

LAURA MARIA DE FIGUEIREDO

LUZ: A MATÉRIA CÊNICA PULSANTE
Apontamentos didáticos e estudos de caso

**Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, na
Área de Concentração Artes
Cênicas, Linha de Pesquisa:
Prática Teatral, da Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre
em Artes, sob orientação do
Prof. Dr. Luiz Fernando
Ramos.**

**São Paulo
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**À memória de
Paulo Tadeu Figueiredo
e
Hamilton Saraiva
dedico**

**à presença de
Esther Figueiredo Ardans
que é luz na minha alma.**

Agradeço imensamente:

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos do CAC/ECA/USP que acolheu essa pesquisa quando fiquei órfã do primeiro orientador, e mestre de tantos iluminadores: Hamilton Saraiva. No 'plano geral' e *full-light*, quero destacar o trabalho desenvolvido no Seminário sobre a Poética de Aristóteles, que nos guiou como um farol luminoso nesse trabalho. Em foco agradeço à paciência com que lidou com as minhas falhas.

À minha família pelo apoio incondicional em todos os momentos: Lourdes, Lorete, Rose, Rafael, Tia Laura, Rosângela e Flávia.

A Douglas Munhoz, amigo e parceiro querido, que foi presença fundamental na reta final dessa empreitada.

A Jorginho de Carvalho que me ensinou um ofício, e mais ainda, a enxergar o que o teatro tem de mais profundo e sábio para oferecer, para nós e para o público.

A Domingos Quintiliano, Maneco Quinderé e Paulo César Medeiros iluminadores brasileiros da melhor cepa. Especialmente a Domingos que nos acompanhou de perto, com dicas e muito empenho.

A Elena Gurgel e Lolô, queridíssimas, pelo apoio emocional e logístico na cidade maravilhosa.

Aos parceiros de jogo e trabalho no Núcleo de Formação Técnica: Décio Filho, Toninho Rodrigues, Randolpho Neto, Cizo de Souza, Vinicius Feio e Rosângela Andrade com os quais temos trabalhado tantos temas da didática e da formação em Iluminação Cênica.

A Omar Ardans cuja inteligência e sensibilidade iluminaram tantos caminhos até aqui.

A João Caldas, Ari Brandi e Fábio Reginato maravilhosos profissionais da fotografia que além das fotos nesse trabalho, compartilharam conosco esse debruçamento e fascínio pela Imagem no teatro.

Aos alunos do Núcleo de Formação Técnica, especialmente Rodrigo Alves de Azevedo e Carina Basso

A Zezé Polessa e Antonio Fagundes que gentilmente nos deixaram fotografar seus espetáculos presentes neste trabalho.

RESUMO

A iluminação cênica é uma das mais fecundas áreas da prática teatral contemporânea, sendo responsável por muitos aspectos da construção dos sentidos na cena, e da fruição da obra pelos espectadores. Essa pesquisa visa ‘jogar luzes’ sobre as estratégias utilizadas por alguns iluminadores na articulação de seu trabalho com as necessidades da fabulação de diferentes tipos de espetáculos e seus respectivos espaços.

Numa encenação a demanda de responsabilidade que recai sobre o trabalho do iluminador é imensa. No geral ele precisa, além de iluminar o ator e a cena, de alguma maneira também iluminar o texto e a obra da encenação, ressaltando suas intencionalidades expressivas e de comunicação. Muitas vezes seu trabalho é o ponto de convergência ou confrontação entre os diversos profissionais envolvidos numa montagem teatral, além de contribuir de forma absoluta na maneira como o espectador recebe e experimenta um espetáculo.

Acreditamos que tais e tamanhas tarefas poderão receber algumas ‘luzes’ com o estudo que esta pesquisa pretende contemplar, com objetivo de contribuir para uma elaboração didática para interessados no tema.

Palavras-chave: Iluminação Cênica, Teatralidade, Fábula, Jogo, Imagem

ABSTRACT

The stage lighting is one of the most fruitful areas of the practice of contemporary theater, being responsible for many aspects of the construction of meanings in the scene, and to the enjoyment of the play by the spectators. This research aims “to light up” the strategies used for some light designers in the articulation between it’s work and the necessities of the report in different types of spectacles and its respective spaces.

On stage, the responsibility demands that falls in the work of the light designer is immense. In general terms, it needs, beyond lighting the actor and the scene, in some way also to light up the text and the *mise-en-scène*, to show it’s expressives purposes and communication intents. Many times it’s work is the convergence point or confrontation among the involved professionals in a stage setting, beyond contribute in all the ways that the spectator receives and tries the spectacle.

We believe that such and so great tasks will be able to receive some “light” with the study that this research intends to contemplate, with objective to contribute for a didactic elaboration for interested in the subject.

Key words: Stage-lighting, Theatricality, Plot, Play, Image

SUMÁRIO

1 - Introdução

- 1.1. Objetivos e Metodologia
- 1.2. A Matéria Cênica Pulsante

2 - Apontamentos Sobre Iluminação Teatral

- 2.1. Breve História da Iluminação no Teatro
- 2.2. A Herança Técnica e Estética de cada escola: européia e norte-americana
 - 2.2.1. Realismo
 - 2.2.2. Simbolismo
 - 2.2.3. Expressionismo
 - 2.2.4. Épico
- 2.3. A Técnica
 - 2.3.1. Hardware
 - 2.3.1.1. Lentes e lâmpadas
 - 2.3.1.2. Distribuição das Fontes de Luz no Espaço
 - 2.3.1.3. Ajustagem das Fontes de Luz no Espaço: Ângulos e Vetores
 - 2.3.2. Software
 - 2.3.2.1. Brilho e Intensidade
 - 2.3.2.2. Tempo e Ritmo
- 2.4. A Estética
 - 2.4.1. Revelar
 - 2.4.2. Selecionar
 - 2.4.3. Esculpir
 - 2.4.4. Instalar Uma Atmosfera
 - 2.4.5. As Propriedades Controláveis da Luz Cênica
 - 2.4.6. Os Componentes da Imagem
 - 2.4.6.1. Luz e Ator
 - 2.4.6.2. Luz e Cor
- 2.5. Tipos de Espaço e de Relações Palco-Platéia
 - 2.5.1. Teatro Elizabetano
 - 2.5.2. Teatro de Arena
 - 2.5.3. Espaço Múltiplo
 - 2.5.4. Espaço Circundante
 - 2.5.5. Palco Italiano
- 2.6. Apontamentos Sobre os Tipos de Cenografias Para o Palco Italiano
 - 2.6.1. Realismo

- 2.6.2. Formalismo
- 2.6.3. Teatralismo

2.7. A Topografia do Palco Italiano

- 2.7.1. A Topografia do Espaço na Caixa Cênica Italiana
- 2.7.2. Campos de Força e Linhas de Direção do Olhar no Palco Italiano

3 - A Cena Como Ela É

3.1. As Leis Materiais do Teatro: Teatralidade e Convenções

3.2. A Palpitante Matéria Cênica

- 3.2.1. A Fábula
- 3.2.2. O Jogo
- 3.2.3. A Imagem

3.3. Luz e Cenografia: Interações

- 3.3.1. Espaço Conceitual e Espaço Cênico
- 3.3.2. Efeitos Pictóricos e/ou Cenográficos

4 - Estudos de Caso

- 3.1 Estudo de Caso 01 - Interação Luz-Cenário e Projeções
- 3.2. Estudo de Caso 02 – Duas encenações de Shakespeare

5 – O Ofício do Iluminador - Entrevistas

5.1. Entrevista com Domingos Quintiliano / São Paulo

- 5.1.1. Sobre a Formação
- 5.1.2. Sobre o Processo Criativo
- 5.1.3. Sobre as Produções e Condições de Trabalho
- 5.1.4. Aspectos Gerais

5.2. Entrevista com Paulo César Medeiros / Rio de Janeiro

- 5.2.1. Sobre a Formação
- 5.2.2. Sobre o Processo Criativo
- 5.2.3. Sobre as Produções e Condições de Trabalho
- 5.2.4. Aspectos Gerais

6 - Considerações finais

- 6.1 Os equívocos Primários
- 6.2. Inventário de Modelos e Influências: Pensamentos Sobre Iluminação Teatral

7 - Glossário

8 - Bibliografia

“Enquanto nos aperfeiçooamos no complexo mecanismo da iluminação, aprendemos a transcendê-lo. Lentamente, muito lentamente, aprendemos a ver a iluminação no teatro não só como um ofício emocionante, mas também como uma arte visionária, exata, sutil, poderosa, infinitamente difícil de aprender.”

Robert Edmond Jones

1 - Introdução

1.1 Objetivos e Metodologia

A encenação contemporânea precisa mobilizar especial atenção ao item ‘iluminação’ na maioria de suas produções no mínimo porque, grosso modo, são feitas à noite e/ou dentro de espaços fechados.¹ Desde o Renascimento o interesse pelas formas de iluminar a cena só fez crescer a maquinária e o cabedal de técnicas e ofícios necessários à realização dos espetáculos. Sabatinni e seus engenhosos ‘potenciômetros’ de luz, atenuadores de luminosidade das velas utilizadas na época, e toda a tecnologia da lanterna mágica demonstram essa preocupação. Dispositivos para refletir a luz passaram a ser desenvolvidos², bem como os filtros de cor e outros³. Ao longo do século XX a arte de iluminar a cena tornou-se um dos mais importantes (e confiáveis!) recursos nas mãos dos encenadores para criar convenções que conduzam e capturem a atenção dos espectadores, além de possibilitar que no ‘vasto continente’ do palco possam ser criadas paisagens surpreendentes por meio de equipamentos com recursos ópticos, pictóricos e truques diversos, indo muito além dos limites da sua função básica de revelar a cena e o ator à retina do espectador, tornando-se a principal parceira da cenografia na construção imagética da cena, podendo constituir-se sozinha como cenário.

Dessa maneira, a extensão da demanda do trabalho da iluminação ampliou-se de tal forma que esta se tornou, um elemento-chave para a criação teatral, como bem apontou Patrice Pavis:

Vivificando assim o espaço e o ator, a luz assume uma dimensão quase metafísica, ela controla, modaliza e nuança o sentido, infinitamente modulável, é o contrário de um signo discreto (sim/não; verdadeiro/falso; branco/preto; signo/não

1 O âmbito dessa pesquisa deixará de fora as produções de teatro de rua, circo e shows musicais, objetivando tratar com maior ênfase a iluminação cênica dos espetáculos teatrais realizados no palco italiano.

2 Daí porque até hoje chamamos genericamente as fontes de luz de refletores, embora hoje a maioria deles sejam **projetores de luz**, por meio de lentes especiais. Dario Fo em *Manual Mínimo do Ator* nos fala de refletores desde a Grécia Antiga.

3 Os temas da história da iluminação serão mais desenvolvidos no cap. 2.

signo), é um elemento atmosférico que religa e infiltra os elementos separados e esparsos, uma substância da qual nasce a vida.⁴

Se a atuação da luz é quase metafísica, religando atmosféricamente elementos separados e esparsos, e se esta tem o poder de ‘encher os olhos’ da platéia com a fascinação de olhar que está na própria etimologia da palavra teatro, essas impressões são traduzidas muitas vezes pela abstrata e banalizada expressão ‘magia teatral’; porém, os conhecimentos do profissional da área são, em grande medida, técnicos e científicos. Os projetistas e executores dessas criações conhecem com diversos graus de informação os fundamentos que regem as relações físicas e arquiteturais do palco com as luzes, na justa medida em que Edward Gordon Craig (s.d.) referia-se à ‘tarefa material’ da construção da cena, e às ‘leis do teatro’⁵:

(...) as leis da arte do teatro ainda não foram escritas. Enquanto essas leis não forem formuladas e aplicadas, qualquer tentativa será inútil. É preciso descobrir e publicar essas leis; não o que cada um pensa pessoalmente a respeito dessas leis, mas o que elas são virtualmente.⁶ (p.133)

Com o desenvolvimento do ofício de iluminador ao longo do século XX, muitas das leis ‘virtuais’ sobre as luzes e seus efeitos foram formuladas e são transmitidas de diversas maneiras. Atualmente existem diversos livros sobre técnica e estética em iluminação cênica. Além de sensibilidade artística e estética, esse profissional precisa dispor de conhecimentos científicos que englobam eletricidade, física óptica, teoria das cores etc. Também deve conhecer as ‘leis do palco’, principalmente a arquitetura do palco italiano: ângulos, linhas e vetores constitutivos do espaço, todas as minudências topográficas verticais, horizontais e transversais da ‘caixa preta’ cênica italiana, presente nas formas tradicionais ou anti-convencionais de ocupação desse espaço; sem esquecer, é claro, dos equipamentos, as luzes!, que por sua vez, trazem as sombras que precisam ser controladas, e por aí vai. O seu trabalho será fruto de todas essas equações aplicadas, para solucionar um projeto de luz

4 Patrice Pavis, **Dicionário de Teatro**, São Paulo, Perspectiva, 1999 p.202

5 Edward Gordon Craig **Da Arte do Teatro** Lisboa, Arcádia, s.d.: “Entendo por tarefa material, aquela que exige ofício, como a execução dos cenários e da indumentária.” p. 175

6 *idem. ibidem.*, p.133

que possa estabelecer entre o espetáculo e o público as melhores condições de visibilidade e fruição, colaborando na articulação estética entre todos os elementos que constroem materialmente o espetáculo por um lado, e por outro irá interagir com o ambiente, e os organismos dos seres humanos presentes naquele espaço.

Arriscamo-nos a afirmar que as reflexões estéticas e técnicas sobre a iluminação cênica são, ainda, embrionárias no Brasil, principalmente em termos de trabalhos escritos sobre a mesma. Sem dúvida ela está presente no trabalho cotidiano de diretores e iluminadores em todos os palcos e produções, porém não existem muitas edições em português, tampouco sistematização sobre os processos criativos na área. Nessa pesquisa iniciamos uma reflexão, onde os anos de nossa experiência profissional determinaram o modo como a planejamos, utilizando uma análise fenomenológica para a mesma.

Pretendemos observar nos espetáculos descritos e nas estratégias de composição dos iluminadores as formas como os conteúdos (embutidos no tipo de fábula articulada com o jogo teatral proposto pela encenação) estão sendo ‘vestidos’ materialmente pela luz. Por mais longínquo no tempo que estejam, as proposições de Aristóteles no seu tratado sobre a tragédia grega nos serviram de guia conceitual para pensar uma metodologia de observação do trabalho da luz na cena contemporânea, porque o grande pensador definiu de forma abrangente, não só aspectos técnicos da construção dos textos, mas também muitos temas da Teatralidade que acompanhavam todas as encenações daquela época -como atestam alguns exegetas atuais - e que no nosso ponto de vista, não perderam a validade como paradigmas de análise do fenômeno cênico.

Procuramos contemplar, no Capítulo Dois, uma coletânea dos principais temas que unem técnica e estética em iluminação teatral. Em nossa atividade didática em iluminação temos produzido apostilas junto com colegas profissionais, mas toda a literatura básica sobre os temas está principalmente em inglês. Nesse capítulo está um levantamento pontual de alguns temas

básicos do que ‘consta nos livros e manuais’, fazendo uma compilação sobre o saber técnico e a reflexão estética, por meio dos temas que consideramos fundamentais para a construção de uma didática e de um pensamento sobre a linguagem da luz cênica. Como ainda hoje, uma boa parte das produções teatrais acontece dentro da caixa cênica do palco italiano, nossas atenções se focaram em aprofundar as informações relativas à sua arquitetura, e também porque acreditamos que ele tem se mostrado mais versátil do que imaginavam os seus detratores.⁷

No Capítulo Três, a partir das conceituações de teatralidade e convenções de Patrice Pavis e da forma de analisar o fenômeno cênico proposto por Aristóteles na **Poética**, construímos uma forma de observar o trabalho da iluminação na cena contemporânea brasileira: a partir de um trinômio que designamos: fábula/jogo/imagem.

O segundo ponto, Capítulos Quatro, constitui-se da análise de alguns projetos exemplares, para ilustrar a nossa proposição para se pensar a adequação dos resultados operados pelo trabalho dos iluminadores, na articulação da luz cênica com os elementos da fábula e sua transposição para o espaço/tempo da apresentação.

Em nossa experiência profissional e na atividade de espectador, temos visto trabalhos que logram, com evidente competência, a concretização das articulações que a iluminação teatral tem com diversas necessidades da cena, e outros que são verdadeiros equívocos por diversos motivos. Alguns desses erros estão listados no Capítulo Seis.

Temos observado na prática que, quando um diretor iniciante não conhece os recursos e as formas de iluminar, resulta-lhe difícil o diálogo com técnicos e artistas da luz, podendo muitas vezes ver sucumbir suas intenções por desencontros na comunicação. Por outro lado, também observamos que o saber técnico, por si só, não oferece ao iluminador experiente as chaves para a

⁷ Dentre eles, Adolphe Appia, o ‘papa’ de todos os iluminadores!

concretização do seu trabalho, se este não for estruturado a partir de uma clareza de propósitos quanto às necessidades de cada tipo de encenação, como demonstram as falas dos entrevistadores presentes no capítulo cinco. Muitas vezes o iluminador limita-se a ‘embelezar’ o palco com feixes de luz e cores; em outras, sobrecarrega-o de imagens desnecessárias, apenas para demonstrar virtuosismo técnico, permanecendo indiferente a toda uma série de fatores que envolvem os diversos tipos de dramaturgias, e suas necessidades expressivas articuladas com todos os componentes de uma encenação, construídos com os recursos que se alinham sob o conceito de teatralidade.

Nossa maior ambição nessa pesquisa sobre luz teatral está na relação desta com o texto e a encenação, onde pretendemos elaborar uma forma de abordagem para a observação dos componentes da linguagem da iluminação teatral e os parâmetros que norteiam a execução de um projeto de luz, descrevendo as estratégias praticadas pelos iluminadores entrevistados para solucionar, com diversos graus de possibilidades tecnológicas, as necessidades de cada encenação, e que estão traduzidas na articulação da linguagem (técnica e estética da luz), com a fábula (*mythos*) e a encenação (*opsis*), que engloba movimentos, figurinos, cenografia e sonoplastia para formalizar as imagens geradas no palco e que buscam uma comunicação sutil, porém eficiente com a platéia, por meio dessa matéria cênica pulsante.

A iluminação cênica brasileira tem atualmente um excelente nível de realizações. A recém criada ABRIC – Associação Brasileira de Iluminação Cênica veio preencher uma imensa demanda de espaço e encontro para o debate sobre técnicas, estéticas, mercado de trabalho, formação ideal, historiografia etc. Dentro desse intenso movimento, fica difícil abarcar extensivamente a quantidade de projetos e pesquisas em andamento nos palcos brasileiros, portanto o recorte necessário para um âmbito menor, dentro de nossas possibilidades, visa apresentar temas da iluminação cênica contemporânea a partir de exemplos retirados de desenhos de luz praticados por dois iluminadores (um carioca e um paulista) Maneco Quinderé, e Domingos Quintiliano, cada um deles com mais 20 anos de experiência teatral.

A escolha dos projetos deve-se à exemplaridade dos mesmos para ilustrar as reflexões sobre os temas da iluminação que nos propusemos analisar, como p.ex.: interações com elementos constituintes da teatralidade e da dramaturgia épica ou dramática, qualidade das imagens geradas etc. Nossa articulação intelectual entre luz, texto e encenações (que designamos: fábula, jogo e imagens, encontrou na experiência de Domingos Quintiliano um instigante contraponto para pequenas reflexões sobre o papel da iluminação no seu intercâmbio com a dramaturgia consagrada de William Shakespeare, e as necessidades das encenações nas quais ele apreciou participar.⁸ Paulo César Medeiros nos concedeu uma entrevista que, acreditamos, apresenta com bastante pertinência a maturidade do pensamento sobre a iluminação cênica no Brasil.

⁸ Domingos Quintiliano tem em seu currículo, projetos de desenhos de luz para sete encenações de textos de Shakespeare. Entendemos que isso lhe garante uma boa experiência no trato com tal dramaturgia consagrada.

1.2 A Matéria Cênica Pulsante

***“Pois não faz parte de um todo o que,
quer seja quer não seja,
não altera esse todo”***

(Aristóteles, **Poética**)

A etimologia da palavra teatro origina-se, como se sabe, do vocábulo grego *theatron*, que significa ‘lugar de onde se vê’. Desde sempre o público vai ao teatro usando o olhar como primeiro instrumento de percepção, seguido de perto pela audição. Sabemos também que só enxergamos porque os olhos são sensíveis às ondas luminosas, portanto só é possível ‘ver’ quando há luz.

