

A luz cênica como visão espiritual: Gordon Craig e o design por símbolos

The scenic lighting as spiritual vision: Gordon Craig and design by symbols

*Alberto Luiz Morgado*¹

*Paulo César Balardim Borges*²

Resumo

O seguinte trabalho investiga a concepção de iluminação cênica de Gordon Craig e sua influência na cena contemporânea. Para tanto, são levadas em consideração as sombras como forma de expressão, a influência de Richard Wagner e o pós-impressionismo. Por fim, analisamos a produção de *Dido and Aeneas*, marco da iluminação cênica moderna.

Palavras-chave: Gordon Craig; design; iluminação cênica

Abstract

The following work investigates Gordon Craig's conception of scenic lighting and its influence on the contemporary scene. To that end, the shadows as a form of expression, the influence of Richard Wagner and post-impressionism are taken into account. Finally, we analyze the production of *Dido and Aeneas*, landmark of modern scenic lighting.

Keywords: Gordon Craig; design; scenic lighting

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGT), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). albertoluizmorgado@gmail.com
² Prof. Dr. Adjunto atuando na graduação e na pós-graduação em teatro (PPGT) do Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Diretor, ator, e cenógrafo da companhia teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. paulobalardim@gmail.com

O conceito

A concepção cênica de Gordon Craig (1872-1966) é simples, despojada e eficiente; para ele - adepto do movimento Simbolista - a cena naturalista é disfuncional, impõe a tarefa de transformar a cena em uma infinidade de objetos cênicos e telões pintados que pretensamente evocariam o real, transformando, às vezes, o palco num museu. Para Craig era primordial suprimir o que há de obsoleto na *mise-en-scène*. O naturalismo, *facsimile* da natureza refrata a imaginação, desdenha da capacidade criativa do espectador; neste contexto, não há espaço para a invenção, para a poesia. O Naturalismo, como toda cópia, é despojada de conteúdo simbólico. Designer por excelência, Craig desenvolveu uma arquitetura que insinua um prolongamento, um *continuum* espacial; luz, linhas, cores em coesão e harmonia com o espaço cênico: *um ambiente simbólico*. Síntese do impacto da sua iluminação, Scott Palmer anota a respeito da iluminação em *Dido and Aeneas* em (maio de 1900) sob a direção de Craig:

Por inexistir as luzes da ribalta, os atores pareciam menos artificiais. As telas laterais iluminadas de Herkomer, fixadas a dois ou mais metros à frente do pano de fundo, tinham alcançado uma tal profundidade de cor que ele, Craig, jamais tinha visto antes; pois só tinha conhecimento das telas pintadas que eram usadas em cenas de pantomima. Decidiu que, qual fosse o motivo, usaria telas também, com luzes laterais de diferentes cores. O resto da sua iluminação viria por cima do proscênio (Palmer, 2012, pp. 2-3).

Influências

Hubert von Herkomer (1849-1914) foi um multitalentoso artista: pintor, compositor, músico, diretor teatral e também um dos pioneiros na direção de cinema; alemão, de origem bastante humilde se fixou em Bushey, interior da Inglaterra onde possuía um estúdio. A privação material que ele e sua família passaram repercutiu manifestamente em sua concepção artística, tornando-se um ferrenho abnegado pelo realismo; seus trabalhos têm a marca do humanismo; em 1907 tornou-se cavaleiro por Edward VII. Craig frequentou assiduamente seus cursos e experimentos, e por mais que tivessem abordagens artísticas diferentes - Craig era um pós-impressionista - a sua influência é inegável. Nos seus trabalhos posteriores, principalmente, em *Dido and Aeneas*, Craig, evoluiu substancialmente tanto na cenografia, quanto na iluminação; neste trabalho ele onde fez uso de luzes laterais de diversas cores, aboliu as luzes de ribalta, como também, fez uso da gaze (*light gauzes*) com efeito similar ao tule, gerando excelentes efeitos de transparência e dotada de grande sensibilidade à luz (Palmer, 2012, pp. 2-3).

Outro nome proeminente no estudo da cena foi o suíço Adolphe Appia (1862-1928), ele e Craig fizeram parte do *New Stagecraft Movement*, entretanto, nunca trabalharam juntos e o contato pessoal foi quase nenhum, mas se comunicavam às vezes por cartas e teciam considerações reciprocamente sobre suas concepções artísticas. Craig se concentrava no impacto visual da sua *mise-en-scène* enquanto Appia investigava o equilíbrio entre a tridimensionalidade do corpo do ator e a antinomia deste com o cenário bidimensional. Em Appia, o ator é o elemento proeminente da sua abor-

dagem artística. Em Craig, o ator é um componente, uma unidade pictórica que deveria ser substituída pela metáfora do *über-marionette*. Concordavam no fundamento de que a plasticidade e a luz andavam lado-a-lado, foi o que se convencionou chamar *Teoria da Plasticidade*. Ambos são sinônimos de alto *design*, tecnologia e modernidade na cena teatral. As produções operísticas e teatrais contemporâneas - principalmente nas óperas de Richard Wagner - são caudatárias da contundência expressiva de Appia.

