

Ecoss do expressionismo alemão na iluminação noturna nas obras de Niemeyer

Echoes from German expressionism in the night lighting in the works of Niemeyer

Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza

Sonia Azeredo: Arquitecta e urbanista graduada na Universidade de Brasília, UnB, professora no Instituto de pós graduação IPOG, mestranda em Estética, Hermeneutica e Semiótica pela FAU/UnB, especialização em iluminação pela Universitat Politècnica de Catalunya - UPC, Barcelona, especialização em Interior and Product Design na Accademia Italiana Scuola di Design Moda e Fotografia, Firenze.
sonia_azeredo@hotmail.com

RESUMO

Uma reformulação nas características lumínicas em algumas obras arquitetônicas em Brasília iniciou-se em 2002 pela parceria Niemeyer (1907-2012) e Gasper (1940-2014). Este estudo investiga as semelhanças entre essa expressão lumínica com as particularidades do cinema expressionista alemão do início século XX. Luz e sombra, contraste e semelhança são dados que vamos observar nos projetos de iluminação de Gasper. Fotografias e entrevistas auxiliaram a compreensão das circunstâncias que consolidaram sua obra e suas intenções lumínicas nas obras de Niemeyer.

Palavras-chave: Luz. Expressionismo alemão. Iluminação arquitetônica. Iluminação escultórica.

ABSTRACT

In 2002 a redesign occurred in the light characteristics of some Architectural Works in Brasilia by the partnership Niemeyer (1907-2012) and Gasper (1940-2014). This study investigates the similarities between this light expression and the particularities of the German expressionist cinema of the early 20th century. Light and shadow, contrast and similarity are data that we will observe in Gasper's lighting projects. Photographs and interviews helped to understand the circumstances that consolidated his work and his luminous intentions in Niemeyer's work.

Keywords: Light. German Expressionism. Architectural lighting. Sculptural lighting.

1. OLHAR DO CRIADOR

Gasper nasceu em 1940 na cidade de Chemnitz, Alemanha Oriental, chega ao Brasil aos 11 anos, juntamente com sua família, que pretendia deixar para trás as dificuldades do final da 2ª Guerra mundial. cursou arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas, para custear seus estudos em 1961, empregou-se na área de cenografia da extinta TV Tupi, que mais tarde virou TV Globo. Em 1973, retorna à Alemanha, forma-se na escola de Sender Freies de Berlim, em um curso de aperfeiçoamento da tecnologia aplicada à TV em cores, e inicia seus estudos de *Lighting Designer*. Trouxe consigo conceitos e filosofias sobre iluminação cenográfica para televisão, cinema e teatro. E daqui nasce a suspeita de que Gasper teve, nesse momento, um contato mais íntimo com as luzes do cinema expressionista alemão.

A transição de Gasper do mundo cenográfico para a arquitetura se deu em 1983, quando conheceu Niemeyer no projeto da construção do Sambódromo na cidade do Rio de Janeiro. Em pouco tempo ambos deram início a uma parceria de vida em obras realizadas e nas que ainda iriam sair do papel.

Na busca de ressaltar a visão modernista de Niemeyer, Gasper em 2002 propõe uma reformulação na iluminação das obras da Esplanada dos Ministérios trazendo sua percepção sobre o que iria destacar aos olhos do observador. Ele tinha a percepção da iluminação teatral. Trouxe sua percepção das técnicas televisivas - em termos contemporâneos: iluminação cênica - para interferir na obra do arquiteto. Ele mesmo afirmava que não havia sido chamado para interpretar as obras arquitetônicas de Niemeyer, mas tão somente mostrar como foram concebidas. Desta forma, analisar-se-á a iluminação das obras arquitetônicas e das obras escultóricas que as ladeavam. Gasper tinha um olhar diferente de outros profissionais que já iluminavam obras arquitetônicas. Acredita-se que inseria outro elemento que somente poderia ser trazido do teatro, como declarado: “Além de considerar as três variáveis normalmente utilizadas pelos arquitetos - altura, largura e profundidade - o tempo foi incluído nos cálculos, como uma quarta dimensão, o que é comum ao teatro”.¹