Essa associação original entre olhar e teatralidade foi bem conceituada por Patrice Pavis:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. **O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento:** um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constitui. **Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. (...)** Em francês (e em português também), **teatro guardou a idéia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou o sentido do conceito do texto.**⁹ [grifos nossos]

A representação no teatro se inicia quando se constrói um ponto de vista em um lugar, em um ângulo de visão. Podemos seguir afirmando que a vida de um espetáculo teatral (que em grande parte do seu ‘todo’ é uma

⁹ Patrice Pavis, op.cit., p.372

representação) só começa quando se inicia uma apresentação, por meio de ações que se movimentam pelo espaço-tempo de uma *performance*.

Peter Brook, experiente encenador, endossa: “Posso escolher qualquer espaço e chamá-lo de palco nu. Um homem caminha por esse espaço vazio enquanto outro o observa, e isto é tudo o que se necessita para realizar o ato teatral.” * (BROOK, 1993, p.5)

A partir dessas premissas sobre teatralidade podemos passar a pensar a iluminação ambiente como um fator preponderante na maneira como um espectador irá apreciar um ato teatral, e mais ainda a luz cênica que é intencionalmente construída para a fruição do espectador.

Na nossa cultura não foi por acaso que a palavra iluminar tornou-se um verbo operador não só da instalação de luz para se ver com os olhos objetivos, como para identificar os momentos de ‘iluminação’ do pensamento, quando se atinge uma compreensão profunda de um fenômeno ou situação; como para designar um instante de afeto grandioso; e também para traduzir, nos fenômenos místicos, os momentos de elevação espiritual. Dessa forma a ação e o movimento de ‘ver através da luz’, ganhou conotações abrangentes indo muito além da simples percepção de formas e cores.

Arriscamo-nos a afirmar que podemos encontrar em toda a história do teatro as potencialidades que o fenômeno de ‘ver’ um espetáculo muitas vezes se traduziu, por parte de seus criadores, na busca formal de produzir no público as outras diversas conotações citadas acima, muito além da simples preocupação de ‘representar a realidade’. A resposta da audiência, que Aristóteles já observava no *theatron* da tragédia e identificou nessa platéia o fenômeno da *catarsis*, será sempre determinada pelo que os seus olhos podem ver, para depois o ‘coração sentir’ e a consciência assimilar enquanto linguagem

* “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”

e comunicação. A *catarsis* é apenas uma das infinitas formas de reação emocional de uma platéia a uma cena.

Podemos, a partir do tratado de Aristóteles, **Poética**,¹⁰ estabelecer um pequeno roteiro de conceitos para pensarmos o teatro como um fenômeno cênico balizado por certos procedimentos que o acompanham desde a origem, e que estão presentes ainda hoje na cena e em sua natureza material.

Para efeitos do nosso tema, que diz respeito às tarefas da encenação, não vamos trabalhar com o ‘núcleo duro’ do tratado que se refere aos juízos de valor atribuídos por Aristóteles para a construção de um bom *mythos*, mas enfatizaremos alguns outros aspectos que, embora menos extensos na presença, ao longo do texto não são esquecidos, mas primorosamente conceituados pelo filósofo grego.

Seguindo novos exegetas de Aristóteles e suas recentes pesquisas como, por exemplo, as de S. Halliwell (1998), fica demonstrado que na **Poética** o conceito de *mimesis* em relação à *poiesis* e a produção do *mythos* são encaminhados em várias direções: lingüística, vocal, visual, comportamental, musical, coreográfica, cósmica e filosófica (conceitualmente ligada à questão da fidelidade ao ‘modelo’ mimetizado, num movimento de semelhança ou correspondência).

Poiesis na **Poética** relaciona-se conceitualmente com o fazer, com a construção, a *techné*, que integra os elementos organizados para operar os movimentos da *mimesis*, para produzir poesia (arte). **Poiesis**, portanto, pode ser vista como um inventário de procedimentos técnicos.

Mythos é *mimesis* de *praxis* (imitação de ações), composto como trama das ações do herói trágico. Não é qualquer ação que engendra uma trama, mas sim a organização de ações significativas que se influenciam umas às outras, gerando conseqüências no desenrolar da história e constituindo a fábula.

10 Aristóteles, **Poética**, trad. Eudoro de Souza, São Paulo, Ars Poética, 1993

Mythos é a fábula enfim, e o poeta é “mais fabulador que versificador”. (1993,p.57)

Então temos a fábula (texto) elaborada por meio de diversas técnicas para organizar as ações mimetizadas. Depois vem o *opsis*, que é o modo de operar essa *techné*, construindo as formas materiais de tudo que se vê na apresentação do *mythos* por meio de corpos de atores e dançarinos, cenografia, música, máscaras, espaço, etc. Pensamos que todo o universo do *opsis* relaciona-se com o que hoje chamamos de teatralidade e que é, como sabemos, o tema mais valorizado por todos os criadores que influenciaram o pensamento sobre a linguagem teatral desde o início do século passado: Craig, Appia, Artaud, Brecht, Grotowski e outros.

A visão de Teatralidade que se desprende do tratado aristotélico engloba todos os aspectos que constroem o fenômeno da cena trágica, desde o *mythos* até a forma como a platéia reage àquela poesia por meio da *catarsis*, passando pelo *opsis* que constrói plasticamente o *mythos*.

Se fôssemos pensar a teatralidade segundo a definição de Roland Barthes: “é o teatro menos o texto”¹¹ certamente ficaríamos limitados e talvez paralisados, pois em Aristóteles, parece-nos, a teatralidade trágica é o ‘todo’, inclusive (e principalmente) o texto. Pensamos que essa teatralidade que se desprende da **Poética** nos mostra como a dissociação entre texto e *performance*, que fica patente na concepção de Barthes, e que se tornou um ‘desvio’ analítico ao longo de tantos séculos do pensamento teatral, não pode mais ser justificada, principalmente hoje quando falamos em dramaturgia do corpo, texto cênico, e tantas outras características da cena contemporânea.

A **Poética** nos oferece um universo conceitual para pensar a iluminação teatral, pois ela abrange todas as *technés*: a da fábula, o *mythos*, e a da encenação, o *opsis*, que operam a construção material da cena. A luz cênica

¹¹ *Apud.* Patrice Pavis, op.cit. p. 372

pode ser hoje um dos recursos para o engendramento da trama da fábula e é um componente intrínseco do *opsis* e de suas imagens.

Mimesis é um conceito fundamental em qualquer atividade artística e luz cênica ele acompanha muitos procedimentos técnicos e estéticos, determina a maioria das imagens geradas pela iluminação. Imitar a natureza é básico nas ações do criador de luz teatral, segundo Max Keller:

Temos que reconhecer o que a natureza, através de diversos eios, nos oferece de belezas, e daí tiramos o que nos interessa, o que necessitamos, para então aplicá-lo corretamente. E como cada um de nós copia de sua maneira, uns melhor e outros pior, **fica claro que fazer luz é um procedimento muito individual, um testemunho pessoal sobre o conhecimento da técnica de representar luz e cor e de sua utilização.** [grifos nossos]¹²

Temos de salientar esse tema da interpretação pessoal do iluminador para as técnicas de manipular luz e cor para a criação de estilos próprios. Nesse ponto reside todo o diferencial que distingue um profissional de outro, uma escola ou estilo de outro.

Mas também, como já afirmou com muita pertinência Adolphe Appia: “a luz é no espaço o que os sons são no tempo: expressão perfeita da vida.”¹³ Então a luz pode ser criadora de sua própria ‘expressão’ e não mais só representação da natureza.

Em Aristóteles a *catarsis* pode ser experimentada, fruída durante o *opsis*, pode também ocorrer na leitura ou na declamação da poesia trágica. A presença da *catarsis* como um fenômeno intrínseco da tragédia originou-se das danças e cultos religiosos, trazendo para a poesia trágica uma herança que, para Aristóteles, podia redimir o poeta e o artista da condenação platônica¹⁴, na medida em que a *mimesis* sendo uma parte da natureza humana,¹⁵ não

12 Max Keller **Luz no Teatro** São Paulo, Instituto Goethe, 1989 p.5 . Apostila com a íntegra da palestra deste iluminador distribuída a nós os participantes desses colóquios.

13 *Apud.* Redondo Jr. **Panorama do Teatro Moderno** Lisboa, Arcádia, 1961, p.180

14 Anterior e contrariamente a Aristóteles, Platão em “A República”, Livro VII, repudia o conceito de *mimesis*, visto que ele busca a essência e não a imitação das ações humanas, porque acredita que o mundo sensível é o mundo real e o único verdadeiro, conforme a descrição do Mito da Caverna.

Reforçando este argumento, Platão, Livros II e III, expulsa os poetas da república ideal temendo a influência das mentiras e fingimentos junto à população por se permitirem o uso licencioso da palavra.

15 Aristóteles aborda a *mimesis* como um instinto do ser humano.

Formatado: Recuo: Primeira linha: 1,25 cm, Direita: -1,83 cm, Espaçamento entre linhas: 1,5 linha

pode ser retirada do 'todo' da realidade da vida, mas deve ser ativada para fins específicos, tendo sempre em vista um horizonte ético, pedagógico, terapêutico (se pensarmos que todas as possibilidades são válidas para Aristóteles).

A história dos movimentos estéticos do teatro no Século XX se orientou de várias formas nessas possibilidades de utilização da linguagem e dos recursos da teatralidade. São movimentos que nos mostram como vivemos ainda hoje enredados permanentemente com as questões levantadas por Aristóteles há milhares de anos. O teatro, como ele demonstrou, é intrínseco a esses temas.

A cena contemporânea é resultado de todas essas articulações, e as formas de iluminá-la acompanham essas questões: técnicas e poéticas.

2- Apontamentos sobre iluminação teatral

História da Iluminação no Teatro

A Iluminação das salas de espetáculos tornou-se um tema dos artistas de teatro desde que se abandonou o dia claro da praça ou da arena grega, e adentramos em fechados recintos de toda a sorte de edifícios. Seguindo o trabalho de Hamilton Saraiva (1989) podemos fazer um levantamento¹⁶ das principais técnicas de iluminação cênica que foram construídas a partir de determinadas necessidades das encenações de cada época¹⁷.

Antigüidade

- No teatro grego e romano, a iluminação é exclusivamente natural.
- Os espetáculos iniciavam-se com o nascer do sol e às vezes avançavam a noite.
- Vitruvius (séc. I a.C. ou d.C) alertava para que a construção dos teatros se desse em lugares salubres, longe de pântanos, com boa ventilação, orientação dos ventos e com luz solar abundante.

A Idade Média

- Primeiramente os dramas litúrgicos desenvolviam-se nas igrejas e a iluminação era favorecida pelos vitrais.

¹⁶ O levantamento aqui apresentado contou com a colaboração de Randolfo Neto, nosso parceiro nas atividades didáticas do Núcleo de Formação Técnica.

¹⁷ Hamilton Saraiva **Iluminação Teatral: História, Técnica e Estética** dissertação de mestrado apresentada na ECA/USP, São Paulo, 1989.

- Posteriormente, os dramas passaram também para os átrios das igrejas, praças públicas, ruínas de teatros romanos, tavolagens. A luz solar novamente foi a principal iluminação.
- Outras representações, como comédias satíricas, apresentações circenses, que eram executadas em tavernas e castelos, eram iluminadas com tochas e archotes.

O Teatro na Renascença

A partir do século XVI o teatro passou a ser representado também dentro de espaços fechados especialmente construídos para o espetáculo teatral. Vários artistas e técnicos dessa época desenvolveram idéias e princípios que perduram até os nossos dias.

- Os teatros possuíam clarabóias e amplas janelas para entrada de iluminação solar, que eram abertas nas apresentações vespertinas.
- Nas apresentações noturnas muitas velas garantiam precariamente a visibilidade.
- A vela, invenção dos fenícios, foi durante muito tempo a única iluminação que os teatros possuíam.
- Em 1545, Sebastiano Serlio (1475-1554) desenvolve mecanismos para controlar a intensidade da iluminação cênica, no livro *Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche*. Descreve o uso de tochas atrás de vidros com água colorida para fins de coloração e de objetos metálicos (bacias e bandejas) como superfícies refletoras.
- Leone di Sommi (1527-1592) sugere pela primeira vez a atmosfera ideal para o drama e a comédia a partir da intensidade da luz. O primeiro mais escuro que a segunda, e também se preocupou em reduzir a quantidade de iluminação na platéia.
- Angelo Ingegneri (1550-1613) por sua vez postula o palco com mais luminosidade que a platéia, para destacar e valorizar a representação, para tanto tentou o escurecimento completo da platéia, porém sem êxito.

O público queria ser visto e ver outras pessoas. O expectador é o centro do mundo.

- Em 1665 Nicola Sabbatini (1574-1654) introduz o conceito das fontes de luz (velas) colocadas nas laterais do palco. Objetivando ‘quebrar’ com o efeito de ‘luz chapada’ que resulta da iluminação apenas pelos pontos frontais ao palco. Inventa o primeiro mecanismo

Os Candelabros

- Os candelabros foram utilizados durante os séculos XVII e XVIII. Eram enormes e iluminavam tanto o palco como a platéia.
- Os encenadores ainda não conheciam a iluminação como linguagem e as pessoas que freqüentavam os teatros, muitas vezes, iam para serem observadas e não para observar.
- A luz de ribalta passa a ser utilizada no século XVII, especialmente na Inglaterra e França, colocando-se um dispositivo de muitas velas no chão, no limite entre palco e platéia, para valorizar as pernas de dançarinas.

A Era dos Lâmpios I

- Em 1783, Ami Argand cria um tipo de lâmpião a óleo menos bruxuleante, os famosos lâmpios Argand.
- Em seguida veio o lâmpião Astral francês e o tipo criado por Bernard Carcel, produzindo uma luz mais constante.

A Era dos Lâmpios II

- Em todos os casos, os lâmpios eram bastante inconvenientes: sujavam o teto, as cortinas e os estofados e ainda podiam pingar gotas de azeite na cabeça dos artistas e do público.

- Nos EUA usava-se o óleo de baleia; na Europa experimentou-se o colza (extraído de um tipo de nabo) e o canfeno, terebentina destilada.
- Em seguida veio o querosene que, além de produzir muita fuligem e calor, queimava muito combustível.

Ainda no século XVIII

- Em 1719 a Comédia Francesa utilizava 268 velas de sebo para iluminar a sala, palco e demais dependências.
- Havia equipes encarregadas de acompanhamento para manutenção dos candelabros nos entreatos.
- Havia o perigo constante dos incêndios e a iluminação, além de fraca e bruxuleante, não podia ser controlada.

Onde colocar a luz?

- Nessa época (final do séc. XVIII), paralelamente à pesquisa de fontes combustíveis, iniciou-se também a preocupação com a posição das fontes de luz.
- Primeiras tentativas de ocultar as fontes de luz.
- Ainda nessa época as únicas fontes eram: velas de cera e sebo, lampiões de azeite ou querosene, que produziam iluminação instável, de difícil controle, sem direção, foco, extinção gradativa e outros recursos desenvolvidos posteriormente
- David Garrick a partir de 1765 sugeriu que se retirassem as fontes visíveis do palco. Preferiu as luzes de ribalta, laterais e iluminação vinda de cima. Instalou na caixa cênica um sistema que podia graduar a luz de acordo com a hora do dia requerida pela ação da peça. Em parceria com o cenógrafo francês Philip de Louthembourg, a partir de 1771, investiu grande soma na construção de mecanismos para criar efeitos dramáticos e pitorescos, além de aperfeiçoar a capacidade de a luz reproduzir

luminosidades das horas do dia, a partir de filtros coloridos, desenvolvendo as idéias dos italianos da Renascença. Introduziu o uso de superfícies transparentes (inclusive a água) para criar efeitos de luz refletida.

Na Era do Gás

- Nas ruas de Londres o gás começa a ser utilizado a partir de 1807.
- Em Paris a partir de 1819.
- Na iluminação doméstica a partir de 1840 (na Europa) e depois da guerra civil nos EUA.
- Nos teatros é empregado de forma generalizada a partir de 1850.
- A primeira adaptação bem sucedida foi em 1803 no Lyceum Theatre de Londres realizada por um alemão chamado Frederick Winsor.
- As primeiras mesas de controle apareceram em Londres e no Boston Theatre nos EUA.

As Vantagens do Gás:

- Luz mais intensa (um candelabro a gás equivalia a doze velas).
- Regulagem de intensidade.
- Maior estabilidade nos fochos.
- Nitidez nas respostas.
- Controle centralizado.
- Novas disposições de fontes de luz.
- Efeitos individualizados para isolar cenas e criar zonas de atenção.

As Desvantagens do Gás

- Cheiro desagradável.

- Produzia sonolência (intoxicação).
- Produzia muita fuligem exigindo constante limpeza de paredes, tetos e cortinas.
- O gás era manufaturado pelo próprio teatro (custos enormes).
- Perigo de explosão e incêndios (segurança).
- Obrigatório a presença de fiscais de fogo.
- Os incêndios eram comuns.

A Luz Elétrica

- Em 1879 Edson fabrica a primeira lâmpada de incandescência com filamento de carbono permitindo a generalização do uso da eletricidade nos teatros.
- Até o final do século XIX a luz elétrica já havia se tornado comum nos grandes teatros.
- Primeiras instalações elétricas em palco italiano utilizavam luzes de ribalta, gambiarras¹⁸ (luzes colocadas sobre os atores) e laterais.
- Em 1876, pela primeira vez, durante a representação de suas óperas em Bayreuth, Richard Wagner, (1813 – 1933) mergulha a sala no escuro.
- Essa medida é pouco a pouco adotada na Inglaterra, na França e no restante dos teatros europeus.
- A técnica de iluminação devia respeitar e servir às estruturas e aos objetivos da cena.
- O teatro deixa de ser o imenso salão da sociedade burguesa.

¹⁸ Gambiarra e vara de luz. Hoje em dia no jargão ‘gambiarra’ significa procedimento técnico de improviso. Coisa semi-feita, quase muito ruim. Mas por essa época era o nome em Português disso que hoje chamamos de **vara de luz**.

Uma Nova Estética Por Meio da Luz

- Separação nítida entre palco e platéia.
- Participação da luz enquanto forma particular do olhar.
- Sugere impressões, revela a materialidade e o significado das coisas captando-as nas suas três dimensões.
- A iluminação integra-se à cenografia configurando uma única representação da realidade.

Novas Descobertas

- Em 1902 o cenógrafo Mariano Fortuny desenvolve na Alemanha o “Kuppelhorizont”, um antepassado do ciclorama.
- O ciclorama trouxe altura à cena, modificou a arquitetura do cenário e criou sensação de infinito.
- Fortuny também desenvolve sistemas de adaptação de coloração da luz.
- Em 1913 a lâmpada de alta potência (1000Watts) é introduzida.

Mudanças Radicais

- A luz elétrica provocou mudanças no conceito de cenografia, figurino, alterando o aspecto visual do espetáculo.
- O cenário pictórico é substituído pelo cenário construído (objetos reais, portas, móveis, paredes, etc.).
- O cenário torna-se uma realidade tridimensional.
- Surgem os *spotlights*, com suas lentes (vantagens de focagem), obturadores (ajustes de abertura), instalação à distância, direcionamento preciso, regulação de posição fixa ou móvel, facilidade para captar o objeto de qualquer ângulo, suporte para filtros coloridos.

Mesas de Controle Através dos Tempos:

- Mesas de torneiras para iluminação a gás.
- Mesas com controle de alavanca para imersão em solução salina.
- Mesas de controle com resistores de mola.
- Mesas analógicas com placas transistorizadas.
- Mesas digitais – chips de computadores.

A herança técnica e estética de cada escola: européia e norte-americana

No século XX todo o movimento de transformação da linguagem teatral a partir da revitalização da teatralidade, gerou uma permanente pesquisa pelas formas de valorizar a construção imagética do espetáculo, e a iluminação aliou-se à cenografia para povoar o espaço cênico. A lâmpada elétrica de alta potência introduzida nos anos 1930, aliada às leis da física óptica com lentes de vidro, fez nascer equipamentos altamente especializados para as necessidades da cena teatral. Além disso, inundou o palco com truques e recursos ilusionistas e mágicos surpreendentes, para excitar a imaginação e a sensação física do espetáculo experimentada pela audiência.

Na Europa do *fin-du-siecle* e da virada industrial para o século XX, onde as cidades e seus teatros foram transformados pelo impacto da tecnologia da luz elétrica, e onde no início do século passado artistas que trabalhavam de perto com os temas práticos de encenação e montagem de espetáculos nos importantes centros do teatro europeu, como Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928), viram a potencialidade dessa matéria que entrava para o palco com toda a chama revolucionária de um divisor de águas. Esses pensadores do teatro escreveram, como veremos ao longo dessa dissertação, entusiasmados apontamentos sobre a estética do desenho de luz cênico, e sua capacidade de atmosferizar, recortar, manipular formas e volumes (principalmente o corpo do ator na relação com a cenografia),

além de estabelecer sua igualdade no direito ao movimento durante a apresentação.