Na formulação de Craig, há uma tentativa de reelaborar o conceito wagneriano de "teatro como obra de arte total" (*gesamtkunstwerk*), abordagem bem conhecida que estabelece a fusão da música, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e representação dramática. Em *Da Arte do Teatro* (1963) Craig formula uma associação entre sinestesia (uma espécie de 'cruzamento sensorial') e a *gesamtkunstwerk*. No entanto, a concepção de Craig não se confunde com a de Wagner, pois baseia-se na integração dos elementos que compõem a cena, isto é, luz, linhas, palavras, gestos, símbolos-signos, mise-en-scène e etc., e não a incorporação de todas as manifestações artísticas propostas pelo compositor. Para Craig (apud Symons, 1907, p. 233) a arte é um ato vital, expressão do ser, da mesma forma que o ser é expressão da natureza. Arte que se revela no impulso que instiga a Vida para a arte. Indicativo onde emerge o inconsciente, primado do Simbolismo.

Longe da concepção cênica naturalista, a luz sob Craig aproxima-se de uma arquitetura funcional, banindo assim tudo aquilo que remetesse à ideia de ornamento, adorno. Dentro da sua proposta de uma 'Nova Cena' a luz, efetivamente, torna-se um novo elemento, um componente ativo que irá privilegiar a plasticidade, o movimento: um moto-palco abstrato, mutável, deslizante, de movimento real ou não. Craig suprimiu o palco-plano, os 'cenários-caixa' e os seus telões paisagísticos pintados. Sua estética fundada no Simbolismo almeja o que está além da aparência, do superficial, um lugar e estado onde se descortina a poesia da vida; a verdade não é ostensiva, revela-se por meio de símbolos, um *locus* indicativo de transcendência onde a poesia entra em movimento. Para ele, o movimento perfeito (ou gesto simbólico) criaria uma união mística com os ritmos universais da natureza, um caminho primevo onde diretamente se exprimiria alma.

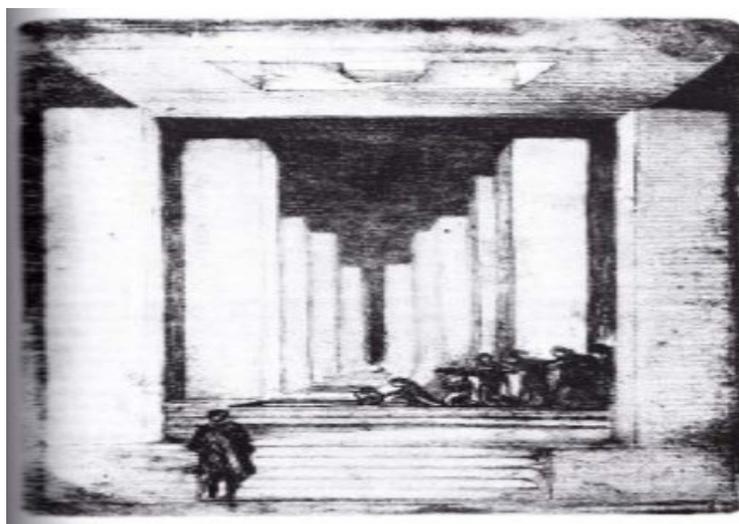


Figura 2: Set. Fonte: <https://progenytheatre.blogs.lincoln.ac.uk/2013/02/07/artistic-influences/>
Acesso em: 05 fev. 2018,

Na figura 2 acima, *Set*, desenhado por Craig, nota-se a preocupação com a verticalidade, a perspectiva, a profundidade da cena. Incomodava Craig os cabos da iluminação elétrica, mas não queria substituir esse tipo de luz. Para ele, mais do que estar atualizado com relação à luz, à maquinaria, era fazer o melhor (grifo dele). Mesmo assim, diz ele, nada se comparava à luz do dia, que ainda não teve (no teatro) o seu dia (Craig, 1919, p. 29).