Soube-se que Niemeyer não se atentara à necessidade de mudança da iluminação da Esplanada até o dia que recebeu um telefonema de Gasper dizendo: “Oscar, tem um sócio seu em Brasília que colocou granito amarelo em tudo à noite”, e apenas meses depois,

numa visita à Brasília, o arquiteto percebeu a procedência da observação, notando que os mármore brancos que utilizara nas fachadas estavam “pintados” de amarelos sob a luz da iluminação artificial empregada na época por holofotes de lâmpadas de sódio². Há de ser dado o devido mérito à arte de iluminar, tarefa complexa quando se tem uma obra arquitetônica de expressão e significância como a em pauta. O iluminador fala de suas experiências para realçar a forma e a composição das obras que:

A arquitetura de Niemeyer é fácil de entender porque as formas são puras, e manter essas formas é o mais importante e complexo, principalmente no que se refere à cor, porque ele usa muito a superfície branca. A tendência da iluminação pública é usar uma luz amarela que é mais eficiente, as lâmpadas duram mais, com menos energia ilumina-se mais, só que uma luz amarela em cima do mármore branco modifica a arquitetura. Como não encontro muitas vezes a lâmpada branca que quero, ainda uso um filtro corretor azul para a luz ficar ainda mais branca e poder-se reparar que é branco de verdade.³

É válido ressaltar que se opera com o conceito de cor-luz e não cor-pigmento como na arte pictórica. O processo sensorial cromático deve-se a ambas cores. A cor-luz é a radiação visível que compõe o espectro solar, faixa colorida existente na luz branca que contém os matizes da natureza. As três cores-luz fundamentais são: vermelho, verde e azul-violeta. A cor-pigmento é a substância material que absorve determinadas radiações e que reflete outros raios luminosos incidentes, geralmente substâncias corantes que caracterizam as tintas químicas coloridas. A imagem resulta da reflexão seletiva da luz branca pelas tintas, cujos pigmentos refletem de maneira diversa. As três cores-pigmento primárias são: vermelho, amarelo e azul.

Gasper preferia a variação da cor branca, partindo do branco azulado e transmutando para o branco amarelado. E mesmo nessa contenção de cores, deixa sua marca dramática na arquitetura de Niemeyer enfatizando seu aspecto escultórico. Dramatiza com a luz o que deveria ser apenas iluminado para atender a um objetivo técnico. Ele não se contenta apenas com o realce das formas, procura instalar na cena urbana uma visão própria dos cenários cinematográficos. Dessa maneira, Gasper desperta a fantasia no olhar do

¹ GASPER, Peter. *Arquitetura da luz*. Grafica J. Sholna, 2008, pág. 38.

² As lâmpadas de vapor de sódio emitem uma luz quase perfeitamente monocromática, com um comprimento de onda médio de 589,3 nm (resultado de duas linhas espectrais dominantes nos 589,0 e 589,6 nm). O resultado deste monocromatismo é que os objetos iluminados adquirem uma luminosidade incomum e cores dificilmente distinguíveis, resultado da reflexão da pequena largura de banda de luz amarelada emitida pela lâmpada.

³ GASPER, Peter. Entrevista para revista *Arcquitetura e vida*, mensagem pessoal, mariahelena@petergasper.com.br . 06 setembro 2017.

observador. Jamile Tormann, que trabalhou com Gasper na iluminação para o evento do centenário do Boi de Parintins em 2012, afirma:

A iluminação de Peter Gasper nos monumentos do Eixo Monumental ultrapassa os limites da realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional quando ele utiliza o branco sobre o branco e valoriza a forma, o jogo de luz e sombras em detrimento a função que cada edifício possui. Não cai em momento algum no lugar comum de tratar a luz como elemento de hierarquia do olhar. É um expressionista alemão. Com a luz do Peter se escreve a arquitetura de Niemeyer, e exprime o seu estilo simples, vanguardista e por que não dizer rebelde-brincalhão-futurista (usa o branco como símbolo de todas as cores, mas não hierarquiza), pontua a existência cotidiana e seus símbolos, determinando a forma do espectador sentir e ver a cidade de Brasília através do olhar humanista.⁴

Pode-se, com base nesse depoimento, indicar mais convergências entre a iluminação do cinema expressionista alemão e a intervenção lumínica das obras de Niemeyer por parte de Gasper. Os diretores expressionistas alemães, a maioria oriunda do meio teatral, assim como este, passaram a utilizar técnicas desenvolvidas no palco, como jogo de luz e sombras. Em vez de utilizarem o movimento de câmera, usavam a iluminação dramática de um detalhe ou a aparência fantásticas das sombras.

