fonte: Hammer Museum
 (<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome>)

Douglas Druick, curador de arte canadense, diretor e presidente do Instituto de Arte de Chicago, abordou a narrativa presente na pintura de *Salomé* em seu texto *Gustave Moreau and the Symbolist Ideal*⁹⁰, ele afirma que: “A figura de Salomé, resolutamente inativa, frustra o contexto narrativo, congelando seu fluxo. De fato, ela parece existir fora do tempo, como se estivesse entre dois momentos contínuos de uma sequência. Como tal, ela assume a força simbólica peculiar e carregada de uma ‘paixão interior’.”⁹¹ (DRUICK in LACAMBRE, 1999, p. 36). Essa inatividade, imposta por Moreau, visa criar uma tensão no quadro, instigando o *spectator* a aguardar o ataque repentino da mulher fatal.

90 O texto integra o catálogo de exposição *Gustave Moreau: Between Epic and Dream*, organizado por Geneviève Lacambre, curadora geral honorária francesa do patrimônio.

91 The figure of Salomé, resolutely inactive, thwarts the narrative context, freezing its flow. In fact she seems to exist out of time, as if between two continuous moments of a sequence. As such, she takes on the peculiar, charged symbolic force of an "inner passion". (tradução nossa)

Ainda que na pintura estejam presentes outras personagens, como o rei Herodes em seu trono ao fundo, Moreau carrega a imagem com um tom febril, sugerindo uma atmosfera mítica. A luz em tons alaranjados em grande parte da cena, e ao mesmo tempo sombrios, contrasta com a luz pulsante na figura de Salomé, que está envolta em uma espécie de manto azul. O Azul em Salomé constrói uma oposição à cena, por ser contraste complementar do laranja, criando deste modo o conflito desejado por Moreau. Assim, como Platão no mito da caverna, Moreau buscava retratar em suas pinturas o conflito da dicotomia humana. Segundo Druick, a guerra Franco-Prussiana que aconteceu no final do século XIX influenciou bastante a pintura de Moreau, e devido a isso que o principal tema abordado por ele, em suas obras seria:

[...] uma meditação sobre a "decadência moderna" que abrange a história, a ciência contemporânea e o pensamento idealista que floresceu no clima do pós-guerra. Moreau explorou o tema do potencial da humanidade para o bem e o mal, a iluminação e o caos, empregando contraste simbólico entre luz e escuridão, beleza e monstruosidade, estruturados por uma visão da história da humanidade recentemente ampliada e problematizada pela teoria da evolução.⁹² (DRUICK in LACAMBRE, 1999, p. 36)

Em relação à composição pode-se observar o uso de linhas marcadas e cores intensas. Não há uma preocupação na reprodução do real, e isso se deve muito ao fato dos temas abordados na pintura. Pintores do renascimento, como Botticelli e Da Vinci, pintavam temas mitológicos e bíblicos, porém, ainda assim, buscavam manter uma proximidade com a verossimilhança, com o real. Essa diferença se deve justamente ao fato de os pintores abordarem esferas narrativas distintas. Enquanto Botticelli estava interessado no acontecimento, ou seja, na intriga. Da Vinci estava interessado nas personagens. Já Moreau, estava interessado na ideia, no discurso. Então, em vez de buscar representar a cena de Salomé dançando para Herodes e exigindo a cabeça de João Batista, ou em vez de representar Salomé e o seu desejo, ele busca uma Salomé simbólica, que extrapola a parábola. Nesse ponto, ele apresenta uma Salomé que manifesta um sentimento, um desejo, um acontecimento. É interessante observar que em sua obra isso não se restringe a Salomé. A mulher em si, para Moreau, simboliza uma certa força. Nas obras de Moreau, como afirma

92 [...] "modern decay" encompassing history, contemporary science, and the idealist thinking that flourished in the post-war climate. Moreau explored the theme of humankind's potential for good and evil, enlightenment and chaos, employing symbolic contrast between light and dark, beauty and monstrosity, that were structured by a vision of human history newly enlarged and problematized by evolutionary theory. (tradução nossa)

Druick: “[...] a mulher representa as forças de destruição e caos. Ela é o ‘inconsciente’, sem pensamento e com uma ‘sensibilidade interior’; um ‘futuro animal’, ao mesmo tempo ‘vegetal e bestial’, impulsionado por ‘desejo insatisfeito’, cuja realização ela está pronta para ‘[pisar] tudo sob os pés’.”⁹³ (DRUICK in LACAMBRE, 1999, p. 37).

O modo como Moreau pintava suas obras influenciou vários novos pintores, principalmente pelo uso da cor, que foi um grande marco na pintura simbolista, uma vez que o uso de cores vibrantes era rejeitado pelas academias de belas artes, e ele conseguiu romper um pouco com essa restrição ao usar linhas e cores para fisicalizar o que ele desejava na obra, que era: “[...] colisão de dois mundos – ação e ideia”⁹⁴ (DRUICK in LACAMBRE, 1999, p. 36). A partir do desenvolvimento e difusão do simbolismo na Europa surgiram outros movimentos artísticos que abusaram desta evocação de uma imagem de comunicação mais codificada e menos explícita, indo além do proposto pelo simbolismo, mas com um diferencial importantíssimo, que foi a utilização exacerbada e diferenciada das cores. Dentre os movimentos influenciados pelo simbolismo, o que elevou a outro patamar a utilização não convencional de cores foi o Fauvismo, que surgiu na França no início do século XX, tendo como mentor o próprio Moreau. Concomitantemente ao Fauvismo surgia, na Alemanha, o Expressionismo, como mostra Jean Leymarie (1919 – 2006), historiador de arte francês, em sua obra *Fauvism: Biographical and critical study*, ao tratar da natureza artística do Fauvismo:

Um movimento semelhante, mas de tendência expressionista, começava ao mesmo tempo na Alemanha, primeiro em Dresden, em Munique, com a colaboração de vários pintores eslavos nascidos coloristas. O fauvismo, portanto, tinha a natureza de um paroxismo coletivo; era o clímax de um longo preparatório, por favor, mas, como é o caso dos paroxismos, ele não pôde sustentar a tensão por muito tempo. À medida que seu dinamismo diminuiu, outras forças entraram em cena. Mas durou o suficiente para lançar a arte do século XX em seu caminho destinado ao subjetivismo e à liberdade total.⁹⁵ (LEYMARIE, 1959, p. 14)

93 [...] woman represents the forces of destruction and chaos. She is the "unconscious", lacking thought and an "inner sensibility"; an "animal future", at once "vegetal and bestial", driven by "unsatisfied desire" for the fulfillment of which she is ready to "[trample] everything underfoot." Hence she is naturally "fatal". (tradução nossa)

94 "the collision of two worlds - action and idea." (tradução nossa)

95 A similar movement, but expressionist in tendency, was getting under way at the same time in Germany, first at Dresden, then at Munich, with the collaboration of several Slav painters who were born colorists. Fauvism, then, was in the nature of a collective paroxysm; it was the climax of a long preparatory phase but, as is the way with paroxysms, it could not sustain the tension for long. As its dynamism subsided, other forces came into play. But it lasted long enough to launch 20th century art on its destined path toward subjectivism and total freedom. (tradução nossa)

Os “fauvistas” surgiram de modo espontâneo e até inesperado. Pode-se pensar que eram as pessoas certas, no lugar certo e na hora certa. Porque eles eram alunos do ateliê de Moreau que apresentavam os mesmos sintomas artísticos, por isso o “paroxismo” que Leymarie se refere, ou seja, essa recorrência sintomática, no caso do interesse intenso pela cor, que foi o que provocou o surgimento do Fauvismo. Juntos, esses artistas, liderados por Henri Matisse (1869 – 1956), pintor francês, principal nome do fauvismo, realizaram uma exposição onde suas obras foram denominadas de modo pejorativo de *fauve*, que significa “feras” em francês, devido a crueza presente no uso de cores puras. Assim como os impressionistas, eles se apropriaram do insulto e reafirmaram seus instintos “Fauvistas”. Apesar de não durar muito tempo, as “feras” influenciaram outros movimentos muito importantes como o surrealismo, o cubismo e o abstracionismo, que surgiram desse subjetivismo e da liberdade total que relatou Leymarie. Tratar do Fauvismo para o estudo da iluminação cênica é importante, pois foi com esse movimento que a junção de cor e luz ganhou destaque.

Apesar dos alunos terem apresentado o desejo pelo uso exacerbado da cor, Moreau foi um provocador e incentivador bastante ativo. Um crítico feroz aos princípios seguidos pela academia de belas artes, Moreau provocava seus alunos a fugirem da busca pela representação. Segundo Frank Anderson Trapp (1922 – 2005), artista americano e professor da Amherst College, em seu artigo *The Atelier Gustave Moreau*, os alunos eram incentivados por Moreau a não reproduzir o real, pois segundo Trapp, ele afirmava aos seus alunos: “[...] não discuta 'verdade objetiva' com a natureza [...] não espere igualar o efeito da luz. A arte, mesmo quando muito objetiva e baseada na realidade, às vezes é transposta. Fato fotográfico é apenas documentação, informação...”⁹⁶ (TRAPP, 1962, p.93). Deste modo a pintura seria mais que uma representação, a pintura é uma expressão da alma, é o que transborda dentro do artista e mancha as telas, é o que não cabe nas palavras. Segundo Trapp, ele afirmou que: “[...] ‘seria deplorável’, exclamou certa vez, ‘se essa arte maravilhosa, que expressa tantos pensamentos, nobres e engenhosos, profundos, sublimes, se essa arte cuja eloquência é tão poderosa, se vê reduzida a traduções fotográficas ou vulgares paráfrases.’”⁹⁷ (TRAPP, 1962, p.

96 Don't dispute 'objective truth' with nature [...] and don't expect to equal the effect of light. Art, even when very objective and based on reality, is sometimes transposed. Photographic fact is only documentation, information... (tradução nossa)

97 “if this wonderful art, which can express so many thoughts, noble and ingenious, profound, sublime, if this art whose eloquence is so powerful, should find itself reduced to photographic translations or vulgar paraphrases.” (tradução nossa)

93). E para ele o principal modo de expressar-se e fugir das “vulgares paráfrases” seria pelas cores:

Se "cor", como Moreau concebeu, ainda não era a cor da pintura de *Fauve*, foi seu ensinamento que ajudou a libertar os jovens "daquela fobia antes das telas e das cores" e que primeiro abriram os olhos para novas promessas de expressão imaginativa. "Não há como dizer", previu, "até onde a imaginação do pintor e seu amor pela cor podem levá-lo".⁹⁸ (TRAPP, 1962, p.94)

A imaginação e o amor pela cor levaram os *Fauves* a um patamar que talvez não fosse esperado, levou-os a entrar na história da arte mundial. As pinturas vibrantes romperam o pensamento da academia, apesar de a mesma criticar ferozmente as pinturas em seu surgimento. É importante salientar que o Fauvismo não defendia o uso da cor gratuitamente. Havia um motivo para isto. Leymarie retoma princípios enunciados por Matisse em seus escritos *Notes d'un peintre*, publicado no periódico *La Grande Revue* em dezembro de 1908, como resposta a críticas recebidas na exposição em que as obras foram intituladas de *Fauves* em 1905 em Paris. Sobre a composição das pinturas ele escreveu:

Forma e conteúdo coincidem e são modificados pela ação recíproca entre si, pois “a expressão vem da superfície colorida, percebida pelo espectador em sua totalidade”. [...] A partir dessa alquimia de cores, resulta “uma harmonia semelhante à de uma composição musical”, e todo o quadro se torna “sensibilizado”, é uma textura que adquire uma tensão lírica que cria um “estado de espírito criado pelos objetos ao meu redor, me influenciando por todo o caminho do horizonte para mim”. Somente assim a pintura se torna um peso vivo, aberto à continuidade de um espaço que não tem lacunas, sem hierarquia e ao fluxo do tempo, preso em seu fluxo total, não cristalizado em momentos. “A indicação de movimento só tem significado para nós quando não isolamos a presente sensação de movimento daquela que a precede e da que a segue.”⁹⁹ (LEYMARIE, 1959, p. 111-114)

98 If “color” as Moreau conceived it was not the color of Fauve painting yet to come, it was his teaching that helped release the young from “that phobia before canvas and colors” and that first opened their eyes to new promises of imaginative expression. “There is no telling”, he predicted, “how far the painter’s imagination and his love of color can take him”. (tradução nossa)

99 Form and content coincide and are modified by their reciprocal action on each other, for “expression comes from the colored surface, perceived by the beholder in its entirety”. [...] From this color alchemy results “a harmony resembling that of a musical composition”, and whole picture becomes “sensitized”, is texture thus acquiring a lyrical tension answering to “a state of mind created by the objects around me, influencing me all the way from the horizon up to myself”. Only thus does the painting become a living presence, open to the continuity of a space that has no gaps, no hierarchy, and to the flux of time, caught in its full flow, not crystallized in moments. “Indication of motion has meaning for us only when we do not isolate the present sensation of movement from the one preceding it and the one that follows it.” (tradução nossa)

Nestas respostas aos críticos, além dele explicar a utilização das cores e sua função narrativa no Fauvismo apresentando o processo de elaboração e concepção por trás da obra, ele afirma que o uso de cores puras ia muito além de uma simples quebra de princípios acadêmicos, como “rebeldes sem causa”, fato que acabou acontecendo com alguns seguidores do movimento que não haviam compreendido o princípio do uso da cor. Ele defende que as obras eram, na verdade, uma expressão dos sentimentos de quem as pintava:

Derivado da reação espontânea à cor (“*descubro a qualidade expressiva das cores de maneira puramente instintiva*”), o fauvismo pode ser descrito como uma sensualidade dinâmica (“*o impacto que uma cena produz nos sentidos*”), controlada por síntese (“*condução das sensações*”) e subordinado aos requisitos básicos de composição da imagem. “*Todas as partes da imagem devem estar visíveis e cumprir o papel que lhe é atribuído, seja um papel principal ou secundário. Tudo o que não serve a nenhum propósito útil na imagem é, por essa mesma razão, prejudicial para ela*”. Matisse insistia na disciplina e na transposição metódica que diferenciava os genuínos criadores do movimento de seus seguidores, que apenas adicionavam cor a um esquema convencional, comportando-se mais como tintureiros do que pintores.¹⁰⁰ (LEYMARIE, 1959, p.114)

Devido ao choque causado pela exuberância, sendo inclusive denominado “[...] uma exibição regular de fogos de artifício”¹⁰¹ (LEYMARIE, 1959, p.111), pelo crítico francês Louis Vauxcelles (1870 – 1943), o mesmo que chamou as obras de feras, o Fauvismo acabou por ser marcado pela profusão visual em suas composições. Matisse aproveitou suas notas para que este equívoco interpretativo fosse sanado de uma vez por todas, reforçando que o movimento era muito mais profundo do que o encanto dos fogos de artifício:

O manuseio excitado da cor não é suficiente para caracterizar o movimento. “*Este foi apenas o aspecto superficial do fauvismo*”, explicou Matisse. “*A verdade é que nos mantivemos o mais longe possível das cores imitativas e que, usando cores puras, obtivemos reações mais fortes - reações simultâneas, mais imediatamente aparentes. Depois, havia também a luminosidade das cores.*”¹⁰² (LEYMARIE, 1959, p.117)

100 Deriving as it does from a spontaneous reaction to color (“I discover the expressive quality of colors in a purely instinctive way”), Fauvism might be described as a dynamic sensuality (“the impact a scene produces on the senses”), controlled by synthesis (“condensation of sensations”) and subordinated to the basic compositional requirements of the picture. “Every part of the picture must be visible and fulfills the role assigned to it, whether a leading or a secondary role. Anything that serves no useful purpose in the picture is, for that very reason, detrimental to it”. Matisse insisted on the discipline and methodical transposition which differentiated the genuine creators of the movement from their followers, who merely added color to a conventional scheme, behaving more like dyers than painters. (tradução nossa)

101 “a regular display of fireworks.” (tradução nossa)

102 The excited handling of color is not enough in itself to characterize the movement. “This was only the superficial aspect of Fauvism”, Matisse explained. “The truth of the matter was that we kept at the farthest

Uma das principais obras do Fauvismo e um marco na pintura moderna foi *Janela aberta, Collioure* (1905) de Matisse, presente na exposição *Salon d'Automne*, onde ele retrata a vista da janela de um quarto de hotel da cidade de Collioure, uma comuna no sul da França, onde ele passou o verão de 1905 com André Derain (1880 – 1954), pintor francês, importante nome do Fauvismo.

Figura 27: Janela aberta, Collioure



Fonte: National Gallery of Art
(<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.106384.html>)

Segundo Jacques Lassaigne (1911 – 1983), historiador de arte francês, em sua obra *Matisse: Biographical and Critical Study* (1959), Derain escreveu sobre o período que passaram em Collioure, e segundo ele: “Derain observou que em Collioure a sombra nunca é opaca, mas ‘um mundo inteiro de clareza e luminosidade’.”¹⁰³ (LASSAIGNE, 1959, p. 48) e, desse modo, as pinturas teriam: “[...] uma atmosfera de sombras translúcidas”¹⁰⁴ (LASSAIGNE, 1959, p. 48), o que pode ser observado na *Figura 28*. Na pintura é possível notar que não há zonas de sombras. É possível perceber também que na construção da imagem não houve uma busca por uma falsa volumetria, utilizando a sombra nos objetos,

remove from imitative colors and that by using pure colors we obtained stronger reactions – simultaneous reactions, more immediately apparent. Then there was also the luminosity of colors.” (tradução nossa e grifos do autor)

103 Derain has noted that at Collioure shadow is never opaque, but “a whole world of clarity and luminosity” (tradução nossa)

104 [...] an atmosphere of translucent shadows. (tradução nossa)

como os renascentistas. É notável também a ausência tanto do *chiaroscuro*, como do *sfumatto*. No lugar destas técnicas de luz, Matisse trabalha a luminosidade das cores, ou seja, ele usa da reflexão própria que cada cor pura apresenta para determinar os pontos de iluminação na obra.

A parede do quarto, na parte interna, é dividida em um ciano e um violeta, e a luminosidade surge deste contraste. Uma base de azul cria unidade e conexão entre as duas partes, e o contraste se dá pela presença do verde e do vermelho. Matisse trabalha a partir da diferença de luminosidade destas cores. O verde misturado ao azul produz o ciano, e o vermelho misturado ao azul produz o violeta. Deste modo, Matisse constrói o ambiente com profundidade e volume sem buscar uma falsa reprodutividade do real e dos efeitos luminosos, optando por uma construção livre das amarras científicas propostas no renascimento italiano. A janela aberta é mais do que a representação literal de uma janela aberta. Segundo Da Vinci: “[...] o olho, que é chamado janela da alma, é o principal meio pelo qual o sentido central pode mais completa e abundantemente apreciar as infinitas obras da natureza”¹⁰⁵ (DA VINCI, 1970, p. 327). A janela aberta de Matisse é um novo olhar, um olhar diferenciado às múltiplas possibilidades e as múltiplas janelas presentes na pintura são esses múltiplos olhares. Na composição há a moldura da pintura, onde ele registra a parede interior do quarto com a janela aberta, e a abertura da janela cria o enquadramento da varanda e que ao fundo faz o enquadramento do mar aberto com os barcos à vista. O contraste verde e vermelho se repete nos enquadramentos interiores, pois enquanto a varanda vibra verde, o mar é róseo e luminoso. Essa obra de Matisse tem sua narrativa carregada de provocações, como era a narrativa simbolista que o influenciou. Leymarie, em sua análise, sintetizou o princípio de luz e cor do Fauvismo do seguinte modo:

Trata-se, resumidamente, de uma distribuição uniforme da luz e da construção do espaço pela cor; uma “iluminação” total da superfície plana, sem modelagem ou sombreamento ilusionista; uma boa consciência dos meios; uma total harmonia entre expressão (isto é, valores emotivos) e decoração (isto é, disposição equilibrada do conteúdo da imagem) alcançada pela composição.¹⁰⁶ (LEYMARIE, 1959, p.111)

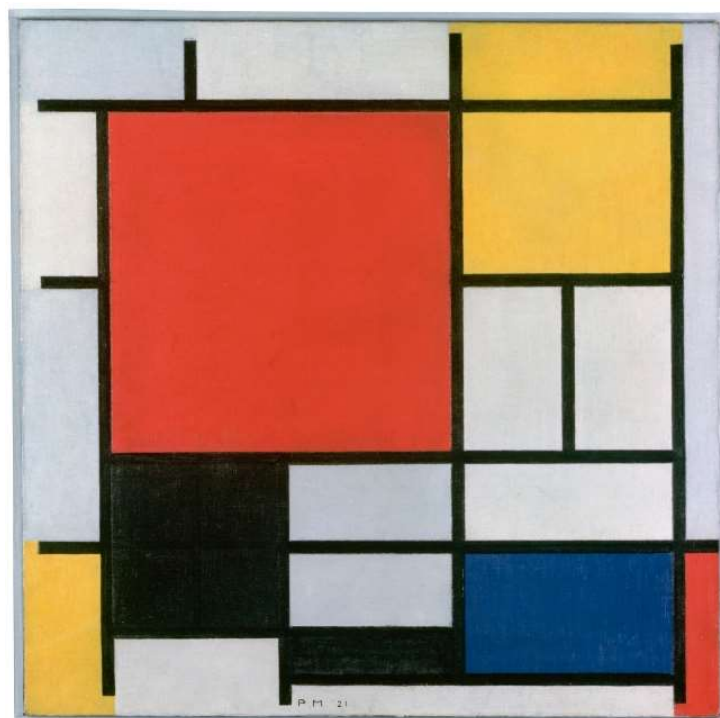
105 The eye, which is called the window of the soul, is the principal means by which the central sense can most completely and abundantly appreciate the infinite works of nature (tradução nossa)

106 These are, briefly, an even distribution of light and construction of space by color; an all-over “illumination” of the flat surface, without illusionist modeling or shading; a fine spareness of means; a total harmony between expression (i.e. emotive values) and decoration (i.e. balanced arrangement of picture content) achieved by composition. (tradução nossa)

O fauvismo foi fundamental na história da arte por impulsionar outros movimentos artísticos no que diz respeito principalmente à pintura. O século XX foi repleto de experimentações e quebras de paradigmas artísticos, mas apesar das inovações e revoluções, a construção da imagem ainda se baseava no tripé fundamental da narrativa composto pela intriga, pela personagem e pela ideia do discurso presente no diálogo. Os movimentos artísticos variavam em sua essência, cada um explorando profundamente uma das três camadas ou misturando as três.

Piet Mondrian (1872-1944), pintor neerlandês modernista, buscava, desde o início do século XX, explorar a imagem não figurativa. Mondrian chegou a utilizar apenas formas geométricas e cores vivas em suas obras, como em *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul* (1921).

Figura 28: Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul



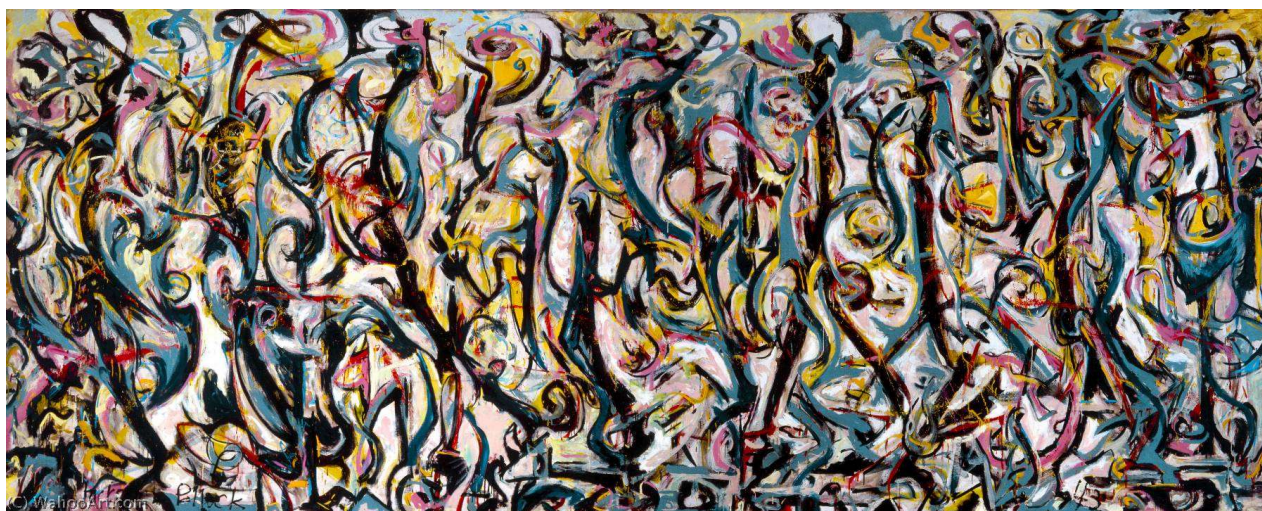
Fonte: Kunstmuseum Den Haag
(<https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/compositie-met-groot-rood-vlak-geel-zwart-grijs-en-blauw>)

Por mais que a obra não buscasse construir visualmente uma imagem que propusesse a verossimilhança por meio da cópia, os quadrados preenchidos em cores, quando observados em grupo, construíam uma figura, ainda que fosse uma figura geométrica, mas era uma figura

de leitura possível, como pode ser observado na *Figura 28*. Mondrian, segundo Gombrich: “[...] aspirava a uma arte clara e disciplinada que, de alguma forma, refletisse as leis objetivas da natureza. [...] havia algo de místico nele, e ele queria que sua arte revelasse as realidades imutáveis escondidas por trás das formas perecíveis de aparências subjetivas.”¹⁰⁷ (GOMBRICH, 1999, p. 583), por isso o uso de formas geométricas, tendo em vista que, para ele, não era mais necessário se amparar em fatos da natureza para obter uma imagem de beleza. Observando suas obras pela esfera metafísica, pode-se entender que Mondrian buscava em suas pinturas alcançar o mundo das ideias enunciado por Platão, onde o belo é puro, e não o mundo sensível, pois lá as imagens seriam cópias imperfeitas do ideal.

O mais próximo do limite da construção de uma imagem provocativa que se alcançou na pintura foi no abstracionismo de Jackson Pollock (1912 – 1956), pintor americano, com a sua técnica de gotejamento e o princípio da imagem não-figurativa. Nesta busca, Pollock foi além de Mondrian, no que diz respeito à desconstrução da figura na composição da imagem.

Figura 29: Mural



Fonte: University of Iowa Stanley Museum of Art (<https://stanleymuseum.uiowa.edu/collections/american-art-1900-1980/jackson-pollock/>)

Abusando de formas não definidas, cores sobrepostas, traços disformes e sem um padrão visual lógico-matemático, suas pinturas trabalhavam com o ritmo e a dinâmica da imagem, indo na direção oposta a Modrian e o equilíbrio elaborado, como pode ser observado na obra *Mural* (1942), onde ele apresenta um mar de informações, um redemoinho de cores e

¹⁰⁷ aspiraba a un arte claro y disciplinado, que de algún modo reflejara las leyes objetivas de la naturaleza. [...] tenía algo de místico y deseaba que su arte revelara las inmutables realidades que se ocultan tras las formas perecederas de las apariencias subjetivas. (tradução nossa)

uma explosão de energia, sem necessariamente buscar uma definição. Ele sugere em vez de afirmar. As interpretações do *spectator* podem ser múltiplas quando deparados com a obra da *Figura 29*.

Tanto na obra de Mondrian como na de Pollock, a iluminação mantém o princípio fauvista da luminosidade das cores. Johannes Itten (1888 – 1967), pintor, professor da Bauhaus¹⁰⁸ e escritor suíço, em sua obra *Art de la couleur*, abordou o princípio luminoso das cores, segundo os estudos de Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), autor e estadista alemão, sobre o efeito luminoso das cores sobre os olhos onde, segundo ele, poderia se atribuir às cores um valor luminoso quando comparadas ao cinza médio:

Para avaliar a luminosidade de uma cor, ou seja, seu valor luminoso, basta compará-la com um cinza médio. [...] Goethe havia inventado relações numéricas muito simples e muito interessantes. Estes valores são valores aproximados. [...] O olho sente os valores com tanta certeza que podemos confiar nele, desde que seja sensibilizado no campo correspondente. Os valores de luz estabelecidos por Goethe são os seguintes: Amarelo: laranja: vermelho: violeta: azul: verde: corresponde a:
9: 8: 6: 3: 4: 6. (ITTEN, 2004, p.59)

Deste modo, segundo os estudos de Goethe, o amarelo teria uma luminosidade maior que o laranja, que teria uma luminosidade superior ao vermelho, que seria equivalente ao verde, mas superior ao azul que, por fim, seria superior ao violeta. Esse estudo foi verificado com a teoria tricromática desenvolvida inicialmente por Thomas Young (1773 – 1829), um polímata britânico, que em sua *Bakerian Lecture*¹⁰⁹, em 1801, com o estudo *On the theory of light and colours*, buscou definir a relação da luz e das cores na visão, cuja em sua terceira hipótese, a partir dos escritos de Isaac Newton, ele afirmou: “A sensação de cores diferentes depende das diferentes frequências de vibrações, estimuladas pela luz na retina.”¹¹⁰ (YOUNG. T., 1997, p. 18).

Segundo Young, essas vibrações seriam absorvidas por tipos distintos de filamentos, os cones, ele afirma que: “[...] cada filamento sensível do nervo pode consistir em três porções, uma para cada cor principal.”¹¹¹ (YOUNG. T., 1997, p. 21), dando início a teoria tricromática. Essa teoria se fortaleceu com os estudos de Hermann von Helmholtz (1821 –

108 Escola de arte vanguardista na Alemanha do início do século XX.

109 Palestra prêmio patrocinada pela Royal Society, devotada às ciências físicas

110 The Sensation of different Colours depends on the different frequency of Vibrations, excited by Light in the Retina. (tradução nossa)

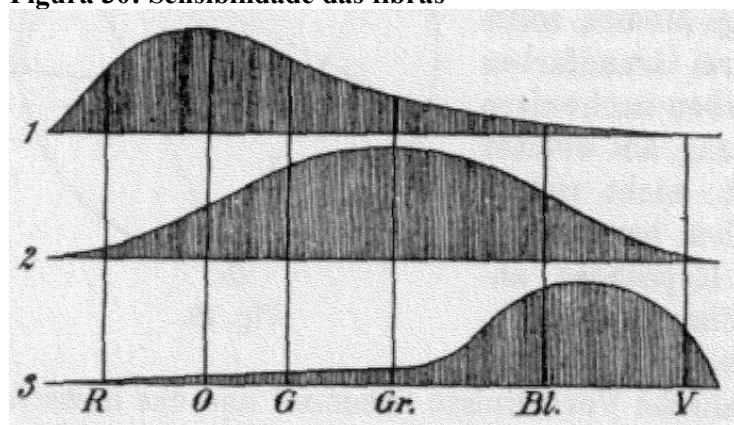
111 and each sensitive filament of the nerve may consist of three portions, one for each principal colour. (tradução nossa)

1894), físico e médico alemão, que definiu que cada tipo de filamento era sensível a um intervalo de cor, segundo ele: “A estimulação do primeiro excita a sensação de vermelho, a estimulação do segundo a sensação de verde e a estimulação do terceiro a sensação de violeta.”¹¹² (HELMHOLTZ, 1924, p. 142), e essas estimulações têm um intervalo de onda variado, como pode ser observado na *Figura 31*, e segundo ele:

“As fibras sensíveis ao vermelho são estimuladas principalmente pela luz de maior comprimento de onda, e as fibras sensíveis ao violeta pela luz de menor comprimento de onda. Mas isso não significa que cada cor do espectro não estimule todos os três tipos de fibras, algumas fracas e outras fortemente.”¹¹³ (HELMHOLTZ, 1924, p. 143).

Ou seja, todas as cores sensibilizarão as fibras, em maior ou menor grau, de acordo com o seu intervalo de frequência.

Figura 30: Sensibilidade das fibras

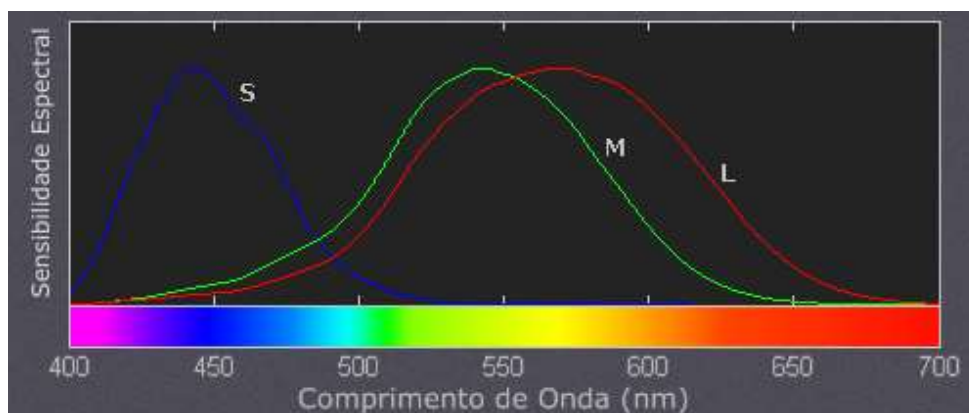


Fonte: Helmholtz (1924, p. 143)

Observando a *Figura 30*, pode se notar a fibra 1 com uma alta sensibilidade nos vermelhos, mas por indicar um intervalo amplo de sensibilidade também recebe bem os verdes, e apresenta baixa sensibilidade em relação aos azuis. A fibra 2 tem alta sensibilidade nos verdes, e uma média sensibilidade nos vermelhos e azuis. A fibra 3 tem um intervalo de sensibilidade mais curto, que diz respeito a região dos azuis e violetas, e uma baixíssima sensibilidade nos vermelhos e verdes. Como as três fibras atuam conjuntamente, a soma dos intervalos de estímulos preenche todo o espectro do visível permitindo que todas as cores sejam captadas pelo olho, como mostra a *Figura 31*.

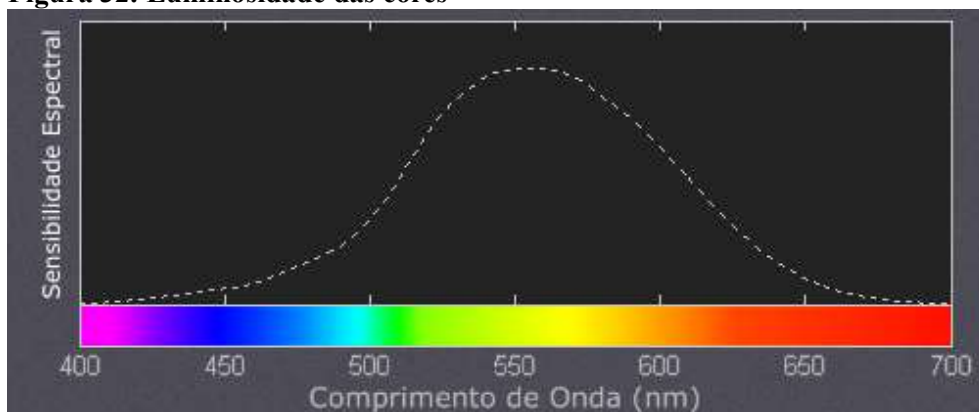
112 Stimulation of the first excites the sensation of red, stimulation of second the sensation of green, and stimulation of the third the sensation of violet. (tradução nossa)

113 The red-sensitive fibres are stimulated most by light of longest wave-length, and the violet-sensitive fibres by light of shortest wave-length. But this does not mean that each colour of the spectrum does not stimulate all three kinds of fibres, some feebly and other strongly (tradução nossa)

Figura 31: Sensibilidade dos três tipos de cones

Fonte: Cambridge in Colour (<https://www.cambridgeincolour.com/pt-br/tutoriais/color-perception.htm>)

Nesse caso, comparando a teoria tricromática *Young-Helmholtz* com os valores de Goethe, é aceitável que a luminosidade do amarelo seja a maior, por estar numa faixa de comprimento de onda que estimula a altamente duas fibras, e que o violeta indique menor luminosidade por estar num comprimento de onda que sensibiliza apenas uma fibra de forma considerada, como mostra a *Figura 32*.

Figura 32: Luminosidade das cores

Fonte: Cambridge in Colour (<https://www.cambridgeincolour.com/pt-br/tutoriais/color-perception.htm>)

Na pintura, o princípio de luminosidade das cores foi usado tanto por Matisse quanto por Modrian e por Pollock. O conhecimento científico é fundamental, mas o que se faz com ele é que é o diferencial. Os pintores citados, com a possibilidade do conhecimento da luminosidade das cores, puderam utilizar este fator físico para sugerir narrativas a partir do contraste luminoso. É importante compreender essa relação de luminosidade para entender, por exemplo, o motivo pelo qual, quando se sugere a noite, algumas vezes se utiliza a cor

azul. Isso se deve ao fato de que o azul tem baixíssima luminosidade dentre as cores da faixa do visível e a noite é o momento em que há a menor luminosidade natural, tendo em vista que o planeta terra provoca sombra sobre si mesmo devido ao seu movimento de rotação, bloqueando os raios solares em um de seus hemisférios durante um determinado tempo. Deste modo utilizar o azul ou o violeta pode ser ideal, uma vez que não basta ter baixa luminosidade, pois neste caso a ausência de luz resolveria, mas é preciso manifestar a baixa luminosidade e ainda assim manter a visibilidade da cena.

Como pôde ser observado com as elaborações da imagem desde o renascimento italiano no século XV até as vanguardas artísticas no século XX, é possível com o auxílio da iluminação indicar uma narrativa visual baseada na intriga, nas personagens ou na ideia presente nos diálogos como discurso, tudo depende do que se deseja comunicar com uma determinada obra. É importante lembrar que as obras, e artistas citados, não determinam os princípios dos movimentos artísticos aqui apresentados. Os movimentos são amplos e os artistas são diversos, apesar de alguns movimentos manifestarem dogmas e normas cada pintor, suscita seu discurso pessoal, e dentro destes movimentos há uma pluralidade de personalidades. Como afirmou Leymarie:

Fazer o homem se encaixar no movimento – ou pior, fazê-lo se encaixar no rótulo do movimento – é uma ilusão comum do teórico. Coubert reclamou disso há cem anos: “O rótulo Realista me foi imposto, assim como o rótulo Romântico foi imposto aos homens de 1830. Esses rótulos nunca transmitiram uma ideia precisa das coisas; caso contrário, as obras em si seriam desnecessárias”.¹¹⁴ (LEYMARIE, 1959, p.14)

E o mesmo é válido para iluminadores ou iluminadoras. Desse modo, os artistas aqui discutidos traziam um rico material que sugerem as esferas narrativas em suas obras, permitindo que o entendimento de como este processo se realizou pudesse proporcionar a este estudo uma compreensão mais sólida e profunda. Tendo em vista que um espetáculo de teatro se constitui de imagens em movimento, é possível elaborar e sugerir sua narrativa, assim como nas pinturas, a partir dos princípios trágicos da intriga, da personagem e do discurso. E do mesmo modo que foi realizado na pintura com o auxílio da luz, é um caminho a ser cogitado para a concepção da iluminação cênica no teatro.