A luz cênica na concepção de Craig sofreu influência também do Wayang (ou Wajang), uma forma de representação de formas animadas encontradas no sudeste asiático, em especial, na Indonésia. É um teatro de sombras com bonecos (figura abaixo), em seu repertório encontramos tesouros do cânon hindu como o Mahabharata e o Ramayana e também textos com abordagens fundadas no mito. O manipulador (Dalang) é um artista e uma autoridade espiritual. No Wayang kulit (espécie de Wayang com bonecos em couro) tradicionalmente o espetáculo começa às nove da noite e termina às cinco da manhã. Sobre o Wayang, Sangga Sarana Persada comenta que as histórias têm índole moral: a honestidade e verdade contra o mal, como também, escolher de acordo com suas crenças e a purificação da alma (Persada, 1997-2000).



Figura 1: Cena do Ramayana

Fonte: https://creators.vice.com/en_us/article/z4qeza/traditional-indonesian-theatrical-wear-for-the-3d-printed-age. Foto: Rebecca Marshall sob licença de Attribution-ShareAlike 2.0 Generic. Acesso em: 09 dez. 2017.

A mise-en-scène total

Craig planejou, na Itália em 1937, uma *performance* da *Paixão de São Mateus* de Bach sob a égide fascista (Innes, 2005, p. 72). O arranjo cenográfico fascista tem escala monumental, reside na ideia de ser imprescindível a comunicação eficaz entre a arte pública e a massa, que crie um juízo de valor entre os anseios do povo e o ideário fascista. Uma unidade que crie uma identidade. Christopher Innes, porém, entende que a tentativa desta empreitada foi mais por oportunismo do que por engajamento, pois Craig admirava Mussolini mais pela sua *persona* teatral do que o tipo de políti-

ca que ele representava. Mussolini sonhava em construir um teatro com capacidade para pelo menos oito mil pessoas, num movimento político que almejava a reconstrução do império romano (Innes, 2005, p 72). Para Olga Taxidou (1991, p. 169), Mussolini criaria um grande império que inspiraria um grande teatro, e Craig seria o seu nome maior. A seminal revista *The Mask*, editada por Craig, sob vários pseudônimos, foi partícipe ativa na reverberação dessas ideias. Na edição de 1914 (vol. 6, nº 14), ano do início da primeira grande mundial (1914-1918), Craig, mesmo sendo um cidadão inglês, esposava ideias em paralelo aos movimentos totalitários alemães e italianos. No epílogo, ele escreveu:

Tenho muito de Revolucionário em mim; não sou propriamente um. Minha revolta é contra a Revolta. Creio e almejo pela Ordem e a Obediência, tão natural quanto o caos e a falsidade. (Craig apud Taxidou, 1991, p. 71)

Taxidou (1991) observa que Ordem e Obediência tem uma conotação metafísica e não materialista, porém, para nós, Ordem e Obediência tem, neste contexto, também um caráter materialista que inspiram os grandiloquentes espaços cênicos de Craig, na necessidade de um *líder* encarnado, no encenador como herói carismático, o *über-marionette* como redentor artístico e a possibilidade técnica da reprodução dos seus cenários; a cinética impessoal, massiva e geométrica dos atores e, por fim, através da grandeza de sua arquitetura, Craig sugere uma manifestação física de um poder constituído, uma espécie de hiper-realismo envolto numa dinâmica totalitária.

Paradoxalmente, sua *mise-en-scène* tem um sentido não-retórico, declaratório, onde inexistente persuasão; o espectador escolhe o que contemplar, pode sutilmente ignorar ou atentamente olhar, perceber um ponto qualquer, um detalhe, uma fresta, sem arroubos. Na experiência simbolista, não se tenta explicar coisa alguma: nela, cria-se visões e *Entendimento*; e devem ser contempladas com os olhos da mente. Nesse sentido, quando trata dos espectros em Shakespeare, Craig assinala:

Em Macbeth, esses espíritos chaman-se, como nos contos de fada, as Três Feiticeiras, nome elástico que o público de teatro pode, de seu agrado, escarnecer ou tomar a sério. (Craig, 1963, p. 277)

