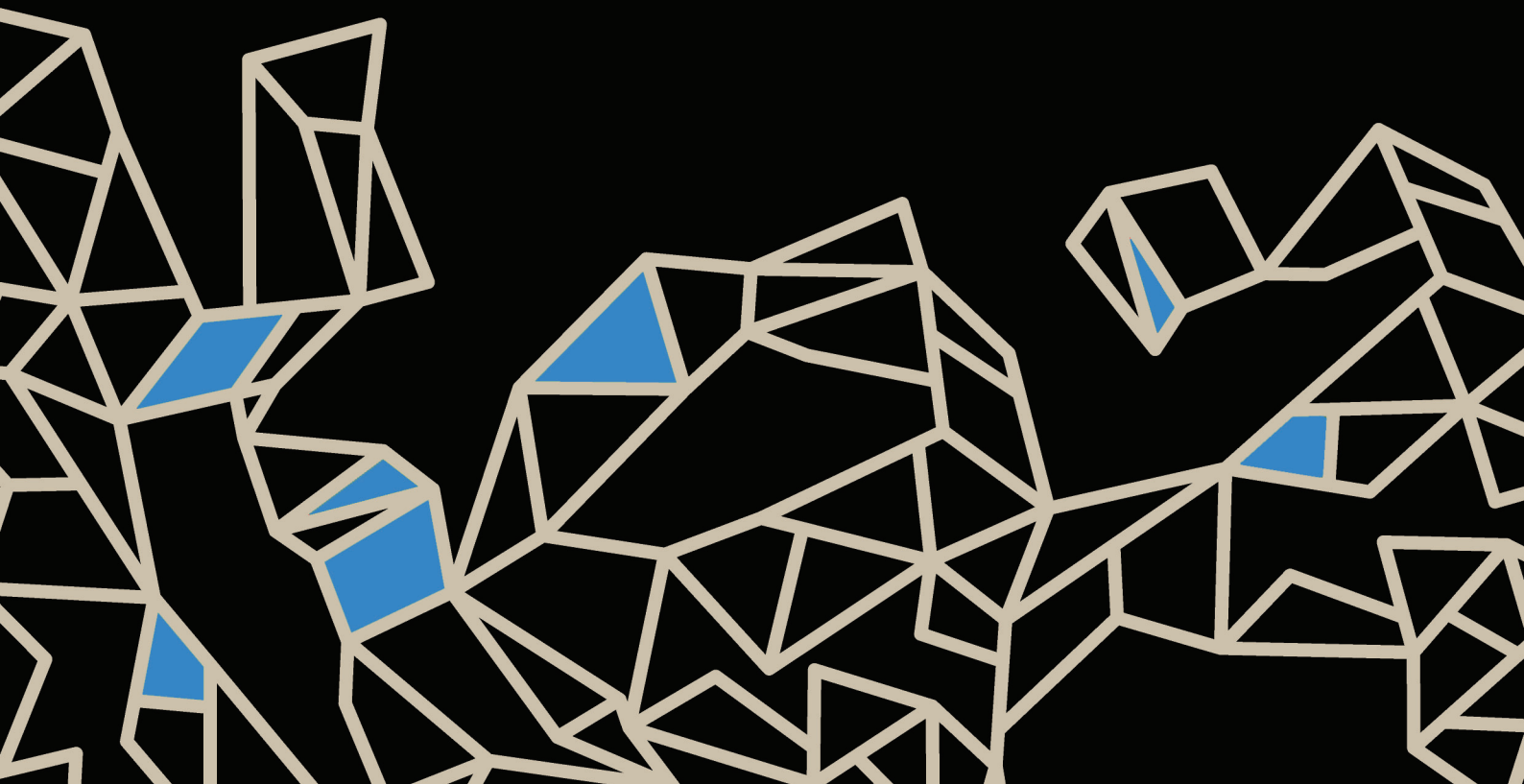




sala preta
ppgac

Cadernos de Luz

Esta edição do 'Cadernos de Luz', do portal da SP Escola de Teatro, reúne textos sobre iluminação publicados na revista acadêmica Sala Preta (volume 15, número 2), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, publicados em 2015.

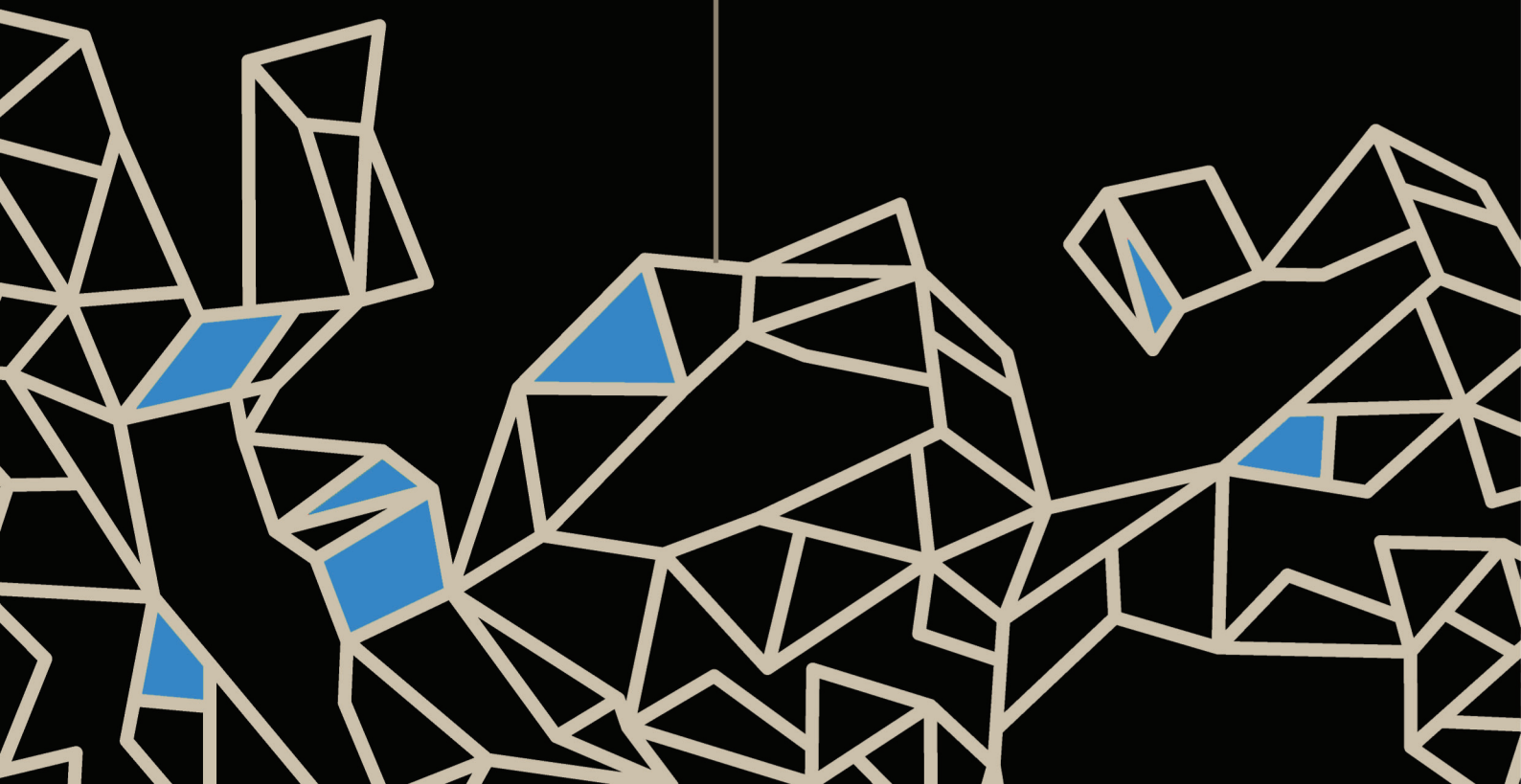




sala preta
ppgac

Apresentação

Guilherme Bonfanti



Apresentação

Organizar um dossiê com o tema iluminação é um passo importante para permitir que a área possa ser produtora significativa de pensamento. Reunir escritos e reflexões produzidos por aqueles que desenham luz e por pesquisadores que a analisam é, nesse sentido, um movimento que envolve artistas e teóricos em um diálogo crítico sobre o teatro, contribuindo para deslocar a iluminação cênica de um lugar que, ainda hoje, pode ser considerado de servidão.

Ao analisar a história recente da cena moderna e contemporânea, podemos constatar que as rupturas e mudanças mais significativas na linguagem da luz aconteceram pelas mãos de encenadores, em parceria com técnicos que conseguiram viabilizar suas ideias arrojadas. Assim foi com Ziembinski, Gianni Ratto e Gerald Thomas, para citar apenas casos exemplares. Mesmo atualmente, diversos diretores desenham sua própria luz ou a de outros parceiros, como acontece com Iacov Hillel, Cibele Forjaz, Rodolfo Garcia e Marcelo Lazzaratto, os três últimos com textos neste dossiê.

Foi a partir da década de 1980 que os especialistas da luz, os chamados *light designers*, começaram a ganhar espaço no mercado e na criação. É quando a iluminação torna-se uma categoria em prêmios teatrais, o que funciona como reconhecimento não só do trabalho desses profissionais, mas também da contribuição da luz para a criação da cena. Nesse momento, a trajetória e o desenvolvimento do ofício ligam-se à própria formação dos profissionais, ocorrendo quase exclusivamente por meio da prática e do acompanhamento dos mais experientes. Na década, ainda não tínhamos os assistentes de iluminação, e o espaço de aprendizado era possível somente em relação à figura do técnico.

Contudo, esse quadro é alterado nos anos 1990, com o surgimento dos coletivos de teatro, quando se inicia um trabalho de cunho pedagógico, ainda informal, que une o aprendizado da tecnologia da luz à experiência de criação. Nesse período, em que me incluo, o trabalho continuado e a valorização do processo criativo passam a auxiliar na formação de profissionais da área.

Após o surgimento e o fortalecimento dos especialistas em desenho, que deixaram o papel de técnicos que davam corpo à criação dos diretores para passar a atuar no trabalho coletivo dos grupos teatrais, aparecem outras questões a serem enfrentadas pela iluminação. Novamente, vemos a tradição

em confronto com algo que viria mudar esteticamente a cena, mas ainda enfrentava muita resistência: a tecnologia digital. Os chamados equipamentos multiparâmetros (*moving lights, leds*) criaram uma cisão entre aqueles que acreditavam ser possível seu uso em cena e os que demonizavam esse tipo de dispositivo. Curiosamente, nos trabalhos dos diretores que desenham luz ainda é comum a ausência desses equipamentos.

A partir dessa constatação, pode-se concluir que há uma dificuldade muito grande de abertura do teatro à entrada das tecnologias mais recentes. Se é verdade que avançamos na linguagem da cena, é preciso admitir que na luz ainda engatinhamos, pois não temos o mesmo arrojo e a mesma disposição para romper barreiras, para transgredi-las.

Com base nessas considerações, levantamos, neste dossiê, diversas questões ligadas ao trabalho do *light designer*, relativas ao aprofundamento das ferramentas do ofício, ao exercício continuado da criação e ao livre trânsito entre diferentes linguagens, como shows, espetáculos de dança, ópera e o próprio teatro. Esse trânsito permite que nos questionemos sobre o que é específico da linguagem teatral e o que dialoga com ela, ou pode estar presente nela e também em outras criações artísticas. Acredito que não existe um campo fechado para a pesquisa em iluminação, como não existe esse ou aquele equipamento específico para essa ou aquela linguagem. Vivemos um hibridismo em todos os campos, e na luz não poderia ser diferente.

Com este dossiê, esperamos abrir discussões sobre o papel da iluminação na criação de um espetáculo, sobre a tradição e as novas tecnologias, sobre os diretores desenhistas, os especialistas da luz e as diversas linguagens em que a luz pode atuar, pensar livremente e ser um elemento preponderante na cena. Esperamos que os textos aqui reunidos, de artistas e pesquisadores, contribuam para a reflexão sobre os percursos da luz em cena e sobre a formação de *light designers* nas escolas e nos grupos de teatro. Creio que cabe a nós escrever essa história.

Recebido em 20/10/2015
Aprovado em 20/10/2015
Publicado em 21/12/2015



sala preta
ppgac

Em Pauta

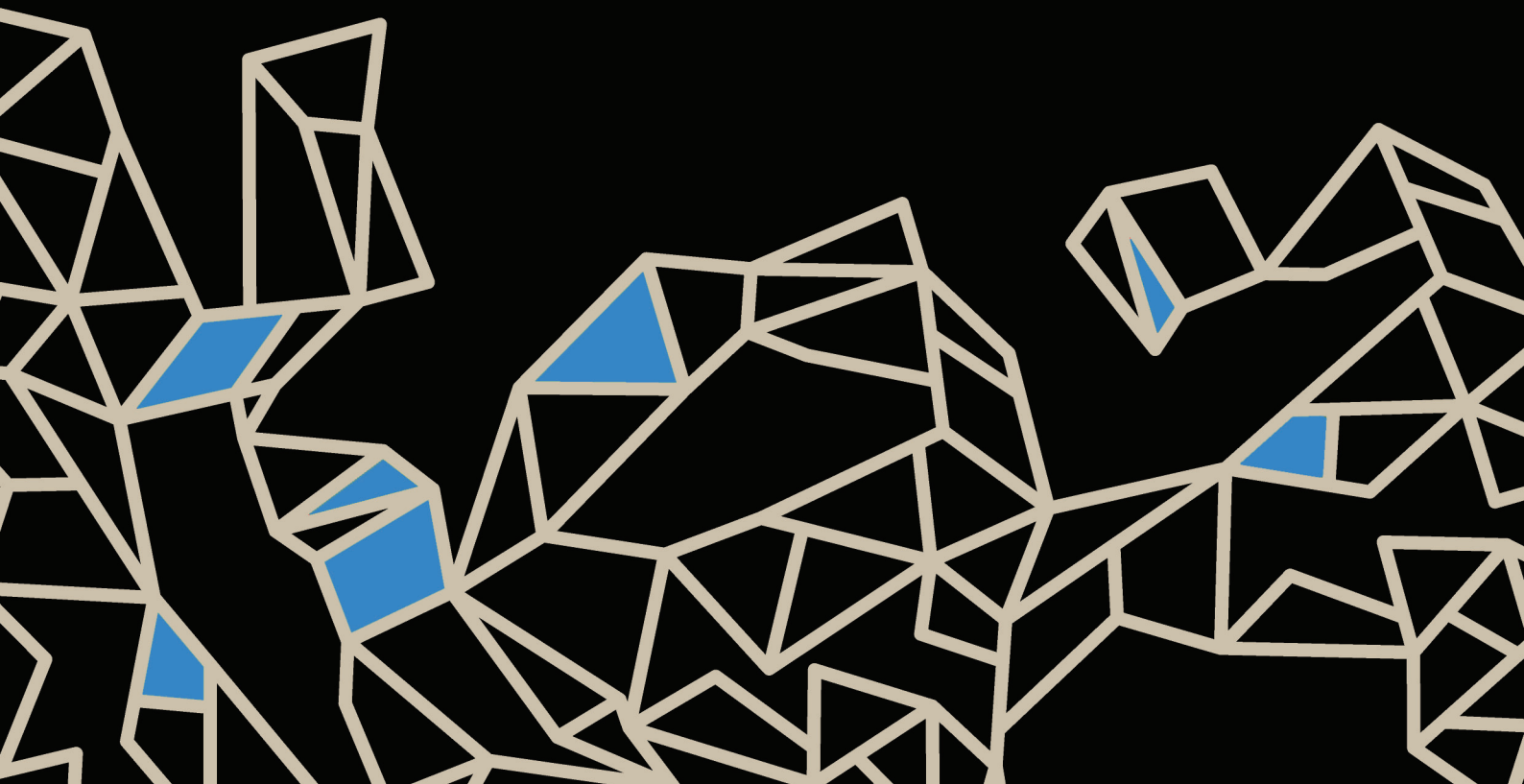
A luz no *Teatro da Vertigem*: processo de criação e pedagogia

*The lighting in Teatro da Vertigem:
creative process and pedagogy*

Guilherme Bonfanti

Guilherme Bonfanti |

Light designer e diretor técnico do Teatro da Vertigem, coordenador do curso de iluminação e um dos fundadores da SP Escola de Teatro.



Resumo

O artigo propõe um olhar para a relação entre formação e processo criativo a partir do contexto da iluminação cênica nos trabalhos do Teatro da Vertigem. Ao longo da trajetória do grupo, diversas características tornaram-se constantes nos seus desenhos de luz, sempre vinculadas a um processo de experimentação e pesquisa. Ao analisar os espetáculos referentes à chamada *Trilogia Bíblica*, é possível mapear como as características muito peculiares de cada uma dessas obras levaram à busca por proposições inusitadas e pouco convencionais na iluminação teatral.

Palavras-chave: Iluminação cênica, Teatro da Vertigem, Experimentação, Equipamento não convencional.

Abstract

This article analyses the relation between formation and creative process within the context of Teatro da Vertigem stage lighting. Along the group trajectory, various characteristics are frequent in its lights designs, always connected to a process of constant experimentation and research. By analyzing the production of the so-called *Biblical Trilogy*, it is possible to map how single characteristics of each one of these plays lead to search unusual and unconventional propositions to stage lighting.

Keywords: Stage lighting, Teatro da Vertigem, Experimentation, Non-conventional equipment.

Desde o início da trajetória do Teatro da Vertigem, em 1992, venho pesquisando e experimentando, numa realidade em que a precariedade, a questão pedagógica e os diferentes materiais escolhidos para iluminar a cena têm sido meus temas principais, às vezes por escolha, às vezes quase por imposição. A precariedade passa por materiais, estrutura, condições financeiras, preparo técnico e natureza dos espaços ocupados nos espetáculos, processo que é construído sem uma concepção prévia fechada, por falta de recursos para uma infraestrutura técnica. Os materiais acabaram sendo uma “imposição” do espaço, uma necessidade de dialogar com cada arquitetura e, a cada uma delas, responder com diferentes materiais/equipamentos.



Já a questão pedagógica surge da necessidade de encontrar interlocutores nas parcerias de trabalho, levando a um dos pontos a serem abordados aqui: a formação em processo. No Brasil, o aprendizado da luz no campo das artes cênicas é ainda extremamente informal e sem direcionamento. No campo profissional vê-se a informalidade imperando, com profissionais despreparados, curiosos e uma série de relações de trabalho que colocam a luz em lugar de total imprevisto.

Quando entrevisto pessoas postulantes a uma vaga no curso de iluminação da SP Escola de Teatro, e os candidatos me dizem que seu primeiro contato com a luz se deu quando um(a) amigo(a) o(a) chamou para desenhar ou para operar a luz de seu espetáculo – e isso foi tão interessante que agora querem estudar –, percebo quanto estamos longe de uma profissão consolidada pela educação formal e reconhecida pelo mercado. Ainda vejo na luz apenas um campo de entrada no teatro para muitos atores que não tiveram melhor sorte em sua área ou para pessoas que querem se aproximar de determinados coletivos, de determinados diretores, e futuramente postular espaço como ator/atriz. Ainda não percebo, ou, para não ser injusto, percebo pouco, a busca da luz como uma possibilidade profissional de expressão ou realização de um projeto artístico.

Alguns profissionais saídos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que estagiaram no Vertigem, acabaram transformando seu caminho e optaram pela iluminação como profissão, assim como alguns atores e diretores recém-formados. Vejo o ensino regular da luz como possibilidade de trazer pessoas que pensam a luz como sua primeira hipótese de trabalho. E, assim, vejo o ensino como possibilidade de começar a transformar o panorama atual do mercado e de inserir no teatro profissionais da iluminação que estudaram e se prepararam para a profissão, ainda que tenham muito a desenvolver com a prática, mas que cheguem com uma base de conhecimento mais sólida, mais científica – como acontece com atores, diretores e cenógrafos há muito tempo.

Nada disso aconteceu comigo. Fui mais um dos atores que migraram para a luz. Descendente do teatro político dos anos 1970 e participante de um grupo que atuava na periferia, chamado Círculo Cultural Caetés, em Mauá, demorei um pouco para me definir. Isso aconteceu somente em 1988, quan-

do trabalhei numa casa de shows que existiu em São Paulo, o Espaço Off, onde tive contato com a técnica e a criação. Bandas, espetáculos de teatro e dança muitas vezes chegavam sem nenhum desenho definido, e eu tratava de “resolver” a luz como podia. Com muita disposição e um desejo muito grande de me inserir artisticamente nos trabalhos, fazia o que estava a meu alcance para dar personalidade à luz em todos os trabalhos, não me furtando de mudar cor, dinâmicas, ângulos e direcionamentos dos refletores durante os intervalos entre uma atração e outra, o que durava não mais que 20 minutos. Foi um período extremamente rico e proveitoso, e pude descobrir que a ligação que tinha com o palco como ator/diretor/roteirista nos anos 1970 era recuperada no trabalho com iluminação. Passei a me sentir novamente no palco, fazendo parte artisticamente dos espetáculos. Isso me motivou a tentar me aprofundar mais e a resolver minhas dificuldades técnicas, trabalhando por três anos, em períodos diferentes, na empresa de meus irmãos, a Bonfante Iluminação Cênica¹. Ali aprendi tudo o que pude da técnica: refletores, elétrica, mesas (ainda analógicas), estruturas e a logística de se montar uma luz, coordenar uma equipe e produzir seu próprio trabalho. Creio que essa experiência foi muito rica para me transformar no profissional que sou hoje.

Nesse momento minha trajetória se cruza com a de Antônio Araújo, e começamos nossa parceria artística. Antes de iniciarmos o Teatro da Vertigem, realizamos três criações juntos.

É nesse momento técnico e artístico como profissional de luz que inicio minha trajetória no Teatro da Vertigem e minhas reflexões voltam-se para a pesquisa que venho desenvolvendo ao longo desses anos: minhas descobertas, minhas dúvidas e certezas e minha reflexão sobre o que é de fato a formação, quanto o autodidatismo é falho e problemático, e quanto um grupo ou coletivo teatral pode contribuir para o aprendizado, podendo substituir a própria escola. Esse tipo de experiência coloca a teoria e a prática atuando de modo indissociável, de uma só vez e numa situação nada convencional, nada hierárquica, e muito menos cumulativa.

É impossível não falar de formação dentro de um trabalho de grupo, assim como é impossível não discutir técnica e estética em um trabalho coletivo

1. Empresa de locação e prestação de serviços na área de iluminação, que atua no mercado de teatro e shows em São Paulo e pertence a Milton Bonfante e Ney Bonfante.



que tem mais de vinte anos. Vejo uma mistura de situações: a questão pedagógica se confunde com o processo de criação, a pesquisa vira formação e a experimentação vira o aprendizado – o caos. Assim aprendi e assim ensino, e acredito que deva ser o processo pedagógico de formação. Talvez em uma escola isso seja muito complexo, mas em um processo ativo de criação não há como escapar.

Sabendo muito pouco, tudo começou em 1992 na Igreja de Santa Efigênia, com o espetáculo *O paraíso perdido*. Tudo o que tinha aprendido até então estava ligado à tradição, ao palco, à estrutura de luz consolidada no teto (varas, circuitos elétricos) – equipamentos desenvolvidos e pensados para a caixa cênica, um espaço pensado para acomodar a luz e escondê-la do olhar do público. Contudo, ao adentrar a igreja de Santa Efigênia, algo me dizia que tudo o que havia aprendido até então me ajudaria muito pouco, que naquele templo os equipamentos não poderiam estar presentes, que os vitrais tinham de ser valorizados.

No início não existia um texto. Ensaivávamos em uma pequena sala, e tive de começar por uma pesquisa imagética para construir a luz e entender melhor aquela arquitetura, seus nichos, suas alturas, seus ângulos, vivenciar aquele espaço ao ficar por um tempo observando, fazendo minha pesquisa empírica desse espaço e suas potencialidades. Que tipo de equipamento eu deveria usar ali, que atmosferas deveria trabalhar? Nesses primeiros questionamentos já estavam presentes alguns elementos que iriam acompanhar minhas criações no Vertigem: a relação com a arquitetura e a descrição absoluta da presença da técnica (seja nos equipamentos ou na equipe), a pesquisa imagética e muita experimentação, por não ter certeza de por onde caminhar. Nesse caso, não me restava outra possibilidade que não tentativa e erro, e às vezes algum acerto.

Nesse momento surge uma questão: os espetáculos do Vertigem transitavam pelo sensorial. Iríamos aprofundar os aspectos relativos ao texto dramático futuramente, mas a ocupação dos espaços, o *site specific*, era um elemento que eu intuía ser fundamental. Olhava para a igreja e achava que o público não podia entrar e ver refletores, técnicos e toda a estrutura teatral. O espectador tinha de vivenciar uma experiência, mesmo sabendo que era teatro. Isso me fez optar por “esconder” os equipamentos e o operador do espe-

táculo, o que naquele momento dificultou muito meu trabalho. Não tínhamos recursos financeiros nem conhecimento técnico para fazer o que estávamos fazendo: pendurar refletores do lado de fora da igreja, subir em alturas muito elevadas sem os equipamentos adequados, sem o apoio da tecnologia atual de segurança. Estava lançado ali um caminho estético para minha luz no *Vertigem*. Tudo que fosse visível tinha de fazer sentido naquele espaço e, ao mesmo tempo, dar conta de minha pesquisa imagética ligada às ilustrações de Gustave Doré² para as passagens bíblicas.

A intuição era um dado muito forte naquele momento, pois eu não tinha saído da universidade, como Antonio Araújo e os demais integrantes do grupo³. Portanto, não sabia muito bem o que fazia ali. Mas creio que, naquela altura, nenhum de nós tinha clareza de seus passos.

O que sempre me intrigou no processo é o fato de que minha pequena experiência em criação não me habilitava àquele trabalho. Antes dele, tinha feito apenas três desenhos, e minha experiência maior fora restrita a um palco de 4 x 3 x 2,5 metros. No entanto, as soluções foram surgindo naturalmente e acabaram se tornando procedimentos nos desenhos de luz dos espetáculos seguintes do *Vertigem*. É evidente que não foi pura inspiração. Houve um trabalho de pesquisa, tanto de imagens quanto de equipamentos, uma fase de experimentação no próprio espaço, um levantamento de referências estéticas, como os trabalhos do encenador Gerald Thomas.

A experiência do *Paraíso perdido* me fez acreditar nos procedimentos pedagógicos que passei a utilizar e que vieram ao encontro da pedagogia de ensino da SP Escola de Teatro, ou seja, lançar o aprendiz em uma situação de criação sem estar devidamente “preparado”, a prática como a sequência seguinte da formação, e o olhar para a prática como um terceiro momento.

Comecei a perceber que todo processo traz dúvidas, questionamentos e aprendizagem absolutamente novos. É necessária muita atenção ao pro-

2. Paul Gustave Doré (1832-1883) foi um ilustrador francês, pintor e desenhista.

3. O espetáculo tinha no elenco, em sua primeira montagem, Cristina Lozano, Daniella Nefussi, Eliana César, Evandro Amorim, Johana Albuquerque, Lucienne Guedes, Marcos Lobo, Marta Franco, Matheus Nachtergaele, Mika Winiavier, Sérgio Mastropasqua e Vanderlei Bernardino. Desenho de luz dividido com Marisa Bentivegna, dramaturgia de Sérgio de Carvalho, direção e concepção geral de Antonio Araújo.



cesso, pois, em muitos momentos, com seus acidentes de percurso, é ele que conduz o criador. Vou aprendendo e dominando procedimentos, mas isso não me credencia, nunca, a estar pronto. Por isso assumi uma máxima: “na dúvida, erre”

Um caso que exemplifica muito bem essa lógica ocorreu durante a montagem de luz de um espetáculo chamado *Fui vim voltei*, criado dentro do projeto “Didáticas da encenação”, dirigido por Renata Melo. Ao acender um refletor, acidentalmente, atrás de uma pintura de fundo (um céu, com nuvens), percebi que a paisagem, que tinha um aspecto de tranquilidade, tornava-se mais tensa quando a luz revelava os traços da pintura. Assim, decidi alternar momentos de tranquilidade, com a tela iluminada pela frente, com uma cena de tempestade, onde usava a luz de fundo. A solução para a iluminação desses momentos se deu por acaso, uma casualidade que poderia ter passado despercebida.

No processo do *Paraíso perdido*, não creio que minha personalidade de criador estivesse clara. Penso que ainda tinha muito forte um registro de luz que não era meu. Foi a arquitetura do espaço e o tema do espetáculo que levaram às minhas escolhas. O desenho de luz do *Paraíso perdido*, criado a partir da pesquisa imagética das ilustrações de Doré, era branco, com os fochos cortando a igreja vindos de muito alto, dando a dimensão e a grandiosidade que o sagrado nos traz e “escondendo” o que não podia se tornar visível.

As criações do encenador Gerald Thomas, como disse, foram uma grande influência nesse momento. Seu trabalho consistia no uso de fumaça, na luz branca e no recurso de uma grande variação de intensidades, fazendo com que a luz ganhasse colorações quentes variadas. No Brasil ainda não se pensava no uso dos filtros de correção, algo tão comum aos *light designers* europeus.

É nesse período que aparece um elemento fundamental nos processos do Teatro da Vertigem: a resignificação do espaço e a condução do olhar do público, o que chamo de revelação “controlada”, quando a lógica do espaço é desconstruída ao se iluminar zonas espaciais pontualmente, nunca revelando o lugar em sua totalidade. Mas, em alguns momentos, explode-se o pequeno para revelar o todo com uma carga emocional muito forte, para em seguida

recolher a amplitude e voltar ao muito pequeno. Foi uma descoberta que se tornou muito importante nos espetáculos que vieram a seguir.

Outro dado que surgiu nesse projeto e foi assimilado aos trabalhos subsequentes foi o processo de construção artesanal e o uso de equipamentos não convencionais na iluminação cênica. Em *Paraíso perdido* utilizei duas lanternas nos braços do personagem do anjo caído. Assim, sua qualidade de luz, azulada, em contraste com o amarelado do tratamento de todas as cenas, colocava-o em outro plano, criando uma diferença estética entre sua figura e as demais personagens.

No trabalho seguinte do grupo, *O livro de Jó*, um tema que me parece significativo no desenvolvimento da luz do Teatro da Vertigem foi a questão da escolha e do uso dos equipamentos. Nesse caso, os equipamentos de iluminação, no campo do visível, não poderiam ser outros que não os hospitalares. A partir do momento em que Jó percebe e reconhece a doença, ele adentra no universo da aids e da arquitetura hospitalar.

Nesse processo criativo, inicio minha trajetória impregnado pela luz dos anos 1990, trazida ao Brasil por Gerald Thomas, que tanto me influenciou no trabalho anterior e vinha ao encontro de minhas aspirações no momento. Foi com esse repertório que iniciei minhas primeiras experiências no hospital Humberto I, espaço onde seria realizado o trabalho, e foi com ele que errei completamente na leitura das atmosferas criadas pela iluminação. Apegar-se a fórmulas é um equívoco que aprendi cedo. Apegar-se a resultados positivos, tentar permanecer em uma zona de conforto, tentar evitar o risco, é a morte da criação e da invenção.

Aqui novamente aparece a precariedade como um lugar constante nos processos de criação. Chamo de precário um território de criação em que o conhecimento prévio não basta, pois é necessário o exercício diário de experimentação no espaço destinado ao espetáculo. É esse encontro com o novo, com uma realidade desconhecida, com a falta de preparo técnico para enfrentar as situações que se apresentam, que vai resultar em um projeto exitoso.

O livro de Jó tinha um primeiro segmento que se passava no deserto, onde os personagens eram apresentados e a cena se desenvolvia até o momento em que Jó era banhado em sangue e se reconhecia doente. Propus para a cena uma iluminação com muita fumaça, tentando repetir algo que



havia “dado certo”: fachos, atmosfera onírica, distorção da arquitetura. Errado. Antonio Araújo imediatamente me alertou para a importância de que pudessemos ver o espaço e entender que aquela ação se passava em um hospital. O público não poderia perder aqueles elementos de vista em nenhum momento. O espaço deveria estar presente desde o início e sem camuflagem. Começava ali um duro aprendizado: o que eu poderia trazer do espetáculo anterior para aquele? Procedimentos sim, mas não os resultados estéticos alcançados.

Iniciei minha pesquisa pelos materiais do espaço, me debruçando sobre a construção artesanal e a ressignificação dos materiais luminotécnicos hospitalares, que se transformam em refletores. Em cena, dialogavam com o personagem, mas não deixavam de fazer seu papel de refletor cênico. Negatoscópios, olhos cirúrgicos, luminárias cirúrgicas flexíveis. O levantamento durou dias nos porões do hospital, fechados há vários anos, e com um vasto material disponível para pesquisa ali mesmo, abandonado.