¹¹⁴ To make the man fit the movement – or worse, to make him fit the label of the movement – is a common illusion of the theorist. Coubert complained of it a hundred years ago: “The label Realist has been imposed on me just as the label Romantic was imposed on the men of 1830. Such labels have never conveyed an accurate idea of things; had it been otherwise, the works themselves would be unnecessary”. (tradução nossa)

2.2.3 A imagem poética: Epiteto, símile, metáfora e *ekiphrasis*

A imagem visual, tanto na pintura quanto no espetáculo de teatro, é concebida a partir de uma imagem evocada. No caso dos espetáculos de teatro, podem ser baseados em um texto dramático, e em alguns movimentos da pintura, como o romantismo e simbolismo, as imagens são concebidas a partir de um texto previamente elaborado, e para que estes textos fossem escritos seus autores ou autoras transformaram suas imagens evocadas em texto. A escrita, segundo estudos, pode ter se originado da utilização de imagens, como já foi discutido no segundo capítulo, e se desenvolveu até a elaboração do alfabeto e a criação das palavras, possibilitando que os indivíduos pudessem se comunicar e registrar os acontecimentos. Do mesmo modo que houve a transformação da imagem em palavra, é possível que ocorra a reversão da palavra em imagem. A síntese da poesia pode ser compreendida a partir dos seguintes corolários:

Luz + objetos = Imagem Visual (*Corolário i*)

Imagem Visual + Experiência 1 = Memória (*Corolário ii*)

Memória + Experiência 2 = Imaginação (*Corolário iii*)

Imaginação + Linguagem = Poesia (*Corolário iv*)

Analisando os corolários podemos compreender que a escrita poética de um texto está diretamente ligada à natureza de quem a produz, pois o *Corolário i* e o *Corolário ii* ocorrem de modo simultâneo, uma vez que se dois indivíduos distintos observam a mesma imagem, de um mesmo local e de um mesmo ângulo, ainda assim terão memórias distintas, tendo em vista que a experiência é única para cada indivíduo, uma vez que apenas aquela pessoa viveu e sentiu o que ela viveu e o que ela sentiu, no momento em que ela viveu e com o porquê que ela sentiu. E essas vivências e sentimentos que compõem sua experiência influenciarão diretamente o modo como a pessoa irá observar determinada imagem, pois o olhar de cada um está impregnado de julgamento e significados que irão se transformar em memória. A memória, como tratou Aristóteles, será a rememoração da imagem de uma experiência recheada de sentimentos. Quando evocada por outra experiência essa memória se associa ao momento agora, ou seja, o estado presente do indivíduo, e se modifica gerando a imaginação,

sugerido no *Corolário iii*, que, ao ser associada a algum tipo de linguagem, pode ser expressa como poesia, como definido no *Corolário iv*.

O conceito de poesia, aqui tratada como um tipo de expressão da imaginação, está baseada nos estudos de Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822), importante poeta romântico inglês que, em sua obra *A Defence of Poetry*, discute e defende a natureza da poesia, propondo a relação da essência do ou da poeta com a sua criação, ou seja, como produto de seu “eu atual” com o “eu do passado”, que se encontram a partir da simbiose da experiência com a memória, incitando a imaginação, e se expressando em poesia, como sugerido nos *Corolários iii e iv*:

A poesia, em um sentido geral, pode ser definida como "a expressão da imaginação": e a poesia está ligada à origem do homem. O homem é um instrumento sobre o qual são conduzidas uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento em constante mudança sobre uma lira eólica, que o movem por seu movimento para uma melodia em constante mudança. Mas existe um princípio dentro do ser humano, e talvez dentro de todos os seres sencientes, que age de outra maneira que não na lira e produz não apenas melodia, mas harmonia, por um ajuste interno dos sons ou movimentos assim excitados às impressões que excitam eles.¹¹⁵ (SHELLEY, 1904, p. 12-13)

Essa “expressão da imaginação”, que propõe Shelley, pode se dar por diversos modos, tanto pictoricamente, corporalmente, sonoramente, textualmente, entre outros. Um espetáculo de teatro é a confluência de expressões da imaginação feita por diversos poetas ou diversas poetisas se compreendermos que, como defende Shelley: “Ser poeta é apreender o verdadeiro e o belo, em uma palavra, o bem que existe na relação, subsistindo, primeiro entre existência e percepção, e segundo entre percepção e expressão.”¹¹⁶ (SHELLEY, 1904, p. 18). Nesse caso, são poetas os dramaturgos, as dramaturgas, os diretores, as diretoras, os atores, as atrizes, os e as figurinistas, os cenógrafos, as cenógrafas, os iluminadores, as iluminadoras e todas as pessoas que contribuem com sua subjetividade na construção dessa grande poesia coletiva. Desse modo, podemos entender que um espetáculo de teatro é um poema, e como afirma

115 Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination”: and poetry is connate with the origin of man. Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, like the alternations of an everchanging wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to ever changing melody. But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them. (tradução nossa)

116 To be a poet is to apprehend the true and the beautiful, in a word, the good which exists in the relation, subsisting, first between existence and perception, and secondly between perception and expression. (tradução nossa)

Shelley: “Um poema é a própria imagem da vida expressa em sua verdade eterna.”¹¹⁷ (SHELLEY, 1904, p. 27). E essa verdade é eterna porque, segundo ele: “[...] é universal e contém em si o germe de uma relação com quaisquer motivos ou ações que tenham lugar nas possíveis variedades da natureza humana. [...] a poesia é um espelho que torna belo o que é distorcido.”¹¹⁸ (SHELLEY, 1904, p. 28). E é exatamente isso que esses ou essas profissionais realizam. Eles ou elas expressam a essência de suas percepções e experiências em criações materiais com um propósito comunicativo na forma de um poema de natureza fisicalizada como no caso dos cenários, figurinos, maquiagem, adereços, iluminação e tantos outros.

Em se tratando de espetáculos de teatro baseados em textos dramáticos previamente escritos, a expressão da imaginação se inicia nas imagens poéticas presentes no próprio texto dramático, que irá provocar os demais poetas ou poetisas. Cecil Day-Lewis, como citado na introdução, desenvolveu o conceito de imagem poética, e para isso ele parte do princípio de imaginação proposto por Shelley para entender a produção das imagens poéticas, e estreita os laços entre a poesia e o criador ou a criadora ao propor a imaginação como uma pescaria no inconsciente. Ele propõe uma analogia a partir da ideia de Eneas Sweetland Dallas (1828 – 1879), jornalista e escritor escocês que, segundo ele: “[...] acreditava que a imaginação deveria ser considerada, não como uma faculdade separada do pensamento, mas como um pensamento em sua operação ‘automática’ ou inconsciente. Ele imaginou nossa consciência como um anel iluminado de sentido cingido por um oceano de escuridão.” (DAY-LEWIS, 1948, p. 70). Este pensamento de Dallas é fortalecido por Day-Lewis ao tratar o prefácio da obra *The Rival Ladies*, do poeta, crítico literário e dramaturgo inglês, John Dryden (1631 – 1700), onde em sua carta ao seu patrono Roger Boyle (1621 – 1679), político anglo-irlandês e 1º Conde de Orrery, descreve o processo de criação da tragicomédia relatando o surgimento da imagem que se forma no inconsciente:

[...] ele fala do tempo em que a peça era apenas “uma massa confusa de pensamentos, caindo um sobre o outro no escuro: quando a Fantasia ainda estava em seu primeiro trabalho, movendo as imagens adormecidas das coisas em direção à luz, elas deveriam ser distinguidas e então escolhidas ou rejeitadas pelo Julgamento”. (DAY-LEWIS, 1948, p. 69)

117 A poem is the very image of life expressed in its eternal truth. (tradução nossa)

118 [...] is universal, and contains within itself the germ of a relation to whatever motives or actions have place in the possible varieties of human nature. [...] poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted. (tradução nossa)

O ato de mover as imagens da obscuridade em direção à luz, afirmado por Dryden, condiz com o oceano de escuridão tendo a consciência como um anel iluminado, defendido por Dallas. Partindo disso, Day-Lewis propõe que o poeta seria um pescador em uma ilha com sua linha e anzol lançados ao oceano de escuridão a fim de trazer a imagem do inconsciente para “o anel de luz” que é a consciência. Esse raciocínio pode ser relacionado à luz metafísica de São Tomás de Aquino e Descartes, que propõe a imagem validada por uma luz, no caso de São Tomás de Aquino, a luz divina, e no caso de Descartes, a dúvida. Mas nem tudo o que se pega no anzol do poeta ou poetisa e é trazido pela sua linha, será utilizado na criação, e cabe ao poeta ou poetisa realizar esta seleção, que seria como a “validação” da imagem emergente.

Ele não pode intervir até que a emoção na linha lhe diga que algo está pronto para ser trazido do inconsciente. É uma emoção, é claro, pode significar apenas que ele enganchou algas, latas ou botas velhas, quase encobertas pela maré, nas margens rasas da consciência. O que emerge do inconsciente, quando a linha se aprofunda, é uma imagem: é uma propriedade que permite que toda essa experiência transforme todas as experiências em imagens - para trazer à tona sua importância emocional, mantendo-a no meio da imaginação. Uma imagem é um fato que sofreu essa mudança radical.¹¹⁹ (DAY-LEWIS, 1948, p. 70)

Essas imagens são, para Day-Lewis, como peixes que, estimulados por uma isca, mordem o anzol do “poeta-pescador” ou da “poetisa-pescadora” e são levados em direção à sua consciência. O “poeta-pescador” ou a “poetisa-pescadora” ao ter seu anzol mordido por uma “imagem-peixe”, segundo Day-Lewis: “[...] delicadamente ele [ou ela] o toca, arrastando-o com cuidado, pois os peixes neste mar são criaturas terrivelmente evasivas; e quando ele [ou ela] o tira, pode não ser o que ele [ou ela] quer”¹²⁰ (DAY-LEWIS, 1948, p. 70) e esse é o momento da seleção. Por isso, é importante que a isca que os poetas ou as poetisas de um espetáculo de teatro utilizarem seja escolhida com cuidado, para que possam trazer da profundidade de seus inconscientes as “imagens-peixes” que melhor se adequam aos interesses da obra para que, juntas, essas “imagens-peixes” formem um único poema, que será uma grande “imagem-peixe” com discurso fortalecido, pois, como afirma Shelley: “As partes de

119 He cannot intervene until the thrill on the line tells him that something is ready to be brought up from the unconscious. And a thrill, of course, may only mean that he has hooked up some seaweed, tin-can or old boot lying, barely covered by the tide, on the shallow foreshore of consciousness. What emerges from the unconscious, when the line goes deep, is an image; for it is a property of this sea to turn every experience into images —to bring out its emotional significance by steeping it in the medium of imagination. An image is a fact which has suffered this sea-change. (tradução nossa)

120 delicately he plays it, hauling carefully in, for the fish in this sea are terribly elusive creatures; and when he gets it out, it may not be the one he want. (tradução nossa)

uma composição podem ser poéticas, sem que a composição como um todo seja um poema.”¹²¹ (SHELLEY, 1904, p. 28), então por mais que uma ideia, uma imagem, seja incrivelmente bela e excepcional para o ou a artista, é preciso que ela esteja em função de um todo.

Day-Lewis em sua obra discute tipos de imagens poéticas, que são também estratégias de construção artística, como o epíteto, a símile, a metáfora e a *ekphrasis* como sendo produtoras de tipos distintos de imagens no texto. Do mesmo modo que na pintura as imagens visuais podem fortalecer uma das camadas narrativas, no caso da intriga, personagem e da ideia presente nos diálogos com seu discurso, as imagens poéticas também podem favorecer essas camadas narrativas. Dentre as esferas narrativas, a intriga está diretamente ligada ao macrocosmo da narrativa, tendo uma visão mais panorâmica e, neste caso, as personagens também podem ser vistas por um aspecto “macro” em sua essência. A imagem poética que melhor desenvolve a intriga é a *ekphrasis*.

O conceito de *ekphrasis* é muito discutido e bastante polêmico. O termo *ekphrasis* vem do grego *ek*, que significa “até o fim” e *phrazô*, que significa “fazer compreender, mostrar, explicar”. Utilizada na Grécia antiga como exercício de retórica, segundo João Adolfo Hansen, professor, pesquisador e historiador da literatura brasileira, o significado da *ekphrasis* significa: “[...]‘exposição’ ou ‘descrição’, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas.” (HANSEN, 2006, p. 85). Porém, a *ekphrasis* extrapolou o “fazer compreender” nos exercícios da retórica que, em seu princípio, seria utilizado como modo de transformar imagens em palavras com uma função altamente descritiva, e passou a ser utilizado como produção artística, indo além da descrição pura, a transformando em uma obra autônoma daquela a que é descrita.

Os estudos da *ekphrasis* na literatura normalmente se iniciam, segundo Murray Krieger (1923 – 2000), crítico e teórico literário americano: “[...] com a versão de Homero do - ou melhor, a invenção do - escudo de Aquiles, e às vezes o acompanham com seu eco estranhamente alterado no escudo, forjado por Vulcano para Enéias, que Virgílio inventa verbalmente no livro 8 da *Eneida*.”¹²² (KRIEGER, 2019, p. XV). Porém, a *ekphrasis* tem suas

121 The parts of a composition may be poetical, without the composition as a whole being a poem.(tradução nossa)

122 [...] with Homer's version of-or rather invention of-the shield of Achilles, and sometimes accompany it with its strangely altered echo in the shield, forged by Vulcan for Aeneas, that Virgil verbally invents in book 8 of the Aeneid. (tradução nossa)

limitações, pois ao tentar descrever um objeto, ao ponto de torná-lo visível a quem tem acesso à descrição pela leitura ou pela escuta, a *ekphrasis* se depara com um obstáculo, que é a transformação das palavras em uma imagem única. A missão da *ekphrasis* pode se entender como “impossível”, pois a imagem só irá tomar forma no momento que entra em contato com o *spectator*. Então, uma mesma descrição produzirá inúmeras imagens distintas, pois por mais minuciosa que possa ser, ela produzirá uma imagem para cada *spectator*. Neste caso, ainda que se reproduza fielmente o “escudo de Aquiles” que Homero (928 a.C. - 898 a.C.), poeta épico da Grécia Antiga, descreveu, naquela que seria uma das primeiras e principais *ekphrasis* encontradas até o momento na poesia, em sua obra *Iliada*, dificilmente conseguiria esgotar o que a obra descrita poderia vir a ser.

Deste modo a “descrição” por si só ganha um outro *status*, pois como afirma William John Thomas Mitchell, professor de Letras e História da Arte na Universidade de Chicago, em sua obra *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, o significado de *ekphrasis* se modifica: “[...] ‘dar voz a um objeto de arte mudo’, ou oferecer ‘uma descrição retórica de uma obra de arte’, dão lugar a uma aplicação mais geral que inclui qualquer ‘descrição de conjunto destinada a trazer pessoa, lugar, imagem, etc. diante dos olhos da mente’.”¹²³ (MITCHELL, 1994, p. 153), e é este novo significado que auxilia a elaboração da intriga no texto dramático. Nos casos de textos baseados na intriga se trata de uma imagem preocupada em retratar o macrocosmo, como uma pintura renascentista como as de Botticelli, ou uma realista como as de Coubert. E, assim como Botticelli e Coubert buscavam a reprodução mais próxima do verossímil e próximo ao real a partir de uma ideia, o iluminador ou iluminadora a partir das *ekphrasis* de um texto poderão buscar reproduzir o mais próximo do real e verossímil do que foi descrito. Este ato, assim como a reprodução do escudo de Aquiles, é o que Krieger chama de *ekphrasis* reversa: “[...] na medida em que buscam nas artes visuais produzir um equivalente do texto verbal em vez do contrário.”¹²⁴ (KRIEGER, 2019, p. XIII). Neste ponto a “impossibilidade” da *ekphrasis* também equivale à *ekphrasis* reversa, pois a *ekphrasis* não consegue evocar uma única imagem e não se esgota, e *ekphrasis* reversa não será a reprodução exata da *ekphrasis*, uma vez que a imagem criada existe apenas na mente de quem a concebeu e, ainda assim, este ou esta não conseguiria reproduzir suas

123 [...] "giving voice to a mute art object", or offering "a rhetorical description of a work of art", give way to a more general application that includes any "set description intended to bring person, place, picture, etc. before the mind's eye. (tradução nossa)

124 [...] in that they seek in the visual arts to produce an equivalent of the verbal text instead of the other way around.

imagens evocadas fidedignamente em imagens fisicalizadas, o que permite uma variedade de imagens a serem construídas, tornando o trabalho de cada iluminador ou iluminadora particular, mesmo partindo de um mesmo texto dramático a ser trabalhado na esfera da intriga.

Ainda no que diz respeito a textos que focam na intriga, uma das imagens poéticas citadas por Day-Lewis foi o epíteto. O epíteto vem do grego *epítheton*, que significa “acrescido, posto ao lado”, ou seja, na literatura é usada para qualificar algo ou alguém, porém de modo “macro”, a partir de um adjetivo que vá caracterizá-lo como uma instituição e não um indivíduo. Devido a isto, os epítetos acabam sendo qualificadores “genéricos”, ou como afirma George Humphrey Wolferstan Rylands (1902 – 1999), estudioso literário e diretor de teatro britânico, os epítetos, em sua maioria, são “imagens consagradas”¹²⁵, segundo ele, os poetas ou as poetisas: “[...] tornam inteligíveis as ideias abstratas e suas imagens são consagradas pelo tempo, convencionalizadas e transmutadas em símbolos. O homem tem uma fraqueza por sinal externo e visível, por cerimônia e pantomima.”¹²⁶ (RYLANDS, 1928, p. 57). Além dos epítetos, outro tipo de imagem poética que utiliza das imagens consagradas para caracterizar uma personagem é a símile. A símile, segundo Aristóteles na *Retorica*, é usado para comparações diretas:

O *símile* é também uma metáfora. A diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz “lançou-se *como* um leão”, é um símile; mas quando se diz “ele lançou um leão”, é uma metáfora. Pois, devido ao facto de ambos serem valorosos, transferindo-se o sentido, chamou-se “leão” a Aquiles. O *símile* é útil na prosa, embora poucas vezes, pois é um elemento poético. (ARISTÓTELES, 2005, p. 252)

A metáfora é bastante discutida por Aristóteles na *Poética*, onde ele afirma: “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 83). A símile e a metáfora exploram a camada do discurso presente no diálogo no texto dramático, em especial a metáfora, por se encontrar na esfera mais abstrata da imagem poética. Mas assim como as pinturas, o texto dramático transita pelas esferas da intriga, da personagem e da ideia presente no diálogo com seu discurso, confluindo

125 Consecrated images. (tradução nossa)

126 [...] make abstract ideas intelligible and their images become consecrated by time, conventionalised and transmuted into symbols. Man has a weakness for outward and visible sign, for ceremony and pantomime. (tradução nossa)

os tipos citados de imagens poéticas, e, até mesmo, outros tipos não definidos, como aponta Day-Lewis, ao explorar o conceito de “imagem privada ou símbolo particular”, que pode ser compreendido como o oposto das “imagens consagradas” de Rylands:

Esses extratos devem esclarecer o que se entende por imagens privadas ou símbolos particulares. Eles não são sinônimos de imagens pessoais: qualquer imagem, exceto a puramente convencional, criada por um epíteto clássico e seu substantivo, é até certo ponto pessoal; é formado ou escolhido, ou seja, pela própria experiência do poeta. Mas Imagens privadas são aquelas cuja relação com o assunto e, portanto, com a possível experiência do leitor, é tão remota ou enigmática que pode sobrecarregar o poema. [...] Não há nada que impeça um poeta de decidir que em sua poesia a palavra "bota" simbolizará, digamos, sua própria ideia especial de amor matrimonial; e os freudianos sem dúvida não teriam dificuldade em nos dizer por que ele escolheu esse símbolo em particular; mas, do ponto de vista poético, continuaria sendo uma escolha puramente arbitrária..¹²⁷ (DAY-LEWIS, 1948, p. 116)

Ou seja, é preciso ter cautela com uma imagem privada, pois a sua utilização pode dificultar a comunicação entre o poeta ou a poetisa e o *spectator*. Por isso é indicado que se tenha cautela na construção da imagem fisicalizada em um espetáculo de teatro, visto que apesar de ela ser fruto da imaginação e ter influência direta da vivência de quem a cria, é preciso sugerir um diálogo com quem a vê. Segundo Day-Lewis: “Uma imagem privada nunca poderia ser tão arbitrária, uma vez que as imagens devem ter alguma fonte emocional ou sensual fora do ambiente do poeta [*ou da poetisa*], e isso, por mais obscuro que seja, criará um terreno potencialmente comum para o leitor [*ou leitora*].”¹²⁸ (DAY-LEWIS, 1948, p. 116). O mesmo vale para as imagens construídas pela iluminação cênica em um espetáculo de teatro. Porém, é preciso ter cautela com o conforto da utilização das “imagens consagradas” e a sua generalização.

Essa “generalização” proposta por Rylands, surge dos estudos de Thomas Macaulay (1800 – 1859), poeta e historiador inglês, sobre a obra de John Milton (1608 – 1674), poeta

127 These extracts should make clear what is meant by private images, or private symbols. They are not synonymous with personal images: any image, except the purely conventional one such as is created by a classical epithet and its noun, is to some extent a personal one; it is formed or chosen, that is, by the poet's own experience. But private Images are those whose relationship with their subject and thus with the reader's possible experience, is so remote or cryptic as to be a burden on the poem. [...] There is nothing to stop a poet deciding that in his poetry the word 'boot' shall symbolize, say, his own special idea of married love; and the Freudians would doubtless have no difficulty in telling us why he chose this particular symbol; but, from the poetic point of view, it would remain a purely arbitrary choice. (tradução nossa)

128 A private image could never be quite so arbitrary, since images must have some emotional or sensuous source outside the poet, and this, however obscure, will make for some potentially common ground with the reader. (tradução nossa)

inglês, em sua obra *Essays on Milton*, onde ele se aprofunda nas suas contribuições à teoria da composição poética, dentre elas a da generalização, Macaulay afirma:

Toda geração desfruta do uso de um vasto tesouro que lhe é herdado pela antiguidade e transmite esse tesouro, aumentado por novas aquisições, para as idades futuras. [...] A generalização é necessária para o avanço do conhecimento, mas a particularidade é indispensável para as criações da imaginação. Na proporção em que os homens sabem mais e pensam mais, olham menos para os indivíduos e mais para as aulas. Eles, portanto, fazem melhores teorias e piores poemas. Eles nos dão frases vagas, em vez de imagens, e qualidades personificadas, em vez de homens. Eles podem ser mais capazes de analisar a natureza humana do que seus antecessores. Mas a análise não é da conta do poeta. Seu escritório é retratar, não dissecar.¹²⁹ (MACAULAY, 1900, p. 6 – 7)

Diferente das demais áreas, como aponta Macaulay, a arte busca sempre sua primitividade, sendo aquela primitividade que permite o frescor e a surpresa, que permite que a obra mantenha o que a diferencia, que é a sua unicidade, sua particularidade, que mais tarde foi tratada por Walter Benjamin (1892 –1940), filósofo e sociólogo alemão, em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade*, como aura. A aura, proposta por Benjamin, é justamente essa particularidade. Segundo ele, a aura é: “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja.” (BENJAMIN, 1987, p. 170). A aura é a história por trás daquela obra, tudo o que ela carrega de significado em sua existência, é como o próprio Benjamin trata: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – significa respirar a aura dessas montanhas, e desse ramo” (BENJAMIN, 1987, p. 170). A unicidade da obra a torna tão especial, pois antes dela não há nada e depois dela nada virá. Isso não significa negar tudo que já foi construído durante a história da humanidade, pelo contrário. A apropriação do avanço técnico possibilita a busca por essa primitividade de expressão. Na iluminação cênica, devido à falta de tempo em alguns processos, a imagem consagrada acaba por ser utilizada em demasido, como uma espécie de “carta na manga”. O iluminador ou iluminadora para “defender seu trabalho”, acaba por

129 Every generation enjoys the use of a vast hoard bequeathed to it by antiquity, and transmits that hoard, augmented by fresh acquisitions, to future ages. [...] Generalisation is necessary to the advancement of knowledge, but particularity is indispensable to the creations of the imagination. In proportion as men know more and think more, they look less at individuals and more at classes. They therefore make better theories and worse poems. They give us vague phrases instead of images, and personified qualities instead of men. They may be better able to analyse human nature than their predecessors. But analysis is not the business of the poet. His office is to portray, not to dissect. (tradução nossa)

utilizar imagens por ele ou ela previamente conhecidas e com efeito de recepção do *spectator* previamente garantido, como um “grande truque”, como usar luzes de ribalta, de baixo para cima para criar tensão, luz lavanda para cenas líricas, a luz vermelha em cenas de violência, a luz malva para relações românticas, a luz âmbar para ambientes áridos como o sertão, entre outros. Porém, pode haver um risco neste caso, pois uma leitura superficial do espetáculo e a escolha de uma imagem consagrada equivocada poderá sugerir uma narrativa que não era a desejada. Da mesma forma que a imagem consagrada na iluminação pode ser prejudicial para a narrativa sugerida, a imagem privada também pode atrapalhar mais do que ajudar, se por exemplo, em um determinado momento em uma cena se ilumina com um foco recortado uma samambaia, e em seguida uma cena recortando uma torradeira e não houver conexão explícita, será uma provocação, mas há quem não aceite bem provocações profundas. Nesse caso, essas imagens privadas vão criar uma dificuldade de comunicação com o *spectator*. Pois, diferente de uma pintura, que pode ser contemplada por horas, o teatro é uma sucessão de imagens. Neste caso o *spectator* pode criar um distanciamento do que está assistindo caso a imagem seja demasiadamente pessoal. Por isso, para o fortalecimento da narrativa sugerida para o espetáculo, talvez seja interessante dosar o uso da “imagem privada” e da “imagem consagrada”.

A transformação da imagem poética para a imagem fisicalizada na cena é uma espécie de tradução, uma construção de uma nova obra artística, pois são linguagens distintas. A imagem poética passará da linguagem verbal para se transformar em linguagem visual e, assim como uma mudança de idioma, as linguagens apresentam suas particularidades. Podemos pensar essa tradução como um processo de decomposição a partir dos seguintes corolários:

Poesia + Experiência = Imagem Evocada 2 (*Corolário v*)

Imagem Evocada 2 + Memória 2 = Imaginação 2 (*Corolário vi*)

Imaginação 2 + Linguagem 2 = Poesia 2 (*Corolário vii*)

Poesia 2 = Iluminação Cênica + Cena (*Corolário viii*)

A decomposição proposta no *Corolário v* se dará de indivíduo para indivíduo, pois em contato com a obra a experiência é única, só pertence a ele, e isto irá interferir diretamente em sua relação com a poesia. Deste modo, as imagens evocadas pela poesia que serão produzidas

estarão ligadas diretamente à experiência deste *spectator*. O *Corolário v* e o *Corolário vi* ocorrem quase que simultaneamente, pois a imagem evocada produzida a partir da poesia irá evocar uma memória e, associada a essa memória, produzirá essa nova *imagem evocada* carregada de um novo significado que estará na forma de imaginação. E é esta nova imaginação que será expressa de algum modo, e é a associação desta imaginação com a linguagem que produzirá uma nova poesia a partir da primeira, como sugerido no *Corolário vii*. Neste caso, como se trata de uma imagem fisicalizada na cena, a poesia será a relação da iluminação cênica com a cena, como apresentado no *Corolário viii*, e é esta relação interdependente que efetivará a poesia da cena. O *Corolário viii* representa este caso em específico, mas poderiam ser outras formas de expressar essa nova poesia, como fizeram os pintores românticos a partir da literatura e os pintores simbolistas pintando ideias.

É importante salientar que essa transição não é necessariamente uma transposição. Por isso, para fortalecer o discurso visual da cena, é indicado que se defina uma espécie de idioma, ou seja, neste caso é indicado que se compreenda uma relação metafísica e um significado para a luz, e a partir disso se reconstrua a imagem mantendo seu discurso essencial, no caso, aquele que for escolhido pelo diretor ou diretora e pelo iluminador ou iluminadora. Em um exemplo curto, se observarmos, a canção *Cardigan*, da cantora e compositora norte-americana Taylor Swift, temos a seguinte imagem poética: “E quando eu senti que eu era *como* um cardigã velho debaixo da cama de alguém, você me vestiu e disse que eu era o seu favorito.”¹³⁰ (SWIFT, TAYLOR. 2020), e podemos notar que ela é composta por uma *simile* e uma metáfora. No primeiro momento a personagem se compara a um cardigã velho, um casaco esquecido, debaixo da cama de alguém. Este é a primeira imagem. Na perspectiva da iluminação, o “estar debaixo da cama” pode ser entendido como estar sem contato com a iluminação, pois a cama cria uma barreira que impede que a luz chegue embaixo, ou seja, essa pessoa vive na sombra projetada “de alguém”, não é uma cama específica, é a cama de um alguém qualquer, e é um “cardigã velho”, então essa pessoa foi usada e foi esquecida à sombra de alguém. Essa é a primeira imagem, uma imagem sombria. No segundo momento temos uma metáfora, na qual esse cardigã foi vestido por alguém e para essa pessoa ele era o favorito. Nesse ponto há a ação da saída do cardigã de debaixo da cama para ser vestido. Ou seja, pode-se entender como o deslocamento da sombra para a luz. Utilizando uma outra imagem poética, presente na canção *Daylight*, da mesma autora,

130 And when i felt like i was an old cardigan under someone's bed, you put me on and said I was your favorite.
(tradução nossa)

podemos reforçar esta tradução para um pensamento de iluminação quando ela afirma: “Eu tenho dormido há tanto tempo numa noite escura de 20 anos. E agora vejo a luz do dia.”¹³¹ (SWIFT, TAYLOR. 2019). Podemos, a partir da imagem poética compartilhada, entender a luz do dia como o verdadeiro amor, pois, na canção, ela continua: “Eu achava que o amor seria vermelho flamejante. Mas é dourado como a luz do dia. [...] Você precisa sair à luz do dia e esquecer...”¹³² (SWIFT, TAYLOR. 2019). Deste modo, partindo dessa segunda imagem, sugere-se como sendo a metafísica da luz para a construção da imagem fisicalizada para este caso em específico. A saída da sombra para a luz está presente na alegoria da caverna e na luz metafísica de Platão, porém neste caso foi escolhido um significado romântico para a luz a partir da imagem da luz do dia como o amor verdadeiro. Temos então a definição de que o amor é dourado como a luz do dia, e, neste caso, é possível propor imagens visuais a partir da luz do dia, utilizando luz artificial nos momentos em que não há o amor verdadeiro, momentos de penumbra e cores fortes, como o próprio vermelho mencionado, para que apenas com amor verdadeiro se tenha a luz dourada do dia. Esse pensamento se deve ao fato de que é possível que se ilumine debaixo da cama com uma lanterna, mas não com a luz do dia. E, deste modo, vai ocorrendo a construção de novos códigos, promovendo uma tradução, pois é preciso decodificar e recodificar com uma nova perspectiva. E, essa tradução depende de quem traduz, neste caso, se não houvesse um conhecimento prévio da canção *Daylight*, a segunda imagem poética não seria evocada pela memória e outros códigos poderiam ser construídos para a sua fisicalização. Não há uma regra de quais códigos se deva usar para fisicalizar uma imagem poética em imagem visual. A experiência e a vivência de cada um é que contribuirá para estes códigos e signos serem elaborados.

Gilles Deleuze (1925 - 1995), filósofo francês, um dos grandes nomes da filosofia do século XX, trata do signo como forma de descoberta e aprendizado a partir de uma violência metafórica que revoluciona o pensamento do receptor no próprio eixo, obrigando-o a buscar novos significados. É assim, que a imagem poética estimula uma *imagem evocada*, pela provocação, a partir de signos que forçam a busca de um sentido, que serão encontrados na experiência de cada um, produzindo assim uma imagem, deslocando do estado de recepção mental para uma criação a partir da coerção e agressão do signo. Sobre os signos, ele afirma:

131 I've been sleeping so long in a 20-year dark night. And now I see daylight. (tradução nossa)

132 I once believed love would be burning red. But it's golden like daylight. [...] You gotta step into the daylight and let it go. (tradução nossa)

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. (DELEUZE, 1987, p.96)

O exemplo anteriormente apresentado diz respeito a uma imagem poética presente em uma canção para facilitar a elaboração, devido ao fato de ser uma obra narrativa em menor extensão. No caso de um espetáculo de teatro, como será apresentado futuramente, trata-se da fisicalização de múltiplas imagens e pode ser interessante compreendê-lo como um conjunto. Pensar as imagens separadamente pode provocar um ruído na comunicação, uma vez que no teatro o signo se constrói e se desmonta diante do *spectator*; e a ação de propor e desmontar esses signos também são signos. Segundo análise de Francis Hodge (1915 – 2008), professor e pesquisador de teatro americano, em sua obra *Play Directing: Analysis, Communication, and Style*, as imagens presentes no texto, que aqui estão sendo tratadas como imagens poéticas, estão na camada mais interna do texto, o que ele chama de *Idea*, que é a ideia, o discurso da obra e segundo ele, trata-se de um derivado da ação dramática e pode estar no título da obra ou em alguma passagem do texto, presentes nos diálogos.

O título de uma peça é frequentemente uma representação simbólica ou metafórica do significado interno - a imagem sugerida pelo dramaturgo da declaração poética que ele está tentando fazer. Depois de ler as peças, poucas pessoas teriam dificuldade em discernir a *idéia* por trás de tal título como: *As pequenas raposas*, *Macaco peludo*, *A morte do caixeiro viajante*, *Gata em um teto de zinco quente* e *o Cavaleiros do mar*, embora seja verdade que o perigo de tomá-los literalmente seria simplificar demais.”¹³³. (HODGE, 1971, p. 49)

133 A play's title is frequently a symbolic or metaphorical representation of the inner meaning-a playwright's image of the poetic statement he is trying to make. After reading the plays, few people would have difficulty in discerning the idea behind such titles as: the little foxes, the hairy ape, death of a salesman, Cat on a Hot Tin Roof, and Riders to the Sea, although it is true that the danger in taking them too literally would be oversimplification. (tradução nossa)

Ao tratar das imagens presentes nos diálogos e da sua relação com o dramaturgo ou dramaturga, ele afirma:

Eles são poetas, e a função de uma peça é alcançar uma audiência em nível poético e não em um nível declarado e didático. A experiência de uma peça de teatro é a diversão de descobrir o significado, não porque um autor pretenda obscurecer ou desconcertar, mas porque seu trabalho é atingir um público diretamente no nível mais primitivo de compreensão: compreensão emocional.¹³⁴ (HODGE, 1971, p. 52)

E são essas imagens presentes no texto dramático que podem ser fisicalizadas contribuindo para a efetivação do espetáculo de teatro. Porém, em um espetáculo de teatro como um todo, todos os aspectos, como cenário, figurino, maquiagem e luz, precisam ser fisicalizados para que a cena esteja completa, mas a imagem poética será fisicalizada apenas a partir da presença da iluminação, e é ela que proporciona a integração dos elementos fortalecendo o discurso da cena.

Tzvetan Todorov (1939 – 2017), filósofo e linguista búlgaro, ao abordar os poderes da poesia em uma conferência¹³⁵, discorre sobre a força da palavra na incitação da imagem no leitor ou leitora por parte do escritor ou escritora ao afirmar que:

Ao dar forma a um objetivo, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre, ao mesmo tempo que o incita a se tornar mais ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. (TODOROV in CICERO, 2012, p. 36)

O que Todorov aborda em sua fala está diretamente ligado ao pensamento de imagem poética, mas serve também como provocação a utilização das imagens consagradas e de como elas podem enfraquecer a experiência do *spectator*, pois desde a Grécia antiga até os dias atuais o teatro se modificou no que se refere à sua forma. Com o avanço tecnológico foram

134 They are poets, and the function of a play is to reach an audience on a poetic level rather than on a stated, didactic level. The experience of playgoing is the fun of uncovering meaning, not because an author intends to obscure or to baffle, but because his job is to reach an audience directly on the most primitive level of understanding: emotional understanding. (tradução nossa)

135 Conferência proferida dia 07 de junho de 2011 no teatro Oi Futuro do Flamengo, Rio de Janeiro, para o ciclo *Forma e Sentido Contemporâneo Poesia*.

possíveis transformações no fazer teatral, mas a relação com a imagem se manteve, ainda que passando por suas transmutações, a imagem provocativa ainda é um dos alicerces do teatro.

Neste segundo capítulo discutimos de que modo a imagem pode manifestar caráter narrativo e de que modo a iluminação contribui na construção dessa narrativa no momento em que é o alicerce para a construção da imagem. Na parte final deste capítulo discutimos as imagens poéticas como uma possibilidade de fonte para a luz do espetáculo, ou seja, como fonte para a elaboração do conceito a ser utilizado na iluminação. No próximo capítulo discutiremos de maneira esquemática a relação entre a iluminação cênica e a construção da imagem em um espetáculo de teatro e suas transformações com o passar do tempo, e sua influência na narrativa do espetáculo.

3. A NARRATIVA, A IMAGEM E O TEATRO

Neste capítulo discutimos, de modo esquemático, as transformações no modo de construção da imagem no teatro e as modificações na maneira que a narrativa se apresenta, e a relação entre essa transformação e as mudanças na iluminação cênica. Após discutirmos a construção da imagem e de sua narrativa a partir da iluminação, discutiremos como essa relação se dá no espetáculo de teatro, buscando entender de que modo a iluminação cênica pode contribuir na construção do espetáculo de teatro.