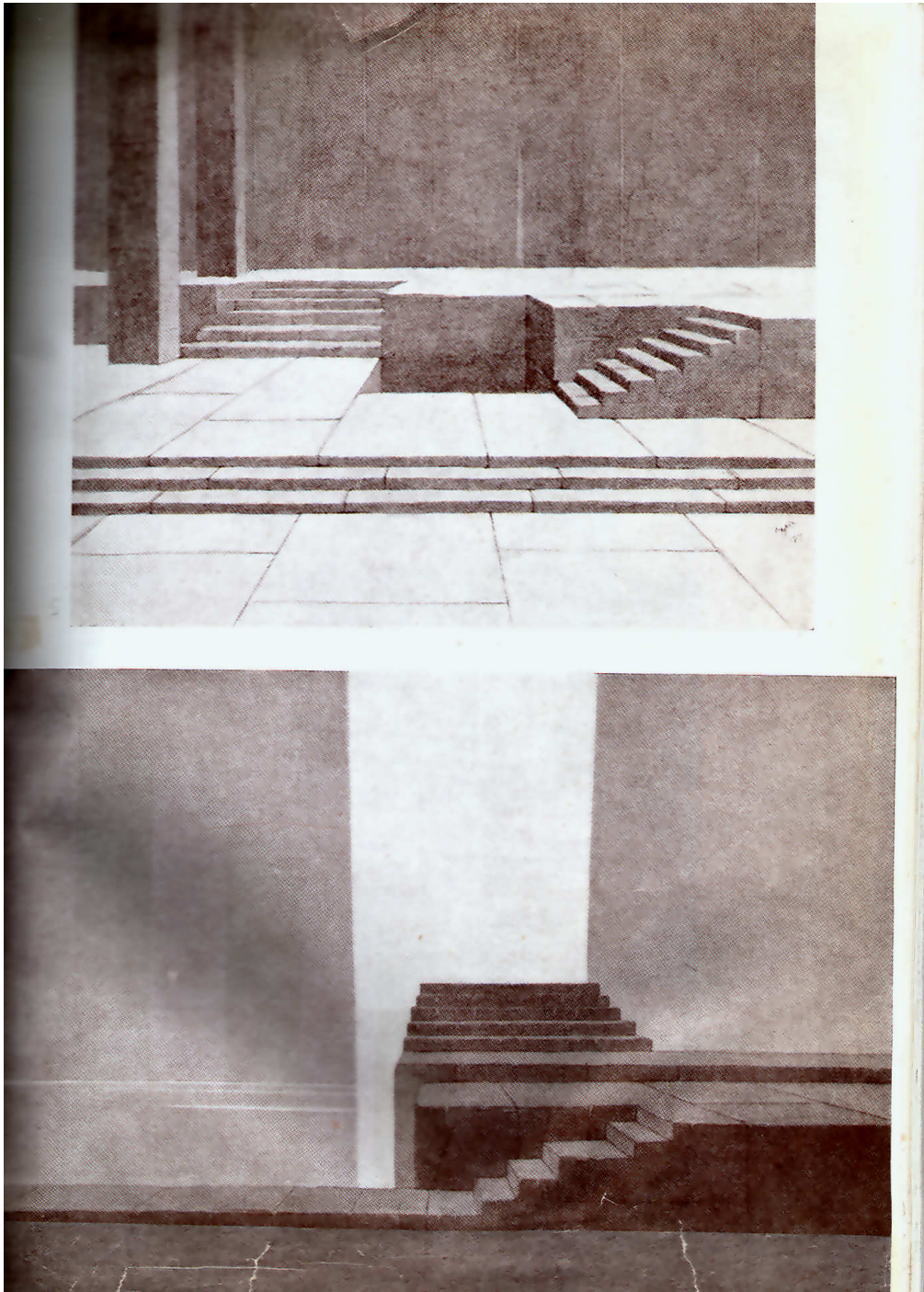
Desde então a tecnologia operacional da iluminação cênica se desenvolveu de modo a fazê-la atuar e movimentar-se pela cena no ritmo de uma partitura. Preconizando a mobilidade e a fluidez para a cenografia, Appia via na iluminação cênica a parceira ideal para integrar os movimentos dos elementos visuais da cena (corpo humano e cenografia) ao ritmo musical do espetáculo operístico.

Roubine afirma:

Uma das intuições mais fecundas de Appia consistiu em constatar que a cenografia dever ser um sistema de formas e de volumes reais, que imponha incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções plásticas expressivas.¹⁹



¹⁹ Jean-Jacques Roubine, **A Linguagem da Encenação Teatral** Rio de Janeiro, Zahar, 1982 p.119



Descrevendo a técnica composicional da nova concepção cenográfica proposta por Appia, Roubine acrescenta:

Estruturação das três dimensões do espaço cênico, modulação das formas e dos volumes, cheios e vazios, exploração dos potenciais expressivos da verticalidade e da horizontalidade, jogando com planos oblíquos, ou contra eles. 20

Com Craig, mais ainda, a luz determinou os caminhos quando ele demonstrou que as cores podiam tornar-se vivas no espaço, na tridimensionalidade do quadro cênico, ativando novas perspectivas no ar, criando atmosferas de luz, dando volume ao cenário abstrato, capaz de ‘alargar o pensamento’ da platéia, salientando a importância desse ‘olhar’ para a construção gestual e expressiva do corpo humano em cena.

Nesse momento histórico, Gordon Craig retira do palco a luz de ribalta, soberana da boca de cena até então há pelo menos 200 anos, solicitando mudanças na arquitetura da caixa cênica que pudesse comportar muitas baterias de fontes de luzes elétricas em suportes aéreos, conhecidos hoje como ‘varas’ de iluminação; principalmente a que viria ser colocada sobre a cabeça das primeiras filas da platéia, frente ao palco italiano.

A tecnologia bélica desenvolvida na Europa, durante as duas guerras mundiais do século XX, aportou para o palco diversos tipos de lâmpadas, (originalmente desenvolvidas para iluminar locomotivas, tanques de guerra, canhões e lanternas). A linguagem teatral fermentada na Alemanha, no pós-Primeira Guerra Mundial, em plena efervescência do movimento expressionista e depois do teatro épico de Erwin Piscator e Max Reinhardt, não tardou em trazer para a cena os recursos narrativos do cinema e toda a tecnologia de projeções, ampliando consideravelmente a atuação da tecnologia de lentes, lâmpadas e painéis de controle. Bertolt Brecht reconhece a força ilusionista da iluminação e faz restrições ao uso dos seus recursos, mas também sabia usá-la como aliada para construir alguns ‘efeitos épicos’ para as cenas musicais de suas encenações. Reinhardt amplia consideravelmente a grandiosidade de uma encenação, apelando para a tecnologia luminotécnica e cenográfica.

20 Jean-Jacques Roubine, op.cit., p.120.

Em 1930 nos EUA, o professor de Yale, Stanley McCandless, publica *Method to lighting the stage*, onde estabelece uma técnica para assegurar a máxima visibilidade do corpo do ator (e do rosto), através de uma afinação básica dos *spotlights* tipo PC ou Elipsoidais, a partir de duas fontes de luz frontais cruzadas e anguladas à 45°, na vertical e na horizontal dos corpos dos atores, em áreas delimitadas, permitindo que estes sejam igualmente iluminados ao se movimentar por todas as áreas do palco italiano. Além disso, indica as principais afinações possíveis de um *spot*, a partir da referência entre luz e projeção de sombra observadas na relação entre corpo humano e luz solar. Este método de distribuição e afinação de luzes no palco italiano tornou-se um cânone que deve ser conhecido por qualquer projetista de iluminação cênica, mesmo que seja para fugir dele.

Na Inglaterra no início dos anos 1950, Richard Pilbrow lança um tratado sobre técnica e estética de iluminação, *Stage Lighting*, apontando vários procedimentos estéticos, e alguns 'roteiros' de trabalho para a relação do iluminador com as diferentes produções de espetáculo (drama, comédia, show musical, orquestra, dança, balé), avançando um pouco mais na criação de uma literatura sobre estética em iluminação teatral.

Em 1963, surge a primeira edição de *Stage Lighting and scene designer*, dos norte americanos William Oren Parker e Harvey Smith: um livro que descreve com abrangência e profundidade os principais procedimentos técnicos empregados para a construção de projetos de luz e cenografia, dedicando uma boa parte à descrição das interações entre as duas técnicas das artes imagéticas do teatro. Esse livro vem nos últimos 40 anos recebendo várias edições revistas e ampliadas. Desde então a literatura mundial sobre técnica e estética em iluminação teatral cresceu imensamente e, até onde pudemos conhecer, todas abordam, com diversos graus de aprofundamento, os principais temas levantados por esses autores.

Não são poucos os teóricos a declarar que a luz elétrica promoveu uma verdadeira revolução nas artes cênicas, pelo alcance de suas mudanças e as

conseqüências que a introdução de todo o aparato técnico e tecnológico da luz gerou nos caminhos que a linguagem teatral percorreu desde então, e Roubine resume:

O debate que acompanha toda a prática teatral do século XX coloca em oposição em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas, a tentação da representação figurativa do real (naturalismo) e do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade.²¹

O intenso movimento de desenvolvimento da tecnologia e da reflexão estética sobre o trabalho da iluminação dentro de um espetáculo cênico gerou algumas matrizes de formas que se cristalizaram como heranças estéticas em desenhos de luz no palco italiano, e que nós podemos identificar como verdadeiros estilos que se condensaram no ‘pensamento’ sobre o tema e que, acreditamos, permanecem como referência didática para interessados. Essa classificação acompanha as concepções de cenografia e encenação relativas:

1) à herança naturalista e suas diversas nuances de realismo, com a necessidade da representação verossímil da realidade;

2) à simbolista e sua herança onde o texto e a forma de ocupar o espaço cênico - o som, a luz, a pintura de cena- procuram explorar ao máximo a parceria com a imaginação (e o imaginário comum) na relação palco-platéia, por meio das sínteses simbólicas que reúnem os diversos elementos que constroem a teatralidade. Incluem-se aqui os ideais wagnerianos da *gesamtkunstwerk*²²

3) à herança épica que necessita de um outro tipo de fabulação cênica (no sentido do *mythos* aristotélico) e também de ocupação do espaço cênico;

²¹ Jean-Jacques Roubine, op.cit. p.24

²² ‘Obra de Arte Total’ segundo o compositor de óperas alemão Richard Wagner a *gesamtkunstwerk* é uma proposição cênica, para elaboração de espetáculos que estruturam uma síntese original a partir dos elementos de outras técnicas e linguagens da arte: música, literatura, pintura, escultura, arquitetura.

O teatro épico, cuja teorização brechtiana, inclusive no que se refere à iluminação das encenações realizadas no *Berliner Ensemble*, deixou uma herança presente em diversas concepções atuais, como p.ex. em Peter Brook desde o início dos anos 1960, e que contestam as pirotécnicas luminotécnicas, privilegiando a função da luz como reveladora da cena e do trabalho do ator aos olhos do espectador, fazendo uso de formas originais de manipulação da ‘geral branca’, mas sem apelar para atmosferas coloridas ou efeitos mirabolantes com o desenho da luz.

Para pensar exemplos encontrados nos palcos da cidade de São Paulo podemos citar no que se refere à herança do naturalismo e seus graus de realismo, as produções do Grupo Tapa sob direção de Eduardo Tolentino, as encenações dirigidas por Fauzi Arap, Bibi Ferreira e José Renato, só para citar encenadores exponenciais. No item herança simbolista podemos pensar em muitas produções dirigidas por Gerald Thomas, Gabriel Vilela, e outros. No teatro épico temos as produções da Cia. do Latão, de Márcio Aurélio e seu grupo entre outros.

Cada uma dessas práticas teatrais e respectivas dramaturgias trazem seus pressupostos espaciais para criar o jogo cênico que são vinculados ao tipo de fabulação em que se alicerçam (realista, simbolista ou épica). Muitas vezes encontramos espetáculos híbridos em diversos níveis por essas heranças e aqui podemos citar os trabalhos de encenação de José Celso Martinez Correa e Antunes Filho, e mesmo muitos outros momentos dos diretores citados antes. Podemos também inserir parte do teatro contemporâneo e a sua dramaturgia chamada de ‘pós-dramática’. Portanto, arriscamos afirmar que o trabalho do iluminador contemporâneo acontece nessa área onde se articulam: tipo de fábula, jogo teatral (encarado como todos os componentes da teatralidade desenvolvida pela encenação) e as imagens geradas à retina do espectador no espaço cênico onde ele (o projetista da luz cênica, o *light-designer*) deve colocar-se à disposição de contribuir para compor a construção do sentido, a partir da necessidade de servir a um tipo de espetáculo operado num espaço e num

tempo determinados por meio de fábula, jogo, teatralidade e construções visuais, como propomos ‘olhar’ a intervenção da iluminação nas encenações que exemplificam as idéias e conceitos trabalhados nessa pesquisa.

A herança técnica de cada escola e os estilos em luz teatral

Podemos considerar que cada escola gerou alguns estilos em iluminação teatral e que cada um concretiza-se através do uso de determinadas combinações de equipamentos, principalmente no tocante às lentes, filtros de cor, ângulos de afinação e intensidade da luminosidade presente na cena.

Realismo

Patrice Pavis afirma que no Realismo: “Não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade.”²³

Os estilos realistas em luz cênica caracterizam-se principalmente pela necessidade de construir nos espaços uma iluminação que opere um movimento mimético de recriação ou sugestão da luminosidade natural dos ambientes espaciais que formam o fundo onde ocorre a ação.

As ambientações que dizem respeito à noite e ao dia terão suas caracterizações resolvidas em grande parte pela luz, que poderá criar, com requintes de detalhes, diferenças como entre luz de meio dia e de cinco da tarde, auroras e crepúsculos, noite de chuva ou de luar, dia ou noite urbana ou campestre, através da combinação de filtros de cor (gelatinas), lentes apropriadas e ‘dimmerização’ correta. ²⁴

²³ Patrice Pavis, op.cit. p.328.

²⁴ v. site da supergel roscó e suas especificações sobre os matizes e seus diversos tons de gelatinas coloridas que possuem grande capacidade de reproduzir no palco a cor das luminosidades naturais, ou graus de sugestão e indicações bem precisas. Aparecem os diversos corretivos para tons de pele, maquiagem, e reflexões de luz. www.rosco brasil.com.br/filtros_supergel.htm

Roberto Gill Camargo²⁵ afirma que a relação entre iluminação e realidade é de correspondência e analogia e não de semelhança e identidade, pois sabemos que os equipamentos possuem limites na sua capacidade de mimetizar a natureza. A linguagem teatral fundamenta-se desde sempre na criação de convenções entre a cena (palco) e a platéia (o público e sua imaginação).

A intenção realista na representação da luminosidade dos espaços obedece a uma lógica observância das características da luminosidade na realidade, e suas leis físicas, principalmente a angulação da luz solar, geratriz de sombras de diversos tamanhos, como desenvolveu McCandless nas suas teses até hoje canônicas sobre a afinação de PC's, no palco italiano.

O estilo realista em iluminação deve observar com criteriosa atenção os 'princípios de analogia', pois como Gill Camargo afirma com bastante pertinência:

A iluminação realista não possui autonomia. Seu poder de intervenção é condicionado às circunstâncias de tempo e espaço fictícios. É um elemento passivo no conjunto do espetáculo, atuando como uma parte da cenografia e confundindo-se com ela.

Numa encenação 'realista' um item importante da tarefa do iluminador é o controle em todos os detalhes das fontes de luz e sua incidência sobre objetos e superfícies, e as respectivas sombras geradas, de forma a imitar a realidade.

Portanto, é muito importante o controle das sombras que se apresentam à retina do espectador. As sombras dos corpos dos atores não poderão banhar os cenários aleatoriamente, e só serão permitidas se alguma convenção realista estiver presente como na foto 2: a luz do sol ou do luar banha uma janela em determinada angulação e passa pelo ator gerando uma sombra. A sombra que o espectador verá tem uma intenção 'realisticamente motivada', que é a luz (do sol ou do luar) entrando pela janela.

²⁵ Roberto Gill Camargo **Função Estética da Luz** Sorocaba, Ed. TCM-Comunicação, 2000. (p.54)



Foto 2 - Ziembinski em "O Grilo da Lareira" 1951 - TBC

Foto: Fred Kleeman

Vemos aqui a lição deixada por Van Eyck, pintor europeu da época do Renascimento, e suas sombras 'realisticamente motivadas' em pleno exercício no teatro.

As convenções realistas não precisam de muita participação da interpretação da platéia para serem compreendidas. Elas se dão mais por denotação e por 'circunstâncias dadas' para usar uma expressão de Stanislavski, um dos mestres do Naturalismo.

Sabemos que o cinema e a fotografia são linguagens capazes de um movimento mimético superior às potencialidades da linguagem teatral, e que a encenação teatral em boa parte da sua história desenvolveu-se no âmbito da referência ou da sugestão da realidade. E podemos pensar aqui na encenação elizabetana e mesmo no ilusionismo que se iniciou no Renascimento, que ainda era um realismo de sugestão. Dessa maneira a luz trabalha muito mais com a ‘sugestão da luminosidade’ natural, que hoje os filtros de cor e lentes, conseguem dar muito bem ‘conta do recado’.

Porém, Max Keller, que paradoxalmente foi um dos maiores estudiosos de como reproduzir a luz branca do dia na sala escura do teatro noturno²⁶, afirma que “o trabalho do iluminador não é transferir o fenômeno da luz natural para dentro de um espaço fechado, ele tenta criar uma atmosfera relacionada ao momento, usando os recursos técnicos do desenho de luz artificial.” (KELLER, 1989, p.5)

Nas encenações contemporânea muitas cenografia realistas operam uma depuração dos objetos e elementos cenográficos, indo em busca de imagens que configurem uma sugestão ou alusão de realidade. Mas ainda assim, a fábula, o jogo e as imagens continuam ancorados em convenções realistas.

Simbolismo

O Simbolismo foi, talvez, o movimento teatral que mais contribuiu para o avanço do espaço que a luz teatral ocupou nos espetáculos desde o fim do século XIX. Esse estilo em iluminação teatral iniciado por Edward Gordon

²⁶ Max Keller esteve no Brasil em 1989 fazendo palestras em São Paulo e Rio sobre suas pesquisas com lâmpadas HMI para conseguir no palco luminosidades cada vez mais brancas, na intenção de recriar a luz do dia na cena, livrando-se aos tons de âmbar e vermelho embutidos nas lâmpadas halógenas tradicionais.

Craig e Adolphe Appia foi responsável, direta ou indiretamente, por toda a imensa pesquisa tecnológica que fez desenvolver as lentes das fontes de luz, o uso da cor na cena através dos filtros coloridos e de efeitos (gelatinas e gobos), além de muitos outros recursos para transformar o espaço cênico, principalmente a caixa preta do palco italiano, num vivíssimo quadro em movimento organizado em formas, linhas, volumes, luzes e sombras, onde a imaginação do artista plástico tem que acompanhar o trabalho do encenador e do iluminador.

As questões das artes plásticas alimentaram muitos temas teatrais desde então; cores e texturas de figurinos e cenários passam a ser abordadas em harmonia com conceitos e intenções expressivas, e não só como indumentárias e ambientações verossímeis para as situações da fábula.

Desse estilo teatral em luz ficou-nos também a técnica de pensar os espaços cênicos como atmosferas especialmente preparadas para sensibilizar os sentidos do espectador, onde as cores utilizadas podem estabelecer camadas de percepção e significância simbólicas.

Em iluminação a questão da construção simbólica se apóia enfaticamente num imaginário que possa ser compartilhado entre o espectador e a cena, e construído, literalmente, com imagens e 'sensações' a serem despertadas utilizando toda a capacidade que esse encontro vivo entre palco-platéia tem para ser, potencialmente, emocionante e impactante num nível de comunicação que vai além da palavra e do enredo; e onde essas instâncias da encenação (*opsis*), podem adquirir maiores poderes de expressão por meio da liberdade de criar 'maneiras de olhar' o espetáculo, nos mais diversos contextos técnicos.

Antonin Artaud fez desse uso da luz sua proposição estética em iluminação no seu Teatro da Crueldade:

A ação particular da luz sobre o espírito passa a fazer parte do jogo dramático, 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.²⁷

Dentro desse espírito de atmosferizar por intermédio da luz, utilizam-se todos os ângulos possíveis para atingir pontos do espaço com luminosidades, inclusive o corpo do ator que será iluminado de várias maneiras, e não só aquelas 'realisticamente motivadas', e tampouco se orientará por convenções que precisem reproduzir luminosidades naturais.