A pesquisa empírica, que se misturava à prática e à experimentação, tinha um objetivo muito claro: levantar elementos que pudessem iluminar a cena. Foi nessas condições que construí meu projeto – ligando os equipamentos à tomada para entender seu tipo de luz, de ótica, seu fecho luminoso mais aberto ou mais fechado, sem o auxílio de catálogos, dados fotométricos, *softwares* que pudessem me ajudar a resolver aquela situação. Tudo se dava de maneira muito simples: as cenas iam transcorrendo, e eu distribuindo equipamentos pelos corredores, iluminando a cena, avaliando os resultados obtidos. Foram três meses de correria e muito trabalho, trocando lâmpadas, fios, soquetes e adequando as luminárias às necessidades do trabalho.

O livro de Jó trouxe outro aprendizado, rapidamente incorporado aos procedimentos de luz nos trabalhos do Teatro da Vertigem: a visão de um projeto aberto. A carreira do espetáculo durou cerca de doze anos, entre temporadas em São Paulo e viagens por festivais no Brasil e no exterior. Desde a primeira temporada, no hospital Humberto Primo, fui revendo meu projeto e modificando-o. Diversos aspectos, que não estavam bem resolvidos, nunca deixaram de ser repensados, redimensionados. Alguns exemplos são o momento final do espetáculo, na cena em que Jó caminha para o encontro com Deus, representado pela luz, em que eu usava fumaça para fazer com que

ele desaparecesse da vista do público. Esse efeito acabou sendo substituído por uma luz extremamente intensa, sem a necessidade da fumaça. Isso foi feito substituindo as 24 lâmpadas PAR 64 por um HMI de 5000 W com *shutter* eletrônico. Outro exemplo foi o corredor de macas, em que acabei optando por uma instalação de fluorescentes. Por fim, todas as dicróicas utilizadas em diversas cenas do espetáculo foram trocadas por luminárias flexíveis, encontradas em um hospital chileno em que o espetáculo foi apresentado, quase doze anos depois.

Se no *Paraíso Perdido* utilizava uma luz de efeito e impacto estético, em *O livro de Jó* já me aproximava mais de uma luz conceitual, radical no uso dos equipamentos, sem abdicar da atmosfera e do onírico, mas acreditando que a presença dos objetos hospitalares conferia verossimilhança à cena, surgida da relação entre os equipamentos luminosos e o espaço de apresentação cênica.

O livro de Jó trouxe mais claramente a pesquisa dos materiais, a experimentação com luz durante o processo de ensaios, o processo de construção artesanal e a radicalidade na questão conceitual do uso dos equipamentos em relação ao espaço.

No terceiro espetáculo do grupo, *Apocalypse 1,11*, já inicio o processo com a bagagem dos diversos procedimentos experimentados nos dois anteriores. Contudo, para a nova pesquisa, crio um grupo de trabalho multidisciplinar, composto por pessoas vindas da arquitetura, da fotografia, do cinema e do próprio teatro, reunidas em um trabalho de formação de novos profissionais. Esse formato foi se aprimorando ao longo dos anos seguintes com os estágios de iluminação dentro dos processos criativos, algo que se tornou essencial em meu trabalho.

O processo do *Apocalypse* me permitiu descobrir a pesquisa de campo como um dos elementos importantes para os projetos de iluminação dentro do *Vertigem* e consolidou o trabalho de formação enquanto algo planejado e estruturado. O grupo multidisciplinar trabalhou por seis meses, período em que diversas questões se apresentaram e o campo da experimentação foi absolutamente fértil, com idas a hotéis de alta rotatividade, boates absolutamente precárias, tribunais e delegacias. Desse procedimento trouxemos a



fundamentação conceitual para o projeto de luz e surgiram ideias que foram sendo experimentadas em cena todas as sextas-feiras, durante seis meses.

Nessa trajetória, é possível perceber como o aprendizado pedagógico mistura-se à prática e como o trabalho continuado em um grupo de teatro pode contribuir significativamente para a formação de um profissional. Tanto me desenvolvi e fui “descobrimo” meu caminho artístico quanto contribuí para a formação de uma série de técnicos e colaboradores.

Desde o início do Vertigem, uma de minhas questões era encontrar técnicos que pudessem se incorporar ao projeto artístico e contribuir com ele. Sempre tive dificuldade em encontrar tais profissionais. No Brasil há técnicos maravilhosos, mas que se interessam pouco por teatro. Ao longo dos 23 anos de Vertigem, venho tentando contribuir para mudar esse panorama, formando mais de uma dezena de técnicos, alguns transformados em excelentes *light designers*, outros seguindo como técnicos e trabalhando em grandes produções/instituições.

Em seguida, vieram os espetáculos *BR3*, *A última palavra é a penúltima*, *História de amor*, *Kastelo*, *Bom Retiro 958 metros* e, recentemente, *O filho*, além de duas experiências que fiz como diretor em projetos do Teatro da Vertigem. Não me detenho nesses trabalhos, pois creio que foi até aqui que surgiram as descobertas mais fundantes de minha trajetória. Os projetos que vieram a seguir tinham uma complexidade que precisaria ser esmiuçada individualmente, o que não é o caso neste momento.

Os espaços diferentes nos projetos do Vertigem me abriram para a concepção de que em luz nada está dado *a priori*, e nada pode ser negado por princípio. Existe, sim, uma linha que une os trabalhos, a construção de uma trajetória, mas não tem a ver com fórmulas ou receitas. São procedimentos que vão sendo aplicados a cada espaço.

Os diferentes espaços me colocavam em confronto com o que estava à disposição no mercado, e fui percebendo que os equipamentos convencionais de iluminação cênica não dialogavam com os projetos. Como instalar, dentro de um hospital, um refletor preto de 40 × 40 cm, mais o cabo, mais o cano para fixá-lo, e querer que o público vivencie uma experiência sem se dar conta da presença técnica da luz? Impossível. Esse questionamento me gerou uma série de dificuldades. A partir do *Paraíso perdido*, sempre tive de ir

em busca de explorar espaços, esconder equipamentos tradicionais e propor novas possibilidades de iluminar a cena.

Abrindo meus horizontes e pensando nesse caminho deparei com a invasão digital no Brasil. Primeiro nas mesas de controle e depois nos LEDs e nos multiparâmetros, os chamados *moving lights*. Passei a fazer experimentações com eles e com a possibilidade de diminuir equipamentos e ter movimento na luz. Nunca acreditei em equipamentos específicos para dança, ou para ópera, ou shows, ou mesmo para o teatro. O fundamental é o interesse pela pesquisa, a busca pela inventividade e uma criação sem preconceitos ou preceitos preestabelecidos.

Minha trajetória como iluminador do Teatro da Vertigem me colocou em confronto com hospitais, presídios, igrejas, rio e mar, rua, shopping, bolsa de valores. Foi em busca de projetos de iluminação para obras nesses espaços, que abri meu repertório técnico/estético, pensando em possibilidades que não estavam dadas e inventando novas formas de iluminar a cena. O aprendizado acontece na prática da criação, diante do desconhecido.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, A. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BONFANTI, G.; NESTROVSKI, A. et al. **Teatro da Vertigem**: trilogia bíblica. São Paulo: PubliFolha, 2002.
- BONFANTI, G. Relato de uma experiência: luz em processo. A(l)Berto, São Paulo, 2012, p. 110-121.

Recebido em 10/08/2015
Aprovado em 25/08/2015
Publicado em 21/12/2015





sala preta
ppgac

Em Pauta

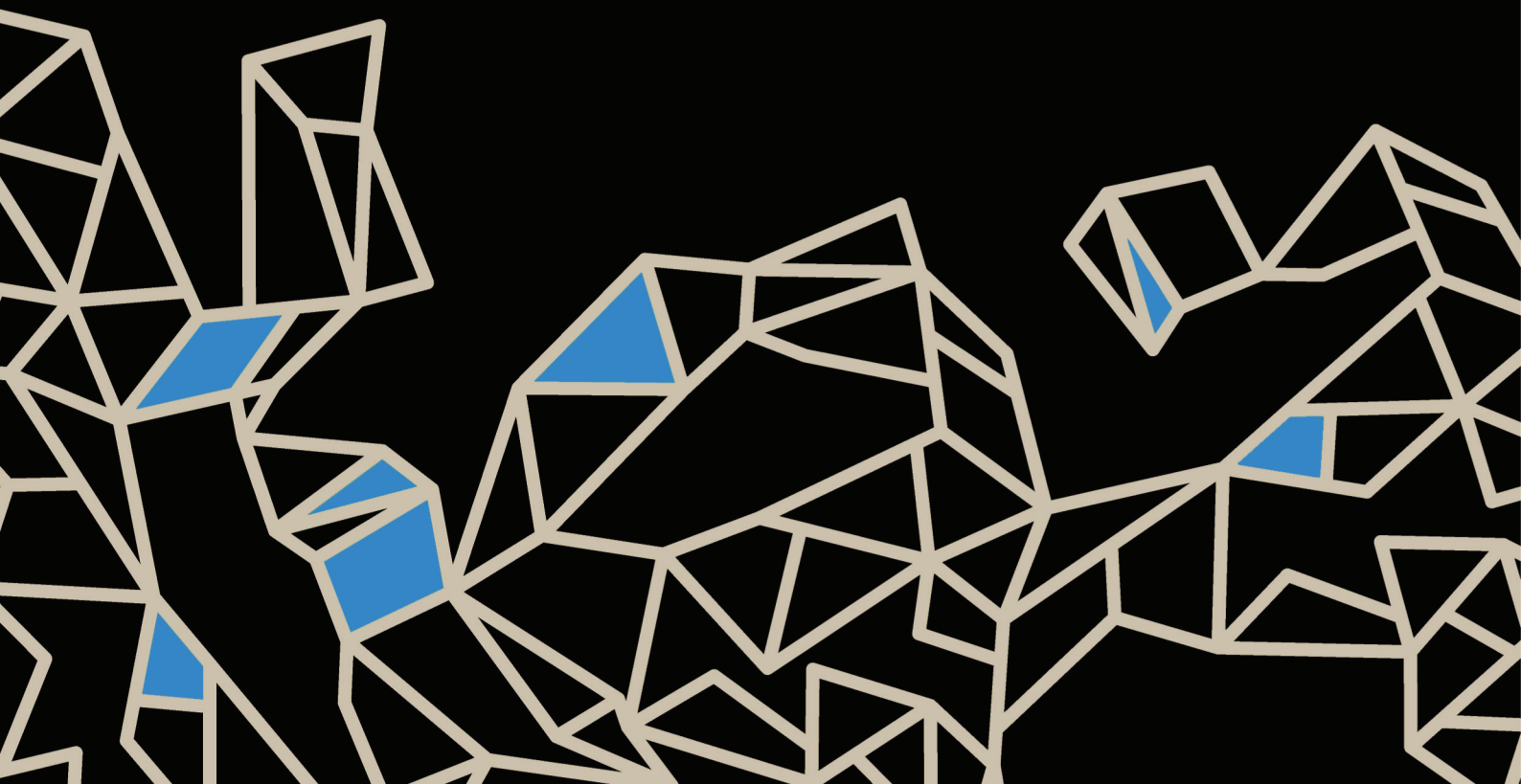
Da sala preta ao jardim

From black box to the orchard

Marcelo Lazzaratto

Marcelo Lazzaratto

Diretor teatral, diretor artístico da Cia.
Elevador de Teatro Panorâmico e professor do
Departamento de Artes Cênicas da Unicamp



Resumo

Este artigo expõe a aproximação de um diretor teatral com a iluminação cênica, revelando o amálgama existente entre essas duas instâncias do trabalho criativo, através da análise dos procedimentos estéticos processados em três espetáculos dirigidos e iluminados pelo autor.

Palavras-chave: Iluminação cênica, Direção teatral, Procedimentos estéticos.

Abstract

This paper presents the approach of a theater director to theatrical lighting, revealing the existing mix between these two instances of creative work, by analyzing the aesthetic procedures used in three productions directed and enlightened by the author.

Keywords: Stage lighting, Theatrical direction, Aesthetic procedures.

No final da década de 1980, eu era aluno do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Lembro que, em um semestre, ocorreram 36 montagens extracurriculares. A sala preta era o local em que elas aconteciam. O curso naquele tempo era matutino. Durante as tardes criávamos nossos projetos, ensaiávamos, nos preparávamos para trazer à cena aquilo que acreditávamos ser nossa genuína expressão. Ingênuos ou loucos, prepotentes ou profetas, não importa, o que interessa é dizer que nos formávamos simultaneamente nas aulas regulares e nas tardes ensolaradas na preta sala.

A sala preta era o tubo de ensaio onde tudo acontecia. O local dos experimentos. O local dos sonhos e devaneios. O local de ousadia e inquietação. Ali tive muitas ideias. Ideias boas, ideias ruins. Ali pude materializar meu primeiro texto, Tantas vezes pareço. Imagine eu, um dramaturgo, com as atrizes companheiras de turma, em que pude ser, além de autor, diretor, cenógrafo, sonoplasta e iluminador. Não devíamos nada a ninguém, porque não sabíamos nada. Éramos livres para entender e descobrir.



Quando fui convidado por Guilherme Bonfanti e Sílvia Fernandes para escrever um artigo para a Sala Preta sobre diretores que iluminam, não pude deixar de voltar no tempo e, rapidamente, lembrar os primeiros passos que de fato orientaram minhas escolhas futuras e que ainda estão presentes em mim, como pessoa de teatro.

Na sala preta tínhamos aulas de iluminação com o saudoso Amilton Saraiva, que nos mostrava as características de cada refletor, dos filtros, do uso e dos recursos da mesa analógica de 24 canais, além das aulas básicas em eletricidade. E, o mais importante, nos deixava livres para experimentar, em nossas montagens extracurriculares, as “luzes” que quiséssemos.

Assim, tive espaço e oportunidade de subir em escadas, colocar, afinar e retirar refletores, puxar extensões, rackear, construir ribaltas e refletores com latas, experimentar luz indireta usando restos de espelhos da cenografia e tudo o mais que poderia inventar com os poucos recursos de que dispúnhamos. Foi ali que ouvi de Marcio Aurélio, então professor e depois meu diretor por dez anos na Cia. Razões Inversas, o termo “bateria de luz”, quando montamos, como peça de formatura do quarto ano, Mauser, de Heiner Müller. Antes de ver a coisa pronta me perguntava: o que seria uma bateria de luz, como seria feita?¹ Nessa mesma montagem comecei a entender quanto a luz poderia ser uma grande aliada da dramaturgia, e também capaz de escrever ela própria uma dramaturgia cênica. Depois disso, a luz para mim não somente iluminava como também criava. A luz virou linguagem. E talvez tenha sido nesse momento que o diretor começou a se formar em mim. A luz me esclareceu!

Ainda na universidade, comecei a dar aulas de teatro. As escolas, de maneira geral, propiciam a seus alunos montagens de peças ao final de cada semestre ou ano. De 1989 até 2000, ano em que criei a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, pude experienciar e me experimentar como diretor, cenógrafo e iluminador nas montagens que realizava com os alunos. Nas escolas em que ensinava aprendia o ofício da direção – eu, que era ator da Cia. Razões Inversas, paralelamente me formava diretor de teatro.

Se Amilton Saraiva me ofereceu os primeiros recursos técnicos de iluminação, Marcio Aurélio me ofereceu os estéticos. Nos dez anos em que tra-

1. Entenda-se “bateria de luz” como um grupo de refletores dispostos em uma mesma região do espaço cênico, vetorizando um mesmo sentido.

balhei na Razões Inversas aprimorei meu olhar por meio das escolhas que Marcio realizava, sempre vinculadas às estruturas significantes do espetáculo que estávamos criando. Do dégradé em azul de Torquato Tasso até a utilização de apenas dois colortrans em Maligno Baal, o associal. Do uso da lâmpada de sódio em A bilha quebrada até o longo lusco-fusco esfumaçado no prólogo de A arte da comédia.

Simultaneamente, nas escolas concebia os espetáculos visualizando a luz. Não desejei isso. Muito menos assim planejei. Aconteceu. Olhando para trás, percebo que, já naquela época, ao ver o ator no espaço, eu o via iluminado por alguma luz específica. E isso com o passar do tempo só aumentou e se tornou, aos poucos, uma característica consciente.

Não me considero um iluminador profissional. Não trago em mim recursos técnicos, estudo sobre eletricidade, cursos de aprimoramento sobre as novas tecnologias, mesas computadorizadas. Aprendi em uma mesa analógica, e até hoje penso a luz analogicamente. Aprendi, ao longo do tempo, a iluminar a dramaturgia, a enfatizar tensões e revelar esvaziamentos. Aprendi que a luz me auxiliava na concepção de um mundo novo, um mundo próprio àquela história, àquela circunstância. A luz me ajudava a instaurar essas realidades ficcionais de acordo com minha sensibilidade. Na verdade, a luz tornava real o que antes era imaginação ficcional. E assim é. A luz materializa a realidade.

Como diz Godard em A chinesa (1967):

Personagem 1: A arte não reproduz o visível. Ela torna visível.

Personagem 2: Mas o efeito estético é imaginário.

Personagem 1: Sim, mas o imaginário não é o reflexo do real. É a realidade de seu reflexo.

Às vezes você ouve declarações como: use somente três cores, as três cores primárias: azul, amarelo e vermelho. Perfeitamente puras, perfeitamente equilibradas. Sob o pretexto de que todas as outras cores estão lá. Para tudo o que vemos, temos três coisas a considerar: a posição de quem vê, a posição do objeto, e a posição da fonte de luz (que incide sobre este objeto)².

2. Tradução minha.



Tornar visível o material sonhado por Eurípedes, Shakespeare, Goethe, Kleist, Büchner, Tchekhov, Brecht, Handke, Suassuna, Nelson Rodrigues, Cássio Pires, Samir Yazbek, Leonardo Cortez, autores que admiro e que são meus parceiros. Tornar visíveis os desejos e os anseios dos atores que muitas vezes me procuram com projetos pessoais, dedicados inteiramente a seu ofício. Tornar visíveis minhas inquietações, meus sonhos e pesadelos de artista de teatro. Saber que a criação cênica é um reflexo do que se imaginou, e que o reflexo é a própria realidade; momentânea, sim, fugaz, mas intensa, profunda, bela e transformadora.

“Para tudo o que vemos, temos três coisas a considerar: a posição de quem vê, a posição do objeto, e a posição da fonte de luz (que incide sobre este objeto).” Essa construção é aparentemente simples, mas, se lida com atenção, parece que todo o mundo cabe nela. Na frase há o ponto de vista e o campo de visão, o específico e o genérico, o personagem e a circunstância, a parte e o todo, o particular e o universal, a metonímia e a metáfora. Quando deparei com essa frase, muitas de minhas sensações a respeito do uso e da importância da luz na construção poética se esclareceram. O entendimento da posição das coisas, do objeto, do foco que o ilumina e de quem o vê revela aspectos ideológicos, morais, espirituais e estéticos. Revela-nos como sociedade. Talvez o mais importante é que a realidade depende, ao menos, do encontro dessas três posições. Elas são interdependentes. Não há hierarquias entre elas. Juntas se apresentam como fato. E, no meu modo de ver, nosso fazer artístico deve encontrar em si a força do fato.

Muito poderia me estender a respeito desse tema que me encanta e interessa, mas talvez não seja material para este artigo. Detenho-me agora a descrever três processos de criação em que o desenho de luz partiu e enfatizou aspectos diferentes, o que pode ilustrar, de certa forma, o uso que faço, como diretor/iluminador, dessa fonte criativa: Amor de improviso (2003), espetáculo processual improvisado em Campo de Visão; Eldorado, de Santiago Serrano (2008), que surgiu de uma pesquisa em mimese corpórea que o ator Eduardo Okamoto realizava com os rabequeiros no sul de São Paulo; e O jardim das cerejeiras, de Anton Tchekhov (2014), espetáculo que aflorou da necessidade da Cia. Elevador de olhar para a realidade cotidiana depois do trato com o material mítico em Ifigênia.

Quando a luz improvisa

Amor de improviso é um espetáculo improvisado baseado no tema “amor”, desenvolvido pela Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, que teve sua primeira apresentação pública em 2003. É importante dizer que, ao longo desses anos, a peça esteve quatro anos ininterruptamente em cartaz, participou de diversos festivais pelo país e, nos últimos anos, encontra-se em repertório. Nela, a Elevador expõe seu sistema de criação, que vem sendo desenvolvido desde sua fundação: o Campo de Visão (LAZZARATTO, 2011).

Em poucas palavras, o Campo de Visão é um procedimento estético coral em que o ator toma o outro como elemento inspirador para sua própria criação, apropriando-se de movimentos alheios e se relacionando com todo e qualquer elemento que o estimule: música, espaço, objetos, palavras e imagens. O Campo de Visão promove, assim, uma experiência de alteridade, enfatizando um profundo diálogo entre indivíduo e coletividade. Estimula o ator a potencializar seu corpo como um corpo perceptivo, aberto às impregnações, na mesma medida em que o estimula a ser condutor/criador de suas escolhas estéticas. Com Amor de improviso, o Campo de Visão alcançou o estatuto de linguagem cênica, pois é criador e articulador de linguagem, tendo seus códigos e regras como estrutura.

Foi nesse trabalho que instituímos, em nosso fazer, a ideia de processo como obra. A apresentação do processo era a própria obra. Ou melhor, a obra era o processo. Como o espetáculo se define somente na improvisação, naquilo que não foi combinado, no que não foi marcado e estabelecido por ninguém, ao ser apresentado aparece não como algo definitivo, mas como esboço do que pode vir a ser. É nessa potencialidade, nessa possibilidade do vir a ser que ele atua. Aqui, o esboço não é algo que promete um dia se concretizar. Aqui, o esboço se configura como estética.

Amor de improviso pode ser entendido como tendo o conteúdo amor (tema) precipitado (ou precipitando) na forma Campo de Visão (linguagem). Atores, diretor/conductor (que também está em cena), iluminador, todos improvisam. A partir dos códigos do Campo de Visão, a cada dia acontece um novo espetáculo. O cenário é composto por uma lousa preta que divide o espaço vazio, uma caixa preta, em dois. A lousa como elemento didático recortando



o jorro passionai das criaturas enamoradas. O fluxo do rio e suas margens. A trilha sonora também é feita de improviso, no presente, operada e criada pelos próprios atores e pelo diretor/condutor.

E a iluminação?

Quando comecei a imaginar o que viria a ser Amor de improviso, me detive na ideia de que tudo seria tramado de maneira livre. Tudo entraria no jogo improvisacional, inclusive a iluminação. Para isso concebi uma estrutura de gerais e contras em dois tons de azul, diagonais, focos, focos a pino bem fechados, uma luz recortada na grande lousa, um corredor azul esverdeado iluminando atrás da lousa e luz de chão. Além do azul dos contras, uma diagonal vermelha.

Isso posto, cabia ao operador de luz entrar no jogo improvisacional nas apresentações e “pintar” a cena de acordo com sua sensibilidade e com o que estava acontecendo. Eu, que concebi o espetáculo, entregava ao operador a responsabilidade de iluminar e texturizar a peça livremente. Era dada a ele a possibilidade de enfatizar um acontecimento em detrimento de outro, de banhar a cena com determinado tom naquele momento, de privilegiar um movimento, enquanto o ator expressa seu texto no escuro e vice-versa. Porque em Amor de improviso tudo acontece simultaneamente, não há uma estória a ser contada, não há linearidade. Cada ator expressa seu estado enamorado livremente, na hora em que quiser e do jeito que quiser, mas profundamente atento aos outros e a tudo que o cerca, em profunda conexão e interação.

Da mesma forma age o operador de luz. Seu gesto de levantar um dimmer e não outro naquele momento é tão importante e definidor quanto um ator que resolve pronunciar suas palavras começando pelo fim, ou o diretor/condutor que resolve distribuir envelopes com algumas instruções do que deve ser feito naquele momento. Aos poucos a linguagem vai se estabelecendo naquele dia. Nesse espetáculo, a operação de luz tem força de ação.

Costumo usar a expressão “pintar a cena” porque acredito que seja isso que eu faço em meu trabalho. Há algo nessa expressão que aponta para uma poética, algo que nos leva ao inconsútil. Pintar com luz favorece a sensação de que o que vemos é um todo conectado. Uma realidade. Sem separações entre cenografia, atores e objetos, tudo integrado articulando um espaço e um tempo próprios. Pinto a cena com luz. Essa sinestesia tem muito a ver com a

maneira como enxergo o fazer teatral. As fronteiras entre os elementos estéticos se esmaecem, e aquilo que pertence a um domínio ilumina o outro. A luz ilumina a tensão subjacente àquela circunstância como uma marca determina um ângulo de luz; a luz esclarece a emoção de certo personagem como as palavras do texto me esclarecem o filtro que devo usar.

Em Amor de improviso eu deixava essa rica e fundamental responsabilidade nas mãos do operador. Ele deveria desenvolver sua sensibilidade a partir dessas referências e fazer suas opções livremente. Meu trabalho como diretor/iluminador era, a cada apresentação, ouvir/sentir as escolhas feitas pelo operador, e por meio de longas conversas iluminar outras possibilidades de escolha que haviam passado despercebidas e valorizar aquelas que se mostraram relevantes. Ou seja, se tratava de um trabalho de iluminação indireta, voltado ao indivíduo criador³.

Ouvir a luz

Em 2008 fui convidado pelo ator Eduardo Okamoto para dirigi-lo em um espetáculo chamado Eldorado, com dramaturgia do argentino Santiago Serrano. Esse trabalho veio a público em 2009 e desde então está em repertório e se apresenta em várias localidades nacionais e internacionais. Por esse trabalho, Eduardo Okamoto foi indicado ao prêmio Shell de 2009. É um espetáculo que reúne percursos diversos. Autor, ator e diretor com trajetórias artísticas específicas ali se encontram imersos no homem-sertão; mergulhados no sertão, se ousa forçar a imagem. Imagem que tem como atributos a dor e a delícia da solidão. Do espaço vasto. Das amplidões. Das imaginações que muitas vezes são as únicas companheiras desse homem que lá vive e ousa enveredar sertão adentro.

Nesse trabalho nos interessou cuidar das palavras e de suas imagens, dos silêncios e de seus afetos, da jornada e de suas duas mãos: a mão de fora e a mão de dentro. Criar um lugar, teatral por excelência, em que deixamos de perceber a distinção entre essas instâncias. Porque tudo está nele,

3. Relato aqui um fato engraçado, porém significativo: certa vez, em um festival de teatro, ao saber dessa característica do espetáculo, o júri resolveu criar uma nova categoria de premiação, a operação de luz. Rodrigo Spina, o operador de Amor de improviso, ganhou o prêmio.



nele ator, nele homem-sertão. Ele é ao mesmo tempo homem e geografia. Nele, tempo é espaço e espaço é tempo. Ele é o lugar de integração e descoberta, visando uma possível, e por que não, plenitude, para assim chegar a um Eldorado – momentâneo, sabemos, mas gostoso.

Ensaíamos esse espetáculo às tardes no espaço Elevador, sede da minha companhia teatral, a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico. Faço aqui essa referência ao período em que ensaiávamos porque isso se mostrou fundamental para a concepção do espetáculo. A arquitetura do espaço àquela época guardava três janelas, uma ao lado do espaço cênico e duas ao fundo, todas em uma altura de mais ou menos 4,5 m. Devido a sua posição geográfica, naquele período do ano o sol invadia a janela lateral no início da tarde, e quando íamos chegando ao final do ensaio a luz solar invadia as janelas do fundo da cena.

Como diretor, pude observar essa característica ao longo dos ensaios, e certo dia pedi ao ator que, de olhos fechados, percebesse a incidência solar em seu corpo e no espaço e que tirasse proveito disso. Mas antes uma rápida sinopse da peça: Eldorado conta a trajetória de um rabequeiro cego que sai em andança em busca do Eldorado, região mítica de bonança e bem-estar, um paraíso na terra. Lugar de luz que iluminaria a escuridão de seus olhos! Quando Okamoto sentiu e entrou naqueles raios solares, interpretando o cego que sem guia se aventurava pelos mais diferentes lugares do território brasileiro – do planalto árido à floresta tropical –, estabelecendo diálogo com sua companheira, a rabeça (chamando-a de Menina em busca de sua terra prometida), eu observava a cena do lado de fora, antevendo o deslocamento solar que aconteceria até o final da tarde, quando num átimo toda a encenação se esclareceu: o cego seria contraditoriamente conduzido pela luz através de seus ouvidos de músico. Ele “ouviria a luz”, e ela assim o guiaria.

A partir daí toda a marcação cênica, dinâmicas, ritmos e pulsões que eu propunha como diretor tinham esta frase como premissa: “o cego ouviria a luz”. A cada nova chegada, a cada nova partida, uma nova luz “chamaria” o cego, e assim ele a seguiria em busca de Eldorado.

Como os aguilhões e apitos das peças curtas de Samuel Beckett, a luz seria uma espécie de força exterior que moveria, aticaria, incomodaria, motivaria o homem a agir. A encontrar e a perder o caminho. A descobrir novas

possibilidades e a se frustrar com a descoberta. A iluminação desse espetáculo surgiu então com essa tarefa conceitual: a luz seria o guia de um cego. A luz o moveria. O encheria de esperança, o esbofetearia, o levaria ao mar e à caatinga, à floresta e às suas lembranças...

Para isso, a caixa preta era essencial. Ela representaria o espaço interior dos olhos do cego: escuro, sem luz. Um nada. Uma ontologia. Os fochos de luz seriam a voz, o som que o estimulariam. Assim, dispus no espaço os refletores. Suas características, ângulos, posicionamentos e filtros indicavam por onde o cego deveria ir e onde ele se encontrava. Cada local ou cada percurso era iluminado por uma qualidade de luz. Poderia mesmo dizer que tal deslocamento se dava sob Elipsoidais, outro por Fresnéis, outro ainda por PCs etc. As posições dos refletores também demarcariam territórios e iluminariam estradas e locais: diagonais – frentes e contras, altas e baixas; luz lateral baixa – direita e esquerda; focos – a pino e frontais; tons de cores evidenciando algumas regiões geográficas e um fino ajuste de intensidades nos ajudavam a construir a dramaturgia da cena. O cego “ouvia” a luz, e a cada nova luz sua expectativa por Eldorado aumentava. Sua esperança crescia. E assim, sem nada, somente com a Menina nos braços, ele adquiria forças para continuar sua jornada.

A arquitetura do local de ensaio e sua relação com a luz solar propiciaram estabelecer uma profunda relação com a dramaturgia e as características do personagem. Isso, somado às qualidades expressivas do ator, me deram todos os ingredientes, conceituais e instrumentais para a concepção do espetáculo e sua iluminação.

Um jardim impressionista

Recentemente eu trouxe a público, com a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, uma encenação de O jardim das cerejeiras, último texto de Tchekhov, em que enfatizo o aspecto impressionista de sua obra.

A obra de Tchekhov se esmera em revelar ao espectador espaços daquilo que não é dito, e para isso conduz as ações através de um tempo-ritmo peculiar: um tempo largo que gesta um estado de suspensão. Em nosso Jardim das cerejeiras, essa suspensão ajudava a compor a sensação de qua-



dros vivos, verdadeiras paisagens, em que se perdia a distinção entre pausa e movimento. Inspirados por Tchekhov, suavizamos as fronteiras entre tempo e espaço, pausa e movimento, interioridade e exterioridade, oferecendo ao espectador, de acordo com sua sensibilidade, a percepção das fronteiras: um gesto impressionista.

Cenografia, figurino e iluminação foram concebidos visando a um esfumaçamento dos contornos. A interpretação dos atores nascia antes da latência do que de um gesto característico, apoiada em uma atuação estática que privilegiava os estados ao movimento. Por outro lado, a marcação cênica desenhava linhas claras e objetivas visando à elaboração de camadas e profundidades espaciais, gerando verdadeiras telas emolduradas pela caixa cênica do teatro.

O jardim das cerejeiras é uma peça e também uma paisagem. Na obra de Tchekhov, o jardim das cerejeiras é muito mais do que um simples jardim; é um símbolo que representa todo um povo, toda a nação: “nosso jardim é a Rússia inteira”, fala Trofímov a certa altura da peça. Um símbolo de uma época, da derrocada da aristocracia, da manutenção da escravidão, da preservação da beleza... Mas também não deixa de ser um simples jardim. Uma paisagem larga e profunda que causa tamanha identificação, que todos os personagens, de certo modo, ao passarem por ele, passam por si; ao vê-lo, nele se enxergam, e tudo isso como uma sensação de simultaneidade.