Um projeto de iluminação arquitetural deve considerar dois aspectos: o objetivo e o subjetivo. O primeiro trata da quantidade de luz, custos, manutenção, conceitos técnicos. O que Tormann aponta é sem dúvida a segunda característica: o que se preocupa com o homem em seu ambiente, envolvido pela luz e por ela cativado. Este é o momento em que não existem cálculos, e sim a imaginação. Nesse sentido, a não-luz também se faz necessária. Ambos acreditam que o não iluminar é, por vezes, tão importante quanto iluminar adequadamente uma obra, como se a não-luz fosse uma pausa na música, um silêncio que faz toda diferença na composição.

No contraste entre branco, cinza e preto, pode-se reparar uma semelhança na aparência de como Gasper trata a iluminação na obra do arquiteto,

forçando sombras que poderiam estar mais amenas e harmônicas. Mais uma vez dramatiza a arquitetura em sua aparência noturna, certamente para provocar o espectador. Como ocorre no cinema. O próprio Gasper afirma:

Muitas vezes, a luz que utilizo poderia ser menor, mais delicada, mas isso corresponde a um pensamento da elite que viaja à Europa ou frequenta restaurantes americanos onde às vezes as festas são iluminadas por velas. No Brasil vela é macumba, não há festas iluminadas à velas (...). Como eu tenho que agradar a várias classes, a minha iluminação de um monumento histórico dá ao brasileiro um certo orgulho que normalmente ele não tem em relação aos edifícios públicos. (...) Isso fica bastante claro porque exagero um pouco a iluminação. Marco com força, e com isso o povo gosta, mas a elite satisfaz-se com menos luz.⁵

Gasper explora a luz de modo peculiar, revelando a prática de esquemas de iluminação, como se fosse uma etapa de um trabalho fotográfico, onde se evidencia, por exemplo, o contraste entre luz e sombra. Ao explorar o imagético, Gasper dialoga com a história da arte.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

É essencial lembrar o momento anterior, o impressionismo. O termo impressionista surgiu durante uma exposição realizada em 1874, quando o quadro “Impressão, Nascer do Sol”, de Claude Monet (1840-1926) – pintor francês considerado um dos mais importantes pintores da Escola Impressionista – foi criticado por retratar a “impressão” de uma cena e não a realidade. Como o próprio nome sugere: impressão lida como o momento, a nossa relação com o instante. O termo, que fora usado pejorativamente, se tornou corrente e Monet passou a ser considerado uma sumidade da escola impressionista, uma das mais importantes da história da pintura. Ele usou nessa obra sua típica pincelada “interrompida”. Pode-se afirmar que o Movimento Impressionista foi o precursor do Movimento Moderno. Os artistas, cansados das representações tradicionais acadêmicas, voltam-se para o externo. O desejo era de inovar. Pintavam no campo, e não mais em ateliers. Enfatizavam a luz genuína no movimento natural. Fato que nossos personagens, Niemeyer e Gasper, na iluminação das

4
TORMANN, Jamile. Resposta para Sonia, mensagem pessoal, jamilletormann.com. 20 junho 2018.

5
GASPER, Peter. Entrevista para revista *Arcquitetura e vida*, mensagem pessoal, mariahelena@petergasper.com.br. 06 setembro 2017.



Figura 1
Cena do filme “O gabinete do Dr. Caligari” 1919, dirigido por Robert Wiene (1880-1938).

obras, sobretudo nas obras de Brasília, não perseguiram. Contudo, essa característica de interpretação, impressão, deixa marcas no que veio a seguir.