Para entender a relação entre a narrativa, a imagem e o teatro e como a iluminação cênica une esses elementos iniciamos discutindo o modo como as imagens eram construídas com a luz do sol no Teatro Grego, no Teatro Elisabetano e no Drama Litúrgico. Em seguida como a inserção da iluminação artificial com luz de velas se relaciona com a narrativa do espetáculo, até a possibilidade de controle da iluminação com a luz a gás e por fim a luz elétrica, e de que maneira essas modificações no modo como se iluminava os espetáculos afetavam a narrativa e quais mudanças surgiram com o desenvolvimento da iluminação cênica. Para o iluminador e iluminadora, assim como para o diretor e diretora, este capítulo fornece um olhar crítico para o passado de modo a permitir ambicionar realizações futuras.

3.1 A narrativa visual e o teatro

Neste tópico, retomaremos os princípios já citados de narrativa e imagem visual e os relacionaremos ao desenvolvimento do teatro, abordando a importância desta narrativa construída pela imagem visual. Desde a Grécia antiga até o teatro realizado atualmente, muito se modificou, tanto no aspecto discursivo, quanto no aspecto técnico. O teatro sempre respondeu à sociedade da sua época e usufruiu também de seus avanços tecnológicos. Com isso, o modo de se fazer teatro sofreu transformações e o modo como a imagem é tratada também se modificou. Não apenas no que diz respeito à imagem compartilhada, mas o modo de compartilhá-la também se modificou.

A natureza imagética do teatro existe desde a sua origem e permanece até hoje. E, combinado à imagem, o aspecto narrativo pode ser entendido como um dos alicerces do fazer teatral. Com as modificações sofridas na estrutura do teatro, o modo de narrar se modificou e com ele a estrutura dramaturgica do espetáculo. Porém, essa transformação não está

relacionada ao pensamento biológico de evolução. O teatro evoluiu, não no sentido de melhoria, mas no sentido de transformação, ele se modificou, permitindo novos modos de realização, sem invalidar o anterior. Neste tópico são discutidos os modos como a imagem era tratada no teatro a partir da dramaturgia e como a inserção da luz artificial, e sua operacionalização, proporcionou uma efetiva modificação no modo de se conceber a narrativa de espetáculos.

3.1.1 Teatro grego e Teatro Elisabetano

Como fizestes, meu Deus, o céu e a terra? Sem dúvida, não fizestes o céu e a terra, no céu ou na terra, nem no ar ou nas águas, porque também estes pertencem ao céu e à terra. Nem criaste o universo no universo, porque antes de o criardes não havia espaço onde pudesse existir. Nem tínheis à mão matéria alguma com que modelásseis o céu e a terra. Nesse caso, donde viria essa matéria que Vós não criáreis e com a qual pudésseis fabricar alguma coisa? Que criatura existe que não exija a vossa existência? Portanto, é necessário concluir que falaste e os seres foram criados. Vós os criastes da palavra. (AGOSTINHO, 2015, p. 296)

Essa citação retirada das *Confissões* de Santo Agostinho ajuda a compreender e sugere um paralelo ao modo como as imagens eram apresentadas no Teatro Grego e no Teatro Elisabetano. Em sua obra, Santo Agostinho, trata da criação do universo por Deus, e sua hipótese que a não existência prévia de matéria fez com que Deus as criasse a partir das palavras. Porém, a não materialidade não resulta na não existência, pois, segundo a religião católica, Deus é a fonte de tudo. Deste modo, elas existiam em Deus que, ao falar, criou a luz, o céu, a terra, o universo e todas as coisas.

Na Grécia antiga, assim como na Inglaterra elisabetana, o teatro era realizado durante o dia, com a luz do sol. Não era necessário o uso da luz artificial para permitir que as imagens fossem compartilhadas durante o espetáculo. Isso não significa uma deficiência nas representações destes períodos, mas sim uma questão de convenção, até porque o fogo já havia sido uma conquista da humanidade há bastante tempo e já poderia ser utilizado na cena para iluminá-la, como eram utilizadas tochas acesas como signo para indicar a noite. Apesar disso, os gregos e elisabetanos optaram pelo mesmo recurso que Deus e construíram imagens a partir da palavra. Por serem mortais e não Deuses, suas palavras não se tornavam matéria, mas eram capazes de fazer o *spectator* acreditar que estava enxergando o que era dito apesar de não poder tocar. Rush Rehm, professor de teatro e clássicos na Universidade de Stanford,

em sua obra *Greek Tragic Theatre* analisa o poder imagético da tragédia grega e sua relação com o público. Ele afirma:

[...] a forma das peças e o contexto de sua atuação também compeliram o público ocasionalmente - e de forma orientada pela produção - a ver esses mesmos personagens e circunstâncias como elementos de um drama construído conscientemente que apontava para um mundo além do teatro. Tomemos, por exemplo, a linguagem altamente poética e carregada de imaginação da tragédia grega. Com todo o seu peso e complexidade, a linguagem ganha vida própria, apropriada não apenas à situação imediata, mas também ao projeto dramático geral. O breve espaço de uma imagem pode armazenar uma poderosa experiência emocional, enriquecendo o contexto a cada iteração [*repetição*] e variação, ampliando a relação de eventos e personagens para um significado mais abstrato. Reconhecemos como é apropriado em Agamenon que o rei que jogou uma rede em Tróia seja preso no banho, assim como Orestes, que prende Clitemnestra em Choephoroi, é metaforicamente enredado pelas Fúrias em Eumênides. Mas também nos damos conta de como a concatenação de imagens funciona por meio da trilogia independentemente de personagem e enredo, parte do caso mais amplo que Ésquilo deseja fazer. Através do poder de sua linguagem, a Oresteia se expande em escopo e textura, alertando-nos para o cenário mais amplo à medida que aprofunda o significado imaginativo de momentos específicos. O processo é aquele em que o público muda da situação dramática imediata para o mundo mais amplo da peça e, em seguida, vai além dela, constantemente negociando diferentes níveis e formulando a resposta apropriada a eles, inspirada (mas dificilmente ligada a) o compromisso inicial à ilusão dramática.¹³⁶ (REHM, 1994, p. 47)

Nesse caso, como não havia controle sobre a iluminação, pois ela estava a cargo do sol, a luz da cena era evocada na memória do *spectator*, a partir da palavra enunciada, sugerindo assim um fluxo narrativo e as variações de fortuna, por explicitar verbalmente os estados das cenas, o que atualmente pode vir a ser feito com o auxílio da iluminação cênica, sem a necessidade da palavra enunciada. Isso, porém, não significa que o teatro grego e o teatro elisabetano utilizavam apenas o poder da palavra. Assim como a iluminação cênica é

¹³⁶ Take, for example, the highly poetical and imagistically charged language of Greek tragedy. Given its full weight and complexity, the language takes on a life of its own, appropriate not only to the immediate situation, but also to the overall dramatic project. The brief space of an image can store a powerful emotional experience enriching the context with each iteration and variation, amplifying the relationship of events and characters towards a more abstract significance. We recognize how fitting it is in Agamemnon that the king who threw a net on Troy is netted in the bath, just as Orestes who traps Clytemnestra in Choephoroi is snared metaphorically by the Furies in Eumenides. But we also become aware of how the concatenation of images works through the trilogy independently of character and plot, part of the larger case that Aeschylus wishes to make. Through the power of its language, the Oresteia expands in scope and texture, alerting us to the wider setting as it deepens the imaginative significance of specific moments. The process is one in which the audience shifts from the immediate dramatic situation to the larger world of the play, and then moves beyond it, constantly negotiating different levels and formulating response appropriate to them, inspired by (but hardly bound to) the initial commitment to dramatic illusion. (tradução nossa)

uma das partes que compõem o espetáculo, o mesmo ocorre com a oratória nos espetáculos gregos e elisabetanos. O que aqui se destaca é a relevância da luz, seja evocada na memória ou fisicalizada pela iluminação artificial utilizada na cena, para a construção da narrativa visual do espetáculo. Segundo Edwin Wilson, crítico de teatro, e Alvin Goldfarb, pesquisador de teatro, na obra *Living theater: a history*, havia uma diferença na convenção elisabetana para o teatro que acontecia naquele período em outros países, e isso se deve a estrutura dramática proposta por Shakespeare:

Os elisabetanos não usavam cenários de perspectiva pintada em teatros públicos ou privados, e o espaço do palco elisabetano não representava um local específico. A natureza episódica do drama inglês exigia a habilidade de sugerir mudanças rápidas de cena. Isso foi feito de várias maneiras. Foi usada a "decoração falada": os personagens das peças descreveriam os cenários, indicando que estavam em, por exemplo, um castelo, uma floresta ou um quarto. (Esta é uma razão prática para as longas descrições poéticas de locais nos dramas de Shakespeare) A partida de todos os personagens no palco e a entrada de um novo grupo também sinalizaria uma mudança de cena; e os atores às vezes traziam propriedades mínimas para sugerir um local - por exemplo, um trono poderia infeccionar o interior de um palácio. A fachada da cansativa casa proporcionava um cenário cênico constante.¹³⁷ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 194)

Essa construção da narrativa, com o auxílio do *spectator* é possível no teatro grego e elisabetano porque em ambos o foco dramático se encontra na intriga. Ou seja, ainda que haja a construção de personagens individualizados, como Hamlet e Ricardo III, em Shakespeare, ou Medeia em Eurípedes (480 a.C. - 408 a.C.), poeta trágico grego, a narrativa visual se dá pela intriga. Por exemplo, no caso de Medeia, no momento em que Creonte vai ao seu encontro para lhe expulsar de Corinto, e ela se põe em clemência para suplicar por um dia, há ali a construção de uma imagem sofrimento, de disforia, ela está abalada, a atmosfera da cena segue o caminho brando. No momento em que Creonte atende a súplica e se retira, Medeia, tomada pelo sentimento de humilhação, trama a sua vingança tornando a cena densa, passando para um estado de euforia, pois assim ela poderá retribuir o sofrimento pelo qual ela

¹³⁷ The Elizabethans did not use painted-perspective scenery in public or private theaters, and the Elizabethan stage space did not represent a specific locale. The episodic nature of English drama required an ability to suggest rapid scene changes. This was accomplished in various ways. "Spoken decor" was used: characters in the plays would describe the settings, indicating that they were in, for instance, a castle, a forest, or a bedroom. (This is a practical reason for the lengthy poetic descriptions of locales in Shakespeare's dramas.) The departure of all onstage characters and the entrance of a new group would also signal a scene change; and actors would sometimes bring out minimal properties to suggest a locale - for example, a throne could indicate the interior of a palace. The facade of the tiring house provided a constant scenic background. (tradução nossa)

passou. Nesse momento, a cena se modifica do estado de brandura, para o estado de fulgor, ganhando uma atmosfera densa e violenta, ao mesmo tempo que libertadora, e isso pôde ser realizado apenas com a palavra, como pode ser visto no trecho a seguir:

MEDEIA

Permite—me ficar mais este dia, para acabar de decidir quanto ao lugar de meu exílio e como prover à sorte de meus filhos, já que seu pai não se digna preocupar-se com eles. Tem pena deles. Também tiveste filhos, deves pois deixar-te comover. Não é por mim que temo o exílio, é por eles que choro, e pelo seu infortúnio.

CREONTE

Meu coração não é o de um tirano, e muitas vezes já a compaixão me foi funesta. Hoje ainda, mulher, vejo que vou errar, e, no entanto cedo à tua suplica. Mas, eu te declaro, se amanhã o astro divino te vir ainda, assim como a teus filhos, nos limites desta região, morrerás. Eu o disse e cumprirei a palavra. (Agora, se é preciso que fiques, fica um só dia: não terás tempo de realizar nenhum dos funestos projetos que receio).

CORO

Inditosa mulher! Ai de nós! Que pena temos de tuas dores! Para onde voltarás teus passos? Em que casa, em que país encontrarás asilo e salvação? Ah! Medéia, como vais errar sem esperanças no oceano das misérias a que te atiraram os deuses!
(EURÍPEDES, 2004, p. 29)

Neste trecho pode-se observar a primeira situação citada, Medeia em clemência e Creonte cedendo ao seu pedido. É importante observar os comentários do Coro, pois ele já inicia com uma imagem chamando Medeia de “inditosa mulher”, um epíteto que configura o estado em que ela se encontra, de uma pessoa que sofreu um infortúnio. Mas o trecho que configura o estado da cena é a metáfora “como vais errar sem esperanças no oceano das misérias a que te atiraram os deuses!”. Neste momento se constrói a imagem dessa mulher inditosa, perdida, sem esperança, é a imagem da situação. Essa imagem pode evocar no *spectator* lembranças de momentos em que sofreu desse mesmo mal que agora sofre Medeia, e essa lembrança irá preencher a cena com uma imagem evocada, e essa imagem suscita uma luz. No momento que Creonte se retira, ocorre a seguinte cena:

MEDEIA

Sim, acabrunha-me a desgraça por todos os lados, quem poderia negá-lo? Mas as coisas não se passarão assim, não o acrediteis ainda. Aos novos esposos restam lutas a sustentar, e àqueles que os uniram, rudes provocações. Pensais que eu o teria assim lisonjeado sem alguma secreta esperança, sem alguma segunda intenção? Não, eu não lhe teria dirigido a palavra, minhas mãos não teriam tocados seus joelhos. Mas vede a que ponto de demência chegou ele: enquanto poderia arruinar meus intentos, enxotando-me deste país, ainda me concede um dia; e esse dia me bastará para fazer perecer três dos meus inimigos, o pai, a filha e meu esposo. [...] Vamos, Medéia, prepara teus planos, urde tuas tramas, sem poupar nenhum dos meios que estão em teus poder. Vai pois dar o golpe terrível, eis o momento de pôr à prova a tua coragem. Estás vendo o que tens a sofrer? Não é preciso que te tornes objeto de zombaria para a raça de Sísifo e para Jasão, que se unem por este himeneu, tu descendente de um ilustre pai, filha do Sol! Possuis a ciência, e, aliás, a nós outras, mulheres, a natureza fez impotentes para o bem, porém mais hábeis do que ninguém para manipular o mal.

CORO

Os rios sagrados remontam à nascente. Já não existe justiça, nada mais está de pé. Os homens tramam pérfidas conspirações, e a fé nos deuses já não tem raízes nos corações. Dentro em breve a fama mudará de linguagem, e não terá para conosco louvores suficientes. Aproxima-se o dia em que a mulher será reverenciada e uma injuriosa reputação já não pesará sobre ela. (EURÍPEDES, 2004, p. 30)

Nesta cena pode-se perceber que há uma transição da infortunada Medeia, para uma Medeia eufórica por sua vingança. Ela desmonta a imagem anterior ao falar: “[...] mas as coisas não se passarão assim, não o acrediteis ainda.”, ou seja, ela está avisando ao *spectator*, que aquela imagem desolada de disforia será convertida em uma imagem de vitória pela vingança. Ela segue narrando seu plano e provocando a transição do estado da cena, que se concretiza no momento em que o coro afirma com a metáfora, “os rios sagrados remontam à nascente. Já não existe justiça, nada mais está de pé”. Ou seja, a imagem antes úmida, e fria, da “inditosa mulher” vagando pelo “oceano das misérias”, se torna árido e seco, os rios sagrados que corriam, remontam a nascente, não há mais nada de pé, tudo não passa de ruína. Uma transição de um ambiente frio para um ambiente quente, áspero. Em qualidade de luz, pode-se pensar a primeira imagem azulada, como o quadro da *Esperança* de Watts, e a segunda imagem quente, como a *Salomé* de Moreau, uma vez que insinua a imagem de um ambiente quente carregado de ódio, assim como a paixão pode queimar em vermelho, como a chama que futuramente irá consumir Creonte em sua vingança. Essa codificação não é rígida. Partindo do texto essas imagens podem ser consideradas consagradas, por já associarem o

azulado ao frio e o avermelhado ao árido e seco, mas por se tratar de um fingimento, um “truque” dramático, é interessante o uso de imagens contrastantes. No caso o azul e o laranja são contrastes complementares, então a transição do azul para o alaranjado ou avermelhado, visualmente insinua uma mudança brusca de discurso e pode ser um caminho para sugerir essa narrativa.

Shakespeare também utilizou das palavras para insinuar narrativas visuais para suas cenas. Diferente do teatro grego, o teatro elisabetano não apresentava uma estrutura de unidade de espaço, nem de tempo, desse modo, por acontecer à luz do sol, era informado ao público se era dia ou se era noite pelo diálogo. Mas além disso ele sugeria a atmosfera e o clima da cena a partir das imagens poéticas, e indicava a transição. Como, por exemplo em *Macbeth*, quando Lady Macbeth planeja o assassinato de Duncan, Rei da Escócia, para que Macbeth, seu marido, assuma o trono, e, na cena seguinte, Duncan chega ao castelo de Macbeth sem imaginar o que irá acontecer, sugerindo assim uma atmosfera de suspense pelo contraste das imagens, como pode se observar:

MACBETH

Meu amor adorado, Duncan chega hoje à noite.

LADY MACBETH

E até quando fica ele aqui?

MACBETH

Até amanhã, segundo os planos dele.

LADY MACBETH

Ah, nunca jamais o sol verá esse amanhã. Teu rosto, meu Barão, é como se fosse um livro, onde os homens podem ler estranhas matérias. Para enganar o tempo, compõe-te de acordo com o momento; ostenta boas-vindas em teu olhar, em tua mão, em tua língua. Com a aparência de inocente flor, sê a serpente sob esse disfarce. Esse que está chegando deve ser bem recebido e bem tratado. E tu deves colocar sob minha incumbência o grande empreendimento desta noite que nos trará, a todas as nossas noites e dias por vir, controle incontestado, único, domínio soberano.

MACBETH

Depois conversaremos mais sobre isso.

LADY MACBETH

Trata apenas de levantar os olhos com expressão desanuviada. Sempre é mostrar medo, alterar a fisionomia. Deixa o resto comigo.
(SHAKESPEARE, 2011, p. 29-30)

Neste trecho pode-se observar Lady Macbeth tramando contra a vida de Duncan. É possível, a princípio, imaginar uma cena obscura, densa. No momento em que ela usa a metáfora “com a aparência de inocente flor, sê a serpente sob esse disfarce”, ela instaura na cena a imagem que pode ser evocada como das sombras, a cobra escondida sob a falsa aparência de uma flor preparada para dar o bote. É o que se pretende fazer com Duncan. Recebê-lo com a melhor das aparências, mas no fim “nunca jamais o sol verá esse amanhã”. Por meio dessas metáforas ele constrói uma cena que pode ser entendida como sombria e densa, representando a eterna noite que não terá amanhecer. Porém, ele sucede esta cena com a chegada de Duncan no castelo, e constrói uma imagem oposta, como pode ser observado:

DUNCAN

Este Castelo tem localização das mais aprazíveis. O ar daqui é revigorante e doce, atraente aos nossos sentidos humanos.

BANQUO

Hóspede do verão, a andorinha, essa assídua frequentadora dos templos, vem nos provar, ao fazer deste Castelo sua moradia mais adorada, que o hálito do céu aqui tem perfume amoroso. Em cada friso mais saliente, em cada arcobotante, em canto conveniente, esses passarinhos fazem sua cama suspensa, o berço de suas crias. Onde eles se reproduzem e fazem ponto, já observei, o ar delicado.

DUNCAN

Vede, vede nossa horada anfitriã! O amor que nos acompanha por vezes é motivo de nossa preocupação, mas por ele ainda assim somos gratos, pois é amor. Com isso estou lhe ensinando, minha senhora, a rezar a Deus para que nos recompense pela trabalhadeira que ora lhe impomos e a agradecer-nos por toda sua preocupação.

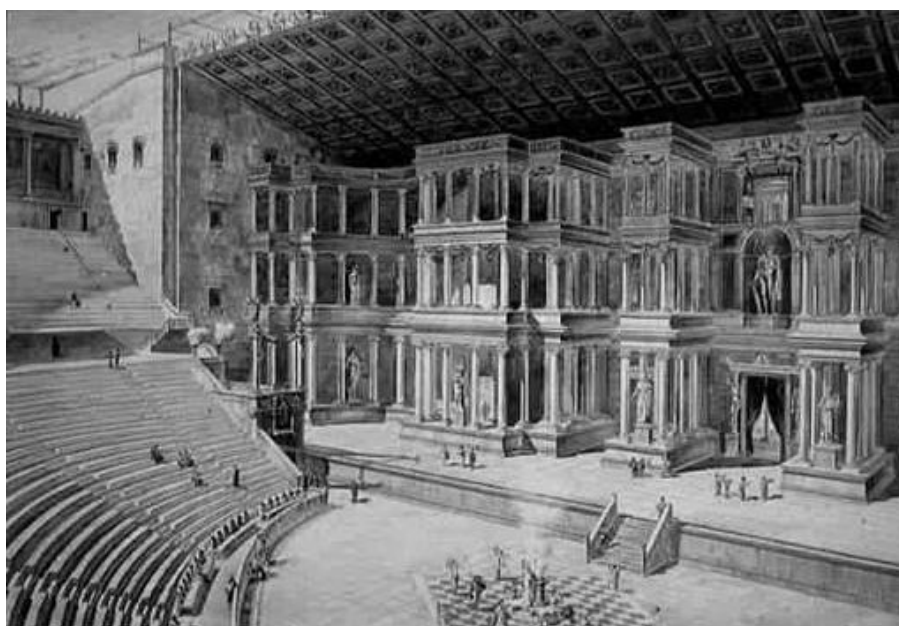
(SHAKESPEARE, 2011, p. 30-31)

Ao sugerir essa imagem em seguida, Shakespeare cria um contraste de imagem nas duas cenas para surpreender o *spectator*. Antes estava em uma noite obscura, mas agora, a possível vítima da “serpente”, afirma que, no local de sua morte, o ar é “revigorante e doce, atraente aos nossos sentidos humanos.”. E Banquo, seu General do Exército, afirma que a

presença das andorinhas no castelo de Macbeth sugerem: “[...] que o hálito do céu aqui tem perfume amoroso”. Essa imagem, e a chegada amorosa de Lady Macbeth para recebê-los sugere uma narrativa de suspense. O dramaturgo insinua as imagens, que podem ser evocadas de forma literal ou não, mas assim como Sófocles ele propõe o contraste, neste caso, para criar tensão na cena. Se ele mantivesse a imagem sombria sugerida na cena anterior, o *spectator* poderia entender como um aviso que de fato Duncan seria assassinado. Deste modo, criando essa sequência contrastante, ele mantém a dúvida se ocorrerá ou não, e quando ocorrerá. Propondo assim que a ordem das imagens compartilhadas contribui para a construção da obra e a sequência escolhida pode influenciar na narrativa do espetáculo.

O teatro romano manteve algumas das tradições do teatro grego. A dramaturgia romana era baseada nos escritos gregos, e seguiu a tradição das tragédias e comédias. Assim como o teatro grego e o teatro elisabetano, as apresentações do teatro romano aconteciam durante o dia, e eles também utilizavam da imagem poética para a evocação das imagens. Porém, diferente do teatro grego e do teatro elisabetano, os teatros romanos manifestavam uma característica que auxiliava a construção imagética do espetáculo que eram *Scaenae frons*, ou fachada-cenário, como pode ser visto na reconstrução do interior do Teatro de Pompeu por Giuseppe Gatteschi (1865 – 1935), desenhista italiano, na *Figura 33*.

Figura 33: Reconstrução Scenae frons do Teatro de Pompeu



Fonte: Gatteschi, (1954, p.110)

Os teatros romanos, em seu início, não eram fixos. Construía-se o teatro para a apresentação e depois eram desfeitos. Isso mudou por volta de 55 a.C., quando foi construído o primeiro teatro fixo romano, o Teatro de Pompeu. Com o tempo, outros teatros foram sendo construídos sob o modelo elaborado por Marcus Vitruvius Pollio (80 a.C. - 15 a.C.), arquiteto romano, tendo como uma das principais marcas a fachada-cenário. Essa definição espacial que o teatro romano apresentava auxiliava o *spectator* a visualizar de modo mais objetivo a cena representada, segundo Wilson e Goldfarb: “[...] a fachada pretendia representar uma típica cena de rua romana, o requisito cênico básico da comédia romana; também poderia representar um palácio, o cenário trágico de custódia” (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 76), e assim poderia facilitar a evocação da luz pelo *spectator* para cada ambientação.

Outra mudança ocorrida no teatro romano é o desenvolvimento da pantomima. Na pantomima não se utilizava máscara, como nas tragédias e comédias, tanto gregas como romanas, e no lugar da evocação da imagem pela palavra, era utilizado o corpo do ator para evocar as imagens através de mímicas, porém segundo David Wiles, historiador do teatro, em seu texto *Theatre in Rome and Christian Europe* presente no *The Oxford illustrated history of theatre* (1995), o fato do espetáculo ser baseado na mímica: “[...] não implica necessariamente silêncio, e foi usado para cobrir a maior parte do drama fora dos modos tradicionais de comédia, tragédia e peças satíricas”¹³⁸ (WILES in BROWN, 1995, p. 62). Eram utilizadas músicas e danças para narrar as histórias e houve também a redução no número de atores. Para Wiles, o termo pantomima: “[...] implica que um ator representou todas as partes. Pantomima foi talvez um desenvolvimento lógico da tragédia grega, em que três atores dobraram todas as partes entre eles”¹³⁹ (WILES in BROWN, 1995, p. 62). Entedia-se, segundo Wiles, que a tragédia tradicional apresentava como características: “[...] aparência grotesca – forro do corpo [*enchimento*], a boca escancarada da máscara e botas levantadas [*coturnos*] que impediam os movimentos – e afirma que a habilidade do trágico é exclusivamente vocal”¹⁴⁰ (WILES in BROWN, 1995, p. 62). O uso da pantomima pode ter influenciado os futuros modos de fazer teatro e de elaborar as narrativas visuais. Com o declínio do império romano e a proibição do teatro pela igreja católica, a pantomima se mantém clandestinamente em artistas itinerantes, até ser retomada na idade média.

138 [...] not necessarily imply silence, and was used to cover most forms of drama outside the traditional modes of comedy, tragedy, and satyr play. (tradução nossa)

139 The term 'pantomime' implies that one actor played every part. Pantomime was perhaps a logical development from Greek tragedy where three actors doubled all the parts between them. (tradução nossa)

140 [...] grotesque appearance - body padding, the gaping mouth of the mask, and raised boots that impeded movement - and claims that the tragedian's skill is exclusively vocal. (tradução nossa)

3.1.2 Drama litúrgico, mistérios e milagres: a imagem no teatro medieval

Com a queda do império romano, no primeiro milênio da era cristã e a ascensão da Igreja Católica, os teatros foram fechados por serem considerados espaços de rituais pagãos. Porém, mesmo com os espaços proibidos de serem utilizados, as representações continuaram acontecendo de formas clandestinas nas ruas. Wiles afirma que: “Talvez o problema mais sério para o historiador do teatro medieval seja a falta de espaço para definir padrões de mudanças históricas”¹⁴¹ (WILES in BROWN, 1995, p. 66). Pois, para Wiles, o modelo evolucionista de que as práticas teatrais perdem seu caráter popular e adentram as igrejas, se modificando até se tornar o teatro realizado no renascimento, se mostra equivocado, pois, segundo ele: “O drama da época não era de forma alguma exclusivamente cristão. Parece ter havido uma tradição ininterrupta de representar comédia romana”¹⁴² (WILES in BROWN, 1995, p. 66).

Mas se as práticas teatrais sugeriam caráter pagão, não haveria motivo para a mesma igreja que as perseguiu decidir absorvê-las. Talvez valha o ditado popular, “se não posso com ele, uno-me a ele”. Com o intuito de difundir os dogmas cristãos entre a população europeia, foi o que a Igreja Católica fez, como mostra o historiador britânico Bamber Gascoigne, em sua obra *World theatre: an illustrated history*:

Com a aproximação do milênio, a Igreja cristã parece ansiosa por tornar sua liturgia mais viva. Um dispositivo interessante desenvolvido na Itália entre os séculos X e XII foi o do *Exultet Roll*, a partir do qual um padre entoava o texto, desenrolando-o sobre a parte de trás do púlpito enquanto lia seu caminho através dele. Em intervalos no rolo, havia fotos ilustrando o assunto de suas palavras em latim. Para ser o caminho certo para a congregação que está embaixo, as imagens deveriam estar de cabeça para baixo no texto; e no final do rolo a congregação até teve o prazer de se ver sendo lida.¹⁴³ (GASCOIGNE, 1968, p. 68)

141 But perhaps the most serious problem for the historian of medieval theatre is the lack of scope for defining patterns of historical changes. (tradução nossa)

142 The drama of period was by no means exclusively Christian. There seems to have been an unbroken tradition of performing Roman comedy. (tradução nossa)

143 With the approach of the millenium the Christian Church seems to have been eager to make its liturgy more vivid. One interesting device developed in Italy between the tenth and twelfth centuries was that of the *Exultet Roll*, from which a priest chanted the text, unrolling it over the back of the pulpit as he read his waythrough it. At intervals in the roll there were pictures illustrating the subject of his Latin words. To be the right way up for the congregation standing below, the pictures had to be upside down in the text; and towards the end of the roll the congregation even had the pleasure of seeing themselves being read. (tradução nossa)

O *Exultet Roll* que Gascoigne aponta foi um dos primeiros meios de narrativa encontrados pela igreja para suprir a comunicação com os fiéis. Isso se deu pelo fato de que as missas eram realizadas em latim, porém apenas os padres e membros da igreja eram alfabetizados e falavam latim, dificultando a comunicação. A utilização do *Exultet Roll*, inicialmente nas cerimônias de páscoa, auxiliavam a narrativa cristã, pois ao mesmo tempo que era contado e cantado o texto, eram apresentadas imagens que representavam os acontecimentos narrados.

Figura 34: *Exultet roll* - Terror do Inferno de Cristo



Fonte: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/05/rejoice-now.html>

Nesse caso, como mostra a *Figura 34*, havia uma narrativa visual associada, pois, como na Grécia Antiga, em Roma e como viria a ser no teatro Elisabetano, as imagens eram narradas, nesse caso, como a comunicação verbal não era efetiva, a imagem era visualmente compartilhada. E assim, os fiéis conseguiam acompanhar a narrativa da missa de páscoa. Com o tempo essa narrativa visual foi ficando mais elaborada, surgindo as primeiras encenações nas missas de páscoa, como mostra Gascoigne:

De interesse um tanto mais duradouro foi a experiência, iniciada em St. Gall ou Limoges no início do século X, de tornar a liturgia pascal mais viva por meio de sua dramatização. O primeiro relato que temos data de cerca de 970, quando St Ethelwold, o bispo de Winchester, escreveu que sua ordem havia decidido seguir o costume de certos mosteiros franceses para "fortalecer a fé da população ignorante". Na Sexta-Feira Santa, o sepultamento de Cristo era simbolizado pela colocação de um crucifixo, envolto em panos, num recesso especial do altar-mor - que, portanto, representava o santo sepulcro. Então, disse Ethelwold, durante as matinas da manhã de Páscoa, um monge deveria sentar-se ao lado do sepulcro. Logo três outros monges se juntariam a ele. ¹⁴⁴ (GASCOIGNE, 1968, p. 68)

Assim surgiu o primeiro drama litúrgico *Quem quaeritis?*. Segundo Wilson e Goldfarb: “As palavras latinas *Quem quaeritis* - ‘Quem você procura?’ - são as primeiras palavras neste tropo: são perguntas feitas por um anjo quando as três Marias visitam o túmulo de Cristo. Quando as mulheres respondem que estão buscando a Cristo, o anjo anuncia que Cristo ressuscitou.”¹⁴⁵ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 91). Deste modo, ainda que em latim, era possível que a encenação fosse compreendida, uma vez que as imagens anteriormente apresentadas no *Exultet Roll* eram evocadas na memória do *spectator* permitindo que fosse compreendida na encenação a cena apresentada. Com o tempo, as encenações foram se aprimorando, os textos foram ampliando, e a maquinaria teatral foi sendo aperfeiçoada para que a imagem fosse cada vez mais convincente da narrativa desejada, como aponta Gascoigne:

Durante os séculos XI e XII, uma ampla gama de temas, tanto do Antigo como do Novo Testamento, foi acrescentada. As configurações tornaram-se mais numerosas, de modo que as casas às vezes enchiam o coro e se espalhavam para a nave; e as casas individuais eram grandes o suficiente para co-regar a ceia em Emaús ou Daniel sendo jogado em uma gaiola por performers com máscaras de leão. A maquinaria se tornou popular. Anjos desceram, pombas - às vezes reais, às vezes artificiais - voaram do telhado no Pentecostes, e Cristo subiu pelo telhado na Ressurreição. [...] E em Florença, no início do século XV, uma máquina que descia do telhado de

144 Of rather more lasting interest was the experiment, begun in either St Gall or Limoges in the early tenth century, of making the Easter liturgy more vivid by dramtising it. The first account that we have dates from about 970 when St Ethelwold, the bishop of Winchester, wrote that his order had decided to follow the custom of cerain French monasteries so as to 'fortify the faith of the ignorant populace'. On Good Friday the entombment of Christ was symbolised by laying a crucifix, wrapped in cloths, in a special recess in the high altar - which therefore stood for the holy sepulchre. Then, said Ethelwold, during Matins on Easter morning, a monk was to go and sit by the sepulchre. Soon three other monks were to join him. (tradução nossa)

145 The Latin words *Quem quaeritis* - "Whom do you seek?" - are the first words in this trope: they are question asked by an angel when he three Marys visit the tomb of Christ. When the women reply that they are seeking Christ, the angel announces that Christ has risen. (tradução nossa)

uma igreja, grande o suficiente para conter 21 meninos como anjos, foi atribuída a não menos que Brunelleschi.¹⁴⁶ (GASCOIGNE, 1968, p. 71)

Esses tropos, como eram chamadas essas pequenas células de encenação, logo foram multiplicando-se até tomarem todo espaço da igreja nas festividades de páscoa e natal, inicialmente. Com diversas cenas em locais distintos, como uma espécie de *Exultet Roll* fisicalizado, a encenação era composta por uma sucessão de cenas que narravam um acontecimento. Ou seja, já havia uma preocupação, neste período, com o entendimento da narrativa visual e uma elaboração da ordem em que as cenas seriam apresentadas, pois a ordem das cenas definiria o curso que a parábola bíblica tomaria, principalmente por serem cenas em latim. Desse modo, a construção visual teria uma função importantíssima, pois as encenações precisavam ser compreendidas e o discurso da igreja precisava ser absorvido.

As representações tinham ali um caráter educacional. Com o tempo e a popularização das representações, a igreja foi perdendo o controle e acabou flexibilizando a rigidez da sua liturgia e permitindo que fosse empregada, aos poucos, a linguagem vernácula nas encenações, ampliando assim o alcance dos princípios católicos, como mostra John Gassner (1903 – 1967), crítico e historiador de teatro norte-americano, em sua obra *Medieval and Tudor drama*:

Em pouco tempo, outros episódios da história sagrada foram adicionados, até que numerosos pontos altos da Criação à Crucificação, e após esse evento até o Juízo Final, tornaram-se o assunto de pequenas peças separadas em latim medieval. A fonte bíblica também foi elaborada e recebeu detalhes de suporte da cor local; assim, antes de sua conversão, Maria Madalena foi mostrada entretendo um amante, cantando uma música e comprando cosméticos. Com o tempo, o latim desses dramas litúrgicos se misturou ao diálogo vernáculo; e as apresentações mudaram do coro para a nave e para o exterior da igreja. Elaboradas posteriormente, via de regra, e escritas inteiramente no vernáculo, as peças tornaram-se sucessão em sucessão cronológica da criação ao Dia do Juízo Final, constituíram os ciclos ou peças

146 During the eleventh and twelfth centuries a very wide range of themes from both the Old and the New Testaments had been added. Settings became more numerous, so that the houses sometimes filled the choir and spilled out into the nave; and individual houses were large enough to contain the supper at Emmaus or Daniel being threatened in a cage by performers in lion masks. Machinery became popular. Angels descended, doves - sometimes real, sometimes artificial - flew down from the roof at Pentecost, and Christ ascended up through the roof at the Resurrection. [...] And in Florence the early fifteenth century a machine descending from the roof of a church, large enough to contain twenty-one boys as angels, was attributed to no less an artist than Brunelleschi. (tradução nossa)

da Paixão que constituem a maior conquista do teatro medieval.¹⁴⁷
(GASSNER, 1987, p. 34)

Assim como nas representações da Grécia antiga, de Roma, e também como viria a ser nas representações elisabetanas, havia uma cumplicidade entre a encenação e o *spectator*, sendo preciso um esforço por parte deste, para que a comunicação fosse efetivada. Se nas representações baseadas na imagem enunciada o *spectator* evocava imagem mentalmente e acreditava que aquilo estava acontecendo, no teatro medieval era preciso ter o controle do fluxo da narrativa, pois enquanto o *Exultet Roll* era controlado pelo padre e as imagens eram apresentadas sucessivamente e separadamente, nas representações, por acontecerem durante o dia, com a luz do sol, todos os espaços estavam simultaneamente visíveis, e era necessário um esforço de concentração por parte do *spectator*, como mostra Wilson e Goldfarb:

As mansões em uma igreja (e, posteriormente, em um espaço ao ar livre) estavam todas à vista ao mesmo tempo. Essa convenção de configurações múltiplas e simultâneas é difícil para o público moderno visualizar. Estamos acostumados a ver apenas um local por vez; se vários locais forem montados em um palco moderno, a iluminação será usada para focar nossa atenção em uma área particular do palco. Na igreja medieval, como as várias mansões eram visíveis simultaneamente, o público tinha que se concentrar em uma de cada vez e ignorar as outras.¹⁴⁸ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 91)

E isso valia também para os demais aspectos da encenação. A cena não era construída fidedignamente a descrição bíblica, havia um acordo entre os intérpretes e o *spectator* permitindo que fosse transmitida a mensagem desejada por meio de uma convenção, como uma espécie de língua secreta que era entendida entre os que participavam, seja assistindo ou fazendo. E essa convenção usada pra se comunicar tinha como base a defesa dos princípios católicos, como mostra Wilson e Goldfarb:

147 Before long, other episodes from sacred history were added, until numerous high points from the Creation to the Crucifixion, and past this event right up to the Last Judgment, became the subject of separate little plays in medieval Latin. The biblical source was also elaborated and given supporting details local color; thus, Mary Magdalena before her conversion was shown entertaining a lover, singing a song, and purchasing cosmetics. In time, the Latin of these liturgical dramas became mixed with vernacular dialogue; and the performances moved from choir to nave to the exterior of the church. Elaborated further, as a rule, and written entirely in the vernacular, the plays became the possession in chronological succession from the creation to Doomsday, they constituted the cycles or Passion plays which constitute the major achievement of the medieval theater. (tradução nossa)

148 The mansions in a church (and, later, in an outdoor space) were all on view at the same time. This convention of multiple, simultaneous settings is difficult for modern audiences to visualize. We are accustomed to seeing only one locale at a time; if various locales are set up on a modern stage, lighting will be used to focus our attention on a particular area of the stage. In the medieval church, since the various mansions were visible simultaneously, the audience had to focus on one at a time and ignore the others. (tradução nossa)

Nos primeiros dramas litúrgicos ingleses, por exemplo, os homens desempenhavam todos os papéis e as vestimentas da igreja serviam como fantasias. A aceitação de várias configurações estava de acordo com essas convenções; também estava de acordo com a cosmovisão medieval: o conceito de que todos os tempos e lugares estavam ligados no esquema de Deus das coisas.¹⁴⁹ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 91)

É interessante observar a convenção do teatro medieval litúrgico, pois além de utilizarem cenários simultâneos e à mostra, segundo Cesare Molinari, pesquisador italiano e professor de teatro, em sua obra *Theatre through the ages*: “Todos os atores estavam sempre em cena, para que, pelo menos, o iluminassem com a sua presença, mesmo que apenas se sentassem e ficassem nos seus próprios lugares sempre que não tivessem nada de especial para fazer.¹⁵⁰” (MOLINARI, 1975, p. 94), como uma espécie de coxia à mostra, e toda essa ação simultânea acabava sendo integrado ao espetáculo e ganhava um significado narrativo. Segundo Molinari: “[...] se tornavam uma imagem dos ir e vir inquietos dos homens na terra.¹⁵¹” (MOLINARI, 1975, p. 95).