Nos desvãos dos pensamentos dos personagens, nas brechas do tempo entre uma ação e outra, percebemos que os desejos individuais dos personagens, seus objetivos diretos ou sua inércia, estão inseridos em algo maior que eles mesmos. Toda ação individual acontece em um lugar que a cerca. Estamos sempre inseridos em uma paisagem, e essa relação é tão profunda que, ao estarmos inseridos, a somos; e os traços de identidade de cada personagem fazem dessa paisagem, através deles, algo um pouco diferente. A profunda relação que os personagens têm com o jardim, seja porque o amam, seja porque o detestam, seja porque veem nele uma possibilidade real de prosperidade, seja porque sentem e sabem que ali é o seu lugar, o seu lar, a sua vida, fez que concebêssemos O jardim das cerejeiras como uma paisagem de pinceladas impressionistas.

E aqui, para conquistarmos tal objetivo, a iluminação foi essencial...

Quando eu era mais jovem, tendia a usar filtros com cores intensas. Na paleta de cores, sempre me inclinava para as mais fortes. Tudo era intenso. Minha inquietude, minha visão, minha sensibilidade, eram constituídas de tons vibrantes. Com o passar do tempo, aos poucos, comecei a escolher apenas um tom quente e um frio para pintar a cena. Logo depois disso e durante certo tempo, todas as peças que iluminava tinham a mesma escolha de filtros. O que mudava era a escolha de refletores, os ângulos e principalmente o uso das intensidades. O azul e o amarelo começaram a mandar em meus espetáculos. Todos tinham o azul e o amarelo. Mas o resultado final era completamente diferente. Tudo dependia da posição do objeto, da posição do foco de luz e de quem a via... O uso dos mesmos filtros geravam espetáculos com luzes completamente diferentes.

Passado mais um tempo, agora em O jardim das cerejeiras, esmaeci por completo os tons, embora a relação entre o quente e o frio fosse ainda determinante. Ainda mais para a gelada Rússia! Aqui tudo vai de um amarelo esmaecido a um lilás esmaecido. Esmaecimento. A luz contribui ao gesto impressionista do espetáculo através do esmaecimento dos tons que iluminam a cena em contraste com os tons fortes que iluminam uma espécie de ciclo-rama atrás das teias de fios que constituem o cenário. Esse contraste entre esmaecimento e intensidade foi o que iluminou o caminho para que o espetáculo passasse pelas quatro estações do ano indicadas na obra por Tchekhov. A primavera no primeiro ato e a volta de Liuba Andréievna à sua casa; o verão no segundo ato e os personagens ao ar livre em pura contemplação e divagação filosófica; o outono no terceiro ato e a festa em casa de Liuba no dia em que acontece o leilão de sua propriedade; e o inverno no quarto ato, quando Liuba e sua família deixam a propriedade que fora vendida e o jardim será derrubado para a construção de pequenas vilas de veraneio.

Sobre o cenário branco e seus quilômetros de fios pendurados incidiam raios solares e lunares; tons de interiores e intensidade exterior, tudo sem definições de foco... Esmaecimento. Como o daquelas vidas esmaecidas, daquele tempo... que esmaeceu.

Acredito que seja assim que pense a luz em meus trabalhos. Ela está a serviço de algo maior do que si mesma. Como tudo no teatro. Cada parte, cada instrumento, cada operação artística sinestesticamente se integra às ou-



tras para que, juntas, e sem percebermos ao certo as distinções entre elas, contribuam para o todo do espetáculo. Este, sim, maior do que as vontades do autor, maior do que a vontade dos atores, maior do que a vontade do diretor. A obra é maior do que tudo e todos juntos. E estamos sempre a seu serviço.

Referências bibliográficas

- AMOR de Improviso. Direção: Marcelo Lazzaratto. Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gm0UfldVLH0>>. Acesso em: 4 set. 2015.
- CAMARGO, R. G. **A função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ELDORADO. Direção: Marcelo Lazzaratto. Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ol06H0llwi0>>. Acesso em: 4 set. 2015.
- LA CHINOISE (A CHINESA). Direção: Jean-Luc Godard. Anouchka Films, 1967. (96 min.), son., color.
- LAZZARATTO, M. R. **Campo de Visão: exercício e linguagem cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- O JARDIM das Cerejeiras. Direção: Marcelo Lazzaratto. Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, 2014. Disponível em: <<http://youtu.be/J1R445sGrGU>>. Acesso em: 4 set. 2015.
- SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SHAPIRO, M. **Impressionismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- TCHEKHOV, A. **O jardim das cerejeiras/Tio Vânia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Recebido em 30/07/2015

Aprovado em 30/08/2015

Publicado em 21/12/2015



sala preta
ppgac

Em Pauta

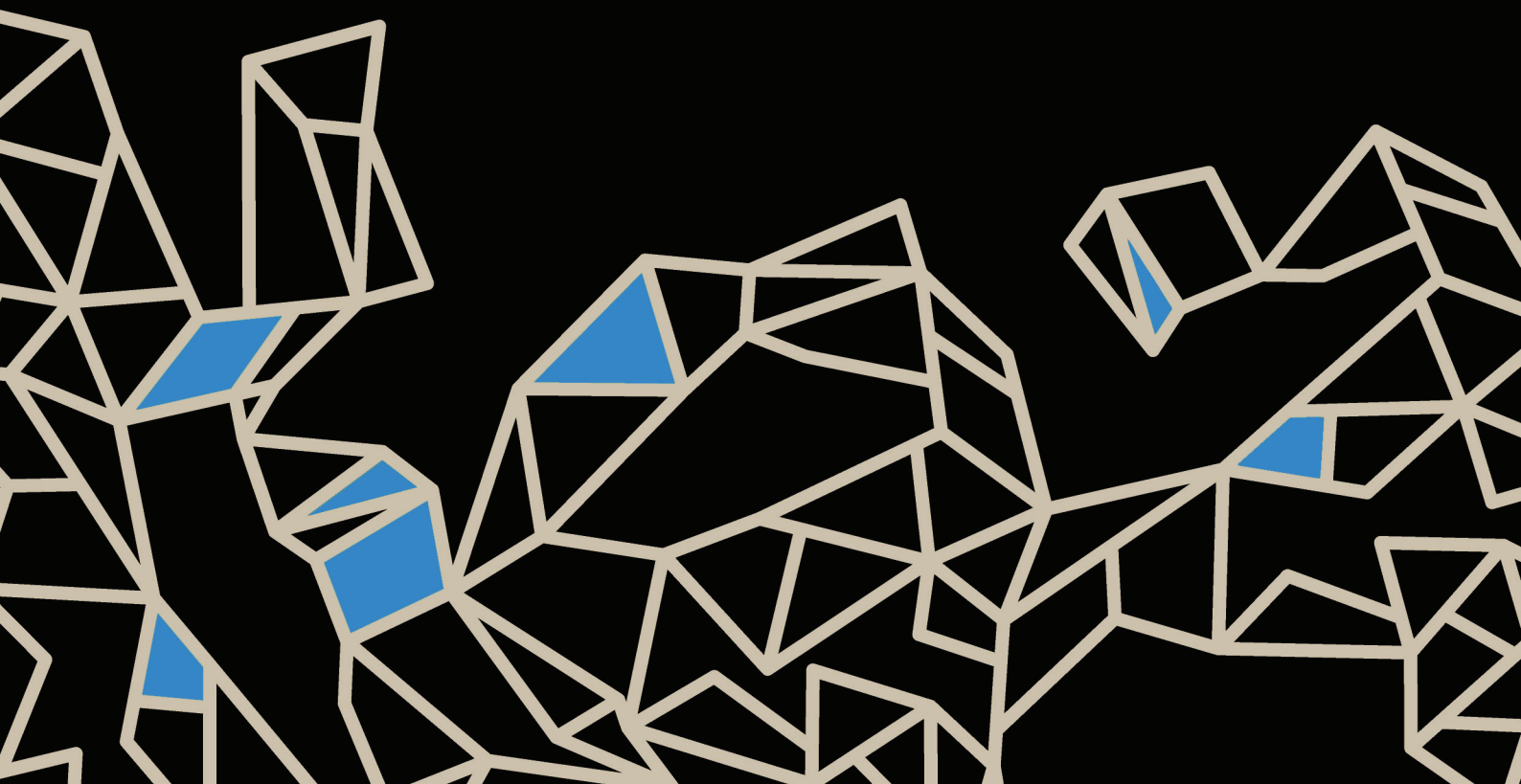
Luzes e sombras na trajetória dos Satyros

Lights and shadows in Os Satyros' history

Rodolfo García Vázquez

Rodolfo García Vázquez

Diretor de teatro e cinema, fundador de Os Satyros,
coordenador do curso de direção da SP Escola de
Teatro, mestrando na Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo



Resumo

A proposta deste artigo é discutir a relação entre a encenação e a iluminação na trajetória de Os Satyros, desde sua fundação em 1989, destacando os aspectos do jogo de *chiaroscuro*, a operação das luzes e seu impacto na estética do espetáculo, o impacto físico da iluminação na recepção do espectador e as potencialidades da iluminação expandida, a partir dos conceitos ciborgues de Donna Haraway e Amber Case. O trabalho foi escrito a partir das reflexões realizadas pelo grupo dentro de suas próprias pesquisas sobre a iluminação. O objetivo é discutir as novas potencialidades luminotécnicas do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Os Satyros, Iluminação, Teatro expandido.

Abstract

This article aims to discuss the relation between the mise-en-scène and the light design in Os Satyros' history, since its foundation in 1989, emphasizing the aspects of the *chiaroscuro* game, their light operation and its impact in the aesthetics of the performance, the physical impact of lights in the reception by the spectator and potentialities of augmented lighting, based on cyborg concepts by Donna Haraway and Amber Case. The work was written based on Os Satyros' ideas about lighting. The goal is to discuss the new lighting capabilities for contemporary theater.

Keywords: Os Satyros, Lighting, Expanded theater.

Em 1988, a *Trilogia Kafka* de Geral Thomas causava furor em São Paulo. Na época, havia uma prática comum no teatro paulista: faziam-se sessões extras gratuitas, geralmente à meia-noite de sexta ou sábado, para as pessoas da classe teatral e estudantes de teatro. Foi numa dessas sessões que, como iniciante no mundo do teatro, tive a oportunidade, pela primeira vez, de assistir ao seu trabalho polêmico e inovador, que tanta controvérsia suscitava. No início do espetáculo, ao som de Wagner, uma grande cortina de fumaça envolvia a plateia e o palco, e alguns fachos de luz cruzavam o espaço. De repente, a silhueta de Luiz Damasceno surgia no palco escuro, iluminada em contraluz por um pequeno fecho de luz branca. A partir dessa cena de aber-

tura, as luzes começaram a dançar diante dos olhos do público, envolvendo aqueles atores no espaço esfumado em um ritual mágico. Em seguida, a gigantesca biblioteca cenográfica de Daniela Thomas foi iluminada de forma a valorizar suas linhas verticais, o que a tornava ainda mais imponente. A delicadeza da iluminação dos corpos dos atores fazia contraponto a um cubo de vidro gigante que refletia as luzes multifacetadas.

Aquela experiência provocou um impacto profundo em mim. Era a primeira vez que eu assistia a um espetáculo de teatro que realmente me tocasse, e a luz era um elemento determinante naquela experiência. Eu estava começando a carreira como diretor, e lá, assistindo àquele trabalho tão radical, percebi que a iluminação tinha um potencial maravilhoso para meu trabalho como artista.

Em 1990, eu e Ivam Cabral já havíamos fundado Os Satyros e ensaiávamos *Sades ou noites com os professores imorais*. Às vésperas da estreia do espetáculo, entramos no Teatro Bela Vista para os últimos ensaios. Nosso grupo era formado por artistas iniciantes, e ninguém entendia de iluminação. Sem verbas, tínhamos de resolver a questão sobre como criar as luzes se não sabíamos nada, nem tínhamos um iluminador no grupo? Paula Madureira, amiga de uma das atrizes do elenco, se propôs a ser nossa primeira operadora de luz. Ela conhecia uma iluminadora baiana, Isis Silveira, que estava de passagem por São Paulo e tinha se oferecido para nos dar uma ajuda. Até hoje, eu me lembro perfeitamente de como foram aqueles dois dias em que ela esteve conosco. A mesa analógica de 18 canais (aliás, vários deles sequer funcionavam), os refletores velhos (chamados sapões) e algumas pares. E, à medida que eu ia dizendo o que pretendia, ela ia criando os focos. Recordo perfeitamente de dois refletores cruzados no centro do palco e as gelatinas cor-de-rosa que colocou para criar um ambiente mais delicado. Até que fiz a pergunta que não calava. “Você assistiu ao espetáculo de Gerald Thomas?” Ela respondeu afirmativamente, e sem pausa emendei: “Como é que ele criou aqueles efeitos de fachos de luz poderosos cortando o espaço?”

“Ah, os *pin beams*!”, ela respondeu.

Após comprar um *pin beam* na rua Santa Ifigênia, resolvi fazer algumas experiências com ele, brincando com a escuridão e os recortes de luz no espaço. E foi justamente com um *pin beam* que nasceu a primeira cena de



Sades... Eram recortes de partes de corpos dos atores, acompanhados de sons e gemidos de terror, ao som da *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach. Partes dissecadas de corpos humanos desfilavam diante dos olhos do público, em três minutos de muita tensão criados simplesmente com a utilização de um *pin beam*. Naquela cena, eu não sabia exatamente quem estava dirigindo: o iluminador e o diretor eram, basicamente, a mesma pessoa. E, desde então, a percepção de que as duas funções viviam juntas fortaleceu-se no meu trabalho.

Com a ajuda inicial de Isis e Paula Madureira, e de tantos outros técnicos e iluminadores que fui conhecendo pelo caminho, acabei me transformando em um diretor que faz suas próprias luzes. Aliás, em muitas ocasiões cheguei a pensar que era um iluminador que dirigia suas próprias cenas. A vasta maioria das encenações que fiz durante esses mais de vinte e cinco anos de carreira sempre teve a iluminação como elemento fundamental do processo de criação. Tornou-se quase instantâneo, nesses anos de teatro, pensar a luz juntamente com a cena. E também ocorria o inverso: a partir de uma imagem de iluminação, eu criava cenas.

Em *Inocência* (2006), por exemplo, havia um joalheiro, interpretado por Alberto Guzik, e sua esposa filósofa, criada por Silvanah Santos. Eu sabia que usaria um efeito de sombras para demonstrar o joalheiro trabalhando, através de um retroprojetor cuja luz incidiria sobre um tecido branco semitransparente estendido na boca de cena. As sombras projetariam algumas pedras coloridas na tela. E os movimentos das mãos de Guzik, enquanto manipulavam essas pedras, eram ampliados para dimensões de 2 m × 2 m, envolvendo o corpo da própria esposa, postada na frente do tecido, em uma metáfora da relação entre ambos. A partir dessa imagem, os longos monólogos da esposa foram construídos e as marcações de ambos os atores foram determinadas. Enquanto o marido manipulava pedras preciosas em sua joalheria, a esposa, simultaneamente, fazia um desabafo sobre o mundo contemporâneo, os desafios que devíamos enfrentar e o silêncio invulnerável do próprio marido. A cena construída por esse jogo luminotécnico criava a própria cenografia e determinava toda a marcação dos atores.

Desde o início de meu trabalho como encenador e iluminador, imagino o espaço cênico como o ambiente da escuridão. O famigerado BO (*black*

out) é a origem de tudo. A partir dele, começo a estabelecer um diálogo contínuo com as luzes que vão desenhando o espaço. Assim, o suporte do palco passa a ser desvendado em recortes, intensidades, ritmos, cores e efeitos. Os corpos dos atores são eventualmente iluminados em sua plenitude, mas, muitas vezes, também iluminados em pouca intensidade, ou recortados. Esse fascínio pela escuridão absoluta está presente em muitos dos trabalhos que fiz nos Satyros. Há inúmeras cenas longas de escuridão absoluta, em que os atores conversam, denunciam, exigem, lamentam. Em *Pessoas perfeitas*, por exemplo, o espetáculo se inicia no BO. Ouve-se a voz de Ivam Cabral dizendo: “Boa noite. Nossa peça termina assim, com vocês na plateia e o vazio no palco. Pois foi assim que começamos o nosso processo. Vazios?” O vazio, a escuridão, o nada, são básicos na pesquisa que desenvolvemos nos Satyros sobre a cena. Partindo do nada, aonde podemos chegar? – é a pergunta que se repete em nossos ensaios, insistentemente.

Era inevitável que, na profícua trajetória dos Satyros, o teatro de sombras surgisse, como experiência-limite da construção cênica do jogo escuridão/luz. Composto de três peças de Ramón del Valle-Inclán, *Retábulo da avareza, Luxúria e Morte* (2000), tinha uma peça curta para teatro de sombras (*Vínculo*, ou, no original galego, *Ligazón*) do grande dramaturgo galego, com duração aproximada de vinte minutos. Pensamos muito se teríamos condições de desenvolver o trabalho em teatro de sombras, pois não possuíamos nenhuma experiência na área. Ao final, aceitamos a empreitada de explorar uma nova linguagem, que dependia basicamente da iluminação. Após uma série de tentativas e erros, chegamos à conclusão de que a peça curta deveria ser realizada apenas com uma simples lâmpada incandescente de 60 W no palco. A partir dela, criamos toda a magia que o teatro de sombras nos possibilitava: personagens gigantes e minúsculos, vassouras voadoras, uma personagem presa dentro de um diamante, formas de monstros inesperadas. Muitas vezes, na coxia, eu olhava para aquela lâmpada comum e me maravilhava com a quantidade de possibilidades luminosas e universos imaginários que ela, distante de sua singeleza cotidiana, proporcionava a mim e ao público no palco.

Outro elemento que sempre despertou minha atenção como encenador foi a forma como se dava a operação das luzes. O encadeamento de entradas



e saídas de luz no espaço cênico modifica completamente a própria estética da obra. Existem trabalhos em que a sutileza das transições é fundamental. *Fade ins* e *fade outs* lentos e suaves criam atmosferas mais poéticas e menos tensas. Por outro lado, obras com características mais violentas podem abusar dos cortes secos, das rupturas e dos BOs. E existem espetáculos híbridos, com momentos de transições lentas e de cortes brutos. Eu, como encenador, sempre acompanhei a iluminação – que fica predominantemente a cargo do operador no dia a dia da mesa analógica –, pois, para mim, ela é fundamental para o ritmo e a tensão interna do espetáculo como um todo. No caso de uma mesa pré-gravada, isso pode ser devidamente resolvido pela programação ajustada ao *timing*. Em mesas analógicas, essa dinâmica deve ser acompanhada atentamente. Mesmo no caso das mesas pré-gravadas, quando há uma temporada longa, o *light designer* deve acompanhar a montagem eventualmente para analisar se há mudanças de ritmo em cenas que devam ser retrabalhadas na programação da mesa de luzes.

Em uma montagem recente, *Juliette*, nosso operador de luzes, Emerson Fernandes, estava fazendo transições de luz em ritmo normal. A estética do espetáculo parecia perder-se naquelas transições. Havia uma urgência, uma brutalidade na montagem que as transições de luz negavam. Não que houvesse problema no desenho das luzes em si; o problema era a forma lenta e suave como as transições estavam sendo feitas. Fiz um pedido a ele para que todas as mudanças de iluminação fossem compostas de cortes secos e ríspidos. Aliando a luz ao mesmo tipo de corte na operação de som, *Juliette* pôde, enfim, encontrar sua linguagem.

As cores também são um elemento importante nas pesquisas que desenvolvemos ao longo dos anos. Os estudos de Goethe sobre luz foram uma das primeiras referências na área, mas, obviamente, tudo que fizesse referência a cores era objeto de curiosidade. No entanto, muitos experimentos que fizemos em termos de cores foram empíricos, na dinâmica da tentativa e erro. Desde o início, experimentamos um vasto leque de tonalidades.

E esse trabalho foi aprofundado na série de “espetáculos brancos”, assim chamados porque toda a cenografia e os figurinos eram compostos a partir da cor branca. Fazem parte desse bloco de trabalhos *Cosmogonia experimento nº 1* (2004), *Vestido de noiva* (2009) e *Cabaret Stravaganza* (2011).

Em todos, as investigações sobre cor foram radicalizadas, tendo em vista o poder de reflexão do branco.

Um dos pontos dessa pesquisa foi observar que a percepção do olhar humano sobre as luzes coloridas no palco é completamente diferente da percepção da luz na fotografia ou no vídeo, o que se reflete na percepção visual completamente diferente que acontece ao assistirmos a um espetáculo e vermos um vídeo sobre o espetáculo. Para o olhar humano, o vermelho, por exemplo, tem um belo efeito sobre corpos nus e palco branco; entretanto, no registro fotográfico ou de vídeo, perde definição e esmaece.

No caso dos espetáculos em branco, também realizamos estudos de outras fontes de iluminação colorida. Em *Cabaret Stravaganza* (2011), utilizamos canetas de raio laser verde, extremamente simples, e cujo efeito cênico no fundo branco causava recortes no espaço, dando o tom futurista pretendido pela encenação. Aliás, a utilização das canetas de raio laser, atualmente proibidas, faz parte das pesquisas que realizamos para descobrir novas fontes luminotécnicas para a cena dentro do conceito de teatro expandido, a ser abordado mais adiante.

Além do diálogo profundo entre escuridão e luz, branco e cores, e o ritmo das transições de sequências de luz, outro aspecto me fascinava no início de minhas pesquisas: o impacto físico que a luz tem sobre o espectador. A partir de 1993, com *De profundis*, comecei a pensar as encenações nos Satyros levando em conta a iluminação como um dos elementos que atingem mais diretamente o corpo físico dos espectadores. O movimento físico da dilatação e/ou retração das pupilas de nossos espectadores passou a ser determinante para elaborarmos a forma como as sequências de luzes eram organizadas. O vai-e-vem das pupilas do espectador durante o espetáculo é controlado por um sistema muscular involuntário que, curiosamente, pode ser ativado pelo encenador através do jogo de luzes. E justamente esse impacto sobre o espectador tornou-se um dos meus principais focos de interesse ao conceber as luzes. Passei a criar sequências de luzes bastante escuras, com pouca intensidade, por meio das quais poderia provocar a dilatação das pupilas dos espectadores. Em seguida, pensava cenas de recursos luminotécnicos eloquentes e exacerbados, em que a pupila teria de se contrair rapidamente, afetando ou não sua capacidade de enxergar elementos cênicos em determinado espaço de tempo.



De profundis (encenado inicialmente em Lisboa, em 1993, e posteriormente remontado na Praça Roosevelt, em 2002) abordava o período em que Oscar Wilde esteve preso, acusado de desvio de conduta de jovens. O espetáculo retratava a solidão da cela em que ele ficou aprisionado e os delírios que carregava em sua mente, intimamente ligados a seu amante Bosie e às personagens de seus contos. No espetáculo, buscávamos recriar uma cela mal iluminada como o ambiente isolado a que Oscar Wilde foi submetido. Os espectadores passavam aproximadamente vinte minutos nesse ambiente noturno, assistindo a Ivam Cabral interpretar Wilde em seu depoimento intimista sobre a solidão de um cárcere. A cena diminuta ocorria em um espaço de no máximo 2 m de diâmetro, iluminada apenas por um PC em baixíssima resistência. Quando Wilde/Cabral chegava ao pico do desespero, havia uma ruptura surreal, em que o universo de suas personagens e de seu amante invadia o espaço cênico. O espaço explodia em luzes, com o surgimento dessas imagens e vozes em uma cena que se ampliava em todas as direções. A partir desse momento, por meio de um jogo de luzes, as paredes da cela, feitas a partir de um tecido semitransparente, permitiam vislumbrar uma miríade de personagens e seu amante em outra dimensão.

O espetáculo se deslocava, então, para dentro da mente do grande dramaturgo inglês, com suas memórias de amor fracassado, suas personagens e seus temores. E a luz foi determinante para a criação desse novo ambiente. Eu discuti a intensidade e o ritmo dessa explosão luminotécnica com o operador de luz, de acordo com o efeito visual que pretendíamos causar, uma certa sensação onírica de desvario mental em um espaço amplificado por luzes. O ritmo e a sequência da entrada das luzes teriam de ser realizados em vinte segundos, de modo que as pupilas dos espectadores contraíssem exatamente da forma que esperávamos, mantendo certo impacto. Caso a luz fosse colocada instantaneamente, com intensidade total, ofuscaríamos a visão do público, pois não haveria tempo suficiente para a reação do músculo constritor da pupila. Contudo, se as luzes entrassem em determinada sequência e ritmo, conseguiríamos criar o efeito desejado. Essa sequência de luzes dependia basicamente do entendimento da anatomia dos músculos dos espectadores. Iluminação é também anatomia, foi o que percebemos nessa construção.

O teatro expandido é a grande questão estética que nos provocou nos últimos cinco anos. Não vou entrar em pormenores sobre o conceito, mas a discussão básica de nossa pesquisa é o impacto da grande revolução tecnológica que hoje afeta nossas vidas e o próprio fazer teatral. Conceitualmente, a condição ciborgue se refere a qualquer extensão não-biológica do ser humano que torne viável a interação social. As extensões ciborgues vão de carros a aviões, motocicletas, celulares, *laptops*, Internet, entre outros. Tudo isso são extensões ciborgues de nossas vidas, sem as quais muitas experiências de interação social seriam irrealizáveis. Entre os autores que discutimos em nossa pesquisa, cito a antropóloga ciborgue Amber Case e Donna Haraway, autora do *Manifesto ciborgue*.

Em *Cabaret Stravaganza* (2011), buscávamos um ator ciborgue, presente em sua totalidade na cena e que, portanto, carrega o próprio celular para a criação. Os celulares desses atores ciborgues podem criar a trilha sonora, imagens a serem projetadas e, inclusive, iluminar a cena. No período de ensaios, realizado em *devising*, pedi aos atores que usassem os próprios celulares para iluminar e sonorizar algumas improvisações. Uma delas, que se transformou em cena do espetáculo, era realizada por Ivam Cabral, que narrava a rede de conexões planetárias criada pela Internet. Ao referir-se a cada um dos usuários, mostrava com uma caneta de raio laser um ponto de luz projetado na parede branca. Esses pontos eram criados pela extensão ciborgue/celular do ator Robson Catalunha, projetando sua lanterna sobre um globo espelhado.

Surge aqui um novo paradigma em nosso trabalho de iluminação: a extensão ciborgue (o celular) do ator como fonte de iluminação. Não se trata apenas de mais uma fonte de luz elétrica para a cena, manipulada pelo operador de luz. No caso, é o próprio ator que usa sua extensão ciborgue como fonte de luz em cena, pois cada celular tem um tipo específico de lanterna, capaz de produzir determinado efeito. O ator tinha também a opção de baixar um aplicativo de lanterna para celular que criasse o efeito que desejasse propor para a cena. Essa perspectiva é fundamental para a compreensão do conceito de ator ciborgue e do potencial de iluminação advindo dessa nova condição.

Outras fontes de iluminação ciborgue têm sido exploradas nessa pesquisa, o que abre um leque infinito de possibilidades luminotécnicas para nosso



trabalho. Ao brincar com um aplicativo de iPad chamado Grivilux, por exemplo, os atores descobriram o potencial de uma nova fonte de luz. O Grivilux é um aplicativo de passatempo constituído por pontos brancos uniformemente espalhados pela tela. Ao toque de um dedo, um programa de movimentos passa a reger os pontos de luz, agrupando-os ou afastando-os do local onde se toca, de acordo com as configurações que o usuário determina, criando uma verdadeira coreografia de pontos de luz.¹

Em um de nossos espetáculos, *Não saberás* (2014), demos uma função cênica bastante concreta a esse aplicativo. Acoplamos um projetor ao iPad pessoal de um ator que, ao brincar com o aplicativo, criava uma iluminação interativa bastante original para uma das cenas do espetáculo, com um efeito de luzes pontilhadas que se moviam pelo espaço de acordo com o movimento dos atores, em uma coreografia de luzes determinada pelo aplicativo. O uso de um dispositivo ciborgue do próprio ator para a iluminação da cena estava intimamente ligado ao conceito do trabalho que desenvolvíamos.

Ao trabalhar com a ideia do teatro expandido, o ator ciborgue e suas possibilidades luminotécnicas na cena tornaram-se incontornáveis. Acabamos, assim, por quebrar também outro padrão com o qual costumávamos trabalhar. A partir dessa experiência, estabeleci um novo paradigma para o trabalho com as luzes. Até então, tínhamos, nos *Satyros*, a visão do *light designer* e do operador de luz como os responsáveis pela iluminação cênica. Havia um plano de luz a ser obedecido, que poderia, eventualmente, ser executado em uma mesa de iluminação digital previamente programada. Com a pesquisa das inovações tecnológicas do teatro expandido, no entanto, esse esquema rígido de funções acabou sendo abandonado. As extensões ciborgue, os aplicativos e as possibilidades de jogos de luz nos levaram a uma iluminação participativa e processual. Na busca de uma iluminação menos rígida e estruturada, permitimos movimentos luminotécnicos fluidos e permeáveis. Ao invés de um único operador determinando todas as sequências de luzes cênicas, passamos a contar com vários criadores de ambientações de

1. Na descrição da *AppStore*: “De vez em quando, é lançado um aplicativo sem absolutamente nenhuma utilidade, mas é tão *cool* que você é obrigado a tê-lo”. No espetáculo *Não saberás*, contrariamos essa falta de utilidade aparente, dando uma função concreta ao aplicativo.

luz, que se entrecruzavam aos recursos que tradicionalmente utilizamos nos Satyros. Numa atitude assumidamente relacional, os atores ciborgues colocaram-se em jogo performativo na realização de sequências luminotécnicas, em um processo criativo contínuo.

Assim, com o teatro expandido, uma nova etapa na pesquisa luminotécnica instaurou-se em Os Satyros, tanto no processo criativo quanto nas soluções cênicas. Por meio de uma concepção porosa e participativa do processo criativo de iluminação, Os Satyros pretendem assimilar as novas tecnologias do século XXI ao seu teatro.