A cena simbolista é o lugar das reminiscências. Platão (428/27–347 a.C.) declara em Fédon (1973, 249e-250c) que o sábio é aquele que relembra o que vislumbrou no mundo das Ideias e é seu dever iluminar aqueles que estão na caverna da existência terrena. O teatro, nessa abordagem, é uma vereda onde nos apropriamos de nós mesmos, um lugar que se identifica, onde nos reconhecemos como unidade. Platão, na mesma obra, analisa este tema com a teoria da *anamnese* ou teoria da recordação: nela, a alma participa do mundo das *Ideias* em uma existência pré-terrena; re-encarnado, traz gravado em si aquele universo. Neste sentido, conhecer é recordar, o conhecimento como recordação. Fundamental para o Simbolismo é a sugestão e não a declaração formal, direta ou explícita. É o velado estímulo que inspira e exorta à transcendência; sugerir, sem objetivar os fenômenos. Constantin Stanislavski (1863-1938), um insuspeito adepto do realismo teatral, reflete de forma arguta sobre o Simbolismo quando diz: "pertence [o Simbolismo] à supraconsciência, que começa onde

termina o ultra-natural” (Stansilavski, (1989, p. 299); e que só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se *naturalmente*, normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o supraconsciente sai dos seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza e o supraconsciente esconde-se nas entranhas da alma, protegendo-se da grosseira anarquia muscular. Para Craig o poder da sugestão deve estar atrelado ao movimento, não ao ‘pequeno gesto’, ele não se detinha nas minúcias, pois eram inexpressivos, não seriam notadas. Em Craig, a *mise-en-scène* deve sugerir ideias, categorias, ‘estados’ e ambiências e nada que possa evocar individualidades, sua proposta cênica é, no fundo, uma *cerimônia*. A luz, os *screens*, as linhas são entidades aspirando por uma união mística. Para nós, Craig demanda uma espécie de *introvisão*, ou seja, a faculdade de assimilar a essência objetiva; que, por meio da sugestão, surgirão símbolos que instigarão determinados movimentos expressivos e autênticos até se alcançar o *gesto simbólico*.

Irène Eynat-Confino (1987, p. 25), entende que *sugestão* é um termo apropriado, da mesma forma que o termo *expressão*, ambos são o fundamento de um mesmo processo que tem como base os símbolos, estes que criam uma atmosfera misteriosa que induz a percepção e a revelação da *Verdade* e da *Beleza*. Para Lee Symons (apud Eynat-Confino, 1987, p. 45) o segredo usado por Craig foi o de transferir o padrão de determinado elemento por outro padrão que evoque esse mesmo elemento em sua mente, uma transferência de padrões em graus e também, uma nova ‘qualidade’. Para Eynat-Confino, Craig chegava neste padrão pela seguinte contextualização: traduzia uma determinada experiência num “equivalente estético”, por um processo de *simplificação* e *implicação*. Essa transferência de padrões, se nos apresenta como uma espécie de metáfora que por comparações implícitas advém um novo design, um novo padrão. O excelente crítico Arthur Symons que foi testemunha de algumas produções de Craig adverte que há um elemento incalculável na sua cena: uma parte acidental, outra parte inspiração. A questão pertinente é: Quanto é acidente e quanto é inspiração? (Craig, 1907, p. 349).

A sombra expressiva

Em 1876, em Bayreuth, templo artístico de Richard Wagner, devido a um problema técnico durante a apresentação da ópera wagneriana *Rheingold* o público ficou imerso na escuridão pela primeira vez. Uma desorientação circundou a plateia; nesse momento Wagner percebeu a potência do lúgubre como força expressiva tal e qual a luz. Neste contexto, o jogo luz-sombra torna-se eloquentes. A partir dessa influência, Craig, como Herkomer (1849-1914) não se rogaram em colocar seus atores na escuridão, esse conceito que atingiu envergadura com o expressionismo, como exemplo, é útil assistir o filme-referência do Expressionismo: *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett von Dr. Caligari*, Alemanha, 1919), Direção de Robert Wiene, considerado um dos filmes clássicos do cinema expressionista, ao lado de *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926) ou ainda, numa abordagem mais contemporânea, o uso inteligente da sombra por Marlon Brando no filme *Apocalypse Now* (direção de Francis Ford Coppola, roteiro dele e de John Milius, 1979, Estados Unidos).