Figura 4 - "Bonitinha, mas ordinária" – Dir: Eduardo Wotzik 1991.
Foto: Guga Melgar

²⁷ Antonin Artaud, **O Teatro e seu Duplo**, São Paulo, Max Limonad, 1984, p.122.

Os próprios feixes de luz desenhando linhas no espaço tornam-se componentes da construção visual. Essas intenções de atmosfera e desenho ganham reforço com a utilização da fumaça (figura 4).

O lugar das sombras

Gordon Craig pedia a Bolelavski em 1905, numa carta²⁸, a seguinte luz para a cena do assassinato do rei em Macbeth de Shakespeare:

Na cena do assassinato alguma coisa como isto. A fumaça da neblina se espalha lentamente durante a cena. Tente manter isso frio, estranho, parecendo terrível. Tente espalhar a escuridão como se fosse um véu. Então, enquanto o assassinato estiver sendo cometido, (...) **permita um lento mas nítido descender da sombra, não um esmorecimento da luz. (...) tente arrancar as sombras das telas no pano de fundo, ou o que houver por trás dele. Nunca se preocupe por onde elas se enfiem mas use-as para colaborar na irre realidade da situação. Não fabrique as sombras, deixe que elas venham se vierem e puderem, enquanto você está iluminando o todo da cena.** Tente colorir cada tela do fundo com verde, azul, ou cinza. Se você não conseguir então varie as cores para que lhe sirvam, mas sem vermelho ou laranja. [grifos nossos].

Vemos que nessas instruções para o desenho de cor e intensidade da luz descrita com detalhes precisos, Craig solicita a sombra, confere-lhe movimento, liberdade, importância para o desenrolar da ação, e para a impressão visual necessária para criar o clima gélido do assassinato, que envolverá os atores e personagens, onde certamente não cabem cores quentes

²⁸ Extraído da Revista **The Mask** "In the murder scene something like this. The fog to sink slowly during the scene. Try to keep it cold, queer and horrible looking. Try to sink the darkness as a veil sinks. Then, during the time the murder is being done, during some seven to eight pages; allow **a slow but deliberate descending of shadow, not a lowering of light.** Try to cast shadows of the screens on the backcloth, or whatever is back of them. Never mind which way they go, but get them to help the unreality of the situation. Don't fabricate the shadows, let them come, if they will and can. While you are lighting the whole scene. Try to colour each screen with green, blue, or grey. If you can't, then vary the colour to suit yourself, but not red or orange."

(vermelho e laranja), mas sim as frias: azul, verde e cinza. Com detalhe ele precisa de um movimento de luz específico e sofisticado: Um descender da sombra, não um esmorecimento da luz. Tal movimento se resolveria rapidamente com os recursos dos equipamento digitais, especialmente os *moving-light*.

Max Reinhardt afirmava que a arte de iluminar a cena consiste em “pôr luz onde ela é precisa e tirar luz quando não é necessária”, simplificando um procedimento elementar na criação de qualquer projeto de iluminação cênica, mas que tem que ser exercido com a máxima consciência pelo trabalho do iluminador e do encenador porque, por vias sutis, mas eficazes, a luz anima a cena, e o tema aprofundado na estética do desenho da luz consiste em saber ‘quando pôr ou tirar a luz’, e por conseqüência onde pôr e tirar a sombra, sem ser arbitrário, colaborando com todas as instâncias da cena pretendida.

O projetista de luz que se orienta apenas pelas intenções espetaculares e potencialmente embelezadoras da cena, possibilitadas pelas infinitas manipulações visuais disponíveis hoje pelos recursos de equipamentos de iluminação cênica, poderá muitas vezes cometer um exagero na sua atuação. Os profissionais mais experientes nas necessidades da linguagem teatral sabem que a luz deve respeitar um limite dentro da encenação e colocar em destaque - à luz - o que interessa ao contexto imagético-conceitual da encenação, que nasce das necessidades operacionais da fábula posta em jogo no espaço pelos atores/bailarinos num primeiro momento, e das escolhas estilísticas e materiais do binômio cenário-figurino, em outro. A luz, “a última que entra” no contexto da montagem de uma produção que estréia, deverá balizar seu trabalho para jogar luz sobre o volume e a estatura do atores/bailarinos, além de salientar ou esconder linhas, volumes, e contornos do cenário e dos objetos. Pode se orientar de diversas maneiras que correspondam à essência das ações em jogo na cena, e à sua forma física, usando a luz como se usam palavras, para elucidar idéias e emoções. A luz adquire aqui uma expressão plástica como a pintura. Nessas escolhas podem estar o êxito ou a ruína de um projeto de luz.

Outra herança, talvez a mais importante, de Appia e Craig para a luz foi ligá-la conceitualmente ao movimento e integrá-la ao ritmo do espetáculo, fazê-la contracenar com o ator e o espaço cênico através das mudanças produzidas com os recursos tecnológicos do painel de controle (mesas de luz), que se desenvolveram cada vez mais, para atender a essa demanda de nuançar as intensidades de brilho e luminosidade das fontes de luz, organizando conjuntos de luzes que se movem pelo espaço-tempo da apresentação acompanhando uma partitura de encenação.

As formas de envolver a audiência ganham uma nova dimensão, na busca de produzir no corpo desse público muito mais reações do que somente as de deslumbre pela verossimilhança, conseguidas pelas técnicas criadoras da ‘ilusão’ de realidade do Naturalismo.

Gordon Craig através do universo técnico da luz trouxe de volta ao teatro uma atmosfera sagrada, onde cena e público devem entrar numa comunhão de sentidos, propiciadora de profunda e misteriosa comunicação, nessa visão de Eynat-Confino* (1987):

O palco, repleto de significações metafísicas, era a terra do sonho, do mito, da lenda. A audiência, até então, mero espectador, é introduzida num universo, freqüentemente dominado por muitos mistérios criados por toda a mise-en-scene, e o espectador é um parceiro indispensável. Ele é convidado a conhecer – exigido a conhecer – o máximo possível que uma apresentação tem a oferecer. (p.28)*

* Irène Eynat-Confino **Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor** 1987, South University, Illinois
“The stage, fraught with metaphysical significance, was the land of the dream, the myth, the legend. The audience, no longer mere spectators, entered into a universe, often very mysterious realm created by the whole mise-en-scene, the spectator as an indispensable partner. He was invited to know - expected to know – as much about the performance as possible.”

Nas suas falas muitos iluminadores gostam de se referir ao seu trabalho por esse viés do sagrado no palco, como Paulo César Medeiros em entrevista presente nesse trabalho:

A capacidade de absorver e se adequar às diversas situações, mecanismos de trabalho e propostas de visão teatral só enriquecem o iluminador. (...) Nesse aspecto acho o iluminador um ser abençoado por poder estar, às vezes ao mesmo tempo, envolvido com um espetáculo “comercial” e uma proposta absolutamente vanguardista, por exemplo.

Isso nos faz perder rapidamente qualquer resquício de preconceitos e nos torna melhores artistas e nos humaniza de forma sagrada.

(...) Acho que a luz cênica deve ser vista como algo extremamente mágico e poderoso. Isso nos dá grandes responsabilidades. ”

EXPRESSIONISMO

A técnica simbolista em iluminação avançou pulverizando-se em outras formas que originaram novos estilos, que também podemos encontrar na cena hoje e que procuraram se desembaraçar de todo caráter descritivo para a luz.

No âmbito do desenho de luz teatral, podemos ver que o estilo deixado como herança pelo **Expressionismo**, trouxe-nos a cultura do foco fechado, de chamar a atenção para a expressão da face ou qualquer outra parte do corpo, como um zoom cinematográfico. Procuram-se novos ângulos para os feixes de luz envolver o ator com ‘deformações’ propositais da face, bem como a luz se empenha em explorar as zonas de sombras no espaço e no corpo do ator, além de utilizar fortes contrastes na intensidade e no “brilho” de cada cena, buscando causar ‘impressões’ na retina dos espectadores, ressaltando as tensões dramáticas.

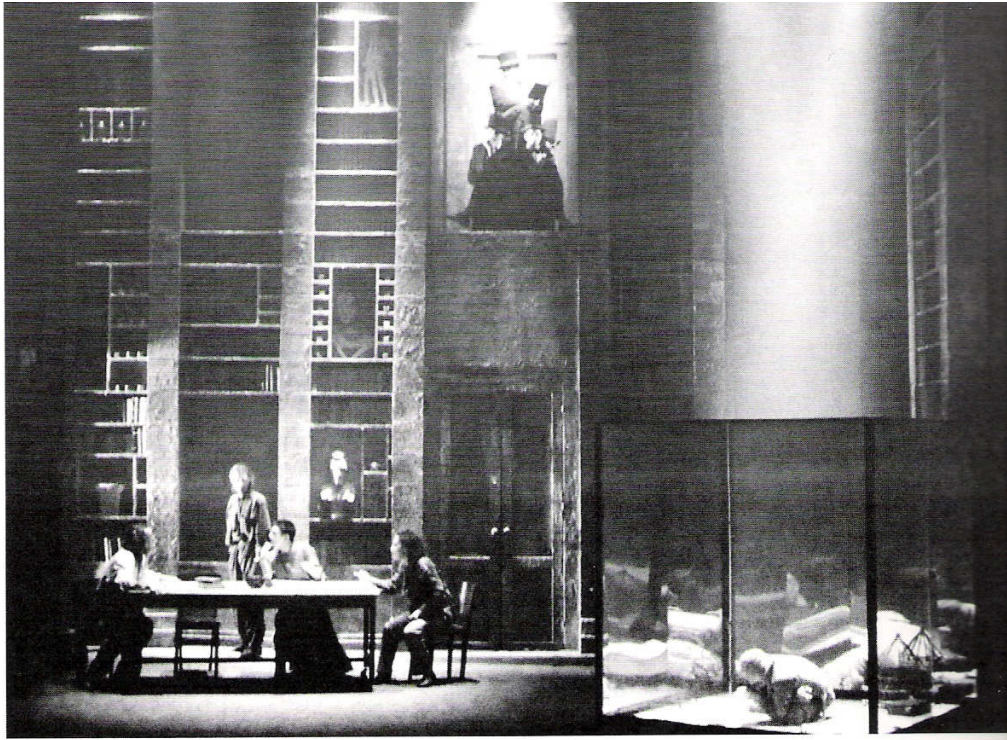


Figura 5 - "Trilogia Kafka - A Metamorfose"
Direção e iluminação de Gerald Thomas – 1988
Cenografia Daniela Thomas
Foto: Ary Brandi

Todos esses recursos de afinação de luz procuram criar na cena imagens que evoquem a subjetividade das personagens no contexto em que desenrolam suas ações. Essas imagens geradas no palco procurarão, às vezes, despertar respostas emocionais na platéia.

Segundo Denis Bablet²⁹ os encenadores expressionistas Jessner e Fehling usaram a luz, especialmente a luz colorida, para ‘expressir-se fortemente’, para concentrar a atenção, articular a ação, acentuar a tensão: “Se a luz da lua parece penetrar por uma janela, como em *Tambores da Noite*,

²⁹ *Apud.* Redondo Júnior **Panorama do Teatro Moderno** Lisboa, Arcádia, 1961 p.181

de Brecht, não é tanto para sugerir o luar, como para deformar os objetos, projetar sombras sobrenaturais, aumentar a tensão patética.” Uma intenção formal totalmente diferente do movimento realista. Essa iluminação busca mais do que meras imagens plásticas requintadas de exploração do binômio luz-sombra, mas principalmente atua no decorrer da apresentação criando rupturas de tempo e de espaço, aproximando ou distanciando as ações entre as personagens, “segue a ação não como uma ilustração, mas como um intérprete que representa fases essenciais.”³⁰ (p. 182).

Por outro viés que não seja o apelo emocional e de subjetividades, esses estilos vão trabalhar apenas com a composição visual de efeitos de plasticidade pictórica, numa intencionalidade estética completamente formalista, de resultados *per se*, sem buscar expressão e significância propositais, mas de qualquer maneira preocupados com a desnaturalização da cena. Enfim, trabalham com uma idéia genérica de ‘belo’ ou de ‘grotesco’ em iluminação.

Acreditamos, como já foi afirmado antes, que muitos espetáculos são hibridizados em diversos graus de seus teores materiais por essas heranças.

Épico

Devemos considerar duas formas quando falamos em épico. Em primeiro lugar as narrativas épicas da Antigüidade, com aquilo que Aristóteles chamou de ‘vasto assunto’. Dentro dessa característica de ‘vasto assunto’ temos o teatro medieval, com os autos inspirados em temas bíblicos que mostram trajetórias de personagens em diversas situações e espaços com muitas passagens de tempo.

Tecnicamente esses textos precisaram, quando encenados, de vários cenários para representar os diversos espaços onde ocorriam as ações. Tal fato gerou a necessidade do público deslocar-se por estes cenários e, nesse movimento através das ‘estações’ da via-crucis p.ex., já gerava no público a

³⁰ *Idem. Ibidem.* p.182.

sensação da passagem do tempo. Além disso, havia a presença do narrador ajudando a situar e conduzir o público pelos espaços.

Essa ‘condição’ narrativa e essa profusão de situações em espaços diferenciados podem hoje em dia ser satisfatoriamente solucionada, tanto em palcos italianos médios e grandes quanto em arenas médias ou grandes, pela iluminação que criará convenções de desenho/brilho/cor para cada espaço, conduzindo o olhar da platéia através dos episódios e definindo com alguma verossimilhança, ou não, cada espaço necessário, ou a mudança do tempo narrativo (cenas em flash-back p.ex). Muitas encenações resolvem-se apenas com uso de alguns objetos e a luz para determinar ambientes e espaços.

Em segundo lugar temos o Teatro Épico realizado e teorizado por Bertolt Brecht até meados do século XX, que deixou-nos, no tocante à iluminação teatral, uma herança bem definida. Partindo do pressuposto que a relação palco-plateia deve ser de atenção crítica e de pensamento consciente e racional, não deixando dúvidas quanto à ‘clareza’ da situação de representação, tanto para o ator como para o público, o encenador alemão postulava que os seus textos deveriam ser iluminados no palco de forma ‘clara e homogênea’, onde tudo estaria revelado e mostrado ao espectador por uma ‘geral branca’ bem distribuída pelo espaço, como na figura 7, não deixando margens para zonas de sombra, tampouco criando atmosferas que pudessem sugerir emocionalmente o desempenho do ator ou a fruição do público.

Sabe-se que quando utilizava cor na cena³¹, era um azul leve, de pouca saturação, para reforçar a intenção de afastamento que o azul provoca no espaço cênico em relação à plateia, Brecht realizou também muitos musicais, onde a música era um recurso importante para a instalação do ‘efeitoV’, e nas suas encenações uma outra luminosidade acompanhava a cena musical, como p. ex. nessa descrição sobre a encenação de Mãe Coragem:

31 v. Hamilton Saraiva **História, Técnica e Estética em Iluminação Cênica** dissertação de mestrado apresentada na ECA/USP, São Paulo, 1989.

Quando havia que entrar ao terreno musical (...), se fazia descer dos bastidores um 'emblema da música', composto por um trompete, um tambor, bandeiras e globos que se iluminavam. (...), servia para fazer visível a mudança para outro plano estético – o musical – para não produzir a falsa impressão que as canções 'surgiam da ação', ao contrário, tinha-se a impressão real que se tratava de *entremezes*. (BRECHT, 1978, p. 19).

A TÉCNICA

HARDWARE

Lentes e lâmpadas

Os tipos de lentes que são amplamente usadas nos teatros do mundo são frutos de estudos ópticos ligados à natureza da luz se relacionar com as superfícies por meio de: reflexão, refração ou absorção. A tecnologia das lentes para teatro foi desenvolvida -durante as duas grandes guerras mundiais do século XX- a partir da necessidade de extrair de cada filamento luminoso de uma lâmpada o maior ganho possível em claridade, endereçando os fachos luminosos por intermédio da ação de lentes.

Alguns tipos de fontes de luz levam os nomes de suas lentes e as principais são: Plano-convexo, Elipsoidal, Fresnel.³²

As grandezas específicas para medir luminotecnia são:

Lúmen - mede o fluxo luminoso;

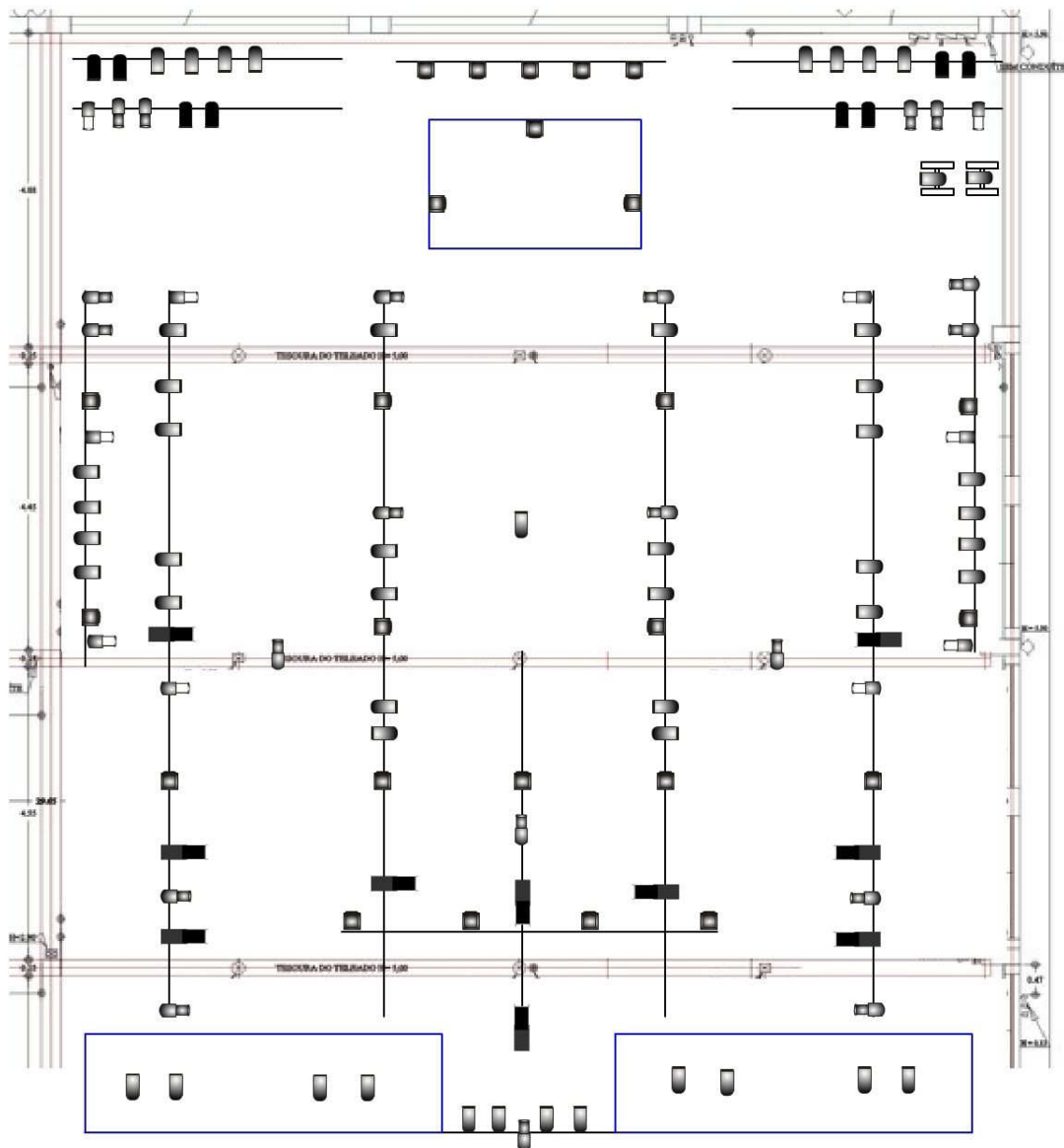
Lux - mede o fluxo luminoso em relação a uma unidade de superfície de 1 metro quadrado;

Kelvin – mede temperatura de cor luz.

Distribuição das fontes de luz no espaço

Para começar a executar o seu trabalho no projeto de luz, o iluminador organiza a distribuição das fontes de luz nas varas de luz e em outros pontos do espaço, que atendam às suas necessidades de angulação e quantidade de luminosidade sobre os objetos e superfícies a serem iluminadas. Esse planejamento dará origem ao MAPA DE LUZ, importante referência para os técnicos montadores e para a reprodução do projeto em outros teatros, caso o espetáculo faça uma turnê. Abaixo: ex. de mapa de luz de D. Quintiliano.