Recebido em 23/08/2015

Aprovado em 02/09/2015

Publicado em 21/12/2015





sala preta
ppgac

Em Pauta

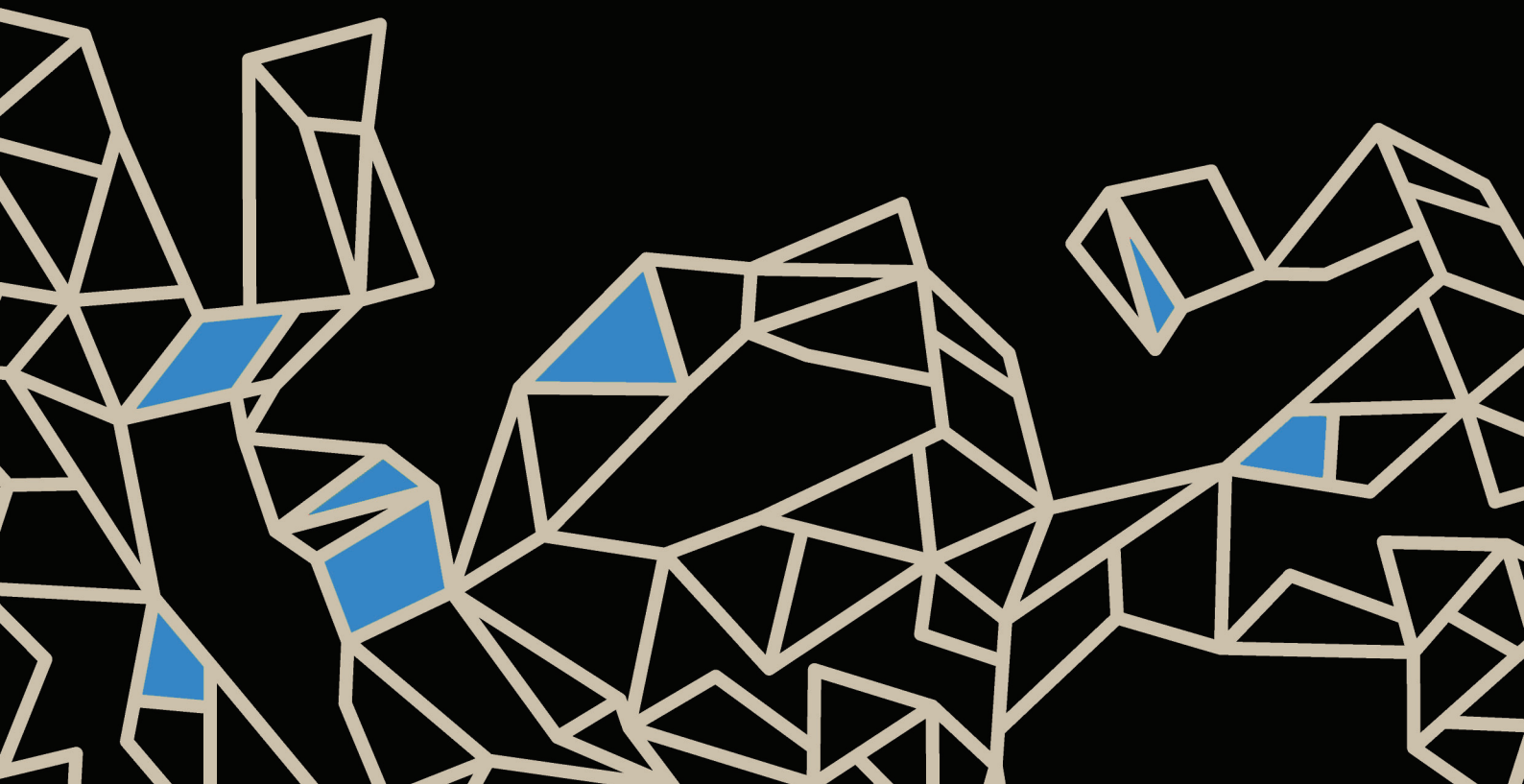
A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo

*The autonomous language of light as performing
art: perceptual alterations through light and its
narratives*

Mirella Brandi

Mirella Brandi

Mirella Brandi é designer de luz, artista multimídia e diretora artística formada em artes visuais pela Faculdade de Belas Artes, artes cênicas pela USJT e designer de luz pela CityLit London. É sócia-fundadora do Coletivo Phila7



Resumo

Este artigo aborda a luz como linguagem autônoma de uma arte expandida que se apropria de inúmeros conceitos e técnicas de diversas áreas cênicas e visuais para a criação de narrativas subjetivas. Explora o lado perceptivo da luz como ferramenta artística que se estabelece por meio das artes visuais, do cinema expandido e da arte performativa. O texto evidencia conceitos de diferentes ordens, reunidos de modo singular através da luz. Inicia seu percurso citando algumas descobertas e teorias importantes sobre a natureza incerta da luz, e avança abordando a fusão de linguagens e pensamentos na arte. Um olhar é lançado para o que pode ser aprofundado e reorganizado na criação artística em diferentes áreas. O método investigativo transdisciplinar busca contribuir para a discussão deste tema ainda recente na esfera da iluminação como expressão artística.

Palavras-chave: Luz, Artes visuais, Arte performativa, Narrativa, Percepção.

Abstract

This article approaches light as an autonomous language within an expanded art form that appropriates many concepts and techniques from both performing and visual practices, in order to create subjective narratives. It addresses the exploration of the perceptual side of light as an artistic tool established in visual arts, expanded cinema and performing arts. The text highlights a wide range of concepts singularly gathered through light. It starts its journey by citing some important discoveries and theories about the uncertain nature of light, and moves forward through the fusion of languages and approaches on art. A glimpse is launched to what can be deepened and reorganized in artistic creation in different areas. The interdisciplinary investigative method seeks to contribute to the discussions around this recent subject in the sphere of lighting as artistic expression.

Keywords: Light, Visual art, Performing arts, Narratives, Perception.



Um breve olhar sobre a luz e a arte: a arte como espaço ampliado

Meu trajeto na iluminação começou na área cênica, e embaralhou técnicas e conceitos que apontaram o início de um caminho artístico autônomo para a luz, que se estabeleceu através dos conceitos que definem as artes visuais e o audiovisual. Esse caminho autônomo consiste no potencial perceptivo da luz para a condução narrativa subjetiva dissociada do texto, da atuação, da coreografia ou de qualquer outro elemento. É o princípio que utilizo na criação de instalações imersivas nas artes visuais, de performances audiovisuais ao vivo e de espetáculos performativos, linguagens artísticas distintas abordadas nesse texto para se concluírem por meio de um olhar unificado que não delimita fronteiras, mas percebe a arte como espaço amplificado.

Por mais que relute, nesse momento não vejo mais sentido em definir as características de cada área dentro da arte, assim como não é possível definir a própria vida sem a interferência dos mais diversos acontecimentos que a preenchem e a transformam constantemente. A arte e a vida, no melhor de sua complexidade, estão envolvidas diretamente nesse diálogo subjetivo feito por meio da luz que atinge um espaço desconhecido e sem respostas definitivas.

A arte é vista aqui como campo neutro que permite o risco, a zona do desconforto, do desconhecido, para recriar um “não lugar” dentro de um lugar reconhecido, onde a tradição e os experimentos de risco podem e devem coabitar e coexistir. O palco como espaço de transgressão. A luz que impulsionava a trama agora é a própria trama. O espectador é seu protagonista.

Esses elementos formam a matéria-prima para o desenvolvimento das narrativas de imersão perceptiva. Cada olhar ao nosso redor nos torna conscientes não só dos objetos vistos, mas das luzes que os iluminam. Cada diferente ângulo, cor e temperatura dessa luz pode alterar definitivamente o elemento observado, seja numa cena cotidiana ou trabalhada de forma cênica, visual ou cinematográfica. Sem luz, a visão é impotente. Quando transformamos a fonte de luz e o modo como a utilizamos, alteramos o comportamento do que vemos, e, conseqüentemente, nossa percepção de mundo se modifica.

É possível analisar a luz a partir do ponto de vista científico, filosófico e contemplativo para entender sua natureza. A ótica clássica, a teoria

eletromagnética, as bases experimentais da física e a mecânica quântica da luz são caminhos preciosos para entender e estudar a luz sob o aspecto físico. Mas atingir o pleno entendimento do que é a luz parece não estar a nosso alcance. Em 1951, Albert Einstein afirmou que suas cinco décadas de estudos sobre luz não o fizeram chegar nem perto de um real entendimento dela. Foi ele que, em 1905, inspirado pela física quântica, embaralhou todas as convicções a respeito da luz, quando comprovou que ela se comporta ora como onda, ora como partícula. Essa comprovação lhe daria o Prêmio Nobel e estabeleceria um novo espectro de afirmações sobre esse campo.

Em outro lado desse espectro de investigações, o escritor, pensador e poeta Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) passa mais de vinte anos tentando concluir o que considerava sua obra máxima: um tratado sobre as cores que colocaria abaixo a teoria de Newton, com sua afirmação de que a luz era feita de partículas indivisíveis. A principal objeção de Goethe a Newton era de que a luz branca não podia ser constituída por cores. Defendia a ideia das cores serem resultado da interação da luz com a “não luz”, ou a escuridão. Mas talvez o principal aspecto das formulações de Goethe seja sua afirmação de que a luz não pode ser entendida com um fenômeno físico, pois um mesmo comprimento de onda pode ser percebido diferentemente por diferentes seres vivos. Ou seja, cor e luz são fenômenos de caráter subjetivo e individual. Se a física parte do estudo da observação do visível, nosso conhecimento depende diretamente de quem somos e de como pensamos. Uma cultura diferente, com outros métodos e percepções, chegaria a diferentes conclusões.

A luz nas artes visuais

Apesar de ter trabalhado durante muitos anos com iluminação cênica, as artes visuais estiveram sempre presentes em meu percurso e me levaram a reinterpretar certos conceitos, fazendo migrar técnicas específicas de uma área para outra, de forma a explorar o modo como essas técnicas alteram suas características, seu comportamento e sua finalidade quando utilizadas em contextos diferentes dos convencionais e como isso altera o modo de olharmos a luz e o que ela nos transmite.



Reuni tais elementos para a pesquisa de um vocabulário que compreende a luz como linguagem artística autônoma, e o resultado pode se estabelecer tanto na área visual quanto na área cênica – já não importa. O que interessa destacar é que alguns artistas e movimentos estéticos estão fortemente relacionados com a linguagem da luz, mesmo quando não a utilizam como objeto central da obra.

A *op art* (*optical art*), por exemplo, inspirada pelo desejo do movimento, utilizou a ilusão ótica para atingir seus resultados. O que fascina nela é o rígido e preciso caminho matemático para alcançar um movimento absolutamente mágico e enigmático, que salta aos olhos, e em que qualquer explicação lógica parece irrelevante diante da potência de tal percepção. Apesar do rigor com que é construída, a *op art* simboliza um mundo mutável e instável. Jesús Soto, forte referência dentro da *op art*, levou esse desejo de movimento ilusório até as últimas consequências.

Como desdobramento da *op art*, podemos observar notáveis experiências através da arte cinética, que explora os movimentos físicos mecanizados. Julio Le Parc é exemplo importante na apropriação da luz para a criação de obras cinéticas, assim como Abraham Palatnik, um dos pioneiros da arte cinética no Brasil.

Meu primeiro projeto artístico autoral, *OP1*, baseou-se nas técnicas utilizadas pela *op art*. Quatro artistas distintos, luz, imagem, corpo e música se fundiam num turbilhão ótico de interdependência. Tal fusão evidenciou o potencial narrativo desse cruzamento e marcou o início de um longo percurso de pesquisas sobre a subjetividade como forma de condução narrativa. Surge, nesse momento, uma longa e duradoura parceria com Muepetmo, músico que me acompanha na pesquisa e no desenvolvimento de projetos sobre narrativas imersivas construídas por meio da luz e do som.

As instalações imersivas nas artes visuais sugerem uma ruptura na contemplação por parte do espectador e apostam na imersão dos sentidos como forma de comunicação. Artistas como a coreana Kimsooja e o norte-americano James Turrell trabalham o espaço imersivo de forma magnífica, dentro de uma travessia fascinante que transporta o espectador para outra percepção, sem abrir concessões. Por meio desses trabalhos, compreende-se que a re-

alidade dos fatos já é a própria teoria, como dizia Goethe. A ação ao invés da cena. O estar ao invés do contemplar. O ser ao invés do interpretar.

A visual music

Muito se fez nesse período para incorporar, mesclar e transferir conceitos e técnicas de diferentes formatos artísticos. Teorias e técnicas musicais foram adotadas para compreender e alterar a área visual, e vice-versa. O conceito de *visual music* é um dos resultados dessa prática, e marca a pesquisa sobre a musicalização nas artes visuais de um modo mais amplo. Nesse caso, a percepção da imagem e da luz é expandida por meio da música, com a luz e o som sendo compreendidos através de uma mesma onda. “Não mais conteúdo para simplesmente reproduzir o mundo visível, os pintores deveriam, ao invés disso, buscar preencher suas telas com intensidade emocional, integridade estrutural e pureza estética, como acontecia com a música” (ZILCZER, 2005, p. 24).

Dentro do escopo da *visual art*, a utilização da luz, por seu caráter imaterial, teve importância marcante na condução dos experimentos. Segundo as palavras do artista, arquiteto e poeta da *visual music* Theo van Doesburg, “se até agora alguém considerava a superfície de projeção uma tela emoldurada, é necessário eventualmente descobrir o espaço-luz, o filme *continuum*” (VAN DOESBURG, 1966, p. 9).¹

O músico Thomas Wilfred foi um dos primeiros a explorar a luz em seu caráter imersivo, construindo, com a ajuda do seu estreito colaborador Claude Bragdon, vários modelos de Clavilux para induzir as luzes pelo espaço: “o uso mais elevado e a função suprema de uma arte da luz seriam tornar-se o acelerador da evolução humana e da expansão da consciência” (BRAGDON, 1918, p. 116).

A luz e o audiovisual

A inter-relação entre luz, imagem projetada e música é extremamente rica no que diz respeito à expansão das fronteiras entre áreas artísticas. São

1. A *visual art* teve um marco importante na criação do edifício projetado por Le Corbusier e Iannis Xenakis por ocasião da Feira Mundial de Bruxelas, em 1958, chamado Pavilhão Philips. Foi a primeira grande obra multimídia, que se considera a primeira obra eletroacústica.



vários os experimentos que agregam múltiplas linguagens e “explodem” a relação com o suporte, o espaço-tempo, as narrativas lineares e as imagens figurativas. O século XX, mais especificamente os anos 1970, com a entrada da tecnologia digital, marca o início de um período abundante para a relação da luz e da imagem na arte. Podemos encontrar inúmeras referências de fundamental importância, não apenas aquelas que apontam um caminho para a comunicação autônoma através da luz, mas especialmente as que dizem respeito à fusão entre linguagens artísticas distintas.

Inúmeros fatores e pesquisas anteriores a esse período também concorreram para o estabelecimento de tais experimentos, como a obra de Richard Wagner (1813-1883) maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão que publica, em 1849, *The artwork of the future*, onde explora a experiência perceptiva do espectador na relação com o evento dramático e percebe a necessidade de aproximar todas as artes em uma síntese total de elementos: cenografia, imagem, música e texto. Wagner pretendia implementar com a “obra de arte total” um teatro que tivesse um efeito imersivo para o espectador diante de um espaço cênico transformado.

O cinema

Antes de ser visto como arte autônoma, o cinema se apropriava de múltiplas linguagens e invenções mecânicas para exibir trechos simples de um filme que despertava emoções vivas no público, e era chamado de “cinema das atrações”. Tratava-se de algo diretamente relacionado ao que vemos hoje nos experimentos de *live cinema*, que aponta para a exploração múltipla entre linguagens na realização audiovisual ao vivo.

Em relação ao chamado “cinema expandido”, é um termo bastante flexível que indica a expansão da linguagem cinematográfica para além de seus próprios códigos. A distorção e o deslocamento das convenções cinematográficas de espaço e tempo tinham como principal objetivo a expansão da consciência, mas também a experimentação em termos imagéticos e sonoros. O movimento tem sua origem no manifesto performático de Carolee Schneemann e na publicação do livro *Expanded cinema*, de Gene Youngblood, que divide sua publicação em três aspectos: o primeiro funde

todas as formas de arte, incluindo o filme, em um evento multimídia e de uma ação ao vivo; o segundo explora tecnologias eletrônicas e a chegada do ciberespaço, como enunciado por Marshall McLuhan; o terceiro coloca por terra a barreira existente entre artista e público.

Muitos artistas fizeram parte do movimento de cinema expandido e da videoarte, formando um belo time que revolucionou o audiovisual e os experimentos com imagem, som e performance. Entre eles, cito Nam June Paik, Andy Warhol, Peter Greenaway, John Cage e Anthony McCall, que utilizou a luz do projetor para enfatizar a qualidade escultural de um foco de luz. Mais recentemente, artistas como Ryoji Ikeda, AntiVJ, Nonotak e Robert Henke se apropriam dessas características para a criação multimídia, utilizando a luz em suas criações, como podemos ver em *N_Polytope: behaviors in light and sound after Iannis Xenakis*, de Chris Salter, apreciador das ideias de Richard Wagner, que busca ambientes sensibilizados que utilizam a fusão do material arquitetônico com o som, a imagem e a luz.

No que se refere ao *video mapping*, surge como técnica que reconstrói o espaço real através da adição de um espaço virtual. Apesar de considerar a exploração dessa linguagem ainda bastante amparada pelo fascínio técnico, acredito que alguns artistas, como Can Buyukberber e Urbanscreen, extraem possibilidades brilhantes da espacialidade e da alteração de nossa percepção.

Percebo que os experimentos com audiovisual formam um rico alicerce de pesquisa para a linguagem da luz, pois agregam a base primordial do cinema, composta de luz e som. Explorar performances que utilizam apenas luz e som na condução ao vivo contribuiu, de forma potente, para realizar a síntese de uma narrativa subjetiva. Observar o resultado de tais experimentos alterou meu olhar a respeito da apropriação multidisciplinar na criação artística.

Performatividade

“What I love so much in this genre of non-dramatic literature is that you can attend somebody’s thinking. I try to make it visible or audible.” (GOEBBELS, 2015, site do artista)



O teatro contemporâneo pode ser redefinido por meio dos conceitos de teatro performativo e de teatro pós-dramático, termo definido após a publicação do livro *Postdramatisches theater*, de Hans-Thies Lehmann, publicado na Alemanha em 1999, que defende um teatro visto para além do drama. Apenas na segunda metade do século XX, autores, principalmente os do teatro do absurdo, começam a construir uma dramaturgia fragmentária atravessada pelas artes da imagem, do cinema, das artes plásticas e do circo, impulsionadas pelo desenvolvimento das tecnologias na cena. “Na esteira [...] da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970 surge uma prática do discurso teatral nova e diversificada” (LEHMANN, 1999, p. 28). Esse olhar renovado, como compreende Lehmann, possibilita uma redefinição do status do diretor e do dramaturgo, não exigindo uma dependência recíproca ou centralizadora, elevando e igualando a importância de outras linguagens na construção da trama.

Josette Férral, crítica, teórica e professora, aproxima os conceitos da performance e da performatividade e os carrega para o que denomina teatro performativo. Segundo ela, o teatro se beneficiou das aquisições da performance, que transformam o ator em performer, o intérprete em persona e o texto em ação. Esses elementos caracterizam o teatro performativo. O estar no lugar do ser.

Alguns exemplos expressivos do teatro performativo são Heiner Goebbels, maestro, compositor e encenador que desestabiliza a hierarquia e o uso das linguagens artísticas no teatro, e Robert Lepage, que aposta na criação de uma poética tecnológica. Segundo Lepage, o teatro deve dar conta da evolução dos modos de narração, dos modos de percepção e compreensão do mundo. Outros exemplos podem ser citados, como o The Wooster Group, Ivo van Hove, o Teatro da Vertigem, o Coletivo Phila7 (que fundei com mais cinco artistas em 2004 e do qual participei durante dez anos), Laurie Anderson e, por fim, Chris Salter, que, mesmo sendo de outra área, produz obras que o aproximam do conceito de teatro performativo, como pode ser observado na performance *llnix* (2014).

Os conceitos de teatro pós-dramático e teatro performativo têm muitos aspectos em comum, especialmente no que diz respeito ao questionamento do poder centralizador do texto e à elevação de outras linguagens artísticas

ao plano do texto, assumindo sua importância na construção da trama e da criação colaborativa. A relação do espectador com a trama, a permeabilidade das disciplinas e a multidisciplinaridade em cena são destacadas em ambos os casos. O que é realmente incompreensível, no entanto, é o fato de a iluminação não ter sido citada como exemplo de linguagem na definição de qualquer desses conceitos de teatro contemporâneo. A luz como possibilidade autônoma de criação e ação narrativa, totalmente permeável ao conceito de teatro performativo, ainda não foi cogitada.

Se pensarmos a luz como possibilidade narrativa subjetiva, que conduz uma ação performática para se redefinir através da percepção do espectador, estamos falando de questões de imaginação e relação desse espectador com a cena. Se a linguagem autônoma da luz para a criação performativa ainda não foi observada por críticos, diretores, teóricos e pensadores de teatro, acredito que já é tempo de sê-lo.

A pesquisa sobre narrativas subjetivas com luz – seja para a criação com múltiplas linguagens, seja por meio de performances que utilizam apenas luz e som em sua condução – não apenas se apropria de vários conceitos e técnicas do teatro, das artes visuais e do audiovisual, como também se define perfeitamente dentro de seu contexto: depois de um longo percurso que a distanciou das bases que definem o que é teatro, a luz, como caminho autônomo de linguagem, se encontra ressignificada por meio do conceito de teatro performativo.

Mirella Brandi x Muepetmo

Sob essa assinatura, existem nove anos de uma parceria que aprofunda a pesquisa da luz como linguagem autônoma na condução artística e hibridiza som e imagem no diálogo com múltiplas linguagens. A parceria se desdobra em inúmeros projetos de experimentação de linguagem, que se dividem em três eixos principais:

- a) performances de imersão narrativa com luz e som;
- b) instalações imersivas;
- c) ações (espetáculos) sobre narrativas subjetivas com múltiplas linguagens.



Desenvolver narrativas subjetivas através da luz me ajudou a enxergar no som e no silêncio as mesmas características, de forma complementar. Assim como as frequências de áudio não são percebidas pelo ouvido humano em sua totalidade, os comprimentos de ondas visíveis se encontram aproximadamente entre 380 e 750 frequências. Ondas mais curtas abrigam o ultravioleta, os raios X e os raios gama. Ondas mais longas contêm o infravermelho, o calor, as micro-ondas e as ondas de rádio e televisão. O aumento de intensidade pode tornar perceptíveis ondas até então invisíveis, tornando os limites do espectro visível algo elástico, que a lógica científica nem sempre alcança. A música que o ouvido não capta pode ser sentida em diversas partes do corpo, e o silêncio em que acreditamos não existe de fato. O escuro cria imagens, assim como o silêncio possui sua própria música.

Explorar a comunicação subjetiva da luz e do som me levou a entender a criação artística com múltiplas linguagens por meio de outro ponto de vista. Não se trata de uma linguagem cênica e/ou visual que sugere seu ponto de partida através da luz e do som. Trata-se da exploração de uma linguagem que tem seus alicerces na condução narrativa subjetiva, que se define no espectador. É um conceito que desloca a própria relação entre público e artista e as convenções estabelecidas dentro de um teatro e de um espaço expositivo.

Trata-se de uma pesquisa que se apropria dos conceitos citados neste artigo, entre tantos outros, para agregar os múltiplos conteúdos e as inúmeras incertezas inerentes ao homem contemporâneo, pós-era digital, em que a palavra, somente, não parece suficiente para exprimir tal complexidade. Os mais diferentes olhares e conceitos se contaminam nesse pensamento e geram possibilidades infinitas de diálogo. A dramaturgia, que sempre teve seu alicerce construído por meio da palavra, cede espaço para a busca de caminhos menos conhecidos. Surge uma nova possibilidade dramática, que se define no espectador, por meio de sua percepção. A autonomia da luz atua como estímulo perceptivo para essa nova linguagem, e a criação artística como metáfora de uma nova percepção de mundo. A luz como polifonia aberta a novas percepções e olhares, assim como a arte e a vida.

Reuni, neste artigo, parte importante de minha trajetória de pesquisa para chegar ao que compreendo hoje como luz – a luz como possibilidade de uma arte ampliada. O que me parece é que o fio tênue que delimita as linguagens artísticas e seus meios talvez nem exista mais, ou talvez não faça mais sentido em nossos tempos. Ou, se ainda existe, estamos em tempo de reavaliar essas diferenças e nos lançarmos em um pensamento mais unificado, o pensamento de uma arte ampla e colaborativa que acompanhe a evolução de nosso tempo. A arte entendida como pensamento transgressor, que compreende em si todo um universo de possibilidades direcionadas para a criação de olhares renovados.

Referências bibliográficas

- BALL, S.; CURTIS, D. **Expanded cinema**: art, performance, film. Londres: Tate, 2011.
- BASTOS, M. **Limiars das redes**: escritos sobre arte e cultura contemporânea. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014.
- BRAGDON, C. F. Harnessing the rainbow. In: **Architecture and democracy**. Nova York: A. A. Knopf, 1918.
- COLLECTION Casa Daros. **Julio le Parc kinetic works**. Rio de Janeiro, 2004.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.
- _____. **Além dos limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FUSCO, R. de. **Storia dell'arte contemporanea**. Roma-Bari: Laterza, 1983.
- GOETHE, J.W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- GOUMARRE, L.; KIHM, C. **Performance contemporaine**. Paris: Airpress, 2008.
- INSTITUTO TOMIE OTAKE. **Soto: a construção da imaterialidade**. Exposição. São Paulo, 2005.
- LEHMANN, H. **Le Théâtre post-dramatique**. Paris: L'Arche, 2002.
- NAUMANN, S. A Imagem Expandida sobre a musicalização das artes visuais no século vinte. **TECCOGS**, v. 6, p. 155-187, 2012.
- NEWTON, I. Óptica. Trad. André Koch Assis. São Paulo: Edusp, 2002.
- PAROLA, R. **Optical art**: theory and practice. Nova York: Dove, 1996.
- SHYER, L. **Robert Wilson and his collaborators**. Londres: The Theatre Communications Group, 1989.
- SILVA, M. História da mecânica quântica 3: a natureza probabilística do mundo quântico e o princípio de incerteza. **Artigonal**, 1 fev. 2010.
- SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION. **James Turrell**. Exposição. Nova York: 2013.



VAN DOESBURG, T. Film as pure form. **Form**, 1966.

WAGNER, R. **The art-work of the future, and other works**. Londres: W. Ashton Ellis, 1993.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded cinema**. Nova York: E. P. Dutton, 1970.

ZILCZER, J. **Music for the eyes: abstract painting and light art**. Nova York: Thames & Hudson, 2005.

Recebido em 23/08/2015

Aprovado em 02/09/2015

Publicado em 21/12/2015



sala preta
ppgac

Em Pauta

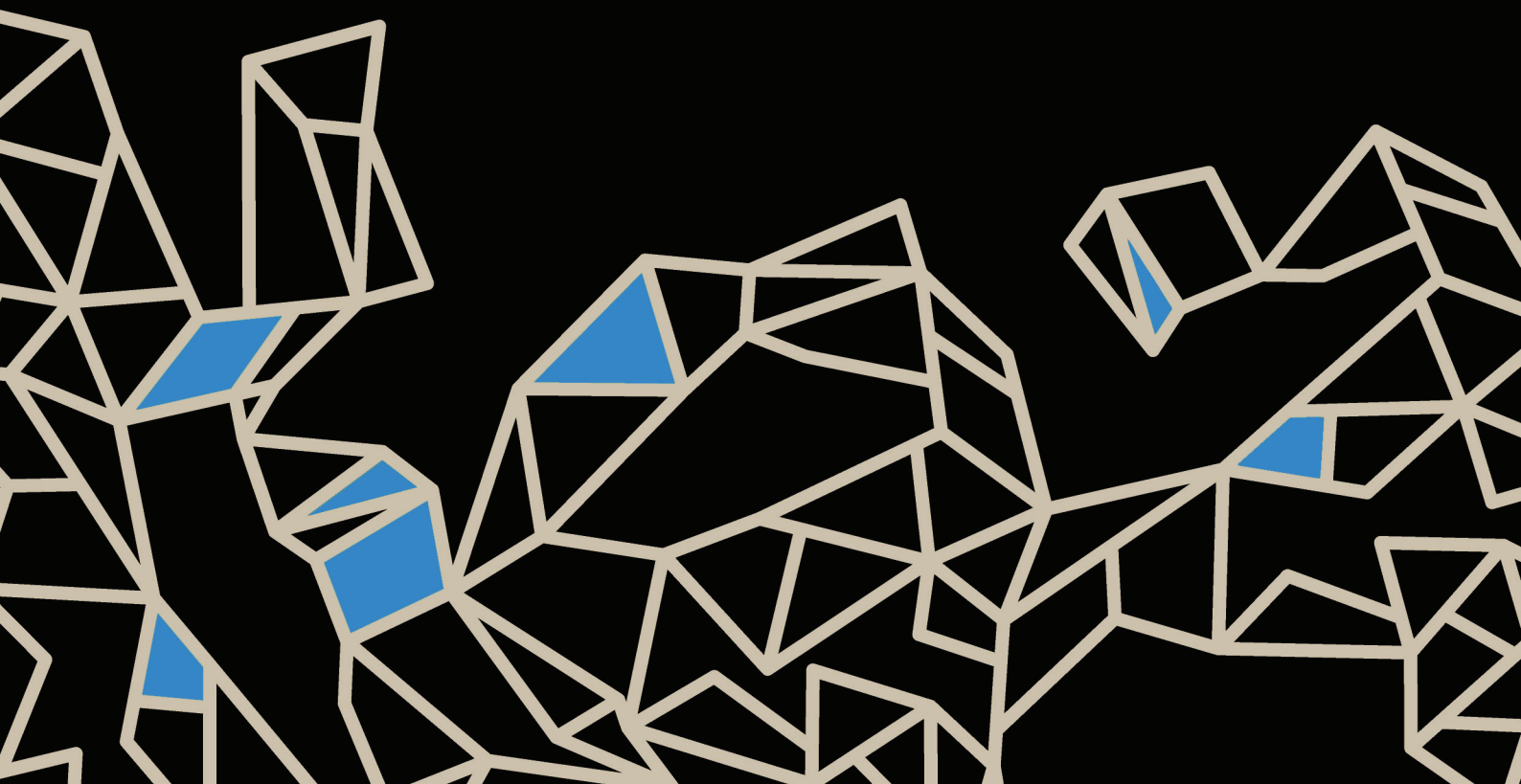
O desempenho da escuridão: análise do valor dramático do *black-out* em *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat

*The performance of darkness: analysis on the drama
value of the black out in Joël Pommerat's Cercles/Fictions*

Maria Clara Ferrer

Maria Clara Ferrer

Doutora em estudos teatrais/artes cênicas pela
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, onde
também leciona.



Resumo

O black-out tornou-se, ao longo da trajetória artística de Joël Pommerat, uma “figura de estilo” pela qual se pode reconhecer os espetáculos da Companhia Louis Brouillard. Este artigo questiona a importância dramaturgical desse procedimento dentro da escrita cênica do autor-encenador francês. Concentrando-se na análise de *Cercles/Fictions* (2010), criação que marca na obra do artista uma primeira ruptura com a frontalidade da caixa cênica, busca-se entender como a escuridão atua na composição e na percepção do espetáculo, adquirindo um valor performativo.

Palavras-chave: *Black-out*, Escuridão, Joël Pommerat, Eric Soyer, *Cercles/Fictions*.

Abstract

Black-out has become, throughout Joël Pommerat’s artistic path, a “figure of speech” that distinctive of the Louis Brouillard company’s performances. This article questions the dramaturgical importance of this process within the scene writing of this French author-director. Focusing on the analysis of *Cercles/Fictions* (2010), a play that has marked the artist’s work as a first rupture with the frontality of the stage house, this study aims at understanding how the darkness acts on the composition and on the perception of this play, gaining an actual performing nature.

Keywords: Black-out, Darkness, Joel Pommerat, Eric Soyer, *Cercles/Fictions*.

Louis Brouillard. Foi assim que o hoje reputado autor e encenador francês Joël Pommerat batizou sua companhia em 1990, quando iniciou seu projeto de trabalho e de vida ao se tornar, como ele mesmo se define, “escritor de espetáculos”. De sobrenome “Nevoeiro” (Brouillard), o “Luiz” (Louis) inventado por Pommerat não tem a luz soberana de um Rei Sol. A escolha do oxímoro já deixa pressentir o caráter penumbroso da linguagem cênica do artista e a função estruturante que a iluminação desempenhará em suas criações.

Fruto de uma perseverante pesquisa estética, o importante reconhecimento da Cia. Louis Brouillard confirma-se hoje pela variedade de produções



concretizadas nos últimos anos. Além das grandes e longas criações realizadas com seu núcleo habitual de atores, Pommerat diversificou sua obra criando espetáculos de diferentes formatos: óperas, peças curtas e adaptações de contos para o teatro também destinadas ao público infantil. Entretanto, a diversidade de suas produções em nada afetou a singularidade estética de seus espetáculos. Regidos por uma grande preocupação e uma rara exigência quanto à forma, as criações da companhia – assim como as de Robert Wilson, Claude Régy ou ainda Pina Bausch – trazem consigo uma espécie de “marca registrada”, isto é, uma assinatura estética cujo reconhecimento é indefectível.

A forte identidade da obra de Pommerat caracteriza-se por certo número de constantes de sua escrita cênica. Entre elas, a mais marcante, como já era de se prever dado o nome da companhia, é indiscutivelmente a presença da escuridão e a utilização sistemática do *black-out* entre as cenas de seus espetáculos, todos eles construídos de forma fragmentada. Como o ciclorama à variação cromática de Robert Wilson, a lentidão extrema dos movimentos nos espetáculos de Claude Régy, a escuridão é uma propriedade invariante – para utilizar aqui um termo matemático – do gesto criador de Pommerat. A repetição do procedimento não pode ser assimilada a uma incapacidade do “escritor de espetáculos” de renovar suas escolhas, pois deve-se considerar que toda trajetória artística de longo fôlego, como é o caso da sua, é constituída de constantes e variáveis, obsessões e rupturas. De fato, ao longo da última década, não faltaram viradas na obra desse autor e encenador francês. Ele variou formatos de espetáculo, dispositivos cenográficos, temáticas e tipos de narração. Manteve, porém, sua obsessão pela escuridão radicalizando conscientemente a repetição do *black-out* entre as sequências.

Supondo então que não se trata simplesmente de um vício formal do artista, cujas escolhas estéticas não demonstram nada de aleatório, cabe aqui questionar o valor dramático dessa “figura de estilo” da encenação que percorre a totalidade da obra de Pommerat. Em outros termos, há de se perguntar de que maneira a escuridão atua na composição e, conseqüentemente, na percepção de seus espetáculos.