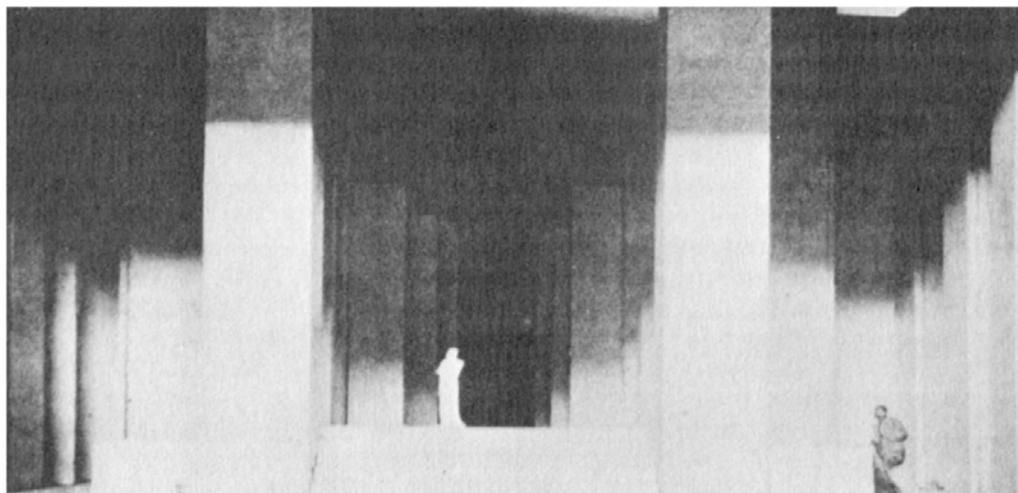


Figura 2: A sombra. Fonte: <https://archive.org/details/cu31924026417984>. Acesso em: 09 dez. 2017

Na figura acima, um estudo sobre os screens para o paradigmático *Hamlet* que Craig produziu junto com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1912, pode-se notar como a inserção das sombras é ostensiva, quase violenta (Craig, 1913, p. 84). Uma espécie de *tenebrismo*, um áspero contraste entre luz e sombra. O *chiaroscuro*, o contraste entre luz e sombra exige conhecimentos de perspectiva, dos efeitos que a luz provoca nas superfícies, no matiz. Áreas lúgubres valorizam o estudo cromático, a composição.

Dido and Aeneas

A temática clássica grega-romana é um tema recorrente em Craig. Entre as suas primeiras produções, Craig trabalhou com o mito em *Dido and Aeneas* (1899-1900), *Acis and Galatea* (1902), depois, a *History of Dioclesian*. O que atraiu Craig no drama grego, sugere não terem sido a singular maneira que o povo helênico retratava a realidade humana. Para ele, os gregos conseguiram captar uma pequena parcela do segredo do movimento; nesse sentido, o uso imaginativo de como eles integravam a natureza com a cena, o movimento do coro com o público e o movimento do sol sobre a arquitetura que 'movia' os espectadores. O movimento exsurge através do olhar, ou ainda, o movimento se desenvolve concomitante ao olhar; "a beleza incomparável de se assistir um espetáculo que se desenvolve ao ar livre, o enredo, a narrativa move-se com a luz, as nuvens, enfim, com a natureza" (Craig, 1913, p. 8). Para o uso da luz natural é necessário um estudo apropriado, os gregos (e Craig) tinham essa percepção; no teatro, a iluminação cênica abriga a ideia de criar uma atmosfera propícia a um tipo de manifestação artística fundada nos símbolos. Ora difusa, ora concisa, lacônica até, essa luz produz um jogo de inter-reflexões propícias a estados intimistas. Assim, o espaço teatral e a assembleia – essa entidade concreta de indivíduos - transforma-se num *corpus hermeticum* que se compartimentaliza. Um simples feixe de luz, pode ser um símbolo em si mesmo ou revelar ou a indicar algo, tornar algo expressivo em particular. Os efeitos de luz e sombra valorizam a percepção do espaço. A não-uniformidade da luz, a baixa intensidade luminosa amaina os sentidos. Em sentido contrário, a maior intensidade. Nesta época, foram de grande

valia para o teatro a criação dos *spotlights*; passíveis de regular o foco da luz, bem como os obturadores, o direcionamento e a instalação à distância.

No final do século XIX a luz elétrica já era comum nos teatros, as luzes de ribalta e das gambiarras se utilizavam desse recurso. Afirma Innes (1998, p. 22) que Craig no início de sua carreira, ator ainda, entendia a bi-dimensionalidade dos sets como falsos e que a luz a gás, devido a sua suavidade, desfocava o que se via, criando uma ilusão que Craig muito apreciava, reforçando a perspectiva (*trompe-l'oeil*) e dando profundidade a cena. Mesmo assim, afirma Innes (1998, p. 22), mesmo quando se tornou comum nos teatros à luz elétrica, Craig manteve muito do que ele aprendeu com Henry Irving (1838-1905), seu padastro e renomado ator e empresário teatral inglês. Na figura abaixo, uns croquis da seminal produção de *Dido and Aeneas*. O engenho de Craig na posição dos holofotes, os diferentes planos em que os atores e atrizes contracenavam, o lugar da orquestra, quase invisível, sugere uma influência do fosso da orquestra no *Bayreuth Festspielhaus*³ (*Teatro do Festival de Bayreuth*). Com o fosso, a atenção do público imerge totalmente para o que acontece em cena, por mais que a música esteja presente.