32 V. Glossário



"os dois cavalheiros de verona"
 dir. ulysse cruz e ricardo rizzo

este projeto poderá ser modificado para atender
 cenografia, e ou, direção do espetáculo.
 desenho de luzes por *domingos quintiliano*

-  suporte para piso
-  lâmpada par 64 # 2
-  lâmpada par 64 # 5
-  elipsoidal ETC 36 graus com iris e facas
-  elipsoidal 50 graus com facas
-  elipsoidal TELEM
-  plano - convexo

Afinação de fontes de luz no espaço: Ângulos e Vetores³³

As fontes de luz são distribuídas no espaço das varas, torres e outros suportes do espaço, de acordo com o desenho que o projetista de luz pretende realizar. Para tanto ele sempre levará em consideração esses dois fatores, ângulos e vetores, relacionando-os ao ator, à área ou ao elemento a ser iluminado. Os ângulos e vetores são determinados pela disposição da fonte na vara de luz, ou escolhidos a partir de alguma necessidade especial do ator ou objeto a ser iluminado.

Já desde o Renascimento sabemos que a melhor angulação para iluminar um objeto é de 45 graus entre a fonte de luz e o objeto a ser iluminado. Dessa maneira ele é iluminado integralmente na vertical e projeta uma sombra bastante controlável.

Os ângulos vão sempre determinar a relação entre luz e sombra nas superfícies tridimensionais como o corpo e o rosto do ator. Em relação a este, o iluminador tem que escolher os ângulos mais adequados para suas intenções, com consciência do tipo de impressão que essa imagem gera, e se essa é adequada ou não ao contexto do espetáculo. P.ex.: numa encenação realista não se pode deixar áreas de sombra no rosto do ator, principalmente na região dos olhos, a não ser quando o contexto da ação justifique durante certo tempo, mas ainda assim essa situação não pode permanecer durante todo o tempo da apresentação, pois gera um incômodo para o espectador.

Mesmo em encenações cujo desenho de luz seja não-realista essa atenção do projetista durante sua afinação e utilização numa cena não deve ser descuidada. Na encenação de intenção épica no sentido brechtiano torna-se óbvio a necessidade do rosto do ator estar claramente revelado.

³³ As ilustrações desse item foram extraídas de W. Oren Parker, Harvey K. Smith, **Scene Design and Stage Lighting** Holt, Rinehart and Winston, Nova York, 1979

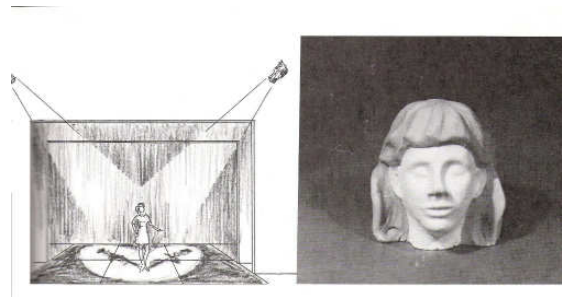


Figura 1 - fonte de luz à 45 graus do corpo do ator

Os ângulos de 30 graus na luz frontal são também possíveis, mas eles causam fadiga na retina do ator e parecem mais 'chapados' para o espectador.

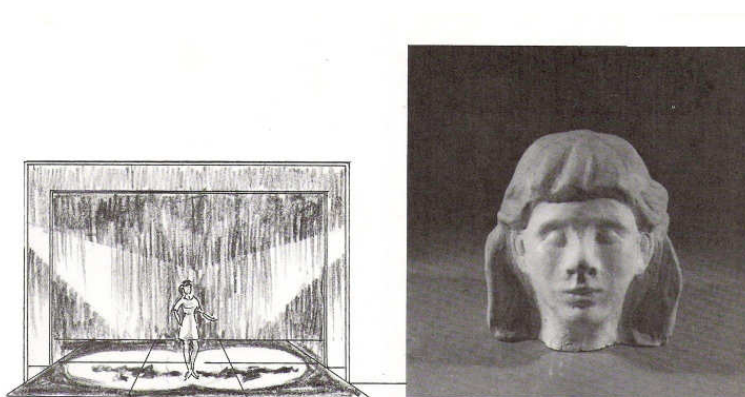


Figura 2 - cruzados laterais à 30 graus

Figura 3 - Abaixo ângulo de 90 graus (pino) sobre o ator.

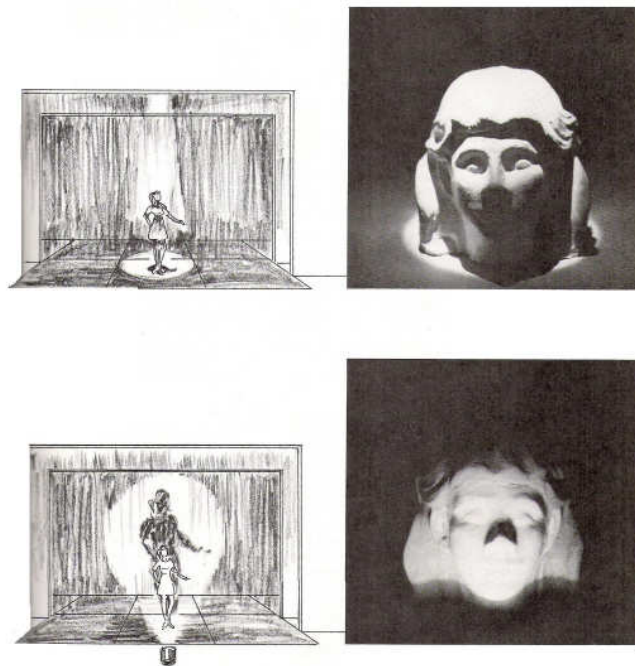


Figura 4 - Acima luz de chão.

Os ângulos de 90 graus (pinos) geram a maior quantidade de sombras no rosto do ator, projetando a expressão para baixo. Fontes de luz no chão geram grandes sombras ao fundo. São ângulos adequados para intenções não-realistas, devido à sua própria condição anti-natural (nenhuma fonte de luz aparece assim na natureza)

Os vetores são determinados pela relação entre fonte de luz, a direção que o fecho luminoso percorre até a área iluminada. No teatro são basicamente determinados pela luz frontal (ou frente), contra-luzes, cruzados laterais (esquerda e direita), torres laterais (esquerda e direita), chão (ou ribalta).

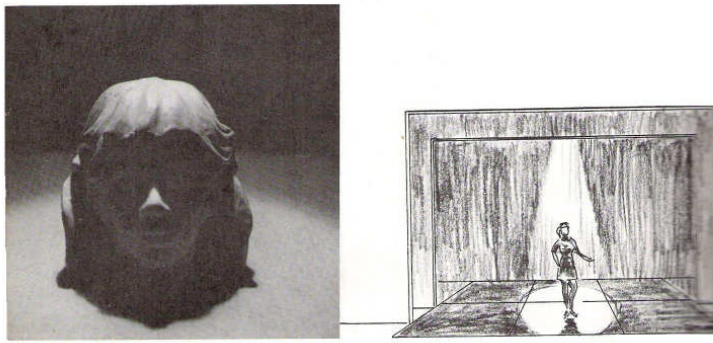


Figura 11 - Contra -luz sobre corpo do ator a 45 graus

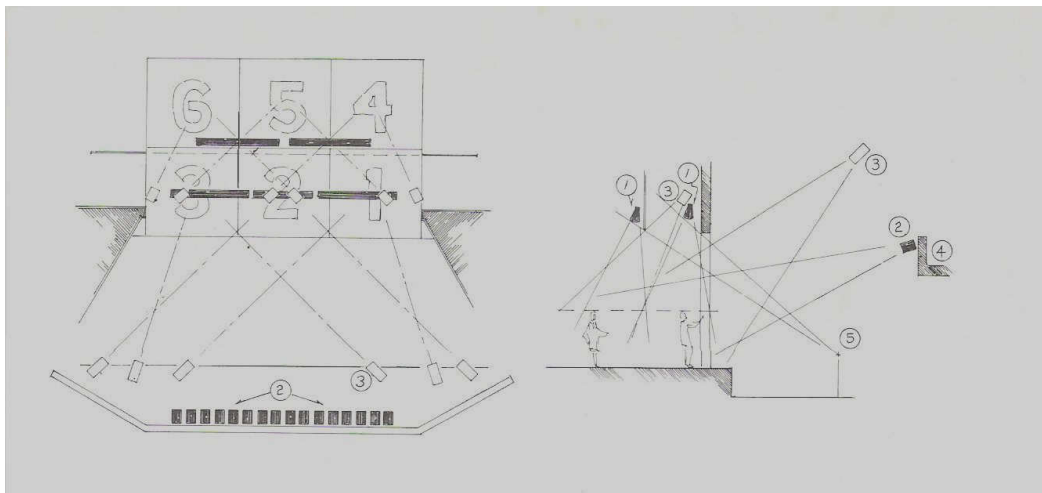


Figura 3 - Na esquerda, planta -baixa com visualização de vetores para distribuição de fontes de luz em relação às áreas a serem iluminadas . Na direita visualização vertical de vetores e ângulos.

O vetor que baliza toda a distribuição das fontes de luz nas varas é o centro do palco. As áreas do palco são geralmente nomeadas no recorte da profundidade de: frente (na figura 12: áreas 1,2 e 3) e fundo (figura 12: áreas 3, 4 e 5); e esquerda (áreas 3 e 6) centro (áreas 2 e 5) e direita (áreas 1 e 4), no recorte da largura, pois no Brasil é mais comum a convenção herdada do teatro

européu de nomear as áreas a partir do ponto de vista da platéia. Para cada tipo de espaço de atuação as áreas a serem iluminadas devem ser visualizadas por meio de vetores, tanto no momento de projetar a iluminação de um espetáculo quando no momento de afinar as luzes em determinado espaço para uma performance.

A nomenclatura básica de notação dos vetores de afinação é: Frente, Contra-luz, Centro, Esquerda, Direita.

SOFTWARE

Brilho e Intensidade

A iluminação teatral é feita basicamente pela combinação de 2 equipamentos: as fontes de luz e a mesa de luz (painel de controle e racks com os dimmers). Esses são os 'hardwares' da luz. O controle da iluminação cênica é feito a partir da mesa de luz onde os 'dimmers' permitem variar a intensidade do brilho das fontes de luz de 0 a 100%, ou seja, numa lâmpada de 1000W, a curva de luminosidade (ou 'brilhosidade') vai de 0 (black-out) a 100% (1000W= full light). A combinação entre as percentagens de brilho de cada fonte de luz vai gerar o total de intensidade de luz presente na cena, que por sua vez podem gerar na retina do espectador os fenômenos de fadiga visual, contrastes, adaptação visual, entre outros. Em geral esse controle deve ser utilizado para dar conforto ao olhar do espectador, só utilizando as outras possibilidades de acordo com contextos específicos de intencionalidades expressivas. Essa função dos dimmers faz toda a diferença na forma como a cena vai ser tingida, esculpida e revelada pela luz.

Segundo Domingos Quintiliano é a melhor parte do processo criativo:

O momento mais legal é quando se faz a gravação na mesa de comando, a equalização das intensidades das luzes, que é um roteiro eletrônico. Nesse momento o iluminador faz um trabalho que se aproxima da fotografia no cinema, o diretor de fotografia ajusta luzes e lentes para a

sensibilidade da câmera. A gente tem que ajustar as intensidades para os olhos do público.

É a hora de otimizar o uso da luz que foi desenhada, hora de mostrar o que uma boa luz é capaz de fazer por um espetáculo”.

“Sem um olho bem treinado para essa fase do trabalho será impossível ser um bom iluminador.

Por meio desse atributo da luz podemos criar na cena claridade e escuridão e modificamos a vontade, com a utilização de gelatinas, a cor original emitida pela fonte de luz e pelas superfícies expostas a ela.

Podemos observar a influência que a escolha de uma lâmpada e/ou lente, e/ou filtro de cor, exerce em relação à reprodução de cores de corpos e superfícies, por isso é importante para o iluminador preocupar-se com a temperatura de cor das fontes luminosas com as quais ele trabalha. Nesse tema reside também toda a interferência ou interação entre a luz e a cenografia e o figurino.



foto: João Caldas

Nessa foto podemos observar os atores (Raul Cortez e Lígia Cortez) bem destacados pela luz dirigidas sobre eles. A foto apresenta até um pouco de

saturação de brilho nos rostos, um problema que aparece na imagem fotográfica, mas não na cena ao vivo.

Tempo e Ritmo

A iluminação de um espetáculo é constituída a partir de conjuntos de luzes distribuídos pelo espaço cênico e que serão manipulados (acesos e apagados) por intermédio do controle da mesa de luz. Esses movimentos da luz são determinados pelo ritmo estabelecido pela encenação para compor o ‘andamento’ da *performance*.

Trata-se de um trabalho fino de depuração que se faz nos ensaios técnicos de luz e que exige no operador destreza manual, senso rítmico e familiaridade com as sutilezas da mesa manual ou com os recursos tecnológicos avançados da mesa digital.

Os movimentos geralmente são feitos por meio da ‘fusão’ da luz de uma cena para outra, num movimento integrado do que é apagado com o que é aceso, chamado tecnicamente de *cross-fade*. Mas também existem os movimentos ‘secos’ que não são feitos por meio de ‘fusão’. Movimentos de luz devem ser executados acompanhando-se as necessidades da encenação: seguindo o jogo dos atores/bailarinos por intermédio de gestos, movimentos ou falas do ator, trajetórias ou deslocamentos da cenografia, ritmos musicais etc. Todo movimento será determinado por um ritmo e deverá ser executado num intervalo de tempo que pode ser classificado por lento, rápido ou normal. Podem existir movimentos lentíssimos, imperceptíveis aos olhos do espectador. Tudo isso é feito a partir dos recursos disponíveis por cada tipo de mesa de luz e determinam a partitura da luz no espetáculo e são registrados nos roteiros de luz para comandar o trabalho do operador. .

ESTÉTICA

Por meio do desenvolvimento tecnológico dos equipamentos usados em iluminação teatral as funções da luz foram determinadas pelas potencialidades materiais que podem construir na cena. A partir daí diversos procedimentos estéticos são controláveis pela manipulação correta da iluminação.

Seguindo os passos dos autores Parker e Smith (1978)³⁴ que escreveram um tratado sobre o binômio luz-cenário destacamos as seguintes funções da luz:

REVELAR

Primeira e principal função da luz, que corresponde a criar as condições de visibilidade para as retinas dos espectadores do que está acontecendo na cena. Pode ser construída com recursos simples e de pouca qualidade, como p.ex com as lâmpadas de tipo flood, ou com mais qualidade de acabamento visual com PC's, Elipsoidais, Fresneis e Lâmpadas PAR64. No palco italiano ela é basicamente feita pela combinação de uma luzes frontais (Geral) e contra-luzes, que iluminem todas as áreas de atuação.

³⁴ W. Oren Parker, Harvey K. Smith **Scene Design and Stage Lighting** Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979, 4a.ed.



fotos: Fábio Reginato

Nessa imagem vemos toda área do palco iluminado. Uma vara de contra-luz com gel Rosa de contra-luz e o centro em destaque a partir de baterias de luzes brancas cruzadas sobre área onde a atriz fará a maior parte das cenas. Abaixo a presença da atriz



SELECIONAR

A luz teatral deve sempre revelar o que deve ser revelado no espaço cênico e nas áreas de atuação do ator com seus movimentos, deixando esmaecer de brilho o que pode ou deve ser fracamente iluminado, ou mesmo deixado no escuro.

Em espetáculos onde ocorrem muitos movimentos de luz essa função de selecionar se manifesta na forma de conduzir o olhar do espectador para as áreas de atuação aonde vai 'acontecer' algo importante para o andamento das ações.

Na narrativa épica p.ex. essa função assume uma função importante para construção dramática da fábula: uma cena é feita na esquerda/baixa (área 3) por 3 atores e na cena seguinte outro ator na direita/alta comenta o que acabou de acontecer (área 4). Onde a área 1 está iluminada por 3 PC's (2 de frente e 1 contra-luz) e a área 6 com um foco fechado feito com 1 Elipso. Por intermédio do movimento comandado a partir da mesa de luz o olhar do público é conduzido de uma área à outra, por meio do movimento de apagar área 1 e acender o foco na área 6, num tempo delimitado intencionalmente (rápido, lento ou normal). Aqui o trabalho de seleção a partir da luz se traduz em 'focar' a atenção da audiência.

Na foto abaixo vemos a atriz que se deslocou para uma área na esquerda-fundo do palco, num nível médio de altura entre chão e teto do palco (uma caixa cênica da pé direito bem baixo). O foco que a ilumina bem fechado sobre o seu corpo sentado no módulo, está posicionado numa afinação cruzada que vem da direita para a esquerda, (ela está de frente para a fonte de luz e numa ligeira diagonal em relação ao público).



foto: Fábio Reginato

Zezé Polessa em *Não Sou Feliz mas Tenho Marido*

Iluminação de Maneco Quinderé

ESCULPIR

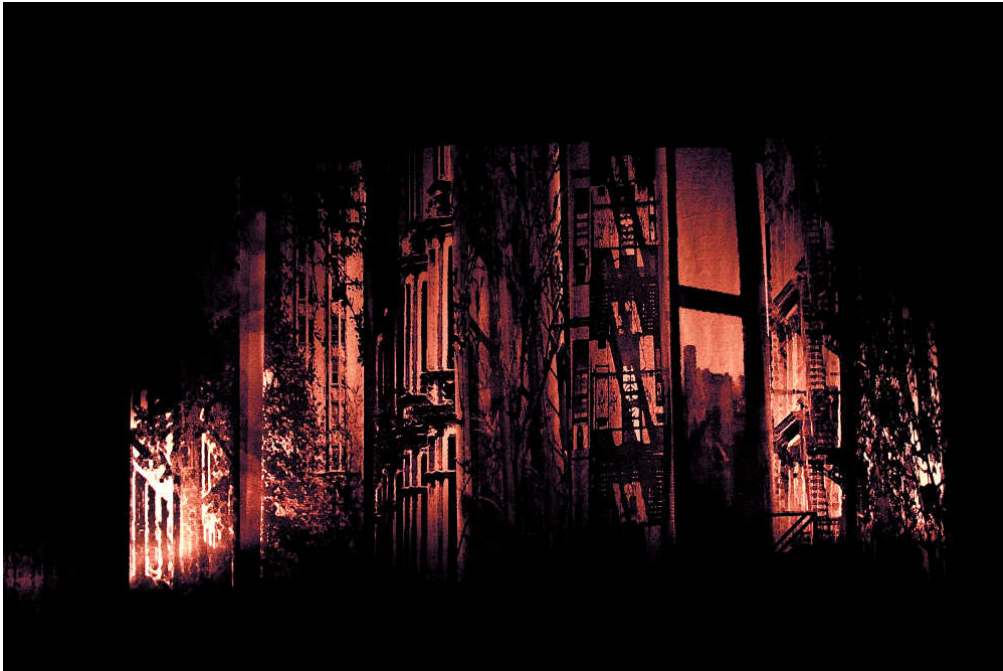
O espaço cênico do palco é tridimensional, onde atores, cenários, objetos e adereços constituem as superfícies que vão ser atingidas pelos feixes luminosos refletindo uma parte da luz e absorvendo outra. A luz teatral deverá modelar e dar forma a todas as figuras presentes na cena, configurando suas formas e respeitando (ou não) seus volumes. Os cenários grandiosos que ocupam espaço tanto na horizontal quanto na vertical da caixa cênica devem ser iluminados de forma ‘não-chapada’, ou seja, por meio de ângulos e vetores que não sejam somente frontais. Esses cenários deverão ser iluminados em ângulos que valorizem as formas, linhas e volumes num desenho significativo nos estilos simbolistas, ou ‘realisticamente motivados’ nas cenas realistas.

Abaixo cenário de Ulisses Cohn iluminado por Domingos Quintiliano para o espetáculo *As Mulheres da minha vida*



foto: Fábio Reginato

Na imagem acima vemos as fontes de luz acesas nas laterais da área de atuação e os telões do fundo iluminado em contra-luz. A jogo entre as cores ajuda a criar o volume nos desenhos no tecido.



Cenário de Ulisses Cohn *As Mulheres da minha vida*

foto: Fábio Reginato

Os telões pintados em preto recebem volume e contrastes através de iluminação e da cor.

Esculpir o corpo do ator

Atores num palco italiano devem ser iluminados preferencialmente por 3 fontes de luz, a partir do ponto de vista da platéia por meio de 2 cruzados laterais para cada lado do corpo e do rosto e um contra-luz, em cada uma das seis áreas da subdivisão usual, para que a tridimensionalidade do corpo seja preservada conservando o volume natural.