Sem negar a utilidade técnica do *black-out*, permitindo as transformações da cena às escuras, pretende-se entender como o seu uso contribui com

a produção do sentido da obra. Para tanto, a análise se focalizará no espetáculo *Cercles/Fictions*, criado em 2010 no teatro Bouffes du Nord em Paris. A escolha é estratégica na medida em que se trata do primeiro espetáculo em que Pommerat utiliza um espaço cênico circular, rompendo com a frontalidade da caixa cênica, mas reafirmando e potencializando o mecanismo do *black-out* entre as cenas. A comparação de *Cercles/Fictions* com seus espetáculos precedentes permitirá evidenciar a função ao mesmo tempo estética e dramática da escuridão dentro da evolução da poética cênica do artista.

No princípio não era o verbo, era o espaço

Seria difícil adentrar a dramaturgia da luz na estética de Joël Pommerat sem antes apreender a especificidade do processo criativo que guia o trabalho do artista e, dentro deste, a importância da cenografia.

Desde que comecei a fazer espetáculos (no início nos anos 1990), eu me defini como “escritor de espetáculos;” e não como “escritor de textos”. Como escritor de espetáculos, sempre comecei por definir (e faço questão disso) pragmaticamente os grandes princípios da cenografia. (LONGCHAMP, 2011)

Primeiramente, aqui vale retomar o termo de “escritor de espetáculo”. Embora não se possa negar que Pommerat escreve peças de teatro – todas publicadas e muitas traduzidas em diversas línguas –, há de se lembrar quão forte é a ligação existente entre seu trabalho de escrita e de encenação. Na verdade, trata-se de um único gesto. O acúmulo das funções de escritor e encenador traduz-se, ao contrário da divisão tradicional em dois tempos sucessivos entre a escrita e a encenação, em um único movimento, que poderia ser chamado de “escrita cênica”. O texto nunca é a matriz dos processos de criação da Cia. Louis Brouillard. Partindo de uma temática e de um título, primeiro elemento que ele define ao iniciar um projeto, Pommerat desenvolve com os atores e colaboradores um minucioso trabalho de improvisação durante vários meses. Na maioria das vezes, não se trata de fazer que os atores inventem o texto improvisando falas. O que ele chama de “improvisação” são experimentações de relações espaço-temporais entre as presenças. Todos



os colaboradores artísticos participam dessa dramaturgia *in progress* que consiste em explorar diferentes possibilidades de inscrição dos corpos em um dado espaço. Relações de distância, de níveis, de linhas, assim como a duração dos movimentos são testadas pondo em jogo geometrias de corpos para cada cena. Sempre atento ao que poderia se chamar de “física” do palco, Pommerat interessa-se pela maneira como as presenças são percebidas, suas “doses” e densidades. Aos poucos as composições cênicas se definem, e o texto elaborado e alterado cotidianamente vai se infiltrando na escrita cênica. A palavra emerge da cena e mais especificamente de um dispositivo cênico já pensado e instalado desde o início dos ensaios. Isso exige uma estruturação prévia do espaço assim como de sua implementação luminosa. Ou seja, a cenografia aparece como uma condição *sine qua non* para que a dramaturgia possa se desenvolver, daí a importância da cúmplice relação que Pommerat desenvolveu com Eric Soyer, cenógrafo e iluminador da companhia.

Entre Eric e eu não existe uma relação clássica de diretor e cenógrafo. Não escrevo previamente o texto. Nunca pude dar a um cenógrafo um texto para ler e esperar que ele chegue com suas proposições. Acho que nem seria capaz de funcionar desse jeito. A cenografia, ou seja, o espaço no qual a ficção vai se desenvolver, pertence completamente ao campo da escrita. Não é algo anexo. O espaço da representação, no qual as figuras ou personagens vão evoluir ou viver, é a página branca do início do projeto. (LONGCHAMP, 2011)

A matriz cenográfica contém os princípios estruturantes do espaço, isto é, as dimensões da cena e da plateia (determinando inclusive o número de espectadores) e o tipo de relação (frontal, bifrontal etc.) entre elas. Sem se contentarem ou se acomodarem nas arquiteturas teatrais pré-estabelecidas, Pommerat e Soyer recriam um *theatron* dentro dos edifícios teatrais por onde passam, no sentido etimológico do termo, pois para cada espetáculo criam um “lugar de onde se vê”. De fato, trata-se de uma cenografia arquitetônica que prevê também uma instalação específica de refletores estruturando o espaço segundo um mapeamento de linhas, focos e planos das luzes. Uma vez essas condições reunidas, os ensaios podem começar.

Página preta, a cena como espaço mental

A configuração inicial do espaço torna-se, portanto, uma janela aberta para a imaginação do autor-encenador. Pode-se aqui arriscar uma analogia com a maneira como Alberti (1992), instaurando dentro da pintura uma visão arquitetônica, dizia projetar um quadro:

Primeiro traço a superfície a ser pintada, um quadrilátero do tamanho que desejo, feito de ângulos retos, e que para mim é uma janela aberta através da qual se possa olhar a história. A partir daí determino o tamanho que quero dar aos homens dentro de minha pintura. (p. 115)

Só que a janela de Pommerat “dá para dentro”, isto é, não é uma tentativa de representação de um mundo objetivizado como buscava fazer o pintor renascentista, mas se abre para um espaço mental que poderia ser assimilado ao *mindscape* do próprio autor: um poço sombrio do fundo do qual surgem as imagens cênicas. Sua página branca é preta, e como diria Bernard Dort (1988) a respeito desta recorrente imagem da criação: a página branca “é mais mental do que material” (p. 86).

Sendo assim, o objetivo inicial dos projetos cenográficos de Eric Soyer é criar um vazio, e o conceito de espaço vazio não se restringe a um espaço pouco ocupado, ou sem nada. Trata-se de um volume aberto, conforme descreve Pommerat em uma entrevista radiofônica concedida à jornalista Joëlle Gayot:

O modelo cenográfico operante baseia-se no princípio de apagamento, trazer o espaço para o “grau zero”. Varrendo todos os parasitas da cena, busca-se um modo de apagar a caixa teatral e recriar um espaço neutro [...] um espaço aberto, vazio, largo, configurado pela luz, prolongado pelo som e ocupado pela presença dos atores. (POMMERAT, 2013)

Ora, essa abertura espacial é promovida pela incidência que a luz tem na percepção deste volume, razão pela qual a iluminação nas criações da Cia. Louis Brouillard é completamente indissociável da cenografia. Desenvolve ainda o autor-encenador:



O fato de Eric desempenhar a dupla função de cenógrafo e iluminador é muito significativo, pois existe uma fusão total entre esses dois campos nos espetáculos da companhia. As cenografias de nossos espetáculos são espaços vazios, como conchas vazias; é a luz que cria ou, mais exatamente, que revela os espaços. (LONGCHAMP, 2011)

Com essa ideia, pode-se recorrer à pintura como fonte de infinitos exemplos da capacidade da iluminação em fechar ou abrir um espaço. A comparação de dois quadros com usos opostos da luz pode ser útil para entender como o excesso ou a ausência de luminosidade de um espaço afeta o comportamento ocular de seu espectador.

A atmosfera de *People in the Sun* (1960), de Edward Hopper, é claramente marcada pela presença esmagadora do sol: os sombreamentos são mínimos, e os contrastes luminosos são praticamente inexistentes. Tudo está tão exposto, que o olhar do espectador pouco vagueia pela imagem. Apesar de representar um espaço aberto, o quadro de Hopper não traz profundidade. A saturação luminosa achata a visão que se tem da cena, criando (propositalmente) uma estagnação do olhar. Ao mesmo tempo que a tela do pintor americano (re)trata a incapacidade de agir daquelas figuras arrebatadas pelo excesso de luz solar, ela espelha seu espectador, cujo olhar diante do quadro vai envidraçando, como o das figuras que ali vê.



Figura 1. Edward Hopper. *People in the Sun*, Smithsonian American Art Museum, 1960.

Já quando observa a sombria paisagem noturna de Caspar David Friedrich, o espectador sente a necessidade de adentrar a imagem. Em *Beira do mar à luz da lua* (1818), nota-se inversamente uma *mise en scène* da luz que aposta em uma visibilidade mínima e acaba sugerindo um espaço muito mais vasto e profundo do que no quadro precedente. Mostrando pouco ou quase nada, a pintura atíça a visão. Desbravando a massa de neblina, o olho movimentava-se incansavelmente diante da imagem buscando entender as formas que ali se escondem, mas como não as consegue enxergar com plenitude, só lhe resta imaginar o que o quadro sugere. A intensa penumbra expande a percepção do espaço porque ela exige que o espectador se projete através daquilo que não vê. A escuridão ativa a imaginação do olhar.



Figura 2. Caspar David Friedrich. *Beira do mar à luz da lua*, Museu do Louvre, 1818.

É nessa ótica da penumbra que Pommerat compõe seus espetáculos e incita, sem concessão, seu espectador a não se contentar com aquilo que vê. Sombreado as margens de cada imagem cênica, ele cria um extracampo (*hors-champ*), cuja forte presença gera a ambiguidade e o estranhamento tão característicos de sua obra.

“O mistério do círculo”

O caráter vazio e sombrio das matrizes cenográficas concebidas por Eric Soyer, graças às quais Joel Pommerat molda as dramaturgias de seus espetáculos, fez a caixa preta se tornar um espaço de referência para a Cia. Louis Brouillard. Como explica seu diretor, “esse modelo permite recriar, mesmo dentro de arquiteturas teatrais bem marcadas (como a Théâtre de la Main d’Or no começo, e o Théâtre Paris-Vilette em seguida), espaços neutros no sentido de abertos, propícios à criação e imaginação, espaços vazios no sentido ‘brookiano’ do termo” (LONGCHAMP, 2011).

Todas as produções de Pommerat realizadas durante o período em que era artista associado do Théâtre Paris-Villette – *Au monde, D’une seule main, Les Marchands e Cet Enfant* – exploraram o modelo frontal da caixa cênica criando espaços domésticos, mas que davam ao espectador, graças à sábia utilização da penumbra, uma grande sensação de amplitude e de perdição. Evitando a iluminação frontal e privilegiando o uso das luzes laterais, contras e a pino, Soyer desenhou para cada um desses espetáculos interiores sombrios pontualmente penetrados por corredores e brechas de luz. A penumbra dava destaque à profundidade do palco e distanciava visivelmente o primeiro plano da plateia. Embora aparentes, as paredes mais beiravam a escuridão do que enquadravam o espaço de jogo. Escurecendo os limites materiais do palco (sua boca de cena e seus três lados), a maneira como Pommerat e Soyer trabalhavam a caixa preta fazia mais jus à câmara escura do que à moldura retangular da caixa cênica italiana.

Quando já se começava a identificar a frontalidade da caixa preta a uma constante da estética de Pommerat, ocorreu uma ruptura. Convidado por Peter Brook para ser artista associado do Bouffes du Nord, Pommerat, deixando-se levar pelo formato arquitetônico arredondado desse teatro, cria em 2010 *Cercles/Fictions*. Pela primeira vez, abandona a ótica frontal e opta, cedendo à provocação do diretor inglês, por um dispositivo circular, como vem explicar na nota de intenção do espetáculo:

Nos meus espetáculos precedentes, só havia considerado a relação com o público frontalmente, o que impõe sempre um único e mesmo ponto de vista: centenas de espectadores, mas um único olhar.

Com isso, pude trabalhar com a grande precisão do detalhe, mas também com as noções de ambiguidade e de abertura [...] No trabalho do Peter Brook, a multiplicidade dos olhares é essencial. A sala do Bouffes Du Nord é o lugar ideal para esse tipo de concepção. Ele me falou muito dessa ideia que tinha, e eu resisti durante muito tempo ao seu convite, não conseguindo me desfazer da minha visão das coisas.

Foi então que Eric Soyer, cenógrafo da companhia, trouxe a imagem de um círculo completo. Nós imaginamos fechar o círculo da sala do Bouffes Du Nord para criar uma roda de espectadores e com isso uma abertura completa dos pontos de vista dos olhares. Me dei conta que esse tipo de relação com o público me inspirava bastante. Essa evolução da minha posição foi bastante liberadora. (POMMERAT, 2010b)

A passagem do cubo à esfera requer que Pommerat e Soyer repensem e redefinam a arquitetura da representação, já que o dispositivo circular traz consigo certas limitações e desafios em relação à cena frontal.

Sair da caixa cênica significa primeiramente que a cena e a plateia dividem o mesmo volume espacial, um passa a ser o prolongamento do outro. Em um dispositivo circular onde o palco é limitado pela presença do público em volta, isso faz as paredes sumirem, o espaço cênico ser reduzido e a dimensão da profundidade – característica do dispositivo frontal – deixar de existir. Para Pommerat, a configuração circular cria uma relação inédita de proximidade e intimidade com o público. Durante uma entrevista concedida ao grupo de pesquisa *Poétique du drame moderne et contemporain*, ele relata sua apreensão no início dos ensaios de *Cercles/Fictions* relativa à falta de profundidade e ao pequeno espaço do círculo, dizendo que até então todas as suas composições cênicas tinham sido influenciadas pelo “que ocorre extracampo, pelo que está a distância, longínquo”¹. Não sabia no início do projeto como seria possível criar uma linha de fuga dentro dos limites do espaço redondo.

Além disso, o modelo circular, com seus múltiplos pontos de vista da cena, destitui a geometria de ocupação do espaço frontal definida e delimitada pelas oposições: boca e fundo de cena, direita e esquerda. Isso afeta diretamente a lógica do desenho de luz do espetáculo, pois não se pode

1 Anotação feita durante o encontro com Pommerat que ocorreu no dia 19 de outubro de 2013 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Esta entrevista será em breve publicada na revista *Registres*.



falar de luzes frontais, contras e laterais. Essa mudança de ótica faz Soyer radicalizar a concepção da luz em *Cercles/Fictions*, trabalhando quase exclusivamente com luzes a pino. Assumindo uma iluminação plenamente vertical, o engenhoso iluminador cria um urdimento em forma de “bolo de noiva” de cabeça para baixo. Circulares e concêntricas, as varas formam um enorme lustre de vários andares. Dentro dessa estrutura inteiramente coberta escondem-se inúmeros refletores que vão iluminar o palco em círculos de múltiplos diâmetros. O maior deles ilumina a circunferência cênica por inteiro, e o menor é capaz de isolar um único corpo ou objeto no espaço. A arquitetura luminosa criada por Soyer produz um desenho cênico de grande precisão e exige máxima exatidão dos posicionamentos dos atores dentro da área de jogo.

Fato é que, ao contrário do que se esperava, a composição cênica de *Cercles/Fictions* produz um surpreendente efeito de profundidade. É o que Pommerat chama de “mistério do círculo”, sua linha de fuga vem de cima, trata-se de uma profundidade vertical. Mesmo sabendo que os corpos estão fisicamente perto, a apenas dois ou três metros do público, o espectador tem a impressão de que aquilo que vê está distante.

Não cabe aqui louvar o mistério da criação teatral, mas entender como esse “mistério do círculo” se torna possível. Para isso, é preciso compreender como a transformação cenográfica engajada em *Cercles/Fictions* provoca por sua vez uma mutação dramatúrgica, a qual potencializa o valor do *black-out* dentro da composição cênica da obra e sugere a imensidão do círculo.

A nebulosa dramaturgia de *Cercles/Fictions*

Em *Cercles/Fictions*, a organicidade entre dramaturgia e cenografia manifesta-se em como o dispositivo circular e o mapeamento luminoso planejado por Soyer interferem no imaginário dramatúrgico de Pommerat. Para clarificar essa demonstração, é preciso antes de tudo considerar a ligação, desde suas primeiras criações, entre o uso sistemático do *black-out* e o caráter fragmentário e elíptico das formas narrativas exploradas pelo dramaturgo. De fato, o fragmento é a pedra de toque da poética do espaço mental que o “escritor de espetáculos” busca desenvolver, pois o fragmento nunca diz tudo, mas o essencial para que o espectador projete sua imaginação sobre aquilo

que ouve e vê. Tal como a escuridão, a fragmentação da história é um vetor de persistência do trabalho de Pommerat, e não é difícil entender o pacto existente entre essas duas constantes. Basta pensar que uma peça construída em fragmentos, no caso de uma criação em dois tempos (onde a encenação sucede à escrita do texto), sempre levanta para o encenador a questão da transição: como traduzir cenicamente uma passagem ou um pulo no tempo, ou a mudança de lugar de uma cena para outra? A transição por *black-out* aparece como um recurso possível, como um código da representação capaz de sugerir a elipse narrativa. Ainda que o procedimento possa parecer um pouco trivial, não se pode negar sua eficácia.

Sistematizando o uso do *black-out* e explorando diferentes durações e nuances de escuridão, Pommerat e Soyer radicalizam esse recurso que perde seu aspecto simplesmente funcional e assume papel estruturante dentro da escrita cênica. A grande importância que o autor-encenador atribui ao trabalho de transição – os atores costumam contar que podem passar dias de ensaio treinando as trocas de cena – é determinante para a construção rítmica do espetáculo. Como na edição de um filme, cada transição é cronometrada, pois tanto a duração quanto o tipo de *black-out* (corte seco, *fade in* etc.) contribuem com a produção de sentido. Por exemplo, as transições mais demoradas podem traduzir um longo passar do tempo ou o aparecimento de um lugar mais longínquo; já os cortes abruptos podem sugerir apenas uma rápida mudança de ponto de vista sobre a ação. Nesse sentido, pode-se dizer que a forte impressão cinematográfica deixada pelos espetáculos da Cia. Louis Brouillard está (em partes) relacionada com esse cuidado no sequenciar da trama.

Embora fragmentadas, as histórias inventadas por Pommerat dentro da caixa preta mantinham uma unidade, ou seja, havia sempre um fio condutor que guiava a narração e permitia ao espectador seguir uma intriga ou uma variação de histórias em torno de uma temática ou de um contexto bem explícito. Por exemplo, em *Les Marchands*, a narradora relata de modo linear a história de sua melhor amiga desempregada e fala do seu medo de ser mandada embora da fábrica na qual trabalha. Em *Au Monde*, tudo gira em torno das ambíguas relações entre os membros de uma rica e poderosa família. Já em *Cet Enfant*, as cenas curtas estão ligadas pela mesma temática, as relações



entre pais e filhos. Em *Je tremble 1 e 2*, a unidade narrativa é dada por um apresentador de um estranho cabaré que intervém entre os diferentes números trazendo sempre um relato sobre sua própria vida. Ou seja, em todos os casos, o esqueleto da construção narrativa fica sempre legível e visível para o espectador.

No entanto, em *Cercles/Fictions* existe uma radicalização do fragmento, a qual já podia ser pressentida em *Je tremble 1 e 2* (primeiros espetáculos de Pommerat criados no Bouffes Du Nord), como explica Pommerat (2009):

Eu queria realizar um espetáculo que saísse dos moldes da forma narrativa magistral, que abandonasse as grandes histórias, porque dentro deste sistema chega sempre o momento em que se deve ligar o ponto A ao ponto B. Os dois pontos são interessantes, mas a passagem de um ao outro não tem nada de essencial. O que apaixona no fato de trabalhar com o fragmento independente é que você se libera desta obrigação. Você só conserva o que parece ser indispensável. (p. 54-55)

A multiplicidade dos pontos de vista do dispositivo circular faz o dramaturgo abandonar o ponto de vista onisciente da ficção e se liberar das amarras narrativas entre as cenas. Para esta peça, Pommerat imagina oito histórias distintas, cada qual envolvendo uma temporalidade específica: “1369/70”, “1900”, “1914”, “2002”, “2005”, “2007”, “2009” e “Hoje” (POMMERAT, 2010, p. 5-6). Os lugares também são múltiplos: floresta, campo de batalha, interior de uma casa aristocrática, sala de uma senhora humilde, boate, garagem, ruas etc. A peça propõe um vai e vem entre espaços fechados e abertos. Pommerat rompe com os espaços exclusivamente domésticos dando maior importância às cenas de exterior, sugerindo vastas dimensões. Pode-se supor, portanto, que a ausência de paredes e a pequena área do palco acabaram incitando o dramaturgo a optar pela autonomia dos fragmentos e pela descontinuidade espaço-temporal da ficção.

Fugindo a qualquer tipo de prescrição aristotélica, a peça não apresenta nenhuma relação causal, cronológica ou linear entre as cenas. Passa-se dos conflitos vividos por uma família aristocrática às vésperas da Primeira Guerra Mundial à busca espiritual de um cavaleiro medieval, à ascensão profissional de um ávido empresário, ao encontro entre uma mulher depressiva e um vendedor a domicílio da “Bíblia universal do sucesso”, ao episódio de quatro

jovens drogados perdidos durante a noite numa floresta, a um jogo em que o apresentador promete revelar aos espectadores o sentido da vida, ao drama de um pai milionário que busca a qualquer preço um doador de órgão para seu filho. As ficções intercalam-se, vão e voltam à medida que os círculos acendem-se e apagam-se.

É importante observar que o roteiro da luz de *Cercles/Fictions* contém longos *fade in* e *fade out*. Esse tratamento específico das transições, lembrando também que a luz vem sempre de cima, faz as cenas aparecerem e desaparecerem. Ou seja, as cenas não são percebidas pelo espectador como se tivessem um começo e um fim, mas como se pudessem ser vistas apenas por um tempo limitado, como reminiscências que surgem e escapam ao pensamento, reflexos da memória. A cada vez que um círculo de luz atravessa a escuridão, o espectador descobre a cena como se esta já estivesse acontecendo antes que seu olhar chegasse ali. Cada nova ficção se revela ao espectador como um “instante do mundo”² (MERLEAU-PONTY, 1985) ao mesmo tempo próximo e distante, nebulosas bolhas de pensamento sem contornos materiais flutuando em meio ao seu campo visual.

Nota-se uma correspondência clara entre o título do espetáculo e seu desenho de luz. Há de fato uma contaminação imediata entre a iluminação e a dramaturgia da obra, pois, assim como os círculos de luz imaginados por Soyer, as histórias também são concêntricas, ou seja, não se tocam nem se cruzam. Existem, entretanto, ligações invisíveis entre elas, ou, melhor, ligações por reverberação, mais subterrâneas do que explícitas, mais filosóficas e metafísicas do que narrativas e temáticas.

A multiplicidade e a equidade dos pontos de vista específicas ao dispositivo circular parecem ter inspirado no autor um modelo narrativo no qual as ficções, tendo cada uma total autonomia, não obedecem a nenhuma relação de hierarquia ou de predominância entre elas. *Cercles/Fictions* cria uma constelação de histórias, na qual gravitam átomos narrativos.

Nesse sentido, vale ressaltar que a ausência de unidade narrativa e temática não compromete, de modo algum, a unidade especular de *Cercles/Fictions*. É como se a cenografia circular e a iluminação vertical, proporcio-

² Refere-se à conhecida frase de Cézanne “Je cherche à peindre un instant du monde”, comentada por Merleau-Ponty (1985).



nando uma experiência imersiva ao público, encarregassem-se da unidade das cenas entre elas. A unidade provém da presença dos espectadores em torno do palco, cada qual com seu ponto de vista único sobre a cena, mas vivendo e descobrindo juntos, durante um longo folhear de épocas, a experiência de um piscar do mundo.

Nesse jogo de apagar e acender, cada *black-out* traz consigo uma surpresa. Uma vez que o espectador identifica a falta de unidade tanto narrativa quanto temática entre as cenas, sua expectativa é alterada. Isso, por sua vez, transforma a presença da escuridão e o valor dramatúrgico do *black-out*. Se nos espetáculos que precedem *Cercles/Fictions* a escuridão intervém entre as cenas como um corte visual garantindo o sequenciar temático ou narrativo da história, nessa peça a escuridão não é o que separa, mas o que dá a liga. As trevas não estão entre as cenas, elas envolvem as cenas. Em um dispositivo sem paredes dentro do qual plateia e cena dividem o mesmo volume, o espectador não se encontra somente diante do palco escuro, mas imerso na escuridão do espetáculo. Não é mais o *black-out* que interrompe a luz, mas a luz que ilumina o escuro, criando, segundo as diferentes maneiras como incide no breu, manchas na escuridão, nuances de preto.

Assim se dá a transformação da escuridão em *Cercles/Fictions*, pois esta passa a ser não só o que impede a visão, mas também aquilo que se vê tão plenamente. Desvinculando-se da função narrativa, as trevas ganham autonomia cênica e se tornam uma textura do olhar. Soyer se revela um escultor da escuridão. Assim como o pintor Pierre Soulages que fez da obsessão pelo preto uma “marca registrada” de sua obra, Pommerat e Soyer transformam a conhecida ferramenta teatral do *black-out* em um percepto, no sentido deleuziano do termo, ou seja, “um conjunto de sensações e de percepções que sobrevivem aos que as sentem”³, o que fica de uma obra, ao mesmo tempo sua pegada e seu “élan”. É uma escuridão, para “além do escuro”, como o “além do preto” do pintor francês, também chamado pelo artista de “preto-luz”.

3 Primeira definição que Gilles Deleuze propõe de percepto. Surge durante as entrevistas com Claire Parnet de *L'Abécédaire*, quando o filósofo reflete sobre “l como ideia”. Deleuze e Guattari retomam de maneira aprofundada este conceito em *Qu'est-ce que la Philosophie?*.

capaz, através de sua textura e de sua densidade, de tornar visível todos os reflexos da luz.

Em outros termos, o que ocorre em *Cercles/Fictions*, espetáculo que marca uma virada na obra da Cia. Louis Brouillard, é que a escuridão passa a ter ou a afirmar seu valor performativo. Não é só um utensílio técnico da obra, mas ela atua, age sobre o espectador produzindo sensações e percepções que ficarão profundamente marcadas na memória do público.

Performatividade da escuridão

Uma vez que percebe que as cenas se justapõem sem nenhuma relação causal, mesmo que elíptica, entre elas, o espectador de *Cercles/Fictions* deixa de viver o *black-out* como uma transição narrativa e se deixa levar pelo jogo de aparições e desaparecimentos proposto pela dramaturgia da luz do espetáculo. A produção de sentido passa, portanto, por outros caminhos que não os da compreensão linear da intriga vinculada às trajetórias individuais dos personagens. A ausência de continuidade narrativa e temática entre as sequências de *Cercles/Fictions* faz o *black-out* assumir dentro da estética de Pommerat um valor performativo. Privilegiando longos *fade in* e *fade out* e prolongando os tempos de breu, Pommerat e Soyer produzem um corpo a corpo mais intenso entre a luz e o olho do espectador. Ou seja, a produção de sentido da obra se vincula mais diretamente à experiência ocular que ela proporciona.

Isso pode ser evidenciado pelos seguintes fatores. O primeiro se deve a um fato puramente fisiológico. Os insistentes e longos períodos de breu acabam provocando a dilatação das pupilas do espectador. Como quando uma luz é acesa depois de um tempo passado no escuro, o olhar perde passageiramente sua capacidade de se focalizar sobre um corpo ou um objeto; pouco nítidas, as imagens cênicas surgem como se estivessem ligeiramente borradas. Essa provisória miopia do espectador faz os corpos presentes no palco ganharem um aspecto de vulto e serem percebidos como aparições. De fato, Pommerat não busca representar personagens, mas criar impressões de personagens, como as imagens que são projetadas em nossas mentes quando lemos um romance. Como apostam Marion Boudier (atual dramaturgista da Cia. Louis Brouillard) e Guillermo Pisani, é como se o artista, profun-



damente marcado pela experiência literária do romance, tentasse recriar no teatro “a relação que se desenvolve com os personagens durante a leitura de um livro, e, para que os personagens tornem-se reais na imaginação do espectador, é preciso que eles tenham no palco uma parte de invisibilidade, algo indeterminado, como os heróis de um romance que representamos mentalmente por sobreposições de imagens literárias, fantasiadas ou pessoais” (BOUDIER; PISANI, 2008, p. 153).

Além disso, o minimalismo dos movimentos e a quase imobilidade dos atores aumentam a capacidade de radiação luminosa dos corpos. A escolha do figurino de *Cercles/Fictions*, limitando-se a variações cromáticas de branco, preto e cinza, também colabora para a impregnação da luz sobre os atores. Olhando para seus corpos não se sabe se eles devoram ou são devorados pela luz que os rodeia. Tornam-se corpos “fotofágicos”, carnes espectrais com contornos borrados, corpos “aureolados de preto” (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 58), dando ao espectador uma sensação de imaterialidade. A imagem corporal atinge, portanto, a “super presença” dos seres em plena aparição ou prestes a desaparecer. Mais do que representações de identidades individualizadas, os personagens são percebidos como rastros/traços vivos da existência humana.

Ademais, a dificuldade de focalização do olhar do espectador gera uma maneira específica de enxergar o espaço cênico. O olhar sem foco é também mais poroso, pois deseja ver mais do que aquilo que pode ver – ele quer ver por todos os lados. Foge, portanto, da construção ótica do tipo centro/periferia e adota uma atitude que pode ser caracterizada como constelar ou rizomática. Desejando ver aquilo que está “entre”, o olho, ao invés de centralizar sua atenção na individualidade das coisas, percorre os intervalos, linhas de tensão que os corpos formam entre eles. O olhar vaga entre as presenças, busca enxergar a teia invisível que se tece entre elas. Sem dúvida consciente desse fenômeno óptico e reforçando-o, Pommerat cria para as cenas de *Cercles/Fictions* geometrias “acentradas”, ou seja, os atores ocupam a área do palco sem (quase) nunca se posicionarem no centro geométrico do círculo. Isso favorece a tendência do espectador a estar atento à relação entre as coisas e não às coisas em si. A cognição global do espetáculo dá-se pela repetição desse “exercício” ocular específico, o olho entende aquilo que a razão não sabe/

pode enxergar: “a visão é pensamento, e o olho pensa” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 184). A maneira como uma obra põe o olho em movimento; isso é claro na pintura, já é vetor de ideias e de sentido. Esse tipo de atividade cognitiva através da qual a peça implica seu espectador traduz o princípio que rege a dramaturgia dela. A maneira como o olho do espectador lida com a imagem cênica é a mesma como seu entendimento lida com a narração. Do mesmo modo que o espectador não fixa sua atenção em uma individualidade, ele também não se concentrará em uma única história. O exercício consiste em criar associações, imaginar ligações entre o que se pode ver, já que o texto não aponta os elos entre as histórias. Nesse sentido, vale mencionar que muitos espectadores manifestaram certo incômodo em relação à peça, considerando sua construção muito “abstrata” ou “ainda incompleta”, já que não se podia compreender de maneira racional e lógica a relação entre as oito histórias. De fato, existe uma fragilidade na construção de *Cercles/Fictions*, o que não quer dizer que a obra seja mal acabada; pelo contrário, seus laços são invisíveis porque são profundos, subterrâneos e inefáveis. A fragilidade acaba por se revelar como a essência da poética do espetáculo.

Outro efeito desconcertante que comprova a performatividade da escuridão em *Cercles/Fictions* e com o qual o espectador tem de lidar é o que se pode chamar de “proximidade longínqua”, ou seja, a impressão ótica de que aquilo que se vê de perto parece estar muito longe, como é o caso da última cena do espetáculo. Depois de um longo período mergulhado no breu, o espectador descobre ao ritmo de um lento *fade in*, trazendo uma luz muito branda, a imagem em meio à neblina de um cavaleiro de armadura de tipo medieval montado em um cavalo. O animal de mentira relincha, empina-se e dá pequenos coices. Sabe-se que a carcaça de madeira e metal está ali a poucos metros, mas a impressão é de que a imagem espectral surge em meio a uma vasta e distante floresta sombria. Como citado anteriormente, Pommerat, referindo-se a essa peça, fala de um “mistério do círculo”. Cabe aqui retomar esse termo com o intuito de entender oticamente como nasce a enigmática profundidade do palco redondo.

O que cria uma sensação de imensidão na iluminação concebida por Soyer é o que se pode chamar de “efeito de horizonte”. O urdimento em forma de bolo de noiva criado por ele permite grande exatidão do desenho luminoso.



Assim, quando a luz vertical incide no breu, em que todos estão imersos, cria-se um limiar muito nítido entre o visível e o invisível. Na maioria das cenas de *Cercles/Fictions* (Figura 3) não se vê o público em volta, daí a impressão de que o espaço visto se abre em direção ao infinito. Muitas vezes tem-se a impressão, como se pode perceber na figura a seguir, que os corpos em cena se erguem à beira de um buraco negro, como se atrás deles houvesse um abismo, como se atrás deles a Terra fizesse a curva.