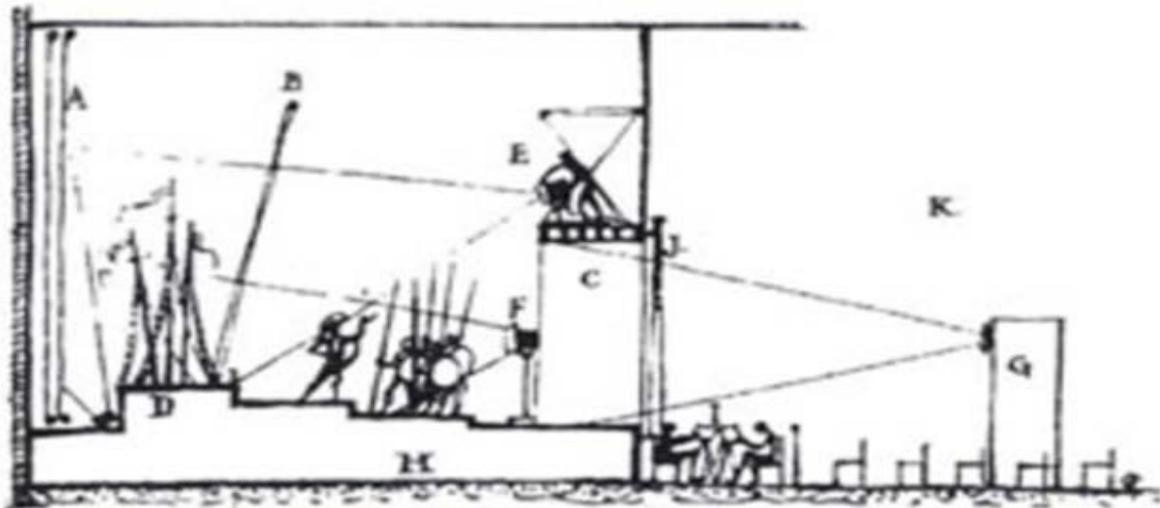


Figura 3: Ante-proscênio de *Dido and Aeneas*

Fonte: <https://www.questia.com/read/1G1-198849225/herkomer-s-legacy-to-craig-and-the-new-stagecraft>. Acesso em: 10 dez. 2017

Sob Craig, a luz sai de “lugar nenhum”, circunda a cena num *leitmotiv* com sutis mudanças, criando um quê de infinito com sua perspectiva; uma aura propícia para uma cena fundada em signos. Da apresentação de *Dido and Aeneas*, marco da iluminação cênica moderna encenada por Craig, comentou-se:

Sob o efeito dessa luz, o fundo da cena torna-se profundamente azul, aparentemente quase translúcido, por onde o verde e o púrpura criam uma harmonia de grande encantamento. (Palmer, 2012, pp. 2-3)

Craig procura na própria natureza, seja no movimento dos animais, dos astros, elementos que pudessem de alguma forma contribuir para aquilo que deveria ser útil à sua estética. Em paralelo, procura um método científico para se atingir a *Beleza*.

³ Bayreuth Festspielhaus é a casa de ópera usada para as apresentações das obras de Richard Wagner.

Este atributo não significa somente harmonia, proporção ou simetria, mas, sobretudo, unidade; unidade de expressão, isto é, estilo. Um design por símbolos.

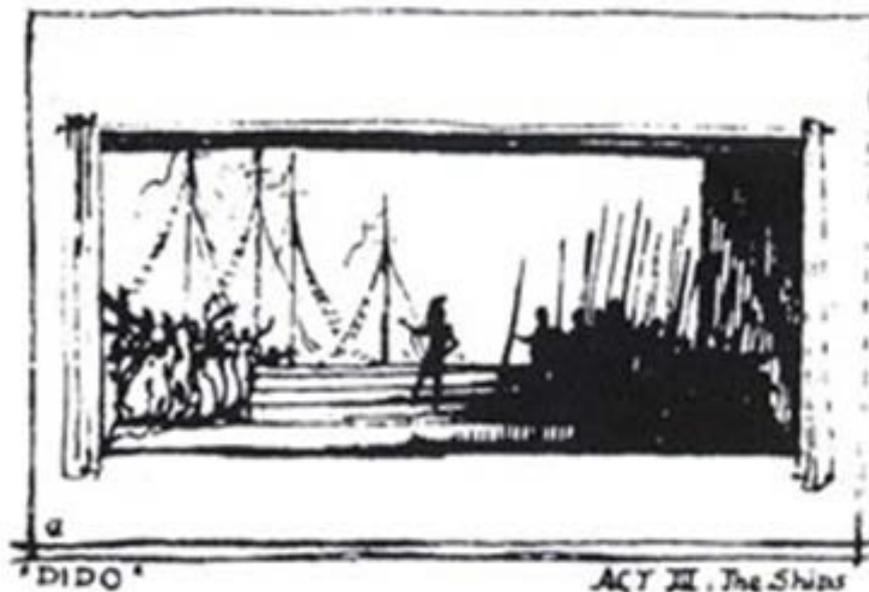


Figura 4: *Dido and Aeneas*

Fonte: <https://www.questia.com/read/1G1-198849225/herkomer-s-legacy-to-craig-and-the-new-stagecraft> Acesso em: 16 dez. 2017