Essa relação visual do teatro medieval pode ser importante para entender o objetivo das encenações. Os espetáculos manifestam um viés comunicativo, e como o grande público tinha dificuldades com a língua e com a comunicação simbólica por meio das palavras, as encenações focavam na narrativa visual. Como afirma Molinari sobre as encenações: “[...] para a mente medieval, então, tendia a ser uma história universal, mostrando os elos de uma única cadeia que se pensava conectar todos os eventos humanos, desde o primeiro surgimento do homem até seu destino encontrar cumprimento no céu¹⁵²” (MOLINARI, 1975, p. 94), e para isso, utilizavam de diversos artificios, inclusive a iluminação.

Apesar de ocorrer durante o dia, sob a luz do sol, a luz era utilizada como efeito para os seres divinos, utilizando o princípio da luz metafísica de Santo Agostinho, a teoria da iluminação divina, como mostra Wilson e Goldfarb:

149 In early English liturgical dramas, for example, males performed all roles and church vestments served as costumes. Acceptance of multiple settings was in keeping with these conventions; it was also in keeping with the medieval worldview: the concept that all times and places were tied together in God's scheme of things. (tradução nossa)

150 All the actors were always on stage, so that they at least brightened it with their presence, even if they only sat down and remained in their own places whenever they had nothing special to do. (tradução nossa)

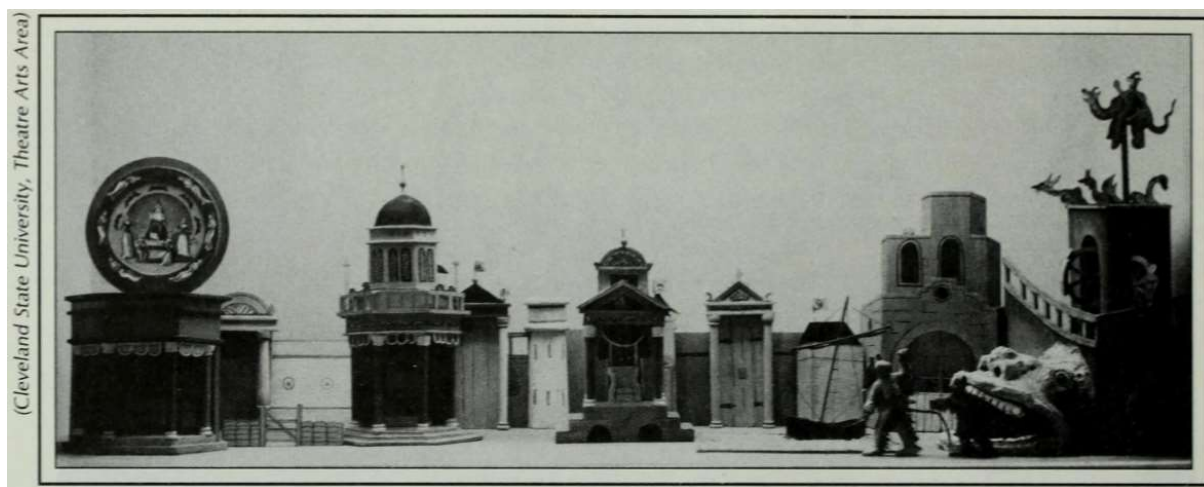
151 [...] became an image of the restless toings and froings of men on earth. (tradução nossa)

152 For the medieval mind, then, it tended to be a universal history, showing the links in the single chain that was thought to connect all human events together from man's first coming into existence until his destiny found fulfilment in heaven. (tradução nossa)

Em palcos fixos, atores personificando seres celestiais podem ser "transportados" em linhas ou cordas dos telhados de prédios adjacentes. Em palcos móveis, os personagens podem ser transportados de cima dos vagões; alçapões também permitiam que atores e objetos fossem levantados e abaixados. Superfícies brilhantes foram usadas para refletir a luz e criar efeitos de "halo"; o halo era bastante comum na pintura religiosa e também popular no teatro religioso.¹⁵³ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 101)

É importante salientar que a encenação litúrgica medieval estava interessada na representação da intriga. Não havia um interesse na construção subjetiva da personagem, afinal tudo estava a cargo do desejo de Deus. Assim como no teatro Grego e no Elisabetano, essa construção da imagem da intriga acaba por vezes assumindo imagens consagradas, favorecendo uma reduzida diferenciação das imagens evocada entre cada *spectator*, uma vez que a imagem que revela a intriga é explicitada na ação, utilizando uma luz que revela toda a cena, como as pinturas de Botticelli, sugerindo pouca subjetividade.

Figura 35: Modelo das mansões ao ar livre em Valenciennes



Fonte: Wilson; Goldfarb (1994 , p. 100)

A narrativa destas encenações, segundo Molinari: “[...] nada mais é do que a dialética intrínseca ao conflito eterno do bem e do mal, e é entre esses polos, representados por um céu e um inferno que se acreditava serem também os limites físicos da terra, que a ação do jogo oscila.¹⁵⁴” (MOLINARI, 1975, p. 94). E para aquelas pessoas isso bastava, era isso que a

¹⁵³ On stationary stages, actors impersonating heavenly being could be "flown in" on lines or ropes from the roofs of adjoining buildings. On movable stages, characters could be flown in from the tops of the wagons; trapdoors also allowed actors and prop to be raised and lowered. Shiny surfaces were used to reflect light and create "halo" effects; the halo was quite common in religious painting and also popular in religious theater. (tradução nossa)

¹⁵⁴ [...] is nothing other than the dialectic intrinsic to the eternal conflict of good and evil, and and it is between these poles, represented by a heaven and hell that were believed to be also the physical limits of the earth, that the action of the play oscillates.

igreja queria que eles acreditassem. Como aponta Molinari: “[...] o principal significado de tais exibições era que traziam aos olhos das pessoas aquela história sagrada, que o católico medieval acreditava conter tudo o que ele precisava saber.”¹⁵⁵ (MOLINARI, 1975, p. 95).

Incorporando resquícios da pantomima romana, os atores utilizavam de signos corporais para transmitir a ação ao *spectator*. Molinari afirma que: “[...] realizada não apenas com os braços e rosto, mas com todo o corpo uma gama altamente variada de atitudes, [...] podemos citar a violenta explosão de dor de Adão e Eva, jogando-se no chão, batendo no peito e abraçando as coxas.”¹⁵⁶ (MOLINARI, 1975, p. 96). Deste modo, a narrativa visual ganhou tamanha força nas representações que chegou ao nível das encenações serem mudas, como mostra Molinari:

Sabemos que à apresentação visual da narrativa sagrada foi dada pelo menos tanta importância quanto à sua interpretação dramática, porque, no início do século XV, as peças de mistério eram encenadas em silêncio: *sem falar ou por sinais*. A compreensão do público sobre o tema da história pode ser auxiliada pelo uso de grandes cartões (*títulos*) que descrevem a situação ou contêm as palavras do personagem principal, como as legendas de um filme mudo. Às vezes, também, as peças de mistério eram simplesmente uma série de *pinturas vivas, sem falar ou sem sinais*.¹⁵⁷ (MOLINARI, 1975, p. 97)

É importante destacar que, por mais que utilizando de recursos diferentes, sendo um a evocação verbal da imagem e o outro a imagem fisicalizada, tanto o teatro Grego e Elisabetano quanto o drama litúrgico medieval tinham a preocupação com a ordem das imagens, visto que elas insinuariam uma narrativa, então era importante a posição em que cada uma seria apresentada para sugerir o fluxo dramático da encenação na mente do *spectator*, que em ambos os casos era fundamental para a efetivação da imagem e da narrativa suscitada pelos espetáculos.

155 [...] the main significance of such displays was that they brought before people's eyes that sacred history, which the medieval Catholic believed contained all he needed to know.

156 [...] carried out not only with the arms and face, but with the entire body in a highly varied range of attitudes, [...] we can mention Adam and Eve's violent outburst of grief, throwing themselves down to the ground, beating their breasts and hugging their thighs.

157 We know that the visual presentation of the sacred narrative was given at least as much importance as its dramatic interpretation, because, in the early fifteenth century, mystery-plays were staged in silence: *sans parlé or par signes*. The audience's grasp of what the story was about might be helped on by the use of large cards (*tituli*) which described the situation or contained the main character's words, like the captions to a silent film. Sometimes, too, the mystery-plays were simply a serie of *tableaux vivants, sans parler ni signer*.

3.1.3 Neoclassicismo: A narrativa condensada e o reflexo de uma época

Com o renascimento italiano e a revolução científica, houve a retomada dos princípios greco-romanos, como citado anteriormente neste estudo ao abordarmos o renascimento na pintura. Porém, a retomada destes princípios modificou não apenas a pintura, mas também a prática teatral. Nesse período, por volta do século XV, ocorreu uma mudança de foco narrativo. O teocentrismo, que regeu o período medieval, dá lugar ao antropocentrismo, onde o indivíduo está no centro da narrativa e não mais Deus. Com isso, os espetáculos litúrgicos vão perdendo sua popularidade e sua função, e isso se dá pela retomada dos princípios clássicos a partir das obras gregas e também das romanas, que antes influenciavam apenas as práticas marginais, uma vez que a igreja impedia a sua ampla execução.

Com essa retomada, há uma modificação no fazer teatral. A estrutura dramatúrgica dos textos gregos e romanos eram diferentes dos textos litúrgicos, e isso foi observado com a chamada “redescoberta de Aristóteles”. Houve, assim, o surgimento do chamado neoclassicismo, que tinha dentre as suas características a retomada da estrutura clássica dramática. Esta redescoberta se deu a partir da *Poética* de Aristóteles, porém com uma leitura, pode-se dizer, um tanto equivocada. Os neoclássicos, acabaram por enrijecer em demasiado as estruturas do drama na busca de uma revolução artística. Segundo Wilson e Goldfarb: “[...] o neoclássico era muito mais rígido do que Aristóteles; eles tinham muito mais regras e as aplicavam com maior rigor. Na verdade, Aristóteles não prescreveu regras; ele [*apenas*] analisou o que os dramaturgos gregos realmente fizeram.”¹⁵⁸ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 154).

Este enrijecer vai se dar pela busca de, assim como os pintores renascentistas, representar a natureza no palco. E para isto serão reforçadas normas para as estruturas de unidade de tempo, de lugar e de ação citadas por Aristóteles em sua *Poética*, mas como características e não como uma lei. O principal ponto de transição narrativa do drama litúrgico para o drama neoclássico é a busca pela verossimilhança. Enquanto nas encenações litúrgicas existiam seres celestiais, como anjos e santos, e até mesmo o demônio, no drama neoclássico isso não era permitido, pois segundo Wilson e Goldfarb: “[...] todo drama deveria ser ‘verdadeiro para a vida’. Assim, por não serem observados na vida cotidiana, coisas como

158 [...] the neoclassicist were far more rigid than Aristotle; they had many more rules and applied these rules with greater strictness. In fact, Aristotle did not prescribe rules; he analyzed what Greek dramatists had actually done. (tradução nossa)

fantasmas, aparições e eventos sobrenaturais eram proibidos”¹⁵⁹ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 154). Porém, é preciso ressaltar que a verossimilhança não diz respeito ao realismo no teatro, pois neste período o foco era a intriga e não a construção da personagem individualizada, as personagens eram verossímeis, representando um tipo de pessoa, como aborda Wilson e Goldfarb: “[...] todos os personagens dramáticos deveriam se comportar de maneira baseada em sua idade, profissão, posição sexual e outros”¹⁶⁰ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 154)

A busca dessa verossimilhança vai além das personagens e atinge a estrutura do fazer teatral. Não era mais aceitável contar a história da humanidade em curto intervalo de tempo passando desde o surgimento do mundo, como era realizada nas encenações litúrgicas e seus múltiplos espaços que narravam a história bíblica da humanidade. Deste modo os neoclássicos reforçam o critério de unidade de tempo e, segundo Wilson e Goldfarn, o renascimento italiano: “[...] exigia que a ação dramática de uma peça não ultrapassasse 24 horas. Alguns neoclássicos radicais argumentaram que o tempo deveria ser limitado a 12 horas; o mais radicais queriam que a ação dramática coincidisse com o tempo previsto para a apresentação”¹⁶¹ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 154), ou seja, era preciso que o acontecimento ali retratado pudesse ocorrer de forma verossímil, não sendo permitido acontecimentos que durassem dias ou até anos sendo condensados dentro de horas de uma apresentação, o ideal para eles, na verdade, era que a duração da ação acontecesse em tempo real.

Assim como o tempo foi um fator importante na estrutura da encenação, a unidade de espaço também alterou o modo de narrativa, afetando diretamente a cenografia do espetáculo, pois era exigido um único local para a representação. Os locais simultâneos não representavam a realidade e, para os críticos neoclássicos, não era convincente. Como afirmam Wilson e Goldfarb: “[...] o público não podia aceitar como ‘verdadeira’ uma representação de mais de um lugar dentro dos limites de um teatro”¹⁶² (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 154), e com isso o ambiente acabava por ser um espaço mais

159 [...] all drama was to be "true to life". Thus, because they were not observed in everyday life, such things as ghosts, apparitions, and supernatural events were forbidden. (tradução nossa)

160 [...] all dramatic characters should behave in ways based on their age, profession, sexm rank, and the like. (tradução nossa)

161 [...] required that the dramatic action in a play should not exceed 24 hour. A few radial neoclassicists argued that time should be limited to 12 hours; the most radical wanted the dramatic action to match the time provided for the presentation. (tradução nossa)

162 [...] that audiences could not accept as "truthful" a representation of more than one place within the confines of a theater. (tradução nossa)

abrangente que permitisse uma quantidade de cenas em variados espaços, como uma cidade, como pode ser visto na *Figura 36*, modelo do cenário trágico apresentado por Sebastiano Serlio (1475 – 1554), arquiteto e designer italiano, que segundo Wilson e Goldfarb: “[...] desenvolveu o uso da perspectiva – uma convenção para representar a tridimensionalidade – no design de cenas. Em um livro sobre arquitetura [*Regole Generali Di Architettura*], ele apresentou três cenários básicos: trágico, cômico e pastoral.”¹⁶³ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 163).

Figura 36: Modelo de cenário trágico



Fonte: Serlio in Kernodle (1958, p. 30)

A unidade de ação, diferente das unidades de tempo e de espaço, foi a única que Aristóteles de fato sugeriu em sua poética, ao afirmar que a tragédia: “[...] deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturarem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 53), ou seja, uma ação una contendo o essencial para manter entendimento com essa estrutura, sem supérfluos. Partindo disso, a regra instituída pelos

163 [...] developed the use of perspective – a convention for representing three-dimensionality – in scene design. In a book on architecture, he set forth three basic settings: tragic, comic, and pastoral. (tradução nossa)

neoclássicos, segundo Wilson e Goldfarb: “[...] exigia uma história central, envolvendo um grupo relativamente pequeno de personagens. Isso significava que não poderia haver subtramas”¹⁶⁴ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 155). Devido a estas normas impostas pelos neoclássicos, demorou um pouco para que o teatro shakespeariano, que não respeitava nenhuma das três unidades, pudesse ser apreciado nos países que haviam aderido massivamente ao neoclassicismo.

O teatro neoclássico italiano foi fundamental para transição da prática teatral, e também por estruturar o teatro na Europa ocidental, principalmente no que diz respeito à dramaturgia, apesar de não serem populares, devido ao fato de que, segundo Molinari: “As produções teatrais do século XVI eram apresentadas principalmente por academias eruditas ou na corte”¹⁶⁵ (MOLINARI, 1975, p. 138). Ainda assim, seus textos serviram de inspiração para construções dramatúrgicas futuras. Como afirma Wilson e Goldfarb: “Essas peças não deixaram marcas duradouras, exceto por sua influência nos escritores que viriam a seguir: alguns dramaturgos da Renascença na Inglaterra, Espanha e França se inspiraram em peças italianas”¹⁶⁶ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 144)

Apesar de não deixar “marcas duradouras”, os textos e a retomada dos princípios clássicos influenciaram a estrutura do fazer teatral que perdura até hoje. A arquitetura teatral greco-romana foi retomada, e o uso da perspectiva foi um dos principais pontos de reformulação da estrutura teatral. E o fato de os teatros serem construído fechados se deve ao fato de serem realizados em academias, como apontam Wilson e Goldfarb: “Visto grande parte do drama escrito durante o Renascimento foi encenado em academias, as mudanças na arquitetura do teatro frequentemente se desenvolveram nessas instituições”¹⁶⁷ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 158).

Um dos mais antigos teatros desenvolvidos neste período, e que influenciou os futuros, foi o Teatro Olímpico, na *Figura 39*, desenvolvido para a Academia Olímpica na cidade de Vicenza, por Andrea Palladio (1508 – 1580), arquiteto italiano. Segundo Wilson e Goldfarb: “Palladio foi influenciado pelos escritos do arquiteto romano Vitruvius e, portanto,

164 [...] required one central story, involving a relatively small group of characters. (tradução nossa)

165 Sixteenth-century theatrical productions were presented in the main by learned academies or at court. (tradução nossa)

166 These plays left no lasting mark except for their influence on writers who were to follow: some Renaissance playwrights in England, Spain and France did draw on Italian plays. (tradução nossa)

167 Since much of the drama written during the Renaissance was staged at academies, changes in theater architecture frequently developed within these institutions. (tradução nossa)

o Olímpico foi projetado como um teatro romano interno em miniatura¹⁶⁸ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 158).

Figura 37: Teatro Olímpico



Fonte: Teatro Olimpico Vicenza (<http://www.teatrolimpicovicenza.it/il-teatro/galleria-di-immagini>)

O Teatro Olímpico, assim como os teatros romanos, foi projetado para ser utilizado como cenário para os espetáculos, então, pensando na unidade de espaço tradicional, houve nele a construção de uma cidade que permitisse que diversos textos pudessem ser montados, como discute Wilson e Goldfarb:

A fachada ornamentada da casa da cena, modelada a partir da fachada-cenário romana, foi projetada para parecer uma rua. Havia cinco aberturas na fachada - três na parede posterior e uma de cada lado. Atrás de cada abertura havia um beco ou cena de rua que parecia desaparecer ao longe. Para alcançar os efeitos de profundidade, em cada beco havia edifícios tridimensionais - casas e lojas - que diminuía de tamanho conforme eram

¹⁶⁸ Palladio was influenced by the writings of Roman architect Vitruvius, and therefore the Olimpico was designed as a miniature indoor Roman theater. (tradução nossa)

posicionados cada vez mais longe da abertura do palco.¹⁶⁹ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 158)

Como os teatros eram construídos em academias, ou seja, lugares fechados, os espetáculos precisavam ser iluminados de algum modo, e para isso foi preciso utilizar a luz artificial. Como nesse período ainda não havia luz elétrica, a iluminação era realizada com fogo, a partir de vela e lamparinas a óleo. Wilson e Goldfarb afirmam que: “[...] velas - o principal meio de iluminação - eram colocadas na frente do palco, bem como em lustres e em postes acima e ao longo das laterais do palco. [...] Como era difícil fornecer iluminação suficiente, tanto o auditório quanto o palco estavam sempre iluminados.”¹⁷⁰ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 168).

Serlio, além do estudo de cenografia, também se dedicou ao estudo da iluminação. Ele foi um dos pioneiros na experimentação do uso de cores na luz. Porém, essas luzes coloridas eram utilizadas para iluminar o cenário, como ele mesmo afirma: “Nenhuma dessas luzes tem nada a ver com a iluminação da cena. Para isso, um grande número de velas é colocado encostado na frente da cena.”¹⁷¹ (SERLIO in KERNODLE, 1958, p. 34), e segue descrevendo o sistema de iluminação utilizado: “Também acima da cena estão pendurados lustres, e acima desses lustres um vaso de água no qual um pedaço flutuante de cânfora queimando dará uma bela luz e odor.”¹⁷² (SERLIO in KERNODLE, 1958, p. 35).

Serlio não foi o único neste período a tratar dos estudos da iluminação cênica. Nicola Sabbattini (1574 – 1654), arquiteto e engenheiro italiano, e Joseph Furttentbach (1591 – 1667), arquiteto e engenheiro alemão, também se dedicaram aos estudos do teatro, e trataram da iluminação. Porém, apesar de experimentos, ainda não era possível realizar projetos de iluminação mais rebuscados. Segundo George Riley Kernodle (1907 – 1988), diretor e professor de teatro norte-americano, em sua obra *The Renaissance Stage*, os estudos sobre a luz já demonstravam: “[...] um desejo crescente de deixar o auditório às escuras e de

169 The ornate facade of the scene house, patterned after the Roman scaena frons, was designed to look like a street. There were five openings in the facade - three in the back wall and one on each side. behind each opening was an alleyway or street scene that seemed to disappear in the distance. To achieve the effects of depth, in each alleyway there were three-dimensional buildings - houses and shops - which decreased in size as they were positioned farther and farther away the opening onstage. (tradução nossa)

170 Candles - the primary means of illumination - were places at the front of the stage as well as in chandeliers and on poles above and along the sides of the stage. [...] Because it was difficult to provide sufficient illumination, the auditorium as well as the stage was always lit. (tradução nossa)

171 But none of these lights have anything to do with illumination of the scene. For this a large number candles are placed leaning at the front of the scene. (tradução nossa)

172 Also above the scene are hung chandeliers, and above these chandeliers a vase of water in which a floating piece of camphor burns will give a very beautiful light and odor. (tradução nossa)

concentrar a iluminação no palco”¹⁷³ (KERNODLE, 1958, p. 15), e além disso ele afirma que se preocupavam: “[...] com os problemas mais ‘modernos’ de controle da intensidade da iluminação (para efeito de humor e dramático) e direção da luz (para dar relevo plástico ao cenário)”¹⁷⁴ (KERNODLE, 1958, p. 16). E para isso eles experimentavam modos de iluminar. Segundo Kernodle, Sabbattini, diferente de Serlio, não experimentava o resultado iluminação com as cores, mas experimentava o resultado da luz com o relevo do cenário, segundo ele, Sabbattini: “[...] planejou mais iluminação de um lado do que do outro para que as sombras dessem um relevo plástico”¹⁷⁵ (KERNODLE, 1958, p. 16). Enquanto, Furttenbach, segundo Kernodle, buscava resultado de brilho e intensidade distintas experimentando: “[...] com lâmpadas, com misturas de óleos para combustível e com refletores, no esforço de conceber o instrumento mais eficaz para cada posição no palco”¹⁷⁶ (KERNODLE, 1958, p. 17).

Apesar das dificuldades encontradas para uma iluminação mais controlada, a convenção narrativa utilizada nos espetáculos não era prejudicada. Como os espetáculos tinham sua convenção narrativa baseada na intriga, a iluminação total do espaço cênico era funcional para a efetivação deste modo de narrativa. Assim como *A primavera* e *O nascimento de Vênus* de Botticelli apresentam uma iluminação ampla que revela toda a ação, o mesmo ocorria com os espetáculos neoclássicos. Devido a falta de tecnologia para um controle efetivo ou recorte, a luz projetada pelas velas revelava toda a ação, o que é ideal para a efetivação do desejo narrativo focado na intriga defendido pelos neoclássicos. Se os espetáculos manifestassem uma convenção que privilegiasse o a ideia presente no diálogo com seu discurso, e necessitassem de uma luz mais recortada, não seria possível realizar a iluminação desejada por falta de tecnologia adequada.

Esse princípio narrativo que privilegiava a intriga se manteve por muito tempo, porém, com o desenvolvimento do teatro como arte, foi-se buscando a pureza do drama, uma categoria artificial jamais alcançada, chamada posteriormente de *drama absoluto*, que se dissociava da narrativa épica e da escrita lírica. O teatro francês foi o grande responsável por esse movimento. No século XVII, em seu renascimento tardio, a França, sob o comando do Cardeal de Richelieu (1585 – 1642), primeiro-ministro de Luís XIII (1601 – 1643), rei da

173 [...] desire to leave the auditorium dark and to concentrate the lighting on the stage. (tradução nossa)

174 [...] with the more "modern" problems of controlling the intensity of the lighting (for mood and dramatic effect) and direction of the light (to give plastic relief to the setting). (tradução nossa)

175 [...] planned more lighting from one side then from the other so that the shadows would give plastic relief. (tradução nossa)

176 [...] with lamps, with mixtures of oils for fuel, and with reflectors, in an effort to devise the most effective instrument for each position on the stage. (tradução nossa)

França, influenciada pelo neoclassicismo italiano, fundou academia de literatura e artes nos moldes da italiana, mas foi no caso de *O Cid*, obra de Pierre Corneille (1606 – 1684), dramaturgo francês, que a academia francesa radicalizou as normas e enrijeceu ainda mais as regras dramáticas.

Corneille, apesar de seguir o que pedia o rigor neoclássico, acabou por infringir algumas delas. Segundo Wilson e Goldfarb, ele: “[...] estendeu a credibilidade ao amontoar muitas ações em 24 horas. [...] aparentemente misturou gêneros dramáticos [...] Além disso, o acordo de Chimena em se casar com o assassino de seu pai foi considerado um comportamento impróprio para uma personagem de sua estatura.”¹⁷⁷ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 233). E, devido a isso, o Cardeal de Richelieu, que buscava que a literatura e arte tivessem um rigor em sua construção, segundo os mesmos autores: “[...] pediu um julgamento à recém-formada Academia Francesa”¹⁷⁸ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 233), que, mesmo elogiando partes da peça, chegou ao veredito, segundo os autores, que: “[...] Corneille deveria ter aderido mais de perto aos ideais neoclássicos”¹⁷⁹ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 233).

No século XVIII ocorreu uma mudança de foco narrativo. Buscando estabelecer uma comunicação com o cidadão comum, surge na França o chamado *Drama Burguês*. Com a ascensão da burguesia e a queda da monarquia, há uma tentativa de suprir a busca de reconhecimento desta nova classe dominante e, para isto, o teatro, que funciona como um espelho da sua época, busca se renovar. Wilson e Goldfarb afirmam que essa iniciativa se inicia: “[...] refletindo a ascensão da classe média como uma força política e social: o novo público da classe média esperava que os dramas refletissem seus problemas e pontos de vista.”¹⁸⁰ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 283). Sob o comando de Denis Diderot (1713 – 1784), filósofo e escritor francês, há uma transformação no texto dramático. Buscando representar a realidade do seu período, a estrutura clássica era deixada de lado e era adotado por Diderot exatamente o que havia sido condenado em Corneille, que foi a junção da tragédia e da comédia.

177 [...] it stretched credibility by cramming too much actions into 24 hours. [...] apparently mixed dramatic genres, [...] In addition, Chimena's agreeing to marry her father's murderer was said to be inappropriate behavior for a character of her stature. (tradução nossa)

178 [...] asked the newly formed French Academy for a judgment. (tradução nossa)

179 [...] Corneille should have adhered more closely to the neoclassical ideals. (tradução nossa)

180 [...] reflected the rise of the middle class as a political and social force: the new middle-class audiences expected dramas to reflect their problems and points of view. (tradução nossa)

Esta interseção entre os gêneros tragédia e comédia foi denominada por Diderot como *gênero sério*, nascendo assim o *drama sério*. Isso se deu, por se entender que a vida não é apenas trágica ou apenas cômica, ela é tragicômica. O *drama sério* levou ao surgimento do drama burguês, e foi o início do que veio a se tornar o realismo-naturalismo no século XIX. Apesar da mudança de foco narrativo, abandonando os heróis trágicos e adentrando a sala do cidadão comum, o drama burguês manteve as regras neoclássicas de unidade de tempo, de espaço e de ação. Mantendo o espetáculo na camada da intriga, apesar de já haver uma busca por uma personagem que não se prendesse ao decoro. A iluminação neste período se manteve próxima ao renascimento. Como afirma Peter Holland e Michael Peterson, professores de teatro ingleses, se a permanência do rigor neoclássico reduz a revolução que foi o surgimento do drama burguês: “[...] tampouco o século XVIII poderia se orgulhar de inovações importantes na tecnologia do teatro, exceto no final do século, com a substituição da luz de velas por lamparinas a óleo”¹⁸¹ (HOLLAND; PETERSON in BROWN, 1995, p. 255). Tanto a narrativa neoclássica, quanto o sistema de iluminação com pouco controle, se mantiveram até o século XIX, quando dois acontecimentos modificam os modos de fazer teatro. Sendo eles o surgimento do romantismo no teatro e a utilização da iluminação a gás.

3.2 O romantismo e a crise do drama: reconfiguração da imagem

O romantismo apresenta indícios no teatro francês no início do XIX, como parte de repercussões do movimento, como as apresentadas na pintura e na literatura. Inspirado pelo movimento literário alemão *Sturm und drang*, que em livre tradução quer dizer *tempestade e ímpeto*, os franceses questionaram as amarras definidas pelo neoclassicismo. Provocados por Victor Hugo (1802 – 1885), romancista, poeta e dramaturgo francês, os românticos, e autores como Diderot, não aceitavam as predefinições neoclássicas. Assim como o drama burguês retratou o seu tempo, o romantismo buscou apresentar um dialogismo entre o sublime e o grotesco, que foi defendido por Hugo no prefácio do *Cromwell*, drama escrito pelo mesmo, onde ele afirma:

“Do sublime ao ridículo há apenas um passo”, dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; e este relâmpago de uma alma de fogo que se entreabre, ilumina ao mesmo tempo a arte e a história,

¹⁸¹ Nor could the eighteenth century boast of important innovations in theatre technology, except towards the end of the century with the replacement of candle-light by oil-lamps. (tradução nossa)

este grito de angústia é o resumo do drama e da vida. [...] É pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade. [...] Infiltra-se por toda parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam frequentemente tributo ao trivial e ao ridículo. (HUGO, 2014, p. 49-50)

O prenúncio do que viria a ser denominada ou chamada crise do drama pode ser encontrado no romantismo. Hugo questiona aquilo que seria o alicerce do classicismo francês, a unidade de tempo, afirmando:

Toda ação tem sua própria duração como seu lugar particular. Atribuir a mesma dose de tempo a todos os acontecimentos! Aplicar a mesma medida de tudo! Rir-se-ia de um sapateiro que quisesse pôr o mesmo sapato em todos os pés. Cruzar a unidade de tempo com a unidade de lugar como as barras de uma prisão, e aí fazer entrar pedantescamente, em nome de Aristóteles, todos esses fatos, todos esses povos, todas estas figuras que a providência desenrola em tão grandes massas na realidade! É mutilar homens e coisas; é caretear a história. Digamos melhor: tudo isso morrerá na operação; e é assim que os mutiladores dogmáticos chegam a seu habitual resultado: o que era vivo na crônica está morto na tragédia. Eis porque, muito frequentemente, a prisão das unidades encerra apenas um esqueleto. (HUGO, 2014, p. 55)

Buscando para o drama a liberdade que a literatura manifesta, pode-se observar o desejo do encontro entre os gêneros épico e dramático, como mostra Hugo:

A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia. (HUGO, 2014, p. 69)

Com o movimento romântico na França aponta-se o surgimento de um novo gênero teatral. Assim como Diderot negou a dicotomia entre a tragédia e a comédia e propôs o drama sério, os românticos negaram o drama sério indicando caminhos para o melodrama. Sobre o melodrama, Wilson e Goldfarb afirmam: “[...] valorizavam-se os efeitos superficiais,

especialmente aqueles que evocavam suspense, medo, nostalgia e outras emoções fortes; as peças foram escritas de maneira a despertar esses sentimentos”¹⁸² (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 324). Eram espetáculos visualmente suntuosos, que não estavam preocupados com o decoro ou a verossimilhança neoclássica. Naquele período, primeira metade do século XIX, a inserção da luz a gás nos teatros coincidia com o surgimento do melodrama. A busca pelo controle da intensidade da luz que ocorreu desde o renascimento naquele momento oferece novos caminhos, ainda que fosse tecnicamente inviável apagar e reacender uma lamparina a gás sem a intervenção humana para reativar a chama. Mas, ainda assim, a possibilidade de controlar a intensidade permitiu que a iluminação apresentasse variações entre as cenas do espetáculo, e até no movimento interno de uma cena. O uso de cor, que antes era utilizado apenas na iluminação do cenário, se torna possível na cena, e a luz rompe a barreira da intriga, principalmente no melodrama, como mostra Michael R. Booth (1931 – 2017), pesquisador de teatro inglês, em seu texto *Nineteenth-century theatre*:

O uso de *limelight*¹⁸³, que podiam ser belamente coloridos por meio de lâminas de vidro pintadas, estimulou efeitos românticos de todos os tipos: nascer do sol, pôr do sol, luar na água, reflexos de armaduras de joias e lantejoulas, vidros e folhas costuradas em ricas fantasias e pintadas cenário. Cenas espetaculares e sensacionais no melodrama seriam quase inconcebíveis sem os *limelight*.¹⁸⁴ (BOOTH in BROWN, 1995, p. 303)

Desse modo, com a possibilidade de novas formas narrativas com a aplicação da luz a gás, a escrita dramática libertava-se de convenções estabelecidas, podendo assim buscar novas proposições que interagem com o contexto técnico-artístico promovido pela iluminação. Os movimentos produzidos pela luz a gás contribuiu para essa revolução na dramaturgia permitindo que novos horizontes fossem almejados.

182 [...] a premium was put on surface effects, especially those evoking suspense, fear, nostalgia, and other strong emotions; the plays were written in a way that would arouse such feelings. (tradução e grifos nossos)

183 Elaborada por Thomas Drummond (1797 – 1840), um inventor e administrador britânico, em 1825, após assistir palestras ministradas pelo físico e químico inglês Michael Faraday (1791 – 1867) na Royal Institution aprendeu que quando o oxigênio se combinava com o hidrogênio na presença de óxido de cálcio ou cal, uma luz brilhante era emitida. A partir desse princípio ele construiu a *Limelight*, uma lâmpada a gás em que a luz é produzida por uma combinação de incandescência e candoluminescência, que são fenômenos de emissão de luz por corpos em alta temperatura, causados a partir do aquecimento de um cilindro de óxido de cálcio (cal viva) pela chama de oxidrogênio, uma composição gasosa de oxigênio e hidrogênio. (CARVER, 1991)

184 The use of limelight, which could be beautifully coloured by means of painted glass slides, stimulated romantic effects of all kinds: sunrise, sunsets, moonlight on water, reflections from jewelled armour and from spangles, glass, and foil sewn into rich costumes and painted scenery. Spectacle and sensational scenes in melodrama would have been almost inconceivable without limelight. (tradução e grifos nossos)

A crise do drama é um tema muito delicado até hoje. Tendo seu fim anunciado desde o final do século XIX, diversos pensadores do teatro analisaram a crise do drama por esferas distintas. Alguns mais radicais assumiram o severo fim do drama e sua transformação completa, como Peter Szondi (1929 – 1971), célebre estudioso e filólogo literário húngaro, outros assumiram o esfalecimento e o fim completo, como Hans-Thies Lehmann, crítico e professor de teatro alemão, até os menos radicais como o caso de Jean-Pierre Sarrazac, dramaturgo francês, diretor de teatro e professor universitário, que assume uma transformação e não o fim do drama.

Apesar de apresentarem leituras e interpretações distintas, há algo em comum nas teorias sobre o drama e sua transmutação. Tanto Szondi quanto Sarrazac, tomam a década de 1880 como início desta crise, que para ambos se inicia na dramaturgia, tendo como princípio a consolidação do desejo de Hugo e a influência do gênero épico na estrutura dramática, que coincidiu com o surgimento do realismo-naturalismo e simbolismo, associado a um novo modo de se conceber a encenação.

A transmutação do drama acabou por ser dividida em duas formas por Sarrazac (2017), a endógena e a exógena. A endógena seria a mutação interna, ou seja, uma modificação da estrutura textual. O texto passava a ser escrito com outras características que não mais as tradicionais, como propusera Hugo. A rigidez do neoclassicismo francês e suas regras neoaristotélicas de unidades de tempo, lugar e ação eram rompidas, quebrando o drama absoluto Szondiano. Já a mutação exógena se daria da forma para o conteúdo. Ou seja, a encenação seria modificada e isso se reverberaria para o texto. Porém, esta separação é algo a ser questionado, uma vez que o texto para teatro, em sua grande parte, é escrito para ser encenado, não para ser lido, como um romance ou uma poesia, dessa maneira, a estrutura técnica existente no período para a encenação pode ter influenciado a escrita, no caso da transmutação exógena, assim como a escrita pode ter levado a busca por novas tecnologias para sua execução, no caso da transmutação endógena. O diálogo entre o texto e a construção da cena abriu caminhos para o que Sarrazac chamou de utopias de teatro, que buscavam um desenvolvimento do teatro e da encenação, independentes do texto dramático. Essa é a crise considerada exógena, que vem a partir da forma, do fazer, e reverbera no texto.