Figura 3. *Cercles/Fictions*, Bouffes Du Nord, 2010. (Foto de Elizabeth Carecchio)

Por isso, o conceito de horizonte, ou melhor, de “efeito de horizonte”, parece necessário para nomear essa linha luminosa rente ao chão que acaba por estruturar a percepção visual do espectador como se ele estivesse diante de uma paisagem, pois o que a define é a presença do horizonte. Como nota o ensaísta Michel Collot (2011): “Não há paisagem, sem horizonte” (p. 93). A escuridão permite que Pommerat crie dentro do espaço fechado e limitado da cena redonda um desfile de paisagens, não porque representa ali sítios naturais, mas porque sugere espaços ao mesmo tempo íntimos e infinitos.

Pode-se então falar de um verdadeiro desempenho da escuridão, já que sua presença age sobre diferentes parâmetros da visão do espectador (nitidez, focalização, distância etc.). Entretanto, é importante realçar que essa performatividade da escuridão não se resume à produção de uma série de

efeitos óticos, mas que as impressões visuais que ela proporciona ao longo da peça acabam criando uma poética da aparição-desaparição, cuja dramaticidade é incontestável.

O que chama particularmente a atenção em *Cercles/Fictions* é que a sua dramaticidade, ou seja, sua capacidade de criar uma tensão, de surpreender e de pasmar o espectador, não está vinculada ao desenrolar de uma história. A emoção não é a consequência da compreensão que se tem da intriga. Emancipado do “dever” de seguir uma história, o espectador não se emociona porque um personagem morreu, ou porque outro recebeu uma boa notícia, ou porque outro ainda deve partir para a guerra. Emociona-se pelo puro e singelo prazer do aparecimento. A tensão dramática nasce não da expectativa do que vai acontecer, mas do que surge. O apagar e o acender são vividos não como transições, mas como momentos em si, como ações dentro da escrita cênica, necessárias para que haja impregnação e decantação de cada sequência no corpo do espectador. São esses instantes, de natureza fenomenal, que formam a musculatura dramática do espetáculo, baseada no simples ato de se tornar presente.

Em várias de suas entrevistas, Pommerat retoma a ideia de quão importante para o seu trabalho é a noção de presença:

O ponto de partida da minha escrita é a presença; não é a palavra que vai sair da boca do ator, mas é o impacto da presença de uma silhueta ou de um corpo antes mesmo que a primeira palavra seja pronunciada. É isso que me toca, e que faz que em seguida eu me interesse ou não pelo que será dito. E essa presença no palco, ela só existe graças à luz. Claro que é o ator que a cria, mas é a luz que esculpe a presença, que a revela. A luz tem uma função de revelação. (POMMERAT, 2012)

Ora, essa estética da revelação almejada por Pommerat culmina em *Cercles/Fictions*. Os longos *fade in* e *fade out* que marcam o início e o fim de cada cena extinguem as entradas e saídas dos personagens. Os corpos são simplesmente desvendados pela luz, revelados ao mundo.

A performatividade da escuridão nessa peça toca na essência da dramaticidade, despertando uma emoção de natureza ótica, emoção primária e até infantil, de sentir o temor e o prazer de estar no escuro à espera que algo apareça.



Referências bibliográficas

- ALBERTI, L. B. **De la peinture, livre 1**. Trad. Jean Louis Schefer. Paris: Macula, 1992.
- BOUDIER, M.; GUILLERMO P. Joël Pommerat, une démarche qui fait œuvre. **Revue de théâtre**, v. 127, n. 2, 2008.
- COLLOT, M. **La Pensée-Paysage**. Arles: Actes Sud, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 2005.
- DELEUZE, G. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Telefilme dirigido por Pierre-André Boutang em 1988. Paris: Montaparnasse, 2004. DVD.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Phasmes, essais sur l'apparition**. Paris: Minuit, 1998.
- DORT, B. **Représentation émancipée**. Paris: Actes Sud, 1988.
- LONGCHAMP, C. Entretien avec Joël Pommerat. **Theatre-Contemporain.net**, 2011. Disponível em: <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cendrillon/ensavoirplus/idcontent/24079>>. Acesso em: 1º ago. 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. **L'Oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1985.
- POMMERAT, J. **Théâtre en presence**. Arles: Actes Sud, 2007.
- _____. **Troubles, Joëlle Gayot/ Joël Pommerat**. Arles: Actes Sud, 2009.
- _____. **Cercles/Fictions**. Arles: Actes Sud, 2010a.
- _____. **Cercles/Fictions: la pièce – le projet**. 2010b. Disponível em: <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cercles-Fictions/ensavoirplus/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- _____. Entretien avec Christophe Triau. **Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou**, 2012. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xw8nu0_joel-pommerat-entretien-avec-christophe-triau_creation>. Acesso em: 5 ago. 2015.
- _____. Joël Pommerat (1/5). **Radio France Culture**, 9 set. 2013. Disponível em: <<http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-joel-pommerat-15-2013-09-09>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

Recebido em 13/09/2015
Aprovado em 07/10/2015
Publicado em 21/12/2015



sala preta
ppgac

Em Pauta

Luz, gambiarras e corpo nômade

Light, gambiarras [quick fix] and nomadic body

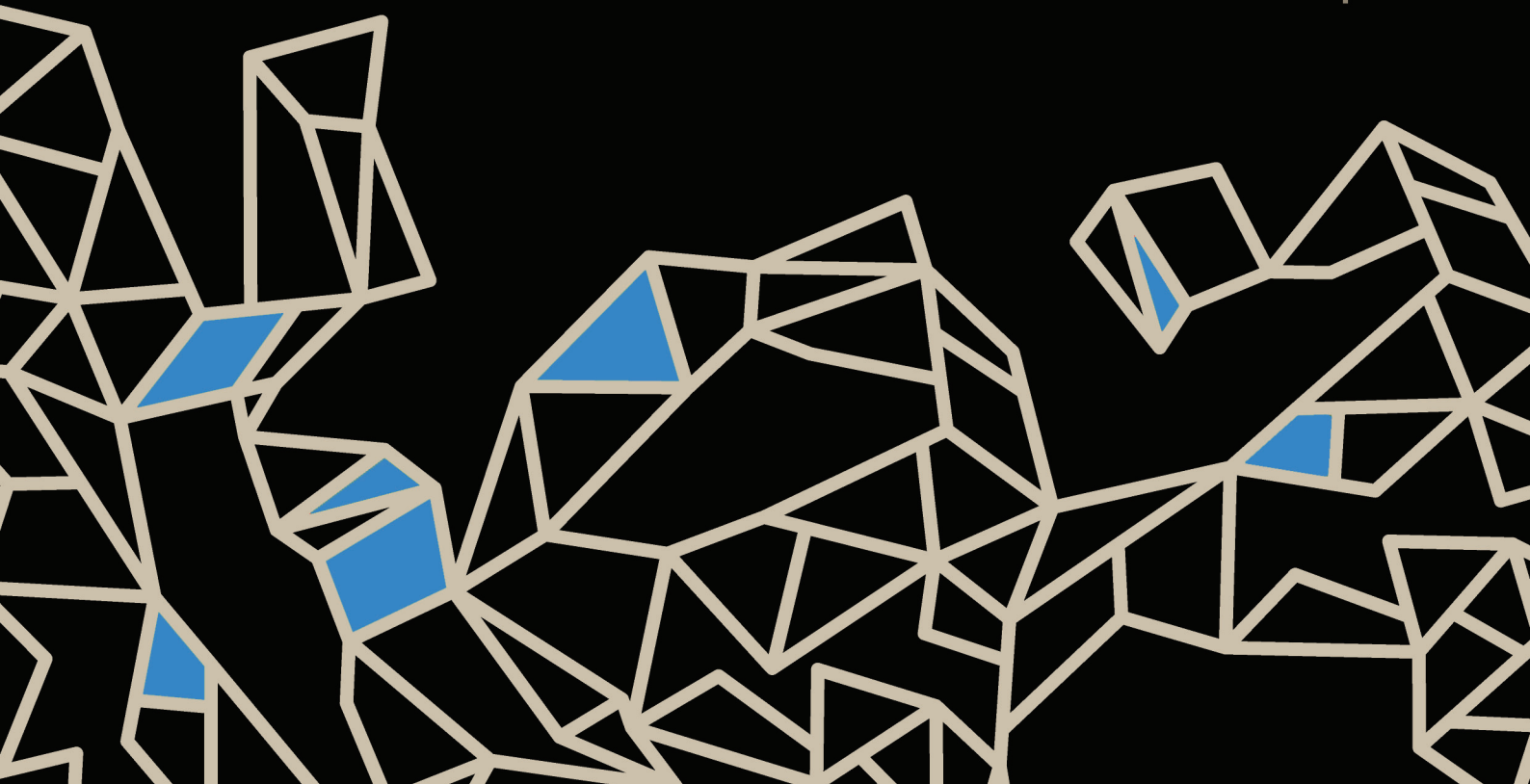
Iara Regina Souza
Wlad Lima

Iara Regina Souza

Mestre e professora da Escola de Teatro e Dança da
Universidade Federal do Pará

Wlad Lima

Professora doutora da Escola de Teatro e Dança e do
Programa de Pós-graduação em Artes do ICA/UFPA



Resumo

O objetivo deste artigo é desenvolver uma primeira reflexão sobre o Caderno de Montagem da atuante Virginia Abasto. Produzido durante a criação da dramaturgia de luz *Opus Lux*, foi analisado a partir de uma perspectiva que entende registros dessa natureza como atos biográficos, como inacabamentos que falam de uma singularidade na criação, pela qual é possível conectar e acessar a rede inventiva da atuante nesse processo. Como principal malha de imersão teórica trabalhamos com os pressupostos teóricos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Assim, o Caderno de Montagem é o mapa das afetações pelo qual entramos nas relações de desterritorialização do corpo provocada pelos dispositivos de luz e nas linhas de fuga reveladas pelos dispositivos de luz no corpo nômade.

Palavras-chave: Dispositivos, Poéticas de luz, Atuantes, Treinamento, Afetações.

Abstract

This article aims to provide a first reflection on Virginia Abasto's Performance Notebook. The notebook was produced during the creation of the *Opus Lux* play lighting and was analyzed from the perspective in which these kind of records are biographical acts, unfinished fragments that express the singularity of creation, through which it is possible to connect and access the inventive network active in this process. This research is based on the theoretical assumptions of Gilles Deleuze and Felix Guattari. Thus, the Performance Notebook also constitutes a map of affections, which brings us to the relations between the dispossession of the body provoked by lighting devices, and the immanent lines of escape revealed by the lighting devices illuminating the nomadic body.

Keywords: Devices, Poetics of light, Performers, Training, Affections.

A Pantera cor-de-rosa não imita nada, não reproduz nada, pinta o mundo da sua cor, cor-de-rosa sobre cor-de-rosa, é o devir-mundo, de maneira a tornar-se ela própria imperceptível, a-significante, fazer ruptura, a sua linha de fuga, levar até o fim a sua "evolução paralela:" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 31)

Este artigo é sobre dramaturgias da luz e tem como superfície de pouso o espetáculo *Opus Lux*. É uma dramaturgia da luz que foi desenhada a partir de três nós: os objetos luminosos; o treinamento do intérprete na disponibilização do corpo para a luz; e o deslocamento do iluminador para dentro da cena. Aqui, trataremos especificamente do segundo nó. Faremos uma análise do Caderno de Montagem de uma das criadoras dessa poética a fim de discutir a rede de criação e produção de uma dramaturgia da luz.

Opus Lux é *work in progress* porque dois aspectos fundamentais o caracterizam: sua formatação permite a operação de várias manobras e deslocamentos – cenas são facilmente deslocadas e outras podem ser inseridas; a intensificação do impacto dos objetos presentes sobre o *corpus* do espectador, o que caracteriza forte produção de presença dos “dispositivos de luz” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). O espetáculo abre uma fenda entre o ver/sentir e o sentido. Um labiríntico fluxo entre o sentir e o sentido, por meio do qual *Opus Lux* se instaura como uma narrativa desfragmentada. Um processo de associação e dissociação de imagens, apoiado sobretudo em momentos nos quais parece haver uma pequena história que vai se desenrolar, mas é apenas uma passagem às cenas e aos deslocamentos. Há predominância de intenções luminosas geradas pela relação sombra, corpo e espaço, que ora estão iluminando e por vezes riscam na escuridão formas luminosas. O palco é um enorme bloco de sombras esculpido pela luz que revela o tempo, o vazio e o corpo. A luz dança a sombra sobre o corpo.

Anne Cauquelin utiliza os quatro incorporais estoicos como ferramentas para questionar a arte contemporânea e o ciberespaço. São o vazio, o lugar, o tempo e o exprimível (CAUQUELIN, 2008, p. 103). É neste último que situo a maneira como a recepção se dá, na maior parte do tempo, entre a presença e o sentido. Quando abrimos para o diálogo com a plateia no final da apresentação do dia 10 de outubro de 2013, é desse lugar que ela nos fala. A fala que nos é dirigida só é possível porque há um recuo ao lugar de pertença na tentativa de responder as interrogações feitas pelo espetáculo. Tem uma história? Será que vi o que eu vi? Será que eu entendi? É possível perceber nos discursos a vertigem provocada pelo carrossel de imagens e uma tentativa de nomear partes específicas do trabalho, coisa que não nos preocupamos em fazer, pois nos orientamos dentro do *Opus*



Lux nomeando os dispositivos de luz: a “cena do vestido de *led*”, a “cena dos fósforos”, a “cena do bastão”

Opus Lux não é uma representação no sentido de mimese do real, não é nem mesmo a representação da sua imagem. É nítido que o nosso “dar a ver” alcança o que descreve Georges Didi-Huberman: nós inquietamos “o ver, em seu ato, e no seu sujeito [...] ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta [...] todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor”. Para o autor não há um binarismo entre o que vemos e o que nos olha, mas há a fenda, há o “entre” o que vemos e o que nos olha, este é o lugar importante da arte. E é este lugar que *Opus Lux* ocupa, “é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

A realização de uma oficina foi o primeiro passo para o treinamento do intérprete. Com carga horária de 36 horas, foi aberta ao público e reuniu pessoas de várias áreas: cantores, bailarinos, atores e artistas de circo. Os laboratórios ocorreram na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Todos os dias trabalhávamos com um tipo de fonte luminosa, indo da mais rudimentar e cotidiana até os focos feitos com aparelhos de luz profissionais. O que me interessava era lograr aos participantes o entendimento de algumas diferenças básicas referentes à luz, como a diferença entre a manipulação de objetos luminosos e a manipulação da luz emitida por eles; ou mesmo conhecer maneiras de utilizar a própria sombra como indicativo da incidência de luz.

A oficina era parte fundamental no treinamento do atuante que iria trabalhar no espetáculo *Opus Lux*. A opção pela contracena na oficina possibilitava ao atuante ver os efeitos de luz e sombra sobre os corpos dos outros, coisa que outras escolhas não nos dariam, como, por exemplo, o uso do espelho.

Na segunda fase do trabalho reunimos a equipe que iria fabular o espetáculo. Éramos cinco no total. Nos ensaios começamos a percorrer as redes de sentido que nos envolviam: buscamos reconhecer as linhas visuais de cada um, passando pelas histórias de vida e até mesmo grupos de discussão que pretendiam levantar questões sobre como, onde, quando e por que fazer deste ou daquele jeito, com esta ou com aquela dimensão.

A essas ações de recolha e reconhecimento dos repertórios disponíveis na rede chamaremos de impregnações. Assim, deixar-se impregnar é permitir a abertura de uma espécie de terceiro olho que faz que, de determinado ponto de impregnação, tudo exploda em múltiplas linhas de criação. A impregnação não está apenas nos momentos de partilha entre os participantes, porém se derrama sobre todo o processo. Tudo que olhamos passa a olhar de volta para nós, carregado de um sentido que não se mostra ainda completamente decifrável. No mundo, as coisas ficam sublinhadas.

Na etapa seguinte foi preciso deixar fluir esses atos expressos em impregnações intuitivas marcadas pelo rascunho de um trajeto e por estratégias que põem em funcionamento as referências, com o objetivo de imprimir no atuante o estado físico inerente ao processo. Para isso, foram utilizadas as mais variadas técnicas, vindas dos universos circense, da dança, da prática musical, da manipulação de objetos etc. O importante era a maneira como isso se dava, sempre atendendo à busca por um caminho, com uma lógica interna, no mapear de estados de corporeidade fundantes das lentas elaborações simbólicas que vão sendo construídas; num jogo de estímulos organizados por derivação dos lugares de onde vêm as impregnações.

A gambiarra como dispositivo de luz

A gambiarra é um processo de inventividade e, em função disso, uma produção de resistência. Ela é uma desterritorialização, pois se faz contra um território técnico. A técnica, segundo Deleuze e Guattari (2003), é um agenciamento maquínico do desejo, e implica códigos de conduta e formas de estar no mundo e, em consequência, formas de criar e inventar. Uma poética da gambiarra se inscreve como uma relação entre possibilidades inventivas limitadas apenas pelo repertório daquele que a cria (Souza, 2011). As gambiarras trabalhadas aqui são dispositivos de luz.

O dispositivo é definido por Foucault (1982, p. 138) como um conjunto completamente heterogêneo composto por discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas e enunciados científicos e filosóficos. O dispositivo em si é o sistema de relações que podem ser estabelecidas entre esses elementos.



Na análise crítica que Deleuze faz do conceito de dispositivo de Foucault, este possui quatro dimensões descritas da seguinte maneira: curvas de visibilidade (os dispositivos são máquinas de ver); curvas de enunciação (dispositivos são máquinas de falar); a terceira, “um dispositivo comporta linhas de força” (DELEUZE, 1996, p. 1), que são o preenchimento entre o fazer e o dizer, tangenciando as curvas de visibilidade e de enunciação. Do jogo entre linhas de fuga e curvas surge a quarta dimensão: as linhas de subjetivação, que se configuram como um processo de individuação que supera a linha de força, volta-se para si mesmo, atua sobre si e afeta-se. Um dispositivo diz respeito a grupos ou pessoas que escapam tanto “às forças estabelecidas como aos saberes constituídos” (DELEUZE, 1996, p. 1). Nesta investigação, são considerados dispositivos todos os objetos que, dentro do processo de construção do espetáculo *Opus Lux*, tornaram-se máquinas de ver e falar, próteses de um corpo nômade desterritorializado pelo jogo de luz e sombras por eles mesmos provocados. Serão nomeados dispositivos de luz.

Os dispositivos de luz são de duas naturezas: uns são bioconstrutos, que bricolam tecidos, fios, *leds* e uma série de sombras (Figura 1). São precários, frágeis, feitos de emendas e amarrações; os segundos são “técnicos”, aparelhos de trabalho circense, construídos de forma industrial, meticulosamente equilibrados, que operam dentro uma técnica de malabares. Claves, bastões feitos para cair são atirados para o alto e aparados.



Figura 1 – Corpo Nômade – Vestido de *led*. Foto: Anibal Pacha.

O corpo nômade e um diário de afetos

Para a atuante, o corpo é o disparador, é nele que operam as afetações registradas por ela em seu Caderno de Montagem. O caderno é um apontamento gráfico feito de palavras e esboços de desenhos pelos quais são contados os movimentos, as impressões e os entendimentos da atuante. No caso, o diário de bordo é um mapa de afetações. É impresso um percurso no registro minucioso.

O desenho e a escrita compõem um relicário que descreve acontecimentos, projeta invenções e guarda os deslocamentos corporais, esmiuçando-os. Das entrelinhas brotam os enfrentamentos: contra o que se constrói um corpo quando luz e sombra são colocadas no mesmo patamar? Contra ele mesmo? Contra um espaço inventado por uma nova percepção dele? Que cena é essa na qual estar absolutamente iluminado é tão importante quanto estar assombreado? Esse Caderno de Montagem é um suporte de criação que caminha na direção da complexidade, em que o tema recorrente é a relação da luz com o corpo.

O registro do processo feito por Virginia manifesta-se como um apontamento de memória; não é mero armazenamento de informações, mas um suporte, um dispositivo que dialoga com todas as dinâmicas de construção do *Opus Lux* e que tangencia as diferentes possibilidades da obra. É o único lugar onde se localizam os detalhes da oficina ministrada – o ponto de partida da construção do experimento. Na análise que apresenta, vamos assumindo a narrativa por meio dos conceitos que o próprio dispositivo de criação nos provoca, um dispositivo de memória, não um local de fixação de informações, mas de *en*formação movente (Lima, 2014), processo dinâmico que se modifica com o tempo.

Das folhas soltas aos *blogs*, as autobiografias aparecem em vários formatos, funções e nomenclaturas: diários íntimos, cadernos de trabalho, diários de bordo, cadernos de viagem etc. Têm como principal característica uma escrita de si que, em maior ou menor escala, é uma maneira de se autogerir. Assim, “o ato (auto)biográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo” (BRUSS, 1976 *apud* CALLIGARIS, 1998, p. 49). Bruss considera que qualquer produção autobiográfica moderna é como um “ato biográfico”, no sentido de uma escrita performativa.



Na impossibilidade do registro em tempo real, a grafia torna-se um relato de informações filtradas e eleitas por um grau de importância criado na relação do narrador com o processo e, assim, guardadas ou não. A forma como isso se dá também vai sendo inventada; as definições de agrupamento, classificação, organização são pistas sobre a maneira como o ato foi experienciado.

O diário de bordo é uma forma de registro processual que se estabelece como prática entre artistas de todas as áreas. Foi de tal maneira utilizado, que hoje se institui como obra de arte: o livro de artista é um livro/objeto. Na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, a Profa. Dra. Wlad Lima usa o diário de bordo ou livro do artista como uma maneira de cartografia inventiva e pessoal, na dimensão do ciberespaço, em que os alunos são incentivados a construir *blogs* para hospedar seus diários de bordo ou, melhor dizendo, diários virtuais.

Para Lima, os diários vão ser localizados naquilo que chama de “tecnologias poéticas”, compreendendo uma série de dispositivos que contribuem para descobertas, tanto em direção à concepção de uma encenação quanto ao seu registro: “Esses dispositivos têm um caráter prospectivo, isto é, ajudam a fabular, projetar, ver e falar do que se vê” (LIMA, 2012, p. 108).

Para tanto, nos referenciamos nos procedimentos daquilo que, no início de seu trabalho, Salles identificava como Crítica Genética, mas que hoje intitula Estética de Processo, Rede de Criação. O importante é que, tomando a arte como campo de pesquisa, Salles descortina o gesto criador em relação à questão da genialidade associada a *insights* fortuitos, como um incessante jogo de escolhas entre o que fica e o que sai (SALLES, 2000, p. 22).

Os rastros são, nessa medida, o molde no qual a obra estava, revelando o que ficou de fora, o caminho percorrido e as opções feitas. O buraco na forma e as sobras das bordas têm sempre a dizer: são os silêncios, as contradições, as sombras que se esgueiram pelo corpo.

A obra finalizada não é o único documento levado em conta. Os cadernos de artistas, as pequenas anotações, o planejamento técnico, os esboços, os diários de bordo etc., passam a ser aceitos como dados, porque o processo, o percurso ou a metodologia tornaram-se tão importantes quanto a obra fechada.

É preciso levar em consideração que, no caso dos registros de trabalhos coletivos, a escrita torna-se uma voz entre outras e, em função disso, é uma reelaboração das redes de sentido vivenciadas no trabalho coletivo. O Caderno de Montagem de Virginia Abasto é um ordenador de signos composto sobre a forma de desenhos e letras, as quais são impressões de afetação que transitam entre os dois códigos. Os desenhos são evocações do corpo, e o texto, por vezes, descreve os movimentos. Sendo assim, por baixo dos códigos aparentes – desenho e texto escrito – há o registro de um terceiro código: o gestual.

O Caderno de Montagem de Virginia Abasto é composto por duas formas gráficas: a escrita e o desenho, utilizados para narrar a experiência no processo de montagem do espetáculo *Opus Lux*. A escrita localiza os eventos, e com os desenhos tem-se a complexidade dos movimentos. Tornou-se, então, um documento fundamental para nós, pois é o único registro feito da oficina. Não está datado, tem apenas duas datas aleatórias e vários saltos no tempo, o que se compreende tanto em função da própria dinâmica do processo de construção do espetáculo quanto da ausência de apontamentos.

Podemos dividir o documento em dois blocos, e esta partição tem apenas o objetivo de ordenar um princípio de análise de conteúdo, considerando sempre a rede de inter-relação que precisa ser marcada. Os blocos dizem respeito aos três eventos que constituíram o *Opus Lux*: a oficina, os ensaios e a apresentação do espetáculo.

No primeiro bloco os desenhos apontam as descobertas sobre a relação do corpo com a luz e a sombra. O primeiro (Desenho 1) é uma projeção de sombra seguida de uma anotação: “sombras em diálogo”, e marca a descoberta da sombra como elemento de linguagem. O desenho mostra um pé dentro de um foco, o corpo apontado em direção contrária e, enquanto interage com outros membros da oficina, ela descobre os limites da luz, dos focos, do dentro e do fora, e aponta:

Descobri as beiras do círculo de luz. Ao colocar o corpo fora e lentamente revelar partes que são postas de maneira dissociada dentro da luz (Caderno de Montagem, Virginia Abasto).





Desenho 1 – Caderno de Montagem de Virginia Abasto, p. 2.

No exercício com os focos de luz, Virginia registra o momento em que sua imaginação faz projeções sobre as sombras provocadas pela diminuição gradativa da luz, enquanto outra participante está sob a luz, vislumbrando o momento no qual esta, muito tênue, vai desenhando linhas no espaço. Pensa em um “círculo beirado por rendas;” que desenharia agitando rapidamente as mãos. Abre o olho definitivamente.

Nos desenhos, Virginia descobre os ângulos, os cruzamentos, os volumes e as formas que se transfiguram. Descobre que o círculo feito pela luz no chão provoca diferentes efeitos consoantes com o ângulo de incidência e com os cruzamentos no ar.

Na finalização de uma etapa dos exercícios com os ângulos e as sombras, as sombras e a luz manipulam um objeto (cadeira), que depois dá lugar aos alunos.

Gostei muito de encontrar as linhas de luz, a altura onde a luz define melhor as formas e onde faz sombras [...] as sombras falam – elas são diálogo com a plateia. (Caderno de Montagem, Virginia Abasto)

Virginia divide o espetáculo em seis números. A denominação “número” tem origem nas primeiras conversas que abriram o processo de produção do

espetáculo; a intenção era produzir uma experiência que tivesse sua estrutura de encenação mais próxima ao circo, e por isso ela os nomeia assim, estabelecendo uma divisão em função dos tipos de aparelhos operados.

O primeiro número não é nomeado, a descrição começa com os detalhes de abertura da sala de espetáculo e compreende todo o uso do objeto chamado “vestido de *led*”. O segundo é “O jogral das luzes cegas”, e diz respeito à cena feita do improvisado entre a operação da mesa de luz, o corpo e os focos de luz. O terceiro, “O circo que há em mim”, comporta o jogo dos malabares. “O círculo do cometa” ou “Halley” é o quarto número, e é a manipulação da saia de *led*. O quinto número, “Swing rainbow”, é a manipulação do *swing*, construído para o espetáculo. O sexto é o “Taca fogo, nega”, que descreve a cena final com a manipulação dos fósforos.

Na sua produção, o caderno de afetações de Virginia Abasto é um exercício solitário, mas não isolado e muito menos neutro. Pelo contrário: é uma síntese reflexiva dos acontecimentos e só tem sentido como um diálogo entre a folha em branco e os blocos de memória, as relações, o entendimento, as rodadas de questionamentos. Todos os acontecimentos ali colocados estão como respostas a muitas questões. São descritos e interrogados como forma de estabelecimento de um rizoma, baseado num processo de inventividade reflexiva. Os encontros operados são os lugares onde predomina a ação.

Estando assim em fluxo, a incorporação da contingência ao processo é inevitável, não há como desviá-la; a única maneira de resolvê-la é pelo enfrentamento. No teatro, o imprevisto sempre esteve presente – não apenas no processo, mas na própria apresentação da obra; na tradição e estrutura do teatro de rua e mesmo no que se faz dentro do refinamento da caixa preta. Toda a técnica se faz em relação ao controle do acaso. Minimizar o imprevisto é aproximar-se da perfeição. O domínio da técnica é habilidade de controle do imprevisto. Há nisso uma contradição, pois “o acaso não se submete à habilidade e, reciprocamente, a habilidade é exatamente a arma que se pode ter contra o acaso para garantir o alcance de um objetivo qualquer” (ENTLER, 2000, p. 9).

O imprevisto é inerente ao processo de criação artística. No trabalho de Salles (2006), ele é apontado como indissociável desse processo e



fundamental para uma investigação que se dispõe a debruçar-se sobre o tema. O imprevisto é aquilo que atravessa o caminho, uma fenda, um buraco que se abre e com o qual temos de lidar. Provoca um movimento de reordenação das dinâmicas. Muitas vezes implode com parte do processo. O imprevisto é sempre obra do acaso, que tem sido incorporado às obras de arte de diferentes maneiras.

Considero imprevistos os instantes nos quais, na operação daquilo que se faz, uma “coisa” adoça os olhos. Refiro-me, por exemplo, a acontecimentos nos quais a luz da cena torna-se mais do que aquilo que é projetado. Não são improvisos, mas imprevistos que se condensam numa resposta. A luz e a sombra olham de volta. *Opus Lux* é um exercício de construção de uma ambiência de fluxo que potencializa o imprevisto. Produzir imprevistos significa operar sobre uma rede composta de linhas de forças que pretendem enredar o público.

O imprevisto é também um novo ponto de vista sobre o trabalho, e dele emergem as poéticas que não só o assumem, como o transformam num método de trabalho.

O imprevisto no *Opus Lux* é a esfera do que deve ser lido pelo parceiro na construção de sentido. Sim, aquele que antes era o espectador é, agora, um parceiro de jogo. Ele é o elemento final da ambiência de fluxo, o jogador e, ao mesmo tempo, a última peça ou, melhor dizendo, aquilo que ele percebe do mundo, a maneira como ele interage constrói o sentido, como ele faz o pacto.

Quando os dispositivos de luz bioconstrutos e os dispositivos de luz técnicos são exaustivamente experimentados, colocados em estado de enfrentamento com o corpo, entramos em um agenciamento coletivo (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 118). Os fios, tecidos (pele e trama), luz, músculos, bateria, sombra, atuante, controle remoto, iluminador, músicos, mesa de luz, refletores, gelatinas, técnicas, máquinas de fumaça, som, olhares, desejos se desterritorializam para fazer no palco uma máquina nômade. Esse acontecimento desloca o corpo de uma possível conceituação como suporte – um suporte de personagem, suporte de cena ou, no caso de uma dramaturgia da luz, um lugar onde a sombra e a luz simplesmente se projetariam – para o lugar onde se dá o encontro, o corpo faz rizoma, conecta todas as

impregnações. Mesmo o corpo daqueles que estão fora da cena; criadores e espectadores constroem essa presença. Corpo Nômade-Máquina de guerra.