Na figura acima, um *sketch* de Craig para o terceiro ato de *Dido and Aeneas*; Richard William Pick aponta para o evidente minimalismo, o jogo e o equilíbrio entre luz e sombra contra o pano de fundo e na ausência de luzes da ribalta. A preocupação na plasticidade da *mise-en-scène*. E o mais importante, afirma o autor que Craig não se influencia pelo realismo da cena de Herkomer e, sim, pela poesia da sua *mise-en-scène*. Outrossim, Craig faz uso da *silhouette* da sombra como força estrutural efetiva (Pick, 2008).

A matiz pós-impressionista como pintura cênica

Barnard Hewitt observa, no artigo *Gordon Craig and Post-Impressionism* (2009, p. 75), que Craig reconhece ser debitário de inúmeros pintores como Giotto, Rembrandt e Michelangelo, porém nenhuma menção faz aos pintores pós-impressionistas. Para o pesquisador, Craig inconscientemente absorveu e desenvolveu algumas características desta corrente artística. Entre os pintores dessa corrente, Cézanne, por exemplo, fez uso de simplificações geométricas como o cilindro, cones e esferas; por sua vez, Craig com seus biombos de diferentes tamanhos dava volume e profundidade à sua cena. Ainda, Cézanne foi um arguto observador dos elementos da natureza; criou um conceito baseado na *visão binocular*, que muito desenvolveu o seu *trompe l'oeil*, a perspectiva. A visão com os dois olhos, de forma autônoma, porém simultaneamente, é o que dá a impressão ou sensação de espacialidade, profundidade no campo visual. Craig instigando o espaço cênico, criando volumes, valorizando a profundidade espacial, a tridimensionalidade, com os seus biombos e iluminação alçou a *mise-en-scène* a um novo patamar. O palco, com esses elementos ganhou um

novo elemento que ora dialoga, ora comenta e/ou ainda, contradita a cena. Cézanne entendia que a troca da luz e das formas evanesce a força dos objetos. O pós-impressionismo nasceu por entender o impressionismo ultrapassado, e é quase sempre assim a relação temporal das correntes artísticas. Mesmo assim, o pós-impressionismo sorveu das pesquisas dos impressionistas, a nova vanguarda se destacava por ampliar o estudo cromático e a composição, intelectualizam a representação por um novo modelo de representação. Outro ponto de contato com a percepção artística de Craig é o antinaturalismo de Gauguin baseado na convenção, no artificial. Craig preconizava uma nobre artificialidade, seja na *mise-en-scène*, na luz, no movimento, na articulação de todos os elementos inseridos na cena, sobretudo os atores, transformando-os, maximizando-os, na super-marionete.

Uma corrente pós-impressionista que sugere um maior contato com a concepção estética de Craig são os chamados *nabis*⁴ para eles a imagem só havia razão de ser se existisse um estilo, este que somente pode exprimir uma identidade. Exploravam o manancial puro da arte, diziam que as fontes deveriam dizer por si mesmas. No Simbolismo, o mote simbolista é pela percepção do invisível. Os *nabis* procuravam a beleza encontrada na natureza, eles aproveitaram o misterioso e místico mesmo nos assuntos mundanos. Na figura 5 abaixo, a obra *A subida do Calvário* (1889) de Maurice Denis, note que os ângulos convergem para a figura de Cristo. Criam uma espécie de desorientação, de perda dos sentidos, um declínio. Reforça esta ambiência o forte tenebrismo, usado como metáfora do suplício de Cristo.