Raul Cortez em *Rei Lear*

foto : João Caldas

INSTALAR UMA ATMOSFERA

Quando se inicia o espetáculo e as luzes se acendem toda uma construção visual no quadro da cena é imediatamente dada aos olhos do público, e uma ‘atmosfera dramática’ é estabelecida. Essa atmosfera pode ser para revelar um ambiente (interior ou exterior), um horário do dia ou da noite, uma circunstância inicial da fábula, p.ex. um narrador na direita/baixa do palco italiano, ou simplesmente o palco iluminado para a entrada de um ator. O estabelecimento dessa atmosfera é criado também com a opção de mostrar ou esconder as varas e os suportes de onde provêm as fontes de luz, na intenção ou não de criar um ambiente ilusionista ou de truques mágicos a partir da iluminação.

A atmosfera será construída a partir de todas as funções anteriores descritas para a luz e dos recursos de hardware em iluminação possíveis naquele espaço. Uma importante forma de instalar a atmosfera se dá por meio do uso de cores ou da manipulação das intensidades de brilho da luz branca. Quando usar cor o projetista de luz deverá dosar corretamente a utilização dos filtros para não interferir nos tons de pele dos atores de maneira arbitrária. Deverá também cuidar para interagir com a cor dos outros materiais presentes na cena (tecidos, madeira, ferro, plástico etc.) de maneira a harmonizar-se com os mesmos sem provocar efeitos indesejados, como p.ex. transformar o vermelho de um tecido em preto através da projeção de uma luz verde na superfície do mesmo.

Durante o decorrer do espetáculo a iluminação pode mudar de atmosferas ou nuançar as já estabelecidas pela cenografia e pelos movimentos dos atores. Enfim, nessa função da luz está toda a manipulação estética e técnica possível de ser controlada pela mesma.

Muitas vezes essa atmosfera pode ser criada a partir da utilização de fontes de luz não elétricas, como velas, tochas de fogo e outras. Pode também surpreender os olhos do público com inusitados ângulos de proveniência da luz ou pela instalação de fontes de luz dentro dos cenários ou objetos. Nas encenações realistas o uso de abajures, arandelas, candelabros, lanternas e outras fontes de luz 'caseiras' ajudam a construir a verossimilhança desejada.

As atmosferas são muito importantes nos estilos simbolistas e derivados, e se valem muito das cores e de seus graus de saturação, da combinação entre primárias e secundárias, e da manipulação dos contrastes entre claro/escuro, criando tensão dramática.

As propriedades controláveis da luz cênica

Tudo o que foi descrito até agora demonstrou as propriedades que a iluminação cênica possui para auxiliar na construção visual do quadro da cena. Essas propriedades são controláveis a partir das possibilidades materiais de cada produção, as condições técnicas de cada espaço e as opções estéticas da encenação.

Resumindo a luz cênica trabalha com:

- Equipamentos: fontes de luz, painel de controle, *racks*, *dimmers*, instalações elétricas do espaço, filtros e efeitos;
- Intensidades das fontes luminosas;
- A distribuição e direção das fontes de luz no espaço cênico e suas possibilidades de difusão e/ou concentração dos fachos luminosos;
- Com cores, suas leis físicas (temperatura e saturação), seus atributos realistas ou simbólicos determinados pelos fabricantes de gels e pelos contextos plásticos e conceituais do espetáculo;
- Formas, volumes, linhas de tudo o que se mostra na cena, inclusive os atores;
- Movimentos que se estabelecem pelo espaço/tempo da apresentação.

Portanto, a construção da imagem é a tarefa primordial da luz cênica e todas as suas outras 'tarefas' se adequam às convenções teatrais propostas pela encenação. E por fim, mas não por último, o tema da interferência da luz nas subjetividades da percepção da audiência, que diferem demais na apreciação de um espectador para outro e, portanto, nem sempre poderão ser mensuradas com precisão.

Sobre essas interações acreditamos referendados por Max Keller :

Felizmente não existe nenhuma reação genericamente válida aos efeitos da iluminação. Iluminar, como a música, é uma esfera particularmente subjetiva. A percepção da luz raramente é um processo consciente. Talvez precisamente porque seu efeito emocional é inconsciente que afeta nossas sensibilidades assim incisivamente (...) A composição visual de um evento almeja dar suporte ao que acontece no palco e influencia-o emocionalmente.³⁵

Se as interações não podem ser controladas, a qualidade da imagem sim; e esta é a preocupação básica de todos os iluminadores, conferindo ao trabalho dos mesmos esse caráter de parceiro e suporte dos outros trabalhadores da cena como podemos notar ao longo das suas falas.



foto: João Caldas

O iluminador teatral, por meio de um aparato técnico, põe-se a serviço de um todo, representado pela produção e equipe de criação de um evento cênico. Certamente é dessa condição que o trabalho material de construção da cena recebe, dialeticamente, a determinação de seus resultados estéticos pela via dessa interferência da técnica, que por sua vez, é determinada pelas condições

³⁵ Max Keller, *The Light Fantastic, The art and design of stage lighting*, New York, Prestel, 1999.

materiais (inclusive econômicas) de produção. Dessa forma, a esfera de atuação da iluminação cênica demonstra como ao longo de todo ideário estético que qualquer movimento dentro da linguagem teatral possui, está uma contrapartida dialética representada pela técnica, na forma de lidar com a matéria cênica, onde reside a sua 'hora da verdade' que se relaciona com a capacidade de concretizar suas intencionalidades expressivas e de comunicação, em formas compatíveis com seus temas e conteúdos. Na dialética da poesia cênica, no *opsis* de cada *mythos*, reside a qualidade de uma forma teatral, o teor completo de sua expressividade e encontro com a audiência.

OS COMPONENTES DA IMAGEM

Luz e o corpo humano

As relações da luz com o corpo do ator são basicamente determinadas pelas questões técnicas descritas no item 'Ângulos e Vetores'. Mas ainda existem outras relações que se estabelecem a partir de cada produção e de cada apresentação. .

Atores devem saber posicionar-se em relação à luz para serem favoravelmente iluminados, principalmente quando estão em 'foco'. Quando o ator não consegue realizar uma 'marca' junto com o operador de luz, posicionando-se corretamente no espaço é melhor para a direção desistir desse movimento. Isso parece banal, mas acontece muitas vezes, mesmo com atores profissionais. Por outro lado, atores experientes conseguem identificar se uma lâmpada mudou de intensidade numa determinada noite; percebem também se o operador está executando os movimentos com a concentração necessária para contracenar no tempo e ritmos corretos. Esse suporte rítmico que a operação

de luz (e a de som também), oferece às *performances* dos atores, noite após noite, podem ser fundamentais para evitar o desgaste e os esgarçar dos tempos determinados pelo encenador.

A estatura dos diversos atores presentes no palco também é uma atenção que deve fazer parte do trabalho do iluminador durante a afinação dos conjuntos de fontes de luz, pois muitas vezes atores muito altos podem ficar fora dos ângulos de incidência da luz, conforme a área em que atuam, principalmente quando estas não são no mesmo nível do chão do palco.

Muitos atores influenciam-se emocionalmente com as atmosferas luminosas criadas para uma cena, outros se sentem prejudicados quando não estão iluminados com brilho em determinadas posições. Essas questões aparecem muito no cotidiano das produções e devem ser equacionadas no conjunto dos trabalhos de direção, projetista de luz e operador.



foto: Fábio Reginato
ator/atriz Antônio Fagundes e Fernanda D'Umbra

A luz cênica é um elemento do teatro que se relaciona com o ator/bailarino e com a platéia no nível orgânico e físico em primeiro lugar,

devido à sua natureza de fenômeno elétrico. Portanto não podemos desconsiderar a influência emocional da luz sobre os corpos humanos. E luz é cor, e cor é vida, portanto uma permanente indagação sobre as diversas influências da cor sobre o organismo, suas variantes e determinantes devem sempre estar no 'foco' do trabalho do projetista de luz. Porém é aconselhável trilhar esse espinhoso caminho com o auxílio indispensável da ciência, evitando os psicologismos baratos do tipo 'a melancolia é azul ou verde?'. Parece exagero tamanho simplismo, mas às vezes deparamos com esse tipo de conceituação 'colorida', em encomendas de projetos por parte de diretores.

A física óptica será sempre o instrumento mais capaz de apresentar elementos para a compreensão do fenômeno da luz e sua propagação pro intermédio de reflexão, refração e absorção das ondas luminosas. As condições do equipamento, as dimensões do espaço, as linhas do cenário, os sons e as energias dos corpos dos atores poderão inspirar muito mais os iluminadores quando vão tingir cenas, pessoas e elementos com cores do que uma atmosfera imposta por algum tipo de clichê em voga.



foto: Gal Oppido iluminação de Domingos Quintiliano para dança de Sandro Borelli.

LUZ E COR

A combinação de cores que enfeixadas dão a sensação da luz branca do dia é conhecida como espectro solar, e a retina humana pode enxergar uma parte desse espectro. Essa luz ‘incolor’ é composta por uma combinação de ondas luminosas coloridas que o prisma colocado sob seu feixe irá decompor a luz branca refletindo as cores que formam o espectro total do branco.

Luz branca se decompõe em:

Vermelho – laranja – amarelo
Verde – azul – anil
Violeta



As cores que enxergamos nos objetos se constituem pelo processo de refletir a luz projetada sobre eles. Dizemos que o objeto é amarelo quando ele reflete o amarelo, absorvendo as ondas do vermelho, do verde, do azul. A qualidade das cores depende da composição colorida da luz. Se um objeto é verde, mas a luz projetada sobre ele não tiver ondas luminosas verdes, ele não poderá refletir o verde, portanto não será verde.

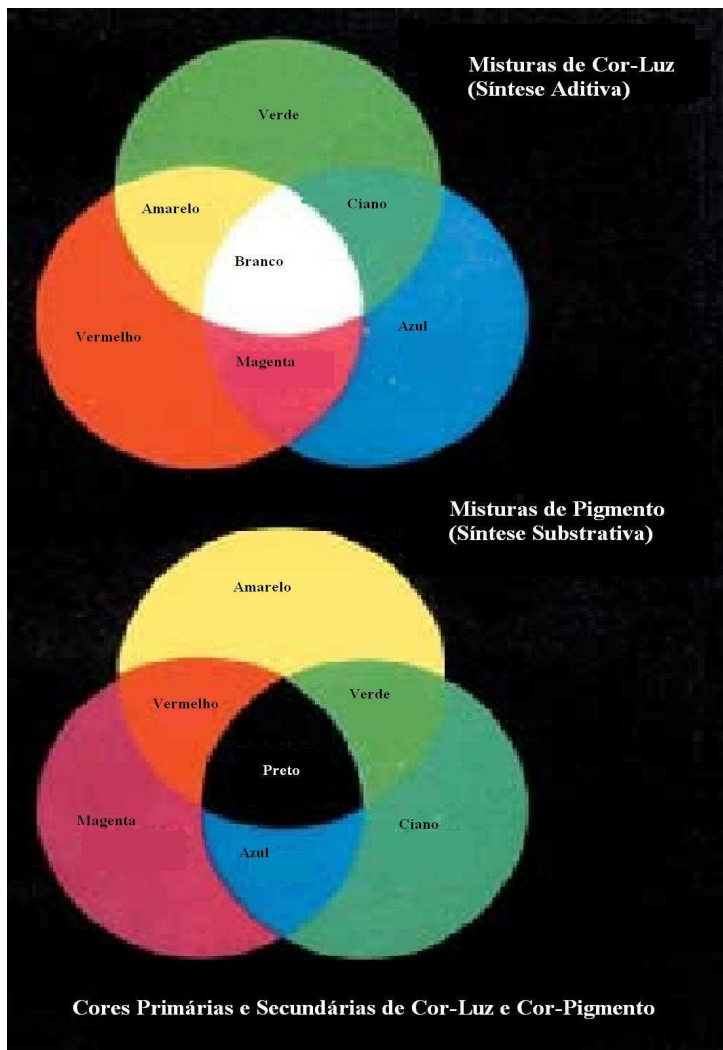
O olho humano é um requintado decodificador da luz, utilizando um “equipamento” extenso que vai das pupilas ao cérebro.



As cores primárias em cor pigmento são: azul, amarelo e vermelho.

Mais adequado às necessidades das impressões gráficas vemos mais difundido nos dias de hoje, como primárias, as cores magenta, cyan e amarelo.

As cores pigmentos se misturam por subtração de cor, (síntese substrativa), portanto vão perdendo cor, escurecendo, em direção ao preto.



As cores primárias em luz são: vermelho, verde e azul.

As secundárias são: amarelo, bluegreen (cyan) e magenta.

As cores luz se misturam por adição de cor, (síntese aditiva), e vão em direção ao branco original que a luz do sol proporciona aos nossos olhos.

No teatro a luz, naturalmente, opera seu trabalho com síntese aditiva e a cenografia e figurino com cor-pigmento, portanto, com síntese substrativa. Essa diferença tem que ser levada em consideração sempre.

Seguindo Adolphe Appia:36

A cor é um derivado da luz: depende dela e, do ponto de vista cênico, de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera da cor, para devolvê-la mais ou menos móvel no espaço – e neste caso a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida e a cor continua, então, fixa ao objeto e não recebe vida senão desse objeto e pelas variações da luz que o tornam visível.

Seguindo as caracterizações de Palmer (1985), e as especificações do fabricante de gels³⁷, podemos descrever as cores mais usadas em iluminação teatral da seguinte forma:

Violeta e Púrpura: São cores secundárias produzidas pela mistura de azul e vermelho em luz. “É a cor mais fria entre as frias”. E é “comumente vista como uma cor melancólica” (p.49) Quando se acrescenta mais vermelho o violeta transforma-se em púrpura, uma cor muito encontrada na natureza.

Supergel #47: Rosa Púrpura Claro (Light Rose Purple)

Bom para efeitos dramáticos ou mistério. Ótima como cor de fundo.
(Trans.= 16%).

Supergel #48: Rosa Púrpura (Rose Purple)

Cor pálida do entardecer. Excelente para contra luzes intensos e dramáticos.
(Trans.= 16%).

Supergel #49: Púrpura Médio (Medium Purple)

É o mais escuro da gama púrpura-magenta. É utilizado em efeitos especiais de c
(Trans. = 4%).

Supergel #349: Pink Fisher (Fisher Fuchsia)

Púrpura com magenta usado para efeitos em cenários e musicais.
(Trans.= 11%).

Verde

36 Adolphe Appia **A obra de arte viva**, Lisboa, Arcádia, 1970 p.52

37 Nesse mostruário são indicadas as principais utilizações do tons de cada matiz, que são definidas depois que as gels são experimentadas e analisadas por iluminadores de várias partes do mundo, e que vão definindo sua aplicabilidade. Podemos notar que umas cores se prestam mais intenções realistas, outras para intenções simbólicas.

Sob a luz artificial verde a pele humana fica com aparência macabra. Na natureza ela está presente nos vegetais e associa-se a representação desses elementos no palco. Segundo Max Keller é uma cor que 'conforta almas cansadas'.



Supergel #86: Verde Ervilha (Pea Green)

Bom para sombras densas de folhagens e efeitos de bosque.
(Trans.= 56%).



Supergel #386: Verde Folha (Leaf Green)

(Trans. = 32%).



Supergel #388: Verde Luz de Gás (Gaslight Green)

Um verde pálido com tom amarelo, ótimo para recriar a sensação de luz a gás, em peças daquele La Boheme. Pode ser usado em folhagens e luzes refletidas em gramados. (Trans. = 76%).



Supergel #89: Verde Musgo (Moss Green)

Útil para ambientes de mistério e coloração geral nas cenas e cenários.
(Trans.= 45%).



Supergel #389: Verde Chroma (Chroma Green)

Um verde brilhante com um pouco de azul e amarelo. É excelente para criar os efeitos de folhagem. Consegue-se um efeito especial excelente sobre os atores. (Trans. = 40%).



Supergel #90: Verde Amarelado Escuro (Dark Yellow Green)

Alternativa como cor primária nos casos em que se deseja uma maior transmissão.
(Trans.= 13%).



Supergel #91: Verde Primário (Primary Green)

Verde primário para compor o sistema das três cores primárias.
(Trans.= 7%).



Supergel #93: Azul Esverdeado (Blue Green)

Ideal para cenas melancólicas. Realça cenários com detalhes em azul.
(Trans. = 35%).



Supergel #94: Verde Kelly (Kelly Green)

Efeitos de fantasia e irrealidade. Não favorece os tons de pele.
(Trans.= 25%).



Supergel #95: Verde Azulado Médio (Medium Blue Green)

É utilizado para folhagens, em áreas de luar ou para criar um ambiente de mistério. Ótimo para de azul, verde azulado e verde. (Trans. = 15%).



Supergel #395: Verde Teal (Teal Green)

Semelhante ao nº 93 (Azul Esverdeado), porém mais escuro. (Trans. = 13%).



Supergel #96: Lima (Lime)

Freqüentemente usada para realces de a luz solar, sombras de folhagens, etc. Em geral não se u iluminação de áreas de atuação, a não ser que necessite de um efeito especial. (Trans. = 98%).

Vermelho

É uma cor que sugere movimento, estados anímicos passionais, vitalidade, sensualidade.



Supergel #19: Fogo (Fire)

Vermelho forte. É excelente para os efeitos de fogo. (Trans.= 20%).



Supergel #25: Vermelho Alaranjado (Orange Red)

Efeito de chamas. (Trans.= 14%).



Supergel #26: Vermelho Claro (Light Red)

Vermelho vibrante. Ótima alternativa de cor primária, com uma maior transmissão qu 27 (Vermelho Médio). (Trans. = 12%, -3.0s).



Supergel #27: Vermelho Médio (Medium Red)

Cicloramas. É um ótimo vermelho primário para ser utilizado com os sistemas primár três cores, na iluminação de cicloramas e baterias de set-lights. É uma cor muito satu com baixo nível de transmissão. (Trans. = 4%).

Âmbar

Composta por vermelho misturado ao amarelo. Reproduz com bastante resolução tonalidades da luz solar durante o amanhecer e o crepúsculo. Utilizada para representar velas e luz de chamas .



Supergel #20: Âmbar Médio (Medium Amber)

Luz solar da tarde, luz artificial e luz de velas. Têm tendência a diminuir intensidades das pigmentações das cores, em especial os azuis. (Trans. =



Supergel #21: Âmbar Dourado (Golden Amber)

Útil como luz âmbar de cicloramas e efeitos de entardecer.
(Trans. = 43%).



Supergel #22: Âmbar Escuro (Deep Amber)

Muito útil como contra luz e efeitos especiais dramáticos.
(Trans. = 26%).



Supergel #23: Laranja (Orange)

Dá uma luz exagerada e romântica, através das janelas e do resplendor
lareiras no cenário. (Trans. = 32%).



Supergel #24: Escarlata (Scarlet)

Âmbar escuro; vermelho com um pouco de azul, freqüentemente utilizado
realce para "isolar" as cores, efeitos especiais e reflexos de fogo no cenário.
(Trans. = 22%).



Supergel #25: Vermelho Alaranjado (Orange Red)

Efeito de chamas.
(Trans. = 14%).

A luz produzida pelas lâmpadas de alta wattagem utilizadas no teatro atualmente (1000 ou 2000 Watts em geral), de filamento de tungstênio, alimentada por gás halogênio, não reproduz as ondas luminosas na mesma proporção da luz solar, sendo relativamente deficiente em azul, dominando nela o vermelho, o amarelo, e o âmbar.

HMI – desenvolvida ao longo da década de 70-80 para o cinema e depois largamente pesquisada para uso no teatro por Max Keller, aproxima-se do brilho e da luminosidade da luz solar.

FLUORESCENTE – Composta a base de Mercúrio na sua luminosidade predominam o verde e o azul.

O binômio amarelo / azul

Um consenso existente entre os iluminadores é considerar que as cores principais de uma iluminação teatral são o Azul e Amarelo. Pois a cor azul remete ao céu, ao infinito, guarda grandes distâncias, proporciona profundidade aos objetos. A cor amarela remete ao sol, a regiões ensolaradas, ao aconchego, à aproximação entre elementos, e mais descontração entre as pessoas.

Listamos a seguir uma parte do mostruário de gelatinas da Rosco, onde são indicadas as principais características das cores



Supergel #61: Azul Cinzento (Mist Blue)

Excelente tom para áreas gerais. Tom azulado levemente frio.
(Trans.= 66%).



Supergel #62: Azul Booster (Booster Blue)

Ajuda a manter a luz branca quando o dimmer está com intensidade baixa.
(Trans.= 54%).



Supergel #63: Azul Pálido (Pale Blue)

Ajuda a manter a luz branca quando o dimmer está com intensidade baixa.
(Trans.= 56%).



Supergel #363: Água-marinha (Aquamarine)

Útil para efeitos de luar realístico e iluminação em geral. Ajuda a manter a luz b
quando o dimmer está com intensidade baixa. (Trans. = 52%).



Supergel #64: Azul Aço Claro (Light Steel Blue)

Útil para efeitos de luar realístico e iluminação em geral.
(Trans. = 26%).