Tanto impressionismo como expressionismo rompem a barreira rígida de visões do mundo em sua época. O expressionismo alemão era vanguarda. À sociedade artística mais interessava a interiorização da criação do que a sua exteriorização, imprimindo nas artes uma reflexão individual e subjetiva. Os artistas procuravam retratar as inquietações do ser humano do início do século XX. Foi sem dúvida uma reação ao impressionismo, uma atitude em prol dos valores humanos num instante em que politicamente isto era o que menos interessava. O expressionismo distorce, deforma a realidade propositadamente. O mundo apresentado em suas obras não é mostrado de forma naturalista, como uma realidade objetiva e imutável. O artista expressionista representa a realidade que percebe, marcada de ilusões, angústias, paixões, crises pessoais, dúvidas e tantas outras indagações do ser. Sentimentos que podem ter permeado a vida de Gasper, sobretudo com a sua mudança para o Brasil forçosamente por conta da guerra.

O fato de o expressionismo ter surgido às vésperas da Primeira Guerra Mundial não foi mero acaso. O seu surgimento acontece quando o Império Alemão, acompanhando toda a Europa, caminhava para a fase seguinte do capitalismo, ou seja, a industrialização. Época de crises e revoluções. Era uma sociedade dominada pela grande burguesia, militares e nobres,

que na arte encontrava sua representação em uma estética autoritária, acadêmica e oficializada. A partir disso, toda uma geração de artistas começou a se rebelar contra valores herdados por um século que já havia acabado. Durante os anos do pós-guerra, o expressionismo era frequentemente considerado como a expressão de experiências e sensações primitivas.

Segundo Kraucauer, por causa das possibilidades da câmera, da montagem e de muitos outros recursos especiais, os filmes podem e devem analisar o mundo visível em sua totalidade:

Mais do que credos explícitos, o que os filmes refletem são tendências psicológicas, as camadas profundas da mentalidade coletivista que, mais ou menos, correm abaixo da dimensão consciente. É claro que publicações populares, estações de rádio, best-sellers, anúncios de propaganda, idiomas e outros produtos sedimentares da vida cultural das pessoas também oferecem informações valiosas sobre atitudes predominantes e tendências íntimas generalizadas. Mas o meio cinematográfico ultrapassa essa fonte em amplitude.⁶

O expressionismo chegou ao cinema tardiamente em 1919, e acabou representando temas como a morte, a angústia da grande cidade e o conflito de gerações. O aspecto mais importante a se destacar, no entanto,

6
KRAUCAUER, Siegfried. De *Caligari a Hitler*. Ed. Nueva Visión, 1961, pág. 13.

refere-se à inovação estética. A maioria dos diretores cinematográficos, assim como Gasper, era oriunda do meio teatral, passaram a utilizar técnicas desenvolvidas no palco, como o jogo de luzes e holofotes. Utilizavam iluminação enfática em detalhes e exploravam as aparências marcantes das sombras, como se observa na figuras 01, 02 e 03. Em algumas cenas, como as de alucinação, eram exigidos certos efeitos, cuja realização obrigava os cineastas a recorrerem a técnicas fotográficas novas, bem como cenários deformados que permitissem o jogo de luzes sobre ângulos agudos e formas geométricas, reminiscências fortes de modelos góticos. Referindo-se em especial ao cenário do filme Caligari, Kracauer afirma:

O sistema ornamental, em Caligari, expande-se pelo espaço, anulando seu aspecto convencional por meio de sombras pintadas de maneira desarmônica em relação aos efeitos luminosos e em zigzague concebidos para negar todas as regras da perspectiva. Agora o espaço seria resolvido em um plano, ou aumentaria suas dimensões para se tornar o que um escritor chamou de universo estereoscópico.⁷

Nos filmes havia uma relação de cumplicidade entre os efeitos de luz, os atores, a decoração, a maquiagem, os vestuários e os cenários, formando um conjunto plástico intencionalmente exagerado. Sob uma iluminação baseada em contrastes de luz e sombra.