Partindo da relação exógena, podemos observar que o surgimento da luz elétrica e sua inserção no teatro no final do século XIX, coincidiu e interagiu com a modernização da

encenação e o surgimento do realismo-naturalismo e do simbolismo. Com a flexibilidade da luz elétrica os dramaturgos puderam alimentar suas fantasias, sonhos e ambições tendo maiores possibilidades de escrita, permitindo quebrar uma das unidades mais rigorosas, a unidade de tempo, pois, a partir daquele momento seria possível ampliar o conceito de temporalidade em um mesmo espetáculo, uma vez que a iluminação elétrica permitia chegar a completa escuridão e em seguida iluminar novamente o palco num curto intervalo, algo que não era possível quando a iluminação cênica era feita com fogo, no caso, tanto a vela, a óleo ou a gás.

3.2.1 O drama burguês e a crise: iluminação cênica e construção do tempo

O drama burguês, vigente desde o século XVIII passou por modificações a partir do final do século XIX, apesar do início do seu declínio ter se dado em sua coexistência com o melodrama na primeira metade do século XIX, com o romantismo. É importante atentar para o contexto sociopolítico da época. A ascensão da burguesia no século XVIII, com a revolução francesa, a revolução industrial e a revolução americana, provocou uma nova representatividade social nos palcos, deixando de lado os heróis do neoclassicismo inspirados nas tragédias gregas, para retratar a então burguesia ascendente. Do mesmo modo, a transformação da sociedade no século XIX provocou o seu fim.

A crise do drama já se anunciava desde o início do século XIX. Porém, o manifesto de Hugo não foi atendido de imediato, o drama burguês manteve a rigidez do classicismo francês com relação as unidades de tempo, de espaço e de ação. Sarrazac trata os espetáculos que apresentam uma estrutura rígida de tempo e de ação como *drama-na-vida*, pois mantendo a unidade de tempo, o acontecimento seria tratado como um dia fatal:

[...] ela corresponde à concepção aristotélico-hegeliana do drama. A referida concepção se impôs no teatro ocidental entre a renascença e o fim do século XIX: no *drama-na-vida*, a fábula não deve cobrir mais que um episódio limitado na vida de um herói, quer dizer, o tempo de uma inversão da sorte. O conceito de *drama-na-vida* não deixa de ter parentesco com aquilo que Szondi definiu como o “drama absoluto”, ou seja, o “acontecimento interpessoal em sua presença”. (SARRAZAC, 2017, p. 42)

O *drama-na-vida* de Sarrazac, como o mesmo afirmou, é análogo ao que Szondi definiu como princípios para o drama absoluto, que seria *uma ação interpessoal em tempo*

presente (SARRAZAC, 2007), apesar de que, diferente do *drama-na-vida* defendido por Sarrazac, o drama absoluto Szondiano é uma abstração e utopia, uma vez que nega qualquer interferência de acontecimentos passados, tarefa difícil de alcançar, tendo em vista que ao começar o espetáculo algo já acontecia antes, que não é apresentado ao público. Desse modo, mesmo não cumprindo os requisitos para ser um drama absoluto, o que mais se aproxima do modelo de drama ideal, tomando como base os conceitos Szondianos, é o *drama-na-vida*. Mas, assim como o drama burguês se deu com a ascensão da burguesia, o realismo-naturalismo se deu com a mudança de relações sociais, como mostra Sarrazac:

[...] poderíamos dizer que essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da separação. O homem do século XX – homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. - é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. (SARRAZAC, 2007, p. 15)

Essa forma de relação social se modificou no século XIX, principalmente devido aos efeitos da revolução industrial e as reverberações do *Manifesto comunista* e também dos princípios evolutivos propostos por Charles Darwin, rompendo com o criacionismo católico e propondo a relação do indivíduo com o meio externo. Essa mutação no entendimento das relações humanas refletiu na escrita dramática e no fazer teatral, levando ao que Szondi vai tratar como a crise do drama, onde ele afirma:

É responsável pela crise em que se vê o drama em fins do século XIX enquanto forma poética do que se faz presente como acontecimento inter-humano, a transformação temática que substitui a tríade conceitual por conceitos opostos correspondentes. Em Ibsen, o passado reina em lugar do presente. O que tematiza não é um acontecimento passado, mas o passado ele mesmo, como passado rememorado que continua a agir internamente. Do mesmo modo, o âmbito inter-humano é também desalojado pelo que se dá no interior do homem. A vida ativa no presente cede nos dramas de Tchekhov à vida sonhadora na lembrança e na utopia. O acontecimento se torna acidental e o diálogo, a forma da interlocução humana no drama, vira abrigo de reflexões monológicas. (SZONDI, 2011, p. 77)

Szondi traz, como princípios da crise do drama, autores como Henrik Ibsen (1828 – 1906), dramaturgo norueguês, e Anton Tchekhov (1860 – 1904), médico, dramaturgo e escritor russo, por entender que suas obras não apresentam uma ação no presente, mas sim um

passado que retorna para mover a ação. Sarrazac trata essa tipologia dramática como *drama-da-vida*, que não busca mais retratar um dia fatal, mas sim acontecimentos cotidianos do indivíduo e os dramas latentes na vida:

[...] o que distingue precisamente o *drama-da-vida* do *drama-na-vida* é que não há mais, a bem dizer, um “acontecimento”. Que o interpessoal e o intersubjetivo cedem amiúde o passo ao intrassubjetivo ou a uma relação mediata do eu com o mundo. E, finalmente, que o presente da ação e a presença das personagens se veem a maior parte do tempo postos em perigo. A fim de não sucumbir a um modo de pensar demasiado binário, eu direi que o *drama-da-vida* constitui uma *escapada* – no sentido de “um espaço disposto para uma passagem” – em relação ao *drama-na-vida*. (SARRAZAC, 2017, p. 42)

O que difere o *drama-da-vida* do *drama-na-vida* é principalmente a dilatação temporal. É um outro tempo de ação, é um passado mais presente, um futuro incerto, e de forma mais concreta, uma ação em tempos distintos e não mais contínuo. Essa relação de tempos distintos é o que leva Szondi a entender a crise do drama como a epicização da ação. Para ele, o drama estaria se modificando para dar lugar ao épico, como uma espécie de evolução darwiniana, o épico seria a forma aperfeiçoada do drama. Sarrazac, ao discordar de Szondi chama a atenção para o período de escrita do estudioso, que coincide com a consolidação do teatro épico de Bertolt Brecht (1898 – 1956), dramaturgo, poeta e encenador alemão, e a força do pensamento marxista, que para ele, assim como o drama daria lugar ao épico, o capitalismo burguês daria lugar ao comunismo.

Porém, assim como o comunismo não tomou o lugar do capitalismo, o épico não substituiu o dramático, mas o influenciou, o modificou, o transmutou, e essa mudança pode ter sido influenciada pela introdução da iluminação elétrica no teatro. A transmutação do dramático se acentua com o naturalismo, que surge com a encenação moderna. A necessidade de individualizar a sociedade, busca o rompimento da hegemonia de relações interpessoais para permitir que as personagens olhassem para si. Deste modo, a encenação moderna levou a função épica para os aspectos visuais da cena, como cenário, figurino e maquiagem. Com a encenação contemporânea o ambiente tinha uma função descritiva, definindo recorte histórico, classe social, situando a ação em um tempo e um espaço que auxiliava na compreensão da ação dramática, mas essa mudança não era suficiente para romper com os moldes do drama sério. Com a inserção da iluminação elétrica o caráter épico ganha outro patamar na encenação, visto que com ela era possível agora mostrar o que não era dito, era

possível presentificar o tempo, como mostra Jean-Jacques Roubine (1939 – 1990), Doutor em Letras, professor de teatro na Universidade de Paris VII, ao abordar a influência da luz elétrica no naturalismo teatral:

A iluminação passa também pelo crivo da autenticidade. Os naturalistas condenavam qualquer forma de iluminação cênica que revelasse o artifício, deixasse transparecer a sua teatralidade. [...] O teatro moderno deve aos naturalistas essa tradição de uma iluminação atmosférica, que procura e consegue reproduzir as menores nuances da luz natural, em função da hora, do lugar, da estação. [...] Desse modo, a luz não intervém mais apenas funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, transformá-lo progressivamente, para dar ao tempo uma materialidade cênica. (ROUBINE, 1998. p. 123)

Apesar da afirmação equivocada de Roubine sobre a luz apenas clarear o espaço antes do realismo-naturalismo, de fato com a evolução da iluminação cênica e as experimentações que puderam ser realizadas no âmbito do teatro a partir da luz, o dramático vai se tornando cada vez mais influenciado pelo épico, uma vez que a iluminação sugere e direciona a visão do *spectator* ao definir o que será ou não visto, descrevendo a ação. No realismo-naturalismo, ao definir se é dia, noite ou tarde, a iluminação já está realizando sua função descritiva, épica em essência, permitindo que em curtos intervalos de tempo sejam sugeridos valores temporais ilimitados, seja em horas, dias, meses entre outros. Assim, a iluminação rompe as amarras da unidade de tempo do drama rígido, possibilitando narrativas mais variadas, como desejava Hugo, favorecendo a chamada crise do drama.

3.2.2 O simbolismo e a imagem

A crise endógena do drama se deu também com o surgimento do simbolismo na França, como o exemplo que se pode observar na obra de Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), dramaturgo, poeta e ensaísta belga. Em sua análise, Szondi observa a total ausência de uma ação no drama de Maeterlinck, o que ele tratará como drama estático, onde a ação é substituída pela situação por completo. Ele afirma que na obra de Maeterlinck:

A linguagem ganha autonomia, desaparecendo seu vínculo (de natureza dramática) com uma situação específica: ela não é mais expressão de alguém que espera por uma resposta, mas reproduz o estado de ânimo que reina na alma de todos. Sua distribuição em réplicas individuais não corresponde a

nenhum diálogo, como no drama genuíno, mas espelha somente a cintilação nervosa da incerteza. Ela se deixa ler ou ouvir sem que se aquele que no momento fala: o essencial é sua intermitência, não a referência a um eu atual. (SZONDI, 2011, p. 64)

Essa análise de Szondi é o que Sarrazac tratou mais a frente como crise do diálogo, apesar que Szondi já abordava esse tema mesmo sem nomeá-lo ao afirmar que na obra *Os cegos* de Maeterlinck: “O que o leva a falar, não é senão a tentativa de inteirar-se da própria situação [...] a forma do diálogo não basta para a exposição. Mas inversamente também, o que há para ser dito não é o bastante para que se instaure um diálogo.” (SZONDI, 2011, p. 62). É a simbologia da cegueira que institui o diálogo. Nesse aspecto a dramaturgia proposta em Maeterlinck exige uma construção visual simbólica, pois me parece que o texto não se basta. Essa construção simbólica se dará pela iluminação elétrica.

No realismo-naturalismo a luz elétrica era utilizada para fins ilusionistas, essa sua função pode dar a entender que ela não acrescentava em nada a ação dramática, mas é preciso ter cuidado com esse juízo de valor. Denis Bablet (1930-1992), teórico francês do teatro, propôs uma análise acerca do comportamento da iluminação. Após a inserção da luz elétrica no teatro, segundo Bablet, era preciso: “[...] tomar consciência dos seus poderes, aperfeiçoar e experimentar os seus aparelhos e as suas técnicas.” (BABLET, 1964, p. 298), ou seja, era preciso dominar a iluminação elétrica para que pudesse ser utilizada no espetáculo além da técnica. Inspirado por importantes pensadores do teatro, a tomada de consciência segundo ele:

[...] deve-se aos teóricos e reformadores do começo do século [XX], a Craig, a Fuchs, a Erlor e, sobretudo, a Appia, que escreveu: *Actor, espaço, luz, pintura: todas as tentativas modernas de reforma cênica implicam este ponto essencial, isto é, a maneira de tornar a luz toda-poderosa e, através dela, dar ao actor e ao espaço cênico o seu valor plástico integral.* (BABLET, 1964, p. 298)

Adolphe Appia (1862 – 1929), arquiteto e encenador suíço, foi um dos principais teóricos acerca da iluminação, como apresentou Bablet. Com seu estudo sobre a aplicação de princípios de luz e de sombra, e a busca por uma tridimensionalidade para a cena, Appia ao apresentar seu princípio de *luz viva* sugere um diferenciado modo de aplicação da iluminação para a cena. Ele afirma: “A luz é no espaço o que os sons são no tempo: a expressão perfeita

da vida.”¹⁸⁵ (APPIA, 1921, p. 46). E buscando essa “expressão perfeita da vida” que ele aponta, a luz contribuiria para o movimento da cena.

Os estudos de Appia acerca da *luz viva* teve influência sobre Bablet em seu estudo sobre a iluminação e o teatro, onde ele afirma que a iluminação cênica pode ser definida como ativa ou passiva. Para ele, a luz só alcança a função ativa com a luz elétrica e o rompimento com o realismo-naturalismo. Sobre a luz realista-naturalista ele afirma:

A sua criação corresponde ao desejo de abolir a convenção de uma cena fechada e identificar a cena com um universo real. Inscreve-se no quadro de uma evolução lógica da cena à italiana, que só pode satisfazer a necessidade de ilusão desintegrando as suas estruturas convencionais. A luz não é, pois, senão um meio técnico de reproduzir “fielmente” o lugar dramático. Não desempenha qualquer papel activo na valorização do drama, não intervém na acção. O quadro cénico só tem uma função descritiva, é um fundo visual, o resultado de uma série de compromissos que se baseiam num acordo instável: luz e cenário pintado. A luz é passiva. (BABLET, 1964, p. 294)

Já a iluminação simbolista, para Bablet, influenciaria diretamente a ação dramática, por visualmente chamar a atenção do *spectator*, e, conseqüentemente, influenciaria o próprio drama, como ele mostra ao comparar uma iluminação passiva e uma ativa:

A luz segue o desenvolvimento temporal da acção, as suas variações descrevem o desenrolar das horas do dia à noite, numa pura imitação dos fenômenos naturais. O próprio Antoine, no começo, recusa-se a aceitar que a luz possa servir outros fins. Na sua famosa carta a Sarcey, a propósito dos Meininger, escreve, em 1888: “Os seus efeitos de luz, bastante conseguidos, são na maioria dos casos regulados por uma ingenuidade épica. Assim, um forte raio de sol poente, vindo iluminar uma bela cabeça de velho morto no seu cadeirão, passava de repente através de um vitral, sem graduação, no momento preciso em que o homem acabava de expirar, unicamente para fazer quadro”. Antoine não podia compreender que esse efeito, que não negamos que fosse contestável, constituía um dos primeiros exemplos de uma iluminação cênica dramática e activa. (BABLET, 1964, p. 293)

A iluminação ativa poderia incorporar no simbolismo aquilo que no texto era suprimido, ou seja, a iluminação ativa mostra o não dito. Apesar do conceito de Bablet, sobre a atuação da iluminação, ser passível de questionamentos, uma vez que a luz realista-naturalista define o tempo, e rompe com a unidade rígida do classicismo francês, não havendo passividade alguma. Bablet parece indicar que, comparado à iluminação simbolista e à

185 La lumière est à l'espace ce que les sons sont au temps: l'expression parfaite de la vie. (tradução nossa)

expressionista, a iluminação realista-naturalista pode ser considerada mais tímida, porém a dicotomia *passiva-ativa* em relação a iluminação cênica é questionável. Tendo em vista que, a iluminação *realista-naturalista*, está focada, assim como a pintura realista, na intriga, entretanto, mesmo nesse caso, influenciada pelas personagens e pelo discurso presente no diálogo. Enquanto a iluminação simbolista, assim como a pintura de natureza não-realista, está focada no discurso presente no diálogo, buscando o que aqui tratei como fisicalização de ideias. Mas, essa diferença não torna uma melhor que a outra, são tipos distintos, com funções narrativas distintas e conectadas às suas proposições.

A relação da iluminação elétrica e a crise do drama vai além da unidade de tempo, a partir do momento em que, com a iluminação tornou-se possível criar ambientes diversos, reduzindo-se o rigor da unidade de espaço. A iluminação permitiu a elaboração visual de diversos espaços sem a necessidade de um cenário, como mostra Bablet:

As suas cores variam até o infinito, da luz branca aos efeitos do azul e do vermelho. Meio de sugestão, pode substituir o cenário, seja pela criação de um cenário – luz (as colunas do túmulo de Don Juan, encenação de Jean Vilar) “Seja pela projecção” de sombras, de imagens fotográficas ou pintadas (técnica do cenário projetado). Trata-se de um “rápido inventário de possibilidades técnicas. Uma tal riqueza suscita as tentações mais contraditórias e mais perigosas. A luz é um meio de fantástica maneabilidade. (BABLET, 1964, p. 299)

Com a possibilidade do *black-out* e de uma operação mais eficiente através da aplicação de luz elétrica, a iluminação se torna cada vez mais épica, acentuando o seu poder narrativo no espetáculo:

A luz, a sucessão de cenários construídos pela continuidade de um espaço extensível e reduzível à vontade e alguns pontos de referência bastam para dar a impressão de um lugar dramático que o espectador recria no seu espírito. Uma zona de sombra separando dois actores sugere a distância física e mental que opõe duas personagens do drama. A luz confere ao espaço uma espécie de continuidade temporal, que faz do problema da unidade de lugar posto pela tragédia clássica um falso problema. (BABLET, 1964, p. 303)

3.2.3 Do romance dramático à dramaturgia discursiva

Desde a Grécia antiga os textos dramáticos eram influenciados por narrativas mitológicas preexistentes. É possível observar o mesmo mito escrito por diversos autores com

seus pontos de vista e linguagens distintas. Um mesmo Édipo pode ser contado por diversos olhares, como foi, escrito por Eurípedes e Sófocles apesar de apenas a versão de Sófocles ter chegado na íntegra a contemporaneidade, a versão de Eurípedes influenciou a continuação escrita por Sófocles, *Édipo em Colono*, mostrando que além de múltiplos olhares os mitos poderiam ter o recorte em momentos distintos da vida das personagens.

O hábito de adaptar mitos se manteve também na idade média, quando a igreja católica fechou os teatros e levou as representações para dentro das igrejas com temas bíblicos, com os dramas litúrgicos. E ganha força com o que Sarrazac vai chamar de romance dramático:

O romance dramático chega assim a zonas de densidade textual e psicológica às quais só o romance propriamente dito parecia alcançar até então. [...] Paradoxalmente, quanto mais o autor determina a plástica de suas personagens, suas vestimentas, seu mobiliário, sua maneira de habitar o mundo, menos é o pensamento das personagens que comanda o drama. (SARRAZAC, 2017, p. 86)

Ou seja, o processo que antes era de dentro pra fora, se torna de fora para dentro, pois o ambiente no qual estão inseridas as personagens influencia na sua construção. O romance dramático permite uma liberdade na estrutura não sendo mais refém das unidades de tempo, espaço e ação, pois com a estrutura épica advinda dos romances as obras dramáticas não estão presas ao dia fatal, ou seja, não requerem uma ação única e um intervalo de tempo preciso, a substituição da intriga pela situação, permitiu que os textos pudessem ganhar ares de crônica. Para Sarrazac o romance dramático está diretamente associado ao naturalismo e simbolismo:

[...] com o naturalismo, que se fundamenta sobre a influência direta do meio sobre os indivíduos, o processo de criação tende a se inverter. De fora para dentro, e não de dentro para fora. A partir de então, na forma dramática, o papel do contexto e mesmo sua descrição primam sobre as relações interpessoais. E essa mudança, iniciada pela corrente naturalista, não poupa o simbolismo: basta substituir o “meio” pelo “cosmos” ou por essas forças invisíveis que tramam os destinos das personagens de Maeterlinck para se dar conta de que o homem simbolista está tão isolado quanto o homem naturalista, e ligado a um exterior antes mesmo de ligar-se aos demais indivíduos. (SARRAZAC, 2017, p. 83)

Com a crise do drama, e a encenação moderna em processo, eis que surge a era dos diretores e diretoras. O texto dramático, que até o momento era o pilar da encenação, se torna mais um elemento do espetáculo, juntando-se aos aspectos visuais e sonoros, orquestrado por

um único ou única artista, o encenador ou a encenadora. O reposicionamento do texto dramático provoca utopias do teatro a exemplo de estudos da luz introduzidos por Adolphe Appia, além do princípio da “supermarionete” de Gordon Craig (1872 – 1966), ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, e ainda Jerzy Grotowski (1933 – 1999), diretor de teatro polaco, que como Antonin Artaud (1896 – 1948), poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês, buscavam um teatro “fora das palavras”. Artaud, no entanto, foi mais radical ao negar o texto dramático no teatro:

[...] em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. (ARTAUD, 2006, p. 101-102)

Esse texto ao qual ele se refere é o texto dramático rígido. Considerando que Artaud era francês, podemos entender que o neoclassicismo francês e as regras neoaristotélicas rígidas de unidade de tempo, espaço e ação, provavelmente influenciaram a escrita de seu manifesto. Para ele é preciso renunciar às “imagens poéticas” para buscar as “imagens físicas”. A literatura, por estar baseada na imaginação de quem a lê, é repleta de imagens poéticas, e para Artaud o teatro necessitava que palavra se tornasse carne, gesto, e este gesto seria a imagem que aqui trato como fisicalizada, que pode vir de uma imagem poética, mas que no teatro ganha forma. Partindo dessa pluralidade de imagens, presentes nos textos narrativos, muitos dramaturgos passaram a adaptar obras literárias no intuito de concretizar as imagens enunciadas nos romances. E naquele ponto a luz se tornava ainda mais relevante na construção do espetáculo, pois permitia que se rompesse espaço e tempo e fisicalizasse as imagens. Ou seja, aquilo que no teatro grego levava o *spectator* a evocar imagens através da memória em parceria com a imaginação nas quais a luz estaria fisicalizada, a partir do texto apresentado na cena, agora pode ser realizado com a utilização da iluminação cênica por meio da imagem visual fisicalizada, e com liberdade narrativa, contribuindo para a percepção da obra.

José Sanchis Sinisterra, dramaturgo e diretor de teatro espanhol, em sua obra *Dramaturgia de textos narrativos* analisa a produção de textos dramáticos a partir de obras literárias. Para ele, o texto dramático apresenta um princípio:

Porque, em resumo, o que é dramatizar um texto, senão construir um contexto dramático - e, portanto, cênico - no qual os elementos máximos da história adquirem presença e consistência cênica? Se descobirmos um contexto dramatúrgico que vem do nível do discurso para certos textos e conseguirmos traduzi-lo em uma proposta cênica coerente, veremos como o produto resultante provavelmente estará mais próximo do efeito que o autor nos fornece como leitores.¹⁸⁶ (SINISTERRA, 2003, p. 61)

O contexto cênico que ele identifica na dramaturgia está relacionado ao modo como será contada determinada história no teatro. Sinisterra define que a dramaturgia de textos narrativos pode ser resumida em três tipos que são: a dramaturgia fabular, a dramaturgia discursiva e a dramaturgia mista. Na dramaturgia fabular adaptam-se os componentes da fábula, que são a temporalidade, a espacialidade, os personagens, o discurso e a verossimilhança, em uma estrutura dramatúrgica, como as tragédias gregas. Diferentemente, a dramaturgia discursiva não pretende dramatizar a história, mas sim extrair da especificidade do discurso narrativo o ponto de vista, o sistema temporal e espacial, as vozes enunciativas. E por fim a dramaturgia mista seria uma junção da fabular e da discursiva, que incorpora os elementos da fábula com uma análise do discurso do texto narrativo (SINISTERRA, 2003).

Porém, o que a dramaturgia fabular e a dramaturgia discursiva, apesar de apresentarem princípios distintos, incluem como ponto em comum, é a busca pela imagem. As imagens que as constituem apresentam distintas naturezas, sendo a iluminação o elo que as conecta e promove sua fisicalização. Por sugerir certa complexidade narrativa e certo abstracionismo, pode parecer que a iluminação para a dramaturgia discursiva é mais importante, o que carece de discussão. Na dramaturgia fabular o ponto crucial é a definição de espacialidade.

[...] a noção de espacialidade exigirá que decidamos o tipo de relação entre o que acontece na cena e o que acontece depois ou fora dela. Em outras palavras, a relação intra-cena-extra-cena, é competência do campo da espacialidade, embora, como já dissemos, seja também uma questão de temporalidade. A maneira de abordar a articulação entre fábula e ação

186 Porque, en definitiva, ¿qué es teatralizar un texto, sino construir un contexto dramático -y, por lo tanto, escénico- en el que el máximo de elementos del relato adquieran presencia y consistencia escénica? Si descubrimos para determinados textos un contexto dramatúrgico que procede del nivel del discurso y logramos traducirlo en una propuesta escénica coherente, veremos cómo el producto resultante probablemente estará más cerca del efecto que el autor en nosotros como lectores. (tradução e grifos nossos)

dramática no campo da espacialidade é, novamente, bombardear nossa proposta dramaturgica por meio de perguntas: que lugar - ou lugares - da fábula serão representados em cena? Quais podem ser formulados de outra maneira: de que lugar - ou lugares - a fábula será mostrada?¹⁸⁷ (SINISTERRA, 2003, p. 45).

Trata-se de definição da imagem ou das imagens que serão escolhidas no texto para representar aquele momento. Por exemplo, em *Édipo Rei*, Sófocles escolheu que a imagem seria a frente do castelo de Édipo com a cidade tomada pela peste e sofrimento, ele poderia começar no nascimento de Édipo, e contar toda sua trajetória, mas para Sófocles lhe interessava e foi definida essa imagem para contar a tragédia de Édipo, a imagem de caos. Assim como Alexandre Dumas Filho (1824 – 1895), escritor francês, ao adaptar *A dama das Camélias*, romance escrito por ele mesmo, para o teatro, concentrou-se no dia fatal para Marguerite Gautier, cuja a ação ocorre em sua casa, e não em todo seu romance com Armand Duval, o jovem advogado. E, neste caso, a iluminação atua como no teatro realista-naturalista.

No caso da dramaturgia discursiva, que não busca a dramatização da literatura, ocorre uma maior aproximação com o épico. Mas, a busca pela imagem continua presente, pois, segundo Sinisterra, o que se mantém é a busca pelo discurso onde a situação dramática se torna apenas um pretexto. Para ele, neste tipo de dramaturgia o acento não está na fábula, ou na história, mas sim no modo como será contada, e essa definição da estrutura cênica é primordial para definir a adaptação do texto. Ele traz um exemplo desse procedimento no relato *No asilo* de Thomas Bernhard (1931 – 1989), escritor austríaco, na qual para definir o texto dramático ele busca uma imagem:

Instalado nesta imagem – que é dramática, e por sua vez, cênica – descobri que o texto funcionaria de uma maneira essencialmente estática, uma vez que entre essas duas personagens, sim, eu me limitei a pôr na boca do pintor todo o discurso e a jovem modelo deitada lhe escutando, não ocorria nada.¹⁸⁸ (SINISTERRA, 2003, p. 72).

187 [...] la noción de espacialidad nos demará decidir el tipo de relación que hay entre lo que ocurre en la escena y lo que ocurre al lado o fuera de ella. Dicho de otra manera, la relación intraescena-extraescena, es competencia del ámbito de la espacialidad, si bien, como ya hemos dicho, asimismo del ámbito de la temporalidad. La manera de abordar la articulación de fábula y acción dramática en el ámbito de la espacialidad consiste, de nuevo, en bombardear nuestra propuesta dramaturgica mediante preguntas: ¿qué lugar - o lugares- de la fábula serán representados en la escena? Lo cual puede ser formulado de otra manera: ¿desde qué lugar – o lugares – será mostrado la fábula? (tradução nossa)

188 Instalado en esta imagen – que era dramática y, a la vez, escénica -, descubrí que el texto funcionaba de una manera esencialmente estática, puesto que entre esos dos personajes, sí yo me limitaba a poner en boca del pintor todo discurso y a la joven modelo tumbada escuchándole, no ocurría nada.. (tradução e grifos nossos)

Porém, ele percebe que essa imagem não é suficiente para estabelecer o discurso, o que implica buscar outros espaços cênicos, aceitando a provocação das imagens poéticas presentes no texto, o que resulta em três espaços em três tempos distintos. Um, onde aconteceria a maior parte da cena, seria a imagem da paisagem nevada com o pintor e sua modelo, um segundo momento seria a imagem do asilo no passado com o pintor e a madre superiora e, por fim, um terceiro lugar no futuro onde a modelo, já mais velha, relata seu encontro com o pintor para uma personagem oculto. Esta narrativa visual pode ser fisicalizada com a iluminação, pois com ela é possível isolar áreas do palco, sugerindo ambientes, e diferenciar o tempo presente na cena, efetivando as três imagens desejadas.

Tanto a dramaturgia fabular como a discursiva necessitam de uma definição espacial e cênica para sua adaptação, logo, necessitam sugerir antes uma imagem que comunique o que ali acontece. A exemplo disto há a adaptação da obra *A casa dos Budas ditosos*, escrito por João Ubaldo Ribeiro (1941 – 2014), escritor, jornalista, cronista e roteirista brasileiro, protagonizado por Fernanda Torres, atriz brasileira, que se baseia no discurso. No espetáculo não se busca a dramatização da fábula ali contada, mas, apesar disso, nele está contida uma estrutura espacial e cênica, que é a sala da personagem sexagenária no momento em que ela grava suas memórias. No romance, João Ubaldo inicia afirmando que recebeu, em sua casa, fitas gravadas e que toda obra é apenas a transcrição do que foi gravado. A partir desta informação, o diretor e autor da adaptação Domingos de Oliveira (1936 – 2019), ator, diretor, dramaturgo de cinema, teatro e televisão, definiu, a estrutura espacial e cênica, uma sala com uma mesa e um gravador, e essa é a imagem central do espetáculo. Nesse caso, há somente um espaço em um tempo. A iluminação nesse caso, por não apresentar muitas imagens, não é menor artisticamente do que a iluminação com diversos espaços. São necessidades distintas, mas cruciais para a construção da narrativa visual.

Outro exemplo, o espetáculo *Viver sem tempos mortos*, protagonizado por Fernanda Montenegro, atriz brasileira, baseado em diversos textos, não mais em uma obra literária exclusivamente, mas em trechos de correspondências entre Simone de Beauvoir (1908 – 1986), escritora, intelectual e filósofa francesa, e seu marido Jean-Paul Sartre. Ou seja, não há uma ação dramática explícita, mas há algo que quer se dizer com o discurso de Simone Beauvoir, e isto definiu a imagem produzida na encenação de Felipe Hirsch, diretor de teatro e cinema brasileiro, onde tudo se resumia a apenas uma cadeira e uma mulher com calça preta e camisa social branca, a imagem que pretendia sugerir força a uma mulher que viveu em

mundo de homens. Não há temporalidade definida, não há espacialidade definida, o que há é a imagem de uma forte pensadora e a sua obra, que são imortais. Neste caso, a iluminação não pretende criar um espaço e um tempo definidos, ela interage com as palavras, com as ideias. A iluminação para espetáculos dessa natureza, talvez seja o mais próximo do abstracionismo que a imagem no teatro possa chegar. Mas é importante lembrar que a iluminação não está dissociada do espetáculo, ela é parte fundamental dele, e só com ela as imagens se efetivam.

Mais de 2500 anos do surgimento do teatro na Grécia antiga se passaram e, desde lá, o modo de fazer teatro sofreu modificações, interagindo com as modificações sociais. O teatro contemporâneo pode ter sido bastante influenciado pela esfera do discurso. A sociedade do século XXI é composta por um discurso de múltiplas vozes, múltiplos discursos, vozes que voam e ecoam, impregnada de força. A intriga da tragédia grega deu lugar aos personagens do romantismo, que por sua vez se transmutou na situação do realismo-naturalismo e hoje se encontra no discurso. Porém, todos os modos teatrais, apesar de caráter particular, incorporam a construção da imagem. Podem se passar mais 2500 anos, mas acredito que a imagem e a narrativa continuarão sendo o que faz o teatro ser o que ele é. Afinal não é possível apresentar comprovação de que a efetivação do espetáculo mesmo num futuro mais longínquo dispense a natureza imagética.

Neste trecho de nossa jornada pudemos discutir as transformações da iluminação e sua relação com as mudanças no modo que a narrativa se apresentava nos espetáculos. Esta pesquisa se debruça inicialmente sobre espetáculos alicerçados em textos dramáticos, mas, como já dito anteriormente, as discussões aqui apresentadas rompem a barreira da literatura estendendo-se a obras que respondem a outros estímulos. O entendimento que buscamos aqui liberta as pessoas envolvidas de estruturas rígidas, propondo princípios e não leis. Como pudemos notar, o teatro está em constante mudança e com ele o modo de se elaborar as imagens e a narrativa também se modificaram, no entanto em todos os casos pode ser observado um diálogo em função do espetáculo, e é esse diálogo entre desejo de narrativa e iluminação que fortalecerá a construção do espetáculo de teatro. No próximo capítulo, o último trecho desta nossa jornada, discutiremos princípios para a construção da narrativa visual do espetáculo a partir da iluminação cênica, oferecendo ao iluminador ou iluminadora, assim como ao diretor ou à diretora, caminhos que podem ser usados para estreitar o diálogo entre a luz, a iluminação, a imagem e a narrativa do espetáculo.

4. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL

Chegamos ao último capítulo deste estudo. Até aqui, discutimos a luz como conceito, a iluminação e sua relação com a imagem fisicalizada, o potencial narrativo na imagem e como a iluminação pode contribuir na construção dessa narrativa e, por fim, como a narrativa no teatro pode estar associada à iluminação cênica. Desse modo, como pôde ser observado, o espetáculo de teatro apresenta uma narrativa visual em sua essência.

Partindo do princípio de Bruner que o ser humano pensa narrativamente, por mais que o espetáculo se dedique a uma narrativa “desconstruída”, ou seja, sem causalidade aparente, o *spectator* poderá buscar no espetáculo um discurso definido, e ele poderá associar as imagens compartilhadas e construir sua própria narrativa, ou desistir desse esforço hercúleo de adivinhação, e se desligar do espetáculo. É uma possibilidade a se considerar. Mas, sugerir uma narrativa visual elaborada pode favorecer o diálogo entre a obra e o *spectator*, proporcionando assim uma aproximação entre *spectator* e esse discurso. Neste capítulo discutimos possibilidades de caminhos para a construção de narrativa visual que pode ser sugerida ao público. Essa narrativa visual que aqui se propôs, se dará por meio da iluminação cênica.

Após todas as discussões apresentadas nesta pesquisa, chegamos ao ponto em que os conceitos elaborados e os tomados de empréstimo se convergem na prática. Inicialmente é proposto um caminho que pode ser utilizado para a sugerir uma das narrativas visuais possíveis do espetáculo a partir dos conceitos que são apresentados de *idioma-luz* e *vocabulário visual*, em seguida esse caminho é aplicado em um processo de construção de iluminação cênica do espetáculo *Algo não dito*, partindo do texto homônimo de Tennessee Williams, para ilustrar o caminho aqui elaborado na sugestão de uma narrativa visual. Este exemplo pode auxiliar a visualização para os iluminadores e iluminadoras, assim como para os diretores e as diretoras.

4.1 A narrativa visual e a iluminação

A elaboração da narrativa visual de um espetáculo é ainda um campo de pouco conhecimento, é uma região que precisa ser desbravada. Não existe uma resposta definitiva, nem um método universal. O que aqui é apresentado é um princípio, que pode ser utilizado ou

não, dependendo de cada um. É preciso ter cautela neste ponto, informo a quem se propõe uma leitura atenta que aqui serão levantadas questões. Aqui se pretende suscitar indagações e provocar para que cada um descubra o seu próprio caminho. Assim como na poesia, é importante buscar a primitividade na construção de uma narrativa visual. Cada espetáculo é novo e diferente. Antes de adentrar no processo de construção de um espetáculo, pode ser enriquecedor para o processo se despir das certezas e enfrentar o desconhecido.

Antes de qualquer coisa, é preciso compreender a natureza de um espetáculo. Como discutido até aqui, tomamos como princípio básico do teatro a imagem e a narratividade. Deste modo, podemos compreender que um espetáculo é um conjunto de imagens associadas, e assim deve ser pensado. Digo isso para alertar você que lê sobre a importância de compreender a obra como um todo que se conecta e não elementos autônomos. Tomando emprestado o princípio de montagem para o cinema proposto por Deleuze em sua obra *Cinema 1 – A imagem-movimento*:

A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de seus nexos. Nem por isso a montagem vem depois. É até preciso, de certo modo, que o todo seja primeiro, que esteja pressuposto. (DELEUZE, 2018, p. 55)

As *imagens-movimento*, segundo Deleuze, são: “[...] o conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem um sobre os outros” (DELEUZE, 2018, p. 321). Assim, como o cinema, o teatro é uma sucessão de imagens, não poses ou figuras elaboradas como pinturas, mas imagens que se constroem e se desfazem continuamente, sempre em movimento, e por isso essa relação é possível.

Do mesmo modo que, no cinema, a montagem, ou seja, a ordem em que serão apresentadas as imagens, implica no discurso da obra, o mesmo ocorre no teatro. Então, tomando de empréstimo o princípio de Deleuze, o todo é composto por partes integrantes, as *imagens-movimento*, e a montagem, segundo ele, é: “[...] a composição, o agenciamento das *imagens-movimento* enquanto constituem uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 2018, p. 56). Como ele afirma, é preciso que este todo esteja pressuposto e, assim, as partes do todo serão elaboradas em função deste todo.