Supergel #65: Azul Luz do Dia (Daylight Blue)

Útil para conseguir céu escuro e efeitos de luar verde-azulado.
(Trans.= 35%).



Supergel #66: Azul Frio (Cool Blue)

Tom azul com um pouco de verde. Ideal para fontes de efeitos de luar e para ton
geral. (Trans. = 67%).



Supergel #67: Azul Céu Claro (Light Sky Blue)

Excelente para cor do céu. Útil para iluminação de cicloramas.
(Trans.= 26%).



Supergel #367: Azul Ardósia (Slate Blue)

Azul claro médio. Bom para cor do céu e luz de lua.
(Trans.= 20%).



Supergel #68: Azul Céu (Sky Blue)

Excelente para tons de céu da madrugada. É muito popular entre os iluminador
iluminar cicloramas. É também usado para iluminação fria. (Trans. = 14%).



Supergel #69: Azul Brilhante (Brilliant Blue)

É utilizado para efeitos dramáticos do luar.
(Trans.= 18%).

**Supergel #70: Azul Nilo (Nile Blue)**

Útil para céus claros como o do meio-dia. Em algumas ocasiões é utilizado para frios em geral. (Trans. = 45%).

**Supergel #370: Azul Italiano (Italian Blue)**

Utilizado junto com azuis para sugerir água ou mar. (Trans. = 31%).

**Supergel #71: Azul Marinho (Sea Blue)**

Útil para céus claros como o do meio-dia. Em algumas ocasiões é utilizado para frios em geral. (Trans. = 30%).

**Supergel #72: Azul Celeste (Azure Blue)**

Útil para céus claros como o do meio-dia. Em algumas ocasiões é utilizado para frios em geral. (Trans. = 44%).

**Supergel #73: Azul Pavão (Peacock Blue)**

Bom para efeitos de fantasia, de luz e de água. (Trans.= 28%).

**Supergel #371: Theatre Booster 1**

Utilizado para aumentar a temperatura de cor, eliminando-se o excesso de verm causado pelas lâmpadas de quartzo dos refletores. Dá uma luz mais clara e real brilhante das pessoas em cena. (Recurso muito usado na TV e no Cinema e que está sendo usado pelos iluminadores teatrais). (Trans. = 35%).

**Supergel #372: Theatre Booster 2**

Utilizado para aumentar a temperatura de cor, eliminando-se o excesso de verm causado pelas lâmpadas de quartzo dos refletores. Dá uma luz mais clara e real brilhante das pessoas em cena. (Recurso muito usado na TV e no Cinema e que está sendo usado pelos iluminadores teatrais). (Trans. = 55%).

**Supergel #373: Theatre Booster 3**

Utilizado para aumentar a temperatura de cor, eliminando-se o excesso de verm causado pelas lâmpadas de quartzo dos refletores. Dá uma luz mais clara e real brilhante das pessoas em cena. (Recurso muito usado na TV e no Cinema e que está sendo usado pelos iluminadores teatrais). (Trans. = 72%).

**Supergel #74: Azul Noite (Night Blue)**

É um azul mais saturado e é muito usado para céu noturno e em efeitos especiais. (Trans.= 4%).

**Supergel #76: Azul Verde Claro (Light Green Blue)**

Azul esverdeado característico. Útil para a luz da lua romântica. (Trans.= 9%).

**Supergel #78: Azul Verdadeiro (Trudy Blue)**

É um azul médio que se torna lavanda quando é reduzida a intensidade da luz com dimmer. (Trans. = 19%).

**Supergel #79: Azul Brilhante (Bright Blue)**

Azul brilhante claro e frio.
(Trans.= 8%).

**Supergel #80: Azul Primário (Primary Blue)**

O mais tradicional dos azuis para efeitos de céu da noite.
(Trans.= 9%).

**Supergel #81: Azul Urbano (Urban Blue)**

Um azul brilhante muito frio para um ciclorama específico de céu.
(Trans.= 10%).

**Supergel #82: Azul Surpresa (Surprise Blue)**

Azul bem escuro com um pouco de vermelho. Ótima cor para "esculpir" figuras.
(Trans.= 6%).

**Supergel #382: Azul Congo (Congo Blue)**

Uma cor muito popular para contra luz e efeitos de luz negra.
(Trans.= 56%).

**Supergel #83: Azul Médio (Medium Blue)**

Cor excelente para reproduzir uma romântica visão do céu à noite.
(Trans.= 4%).

**Supergel #383: Azul Safira (Sapphire)**

Um azul muito carregado. Ideal para cicloramas e ambientes noturnos.
(Trans.= 4%).

**Supergel #84: Azul Zéfiro (Zephyr Blue)**

Um azul quente que dá um tom púrpuro nas bordas das sombras, mas também um realce frio quando em contraste com lavanda ou âmbar. (Trans. = 14%).

**Supergel #85: Azul Escuro (Deep Blue)**

Azul escuro denso, com um leve tom de vermelho.
(Trans.= 3%).

**Supergel #385: Azul Royal (Royal Blue)**

O azul mais saturado. Baixa transmissão, mas ideal para céu de noite escura, s românticas e efeitos não realísticos. Tem um tom de púrpura quando se baixa a intensidade no dimmer. (Trans. = 4%).

**Supergel #10: Amarelo Médio (Medium Yellow)**

Amarelo com um tom esverdeado. É bom para efeitos especiais como à l forte. Não é aconselhável usar esta cor nos rostos dos atores. (Trans. = 9



Supergel #11: Palha Claro (Light Straw)

Amarelo pálido com um suave conteúdo de vermelho. É utilizado nas iluminações gerais. Dá a sensação de um dia brilhante. (Trans. = 82%).



Supergel #312: Canário (Canary)

Útil para luz solar forte. Eficiente para cenas de florestas ou situações cênicas tropicais. (Trans. = 85%).



Supergel #13: Palha Tinto (Straw Tint)

Enobrece os tons de pele. É ótimo para as áreas de atuação que parecem iluminadas por velas ou fogo de tochas. (Trans. = 78%).



Supergel #14: Palha Médio (Medium Straw)

Âmbar médio, com um pouco mais de vermelho do que o nº 13 (Palha Tinta). Iluminação geral, realces, luz solar, devendo-se ter cuidado para não desbotar a pele. (Trans. = 68%).



Supergel #15: Palha Escuro (Deep Straw)

Âmbar dourado quente com um pequeno tom de verde. Útil para efeitos especiais, luz de vela e do fogo das lareiras. Possui uma tendência de diminuir a intensidade da pigmentação das cores. Faz com que o tom da pele pareça artificial. (Trans. = 65%).

Max Keller³⁸ descreve:



“uma abstrata e simétrica disposição de quadro, luz e imagem. A cor básica é plana, azul escura; raios de luz amarela de luz das lâmpadas PAR 36 estão dirigidos às cadeiras. Notar o efeito de profundidade e a relação entre azul e amarelo.”

Muitos projetistas de iluminação, gostam de ‘temperar’ a geral branca com gels azuis e amarelas de baixa saturação, para conseguir tonalidades de gerais mais frias ou mais quentes, conforme suas necessidades.

³⁸ Max Keller **Luz no teatro** 1989 Apostila inédita e fotos de slide

A composição do azul com amarelo pode ficar muito interessante quando empregada na articulação frente em amarelo e contra-luz em azul. No ex. abaixo a luz branca também está presente na frente. Observar a distinta reação dos tons de pele na interação com a cor.



***Dois cavalheiros de Verona* de W. Shakespeare / 2007**
Direção: Ullysses Cruz
Iluminação: Domingos Quintiliano
Foto: Gal Opido
Ator/atriz: Marcelo Boffa e Mariana Baggio
Teatro do Sesc Pompéia/2007

TIPOS DE ESPAÇO E DE RELAÇÃO PALCO-PLATÉIA

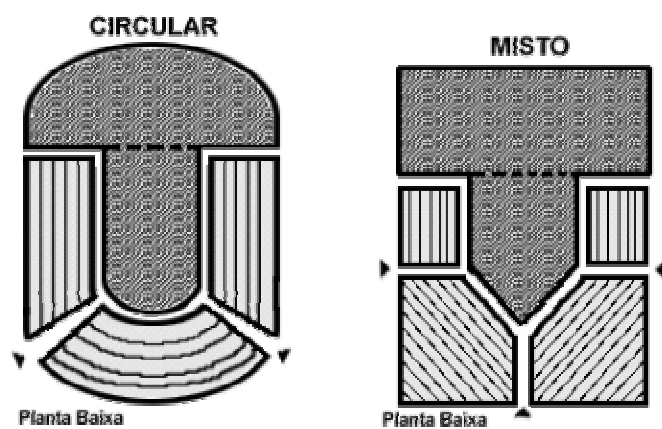
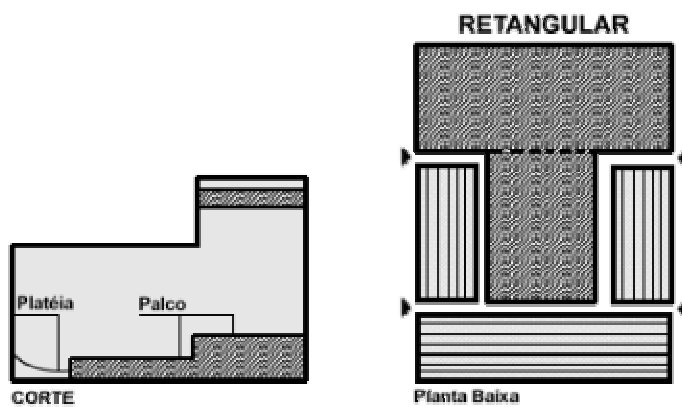
Cada encenação estabelece uma forma de ocupação do espaço cênico. Essas escolhas determinam as zonas importantes e as secundárias para cada cena e o desenrolar das ações, configurando os campos visuais privilegiados a partir do ponto de vista da platéia. Diversos tipos de palcos e caixas cênicas apresentarão às vezes pouca profundidade, ou pouca altura ou pouca largura. Em todas essas situações o projetista de luz precisará equacionar a vetorização e angulação necessária para suas intenções estéticas, controlando as incidências das sombras e as tendências ao ‘chapamento’ das imagens. Em muitos espaços as zonas se hierarquizam em planos construídos de formas fixa ou móvel (praticáveis).

Não vamos nos estender sobre as diversas empreitadas que são reservadas ao iluminador quando deve iluminar espaços diferentes da caixa cênica do palco italiano. Mas alinharemos diversos formatos de planta baixa de outros espaços cênicos, na intenção de ilustrar diversas potencialidades que diferentes posicionamentos entre palco-plateia geram quanto aos temas de eixo axial e pontos de vista para a distribuição de ações teatrais e suas ‘tensões’ subjacentes.

Em qualquer espaço deverá ficar definido a relação que cada produção pode estabelecer com a platéia e o que cada espaço e apresentação possibilita como relação entre palco-plateia.

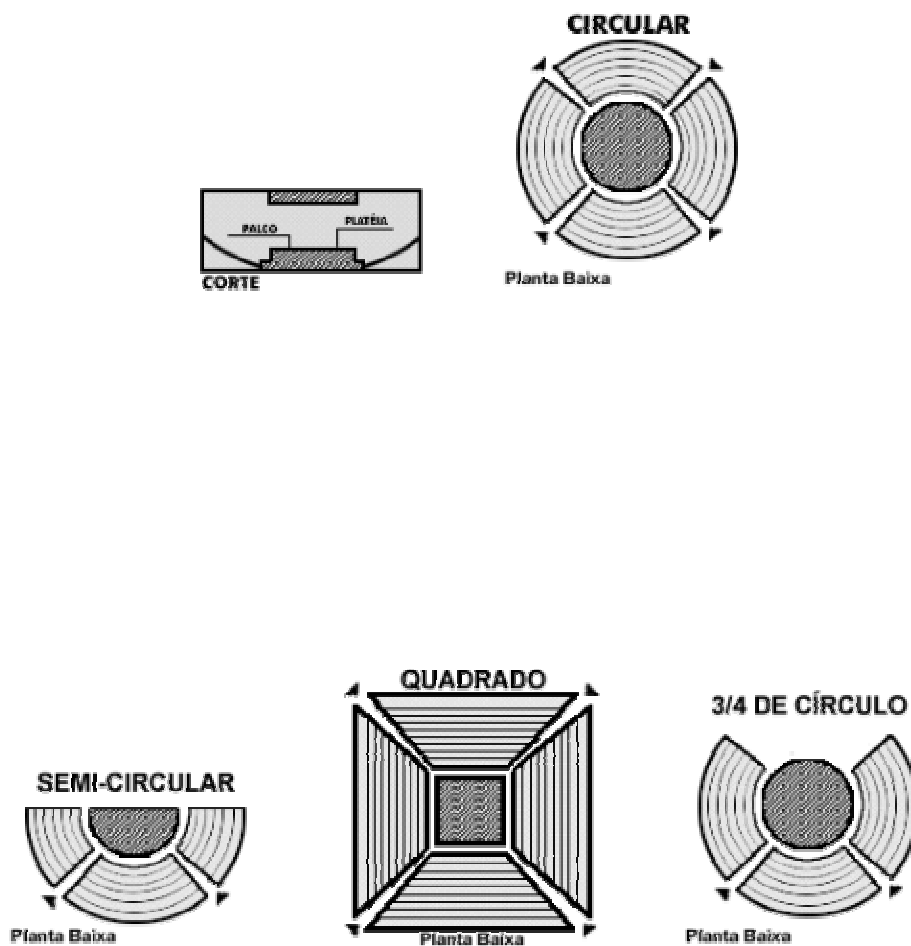
O Teatro Elisabetano

- Os teatros da época tinham dois tipos básicos de arquitetura: circular ou poligonal;
- O espaço cênico avança na direção da audiência.



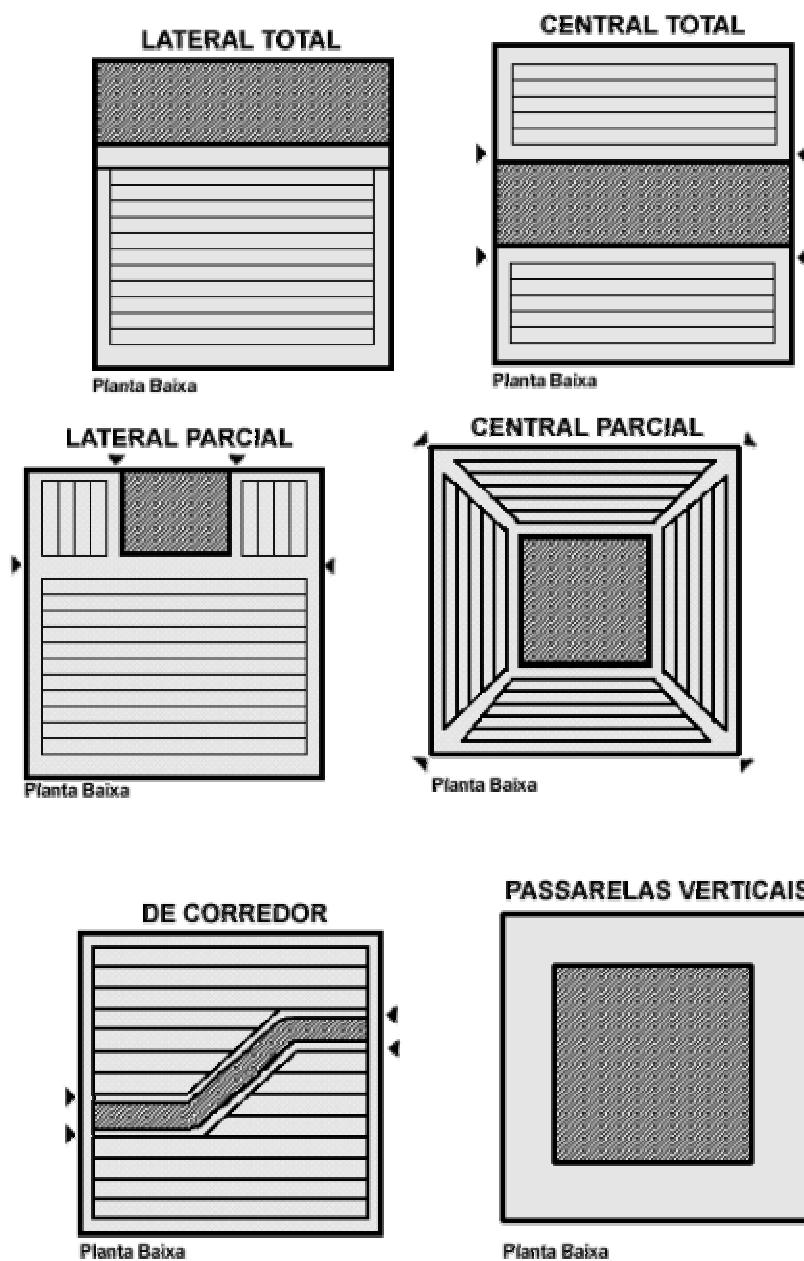
O Teatro de Arena

Espaço teatral coberto ou não, com palco abaixo da platéia que o envolve totalmente: circular, semicircular, quadrado, 3/4 de círculo, ou ovalado.



Espaço Múltiplo

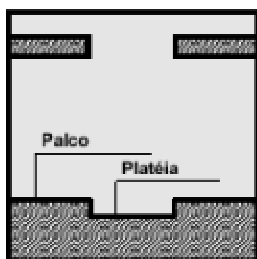
Espaço coberto que se adapta a diferentes disposições de palco e público: total, lateral total, central total, lateral parcial, esquina, central parcial, simultâneos, corredor ou galerias verticais.



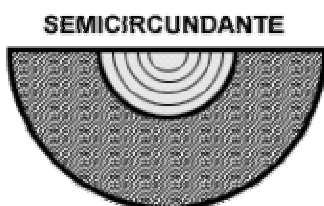
Espaço Circundante

Espaço perimetral circular que envolve o público localizado no centro e visibilidade completa de 360 graus: palco circundante completo ou palco semicircundante.

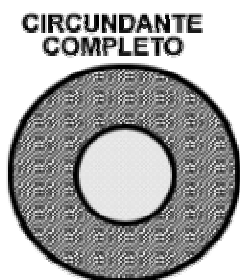
Em diversos espaços o espetáculo pode avançar em direção à audiência, envolvendo os espectadores na mesma atmosfera da cena. Os atores/bailarinos poderão executar suas ações entre a platéia muitas vezes, tornando necessária, além da iluminação fixa, os *follow-spots*.



Corte



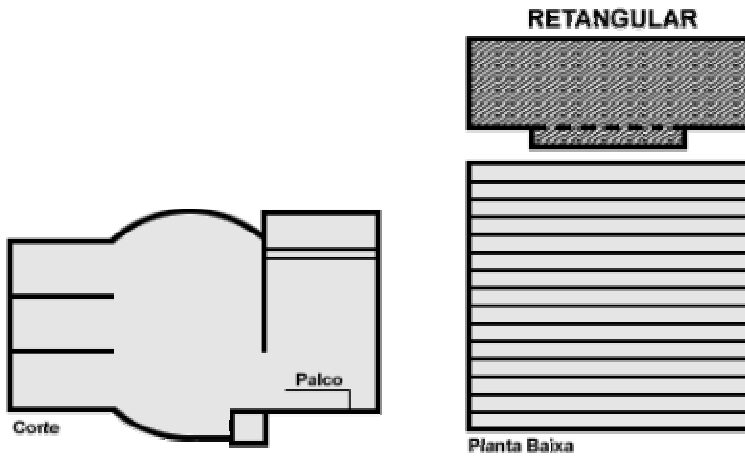
Planta Baixa



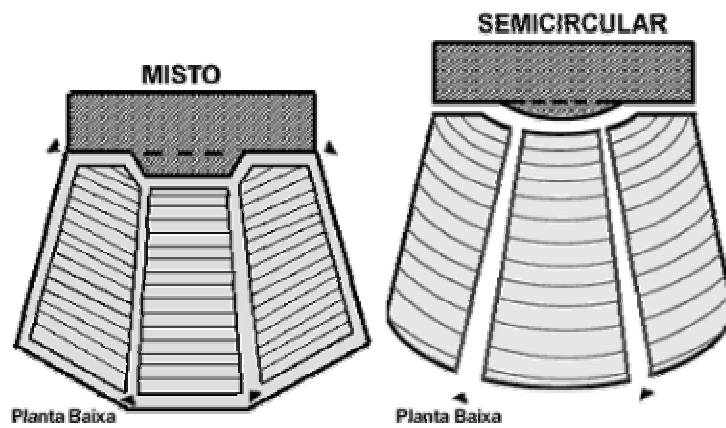
Planta Baixa

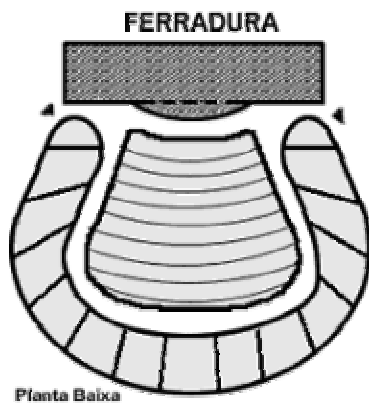
O palco italiano

Herança do Renascimento, o palco italiano é um espaço retangular fechado nos três lados, com uma abertura no quarto lado para a área onde está o público através da boca de cena que emoldura essa caixa retangular.