3. EXAGEROS INTENCIONAIS E CRÍTICAS

Ao analisarmos as obras da Catedral de Brasília com as esculturas *Os Evangelistas*, a do Edifício do Superior Tribunal de Justiça – STJ com a escultura *A Justiça*, e a do Palácio da Alvorada com a escultura

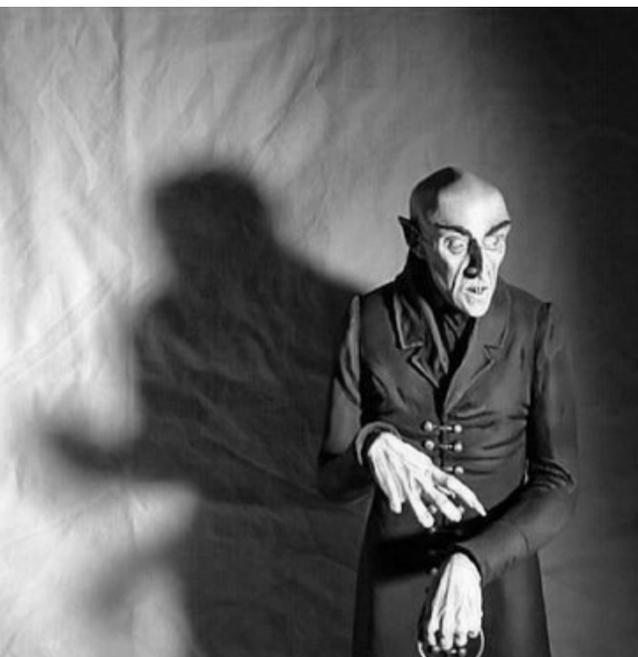
As Iaras, todas obras do mesmo escultor, Alfredo Ceschiatti, pode-se traçar uma relação com o que apresentamos anteriormente: a de que a iluminação de Gasper foi influenciada pelo olhar similar ao de um artista expressionista, sobretudo pelo olhar do cinema expressionista alemão a partir dos seguintes aspectos: tratamento de uma única cor, o branco puro, assegurando a força de um filme ainda sem cor; nível de contraste maior que a de normas técnicas para destacar as obras; e a utilização de intensidades luminosas diferentes, sobretudo as de maior potência, criando perspectiva forçada e fundo mais contrastante.

No exemplo da, figura 04, foto tirada por Gasper em 2003 (e que pode ser comparada com a figura 01), temos esse branco imperando, embora colocado de duas maneiras diferentes. A cor branca do fundo na arquitetura da Catedral é mais intensa do que na da escultura, que, apesar de se encontrar em primeiro plano, fica em segundo por estar menos iluminada. A dramaticidade da iluminação *de Ribalta*, que denominamos uma luz de baixo para cima como no teatro, dá à escultura a dramaticidade da cena, o que a torna uma figura sombria, misteriosa. Além disso, esconde mais partes do que as evidencia. Já na arquitetura Gasper exagera com luz branca mais concentrada, com disposição e angulações que evidencia à forma. Os seus pilares-vigas têm dupla curvatura, na qual a luz bate de diferentes maneiras e intensidade, buscando ressaltar o detalhe. O gramado frontal não recebe nenhuma incidência lumínica, compondo um fundo que está na frente e todo negro, absolutamente obscuro. E ainda temos a entrada para a igreja, com iluminação de balizamento que auxilia na percepção da perspectiva, por estar alocada a uma altura de 30 centímetros nas paredes laterais e enfileiradas. A entrada parece estar distorcida e é a única que dá ilusão de profundidade em relação ao grande monumento acima.

7
KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Ed. Nueva Visión, 1961, pág. 84.

Figura 2 (esquerda)
Cena do filme “Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens” 1922, dirigido por Friederich Wilhelm Murnau (1888-1931).

Figura 3
Cena do filme “Metropolis” 1927, dirigido por Fritz Lang (1890-1976).



8
ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*. Ed. Cengage Learning, 1980, pág. 302

Na figura 05 (que pode ser comparada com a figura 02), a escultura possui um fundo claro, mas com níveis de iluminamento mais próximos e não tão contrastantes como a primeira comparação. Em ambas as figuras existe um enfumaçamento das sombras. As colunas em mármore atrás são realçadas como um fundo mais claro, da mesma maneira que na cena do filme exemplificado na figura 02. As texturas podem ser diferenciadas também por essa diferença de intensidade

tanto na base da colunata a textura do mármore. Mas, conforme vai se esvaindo até a altura máxima das colunas, começa a demonstrar tal textura. As duas figuras em primeiro plano estão iluminadas diretamente e intencionalmente tão iluminadas quanto o fundo, criando assim uma maior unidade do que a primeira comparação. A hierarquia das posições proporcionam mais proximidade entre fundo e frente.