Referências bibliográficas

- CALLIGARIS, C. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, p. 43-58, 1998. ISSN 21. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2071>>. Acesso em: 20 out. 2012.
- CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze. Lisboa: Vega, 1996. p. 115-161.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. **Mil planaltos**: capitalismo e esquizofrenia 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ENTLER, R. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. 2000. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Arte/Departamento de Artes Plásticas, São Paulo.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: PUC, 2010.
- LIMA, W. Caderno do diretor: uma tecnologia poética na prática da encenação. **Ensaio Geral**, Belém, v. 4, n. 8, p. 107-118, 2012.
- _____. **Uma webcartografia dos estudos culturais em Portugal**. 2014. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/webcartografia/tecendo-as-pistas-cartograficas/>>. Acesso em: 8 ago. 2015.
- SALLES, C. A. **Crítica genética**: uma nova introdução. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.
- _____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Valinhos: Editora Horizonte, 2006.
- SOUZA, I. **A gambiarra na cena**: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Disponível em: <<http://www.ppgartes.ufpa.br/images/download/Disserta%C3%A7%C3%B5es%20da%20turma%20de%20%202009/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20IARA%20REGINA%20DA%20SILVA%20SOUZA.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

Recebido em 09/08/2015

Aprovado em 02/09/2015

Publicado em 21/12/2015





sala preta
ppgac

Em Pauta

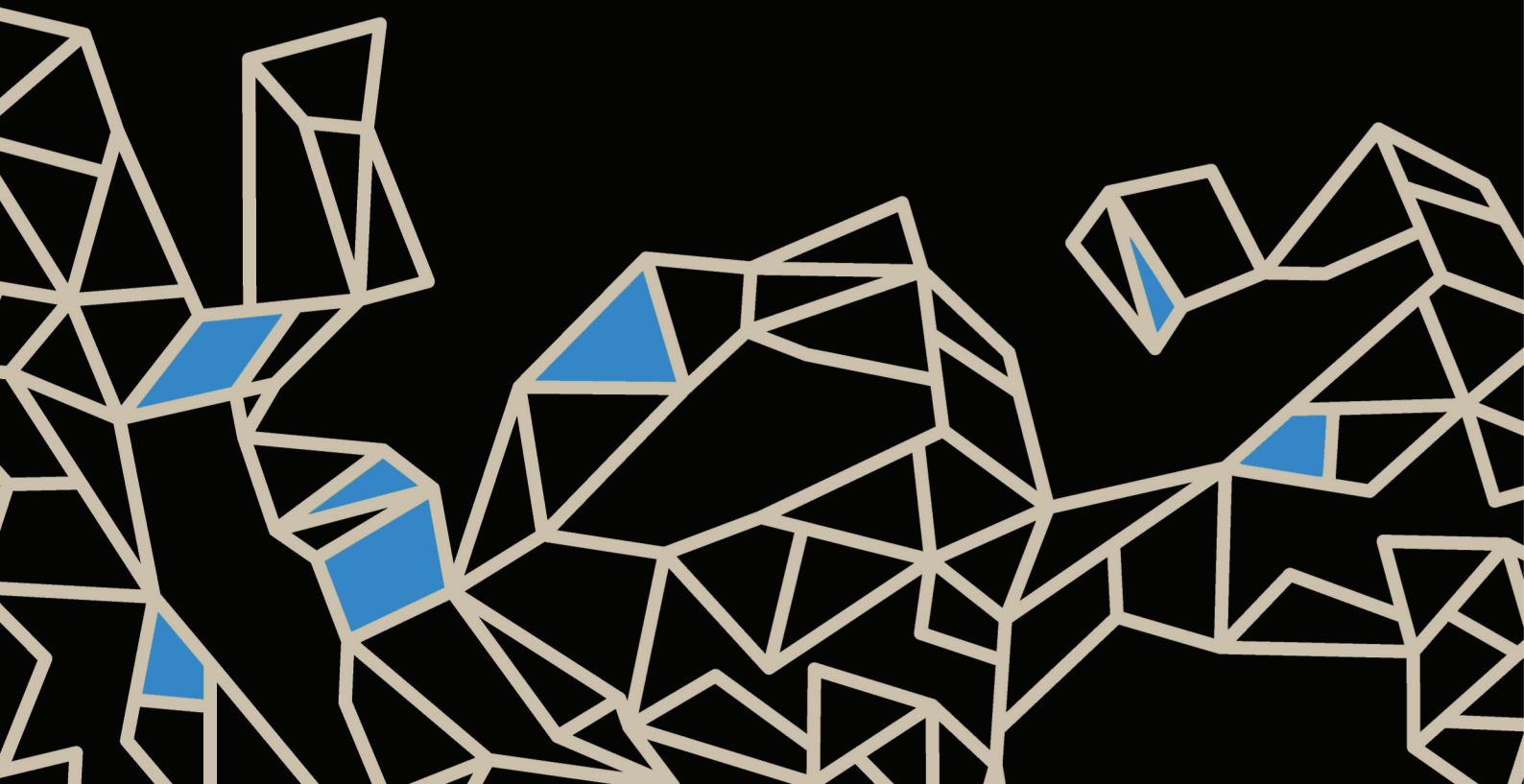
Luz e cena: impactos e trocas

Light and scene: impacts and exchanges

Roberto Gill Camargo

Roberto Gill Camargo

Doutor em Comunicação e Semiótica, professor titular no curso de licenciatura em Teatro e Dança da Universidade de Sorocaba. Diretor de teatro e iluminador.



Resumo

Este artigo analisa alguns aspectos da relação coevolutiva entre a luz e a cena no teatro, a partir dos impactos de uma sobre a outra e consequentes trocas e processos adaptativos. O texto toma por base estudos de Katz e Greiner sobre corpo e ambiente, e busca referências históricas sobre luz nas concepções de Brecht, Artaud e Grotowski.

Palavras-chave: Teatro, Luz, Cena, Coevolução.

Abstract

This article analyzes some aspects of the coevolutionary relationship between light and scene in theater considering the impacts of one over the other and its resultant exchanges and adaptive processes. The text is based on Katz and Greiner's studies about body and environment, as well as historical references to light in the theater of Brecht, Artaud and Grotowski.

Keywords: Theatre, Light, Scene, Coevolution.

O teatro surgiu das celebrações, procissões e rituais como acontecimentos ao ar livre, fazendo uso da luz natural. Porém, quando passou a ser realizado em locais fechados, foi obrigado a recorrer a meios artificiais, desde o uso da vela, do querosene, do gás, até chegar à eletricidade. Paralelamente à inovação das fontes artificiais de luz, o teatro foi desenvolvendo o aproveitamento da luz para outros fins, além de simplesmente iluminar a cena para torná-la visível.

Chegamos à atualidade com a convicção de que a luz é um recurso poderoso e indispensável ao teatro. Muitas vezes, porém, a luz tem se tornado um espetáculo à parte, completamente divorciado da cena e servindo apenas para criação de efeitos.

Neste estudo, propomos entender a luz como uma fonte de energia que afeta a cena teatral e é afetada por ela. Como consequência, ambas estabelecem trocas incessantes entre si, independentemente do predomínio de uma sobre a outra.



O deslumbramento diante da luz elétrica com seus poderes não se esgotou lá nos primórdios da conversão dos teatros à eletricidade, mas ainda persiste, em decorrência das inovações técnicas e quantidade de recursos que representam uma tentação aos iluminadores. Se por um lado isso é positivo, pois o desenvolvimento tecnológico traz mais eficiência, economia de consumo e baixa emissão de carbono, por outro pode ser explorado, conforme o uso, para perpetuar o entendimento de que a luz no teatro é para embelezar e criar efeitos.

No final do século XIX, os efeitos de luz produzidos pelos tecidos esvoaçantes da bailarina Loïe Fuller (1862-1928) na *Serpentine dance* (1891) já anunciavam as possibilidades de se tirar proveito da luz em cena. Em suas performances, Fuller incluía desde recursos muito recorrentes nos espetáculos da época, como a lanterna mágica, cujos slides muitas vezes ela própria se encarregava de pintar, até contribuições que surgiam ao acaso, como a ideia de levar para o palco o efeito de uma fonte luminosa para explorar em cena os seus efeitos de luz colorida sobre a água corrente.

No entanto, para Loïe Fuller, a luz não era apenas um meio capaz de revelar e ocultar os movimentos de seu corpo, mas também um dinâmico parceiro de cena. Ao buscar essa relação dialógica, luz e cor tornavam-se fontes de uma ativa troca com seus movimentos. Mais que uma fonte estática para emoldurar suas várias poses, a luz engajada em sua dança permitia uma variedade de respostas expressivas, conforme mudanças de cor e intensidade (ALBRIGHT, 2007).

A referência às criações de Loïe Fuller retoma as discussões a respeito da interação entre cena e luz, um processo que tende a se modificar na razão da quantidade de transformações cênicas e das respectivas respostas da luz, produzindo uma sucessão de estados visuais.

As negociações entre as informações provenientes da luz e as da cena constituem um fluxo contínuo em que não existe passado nem futuro, apenas o momento presente, em que se dão os impactos e os acordos entre as duas partes envolvidas. A luz causa um impacto ao trazer informações que mudam a aparência visual da cena, assim como a mobilidade dos componentes visuais altera a percepção da luz. É um diálogo contínuo entre os meios “tangíveis” e a “intangibilidade” da luz, conforme expressou o cenógrafo tcheco

Joseph Svoboda (1920-2002) ao falar sobre o impacto da luz sobre formas, volumes, móveis, acessórios e outros materiais (BABLET, 1970).

A comunicação no teatro é um processo vivo, caracteriza-se pela transitividade e envolve sistemas complexos adaptativos que dialogam entre si. No palco, a energia transforma-se continuamente, produzindo um resultado dinâmico, por meio de trocas e respostas adaptativas. Essa experiência realiza-se na duração de um tempo no qual os acordos físicos, os incidentes, os acasos e os riscos subjazem ao que Patrice Pavis (1982) chama de “ilusão referencial” (p. 15-16). Trata-se de um tempo presente envolvendo atores e espectadores, sem o qual o teatro deixa de ser o que é: uma arte viva.

A ilusão ou a anti-ilusão que o teatro propõe inscrevem-se sobre dados concretos: figurinos que são de algodão, cenários que foram feitos de madeira, atores que são de carne e osso, músicas que se propagam enquanto ondas sonoras e luzes que transmitem radiações eletromagnéticas.

Em cena, os componentes de ordem material subjazem inalienavelmente às intenções comunicativas e dramáticas: a bela perna é da atriz, e não da personagem que ela representa; os figurinos são tecidos de algodão, e a luz não provém senão daqueles refletores pendurados no alto, à vista de todos.

O que muitos livros sobre iluminação cênica costumam dizer, em acordo com os físicos, é que a relação entre luz e cena implica a interação física entre luz e matéria. Há diferenças entre prever o efeito da luz sobre a cena e o resultado concreto que se vê no palco, quando radiações eletromagnéticas passam a interagir com o eletromagnetismo dos corpos. A experiência não se resume apenas no envio da luz, mas na resposta dos corpos em termos de reflexão, absorção e refração.

A codependência que há entre luz e cena não chega a ser tratada diretamente nos livros especializados na área, embora alguns autores a mencionem, usando outras palavras. Em *The lighting art*, por exemplo, Richard Palmer discute padrões visuais preexistentes na cena e as modificações produzidas por meio dos padrões de luz determinados pelo design. Ao falar sobre percepção e composição, Palmer menciona indiretamente a questão interativa entre luz e matéria, quando se refere à percepção da forma no espaço e quando discute aspectos relacionados à textura, às bordas e aos contrastes nas superfícies. Seu livro convida o leitor a uma série de experiências com



recortes de figuras geométricas que sofrem alterações conforme se expõem à luz (CAMARGO, 2012).

Os corpos possuem uma energia contida que desprende ou libera elétrons, os quais vibram em resposta às radiações. A luz é uma radiação eletromagnética emitida pela substância (PEDROSA, 2009), o que permite supor, no teatro, a estreita relação que existe entre ela e a cena como instâncias que interagem entre si, não por turnos isolados, mas concomitantemente. Isso explica por que os resultados da luz não dependem unicamente das intenções do iluminador e da encenação, mas das interações que a luz estabelece com os corpos que ilumina no momento em que a cena se realiza. Essa vinculação luz-matéria jamais deixa de existir, sejam quais forem as intenções de ordem ficcional e discursiva atribuídas à luz. O aspecto visual da cena inclui formas geométricas, não geométricas e abstratas; linhas retas, curvas, onduladas, quebradas, elípticas e circulares, que se constroem e se desconstroem conforme as posturas, os gestos e os movimentos dos atores. A luz responde a cada mudança dessas formas e linhas no espaço.

Imobilizado sob um foco de luz, o ator revela um estado aparentemente constante de reflexos, brilhos e sombras, como se fosse uma escultura iluminada. No entanto, um pequeno gesto que ele fizer, ou uma simples mudança na sua postura, seria o suficiente para que alguns pontos do corpo, que antes estariam mais escuros, tornassem-se agora visivelmente mais claros, enquanto outros permaneceriam obscuros. Sombras no pescoço ou nos olhos, que antes não se viam, passariam a ser notórias; a posição dos braços, conforme apontando para cima, para baixo, para os lados, para trás ou para frente, mudaria significativamente a configuração anterior e produziria novos contrastes de luz e sombra. Quando os pés mudam de posição, e o tronco se curva, instauram-se novas oposições, e eventualmente surgem sombras que o corpo projeta sobre si mesmo.

As experiências com iluminação têm demonstrado que a luz só se realiza completamente quando posta em contato direto com a cena, em seu fluxo intenso e vivo, e não de modo separado, por escolhas e decisões *a priori*. A vasta margem de imprevisibilidade que permeia a incursão do corpo no espaço-tempo e as relações que há entre os movimentos e a luz fazem que o

iluminador frequentemente se surpreenda com efeitos não esperados, resultantes de acordos que se instalam no decorrer dos contatos entre luz e cena.

Na experiência com a luz natural, verificamos constantemente o efeito resultante desse diálogo ininterrupto entre a luz e as coisas. As transformações que a incidência de luz solar acarreta são observáveis nos diversos efeitos produzidos sobre montanhas, plantações, rios, florestas e cenários urbanos. A luz natural se reflete em tudo, revelando aspectos de forma, contraste, volume, textura e cor. Claridade solar e paisagem não se separam, desde o amanhecer até o final da tarde.

Os meios artificiais de iluminação obviamente são limitadíssimos em comparação com a fonte natural. Nas casas, as lâmpadas abrangem uma área restrita; a iluminação pública depende de uma quantidade de postes; os refletores cênicos têm muitos recursos, mas não se pode dizer que não haja restrições, dependendo das dimensões do palco, da posição das varas de iluminação, dos ângulos de incidência etc. As restrições, porém, não excluem a interdependência que há entre a luz e a cena, seja qual for a área de abrangência e os arranjos possíveis nos mais diversos tipos de palco.

O que se observa na relação entre luz e cena é um diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra. A cena se reconfigura a cada instante, e as condições de luz dão a réplica, num jogo de forças que se complementam.

O aspecto coevolutivo entre cena e luz, para usarmos um termo derivado da biologia, remete às relações entre corpo e ambiente: “As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (KATZ; GREINER, 2001, p. 8).

As relações entre luz e cena dependem das mudanças que vão se processando por intermédio do ator ao configurar, desconfigurar e reconfigurar os signos visuais, à medida que ele se movimenta no palco e põe em movimento, diante da luz, figurinos, objetos, adereços, cenários, além de signos diretamente ligados a ele, como a expressão do corpo, dos olhos, dos gestos que acompanham, negam, reforçam ou substituem as suas falas.



Quando o ator manipula um objeto metálico ou despeja água numa bacia, por exemplo, esses materiais entram em movimento, e sua aparência sofre variações diante da luz. São mudanças muito sutis, quase imperceptíveis, que ocorrem independentemente de serem ou não acentuadas pela iluminação.

As radiações da luz penetram no palco, revelam o espaço, o tempo, as coisas, as expressões, as falas e as palavras. Os olhos do espectador talvez não percebam os impactos e as trocas entre luz e cena, mas certamente isso influencia as suas impressões e modifica seus estados.

O espaço a ser iluminado não é apenas o chamado “espaço dramático” onde ocorre a ação da narrativa, mas todas as construções de espacialidade que se tornam possíveis dentro dele e que vão sendo atualizadas no decorrer da cena, conforme o ator se movimenta nas três dimensões ou se desloca nas dimensões do pensamento, da memória e dos sentimentos, por meio de expressões e palavras.

O movimento livre do ator, nas três dimensões, cria novas construções de espacialidade às quais correspondem situações inéditas de luz. Um reflexo produzido pelo corpo quando está numa posição X pode não se repetir quando o ator se deslocar para a posição Y, e parecer completamente diferente dos reflexos na posição Z. A reflexão e a absorção não constituem situações fixas, mas estados de claro-escuro que se transformam sem parar, acompanhando os diferentes movimentos do corpo.

O tempo também não é só o “tempo dramático” em que ocorre a ação – por exemplo, entre a chegada e a partida de alguém –, mas o tempo que descreve esse intervalo entre chegada e partida. Não são momentos que saltam de um ponto ao outro, mas uma duração, um fluxo temporal que já não pertence apenas ao plano da narrativa, mas ao tempo da realidade compartilhada com os espectadores. A luz irá testemunhar, com seu fluxo, a inconstância e a impermanência do tempo.

É impossível prever a quantidade e a diversidade de informações que o espectador capta das relações entre luz e cena, e muito menos as reações psicológicas que essas relações lhe podem causar. Da luz, notam-se, em geral, as oposições, mudanças de cor, de foco e de intensidade, ou seja, as marcações explícitas e pré-estabelecidas. Porém, em dimensões menores,

ocorrem mudanças significativas de estado, as pulsações – o que realmente confere vitalidade à cena. A essas pulsações, talvez o diretor e iluminador americano Robert Edmond Jones (1887-1954) estivesse se referindo em seu livro *The dramatic imagination* (2004), ao dizer que a iluminação não consiste apenas em lançar luz sobre os objetos, mas sobre o drama: a luz como parte da experiência dramática.

O entendimento da iluminação como recurso externo e dotado de amplos poderes de manipulação sobre a cena tem difundido a ideia de que a luz constitui um meio capaz de aproximar, distanciar, ilustrar, recortar, intensificar, entre outras tantas coisas que se pode fazer com ela. No entanto, essa é a luz que a iluminação cênica produz, e não a iluminação da luz propriamente dita, ou seja, da luz que está intrinsecamente ligada à cena, com cuja vitalidade dialoga incessantemente, no mesmo fluxo de espaço-tempo.

Embora a iluminação cênica costume fazer uso da luz com uma intenção comunicativa explícita, como se exercesse sempre um papel midiático no espetáculo, capaz de produzir e veicular sentidos, a função primária da luz reside na interação física com as coisas que ilumina e o que resulta disso, capaz de transcender os olhos e alcançar o inconsciente.

Estaríamos falando, pois, de uma luz que não permitiria somente ver e entender o significado proposto por intermédio dela, mas capaz de provocar a percepção, de despertar sentimentos, de fruir mais profundamente a experiência cênica. De uma luz atuando em concomitância com a cena; que não se dá a ver por desenhos ou formas criadas *a priori*, mas por átomos e impermanências que iluminam o material e o imaterial, o tangível e o intangível.

A questão da luz servindo unicamente como veículo de informação sobreposta à cena já havia encontrado resistência nas concepções de Bertolt Brecht (1898-1956), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Antonin Artaud (1896-1948). Atualmente, há muitas experiências em teatro e dança que também rejeitam esse conceito, optando por uma iluminação menos instrumental, menos contaminada pelo cinema e pelo show business, e mais vinculada à presencialidade e à fisicalidade cênica, sem se importar com o fato de que a luz deva significar alguma coisa à parte, além do que ela já significa por si mesma.



Na concepção de Brecht, a luz apresenta-se como um dos recursos da teatralidade, e não tem a intenção de iludir a audiência, despertar emoções, sugerir estados, provocar sensações, criar símbolos ou expressar conteúdos e formas. Por isso, as fontes de luz devem permanecer à mostra, “para que o teatro funcione como teatro, longe de qualquer concessão ao ilusionismo cênico” (BORNHEIM, 1992, p. 298). A preferência recai sobre a luz geral branca e, muitas vezes, sobre a própria “luz de trabalho” (luz de serviço), numa negação visível da luz com outra função que não seja a da visualidade. Contudo, não se pode dizer que se trata de uma luz “neutra”, já que expressa uma atitude, um posicionamento, um modo particular de lidar com os materiais.

Ao comentar a primeira encenação de *Um homem é um homem*, de 1926, Brecht dizia que a montagem do diretor Jacob Geis (1890-1972) havia evitado implicações, segredos, ambiguidades e meias-luzes, dando preferência aos fatos, à iluminação brilhante, “luz em cada canto”, coincidindo com sua preferência por luzes claras e brilhantes, como nos esportes, ao contrário da semiobscuridade das concepções de Reinhardt (WILLET, 1967).

Brecht propunha clareza intensa para que tudo no palco pudesse ser visto e julgado, como se viam as piruetas acrobáticas do music hall, sem a preocupação com sombras e descrição de traços característicos e feições. Talvez ele tenha sido o primeiro a clamar pela luz enquanto luz e não enquanto “escrita”, ao dizer: “Dê-nos alguma luz no palco, eletricista. Como podemos nós, dramaturgos e atores, proclamar nossa concepção do mundo em meia-obscuridade? A penumbra induz o sono. Mas precisamos do espectador desperto, mesmo vigilante. Que tenham seus sonhos bem iluminados” (Ibidem, p. 206).

A busca da visualidade como função da luz estava entre os princípios básicos do teatro épico de Brecht: clarear, para que os olhos pudessem ver, como no ringue de boxe e nas quadras esportivas. Ao deixar as fontes de luz aparentes, apresentando-as como tais, explorava a função metalinguística da luz e, ao mesmo tempo, o seu papel primordial no teatro: permitir a visibilidade. No entanto, a estratégia não parecia visar apenas os olhos do espectador, mas a sua capacidade de ler, de perscrutar, de interpretar criticamente a cena.

Grotowski (2010), que buscava um teatro livre de truques e artifícios, centralizando a atenção no ator e na sua capacidade de criação e represen-

tação, também rejeitava o que poderíamos entender como função referencial e função expressiva da linguagem da luz, ao dar preferência à geral branca ou mesmo à luz de serviço, dependendo do caso.

O simples fato de os refletores projetarem luz sobre um setor da assistência já era suficiente para incluí-lo na cena, como se ele passasse a fazer parte da performance. A valorização do gesto e da expressão facial dos atores não dependia de um arranjo prévio de luzes, mas de uma prática em que os atores iam descobrindo os melhores efeitos nos ensaios, em contato direto com elas. Para Grotowski (2010), muito mais do que um recurso artificial, interessava a luz do homem, a luminosidade, a ideia de que a luz poderia emanar do próprio ator. Para entender isso, comparava a experiência com alguém que depois de muito tempo abandonasse uma gruta, um porão ou um subterrâneo, e viesse à plena luz do dia.

A valorização da luz como componente físico da cena, por meio do qual não se pretende recriar efeitos imitativos nem expressar estados e sentimentos, mas atuar simbolicamente e afetar a percepção, é sugerida nos escritos de Artaud (1984). No Primeiro Manifesto d'*O teatro da crueldade*, ele expõe sua concepção de luz como parte do jogo dramático, na medida em que ela desempenha uma ação particular sobre o espírito: "Novos efeitos de vibração luminosa devem ser procurados, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias" (p. 122). Em seguida, fala sobre a necessidade de se reintroduzir na luz elementos de corpo, densidade e opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo etc. (Ibidem).

Brecht, Artaud e Grotowski trazem ideias que se abrem para pensarmos qual seria a função da luz no teatro, além daquilo que se tem visto na literatura e na prática, sobretudo em relação aos modelos ortodoxos de encenação.

Neste artigo, em breves considerações, buscamos retomar os princípios básicos da luz e suas relações com a cena. Diante de novas tendências da dramaturgia e da cena contemporânea, provavelmente seja hora de repensarmos também a questão da luz. No caso, propusemos investigá-la não como representação de uma outra coisa, mas dela própria, em relação de codependência com a cena, uma participando da outra, constituindo-se ambas numa coisa só. Como se disséssemos que a luz é a cena; que ela não vem para



a cena, como quem chega de fora, pois ela já está na cena. É invisível, sem forma, sem massa, mas presente, pulsante...

Referências bibliográficas

- ALBRIGHT, A. C. **Traces of light**: absence and presence in the work of Loïe Fuller. Middletown: Wesleyan University, 2007.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BABLET, D. **Josef Svoboda**. Lausanne: L'âge d'homme, 1970.
- BORNHEIN, G. **Brecht**: a estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992.
- CAMARGO, R. G. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GROTOWSKI, J. **Para um teatro pobre**. Lisboa: Forja, 1975.
- _____. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. São Paulo: Perspectiva e Sesc, 2010.
- JONES, R. E. **The dramatic imagination**: reflections and speculations on the art of the theatre. Nova York: Routledge, 2004.
- KATZ, H.; GREINER, C. **Corpo e processo de comunicação**. São Paulo: Revista Fronteiras, 2001.
- PALMER, R. H. **The lighting art**. Nova Jersey: Prentice Hall, 1998.
- PAVIS, P. **Voix et images de la scène**: essais de semiologie théâtrale. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.
- PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC, 2009.
- WILLET, J. **O teatro de Brecht**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Recebido em 09/11/2015
Aprovado em 13/11/2015
Publicado em 21/12/2015



sala preta
ppgac

Em Pauta

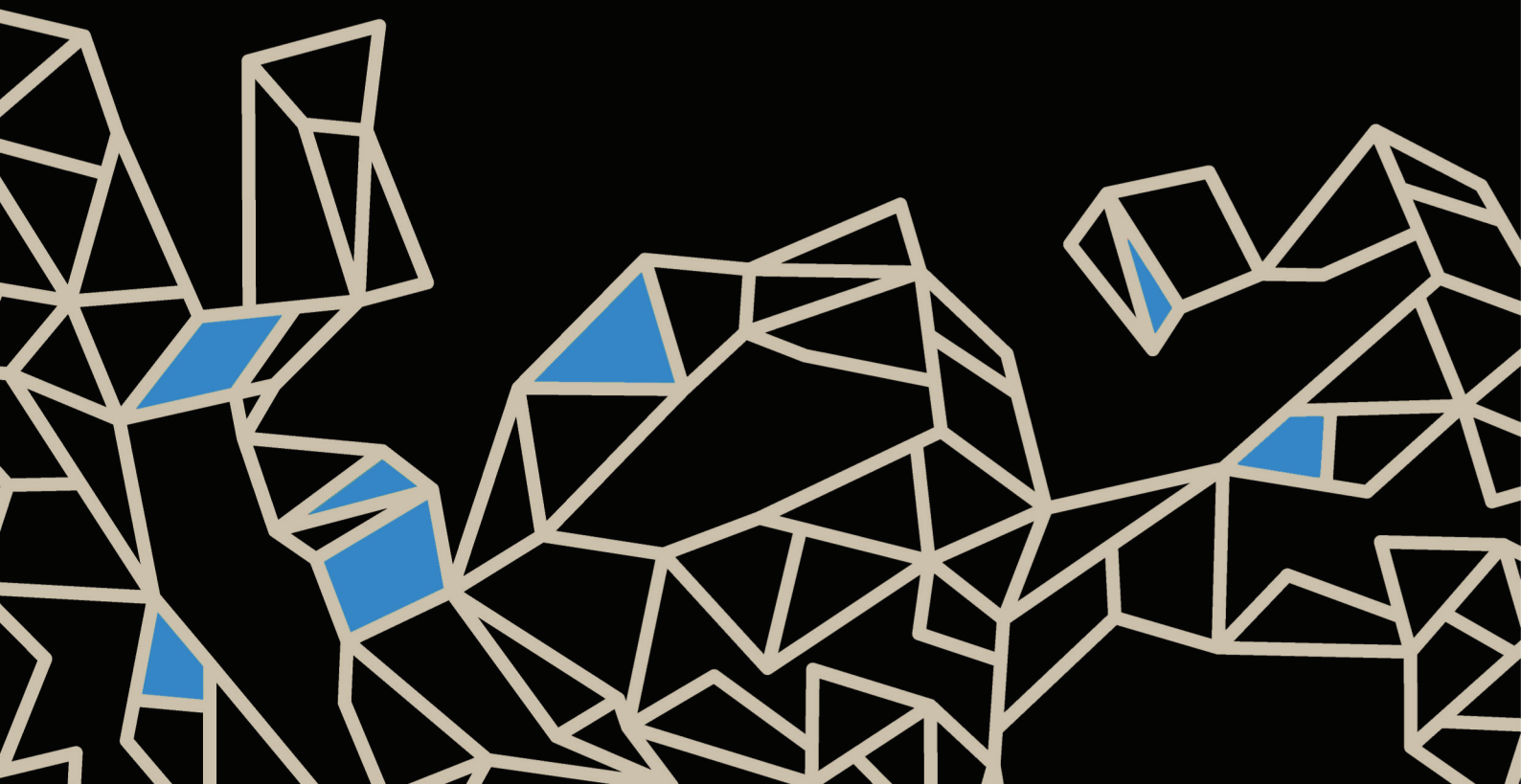
À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica

*In the light of language – A look over the role of
stage lighting from a visibility tool to the scripture
of the visible.*

Cibele Forjaz Simões

Cibele Forjaz Simões

Diretora de teatro, iluminadora e professora do Departamento de Artes
Cênicas da ECA-USP e do PPGAC da USP.



Resumo

Este artigo busca relacionar alguns dos temas, movimentos artísticos e concepções específicas de iluminação cênica e encenação, a partir de uma leitura transversal, em busca de uma articulação que nos permita conceber um percurso de construção da linguagem da iluminação cênica como escritura do visível.

Palavras-chave: Iluminação cênica, História da iluminação cênica, Estética da iluminação cênica, Encenação moderna.

Abstract

This paper seeks to relate some of the themes, artistic movements and specific conceptions of stage lighting and enactment, from a transversal reading in search of an articulation that allows us to devise a course of construction of the language of stage lighting as a scripture of the visible.

Keywords: Stage lighting, History of stage lighting, Aesthetics of stage lighting, Modern enactment.

De seu início até o século XV, o teatro é iluminado basicamente pela luz do Sol, e a palavra determina o tempo e o lugar da ação por um princípio épico, ou seja, a narrativa. Enquanto o teatro acontece à luz do dia não é necessário, nem possível, à luz imitar a natureza. Nesse longo período, que poderíamos chamar livremente de uma *pré-história* da iluminação cênica, a questão da visibilidade estava resolvida *a priori* com a luz do Sol, portanto, a utilização da luz artificial tinha por função primordial realizar efeitos especiais.

Podemos nos perguntar: para que e por que recorrer ao fogo se o Sol iluminava a todos e as palavras narravam toda a espécie de descrição complementar à ação?

Também podemos arriscar uma hipótese: a luz do fogo, os efeitos pirotécnicos e a reflexão da luz do Sol por meio de metais polidos e todos os efeitos especiais inventados neste longo período da história têm essencialmente um único objetivo, são desde o início uma forma de atravessar o visível e o

dizível, rumo às manifestações do divino ou do terrível, com o objetivo de causar *maravilhamento* ou pavor.

Quando a palavra não chega, é preciso ultrapassá-la, e quando a imagem real não basta, é preciso cercá-la de mistério, ofuscar a vista e dar poderes inumanos aos homens através da transformação do visível.

O fogo é e sempre foi um elemento mágico, ligado à transformação alquímica e religiosa. O espaço cênico não é um lugar qualquer, é um limiar entre o real e o irreal, entre o sagrado e o profano, onde vemos representadas manifestações do divino e do terrível sobre os homens, histórias fantásticas e casos exemplares, onde deuses e heróis convivem com os simples mortais, como nós, onde os pecadores podem ser punidos pelas chamas terríveis das bocas do inferno, e os milagres representados diante dos nossos olhos e os santos elevados aos céus em meio ao fulgor da luz divina.

A aparição do *deus ex machina* não tem apenas a função de uma resolução da trama, é literalmente uma *hierofania* (cujo sentido etimológico significa *algo de sagrado que se nos revela*)¹. Essa manifestação dos deuses sobre a cena, mesmo que baixados à vista de todos pela *mechané* (uma espécie de guindaste) e acompanhado de brilhos e reflexos dos metais polidos que concentram e manipulam a luz do Sol, tem um forte poder sobre a plateia porque representa de forma visível, o invisível, e como qualquer símbolo exige a participação da imaginação da plateia.

Os mecanismos de linguagem cênica não estão ali para enganar ou iludir a plateia, que não acredita que um efeito especial seja verdadeiro, por melhor que ele seja, mas para impressionar o seu cérebro, através dos olhos, e colocar a imaginação e o espírito dela como participante de uma celebração comum a todos, que confere existência ao sagrado, ali representado por truques. Quando a Paixão de Cristo é representada dentro de uma igreja e eivada de misticismo pela música, pela transcendência da luz dos vitrais projetada na fumaça dos incensos e pelo mistério da luz bruxuleante das velas, aquelas imagens a representam porque é a paixão e a fé da plateia

1 “Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda a hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer, torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, [...] sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural” (ELIADE, 2001, p. 17).



que se justapõem aos cenários toscos e aos padres que recitam os papéis de Jesus ou mesmo da Virgem. Quando vemos desenhos dos cenários terríveis das bocas do inferno dos Mistérios medievais com fogo saindo pela boca, podemos imaginar o efeito que causa na plateia, não porque ela se ilude com o que vê, mas porque projeta sobre aquela imagem o que não vê, são os seus próprios medos que tornam terríveis os cenários e os efeitos pirotécnicos.