Figura 5: *Nabis*. https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Denis#/media/File:Maurice_denis_salita_al_calvario,_1889.JPG
Acesso em: 06 fev. 2018

Para Craig, a tênue iluminação, as *silhouettes*, o lúgubre, o movimento dos atores, por vezes, figurantes silenciosos, transformou a cena em espectral, transfigurada. Uma espécie de “cegueira intelectual”, a visão como sinônimo de razão é um

⁴ Corrente pós-impressionista de pintores, para eles a imagem só havia razão de ser se existisse um estilo, este que somente pode exprimir uma identidade, marca indelével, pessoal e intransferível de cada artista. Os *nabis* exploravam o manancial puro da arte, não entendiam ser necessário explicar os seus conceitos, diziam que as fontes deveriam dizer por si mesmas, além de Gauguin (1848-1903), e Cézanne (1839-1906), fizeram parte Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943), Maxime Dethomas (1869-1929), Meyer de Haan (1852-1895), Rene Georges Hermann-Paul (1864-1940).

obstáculo à verdadeira percepção no contexto simbolista. A razão, neste sentido, é limitada e inapropriada até.

Em Craig, o estudo com a luz artificial repousa sobre os mesmos princípios de todos os elementos da cena, ou seja, estes devem ser harmônicos, buscando a unicidade (de únicos) e a unidade (de uno). O encenador não deve usar de sua inteligência somente em elementos práticos, ou seja, para ele, a luz deve ser resultado de um estudo e não somente da prática; o encenador deve estudar, usar sua inteligência em descobrir qual é o seu próprio modo de usar a luz. Craig é econômico quando o assunto é iluminação, talvez por ser algo que deva ser pesquisado por cada encenador, em cada projeto, cada produção, o importante é ter a sua feição, o seu *design*, restando implícita a ideia de que ele não tenha fórmulas prontas, acerca da iluminação cênica (Craig, 1957, p. 42).



Figura 6: Interação com espaço e luz. Fonte: <https://vimeo.com/35090396>. Acesso em: 10 fev. 2018

Na figura acima, um olhar moderno sobre a iluminação de Craig, uma instalação interativa na mostra *Space & Light: Edward Gordon Craig exibida no período de março de 2010 a março de 2011 na galeria de Teatro e Performances* do museu Victoria and Albert (V & A) em Londres. Abaixo da figura 6, o endereço de um vídeo editado que demonstra um visitante do museu manipulando as estruturas criadas por Craig e o seu jogo com as luzes e as sombras.

Referências

CRAIG, Edward Gordon. In: *A Living Theatre: A Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florença, 1913. Disponível em: <https://archive.org/stream/cu31924026123368#page/n91/mode/2up/search/angle>

_____, Edward Gordon, *The Mask*, Volume 6, número 14, Janeiro 1914, Disponível em:

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau-191401-01.2.7&e=-----en-20--1--txt-txin----->

_____, Edward Gordon. *Towards a New Theatre*. Londres/Toronto: J. M. & Sons Ltda., 1913.

EYNAT-CONFINO, Irène. In: *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, 1987, Southern Illinois University, Board of Trustees, 1987.

HEWITT, Barnard. Gordon Craig and Post Impressionism. *Quartely Journal of Speec*. V. 30, n. 1, p. 75-80, 1944, *Quartely Journal of Speech*, vol. 30, nº 1. P. 75-80. Disponível em:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00335634409380954>

INNES, Christopher. In: *Edward Gordon Craig: A Vision of the Theatre*. Harwood Academic Publishers. York University, Ontario, Canadá, 1998.

PALMER, Scott D. The Beggining of the Modren Stage: Edward Gordon Craig ant th eMay 1900 production of Dido and Aeneas. Artigo para a revista *Focus, The Journal of the Lightning Designers*, 2102, p. 2-3. Disponível em: http://eprints.whiterose.ac.uk/74746/7/EGCraig_and_Dido%26Aeneas.pdf

PLATÃO, Fédon, *Coleção Os Pensadores, Diálogos*, 1973, Disponível em: <file:///C:/Users/intel/Desktop/udesc/Platon%20-%20Fedon.pdf>

PERSADA, Sangga Sarana. *Performance of Wayang Kulit*. 1997-2000, Disponível em: <http://www.joglosemar.co.id/wayangperformance.html>.

PICK, Richard William. Herkomer's legacy to Craig and the new stagecraft. *Theatre Notebook*, Oct. 2008, p. 126+. Academic OneFile. Acesso em: 12 dez. 2017.

SELENICK, Laurence. *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*. Greenwood Press. Westport, CT. 1982.

STANISLAVSKI, Kosntantin. *Minha Vida na Arte*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

SYMONS, Arthur. *Studies in Seven Arts*. New York: E. P. Dutton and Co., 1907.

TAXIDOU, Olga. In: *The Mask: A periodical performance by Edward Gordon Craig*, 1991, (Contemporary Theatre Studies), Harwood Academic Publisher.

Recebido em: 20/12/2017
Aprovado em: 27/02/2018