No último exemplo, figura 06, foto também tirada por Gasper no mesmo ano de 2003 (que pode ser comparada com a figura 03), pode-se perceber a exaltação da escultura de Ceschiatti em relação à arquitetura de Niemeyer pelo recurso inverso do adotado anteriormente. A escultura está em completa escuridão. A intenção era exaltar a forma, deixando-a em profunda obscuridade, mas nem por isso sem destaque. Quando o fundo aparece como fundo-luz, a escultura não iluminada destaca-se por sua silhueta. É o contorno que interessa agora. Não se vêem texturas, diferença de níveis, ou destaques de detalhes nas esculturas, o que podemos perceber da mesma forma na figura acima citada. É o fundo mais claro que sustenta o destaque do que está completamente obscuro. O fundo recebe diferentes intensidades lumínicas para destacar seus volumes. Evidenciam-se dois planos distintos, um sem interferir no outro. É nítido que Gasper trata escultura e arquitetura como dois personagens diversos, mas que contracenam através de seu exagero intencional.

Observa-se em todos os exemplos mostrados que a iluminação foi concebida de forma a destacar a arquitetura e a escultura, ora para confundi-las, ora para separá-las. Porém, existe um contraponto, em Gasper, entre a linha que define e a modelação da superfície que ele sugere. Com a luz enfatizam-se as qualidades da geometria, mas a sombra deixa a forma em suspenso. Tanto no conjunto, arquitetura e escultura, como no objeto isolado, os gradientes constantes de claridade, como gradientes constantes de tamanho, oferecem um aumento ou decréscimo contínuo de profundidade. Segundo Arheim:

As transições súbitas de claridade ajudam a produzir saltos de distância. O assim chamado *repoussoirs*, objetos maiores no primeiro plano, que pretendem fazer o fundo parecer mais distante, são reforçados na pintura, na fotografia, nos filmes, e em cenografia se houver uma forte diferença de claridade entre o primeiro plano e o fundo.⁸



Figura 4 lumínica em ambas as figuras. Na primeira, percebe-se o tecido do painel de fundo mais claro e com uma graduação do branco, possibilitando a percepção exata de tal textura, e assim podemos observar também na arquitetura quando a iluminação ascendente não mostra



Figuras 5 e 6

Deduz-se que Gasper foi ousado em sua maneira de iluminar, de fato influenciado pela vontade de fazer diferente. Contrapor uma época a outra constitui sempre uma tarefa problemática. Neste sentido, o que se pode constatar é que a visão expressionista é a expressão (refletida e distorcida) de uma profunda crise econômica, política e social. Há indícios que Gasper tenha sido influenciado pelo cinema expressionista alemão do século XX, tanto por sua experiência prévia na arte cinematográfica, teatro, cênica, bem como por seus estudos na Alemanha. Wolfflin, sobre clareza e obscuridade na arquitetura, diz: “Interseções sempre existiram. Entretanto, há diferença entre serem elas notadas como um produto secundário, de pouca importância, ou serem portadoras de um acento de ordem decorativa.”⁹ Como no pensamento deleuziano de sistema rizomático, onde tudo está interligado e, mesmo que se corte um elo, ele voltará a se conectar de alguma outra forma. Acredita-se que existe de fato uma conexão entre a maneira que o cinema expressionista alemão foi representado e a iluminação que Gasper produziu em algumas obras arquitetônicas-esculturais. Sobretudo pelo exagero intencional do destaque das obras no espaço urbano. Gasper considerava a harmonia das obras, e imprimiu dramaticidade na cena, sobretudo, na utilização de um nível de iluminação com cor branca muito maior que o necessário, criando uma percepção expressionista. Tratou a iluminação de forma homogênea sem hierarquizar os elementos arquitetônicos constituintes do conjunto da obra.