É por isso que Gordon Craig (1963), que considerava o teatro uma arte especialmente visual, dava grande importância às cenas de aparição, principalmente em Shakespeare, tanto em suas encenações como no campo das concepções teóricas, considerando-as como o centro dos sonhos do poeta, que devem regular e determinar toda a encenação, já que “o simples fato da sua presença proíbe qualquer figuração realista” (p. 271). No artigo “Dos espectros nas tragédias de Shakespeare”, descreve o sentido da importância da aparição dos seres invisíveis para o mundo construído por Shakespeare em suas tragédias:

Se o encenador concentrar a sua atenção e a do público nas coisas visíveis e materiais, a peça perderá uma parte da sua grandeza e significação. Mas se, pelo contrário, fizer intervir, sem o tornar grotesco, o elemento sobrenatural, em lugar de uma ação puramente material, obterá um encadeamento psicológico; terá de fazer ouvir à nossa alma, senão aos nossos ouvidos “esse grave e contínuo sussurrar entre o homem e seu destino”; que nos mostre “os passos incertos da criatura, segundo se aproxima ou se afasta da verdade, da beleza ou de Deus” (MAETERLINCK apud CRAIG, 2010, p. 275).

Esta teoria é a mesma que excita a catarse do público grego, a fé religiosa na Paixão da Baixa Idade Média, o terror dos Infernos nos Milagres da Alta Idade Média ou o mistério do sobrenatural em Shakespeare.

A manifestação do invisível, através do visível, é também o mesmo princípio da sugestão que norteia a criação dos simbolistas do começo do século XX ou que, incrivelmente, pode ser apreendida na ciência que estuda a visão, expressa na teoria da percepção.

Quando dizemos que os olhos são a janela da alma, isso é uma metáfora, mas também é uma representação do complexo processo da percepção visual, no qual a luz emitida é refletida pela matéria, atinge o sistema ótico

dos nossos olhos que projeta uma imagem (invertida e diminuída) na retina, que impressiona os sensíveis músculos das sete camadas da retina que enviam impulsos elétricos para o cérebro, que por sua vez decodifica essas mensagens e representa uma imagem para o nosso cérebro. A luz, ou seja, a vibração eletromagnética é uma espécie de mensageira de impulsos, que impressiona nossos olhos e é traduzida no cérebro por uma série de elementos de composição visual como cor, forma, volume, profundidade, distância. O conjunto ou a Gestalt é resultado da nossa capacidade de interpretar esse conjunto de signos, segundo a nossa subjetividade:

Seria possível distinguir a imagem e a visão. A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que ela se realiza (PICON-VALIN, 2006, p. 91).

A visão é, portanto, também um ato de representação e criação, uma interação entre a nossa subjetividade e o que chamamos de realidade.

Nesse sentido, não existem diferenças fundamentais entre um signo visual e um signo linguístico, ambos pressupõem significantes e significados, uma linguagem de decodificação comum e uma representação, que é ao mesmo tempo cultural e subjetiva.

A iluminação, como a poesia, manipula os signos dessa representação, criando metáforas, deixando lacunas, transfigurando imagens que suscitam a participação do cérebro ou da “alma” humana. Ou seja, na mesma medida em que o artista da língua manipula a palavra, o encenador ou o iluminador manipulam as imagens através da luz criando uma linguagem visual, que se justapõe ou se contrapõe ao texto ou à música, como parte do todo do espetáculo teatral.

Quando no teatro grego ou no elisabetano, em pleno dia, um ator aparece com uma tocha na mão “para designar ‘noite’ ou ‘escuridão’”— costume analisado por Camargo (2000, p. 14) como primeiro fator de representação ou convenção teatral na história da iluminação cênica, portanto primeiro lampejo de linguagem –, o sentido não é apenas descrever hora e lugar, mas concretizar, por contraste, a atmosfera e a simbologia da noite. Ao acender uma pequena chama em cena, todos os olhos focam naquela luz e o que está



em volta, através dos olhos da nossa imaginação mergulhamos na escuridão misteriosa, de onde pode surgir o espectro do Rei Hamlet ou as três bruxas de *Macbeth*.

* * *

Durante o século XVI, o espetáculo teatral passa a ocupar espaços fechados, primeiro improvisados e depois em teatros, sem acesso à luz do Sol. Estava colocado o problema da iluminação cênica como uma necessidade fundamental dos teatros. Embora as técnicas de iluminação tenham se transformado bastante do século XVI até o fim do século XIX, foram sempre formas diferentes de utilização do fogo: velas, lamparinas, lampiões, gás e *limelights*. Durante esses quatro séculos a luz terá por função principal a visibilidade.

É, portanto, a partir na necessidade de iluminar as apresentações em espaços fechados que começa o primeiro grande desenvolvimento tecnológico da iluminação cênica, pois, se de início as fontes de luz foram dispostas de forma aleatória, logo a iluminação da cena demanda a concepção de uma técnica específica.

No século XVI – sob os auspícios do Renascimento italiano, que une em um mesmo pensamento integrado arte, ciência e técnica –, instaurou-se de modo consistente o estudo, a pesquisa e o incremento técnico da cenografia teatral, que incluiu, então, em seu bojo a iluminação cênica. Os arquitetos e cenógrafos do Renascimento tomaram para si a tarefa de manipular artificialmente a luz do fogo e iluminar os espetáculos, em relação íntima com o desenvolvimento da cenografia e suas técnicas, instaurando uma longa tradição dos cenógrafos-iluminadores.

É o caso de Sebastiano Sêrlio e Nicola Sabbattini que aliam a ciência à arte na concepção da cenografia e criam máquinas e efeitos cênicos, muitos deles integrando a cenografia pictórica, construção de volumes, maquinaria e iluminação cênica. Suas obras práticas e teóricas constituem a base de uma nova ciência aplicada à cena, a cenotécnica (que neste momento encampa a luminotécnica). Muitos encenadores e cenógrafos do século XX – como é o caso exemplar de Gordon Craig – estudaram, retomaram e reinterpretaram as obras desses arquitetos.

De uma maneira geral, a luz era pensada como parte integrante da cenografia e seus movimentos. Sebastiano Sèrlio, por exemplo, é bastante preciso em seu *Libro Secondo di Perspettiva da Architettura*, ao separar a função da luz geral que ilumina o cenário e os atores e os “efeitos especiais”, “truques” que transformam a luz da cena e podem interferir na ação dramática. Mas como o próprio nome já diz, por enquanto são efeitos “especiais”

Há um episódio todo especial na história do teatro, que merece ser analisado separadamente. É o caso da prática e concepções extemporâneas do dramaturgo, teórico e diretor teatral Leone de'Sommi – que no século XVI já concebia a iluminação cênica como linguagem integrante da progressão dramática do espetáculo. Ele divide as fontes de luz em camadas, usadas para diferentes funções, simultâneas, no espetáculo: visibilidade, desenho (perspectiva), efeitos e atmosferas, não só tem consciência da importância da luz no desenvolvimento da tensão dramática, como expõe em seu livro *Dialoghi in Matéria di Rappresentazioni Sceniche* a ênfase do efeito emocional no movimento da luz; esclarecendo que é a diferença e a relação entre o que vem antes e o que vem depois que constitui o efeito sobre a plateia. Ora essa concepção é básica para a ideia de escritura da luz no tempo e pressupõe noções que hoje em dia se embasam nas modernas teorias da percepção como a adaptação do olho e a teoria do contraste simultâneo. Não é à toa que os pintores do Renascimento são os primeiros a elaborar uma teoria das cores, da qual fazem parte, por exemplo, a teoria das cores primárias de Alberti e as teorias da perspectiva aérea de Leonardo Da Vinci.

A grande paixão do Renascimento italiano pela perspectiva trouxe o estudo da óptica, da matemática e da geometria para os palcos. Os cenógrafos uniram seus conhecimentos de arquitetura e pintura às ciências para aumentar a perspectiva da cena e a mobilidade da maquinaria, criando o percurso que vai do palco renascentista para o palco italiano.

Esses cenógrafos-iluminadores desenvolveram as bases geométricas do desenho técnico de luz que usamos até hoje, diversificaram a posição das fontes de luz e estudaram os ângulos de incidência, de forma a criar volume e aumentar a noção de profundidade: o ângulo de 45º para iluminar de forma harmoniosa, as luzes laterais para aumentar a noção de perspectiva, a luz de um lado só para desenhar o volume, o contraluz para destacar a figura do fun-



do. A composição do desenho de luz, suas regras e procedimentos, manhas e manias, todas baseadas na pujança da pintura renascentista devem-se à racionalidade genial destes artistas da técnica. De alguma forma, toda a longa história da relação entre a iluminação e a pintura, incluindo a criação de atmosferas luminosas e o uso de cores, se instaura no teatro sob as graças do Renascimento e sua filosofia totalizante, humanista e naturalista².

Além de desenvolver a iluminação cênica e seus princípios básicos e de compilá-las em importantes obras dedicadas à arquitetura, cenografia, cenotécnica e luminotécnica, o Renascimento também inspirou a ideia da representação da natureza no palco e da verossimilhança como princípio básico da cenografia e da iluminação cênica, teoria que vigorou de maneira quase hegemônica até o fim do século XIX e que ainda tem grande importância nas artes cênicas, assim como nas demais artes da representação, como o cinema ou a TV.

É lógico que nesse tempo todo, as marés levaram a arte da cena ora mais para o fantástico e o maravilhoso, como no Barroco, ora mais para o comedimento, clássico; ora para o gênio romântico e suas atmosferas emocionais, ora para a racionalidade do Realismo e do Naturalismo, com o detalhamento e a precisão dos ângulos de incidência da luz. Entretanto, independentemente do vem e vai do pêndulo que leva e traz a arte em uma oposição antitética entre o Clássico e o Romântico (GUINSBURG, 1985)³ ou mesmo de todas as diferenças estilísticas e de concepção do mundo, das tendências mais ou menos emocionais e dos movimentos da dramaturgia – no que se refere à arte do espetáculo, tanto na cenografia e nos figurinos quanto na iluminação, encontramos uma linha ascendente rumo à verossimilhança e à busca do real, de forma cada vez menos esquemática e mais minuciosa e detalhista, por quatro séculos⁴.

2 “A nossa concepção naturalista e científica do mundo é certamente, na sua essência, uma criação da Renascença.” (HAUSER, 1980, p. 357).

3 “Ele [o Romantismo] não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano” (GUINSBURG, 1985, p. 14).

4 Ressalva feita ao Barroco e suas formas alegóricas onde os elementos da natureza são representados mais como potências ou personagens do que forças, as luzes são mais intensas e livres, o contraste entre luz e sombra é saturado, os efeitos especiais não buscam a ilusão, mas o truque como truque. Por isso o Barroco utiliza sem pudores de miríades

Na iluminação cênica, especificamente, as pesquisas técnicas e estéticas desse longo período se referem principalmente às diversas formas de copiar a luz da natureza: para dar ao palco a ideia de profundidade e reproduzir as paisagens em cena, sucedem-se técnicas como o telão pintado em perspectiva, telas transparentes com uma paisagem pintada em camadas, iluminadas pela lateral (os panoramas e dioramas), a cúpula *Fortuny*, que imita a atmosfera e rebate a luz, tornando-a difusa e o ciclorama, onde um fundo azul imita a distância do horizonte. Os efeitos especiais na luz são quase sempre cópias dos grandes espetáculos da natureza como as nuvens que se movimentam, raios, arco-íris, o Sol nascente, o poente, a lua, as estrelas etc. Desde as máquinas de Sabbattinni no Renascimento⁵ até os refletores de efeito de Hugo Bähr que projetam imagens com movimento para criar os grandes efeitos das óperas de Richard Wagner na Bayreuth, os objetivos são os mesmos, reproduzir a natureza no palco, como um microcosmo da realidade.

No Romantismo, que acompanha a chegada do gás, as atmosferas emocionais invadem os palcos, a possibilidade de controle das intensidades permite seguir os conselhos de Leone de'Sommi, movimentando a luz, respirando com o drama da peça para levar à plateia a emoção do espetáculo, do sombrio ao brilhante, do soturno ao júbilo, da infelicidade para a felicidade nos dramas e da felicidade para a infelicidade nas tragédias, os climas são a tônica dominante da luz romântica. No entanto, sem arroubos bruscos ou incoerentes, como uma noite de luar, um belo amanhecer, uma floresta escura ou uma festa brilhante, a luz é então como um adjetivo ou uma linda música de acompanhamento para fazer rir ou chorar. Das mais sofisticadas atmosferas luminosas de Stanislávski ao mais óbvio melodrama televisivo, para não falar na maestria técnica das óperas e musicais, os climas luminosos sempre têm uma influência no Romantismo.

de efeitos de cenotécnica e luminotécnica como explosões, incêndios, ilusões de óptica, projeções de sombras, com o objetivo explícito de maravilhar e aterrorizar a plateia.

- 5 Por exemplo, em *Pratique pour fabriquer sceènes et machines de théâtre*, Sabbattinni descreve inúmeras formas de construir máquinas de nuvens (paradas no fundo, que passam da direita para esquerda, que vem de trás para frente etc.).



De resto, a luz permanece bem comportada, tornando visível a cena, ganhando volumes e cada vez mais coerência e detalhes. As luas, nuvens, nascentes e poentes aprimoram-se causando suspiros.

Talvez, no fundo, o princípio mágico de representar para possuir, o mesmo que muitas teorias declaram ser a razão das pinturas rupestres, esteja por trás de tamanha obsessão por reproduzir a realidade no palco. Como se o homem, com o poder de capturar a natureza em uma caixinha, pudesse ter poder sobre ela, deixando de ser criatura para se tornar criador.

Com o positivismo e o progresso das ciências embalando o movimento rumo ao realismo e ao naturalismo, as experiências científicas também tomam o palco de assalto. As primeiras experiências com a eletricidade usada como energia luminosa, chegam aos palcos cinquenta anos antes de chegar às ruas e às casas. E quando, em 1849, o “Sol do Profeta”⁶ nasce na ópera de Paris, anuncia novos tempos onde arte e ciência trabalham juntas, como já prometera o Renascimento (BABLET, 1964). A iluminação é então pura potência de um novo amanhecer da civilização, um símbolo dos novos tempos. Todas as grandes óperas têm os seus “mestres dos fenômenos físicos no teatro”, “chefes de eletricitistas” (antes da eletricidade) e “especialistas em óptica”. Os novos criadores de máquinas cênicas e efeitos especiais não são mais arquitetos ou pintores, são os cientistas-iluminadores, como Jules Duboscq e Hugo Bähr. Os mestres de ofício das projeções são antepassados diretos não apenas dos iluminadores, mas também dos irmãos Lumière e das muitas profissões de fé da luz e das “novas tecnologias” que nunca param de ficar velhas e de renascer a cada novo dia.

Em 1879, a invenção da lâmpada incandescente possibilitou a generalização do uso da eletricidade na iluminação. Ela permitia uma grande intensidade de luz, com um custo possível e uma segurança bem maior do que a luz do fogo. A partir de 1880 os teatros começam a trocar seus sistemas de iluminação a gás por sistemas elétricos com uma rapidez inacreditável. Essa descoberta foi considerada a grande revolução da iluminação cênica, a ponto de muitos historiadores pensarem nessa data como o início da história da iluminação ou mesmo da encenação moderna. Com a descoberta da lâmpa-

6 “Aparelho destinado a produzir o efeito do Sol levantando (de O Profeta)”. Composto de uma lâmpada de arco-voltaico e um espelho parabólico.

da incandescente e com a criação das resistências (*dimmers*), a eletricidade permitiu à iluminação cênica o controle central de todas as fontes de luz do teatro. E mais do que isso (que já havia sido conquistado, em parte, com o gás), possibilitou o blecaute.

A grande novidade da iluminação elétrica, portanto, não é apenas a qualidade da luz, e sim a possibilidade da “*não luz*”, que ofuscada pela lâmpada acesa demorará décadas para ser percebida. Além de dar visibilidade, a iluminação cênica ganhou o poder de esconder. Em um piscar de olhos faz aparecer e desaparecer a cena, ou parte dela. Através do movimento entre a luz e as trevas, e suas miríades de combinações, o teatro acessa além do visível, o invisível; e através dele a sugestão, a comunicação possível daquilo que é indizível.

O blecaute era a metade que faltava, a pausa, o silêncio que dá sentido à articulação dessa língua. O contraste originário entre luz e sombra dá forma a nossa percepção do espaço, em que dia e noite se sucedem marcando a passagem do tempo. Com a possibilidade de controlar o caminho da luz para a *não luz*, de forma independente em cada um de seus aparelhos de iluminação elétrica, a luz ganha a potência de articular o desenho do espaço da cena para a percepção visual em uma sucessão temporal. Ou seja, o movimento da luz é a articulação do visível no espaço e no tempo.

Adolphe Appia (1988) é o grande profeta do teatro do futuro porque no final do século XIX, enquanto grande parte de seus contemporâneos ainda usavam da eletricidade para fazer o sol, a lua e as estrelas e prendê-las em uma caixinha, ele apreendeu o sentido estrutural, a potência da luz como linguagem, análoga à da música, de comunicação direta entre os sentidos e a alma.

A luz é de uma flexibilidade quase miraculosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta; todas as mobilidades; ela pode criar sombras, torná-las vivas e expandir no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faz a música. Nós possuímos nela todo o poder expressivo do espaço, se este espaço é colocado a serviço do ator (1988, p. 336).

Em seus textos sobre a encenação do drama poético musical de Richard Wagner, Appia escreveu a base da gramática estética da nova língua como um legado para os homens do teatro do século XX.



No entanto, ainda foi preciso mudar o paradigma do teatro para que a luz deixasse de ser pensada e utilizada unicamente como instrumento da visibilidade ou efeito especial da ciência para arrebatat suspiros. Será necessária uma razão para que deixe de se ofuscar e ser ofuscada pela própria beleza. Entretanto, os meios para tal estão disponíveis a partir de 1880.

Aqui chegamos a um ponto fundamental. A iluminação cênica passa a ter com a utilização da eletricidade o poder, através do movimento, de desenvolver uma partitura do que é visível em cena, e como é visível. E, portanto, o poder de se transformar em linguagem. Entretanto, o instrumento da mudança não é a mudança. Nem o pincel e as tintas são a pintura. A iluminação cênica não virou linguagem por causa da utilização da luz elétrica no teatro, embora ela tenha dado a ferramenta necessária para isso, assim como a iluminação não é linguagem *a priori*, só porque usamos de alta tecnologia na projeção de luzes e imagens. A linguagem é uma possibilidade de articulação, uma potência que depende da necessidade e da prática para se atualizar, assim como o discurso depende do conhecimento da língua e também da necessidade da comunicação que o articula. É por isso que além de falar, o homem necessita compreender a estrutura da fala e as necessidades do discurso. É através desse processo de compreensão e articulação que o som vira língua, a língua vira linguagem, o discurso, obra de arte. Esse é um processo da humanidade, mas também é um processo que se reatualiza de forma diferente no florescimento de cada cultura e dos indivíduos que a compõem.

Esse processo de transformação da iluminação cênica em linguagem, como já foi esboçado, não aconteceu de um momento para outro; da descoberta tecnológica à incorporação dessa tecnologia no discurso foi necessário tempo e, sobretudo, o surgimento da arte da encenação, que criou a necessidade e o conceito da luz como verbo do olhar. A linguagem da encenação moderna cria uma nova função para a iluminação cênica na medida em que se liberta da ideia da arte como imitação da realidade.

Esse processo de travessia da realidade em direção à subjetividade, análogo ao da visão, foi empreendido pela própria superação do naturalismo rumo ao impressionismo e, sobretudo, na arte do espetáculo, pela ruptura com a realidade realizada pelo simbolismo, em sua busca da verdade do espírito. Através de procedimentos similares aos da poesia, o teatro simbolista usa das

elipses e metáforas da imagem para atingir seu ideal de “síntese e sugestão”, excitando a imaginação da plateia a participar criativamente da cena. O teatro atravessa o visível rumo ao invisível e recria a realidade em cena segundo a subjetividade, inspirado pela abstração transcendente da música, com a parceria concreta dos poetas simbolistas e dos pintores modernos. A sinestesia tece uma rede de relações sensoriais entre a música, o texto, a pintura e a iluminação nos espetáculos teatrais.

A arte do espetáculo tem na ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total), uma das suas grandes influências. Aceita ou criticada veementemente, mas relida de mil formas pelos encenadores do século XX, a junção de todas as artes no palco leva a encenação teatral a ser pensada como uma linguagem que articula um conjunto de linguagens.

Craig é o artista de teatro que melhor encarna e concebe a ideia do teatro total, como uma articulação de elementos visuais e sonoros em nome de uma criação coesa da arte e técnica da cena, orquestrada pelo encenador. Assim como Appia, Craig considerou o movimento “como a base desta arte de revelação”. A criação do espetáculo deve ser então resultado de uma síntese conceitual que coordena os vários elementos da cena em movimento. A iluminação é, nesse sistema, ao mesmo tempo um elemento articulador e simbólico, através da sua capacidade de mostrar e esconder e de pintar a cena com uma paleta de cores móveis.

A iluminação finalmente liberta das amarras da reprodução da realidade transpõe o visível para criar novas formas, por meio de uma reorganização dos elementos visuais: linhas, formas, volumes e cores ganham flexibilidade através do movimento da luz em sua relação com a matéria e os olhos.

As vanguardas modernas do começo do século XX, por sua vez, empreendem nova revolução conceitual e adotam a teatralidade como forma de construção explícita da cena. O teatro deixa de querer ser realidade para se assumir enquanto teatro e, como tal, jogar livre e abertamente com suas linguagens.

A luz deixa de copiar o sol, a lareira e o abajur das casas de família e passa a escrever no espaço e no tempo, como uma linguagem explícita da cena. Além de dar visibilidade, volume, beleza, localização espacial e atmosfera apropriada a cada peça, a luz passa a ter por função a edição do visível



no espaço e no tempo, vira, portanto, elemento estrutural e estruturante na construção do espetáculo.

Essa revolução não é só estética, não é só técnica, a iluminação cênica é ao mesmo tempo e indissolúvelmente arte e técnica.

A luz elétrica possibilitou os meios técnicos concretos para essa mudança conceitual no teatro, assim como possibilitou a criação de novas formas de arte: as artes da tecnologia.

Quando o homem descobre, a partir do estudo do órgão da visão, como capturar a luz em uma câmara escura e reproduzi-la como imagem, inventa a fotografia, que é pensada inicialmente como uma forma de reprodução fiel da realidade. A fotografia, que a princípio foi uma ameaça à sobrevivência dos pintores, passou a ser o grande dado libertador das artes plásticas. A pintura deixa de retratar a realidade para recriá-la conscientemente, liberta-se da realidade como fim.

Multiplicando várias fotografias em sequência, o resultado é a ilusão do movimento. Ao projetar luz através de imagens a uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, os homens criam o cinema. Da mesma forma que a fotografia mudou as artes plásticas, o cinema transformará as artes cênicas. O cinema exige do teatro que se recrie, que se utilize conscientemente da presença viva do ator, da relação com o espectador, do seu instrumento específico de teatralidade. No entanto, o cinema também muda a nossa forma de construir a narrativa, de montar cenas, de pensar e de ver o mundo.

Nos anos 1970 tem início uma revolução tecnológica na iluminação teatral. Surgem as lâmpadas de descarga, que não acendem mais por aquecimento de um filamento, ou seja, por incandescência, mas por reações químicas entre vapores gasosos, a partir de uma descarga de eletricidade de alta potência. O resultado é maior intensidade e temperaturas de cor nunca dantes imaginadas no teatro. As lâmpadas HMI, HQI ou Xenon, com temperatura de luz do dia⁷ passam a contracenar com as luzes incandescentes. Essas lâmpadas são muito utilizadas no cinema. Nos anos 1980 surgem os *moving lights*. Essa nova geração de refletores da era digital constituiu-se, primeiramente, de uma lâmpada de descarga refletida em um espelho móvel e, de-

⁷ Em torno de 5.500 graus K.

pois, de refletores que têm a “cabeça móvel” (*moving heads*) e que possuem um disco de cor e de efeitos. Através desses novos refletores móveis a luz se movimenta em cena, possibilitando, além de um mesmo refletor para muitos efeitos, o movimento dos fochos de luz. Os movimentos da luz em cena, por sua vez, ganharam nas mesas digitais uma potência de controle simultâneo de miríades de refletores e outros recursos cênicos baseados na eletricidade. A partir dos anos 2000 surge uma revolução nas fontes de luz e controle das cores na iluminação cênica, com a tecnologia LED (*light emitting diode*) que emite luz a partir de uma frequência bem determinada de ondas, criando a eletroluminescência.

Outra reviravolta tecnológica está em curso e sua proposição vem desde o início do século passado com a projeção de imagens sobre a cena. No desejo de movimento de Appia e nos delírios técnicos de Craig, em um *rendez-vous* entre Meierhold e Eisenstein, nos slides de Piscator e Brecht, nas projeções de luz de Svoboda e Richard Pilbrow, nas parcerias entre a luz, a cenografia e o vídeo. Nos anos 1990 essas projeções e seus projetores com lâmpadas de alta potência chegam ao Brasil. A próxima geração de refletores, além de luz em movimento, trazem embutido um projetor de alta potência. As suas luzes serão imagens em movimento com intensidade de luz de descarga. Esse caminho leva a uma parceria cada vez maior da arte do teatro com a do cinema, vídeo, artes plásticas e gráficas e as demais artes da visão, ou seria melhor dizer do olhar, unindo o ao vivo do teatro com a tecnologia das imagens em movimento, projetadas em cena, como luz. Abstrata ou narrativa, parada ou em movimento, denotativa ou conotativa, pasteurizada ou obra de arte, as imagens em movimento multiplicam os planos luminosos de significação que entram na dança do teatro.

Do cinema para a TV, da TV para o VT, do analógico ao digital, do real ao virtual, as imagens correm hoje à velocidade da luz através de fibras óticas ou de satélites, formando uma rede mundial de comunicação instantânea (Internet). Nestes últimos cento e cinquenta anos a relação entre tecnologia e arte mudou com tamanha rapidez, que talvez não tenhamos tempo sequer de refletir sobre a extensão dessa mudança para a existência humana. A visão, o tempo e a noção de realidade mudaram. Vivemos em um mundo de imagens em movimento, geradas por uma dança de luzes, todas ligadas na tomada.



A eletricidade gera a energia que move grande parte do mundo. A lâmpada é metáfora de ideia. Iluminação é metáfora de sabedoria. “Power” é energia e é poder.

Se a descoberta e utilização da eletricidade como energia geradora de aquecimento, iluminação, imagens e movimento transformou nossa existência de tal forma, não é de se esperar que essas mudanças tenham reflexos profundos em nossa maneira de ver e fazer teatro? E tenham também transformado a nossa relação com a ideia de representação e linguagem?

A cada vez que um espetáculo se articula ele precisa lembrar seu lugar no espaço e no tempo, se entender enquanto linguagem complexa, que articula várias linguagens. Essas linguagens falam juntas ou não, criam harmonias ou confusão, contraponto ou bagunça. Não tem mais sentido – depois de todo o teatro do século XX – entender a iluminação hoje apenas como desenho de luz no espaço, ela é primordialmente escritura no espaço/tempo. O que significa dizer que a luz coloca seus desenhos no tempo, como a música suas harmonias, e através do seu movimento escolhe o que é visível ou não no espetáculo. Nesse sentido, é cúmplice fundamental da direção na significação da encenação. Para isso precisa se construir com o espetáculo.

As lâmpadas não falam por si. Se não houver por parte do iluminador um conhecimento profundo do texto, do processo de construção da cena e articulação com as diversas linguagens de que é composto o espetáculo, segundo os conceitos da encenação, as lâmpadas de um teatro valem tanto quanto a lâmpada de uma sala de estar, ou de uma vitrine de roupas. O roteiro da iluminação cênica é o texto da luz. E como tal precisa ter consciência do seu poder de articulação. É preciso fazer a língua falar com sentido para ser de fato linguagem.

Se os profissionais da cena, entre eles os encenadores e os iluminadores, não souberem pensar a luz como linguagem estrutural e estruturante da cena contemporânea, ela não o será, assim como não o foi quando a luz elétrica surgiu, simplesmente porque “deu a luz”. Daí a importância de pensar o processo de transformação da luz em linguagem na história do teatro para poder atualizá-lo aqui e agora.

Nessa história, arte e tecnologia se sobrepõem, técnica e estética se irmanam no trabalho dos arquitetos, cenógrafos, encenadores e, por fim, lumi-

nadores, que criam e recriam a linguagem da iluminação cênica, articulando o visível e o invisível, formas e conteúdos, significantes e significados, construção e desconstrução dos signos, aprendizado e transgressão, tradição e ruptura.

A importância da consciência desse processo não está no que ele tem de acabado, mas justamente no seu aspecto móvel e incompleto.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.
- APPIA, A. **A obra de arte viva**. Tradução Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, s/d.
- _____. La mise en scène du drame wagnérien. In: _____. **Oeuvres complètes**. Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1983.
- _____. La musique et la mise en scène. In: _____. **Oeuvres complètes**. Tome II. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1986.
- _____. L'avenir du drame et de la mise en scène. In: _____. **Oeuvres complètes**. Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1988.
- _____. **Oeuvres complètes**. Tome IV. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1992.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Edusp, 1980.
- BABLET, D. **Edward Gordon Craig**. Paris: L'Arche, 1962.
- _____. **Les révolutions scéniques du vingtième siècle**. Paris: Société Internationale d'Art XXe siècle, 1975.
- _____. **Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914**. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- _____. A luz no teatro. In: _____. **O teatro e sua estética**. Lisboa: Arcádia, 1964.
- BABLET-HAHN, M. L. Art et technique à la fin du XIXe siècle. In: Appia, Adolphe. **Oeuvres complètes**. Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1983.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BORBA FILHO, H. **A história do espetáculo**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.
- CAMARGO, R. G. **A função estética da luz**. Sorocaba: Fundo de Cultura, 2000.
- CRAIG, E. G. Dos espectros nas tragédias de Shakespeare. In: **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DA VINCI, L. **Tratado de la pintura**. Buenos Aires: Andrómeda, 2006.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FORJAZ, C. À luz da linguagem: de instrumento da visibilidade à scriptura do visível. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- _____. À luz da linguagem: de instrumento da visibilidade à scriptura do visível &



- outras poéticas da luz. 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GUINSBURG, Jacó (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **Leone de'Sommi: um judeu no teatro da renascença italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. Romantismo, historicismo e história. In: **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-21.
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. v. 1-2. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.
- INGARDEN, R. et al. **O signo teatral**. Porto Alegre: Globo, 1977.
- INNES, C. **Edward Gordon Craig: a vision of the theatre**. Northampton: Overseas Publishers Association, 1996.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KELLER, M. **Light Fantastic: the art and design of stage lighting**. Munique: Prestel Verlag, 2006.
- MEYERHOLD, V. **Sobre o teatro**. Tradução Roberto Mallet. Material didático do curso de Maria Thais Silva Santos: Meierhold – O encenador pedagogo.
- MOUSSINAC, L. **História do teatro das origens aos nossos dias**. Tradução Mario Jacques. Lisboa: Bertrand, 1957.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEDROSA, I. **Da cor a cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1982.
- PICON-VALLIN, B. A encenação: visão e imagens. In: **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006. p. 83-111.
- PILBROW, R. **Stage lighting: the art, the craft, the life**. New York: Design Press, 2000.
- POLLINI, D. **Eurípidés, a cenografia e os mecanismos cênicos do séc. V a.C.** 2004. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- REDONDO, J. **Panorama do teatro moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961.
- ROSENFELD, A. **O teatro alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- _____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral, 1880/1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- RYNGAERT, J.-P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SABATTINI, N. **Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre**. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1941.
- SARAIVA, H. F. **Iluminação teatral: história, estética e técnica**. 1990. Dissertação

- (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- SÉRLIO, S. Libro Secondo di Prospettiva da Architettura. In: _____. **Regole Generali di architettura sopra le cinque Manieri di gli edifici**. Venetia: Francesco Marcolini da Forli, 1537.
- _____. **Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Sérlio**. Venetia: Cornelio da Niccolini da Sabbio: Marcchio Sessa, 1544.
- SIMÕES, E. Q.; TIEDEMANN, K. **Psicologia da percepção**. São Paulo: E.P.U., 1985.
- TELLES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- VITRÚVIO. Livro V, capítulos 3 a 9: sobre a construção de teatros. In: **Tratado de Arquitetura**. [trad., introd. e notas de M. Justino Maciel]. São Paulo: Martins, 2007.
- WÖLFFLIN, H. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ZAMORA, J. G. **Historia del teatro contemporáneo**. 4. v. Barcelona: Juan Flors, 1960.

Recebido em 13/10/2015

Aprovado em 13/10/2015

Publicado em 21/12/2015