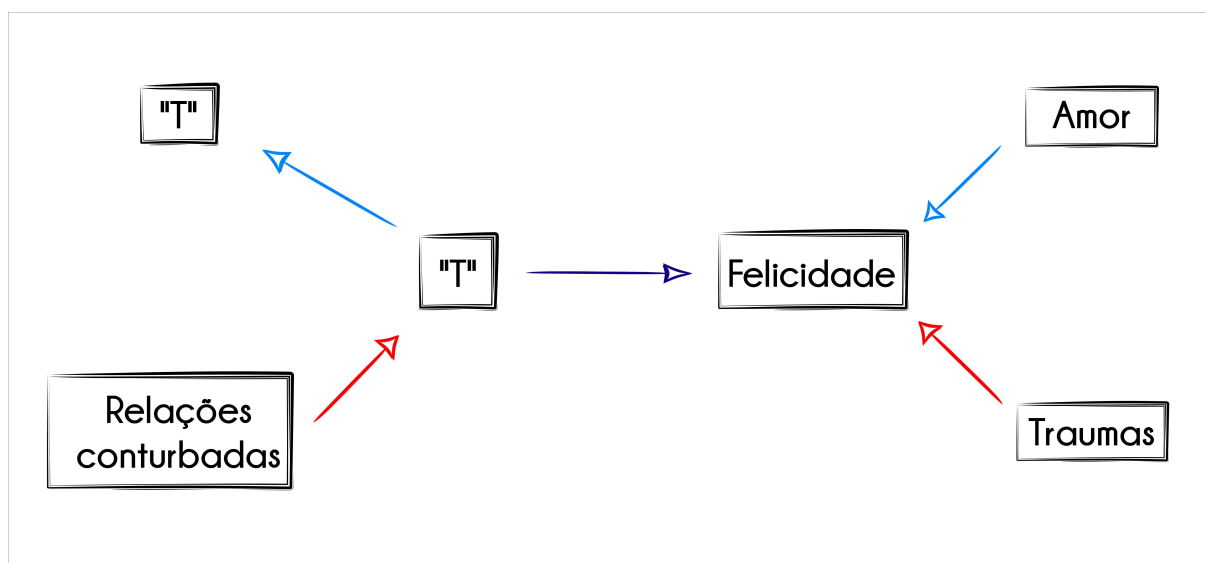
Por isso, a primeira questão é: o que o espetáculo quer falar? E nessa questão há um “eu” implícito, pois o espetáculo não tem vontade própria. No caso de textos dramáticos

previamente escritos, quem os escreveu queria falar algo, mas o que você deseja comunicar com o espetáculo a partir deste texto depende unicamente de você e da sua vivência. Nenhum texto de teatro é fechado o suficiente para se ter definido o que ele ou ela, no caso quem o escreveu, queria que fosse dito e discutido. Tudo depende do ponto de vista, e esse será o nosso guia: a personalidade.

Toda poesia, toda forma de expressão é política de algum modo. Por mais que a pessoa que se expressa não queira impor um ponto de vista político, ela estará imprimindo a sua personalidade naquilo, e toda personalidade é carregada de julgamento, devido a experiências prévias. Não existe neutralidade na criação. Criar é escolher, e toda escolha é política e pessoal. Para que fique claro para você que lê, trato a política aqui no sentido de ação do indivíduo que interfere na sociedade.

Assim, entendo o espetáculo como o conjunto de *imagens-movimento*. E é preciso compreender o que move o espetáculo. Essa força motora vai determinar o fluxo dessas *imagens-movimento*. Partiremos aqui do modelo de análise actancial para definir a força motora do espetáculo. Por exemplo, se retornarmos a imagem do “cardigan velho debaixo da cama”, temos que a força motora é a busca pelo amor. Em uma história hipotética, poderíamos pensar essa imagem para o relato de uma pessoa que sofreu um grande trauma em um relacionamento e busca encontrar o amor verdadeiro. Neste caso temos o seguinte diagrama de análise actancial:

Figura 38: Análise Actancial de T

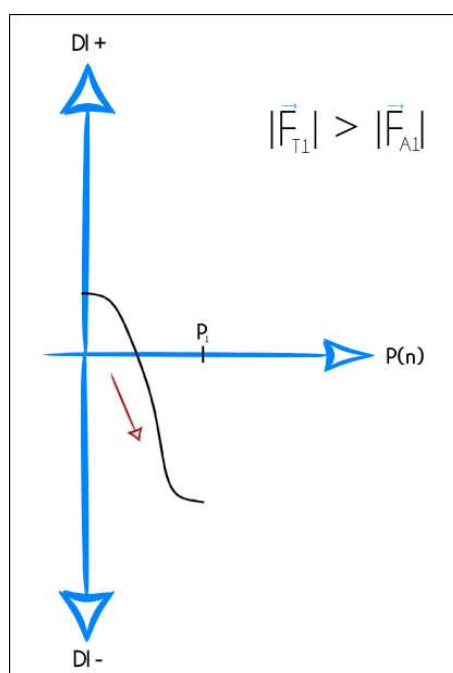


Fonte: Acevo próprio

Temos neste caso uma pessoa, intitulada T , que devido a relações passadas conturbadas busca a felicidade para ela mesma sendo ajudada pelo amor, mas atrapalhada pelos traumas. Esta é a força motora dela, é o que a guia. Mas essa não é a única leitura possível. Essa é uma das leituras, tudo depende do prisma pelo qual se observa a narrativa. Mas partindo desta leitura construiremos um possível fluxo imagético deste espetáculo hipotético.

No primeiro momento, T inicia a jornada apaixonada por J , um homem mais velho que ela acreditava ser o grande amor de sua vida. Porém, J rompe com ela, de repente, por telefone. Neste caso temos que T inicia sua jornada em estado de euforia, afortunado, e passa para um estado de tremenda disforia, havendo uma mudança de fortuna, passando da euforia para a disforia, em um movimento descendente, como mostra a *Figura 39*:

Figura 39: Primeira peripécia de T

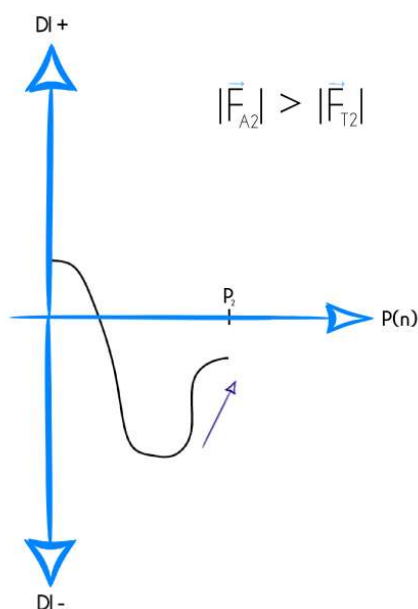


Fonte: Acervo próprio

Neste primeiro momento, a força do trauma, a $|\mathbf{F}_T|$, é maior que a força do amor, a $|\mathbf{F}_A|$, levando a personagem T para o estado de disforia. Em seguida, T , mesmo muito triste, conhece H , um rapaz mais jovem, e se relaciona com ele. Ela acredita, ali naquele momento, que poderia retornar ao estado de euforia anterior, de quando estava com J , mas o encontro

com H não é suficiente para superar o trauma que ela teve com J , apesar de ter dito uma melhora no seu estado de fortuna, como mostra a *Figura 40*:

Figura 40: Segunda peripécia de T

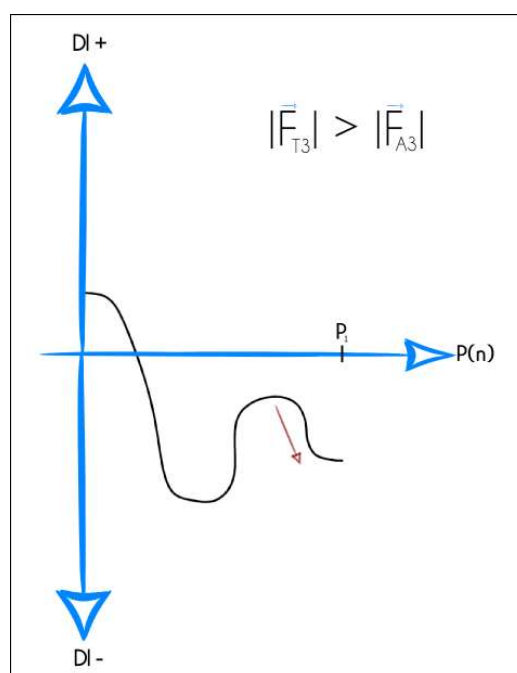


Fonte: Acervo próprio

Apesar da força do amor ser maior que a força do trauma, nesta peripécia, a força do amor não é suficiente para elevar a fortuna de T ao ponto de ela retornar a mesma grandeza de fortuna positiva anterior. Deste modo, a fortuna dela encontra uma melhoria quando comparada ao seu estado anterior, mas quando comparado ao seu estado inicial, ela se mantém em um estado de disforia.

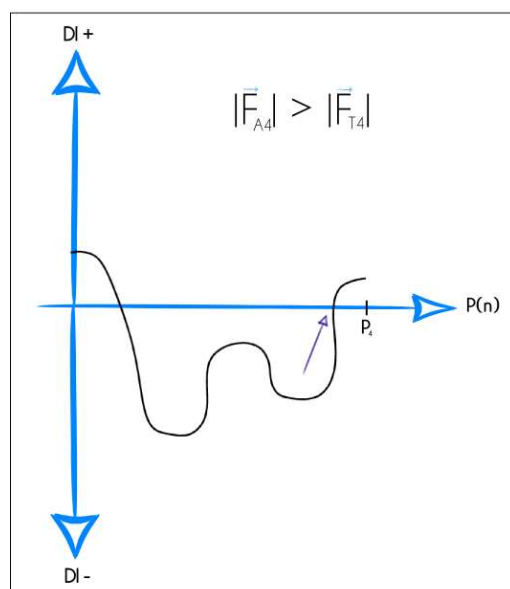
Apesar de uma paixão fugaz, T e H acabam rompendo. Pois, eles apresentam naturezas distintas, então, por se manter em um estado de disforia em sua relação com H , quando comparada ao seu estado inicial de fortuna com J , T percebe que não era com H que ela encontraria a felicidade e o amor verdadeiro que buscava.

Neste momento, a força do trauma é elevada e supera a força do amor, levando a uma peripécia descendente, e T retornando ao estado de disforia, comparado ao seu estado anterior. Porém, a força do trauma não é tão superior a primeira, levando a um estado de disforia menor que o anterior por não ter sofrido tanto como da primeira vez, mas, ainda assim, um estado de disforia como mostra a *Figura 41*:

Figura 41: Terceira peripécia de T

Fonte: Acervo próprio

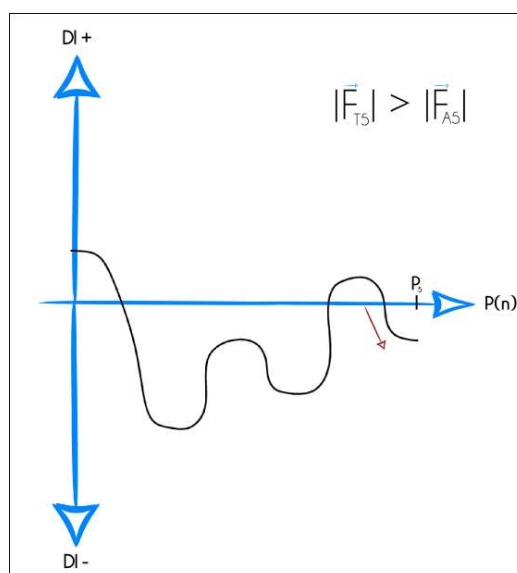
Desesperançosa, novamente em disforia, *T* conhece *W*, um homem mais velho, e começam a se relacionar. Ela encontra nele uma tentativa de fugir da tristeza e da solidão. O relacionamento deles é adorável, a força do amor supera a força do trauma, e ela quase acredita que encontrou a felicidade, passando assim para um estado elevado de euforia, mudando sua fortuna, em uma peripécia ascendente, com desenlace positivo, como mostra a *Figura 42*:

Figura 42: Quarta peripécia de T

Fonte: Acervo próprio

Porém, a força do amor não é suficiente para que T retorne para o mesmo estado de euforia em que iniciou sua jornada. Pois, este estado afortunado de euforia ainda é menor que o estado de quando T se relacionava com J . Apesar de W ser uma pessoa encantadora, T não o ama. E, por isso, ela decide romper o relacionamento dos dois. Neste momento a força do trauma supera a força do amor, levando T a passar pra um estado de disforia. Pelo fato do trauma ser menor que o anterior, o estado de disforia, em comparação ao rompimento com H , e principalmente, do rompimento com J , é menor, mas, ainda assim, há uma mudança de fortuna, negativamente, como mostra a *Figura 43*:

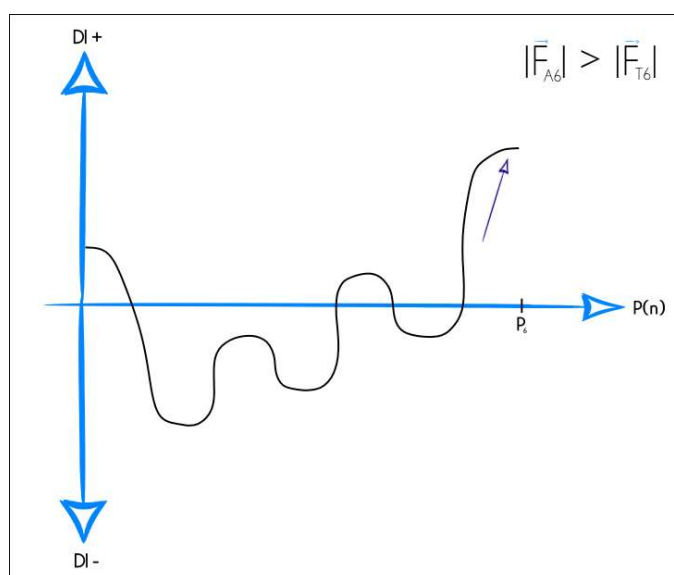
Figura 43: Quinta peripécia de T



Fonte: Acervo próprio

Desiludida e desencantada da vida, T conhece A , um rapaz jovem, porém, diferente de H , com ambições semelhantes a T . Este encontro provoca uma força do amor muito superior a força do trauma, levando T a superar os traumas acumulados de J e encontrar o verdadeiro amor, quando ela menos esperava, podendo então ser feliz. Neste momento, T passa para um estado afortunado de máxima euforia, superando o estado de euforia em que ela se encontrava enquanto se relacionava com J , mostrando assim, que é neste momento que ela se encontra verdadeiramente feliz, como mostra a *Figura 44*, onde pode ser observado toda a jornada de T .

Figura 44: Sexta peripécia de *T*



Fonte: Acervo próprio

A jornada de *T*, assim como demais jornadas, pode ser descrita por um fluxo de fortuna e transformado em imagem. O gráfico apresentado na *Figura 44* é importante pois a partir dele poderemos elaborar as *imagens-movimento*, que serão fisicalizadas a partir da iluminação cênica. As imagens, como já citado, manifestam um poder narrativo e a partir delas podemos diferenciar um estado de euforia de um estado de disforia.

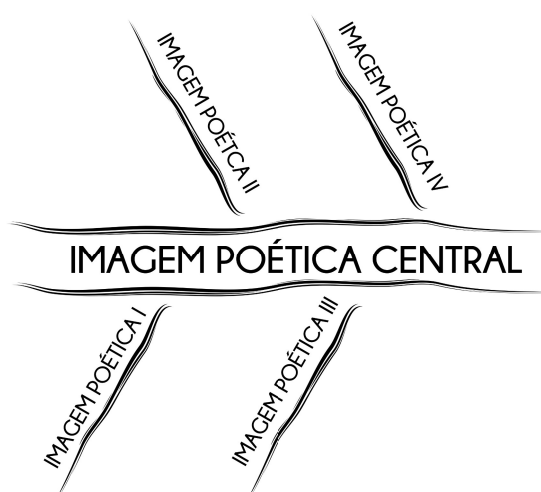
Para fiscalizar o gráfico apresentado na *Figura 44*, a iluminação cênica é fundamental. Com sua múltipla possibilidade de interpretações, a iluminação pode contribuir para a sugerir visualmente a fortuna de uma *imagem-movimento*. Neste caso é preciso primeiramente entender a metafísica da luz no espetáculo. E isto quer dizer, compreender o que a luz significa neste espetáculo. Platão, Aristóteles, Descartes, e muitos outros filósofos, tinham um entendimento do significado da luz para eles. Mas, o significado da luz no seu espetáculo dependerá unicamente de você. Inicialmente é preciso escolher uma imagem poética que defina o espetáculo para você. Uma imagem poética que você leia e pense “isso resume o espetáculo”, afinal a relação das *imagens-movimento* será apresentada na forma de uma imagem maior que é o espetáculo em si.

No caso da jornada hipotética de *T* a imagem poética central, ou seja, aquela que resume o espetáculo é: “quando eu me senti como um cardigã velho debaixo da cama de alguém, você me vestiu e disse que eu era o seu preferido”. A partir desta imagem poética será definido a língua secreta com a qual a luz irá se comunicar, uma espécie de idioma que a luz

irá tratar, que chamaremos aqui de *idioma-luz*. Assim como os idiomas apresentam os seus vocabulários que permitem uma comunicação entre os indivíduos, com a luz é possível se sugerir um *vocabulário visual* para uma comunicação com o *spectator*. E, a partir deste binômio *idioma-luz*, com o seu *vocabulário visual*, serão construídas possíveis *imagens-movimento* que serão apresentadas no espetáculo.

Associando à imagem poética central a outras imagens poéticas secundárias, podemos, a partir do diagrama de Ishikawa, construir a espinha do *peixe-imagem* que representa o espetáculo, como mostra a *Figura 45*:

Figura 45: Diagrama do peixe-imagem



Fonte: Acervo próprio

No *peixe-imagem*, além da imagem poética central, estão as seguintes imagens poéticas: *Imagem Poética I*: “Perdê-lo foi um triste azul, como eu nunca tinha sentido. Sentir saudades dele era cinza escuro, totalmente sozinha. [...] Mas amá-lo era vermelho. Vermelho ardente”¹⁸⁹ (SWIFT, TAYLOR. 2012); *Imagem Poética II*: “Você tirou uma foto polaroid de nós dois e então descobriu que o resto do mundo era preto e branco, mas nós tínhamos cores vivas”¹⁹⁰ (SWIFT, TAYLOR. 2014); *Imagem Poética III*: “As gravatas eram pretas, as mentiras eram brancas, em tons de cinza à luz de velas, eu queria deixá-lo. Eu precisava de um motivo. [...] Andando em um carro de fuga, havia sirenes nas batidas do seu coração. Deveria saber que eu seria a primeira a partir”¹⁹¹ (SWIFT, TAYLOR 2017); *Imagem Poética IV*: “Eu tenho dormido há tanto tempo numa noite escura de 20 anos. E agora vejo a luz do

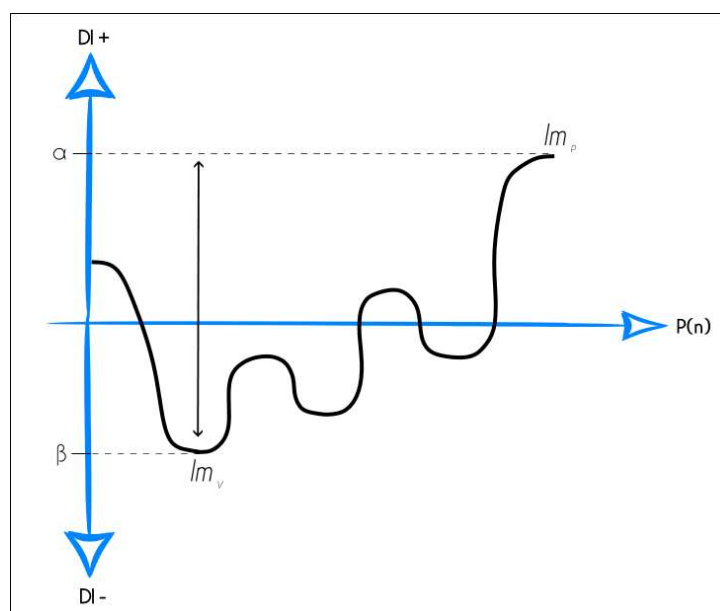
189 Losing him was blue, like I’d never known. Missing him was dark gray, all alone. But loving him was red. Burning red. (tradução nossa)

190 You took a polaroid of us then discovered the rest of the world was black and white, but we were in screaming color. (tradução nossa)

dia.” (SWIFT, TAYLOR. 2019). A partir da relação dessas imagens poéticas e da força motora do espetáculo podemos entender que o *idioma-luz* aqui é definido como a luz natural e pura, sendo o amor verdadeiro. Ou seja, a escuridão é a solidão, o sofrimento, e qualquer outra luz artificial, em qualquer outra cor, é um falso amor.

Definido o *idioma-luz* retornaremos ao gráfico do fluxo de fortuna para traduzir as *imagens-movimento* em imagens fisicalizadas pela iluminação. Para isto, primeiramente é preciso definir duas imagens centrais, que vamos chamar de *Imagem Pico* (Im_p), ou seja, a imagem que define o máximo de fortuna e maior euforia do espetáculo, e a *Imagem Vale* (Im_v), ou seja, a imagem que define o ponto mínimo de fortuna e maior disforia. E, a partir deste intervalo $[Im_p \rightarrow Im_v]$, definir as demais imagens. Não é porque o *idioma-luz* foi definido como o amor verdadeiro sendo a luz natural dourada do dia, que a Im_p será uma luz dourada natural de dia de sol, e que a Im_v será o escuro absoluto. Pode ser que seja, mas não tem que ser. É preciso avaliar se a Im_p é suficientemente afortunada para ser uma luz absoluta, proposta pelo *idioma-luz*, e se a Im_v é suficientemente desafortunada para ser uma total falta de luz, proposta pelo *idioma-luz*.

Figura 46: Gráfico com amplitude de fortuna



Fonte: Acervo próprio

191 The ties were black, the lies were white in shades of gray in candlelight, I wanted to leave him. I needed a reason [...] Riding in a getaway car. There were sirens in the beat of your heart, should've known I'd be the first to leave. (tradução nossa)

Observando a *Figura 46*, podemos considerar que, devido a grandeza de fortuna, a Im_P é bem próxima da luz absoluta, ou seja, a luz dourada do dia, mas a Im_V não é próxima da total falta de luz, não chegando a escuridão completa, pois comparada a grandeza total de fortuna da Im_P , a Im_V indica uma grandeza inferior, pois β é menor que α . Se β fosse igual a α , poderíamos considerar Im_V como a escuridão total e a Im_P como a luz dourada do dia. Se β fosse maior que α , poderíamos considerar Im_V como a escuridão total, mas a Im_P não teria potencial para ser como a luz dourada do dia. E então, definidas a *imagem pico* e a *imagem vale*, as demais *imagens-movimento* serão concebidas. É importante lembrar que aqui tratamos as imagens como *imagens-movimento*, ou seja, apesar de ter o mesmo princípio do *Exultet Roll*, utilizado nos ritos litúrgicos medievais, não há como definir imagem por imagem, como uma exposição de quadros, num espetáculo de teatro. Pois, diferente do cinema e dos desenhos animados, que também são *imagens-movimento*, mas que podem ter as quantidades de imagem por segundo definidas, no teatro essa imagem é viva, e se transforma continuamente, não permitindo esse controle.

Por isso, a *imagem-movimento* simboliza um momento. Então quando trato da imagem no teatro estou tratando de intervalos, e não uma captura do tempo específico, como uma fotografia. Esses intervalos podem variar de acordo com a necessidade de cada montagem. Os diversos teatros não apresentam a mesma estrutura, nem os mesmos equipamentos, seja em tipos, qualidades ou quantidades. Então, muitas vezes um espetáculo muda de um teatro para outro, entre as temporadas, e a iluminação precisa ser adaptada. Neste caso, algumas vezes, é preciso reduzir a quantidade de *imagens-movimento*, em outros casos, mais raros, é possível ampliar. E com entendimento do *idioma-luz*, das Im_P e Im_V , e do fluxo narrativo do espetáculo, é possível agrupar *imagens-movimento* e reduzir o que vou chamar de *vocabulário visual*, que seria o conjunto de informações possíveis para compor as *imagens-movimento* e que integram o *idioma-luz*. Deste modo, é possível manter a essência do discurso, ainda que com perdas. Essa redução desfavorece em alguns momentos a narrativa do espetáculo, podendo até mesmo prejudicá-la. Mas, é a realidade e necessidade de muitos espetáculos.

Então, retomando a jornada hipotética de T , se analisarmos as imagens poéticas e traduzirmos em princípio de luz, a partir do *idioma-luz*, nós temos na *Imagem Poética I* a sensação de amar como vermelho ardente, a sensação de perda como azul e a solidão como a escuridão. Na *Imagem Poética II* temos o fulgor da paixão como cores vivas, ou seja, podemos entender como luzes neon, verde gritante, magenta, enquanto o mundo é preto e

branco. Na *Imagem Poética III* temos a sirene da polícia que pulsa no coração enquanto se dirige o carro de fuga, ou seja, a luz azul e vermelha, mostrando a simultaneidade da sensação de amar e abandonar, e também a luz de velas em um mundo em tons de cinza, um amor quase dourado, mas artificial. E por fim a *Imagem Poética IV* temos o amor verdadeiro sendo dourado como a luz do dia. A partir da junção dessas imagens, é possível sugerir uma escala para este *Vocabulário Visual*, como a *Figura 47*:

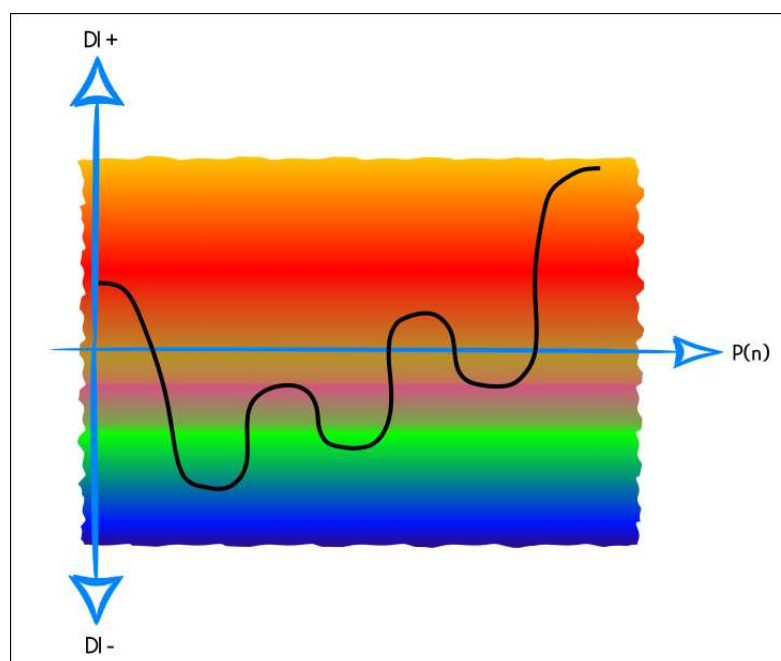
Figura 47: Escala do Vocabulário Visual



Fonte: Acervo próprio

Partindo da escala do *Vocabulário Visual* e associando ao gráfico do fluxo da ação dramática é possível apontar as regiões em que cada uma é usada a partir da grandeza de fortuna, como mostra a *Figura 48*:

Figura 48: Fluxo narrativo em função do Vocabulário Visual



Fonte: Acervo próprio

Definidos o fluxo narrativo, as imagens poéticas, o *idioma-luz*, o *Vocabulário Visual* e onde os *Vocábulos Imagéticos* serão utilizados, é preciso efetivar a imagem e fisicalizá-la. Até o momento as *imagens-movimento* foram construídas conceitualmente. Esses conceitos criados devem ganhar forma pela iluminação. E para isto é preciso compreender em qual camada da narrativa será abordada: da intriga, da personagem ou do discurso. Por exemplo, se escolhêssemos abordar esta jornada hipotética pela camada da intriga, seria preciso neste caso encontrar na ação dramática justificativa para criar essas imagens. O vermelho ardente do ato de amar, poderia ser associado ao céu alaranjado quase avermelhado queimando de um pôr do sol de outono, com as folhas secas avermelhadas, e o término acontecendo no gélido inverno azulado, onde os dias são mais curtos e a noites mais longas. O branco e preto, em tons de cinza, citados nas *Imagens Poéticas II e III*, poderia ser fisicalizada como a luz fluorescente branca utilizada em escritórios monocromáticos, com ternos pretos e camisas brancas, com o dia a dia monótono, enquanto a juventude pulsa neon, em cores berrantes. A luz de vela pode ser a luz artificial incandescente, ou até mesmo, o fogo em jantar a luz de vela, ou em lareira, que é romântico, mas neste caso não é o amor real, seria a cópia do real, como em Platão. E por fim a *Imagem Poética IV*, da luz dourada do dia, pode ser o solstício de primavera após o gélido inverno, que surge com o dourado da luz do sol, o renascer das flores e das cores naturais, e um novo ciclo que se inicia. E assim visualmente a partir da luz é possível sugerir a narrativa de *T*.

Essa história hipotética foi elaborada dando ênfase na intriga, mas poderia ser realizada dando ênfase na personagem, ou nas ideias presentes no diálogo com o seu discurso. É importante alertar que nenhum espetáculo aborda uma única camada. Sempre haverá intriga, personagem e discurso nos diálogos, pois sempre haverá alguém fazendo algo, mesmo que seja respirar, por algum motivo, comunicando algo. Até mesmo se a personagem estiver morta ela estará presente. Ela será uma pessoa que está se decompondo, e isso quer dizer algo. Se a *imagem-movimento* focar na intriga e fisicalizar a imagem em um dia de sol, um ambiente iluminado, como um quadro de Coubert ou Botticelli, vamos ver uma pessoa sozinha neste mundo, morta, esquecida ao sol, que sequer foi enterrada. Isso pode ter várias leituras, pode significar que a sociedade só se importa com você enquanto você está vivo e lhe é útil. Ou que as mudanças climáticas podem matar o indivíduo de calor e nada poderá ajudá-lo, pois ele sozinho provocou a própria morte. Aquela *imagem-movimento* é o próprio discurso, uma vez que forma e conteúdo são indissociáveis. Então, mesmo uma iluminação

realista-naturalista, que já foi considerada passiva, apresenta uma camada de discurso implícito.

É neste ponto da realização que os métodos podem ser utilizados, pois os métodos fornecem *vocábulos imagéticos*, mas não *idioma-luz*. É preciso tomar cuidado com o uso de métodos como leis. Desse modo, as imagens utilizadas podem acabar sendo imagens consagradas, ou seja, com nível de pessoalidade quase nulo. E assim o espetáculo pode se tornar um produto fabricado em série, como se fosse um prato comum ou uma xícara feita industrialmente aos montes. É indicado que se busque a primitividade do *idioma-luz*, para que se possa então efetivar um discurso diferenciado. Existem franquias de espetáculos, em que há uma reprodução de um mesmo espetáculo de modo quase idêntico em lugares distintos, mas o espetáculo de origem apresenta seu *idioma-luz*, que suas réplicas reaplicarão, mas houve uma construção inicialmente.

E, por mais que certos gêneros de espetáculos sugiram características definidas, ainda assim, é possível, a partir de um *idioma-luz* maior, serem desenvolvidos *idiomas-luz* próprios, afinal do latim surgiram o português, o espanhol, o francês e o italiano. Todos são idiomas latinos, mas apresentam suas particularidades. E dentro desses idiomas ainda existem outros idiomas. Do mesmo modo, um espetáculo de natureza realista-naturalista, ou épico, ou lírico, pode sugerir tradicionalmente características, que não são obrigatórias, nem leis, mas, ainda assim, dessas características tradicionais pode ser extraído um *idioma-luz* novo, com sua língua própria e com suas imagens privadas.

Essa sequência de ações foi criada pensando em uma situação ideal onde o projeto de iluminação poderá ser executado, mas como existem dificuldades em relação a equipamentos, e também há um novo movimento em que os espetáculos estão cada vez mais adentrando os espaços alternativos, fora dos teatros, é possível realizar o caminho inverso. No lugar de elaborar o *idioma-luz* e em seguida o *vocabulário visual*, é possível a partir do material disponível elaborar um *vocabulário visual*, e a partir deste vocabulário se elaborar o *idioma-luz* e em seguida, já compreendendo esse vocabulário ressignificado pelo *idioma-luz*, aplicá-lo no fluxo narrativo do espetáculo. Isso pode ser necessário no caso de espetáculos que precisam dividir a pauta de um teatro com outros espetáculos, às vezes dois ou três, neste caso é preciso que um mesmo sistema de iluminação seja útil para vários espetáculos, e não significa que todos terão o mesmo *idioma-luz*. Cada um terá o *idioma-luz* que melhor dialogar com seu espetáculo.

No caso hipotético citado, as imagens poéticas escolhidas, e que desencadearam o desenvolvimento do *idioma-luz* apresentado, favoreciam a relação *luz natural – luz artificial*. Mas, essa é uma das possibilidades, pois existem inúmeras. Desde a relação entre as cores primárias da luz (vermelho, azul e verde) e as demais cores, sugerindo uma analogia com a busca de identidade e retorno à natureza. Ou usar as cores frias (azul, verde e violeta) e as cores quentes (amarelo, laranja e vermelho), para indicar uma relação de energia entre as personagens, ou até mesmo a utilização dos contrastes complementares (laranja – azul, magenta – verde, violeta – amarelo) para reforçar uma relação dicotômica, entre outros. Assim, podemos compreender que são diversas as possibilidades para se sugerir o *idioma-luz* e seu *vocabulário visual*, tudo dependerá de quem o cria.

E assim, o *peixe-imagem* pode ser revestido de acordo com o que se deseja com o espetáculo e poderá nadar seguindo o seu fluxo narrativo. O caso hipotético foi realizado pensando nas condições ideais para exemplificação do processo, mas esse percurso pode ser realizado com espetáculos em construção narrativa simultânea ou com espetáculos com textos dramáticos prévios. No caso de textos que não favoreçam as imagens poéticas, é possível que o indivíduo que for realizar a iluminação infira imagens poéticas que o seu juízo de valor atribuir. Você pode ler um texto dramático e achar que um determinado momento causava uma sensação de frieza e umidade pantanosa. Neste momento, há a inferência de uma imagem poética, o momento é frio e úmido como um pântano. E a partir desta símile poderá construir o *idioma-luz* do espetáculo.

4.2 Algo não dito: análise da luz na obra de Tennessee Williams

Após o compartilhamento do processo de construção do *idioma-luz* e do *vocabulário visual* em uma obra hipotética, vamos analisar a luz em um texto dramático previamente escrito e compartilhar a construção da narrativa visual sugerida a partir da iluminação cênica. *Algo não dito* é um texto dramático em um ato escrito por Thomas Lainer Williams (1911 – 1983), conhecido mundialmente como Tennessee Williams, autor escolhido para a análise de imagens poéticas no texto dramático. Tennessee Williams foi um influente dramaturgo do século XX, venceu dois prêmios Pulitzer, maior prêmio da dramaturgia norte-americana, com “O bonde chamado desejo” e “Gata em teto de zinco quente”.

A escolha de Tennessee Williams deve-se ao fato de o dramaturgo norte-americano ter em suas obras uma característica descritiva da ação e um tratamento estilístico que favorece a pesquisa, pois suas obras permeiam pelo realismo-naturalismo, podendo assim indicar como a iluminação cênica é responsável por fisicalizar sentimentos aparentemente não visíveis. Com grandes influências do teatro de Tchekhov e Stanislávski, a dramaturgia de Tennessee apresenta uma estrutura bem particular e de caráter realista. Como aponta Ana Maria Novi Hoshikawa, pesquisadora em literatura russa:

Tennessee Williams parece ter pensado suas peças como uma totalidade, na qual a explicitação gestual, cenográfica e sonora de Stanislávski já estivesse implícita. [...] Nas rubricas de Tennessee Williams podemos sentir o controle que tem sobre essa linguagem complexa do teatro, de suas potencialidades “romanescas”; algumas de suas rubricas chegam a parecer, pragmaticamente, impossíveis de encenar, dadas suas qualidades narrativas ou demasiadamente subjetivas. [...] Nota-se que aquilo que Tennessee explicita em suas rubricas é muito mais do que a cor de um vestido, por exemplo, mas toda a história que existe por trás dele, e o tipo de relação que deve explicitar entre a personagem que o veste e as demais personagens, ou entre ela e sua vida, seu futuro, suas circunstâncias ou desejos. Ou mesmo o pedido ao encenador para que consiga e reproduza na peça o som de gansos selvagens em um momento específico, para que possa compor não só a realidade imediata da peça, mas o símbolo do movimento, da liberdade, do pertencimento a um grupo que a personagem que os avista tanto deseja. (HOSHIKAWA, 2013, p. 4)

Tido como “autor dos marginalizados”, sua obra é de uma profunda diversidade de personagens tidos como “complexos”, uma vez que ao decorrer da ação dramática são afetados e psicologicamente modificados, possibilitando uma vasta variação de imagens. Sua capacidade de criação de personagens o fez se diferenciar dos demais dramaturgos de sua época, principalmente pela exímia construção de complexas personagens femininas, tendo dado a origem a algumas destas como Alma de *Anjo de pedra*, Amanda de *O zoológico de vidro*, Alexandra Del Lago de *Doce pássaro da juventude*, Maggie de *Gata em teto de zinco quente* e Blanche DuBois de *Um bonde chamado desejo*.

A obra escolhida como referência, *Something unspoken*, traduzida no Brasil para *Algo não dito*, foi escrita em 1953 e foi lançada em 1959, juntamente a outra obra do autor, intitulada *De repente no último verão*, por tratarem de temas parecidos. Por ambas as peças serem consideradas relativamente curtas, eram montadas em conjunto, em um espetáculo com o nome *Garden District* (O bairro dos jardins), devido a ambas se passarem no bairro aristocrático da cidade de Nova Orleans. Neste caso, em que se trata de uma obra previamente

escrita, é preciso realizar a análise da obra. Faremos isso a partir do método de Francis Hodge em sua obra *Play Directing: Analysis, communication, and style*. O iluminador ou iluminadora pode enriquecer o seu trabalho se puder conhecer a obra do mesmo modo que o diretor e os atores, pois assim como eles, a iluminação faz parte da construção do espetáculo.

O primeiro passo é a análise do que Hodge vai chamar de *fundação e fachada*¹⁹² da obra. Ele cria um paralelo com termos da arquitetura e construção civil e compara o texto dramático a um edifício. A fundação e a fachada são as partes aparentes, ou seja, o que é visto de imediato. No caso do texto, se trata dos *diálogos* e das *circunstâncias dadas*. A *fundação* do texto dramático representa as circunstâncias dadas. Assim como a *fundação* de uma construção evita que ela afunde, a mantém erguida, são seus alicerces, as *circunstâncias dadas* atuam do mesmo modo para um texto dramático como a base profundamente enraizada de um edifício. Hodge as define como:

O termo *circunstâncias dadas* (o cenário do dramaturgo) diz respeito a todo o material em um roteiro que delinea o ambiente – ou o “mundo” especial da peça – em que a ação ocorre. Este material inclui (1) fatos ambientais (as condições específicas, local e tempo); (2) ação anterior (tudo o que aconteceu antes do início da ação); e (3) atitudes polares (ponto de vista dos personagens principais em relação ao mundo).¹⁹³ (HODGE, 2007, p. 15)

Em *Algo não dito* temos Cornelia Scott, uma senhora da sociedade norte-americana integrante de uma irmandade conservadora, as Filhas da Confederação, e Grace Lancaster, sua secretária, que é mais jovem. Elas vivem na década de 1950, na cidade de Nova Orleans, no sul conservador norte-americano. A ação se passa no dia de eleição para o conselho da irmandade e também é o dia em que completa 15 anos que Grace foi morar com Cornélia. Elas moram em um bairro aristocrático e Cornélia é uma senhora de referência para os bons costumes. Essas são as *circunstâncias dadas* em *Algo não dito*, é a sua *fundação*.