Existem percepções críticas completamente contrárias ao que Gasper realizou no conjunto das obras, como por exemplo, as de Derze ao afirmar que:

Conheço todas as capitais brasileiras, conheço 20 capitais européias e 26 norte-americanas. Em nenhuma delas se vê um conjunto arquitetônico e monumentos iluminados da mesma cor, como foi feito na Esplanada pelo Peter. De um modo geral. Os centros urbanos possuem, além das edificações da administração pública, outras do capital privado e teatros, cinemas, night clubs, e restaurantes. Tudo funcionando, tudo iluminado cada qual com sua “personalidade lumínica”, um sotaque estético particular que formam no conjunto um vocabulário de iluminação noturna na paisagem urbana, muito diferente da Esplanada e seu Teatro Claudio Santoro apagado, ausência de

atrativos à população, conseqüentemente resta uma massa arquitetônica branca debaixo do véu escuro da noite silenciosa.¹⁰

Isso traz uma visão contrária a que Gasper executou, exaltando a realidade de outros centros heterogeneamente iluminados, onde cada edificação contribui com o aspecto do conjunto-arquitetônico, e da pluralidade de uma nação. Também é esse o pensamento do interventor do próximo projeto luminotécnico da Esplanada, o lighting designer Lui Pic, quando afirma:

A iluminação tem essa função de melhorar a cidade de ser um atrativo turístico, e gerar recursos. Os bares e restaurantes podem explorar o turismo noturno (...) Acho que se tem que fazer de uma cidade um teatro, dramatizar a arquitetura, valorizar os monumentos, criar uma outra arquitetura noturna. De dia deve ser uma luz, e de noite outra diferente. Ter uma visão cenográfica da cor, do objeto de arte. (...) Outros arquitetos podem discordar dizendo que iluminação cênica é mais exagerada, mas essa é outra visão, uma visão de outra escola, visão da escola prática (luz funcional). A arte tem que ser diversificada. Tinha que ter arquitetura ousada, como a iluminação.¹¹

Outra visão, contraditória a essa, é a da também Lighting Designer Esthér Stiller, que defende a integridade do conjunto, mesmo que empírico e, sobretudo, no aspecto lumínico, afirma:

Brasileiros de maneira geral, que não dispõe de bons exemplos de boa iluminação, eles confundem boa iluminação com muita luz. E isso muitas vezes destrói totalmente a plástica e o desenho da arquitetura. (...) Porque coloca todos os planos em igualdade de intensidade, então como todo mundo gosta, tudo vira costume. (...) Eu não gosto da iluminação do conjunto da Praça dos 3 poderes, não por algum defeito das duas cúpulas, mas para mim toda a iluminação pública está com o dobro ou o triplo da intensidade luminosa que deveria ter. Falta um pouco de respeito arquitetônico no sentido de manter ou garantir a identidade original do edifício. Haveria

9

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da Arte*. Ed. Martins Fontes, 1989, pág. 245.

10

DERZE, Farley. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 17 set. 2018.

11

LUI PIC, Renné. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 09 out. 2018.

que ter uma harmonia e um equilíbrio perfeito entre o Palácio do Planalto, o Congresso e o STF por comporem um conjunto arquitetônico único, e deveriam falar a mesma linguagem, deveriam de ter uma harmonia de tons das lâmpadas, na linguagem de valorizar a arquitetura e urbanismo.(...) Aqui no Brasil o poder público entrega a cada autor tudo e da forma que ele tem vontade de fazer, a arquitetura não é competição, espaço urbano é uma coisa de muita responsabilidade, afinal é um espaço democrático, onde todos tem o direito de apreciar.¹²

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um projeto de iluminação arquitetural deve considerar dois aspectos: o objetivo e o subjetivo. O primeiro trata da quantidade de luz, custos, manutenção, características técnicas. Os segundo se preocupa com o homem em seu ambiente, envolvido pela luz e por ela cativado. Aí, não existem cálculos. O que importa é a emoção. O pensamento de Christian Wolff (1679-1754) afirma a ideia da imaginação e o estudo das sensações. Afirma também que o processo de conhecimento humano também se dá através do imagético, de percepções obscuras que precisam ser investigadas. Wolff se posiciona a favor de se definir precisamente as expressões utilizadas nessa atividade de ordenação, definidora do filosofar. Essa necessidade decorre do fato de a Filosofia ser concebida como uma ciência, de modo que tudo o que é afirmado em seu nome deve ser demonstrado mediante silogismos legítimos, a partir de princípios certos e conclusivos. A habilidade para ver deriva de uma espécie de consciência subliminar de experiências anteriores, sensações e memórias armazenadas, para serem empregadas em outra ocasião. Neste sentido a função da emoção no ato do saber é tida como ciência para Martins:

Mas é possível uma ciência da emoção? Os sentimentos e emoções humanas podem ser substituídos ao escrutínio científico? Exatamente devido ao risco óbvio de interferência de uma sobre a outra, emoção e ciência encontram-se em campos opostos, formando uma oposição considerada óbvia, mas que, entretanto, não passa de um equívoco partilhado por muitos. Impedir que as emoções interfiram inadequadamente no ato de conhecer é um aspecto da

questão. Outro muito diferente é procurar compreender o que elas são e examinar sua função no ato de saber. Afinal, conhecer as emoções sem a interferência inadequada das próprias emoções configura a diferença entre amar a realidade e amar a ilusão.¹³

O projeto de iluminação não pode ser pautado apenas por parâmetros meramente técnicos. Os aspectos subjetivos ligados ao projeto têm sua importância reconhecida por muitos profissionais da área. Como, por exemplo, tinha Gasper. A maioria dos planejadores urbanos não considera a luz artificial em seus projetos, não projetam para a vida noturna das cidades, e ela é superficialmente abordada na sua formação acadêmica. Percebe-se quão carente as cidades são no aspecto lumínico-artístico, sob as diretrizes da maioria dos instrumentos legais reguladores do espaço urbano. Para um ambiente construído, os espaços são a melodia e a luz deveria ser sua orquestração. Para que o design da iluminação se desenvolva, sua mensagem tem que ressoar na arquitetura. Segundo Brandston:

Assim como a aparência sem emoção é vazia, a iluminação sem emoção é estéril. E a resposta emocional é definida pela cultura que a rodeia – e que é o seu país, sua região ou mesmo o seu local de trabalho. Esses aspectos estão sujeitos às influências do meio: pessoas e climas que afetam suas preferências, seus sentimentos. É responsabilidade de um designer despertar a sensibilidade para tais emoções, porque elas são parte da vida das pessoas.¹⁴

Argan defendia a identidade da arte e da cidade: “A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam”¹⁵. Não se pode afirmar que algo da obra perca valor ou algo continue a valer com a intervenção lumínica nas obras. Se fosse dessa forma a arte seria apenas uma linguagem e o historiador de arte um catalogador interessado na mecânica dos sistemas linguísticos. Se a história da arte deve ser a ciência da arte, não pode deixar de lado nenhum componente dos fenômenos que a descrevem, mas deve descrevê-los da forma como são dados no fenômeno e não como se configuram no âmbito da cultura geral da época. É preciso ter um olhar além da nossa época para de fato enxergar determinadas situações em que tecnologias de iluminação e arte podem se encontrar à noite. Por vezes, temos que mudar nossas consciências para que possamos enxergar além.

12
STILLER, Esthér. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 17 julho 2018.

13
MARTINS, José Maria. *A lógica das emoções: na ciência e na vida*. Vozes, 2004, Pág. 10.

14
BRANDSTON, Howard M. *Aprender a ver, a essência do design de iluminação*. De Maio comunicação e editora, 2010, pág. 123.

15
ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. Ed. Martins Fontes, 1998, pág. 25.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4ª edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*. Califórnia: Ed. Cengage Learning, 1980.
- BRANDSTON, Howard M. *Aprender a ver, a essência do design de iluminação*. Tradução: Paulo Sergio Scarazzato. São Paulo: De Maio comunicação e editora, 2010.
- DERZE, Farley. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 17 set. 2018.
- GASPER, Peter. *Arquitetura da luz*. Grafica J. Sholna, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Tradución: Héctor Grossi. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1961.
- LUI PIC, Renné. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 09 out. 2018.
- MARTINS, José Maria. *A lógica das emoções: na ciência e na vida*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- STILLER, Esthér. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 17 julho 2018.
- TORMANN, Jamile. Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 20 junho 2018.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da Arte*. Tradução de João Azenha Jr. 2ª edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.