Entendidas as circunstâncias dadas, o segundo passo é a análise da *fachada*. Ou seja, a análise do diálogo. O diálogo para Hodge se assemelha a: “[...] uma cobertura de vidro e aço em um arranha-céu moderno”¹⁹⁴ (HODGE, 2007, p. 15), como a casca que cobre a obra. É o

192 Foundation and Façade (tradução nossa)

193 The term given circumstances (the playwright’s setting) concerns all material in a playscript that delineates the environment – or the special “world” of the play – in which the action takes place. This material includes (1) environmental facts (the specific conditions, place, and time); (2) previous action (all that has happened before the action begins); and (3) polar attitudes (point of view toward their world held by the principal characters). (tradução nossa)

194 [...] covering of glass and steel frame a modern skyscraper. (tradução nossa)

que está explícito, e a partir dele é possível compreender as personagens e a ação dramática. Sobre o diálogo, Hodge define:

O diálogo não é meramente um intercâmbio verbal entre personagens; ao contrário, é uma intercomunicação altamente econômica e simbólica de ações entre personagens, em que cada um impõe seus desejos e necessidades ao outro. O diálogo sempre existe no presente porque sai da boca de falantes que pensam, como na vida, no presente e que dizem coisas uns aos outros para conseguir o que desejam.¹⁹⁵ (HODGE, 2007, p. 21)

No caso do texto dramático em questão, o diálogo é fundamental, pois a atividade da cena é extremamente reduzida. Grace e Cornélia tomam café e conversam. Em alguns momentos atendem o telefone. Mas nada além disso. Existem pequenas ações no texto, mas a maior parte do acontecimento está no diálogo delas. Seus desejos, seus medos, suas frustrações. É importante ressaltar que atividade é diferente de ação. O fato de haver uma atividade reduzida não significa que não há ação. A ação, assim como as personagens, se encontra no que Hodge vai definir como o *núcleo*¹⁹⁶ do texto dramático. Sobre a ação dramática, ele afirma:

A ação dramática é o choque de forças em jogo - o conflito contínuo entre os personagens. Aqui está o conteúdo emocional que move o público, pois entender a ação desbloqueará a peça. O núcleo de todas as peças é, portanto, ação e personagens - seres humanos que se envolvem em ação e recebem ação de outros e, portanto, são forçados a agir mais uma vez no que se torna uma reação em cadeia de forçar e uma disputa ou luta por um resultado desejado.¹⁹⁷ (HODGE, 2007, p. 25)

No referido caso, a ação dramática é a espera de Cornélia pela eleição e a comemoração dos 15 anos que Grace foi morar com ela. Porém, essas são as ações dramáticas aparentes. Há uma ação dramática implícita no texto. Como o próprio título diz há algo não dito entre elas, e ação dramática é justamente esse dizer. As personagens são fundamentais na

195 Dialogue is not merely a verbal interchange between characters; rather, it is highly economical and symbolic intercommunication of actions between characters in which each forces his wants and needs on the other. Dialogue always exists in the present tense because it comes out of the mouths of speakers who think, as in life, in the present and who say things to one another to get what they want. (tradução nossa)

196 The core (tradução nossa)

197 Dramatic action is the clash of forces in play – the continuous conflict between and among characters. Here lies the emotional content that moves audiences, for understanding the action will unlock the play. The core of all plays is thus action and characters – human beings who engage in action and receive action from others and are thus forced to take action yet again in what becomes a chain reaction of forcing and a contest or struggle for a desired outcome. (tradução nossa)

construção deste texto dramático. Por mais que seja um texto com característica da estética realista, com característica de romance dramático, ele é um texto de não ditos. É preciso compreender as personagens e suas realidades para entender o que de fato está havendo. Sobre as personagens, Hodge define:

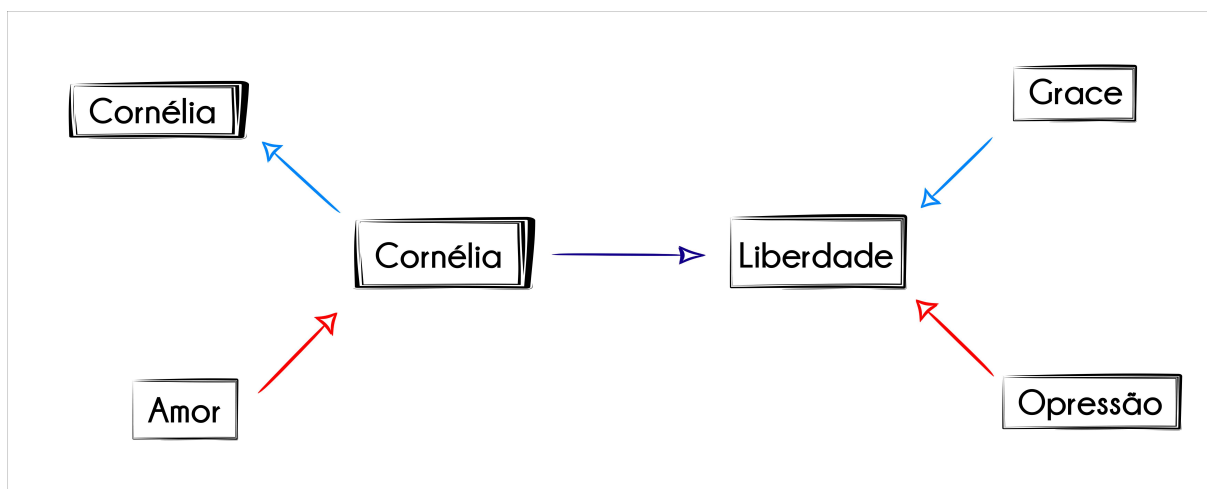
Uma personagem é revelada por todas as ações dramáticas realizadas por um indivíduo no decorrer de uma peça. Portanto, o caráter é uma declaração resumida de ações específicas. [...] Uma personagem não existe, a não ser de forma superficial, externa, pelo que diz ser ou pelo que os outros falam dela, embora essas pistas nos ajudem a vê-lo com mais clareza. Em vez disso, ela existe naquilo que suas ações, particularmente aquelas sob circunstâncias urgentes, nos dizem que ela é. Consequentemente, a personagem está envolvida na ação, e é por essa razão que uma personagem é uma declaração sumária.¹⁹⁸ (HODGE, 2007, p. 37)

E deste modo, a partir da ação das personagens, é possível compreender a ideia do texto, e consequentemente o seu discurso, para assim definir o *idioma-luz* do espetáculo. No texto o fato de a eleição da irmandade e o dia que marca os 15 anos de Grace morando com Cornélia serem no mesmo dia é uma informação importante. E o fato de Cornélia decidir não ir à eleição e ficar em casa com Grace também é um fator a ser considerado. Por mais que não seja dito, é possível entender que Grace e Cornélia vivam uma relação amorosa. Por mais que Williams não deixe claro nos diálogos, ele insinua e dá uma pista, ao colocar para que elas escutem em cena uma seleção de peças musicais para cravo tocadas por Wanda Landowska (1879 – 1959), musicista, musicóloga e cravista polaca, que se casou com sua assistente, a professora de piano francesa, Denise Restout (1914 – 2004).

Podemos definir o esquema de análise actancial para a obra como mostra a *Figura 49*. As ações de Cornélia nos levam a entender que ela não estava feliz tendo que viver seu amor às escondidas. A sociedade extremamente conservadora e seu cargo na alta sociedade impediam que ela tomasse atitudes drásticas, como assumir o relacionamento com outra mulher, ainda mais que elas já não eram jovens, elas já não tinham a mesma força de outrora para poder recomeçar suas vidas, fazendo com que o amor levasse Cornélia a buscar liberdade para ela, sendo auxiliada por Grace, mas tendo como opositora a opressão social.

198 A character is revealed by all the dramatic actions taken by an individual in the course of a play. Therefore, character is a summary statement of specific actions. [...] A character does not exist, except in a superficial, external way, through what he says he is or through what others say about him, although these clues help us to see him more clearly. Instead, he exist in what his actions, particularly those under pressing circumstances, tell us he is. Consequently, character is wrapped up in action, and it is for this reason that a character is a summary statement. (tradução nossa)

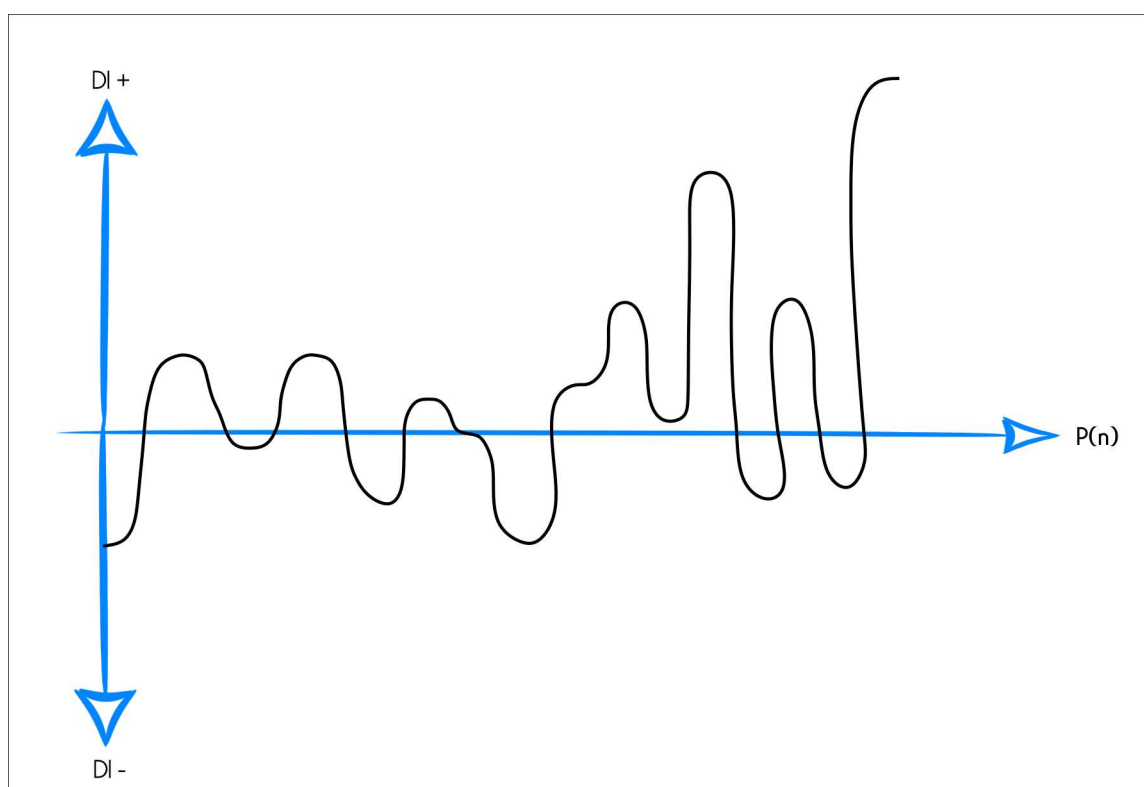
Figura 49: Análise actancial de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Este texto, diferente da jornada hipotética de *T*, não apresenta muitas imagens poéticas explícitas em seus diálogos, necessitando assim que seja inferida uma imagem poética para a construção do *idioma-luz*. Por ser um texto curto em um ato, sem mudança de cena, não há uma demasiada variação de fortuna como a de *T*, como podemos observar na *Figura 50* mas isso não significa que a iluminação não será elaborada.

Figura 50: Fluxo de ação dramática de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

A iluminação nesse caso será elaborada a partir da necessidade do texto dramático e da montagem. A montagem foi realizada enfatizando a intriga, por se tratar de uma montagem que buscava o realismo-naturalismo, ainda que as personagens sejam fundamentais para a concepção, neste caso o meio age sobre as personagens, por isso a luz favorece visualmente a intriga. Deste modo, este exemplo vai contra o argumento de Bablet de que a luz para o realismo-naturalismo é passiva, reforçando o argumento que a iluminação realista-naturalista é ativa do mesmo modo que a simbolista. Observando o gráfico da ação dramática na *Figura 50*, podemos verificar que a oscilação de fortuna durante a ação dramática soa mais como flutuação, não demonstrando variações bruscas até o fim do texto dramático.

Analisando a ação dramática é possível entender que os momentos em que a verdade sobre a relação velada que elas vivem aparece em cena são os momentos de euforia para Cornélia, pois o silêncio está se rompendo e tudo, que não foi dito até o momento, é exposto. E os momentos em que Cornélia se encontra no telefone, tendo que performar a personagem de senhora respeitável da alta sociedade que todos esperam dela, são os momentos de maior disforia, assim como sua aflição sobre a eleição da irmandade.

Por mais que Cornélia deseje viver uma vida de liberdade ao lado de sua amada, ela também gosta da sua vida. E, por já ter idade avançada, é mais difícil aceitar certas mudanças que essa liberdade traria, por isso ela não decide. Ela não se candidata, ela quer ser eleita por unanimidade, sem eleição, como se ela quisesse um motivo para não agir. Ela está acomodada em seu trono de senhora respeitável. Mas isso incomoda Grace, que precisa viver fingindo ser uma subordinada à sua amada. A imagem poética central do espetáculo parte de Grace, ao afirmar:

GRACE

Você diz que há algo não dito. Talvez haja, eu não sei. Mas sei que há coisas que é melhor não serem ditas. Também sei que quando o silêncio entre duas pessoas se mantém por muito tempo é como se houvesse um muro impenetrável entre elas! Talvez haja este muro entre nós, um muro impenetrável. Ou talvez *você* possa quebrá-lo. Eu sei que eu não posso, não posso sequer tentar. (WILLIAMS, 2012, p. 353)

E assim, dessa imagem de muro surge o *idioma-luz* do espetáculo. Tentando entender como fisicalizar esse muro a partir da iluminação, eis que em um dia de manhã, por morar próximo à praia e não ter prédios que cubram a vista da janela, o sol nasceu pela manhã e

tentou invadir a sala violentamente, encontrando como barreira a cortina da sala. Uma cortina vermelha que transformou a sala em uma espécie de estúdio de fotografia, com as paredes, teto e piso, todos avermelhados. E aí estava o *idioma-luz* desta montagem de *Algo não dito*. Associando à metafísica da alegoria da caverna de Platão, foi-se definindo que a luz era a verdade tentando invadir a casa, uma vez que, como elas viviam um amor ilícito, às escondidas, com as cortinas fechadas, para que ninguém visse, viviam sob a luz artificial das falsas relações. Assim foi sugerido o seguinte *vocabulário visual*:

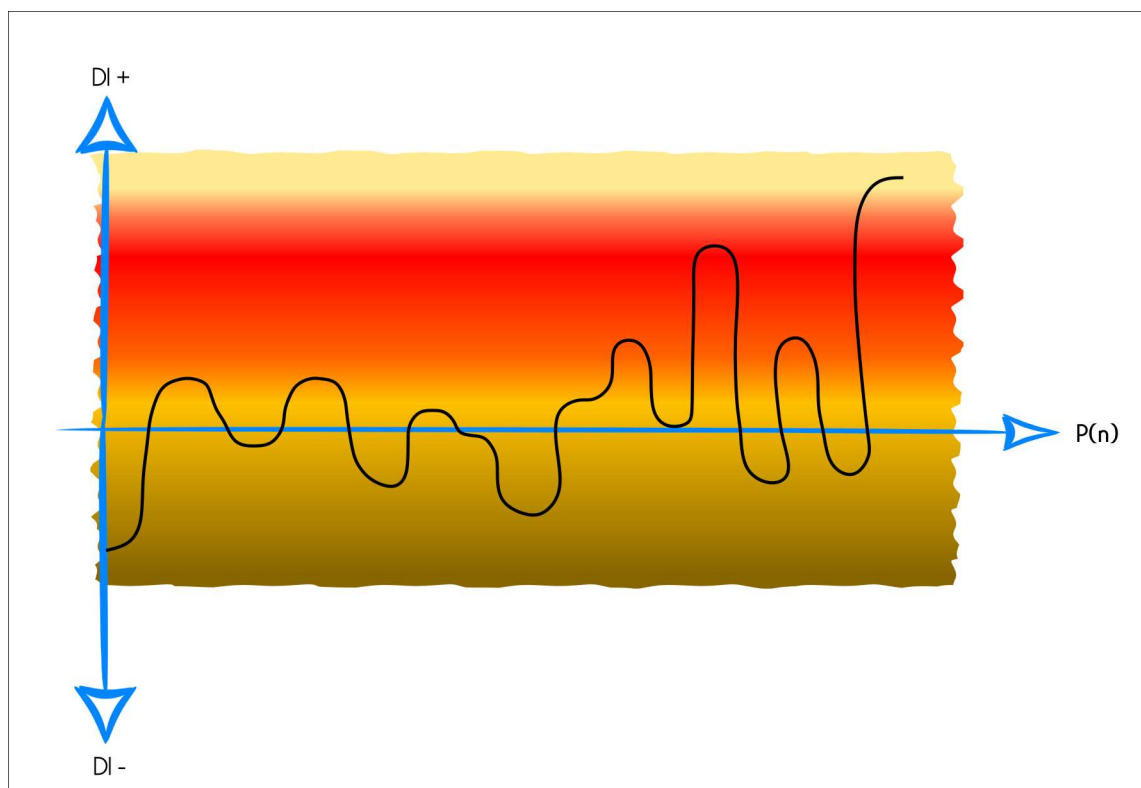
Figura 51: Vocabulário visual de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Utilizando a mesma cortina vermelha que pintou a minha sala, pois nos Estados Unidos a cor vermelha é a cor do partido conservador Republicano, ou seja, a cortina representava o muro vermelho do conservadorismo que impedia a luz natural e verdadeira de entrar na casa. É sempre que a luz tentava entrar, mas era barrada pela cortina, o ambiente ficava avermelhado. No momento em que Cornélia ou Grace atendiam o telefone e performavam suas personas sociais, o sol se retirava e elas eram iluminadas por luzes de abajur incandescentes, alaranjadas quase amarronzadas, como o fogo da alegoria de Platão. Deste modo, associando o fluxo da ação dramática com o *vocabulário visual*, temos a seguinte relação:

Figura 52: Fluxo narrativo em função do Vocabulário Visual de *Algo não dito*



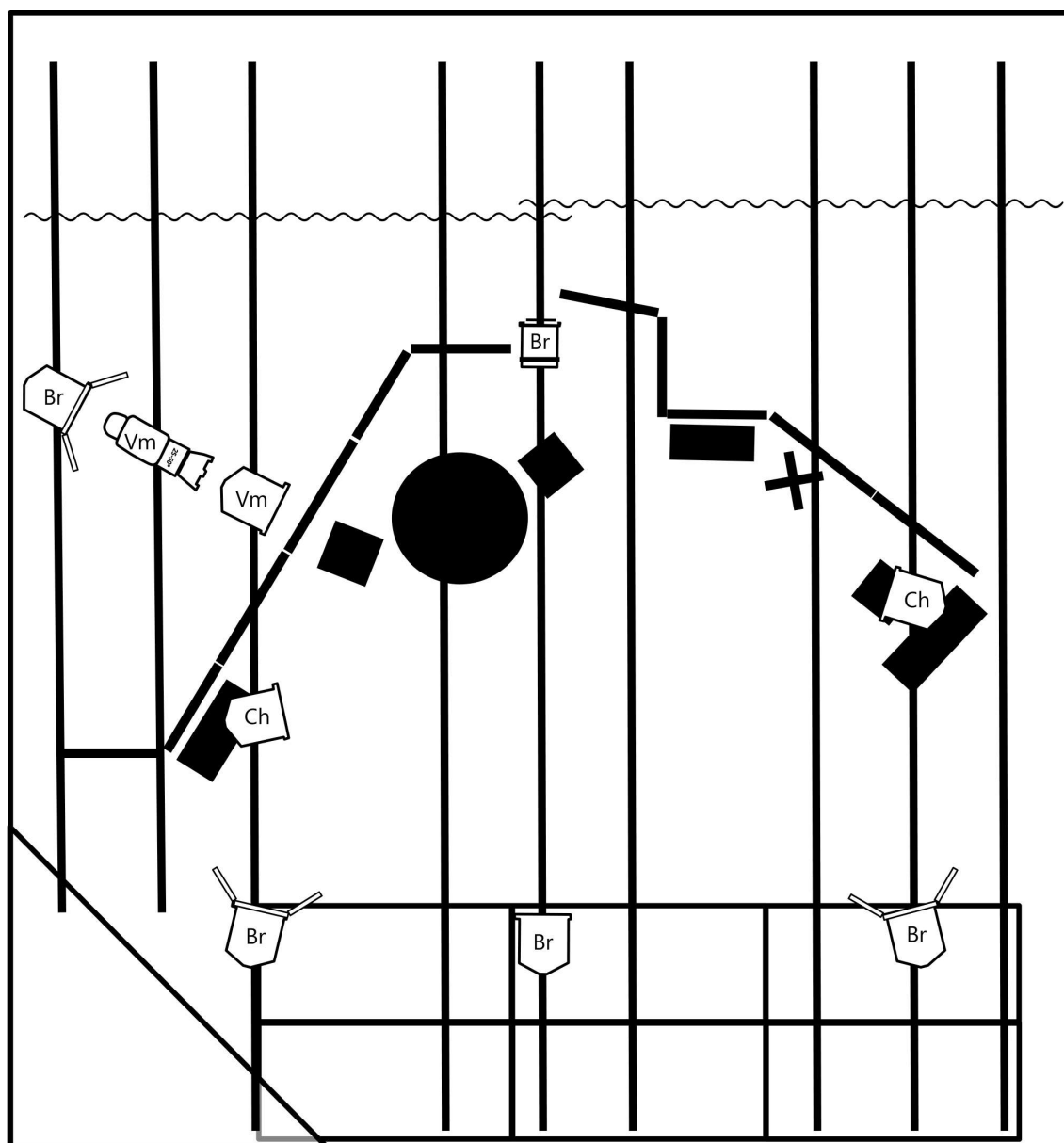
Fonte: Acervo próprio





Indicada a relação entre o *vocabulário visual* e o fluxo narrativo do espetáculo, é preciso agora construir as *imagens-movimento* que serão sugeridas a partir deste *idioma-luz*.

4.3 A construção das *imagens – movimento* em *Algo não dito*

Antes de iniciarmos, é preciso compreender a configuração espacial da cena. No centro ao fundo, está a porta de entrada da sala, dividindo o espaço em uma zona à esquerda, próxima à janela, onde fica a mesa que é mais iluminada, e outra zona à direita, onde fica o mancebo com os casacos, os discos, o telefone e uma penteadeira. Para fisicalizar a luz de *Algo não dito* em iluminação cênica houveram alguns desafios. O primeiro foi o reduzido número de equipamentos disponíveis para a execução. Havia disponíveis para a montagem 01 fresnel, 01 elipsoidal 25°-50° e 7 Planos-convexo de 1000W. E então, a partir deste material que estava ao alcance, foi elaborada a planta de iluminação para o espetáculo, como apresentou a *Figura 54*. É importante evidenciar esta dificuldade, pois é a partir dela que as *imagens-movimento* são elaboradas, uma vez que a criação não depende unicamente do desejo e da concepção, ela precisa também da execução.

Figura 53: Planta de iluminação da montagem de *Algo não dito*



LEGENDA	EQUIPAMENTOS		Fresnel
			Elipsoidal 25° - 50°
			PC 1000
	CORES	Br - Branco Ch - Chocolate Vm - Vermelho	
ACESSÓRIOS  Barndoor			

ESPETÁCULO ALGO NÃO DITO		
LOCAL SALA 5 - ETUFBA	DIREÇÃO OTÁVIO CORREIA	DATA 2017
DESENHO DE LUZ OTÁVIO CORREIA		ESCALA 1:50

Giorgio Agamben, filósofo italiano, em sua obra *O fogo e o relato*, retoma a discussão sobre o ato de criação, iniciado por Deleuze. Agamben, parte da afirmação de Deleuze que o ato de criação é um ato de resistência, para entender este movimento da concepção a execução. Ele considera a existência de duas forças, a “potência-de” e da “potência-de-não”, sendo a obra o resultado do encontro entre essas duas forças. Ele afirma:

Se a criação fosse apenas *potência-de*, que não pode senão resvalar cegamente para o ato, a arte decairia para a execução, que procede com falsa desenvoltura em direção à forma consumada por ter removido a resistência da *potência-de-não*. [...] O que imprime na obra o carimbo da necessidade é, portanto, exatamente aquilo que podia não ser ou podia ser de outra maneira: sua contingência. (AGAMBEN, 2018, p. 68)

Neste caso, podemos compreender a *potência-de* como o princípio de *idioma-luz* e a elaboração do *vocabulário visual*, e a *potência-de-não* como a dificuldade de execução. Mas é importante superar a *potência-de-não*, pois como afirma Agamben: “[...] a *potência-de-não* não pode ser, por sua vez, sujeitada e transformada num princípio autônomo que acabaria por impedir a obra. É decisivo que a obra resulte sempre de uma dialética entre esses dois princípios intimamente unidos.” (AGAMBEN, 2018, p. 69). Ou seja, se a vida nos dá um limão, façamos uma limonada.

Com os equipamentos que haviam disponíveis, na busca de uma iluminação realista-naturalista, utilizei o único fresnel¹⁹⁹ para realizar a função de contra-luz. Como o espaço não era muito grande, um fresnel com abertura máxima conseguiria preencher o espaço com contra-luz. Com três planos-convexos²⁰⁰ elaborei uma iluminação frontal, com uma inclinação de 45°, para iluminar o rosto das atrizes, revelar a cena e ambientar o espaço. Para suavizar a luz foi utilizado um corretivo difusor, que aproximava o resultado da luz de plano-convexo a luz proporcionada por um fresnel.

Para cada um dos abajures foi utilizado um plano-convexo com filtro de gelatina²⁰¹ na cor chocolate. Esses planos-convexos foram utilizados para ampliar a presença da luz

199 O fresnel possui uma lente com relevo na forma de anéis concêntricos, o que torna a sua luz difusa.

200 O plano-convexo possui esse nome por possuir uma lente com uma face plana e outra convexa. Diferente do fresnel, sua luz não é difusa, é concentrada, tornando as sombras são mais definidas.

201 O filtro de gelatina é um filtro de absorção que, segundo Douglas Arvid Skoog (1918–2008), professor de química norte-americano: “[...] remove parte da radiação incidente por absorção. Os filtros de absorção apresentam larguras de banda efetivas na faixa de talvez 30 a 250nm.” (SKOOG, 2006, p. 719). Desse modo, ao entrar em contato com a luz, o filtro de absorção colorido absorve os demais comprimentos de onda, só permitindo que seja emitida luz na cor do comprimento de onda referente ao filtro.

artificial na cena, pois como não havia teto nem paredes para rebater a luz do abajur, era preciso fisicalizar essa luz pela iluminação cênica.

Foi utilizado um plano-convexo com filtro de gelatina vermelha para representar a luz do sol na cortina fisicalizada na sala, e este mesmo filtro de gelatina foi utilizado no elipsoidal para fisicalizar a luz do sol na cortina. A luz na cortina poderia ser a mesma utilizada para fisicalizar a luz do sol, porém, utilizando o elipsoidal é possível, com auxílio das facas do equipamento, reduzir a área de iluminação apenas para a janela, e com o filtro de gelatina vermelha, aparenta que a cortina é muito mais resistente do que ela realmente é. E para a luz do sol foi utilizado o plano convexo sem gelatina e sem difusor, para que o brilho da lâmpada fosse o mais intenso possível, como a luz de um dia de sol. Foi utilizado *barndoor*²⁰² nesta montagem em três planos-convexos, dois referentes a iluminação frontal que, por estarem com difusor, acabavam iluminado além da área desejada, e o plano-convexo da luz do sol, para reduzir sua área de iluminação, e dar ênfase à região da janela. A configuração espacial pode ser observada na *Figura 54*.

Figura 54: Configuração espacial de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

²⁰² Significa “porta de celeiro”, e é um acessório que, assim como as facas do elipsoidal, reduz a amplitude da luz, como uma porta, ele abre ou fecha, permitindo, ou não, a passagem da luz.

No caso desta montagem em específico, o diretor era também iluminador e cenógrafo, o que facilitou a integração dos três aspectos do espetáculo. Porém, se todos os profissionais participassem da construção do espetáculo e não fossem chamados para resolver problemas próximos à estreia, essa integração seria possível com mais frequência mesmo sendo três profissionais distintos. No caso da montagem de *Algo não dito*, a sala está dividida em duas zonas, uma de luz natural e outra de luz artificial.

A mesa e a penteadeira com o telefone formam uma diagonal de oposição, criando duas zonas de contraste. A mesa indica o ponto de maior iluminação, enquanto a penteadeira sugere a zona de menor iluminação. Esta configuração espacial é importante, pois como a montagem privilegia a intriga, buscou-se sugerir, dentro da verossimilhança, relações que permitam o desenvolvimento do *idioma-luz* e da construção do fluxo narrativo e visual sugeridos no espetáculo. Em um espetáculo em que a verossimilhança não fosse privilegiada, a aplicação do *idioma-luz* e do *vocabulário visual* não encontraria muitos empecilhos, pois não precisaria ser justificada de modo tão rigoroso como em espetáculos que privilegiam a intriga e sugerem natureza realista-naturalista.

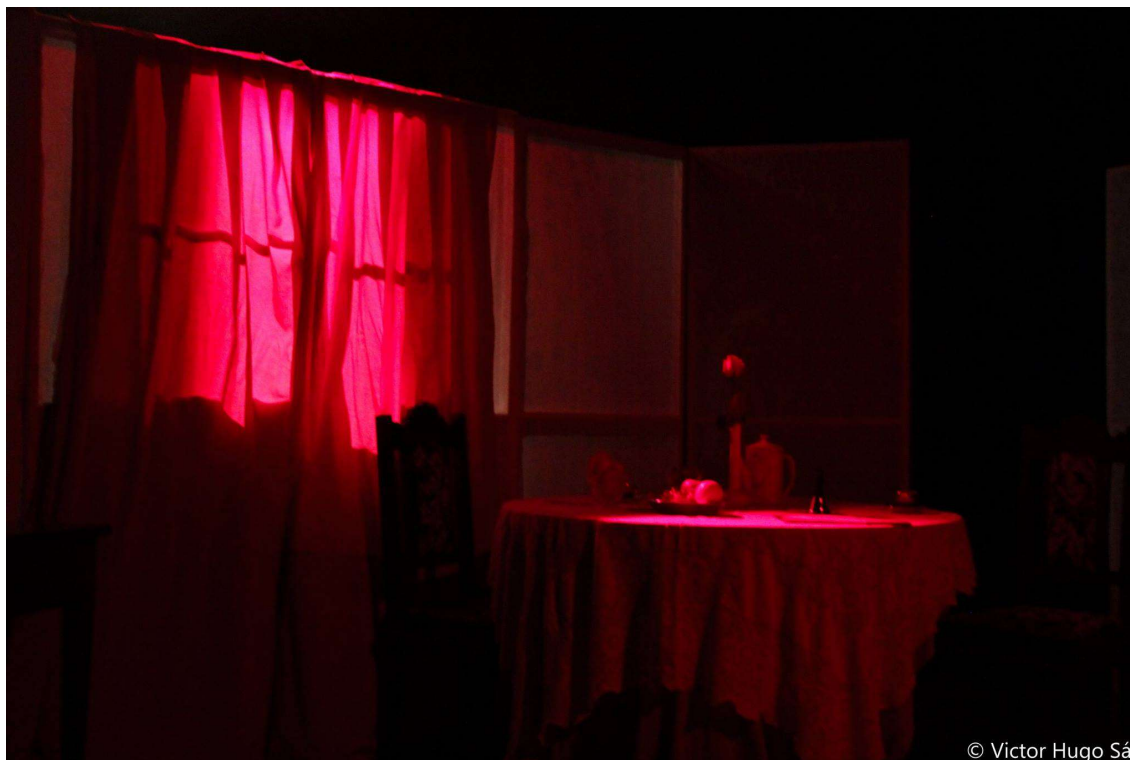
Na imagem, da esquerda para a direita, em cena, as atrizes Catarine Barreto, como Grace, Bárbara Lais, como mestre de cerimônias, e Carol Alencar, como Cornélia. Como citado, de um lado a mesa próxima a janela, em uma zona de iluminação mais elevada, e do outro lado o mancebo, próximo à penteadeira, que se encontra mais a frente, em uma zona de baixa iluminação. Rudolf Arnheim (1904 – 2007), psicólogo alemão, em sua obra *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, aborda a importância da configuração visual para a percepção e compreensão do discurso da imagem. Ele afirma:

O pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2018, p. 39)

Por isso, a configuração de um espetáculo e a iluminação são fundamentais para compreensão do discurso. Desse modo em *Algo não dito*, a primeira *imagem-movimento* do espetáculo se dá com a sala vazia. As luzes do ambiente apagadas, mas já é dia. O sol tenta entrar, mas é impedido pela cortina que, como uma espécie de filtro de luz, ilumina a sala toda

de vermelho. Para esta *imagem-movimento*, foi utilizado apenas o elipsoidal da janela e o plano-convexo com filtro de gelatina vermelho para fisicalizar essa tentativa do sol de adentrar o ambiente, como mostra a *Figura 56*:

Figura 55: Primeira *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

A segunda *imagem-movimento* se dá com a entrada de Cornélia na sala para realizar sua ligação para as Filhas da Confederação. Ela se dirige até a penteadeira onde liga o abajur. Neste momento ela irá performar a persona Cornélia Scott, mulher respeitável da alta sociedade sulista. Porém, esta é uma ação que ela não gosta, ela não vê mais sentido em ter que fingir ser algo que ela não é. Por isso o uso do abajur, pois essa *persona* é iluminada por luz artificial. Essa relação do telefone com a luz artificial é importante pois é um código que se repetirá durante o espetáculo. E mesmo que não seja uma informação explícita, ela será associada pela visão, pois segundo Arnheim: “[...] a visão atua no material bruto da experiência criando um esquema correlato de formas gerais, que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto, mas um número indeterminado de outros casos semelhantes também” (ARNHEIM, 2018, p. 39). Ou seja, essa experiência da farsa será retomada e o

inconsciente do *spectator* poderá correlacionar os acontecimentos. Para fisicalizar este momento, foi utilizado o fresnel em contra luz, os três planos-convexos frontais em baixa intensidade e o plano-convexo em diagonal com o filtro de gelatina chocolate com uma intensidade elevada para sublinhar a luz do abajur no rosto de Cornélia, como mostra a *Figura 56*:

Figura 56: Segunda *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Em seguida, com a entrada de Grace que se aproxima do abajur do outro lado da sala, próximo a vitrola e o acende, a sala a luz do ambiente é ampliada e as duas se juntam para tomar café da manhã na mesa. Com os dois abajures acesos, o ambiente se torna mais iluminado, mas apenas os dois planos-convexo em diagonal simulando a luz dos abajures não seria suficiente para iluminar as atrizes. Deste modo, os três planos-convexo frontais ajudam a iluminar o ambiente, o fresnel em contra-luz possibilita a volumetria da cena e os dois planos-convexos com filtro de gelatina chocolate constroem a atmosfera cavernosa da alegoria da caverna, referência desejada para a montagem. A região da mesa é uma zona iluminada, mas, ainda assim, a iluminação é amarelada e com regiões de penumbra. Não há uma iluminação homogênea. O abajur da penteadeira simboliza Cornélia e por isso foi ela quem o acendeu, já

o abajur próximo a vitrola, simbolizando Grace, e também por isso foi ela quem o ligou, pois Cornélia poderia ter ligado ao ir para mesa, mas ela estava tão aflita que não lembrou de fazer isso. Esta ação sugere que as duas estão vivendo na artificialidade de modo consciente, pois se Cornélia ligasse os dois abajures, poderia insinuar uma leitura de artificialidade imposta, ou seja, era preciso que Grace ligasse o outro abajur. Como pode ser visto na *Figura 56*, a iluminação brinca com o *chiaroscuro*, a luz artificial, a partir dos dois abajures, constrói áreas de sombra nas intérpretes, provocando a sensação de cavernosidade. Na *Figura 57*, na mesa do café, é possível notar a diferença de luminosidade:

Figura 57: Terceira imagem-movimento de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

A imagem da farsa é retomada no momento em que Grace precisa atender o telefone como a secretária de Cornélia. Ela, assim como ficou Cornélia, é iluminada pela luz incandescente do abajur, ficando em tons marrons, da luz artificial, como mostra a *Figura 58*:

Figura 58: Quarta imagem - movimento de Algo não dito



Fonte: Acervo próprio

Ao Cornélia retornar para a mesa do café da manhã, a iluminação retorna para um estado de proximidade da luz natural, mas ainda sugerindo traços de luz artificial, como mostra a *Figura 59*:

Figura 59: Quinta imagem-movimento de Algo não dito



Fonte: Acervo próprio

Isso se modifica nos momentos em que elas esboçam afeto, quando a relação está próxima de se mostrar em sua essência e naturalidade. Nestes casos, a cena recebe um pouco mais da luz vermelha, mostrando a luz natural tentando romper as barreiras impostas pelas cortinas, que escondem o amor de Grace e Cornélia do mundo conservador em que vivem, como mostra a *Figura 60*:

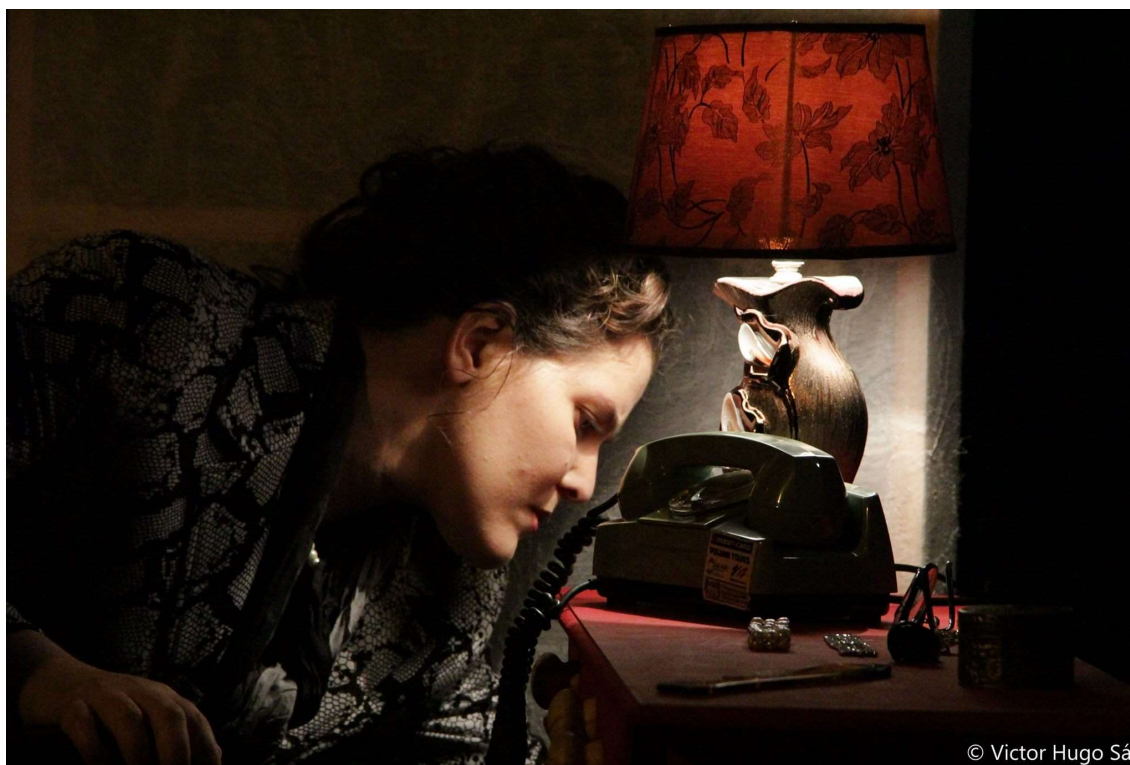
Figura 60: Sexta imagem-movimento de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Mas este momento logo é interrompido pelo telefone. O mundo externo sempre impondo limites ao amor de ambas. Esta repetição reforça a dualidade da escolha. Enquanto na mesa, próximo à janela e à luz natural há uma rosa, que é a flor favorita de Grace e foi colocada em comemoração aos 15 anos de sua chegada a casa de Cornélia, do outro, sob a luz artificial, se encontra o telefone, que conecta Cornélia à sua persona social e às Filhas da Confederação. Essa representação visual coloca Cornélia numa posição de escolha. É importante observar como fica o rosto da atriz ao ser iluminada pelo abajur, como mostra a *Figura 61*:

Figura 61: Sétima *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

O momento em que Grace expõe toda sua dor de ter que viver às escondidas, em silêncio, cumprindo um papel social, menosprezada, a sala é tomada por um vermelho intenso, como se a verdade estivesse tentando quebrar o silêncio e desnudar a verdadeira relação das duas. Para isto, foi reduzida a luz proveniente dos planos-convexos frontais e também dos laterais que simulam os abajures, além de reduzir o contra-luz para ampliar o vermelho em cena. O elipsoidal que ilumina a janela foi elevado à potência máxima e o plano-convexo com o filtro de gelatina vermelha também teve sua intensidade elevada, não chegando, porém, à sua totalidade, “pintando” a cena, mas mantendo a verossimilhança. Era preciso fisicalizar a tentativa do sol em entrar na casa e não a sua entrada. Como a cortina era uma barreira, não seria possível ter uma luz vermelha com brilho elevado, que era o que aconteceria com o refletor em potência máxima. Deste modo, o vermelho da cena, por mais que não estivesse em sua máxima possibilidade, era muito superior que o anterior, como mostra a *Figura 62*:

Figura 62: Oitava *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Na última ligação que Cornélia recebe, ao decidir sair das Filhas da Confederação ela atende o telefone, mas retira os óculos durante a chamada, desfazendo a persona conservadora da alta sociedade que ela sustentou durante tanto tempo, como mostra a *Figura 63*:

Figura 63: Nona *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Após o telefonema, Grace se retira para escrever a carta de desligamento de Cornélia às Filhas da Confederação. Após a sua saída, Cornélia apaga o abajur da penteadeira, se direciona até a vitrola, coloca um disco para tocar e apaga o abajur ao seu lado, insinuando, assim, o que Grace havia afirmado, que apenas Cornélia poderia quebrar o muro que havia entre elas. Em seguida, após se libertar da artificialidade, ela se direciona até a janela e abre as cortinas, permitindo que nesse novo momento a verdade possa entrar na casa. Não é preciso mais vestir uma máscara e performar alguém que não é. Ela aceitará a verdade e permitirá que o mundo veja o que acontece dentro da sua casa. Ela escolhe a liberdade e seu amor por Grace. Para fisicalizar este momento, foram sendo retirados os refletores que simulavam os abajures, mas mantidos os planos-convexo frontais e o fresnel em contra-luz, em baixa intensidade. Ao abrir as cortinas, a intensidade deles é elevada, pois o ambiente se torna mais iluminado, como mostra a *Figura 64*:

Figura 64: Décima *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

Em seguida, os três planos-convexo frontais e o fresnel em contra luz vão sendo retirados e ficando apenas a luz da janela, fazendo um contraponto com a primeira *imagem-movimento*, pois, se no início, a luz tentava entrar e era impedida pela barreira criada pela cortina, neste momento ela entra e ainda ilumina Cornélia, que está decidida a viver a verdade, como mostra a *Figura 65*:

Figura 65: Décima primeira *imagem-movimento* de *Algo não dito*



Fonte: Acervo próprio

É importante frisar o contraste do rosto, antes sempre com uma iluminação amarronzada da luz do abajur, agora recebe uma luz branca e pura, como a luz do dia, como pode ser visto na *Figura 66*:

Figura 66: Luz no rosto na décima primeira *imagem-movimento*



Fonte: Acervo próprio

A construção das *imagens-movimento* sugeridas, como foi citado, não assegura o entendimento pelo *spectator* do que se está tentando comunicar, mas auxilia e indica um caminho ao que se deseja comunicar. Não há como se ter controle do que o *spectator* irá ou não compreender do espetáculo, mas é importante compreender que a *imagem-movimento* construída no espetáculo sugere um sentido, que pode ser percebido e nomeado. O princípio do *idioma-luz* segue o mesmo da diegese, a construção de um universo particular. No que diz respeito a uma representação baseada na intriga, como é o caso de *Algo não dito*, e a relação da imagem com o espaço-tempo e seus significados, Jacques Aumont, teórico de cinema e escritor francês, em sua obra *A imagem*, escreve sobre o entendimento da narrativa a partir da diegese:

A representação do espaço e do tempo na imagem é quase sempre, portanto, uma operação determinada por uma intenção mais global, de ordem narrativa: o que se trata de representar é espaço e tempo diegéticos, e o próprio trabalho de representação está na transformação de diegese, ou de fragmento de diegese, em imagem. A diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem. Toda construção diegética é determinada em grande parte por sua

aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade. (AUMONT, 2012, p. 259)

Ou seja, na diegese de *Algo não dito*, o que poderia ser apenas a luz do sol ou de um abajur ganha novos significados e, por mais que o público não leia separadamente o discurso do espetáculo, essa construção comunicativa será importante para o entendimento da obra. Por isso, deve-se ter cuidado no uso do *vocabulário visual*, pois a partir do momento que um signo é associado a uma *imagem-movimento*, ela se torna referência, e toda vez que este signo for repetido a *imagem-movimento* referência será evocada e poderá afetar o entendimento do *spectator*. Utilizar o mesmo signo em *imagens-movimento* com discursos distintos pode prejudicar a compreensão do todo, uma vez que o *spectator* poderá associar as duas *imagens-movimento* e fazer a leitura de que as duas carregam o mesmo significado, como trata Aumont:

Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso, simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e o problema do sentido da imagem é pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. Ponto bastante estudado, do qual vamos só lembrar que não há imagem “pura”, puramente icônica, já que para ser plenamente compreendida uma imagem necessita do domínio da linguagem verbal. [...] Tenhamos em mente que a imagem só tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal. (AUMONT, 2012, p. 259-261)

Como afirma Aumont, não há imagem “pura”, ou seja, em toda construção da *imagem-movimento*, querendo ou não, haverá uma construção simbólica. Podendo este símbolo ser uma construção consciente ou não, como no caso de uma construção dada ao acaso. Deixar algo que irá influenciar diretamente na obra ao encargo do acaso é um risco que se corre e pode não apresentar resultados interessantes.

Apesar de discutida em um espetáculo que privilegia a intriga, essa relação pode ser feita em espetáculos cujas personagens sejam privilegiadas e também as ideias presentes no diálogo com o discurso. A abordagem no caso da montagem de *Algo não dito* foi feita para sugerir por indução que os princípios apresentados podem ser aplicados em variados tipos de espetáculo, pois no caso de espetáculos que privilegiam a intriga, o rigor exigido na verossimilhança torna mais difícil a aplicação de símbolos na iluminação, pois, neste caso, é

preciso justificar na ação dramática a presença de toda e qualquer fonte de luz. O que não é necessário nos demais casos, onde pode-se utilizar cores, recortes, e efeitos para sugerir uma narrativa de forma mais livre.

O *peixe-imagem* de *Algo não dito* foi pescado no oceano do inconsciente. Pudemos observar os corolários da construção da imagem presentes no processo da montagem, onde Tennessee Williams, o autor, retratou a sua época, sendo ele, um homem gay que frequentava a alta sociedade, e lidava com o conservadorismo. Deste modo, a partir de suas memórias e vivências construiu o texto *Algo não dito*. Anos depois, um jovem diretor, ao ler o texto, e vivendo no Brasil, o país com altíssimo índice de agressão e assassinato de pessoas homossexuais, fez sua leitura pessoal do texto. Seu conhecimento prévio em relação a alegoria da caverna de Platão lhe proporcionou imagens evocadas com um discurso mais definido. Sua experiência com a luz do sol na cortina lhe trouxe o *idioma-luz* e o *vocabulário visual* para a obra. Assim, da escuridão do inconsciente deste rapaz foi pescado o *peixe-imagem* de *Algo não dito*, que tinha a aparência de um peixe verossímil, pois a montagem era realista-naturalista. Mas este peixe trazia em si a sua mensagem. E ele nadou até o *spectator*, para lhe entregar. A possibilidade de pescar os *peixes-imagem* e não mais requestrar os que estão guardados no freezer, pode dar um novo sabor aos espetáculos.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

“O fim está no começo e no entanto continua-se” (BECKETT, 2010, p. 113). Com essa réplica de Hamm em *Fim de partida* de Samuel Beckett, início as considerações finais, pois ao alcançar este estágio, percebo que ainda há muito o que percorrer, muito para desbravar, muito para responder. Então, o fim desta pesquisa, na verdade, está no começo de outra, e continua-se, uma vez que não determinamos um ponto final, se considerarmos que sempre existirão questões a serem elucidadas, tensionadas e multiplicadas.

Por ser um campo relativamente novo e não muito explorado na academia, pois em alguns casos iluminadores e iluminadoras preferem a prática do que as relações teóricas, muitas perguntas ainda não foram respondidas e outras muitas sequer foram feitas. Concluir essa primeira etapa é, na verdade, um iniciar. Este território, já extenso para o que se propõe, não daria conta do plantio de tantas outras sementes indagativas. Mas, pode indicar o caminho que nos levará a um lugar onde poderá ter terra fértil.

A pesquisa aqui apresentada foi dividida em quatro capítulos de discussão que se interligaram durante todo trajeto em um único corpo, um dando suporte para o outro, como uma espécie de escada em que a cada degrau havia um preparo para o seguinte. Essa escolha desta estrutura quase modular, como uma espécie de trilha, se deu pelo entendimento de que os capítulos embasavam para questões que adiante seriam levantadas. Assim, a cada capítulo o anterior fortalecia o seguinte, se aglutinando a ele, a fim de fortalecer o entendimento do que aqui se discutiu. Abordar a construção do pensamento da iluminação não é uma tarefa simples, e provavelmente jamais se esgotará. O intuito das provocações aqui suscitadas passa longe desta missão. Buscou-se aqui ampliar as possibilidades, sem fechá-las em jaula ou encaixotá-las.

No primeiro capítulo intitulado *Luz, iluminação e imagem* foi discutida a diferença entre o conceito de luz e iluminação e suas relações com a efetivação da imagem. No segundo capítulo intitulado *A imagem, a narrativa e a iluminação* foram abordadas de modo esquemático as transformações na construção imagética e seu potencial narrativo, levando em consideração a maneira como a iluminação é aplicada e contribui para a construção da imagem. No terceiro capítulo intitulado *A narrativa, a imagem e o teatro* foi abordada a transformação da elaboração narrativa tendo em vistas as modificações na concepção da imagem e a relação com o a iluminação cênica e seus avanços tecnológicos. No quarto e último capítulo, intitulado *A construção da narrativa visual*, foi apresentado um modo de

elaboração da narrativa visual do espetáculo a partir do princípio proposto de *idioma-luz* e o seu *vocabulário visual*.

Retornemos aqui à pergunta inicial: *De que modos a iluminação cênica pode contribuir na elaboração da narrativa particular de cada espetáculo?* Para responder essa questão propus primeiramente a hipótese da subjetividade da imagem, onde defendi que cada profissional irá inserir suas vivências, idiossincrasias, memórias, percorrendo o trajeto criativo carregando sua bagagem, que mais ninguém terá, e que assim irá fazer com que a iluminação concebida seja única para cada espetáculo. A narrativa particular se dará a partir da criação da diegese para cada espetáculo, em que cada iluminador ou iluminadora irá criar um universo único a partir da iluminação. O espetáculo só existe quando a iluminação cênica está presente, e o que ocorrer de modo diferente disso pode ser considerado uma exceção. Ela contribui de modo particular para a construção da diegese do espetáculo teatral. Mas, essa não é a única função da iluminação, e sim, representa uma entre as diversas funções que a luz pode desempenhar, nem sempre abordadas de modo apropriado.

Partindo da premissa da subjetividade da imagem, propus uma sugestão de processo baseada em questões, pois a escolha implica expressar suas subjetividades. Alguns pontos que se tornaram questões para esta sugestão de processo foram levantados de modo a contribuir para a elaboração de narrativas particulares. Neste percurso pude observar, a partir de uma óptica particular sobre as relações entre a iluminação e a dramaturgia, que a iluminação pode, a partir do desejo de quem a projeta, buscar aproximação com uma das camadas do drama citadas por Aristóteles, que são a intriga, a personagem e o diálogo. Através deste estudo observei que a escolha de uma dessas esferas para ser a dominante na concepção da imagem, pode modificar o discurso do espetáculo. Neste caso, a escolha, que parte de quem concebe a iluminação, pode contribuir para a elaboração de uma narrativa particular, uma vez que a escolha implica um desejo individual.

Outro ponto notado durante a pesquisa foi que o modo como se compreende o comportamento do espetáculo pode variar a partir do prisma que se escolhe observar a ação. Pude perceber que as escolhas das forças motoras do espetáculo contribuiriam para mudar a narrativa, e com isso, alterar a concepção da iluminação, uma vez que a compreensão da narrativa e a estrutura do espetáculo podem dialogar com a iluminação cênica a fim de buscar um discurso fortalecido. Afinal a modificação de um pode indicar a modificação do outro.

Deste modo a escolha da perspectiva que será apresentada depende de um desejo íntimo, contribuindo para a elaboração de uma narrativa particular.

Elaborei, a partir da experiência e de estudos teóricos, princípios que podem auxiliar a elaboração de uma narrativa individual para o espetáculo. Para isso, evitei respostas e fórmulas e investi em questões. Acredito que este modo de elaboração pode fortalecer a unicidade de cada projeto de iluminação, pois responder certas questões implica escolha, e escolher, como já disse, exige um desejo individual. Deste modo, partindo das questões mencionadas, propus o princípio do *idioma-luz* e *vocabulário visual* específico no espetáculo que, somados a escolha da perspectiva da narrativa e da camada dominante, podem resultar em um projeto de iluminação repleto de unicidade e consciência.

Estes princípios não garantem que o desejo será efetivado, mas permite que o iluminador ou iluminadora tenha um pouco mais de compreensão do que se busca comunicar, ainda que o entendimento seja um enigma, visto que a obra só se efetiva na presença do *spectator*; e a leitura de cada um é individual, como em toda e qualquer obra de arte. O uso destes princípios, além de buscar o fortalecimento da narrativa do espetáculo, pode provocar na pessoa responsável pela iluminação a busca pela primitividade, como discutido no capítulo 3, que algumas vezes é suprimida pela falta de tempo ou até mesmo costume, mantendo sempre os pés fincados nos métodos já conhecidos, sem arriscar a inovação.

Com este estudo foi possível observar que a iluminação não deveria estar presa a manuais ou métodos, mas que com eles o iluminador ou iluminadora pode dialogar. A iluminação se fortalece com os manuais e métodos, mas ela deveria ser livre. O *idioma-luz* é uma língua nova, e precisa ainda ser aperfeiçoada, mas já indica caminhos para que se possa chegar o mais próximo da sua fluência. Não podemos esquecer que o principal e crucial poder da criação é a busca pela primitividade. É preciso estar sempre conectado com o primitivo e reaprender a cada espetáculo.

Apesar de alguns caminhos traçados, surgiram apontamentos que deliberadamente não foram investigados no estágio atual deste trajeto. Entre eles está o conceito de movimento na iluminação cênica. Ao elaborar o comportamento do espetáculo graficamente e escolher as imagens apresentadas, foram surgindo dúvidas sobre o modo como essas imagens se modificam e se transformam em outras, como elas se movimentam, uma vez que tratamos de *imagem-movimento*. E também, se a escolha das imagens pode contribuir para a elaboração de determinada narrativa, a escolha do movimento também contribuiria? E de que formas pode

contribuir? Quais movimentos são esses? Como escolhê-los? Estas indagações me mostraram que ainda há muito o que desbravar.

“Haviam algumas pedras no meio do caminho, no meio do caminho haviam algumas pedras”. Parafrazeando o poeta, contista e cronista brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), no seu poema “No meio do caminho”, acredito ser importante destacar alguns desafios encontrados durante a pesquisa para que futuras investigações acerca da iluminação possam ter conhecimento do que podem encontrar, e também para que busquemos amenizar e solucionar essas “pedras no caminho”. Entre as dificuldades que encontrei, o principal foi a dificuldade de encontrar material bibliográfico em língua portuguesa para assuntos específicos, principalmente em relação as pinturas e a história da arte. Outra questão que dificultou um pouco meu trajeto foi a pandemia da COVID-19 que assolou o mundo impossibilitando o acesso às bibliotecas físicas.

A despeito das pedras, também encontrei alguns atalhos que auxiliaram o andamento deste trajeto. Entre eles destaco a existência de um programa de excelência como o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, que aceitou o meu projeto de pesquisa, permitindo que esta investigação fosse possível, além de oferecer um apoio aos discentes por parte da secretária, da coordenação e do corpo docente, com o qual pude participar de ricas discussões que favoreceram significativamente a realização deste trabalho. Outro fator que contribuiu para que este trabalho ocorresse foi uma relação estreitada com o meu orientador, o professor Dr. Eduardo Tudella, que esteve sempre presente e disposto a dialogar, com uma orientação provocativa, contribuindo de modo substancial para que a pesquisa se aprofundasse. O fomento recebido do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que me agraciou com uma bolsa de pesquisa, permitindo que eu realizasse esta investigação com mais tranquilidade, foi de suma importância, tendo em vista que a pandemia da COVID-19 impediu que parte dos profissionais de teatro exercessem seu ofício, provando mais uma vez a importância de bolsas de pesquisa para o desenvolvimento científico em universidades públicas e de qualidade. Apesar da problemática do fechamento das bibliotecas físicas, o acesso à internet foi um forte auxiliador, pois pude ter acesso a vasto material, ainda que grande parte em língua estrangeira, mas que proporcionou a esta pesquisa uma rica bibliografia.

Sei que esta pesquisa não mudará o fato de que o sol continuará brilhando e nascerá amanhã, nem que a terra continuará girando e o tempo passando. Mas espero que em você que

leu cause uma revolução, no sentido físico, solar deslocando sua perspectiva em órbita própria para observar a elaboração da iluminação cênica por outro ponto de vista. Parafraseando Paulo Freire (1921 – 1997), educador e filósofo brasileiro: “O teatro não transforma o mundo. O teatro muda pessoas. E pessoas transformam o mundo”. Por isso, precisamos ter cuidado na elaboração daquilo que compartilhamos com o público, pois o teatro é feito de sonhos e, como disse Cleise Mendes, dramaturga baiana, em sua obra *Noivas*: “[...] um sonho é uma coisa leve, levíssima, quando se ergue. Mais leve que a renda mais fina... Mas é concreto armado quando desaba.” (MENDES, 2003, p. 206)

Aqui nos encontramos após os quatro degraus. Mas a jornada não se encerra. Ainda há muito o que desbravar sobre o *idioma-luz* e seu *vocabulário visual*. Ainda é preciso compreender as *prosódias* que integram esse idioma, ou seja, o modo como esse idioma é pronunciado, a partir da operação da iluminação cênica. Depois do presente estudo da imagem poética e sua reverberação no espetáculo teatral, apontamos à investigação do movimento com o qual a imagem pode estar associada, como mencionado no corpo desta investigação, e que poderá abrir caminhos para novas discussões provocando novos rumos para a pesquisa. Nesse contexto os alicerces da imagem são fundamentais para que se possa alcançar novos degraus ao adentrar a seara do movimento e, com isso, desbravar a relação da iluminação com o *tempo*, o *ritmo* e os *humores* do espetáculo de teatro. Há ainda o caso da prosódia que poderá ser estudada em pesquisa futura, até mesmo como desdobramento do presente trabalho. A você que leu estes escritos, espero que eles tenham sido provocadores. Neste ponto, uma nova jornada é indicada e continuamos. Seguiremos em busca de entender o movimento, visto que, no teatro, imagem e movimento são indissociáveis.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, artes e livros**. Tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGOSTINHO. **Confissões**; tradução de J. de Oliveira e A. Ambrosio de Pina. 6ª ed. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- AGOSTINHO. **Trindade**; tradução do original latino e introdução Agostinho Belmonte ; revisão e notas complementares Nair de Assis Oliveira. São Paulo : Paulus, 1994.
- APPIA, Adolphe. **L'oeuvre d'art vivant**. Paris: Édition Atar, 1921.
- ARISTÓTELES. **Da Alma**; tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo : EDIPRO, 2011.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**; tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo : EDIPRO, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**; Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa : Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**; tradução Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2018.
- AQUINO, Tomás de. **Suma de Teologia. Primeira Parte – Questões 84–89**; tradução e introdução Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. – Uberlândia : EDUFU, 2016
- AVICENA. **Livro da alma / Ibn Sīnā**; tradução do árabe, introdução, notas e glossário Miguel Attie Filho; prefácio Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. – São Paulo: Globo, 2010.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**; tradução Estela dos Santos Almeida e Cláudio Cesar Santoro. Campinas : Papirus, 2012.
- BABLET, Denis. **A Luz no Teatro**. In: O Teatro e sua Estética Volume II. (org. e trad. Redondo Júnior). Lisboa: Arcádia, 1964.
- BACON, Francis. **Novum Organum ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza**. Tradução e notas de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo : Abril Cultural, 1984.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara : nota sobre a fotografia**; tradução Julio Castañon Guimarães. 7ª ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2018.
- BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. São Paulo : Cosac Naify, 2010.

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIBLIA. Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: PAULUS. 1990.
- BIKKER, Jonathan., **The nightwatch**. Amsterdam : Rijksmuseum, 2013
- BOOTH, Michael R., **Nineteenth-century theatre In The Oxford illustrated history of theatre** (Org. John Russel Brown). New York : Oxford University Press. 1995.
- BRODSKAĀ, Natalia. **Symbolism**. Rochester : Grange, 2007
- BRUNER, Jerome. **A Construção Narrativa da Realidade**. Trad. Waldemar Ferreira Netto. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, pp. 1-21. 1991. Disponível em: http://www.academia.edu/4598706/BRUNER_Jerome._A_constru%C3%A7%C3%A3o_narrativa_da_realidade Acesso em: 18 out. 2019.
- BRUNER, Jerome. **Realidade mental: mundos possíveis**; trad. Marcos A. G. Domingues. Porto Alegre: Artes Médicas. 1997.
- BRUNER, Jerome. **The course of cognitive growth**. *American Psychologist*, 1964, 19, p.1-15. <<https://doi.org/10.1037/h0044160>>
- CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Design de luz: pesquisa e ensino**. *Revista de Estudos Universitários (Sorocaba)* , Sorocaba-SP, v. 31, p. 25-42, 2005.
- CARVER, Craig M. **A history of English in its own words**. New York: HarperCollins, 1991.
- CLOTA. Jose Alsina. **El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo**. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DA VINCI, Leonardo. **The Notebooks of Leonardo da Vinci - Volume I**, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Ritchen. New York : Dover Publications, 1970.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: razão, emoção e o cérebro humano**; tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. 3ª ed. São Paulo : Companhia das letras, 2012.
- DAVINI, Silvia. **A pesquisa em teatro: a questão da palavra e da voz; In: Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**, org. Narciso Telles. Rio de Janeiro : E-papers, 2012
- DAY-LEWIS, Cecil. **The Poetic Image**. New York : Oxford University Press, 1947.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem : uma história do olhar no ocidente** ; tradução de Guilherme Teixeira. - Petrópolis : Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 1.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**; tradução Stella Senra. São Paulo : Editora 34, 2018.

DESCARTES, René. **El mundo. Tratado de la luz**; edición, introducción, traducción y notas de Salvio Turró. Edición bilingüe. Barcelona. Anthropos ; Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, 1989

DESCARTES, René. **O discurso do método**; tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo : Martins Fontes, 1996

DESCARTES, René. **Discurso do Método & Ensaios**. Organizado por Pablo Rubén Mariconda; traduzido por César Augusto Battisti, Érico Andrade, Guilherme Rodrigues Neto, Marisa Carneio de Oliveira Franco Donatelli, Pablo Rubén Mariconda, Paulo Tadeu da Silva. São Paulo : Editora Unesp, 2018.

DESCARTES, René. **Meditações de Filosofia primeira**; tradução de Jacob Guinsburg & Bento Prado Junior. São Paulo: Difel, 1973

DIDI-HUBERMAN. Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**; trad. Paulo Neves. São Paulo : Editora 34, 2013

DRUICK, Douglas W. **Gustave Moreau and the Symbolist Ideal in LACAMBRE, Geneviève. (Org.) Gustave Moreau: Between Epic and Dream**. Chicago : Art Institute of Chicago, 1999

DURHAM, John I. **Biblical Rembrandt: Human Painter In A Landscape Of Faith**, Macon : Mercer University Press, 2004

EURÍPEDES. **Medéia**, tradução Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo : Martin Claret, 2004.

FERNANDES, Silvia. **A pintura egípcia - A mensagem do eterno momento presente**. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n.º 12, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 429-435.

FRANCO JR, Hilário. **O feudalismo**. 4ª edição. São Paulo : Editora Brasiliense S.A., 1984

GASCOIGNE, Bamber. **World theatre : an illustrated history**. Boston, Little, Brown , 1968.

- GASSNER, John. **Medieval and Tudor drama**. New York : Applause Theatre. 1987. p. 33-35
- GATTESCHI, Giuseppe. **The grandeur that was Rome**. New York: Hastings House, 1954
- GELB, Ignace. **A Study of Writing**. Chicago: University of Chicago Press, 1952.
- GUERRERO, Rafael Ramon. **Historia de la Filosofía medieval**. Madrid : AKAL, 1996
- GREIMAS, A. J. **Semantique Structurale : Recherche de méthode**. Paris : Librairie Larousse, 1966.
- GOMBRICH, Ernest H. **La historia del arte**; traducción de Rafael Santos Torroella. Cidade do México: Editorial Diana S.A., 1999.
- ISHIKAWA, Kaoru. **Introduccion al control de calidad**. Traducción Jesús Nicolau Medina. Madrid : Diaz de Santos, 1994.
- HARTT, Frederick. **History of Italian Renaissance art : painting, sculpture, architecture**. 7Th edition. Upper Saddle River : Prentice Hall, 2011.
- HELMHOLTZ, Hermann von, **Treatise on physiological optics, Bd. 2 : The sensations of vision**, Translated by James P C Southall. Wisconsin : Optical Society of America, 1924
- HODGE, Francis. **Play directing: analysis, communication and style**. New Jersey : Prentice-Hall, 1971.
- HOLLAND, Peter; PETERSON. Michael. **Eighteenth-Century Theatre In The Oxford illustrated history of theatre** (Org. John Russel Brown). New York : Oxford University Press. 1995.
- HOSHIKAWA, Ana Maria Novi. **O teatro russo no teatro americano - traços tchekhovianos na obra dramaturgica de tennessee williams**. Anais ABRALIC Internacional... Campina Grande: Realize Editora, 2013. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4170>>. Acesso em: 28.mar.2020
- HOPKINS, Jim; SAVILE, Anthony (Org). **Psicanálise, mente e arte**, Campinas: Papirus, 1995.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio do Cromwell e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- KERNODLE, George R., **General Intorduction: The Renaissance Stage in The Renaissance Stage** (Org. George R. Kernodle). Florida : University of Miami Press, 1958

- LASSAIGNE, Jacques. **Matisse: Biographical and Critical Study**. Translated by Stuart Gilbert. Paris: Skira, 1959
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André. **The Art of Prehistoric Man in Western Europe**. London : Thames and Hudson, 1968.
- LEWIS, Cecil Day. **The Poetic Image**. New York, Oxford University Press, 1947.
- LEYMARIE, Jean. **Fauvism: Biographical and critical study**; translated by James Emmons .New York : Skira, 1959.
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : Rocco Digital, 2015.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Symbolist Art**. London : Thames & Hudson, 1972
- KLIN, Morris. **Mathematics in western culture**. New York: Oxford Univ., 1953.
- MACAULAY, Thomas. **Essays on Milton**. Boston : D.C. Heath & Co, 1900.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**; tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MCCANDLESS, Stanley. **A method of lighting the stage**. New York: Theatre Arts Books, 1947.
- MENDES, Cleise Furtado . **Castro Alves - Marmelada: Uma Comédia Caseira – Noivas**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003
- MITCHELL, W. J. Thomas. **Picture theory: Essays on verbal and visual representation**. Chicago : University Chicago Press, 1994.
- MOLINARI, Cesare. **Theatre through the ages**; traslated by Colin Hamer. New York: McGraw-Hill, 1975.
- MUSÉE DU LOUVRE. **La Liberté guidant le peuple / Dossier documentaire**. Paris, 2018. Disponível em: <https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-la-liberte-guidant-le-peuple-dossier-documentaire.pdf> Acesso em: 16.jun.2020
- NETTO, Adamo Lui; CTO (Camâra Técnica de Oftalmologia). **Cerca de 10 mil pacientes são beneficiados por ano com transplantes de córnea no país**. In: Jornal do Cremesp, Ed. 262. São Paulo. 2009.

- NOVAES, Adauto. **De olhos vendados**. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo : Cia das Letras, 1988. p. 9-20.
- PARKINGTON, John. **Symbolism in Palaeolithic Cave Art**. The South African Archaeological Bulletin, Vol. 24, No. 93 (Apr., 1969), pp. 3-13. Published by: South African Archaeological Society Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3888361>> Acesso em: 21 out. 2019
- PANTINI, Romualdo. **The Art of G. F. Watts**. In: WEST, W. K. (Org). **G. F. WATTS**. London : George Newnes Limited, 1907. p. XIX- XXX.
- PLATÃO. **A República**; tradução Leonel Vallandro. 4ª ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2018 a.
- PLATÃO. **Mênnon**; texto estabelecido e anotado por John Burnet; tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio, 2001.
- PLATÃO. **O julgamento e a morte de Sócrates; O banquete**; tradução Bruno Gripp ... [et al.]. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 b.
- PLOTINO. **Enéadas I - II**, Introducción, Traducción y notas de J. Igal. Madrid: Gredos, 1982.
- PLOTINO. **Enéadas III - IV**, Introducción, Traducción y notas de J. Igal. Madrid: Gredos, 1985.
- PLOTINO. **Enéadas V - VI**, Introducción, Traducción y notas de J. Igal. Madrid: Gredos, 1998.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia del Cuento**. Traducion Lourdes Ortiz. Madrid : Editorial Fundamentos, 1977.
- PROUS, André. **As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica. Arqueofatos ou realidades?**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 3: 251-261, 1999.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **Historia da filosofia: Do Humanismo a Kant**; São Paulo : Paulus, 1990
- REHM, Rush. **Greek Tragic Theatre**. New York: Routledge, 1994
- RODRIGUES NETO, Guilherme. **Euclides e a geometria do raio visual**. Sci. stud., São Paulo , v. 11, n.4, p.873-892, Dec.2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662013000400007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662013000400007>

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. - 2 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYLANDS, George. **Words and poetry**. New York : Payson & Clarke, 1928

SARANYANA, Josep-Ignasi. **La filosofia medieval: desde sus orígenes patristicos hasta la escolástica barroca**. Pamplona : EUNSA, 2007

SARRAZAC, Jean Pierre. **A reprise (resposta ao pós – dramático)**. Tradução de Humberto Giancristofaro. Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, março de 2010. Disponível em: <www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico> Acesso em: 10/11/2019

SARRAZAC, Jean Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés**. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. 1 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.

SABINO, Claudia de Vilhena Schayer et al. **O uso do diagrama de Ishikawa como ferramenta no ensino de ecologia no ensino médio**. Educação & Tecnologia, [S.l.], v. 14, n. 3, mar. 2011. ISSN 2317-7756. Disponível em: <<https://periodicos.cefetmg.br/index.php/revista-et/article/view/232>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

SAINT-EXUPERY, Antonie. **O pequeno príncipe**. Tradução Dom Marcos Barbosa. 49ª ed. Rio de Janeiro: Editora Agir. 2000.

SANTA CASA DA MISERICORDIA. **Compromisso da Misericórdia de Lisboa**. - Lisboa: por Pedro Craesbeeck, 1619.

SARIAN, Haiganuch. **Mito e imagística nos vasos gregos**. Phoinix, Rio de Janeiro, 5:163-175, 1999

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**; apresentação e notas Arlette Elkaim-Sartre; tradução João Batista Kreuch. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SCHMITT, Jean-Claude. **La culture de l'ímagó. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales**. 51^e année, N. 1, 1996. pp. 3-36;

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média** ; tradução de José Rivair Macedo – Bauru: EDUSC, 2007.

- SERLIO, Sebastiano. **From The Second Book of Architecture (Il Primo (Secondo) Libro d'Architettura, Paris, 1545, pp. 63-74); translate Allardyce Nicoll in The Renaissance Stage (Org. George R. Kernodle).** Florida : University of Miami Press, 1958
- SILVA, Luciene Lages. **Epítetos: Entre Homero e a apropriação da Tragédia e Comédia.** Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, v. 21, p. 39-60, 2012.
- SINISTERRA, José Sanchis. **Dramaturgia de textos narrativos.** Ciudad Real: ÑAQUE Editora, 2003.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**, tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre : L&PM, 2011.
- SHELLEY, Percy Bysshe. **A Defence of Poetry.** Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904.
- SKOOG, Douglas A.; WEST, Donald M.; HOLLER, F. James; CROUCH, Stanley R. **Fundamentos de Química Analítica.** São Paulo: Editora Thomson, 2006.
- SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas.** Tradução de Maria Lúcio Pereira com a colaboração de Antônio Edson Cadengue. São Paulo : Editora Ática S.A, 1993.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SPOLIN, Viola. **Theater Games for the Classroom: A Teacher's Handbook.** Evanston: Northwestern University Press, 1986.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator I;** tradução Jefferson Luiz Camargo ; revisão da tradução João Azenh a Jr. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- SWIFT, Taylor. **Red in Red.** Nashville : Big Machine Records. 2012
- SWIFT, Taylor. **Out of the woods in 1989.** Nashville : Big Machine Records. 2014
- SWIFT, Taylor. **Getaway car in Reputation.** Nashville : Big Machine Records. 2017
- SWIFT, Taylor. **Daylight in Lover.** New York : Republic Records. 2019
- SWIFT, Taylor. **Cardigan in Folklore.** New York : Republic Records. 2020
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950).** Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TOSSATO, Claudemir Roque. **A função do olho humano na óptica do final do século XVI.** Sci. stud., São Paulo, v. 3, n. 3, p. 415-441, Sept.2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662005000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Jan. 2020.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662005000300004>.

TOSSATO, Claudemir Roque. **Os fundamentos da óptica geométrica de Johannes Kepler**. Sci. Stud., São Paulo, v. 5, n. 4, p. 471-499, Dec.2007. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000400003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 Jan. 2020.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662007000400003>.

TODOROV, Tzevetan. **Os poderes da poesia In CICERO, Antônio. Forma Sentido Contemporaneo: Poesia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

TRAPP, Frank Anderson. **The Atelier Gustave Moreau**. in Art Journal, vol. 22, no. 2, 1962, pp. 92–95. Disponível em: <www.jstor.org/stable/774670>. Acesso em: 25. Jun. 2020.

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILES, David. **Theatre in Rome and Chriatian Europe In The Oxford illustrated history of theatre** (Org. John Russel Brown). New York: Oxford University Press. 1995.

WILKINSON, Richard H. **Symbol & Magic in Egyptian Art**, London: Thames and Hudson Ltd, 1994

WILLIAMS, Tennessee. **Algo não dito In 27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução Grupo Tapa. – São Paulo: É Realizações, 2012.

WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. **Living theater: a history**. New York: McGraw-Hill, 1994.

YELLOTT, Jack. **Important dates in vision science. A chronological history of vision research: 1600-1960**, 2015. Disponível em:

<http://www.arts.rpi.edu/~ruiz/stereo_history/text/visionsc.html>. Acesso em: 27 jan. 2020.

YOUNG, Thomas. **II. The Bakerian Lecture. On the theory of light and colours**, in Phil. Trans. R. Soc. 92. p. 12–48, 1997

YOUNG, Hugh D.; FREEDMAN, Roger A. **Física IV – Ótica e Física Moderna**. 14ed. São Paulo: Pearson, 2004.

ZAHN, Johann. **Oculus artificialis teledioptricus sive Telescopium 1**. Herbi Poli: Sumptibus Quirini Heyl, 1685.