A relação de proximidade entre palco e platéia pode ser: retangular, semicircular, ferradura ou misto.





O palco italiano ainda é, a despeito de todas as críticas depreciativas recebidas ao longo de tantos anos, o mais encontrado nos edifícios teatrais da atualidade e onde uma parte representativa dos diversos tipos de produções teatrais, ricas ou pobres, acontecem. E tem demonstrado ser um espaço mais versátil do que imaginavam seus críticos e detratores. [15]

As condições ideais para tais efeitos visuais são as de um palco italiano de tamanho médio a grande, largo, profundo e alto onde as luzes poderão ficar simetricamente distribuídas, os ângulos ideais para cada necessidade da afinação serão encontrados e as sombras controladas a contento.

Apontamentos sobre os tipos de cenografias desenvolvidas para o palco italiano no século XX.

Assim como mapeamos com intenções didáticas as principais tendências estilísticas em iluminação teatral a partir dos principais movimentos teatrais no século XX, desenvolveremos aqui uma breve descrição de construções cenográficas de linhas e volumes encontradas nas encenações que dialeticamente também são herdeiras desses movimentos.

Construído por Semelhança

Realismo

Simplifica a representação da realidade dos ambientes através da sugestão do local e dos objetos, que não precisam ser os verdadeiros. Assume-se como convenção. Revela a ilusão.

Muitas vezes ela será uma cenografia de síntese dos elementos que constituem paredes, portas e janelas p.ex., em *mythos* que necessitam deles, através de indicações, desprezando pormenores, mas mantendo a verossimilhança.

Foto: João Caldas “Rei Lear”



Construído por convenção ou correspondência

Teatralismo

Os ambientes são estilizados de acordo com associações formais dos seus elementos constituintes por intermédio de correspondências e simbologias.

No exemplo abaixo a cenografia cria um espaço cênico que imita diversas alturas de pilhas de livros espalhadas pelo espaço. As ações da fábula se passam num local onde uma escritora faz o lançamento do livro das memórias sobre o seu casamento.



***Não sou feliz mas tenho marido* de Viviana Gomes Thorpe
Direção de Vitor Garcia Peralta
Cenografia de : Gringo Cardia
Iluminação: Maneco Quinderé
Atriz: Zezé Polessa
Foto: Fábio Reginato
Teatro Renaissance/2006**

Formalismo

Herdeiros dos cenários arquitetônicos e abstratos de Appia, nesse estilo de construção cenográfica, os ambientes são suportes espaciais para os movimentos de atores, bailarinos e cantores. Não se prendem à verossimilhança. Privilegiam os aspectos plásticos e de composição visual com linhas e volumes que preenchem o espaço na horizontalidade e verticalidade.



***As Mulheres da minha vida* de Neil Simon**
Direção de Daniel Filho
Cenografia de Ulisses Cohn
Iluminação de Domingos Quintiliano.



acima mesmo cenário com outro tipo de luz

A topografia do palco italiano

O palco italiano é o que mais se presta para gerar imagens que se encaixam num quadro de cena, potencializando ao máximo a possibilidade da iluminação criar um ambiente tridimensional emoldurado, mas em movimento.

Este desenho tridimensional, esse quadro vivo, é concretizado pela iluminação que trabalhará por contrastes entre claro e escuro na perspectiva da caixa cênica, estabelecendo planos de composição na lateralidade, na profundidade e na altura do espaço. Um palco italiano amplo e equipado com bons instrumentos de iluminação é um ‘paraíso’ para o projetista de luz.

Nesse quadro a encenação vai estabelecer, nas diversas áreas de atuação, o espaço ocupado pela cenografia, o espaço dos movimentos dos atores, os espaços cheios e vazios, e toda a gama de possibilidades e inventividades da direção do trabalho. Em função da fábula e do jogo que se constrói pela encenação, distribui-se e tonaliza-se a iluminação pelo espaço, para que a platéia veja as imagens que precisam ser vistas.

A encenação estabelecerá as áreas importantes e secundárias e a iluminação deve se balizar por esses critérios para compor o seu trabalho, por meio dos critérios de seleção já mencionados. Essa hierarquia das áreas pode também ser traduzida pela notação numérica, como na ilustração abaixo.

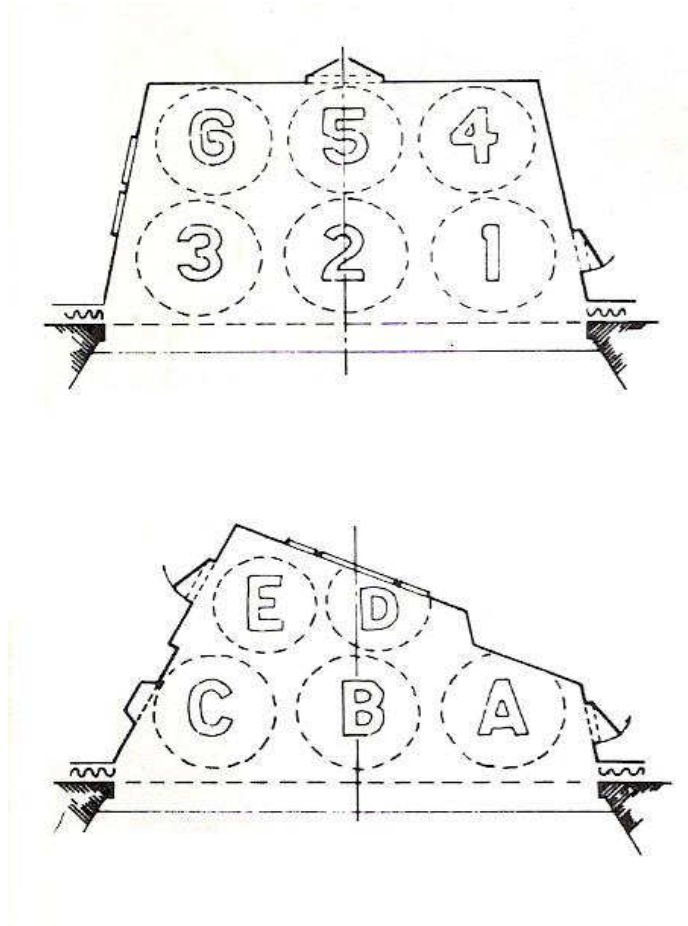


Figura 4 - Exemplos de notação para topografia do palco italiano

Num cenário realista geralmente fica estabelecido os lados que representam o exterior e o interior do ambiente retratado, e que muitas vezes seguem padrões bem antigos estabelecidos desde as convenções medievais que representavam à esquerda do ator voltado para o público, e portanto, à direita do campo visual do público, o inferno, a instabilidade, a insegurança, o perigo, as negações; e a esquerda o céu, as construções estáveis, a força, as afirmações. Dessas convenções originou-se a convenção que coloca na direita a rua e na esquerda o interior da casa, os cômodos.

As cenografias simbolistas, ou mais formalistas, utilizam muito o espaço vertical do palco italiano, seja em construções de madeira ou ferro, seja em tecidos e outros materiais. A encenação utiliza as áreas com ampla liberdade,

privilegiando muitas vezes o aspecto plástico, mais do que a visibilidade confortável para o espectador.

Topografia do espaço na caixa cênica italiana

Encenadores experientes sabem como ocupar esse espaço para criar tensão dramática. Por exemplo, sabem quando precisam trazer o ator ou atores para perto do público e quando afastá-los; onde posicionar a cenografia nas diversas áreas do palco; quando fazê-la se movimentar ou permanecer fixa etc. Em todas essas opções se estará construindo camadas de percepção para o público ou intencionalidades significativas para o entendimento do espetáculo.

O iluminador deverá acompanhar essas construções sgnicas de modo a harmonizar o desenho de luz com essas escolhas, por meio da distribuição das fontes de luz pelo espaço e a seleção por intermédio do painel de controle. Quando necessário ele pode até mesmo sugerir ao diretor soluções mais condizentes com as características de percepção visual do espaço, que o olhar treinado do iluminador identifica com rapidez.

CAMPOS DE FORÇA E LINHAS DE DIREÇÃO DO OLHAR NO PALCO ITALIANO

Encontrar um acordo entre um espaço dado (arquitetura), o espaço da encenação (cênico) e a estatura e o volume da forma humana – é o trabalho básico da iluminação cênica, em um primeiro momento; no segundo, deve situar (junto com a cenografia) o lugar e o tempo das ações da fábula (que podem ser indeterminados no seu estatuto ficcional, como em *Esperando Godot* de Samuel Beckett p.ex., porém primordiais no ontológico), e por fim, mas não por último, colocar a platéia em comunicação e receptividade para o que acontece na cena. Dessa forma a dupla cenário-luz deve entrar em afinada

parceria. A ocupação da caixa cênica do palco italiano pode ser feita das seguintes maneiras:

- Excêntrica: a cena é mais aberta, um lugar de passagem. As ações que foram iniciadas fora se desenrolam nesse espaço, e continuam acontecendo quando o ator/bailarino sai de cena (ao menos na imaginação da platéia). A cenografia pode ser uma paisagem ou um ambiente interior. A atenção do público pode ser multi-focal pelo espaço;
- Concêntrica: mobiliza a atenção para o centro da cena, num espaço restrito, rodeado por uma zona neutra, onde nada se passa. Esses centros podem ser os das sub-áreas: esquerda e direita.

Os Eixos de direção do olhar, construídos por meio dos dispositivos cenográficos podem ser:

Axial

Herdeira do Renascimento, a perspectiva constitui-se por intermédio do estabelecimento do eixo imaginário que parte do centro do proscênio para um ponto ao fundo (horizonte do palco) na perpendicular, distribuindo à esquerda e à direita composições simétricas (ou quase), e que diminuem gradualmente de altura ou de largura para dar a impressão de afastamento.

Desaxial

Abre-se para outros eixos laterais, como um leque.

Como vimos no item: Topografia do Palco Italiano cada encenação estabelece suas formas de distribuição das ações pelo palco, de acordo com suas necessidades para o jogo e movimentos dos atores/bailarinos.

São campos privilegiados de movimentação: as linhas diagonais e perpendiculares que cruzam o palco italiano. Os corredores horizontais que estão entre as fendas de fuga das tapadeiras. As áreas esquerda, centro e direita da frente do palco (dentro da caixa cênica) e do proscênio.

3 - A cena como ela é

3.1 As Leis ‘materiais’ do teatro: teatralidade e convenções

A palpitante matéria cênica

A arte teatral como a pensamos hoje se enquadrou totalmente nessa esfera do *opsis* que como bem conceituou Aristóteles: “acrescenta à tragédia intensidade dos prazeres que lhe são próprios”.³⁹ Podemos estender esse atributo do *opsis* aristotélico como eterna presença na condução do trabalho de técnicos e artistas de todo o teatro posterior à Antigüidade grega até os nossos dias, por intermédio dos recursos da chamada teatralidade. Cada movimento estético teatral pode vir a ter o seu encanto específico para públicos variados, desde que estes se encontrem e se comuniquem em algum lugar das convenções da teatralidade.

Uma teatralidade que precisa ser conseguida por meio da comunhão de mentes e corações vivos, reunidos num mesmo espaço, sagrado em suas origens, e metamorfoseado para um *status* ficcional por sua vocação de construtor de ‘cenas’ e contador de ‘histórias’; concretizada nas matérias que compõe essa linguagem, e que foram, desde sempre o texto (a voz), o corpo vivo do ser e a máscara -que se expandiu para além do corpo, tornando-se cenários e figurinos.

A maioria dos espectadores de teatro não faz idéia da quantidade de mentes e corpos que se colocam em movimento quando um espetáculo cênico se inicia.

Desde as equipes de criação e execução do projeto artístico, até os operadores diários da apresentação, todo o conteúdo de uma fábula e as diversas ‘leituras’ que a encenação quiser apresentar, terá que ser plasmada por meio dos elementos da teatralidade. Todos eles são recursos para se

³⁹ Aristóteles, op.cit. p.147

construir à comunicação entre palco e platéia. Esses elementos interagem entre si de forma dinâmica e dialética como bem acentuou Artaud:

Música, dança, arte plástica, pantomima, mímica, gesticulação entonações, arquitetura, iluminação, cenário... Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e também uma espécie de poesia irônica que provém do modo pelo qual se combina com os outros meios de expressão e é fácil perceber as conseqüências dessas combinações, das reações desse meio, de suas recíprocas destruições.⁴⁰ (p. 53)

Cada elemento da teatralidade tem uma história de processos ao longo de séculos de encenações e concepções de construção de espetáculos, trazendo para o palco, a cada produção, a sua especial interpretação dos temas contidos nas fábulas encenadas. Cada elemento exige do coletivo envolvido numa montagem a reação, ‘as conseqüências dessas combinações’, ‘as recíprocas destruições’ para que uma outra coisa possa nascer, o teatro, o *opsis*, a apresentação.

Todos os elementos da teatralidade têm que ‘jogar o jogo’ teatral desse encontro e desse diálogo com a imaginação da platéia. Devem convergir para um todo organizado, hierarquicamente, no tempo da apresentação para estabelecer a comunicação com a audiência. Ainda hoje a primazia é o corpo do ator e sua prerrogativa de portador do principal discurso do palco – a vida humana.

Desde Appia a iluminação tem que se ocupar em primeiro lugar com a figura do corpo humano em cena, a presença viva e tridimensional do corpo do ator, e a magnitude desse ponto de vista estabelecido entre pessoas reunidas no espaço palco-platéia, por meio dessa linguagem viva, móvel e tridimensional.

No trabalho cotidiano com iluminação é fácil perceber como o cenário é uma coisa inerte e estável enquanto construção, e só ganha vida a partir da presença do corpo humano. A iluminação projetada sobre esse espaço é uma quando este só existe enquanto suporte e potencialidade para o movimento,

40 Antonin Artaud, op.cit. p.53.

quando belamente ele pode ser esculpido e tingido por massas de cores luminosas, e outra completamente diferente quando existe o corpo do ator-bailarino movimentando-se pelo palco, fazendo ‘cena’.

Com Craig aprendemos a pensar a arte teatral como a materialização de conteúdos pro meio das formas que lhe são constitutivas no espaço-tempo da performance, sua vivacidade efêmera e suas características cinéticas.

A cena é material como a vida. Matéria palpável (madeira, papel, pano, ferro, ar, fogo, terra, água, plástico, alumínio etc.), tridimensional, regida por ritmos de movimentos, respirações, pulsações, gestos e atitudes corporais, vozes, palavras e ações, formas e volumes, cores e linhas, luzes e sombras, sons, ruídos, massas sonoras, clareza e escuridão etc; onde a experiência se nos apresenta pela via dos sentidos, tantos quantos sejam eles. A matéria cênica é palpitante e pulsante como a vida por todos esses motivos. Mas não podemos esquecer que essa materialidade se traduz o tempo todo também por condições econômicas, como de resto, tudo na vida.

Roubine com pertinência afirma: “O teatro(...) é totalmente escravo de sua infra-estrutura material. Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos quanto com a estética.” (ROUBINE, 1982, p.19).

Os espetáculos cênicos acontecem noite após noite regidos por essa infra-estrutura material e técnica que lhes dá suporte, e pela novidade de cada apresentação. Sua realização depende das condições econômicas, embora, por ser arte e poesia espacial e, portanto regida por elementos estéticos e técnicos, no teatro muitas vezes mais dinheiro nem sempre se traduza em mais qualidade.

A luz cênica vem como que colocar um manto luminoso sobre essa materialidade agindo, por sua própria natureza de fenômeno elétrico, como uma matéria viva e pulsante. Esse manto pode ser construído com as mais

variadas fontes e formas, com diversas justificativas para as escolhas, mas sempre irá determinar o que o público deverá olhar, e ao longo dessa prerrogativa ela se torna uma esfera importante de criação de convenções.

As convenções são históricas e determinadas pelas condições materiais de manifestação dos fenômenos cênicos, e são criadas pelos artistas envolvidos numa encenação movidos pela necessidade de materializar formalmente as intencionalidades expressivas e de comunicação de seus temas e assuntos. Essas convenções estão em todos os âmbitos do *opsis*, no conjunto do trabalho de texto, direção, cenografias, atuação, figurinos, luz e sonoplastia. Patrice Pavis conceitua a convenção teatral:

Conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação. (...) A convenção compreende tudo aquilo sobre o que a platéia e palco devem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer de jogo dramático se produzam.⁴¹

A formalização empreendida por cada tipo de espetáculo, relativa à construção material da cena no palco, é uma questão de técnica a serviço de idéias, conceitos, intencionalidades expressivas, estilos artísticos e pressupostos ideológicos diversos, tudo isso condicionado pelos meios de produção, condições materiais de execução e pelas audiências pretendidas pela apresentação dos projetos artísticos.

Existem convenções gerais vigentes em todas as produções que são as formas de tratar o tempo na *performance*, os diálogos, as formas como os atores entram ou saem de cena, os figurinos caracterizadores (que indicam classe social, estilo de vida etc.); e existem as convenções que são criadas para o universo daquela produção e que necessitam de alguma forma serem ‘instaladas’ para aquela platéia.

Pavis chama a primeira de caracterizante e a segunda de operatória, e a iluminação, como todos os outros elementos visuais e sonoros do teatro, trabalha com os dois tipos de convenções:

41 Patrice Pavis, *op.cit.*, pp. 71 e 72

Daí resulta que a encenação e o teatro produzem sem cessar convenções (operatórias) que ‘entram para os costumes’ a ponto de parecerem características do teatro e ‘eternas’, e que há uma constante dialética entre convenção operatória e convenção caracterizante. (...) As convenções são, antes, regras ‘esquecidas’, interiorizadas pelos praticantes do teatro e decifráveis após uma interpretação que envolve o espectador.

Acreditamos que a iluminação não seja uma linguagem que precise pedir ao espectador muitas camadas de ‘decifração’. Ela é um todo que se apresenta, e que ele pode sentir através dos olhos, mais do que entender, movendo-os natural e livremente pelo tempo-espço da apresentação, ‘atraídos como um imã’ pela figura dinâmica do coletivo humano posto em cena ou do solo da grande atriz/bailarina. Aos sentidos humanos a luz parecerá mais densa, ou mais fluída, pesada/leve, macia/áspera, quente/fria, brilhante/opaca, e por aí vai sua lista de binômios complementares.

Mas também acreditamos, seguindo os passos de Pavis, que é pela porta da “convenção”, nessa sua relação dialética com os elementos que constituem o *opsis*, que podem ocorrer as verdadeiras originalidades da linguagem teatral através desses milênios de construção cênica, já que é sempre por seu intermédio que se instalam novas regras para o jogo, no lugar das antigas, ‘interiorizadas’ pela prática teatral corrente. A luz geralmente consegue surpreender o espectador quando inova, como que usando uma licença poética, na sua maneira de construir a imagem da cena. Porém ela só poderá fazê-lo em contextos adequados, acompanhando o ‘estilo’ geral da encenação.

E ao longo da história da encenação nós percebemos como na área da iluminação as convenções se estabelecem lentamente e desaparecem com mais vagar ainda. Basta ver o exemplo da platéia na penumbra que só foi introduzida no fim do século XIX, e ainda hoje faz parte do jogo entre cena e platéia.

Do ponto de vista da iluminação cênica a platéia é considerada nas principais correntes (estilos) vistos até aqui, da seguinte forma:

No Naturalismo/Realismo: a audiência sentada na penumbra testemunha uma vida de ilusão – uma vida que não é a sua realidade.

No Simbolismo: a audiência pode ser influenciada pela experiência de uma realidade que a supera pelo impacto sensorial ou pela comoção emocional, avançando do palco para a platéia, pela força de sua enunciação.⁴² A iluminação joga ativamente com essa possibilidade.

No Teatro Épico: a audiência pode ser influenciada pela chamada à responsabilidade de ‘ser expectador’, é confrontada com seu *status* dentro da apresentação. A iluminação colabora na construção narrativa da fábula.

O todo do teatro, depois da fábula e dos movimentos físicos e vocais do ator/bailarino, é composto pelas possibilidades mis das máscaras criadas pelo cenário, figurino, luz, som e todos os seus elementos constitutivos de teatralidades e convenções que se criam, ou se repetem, diariamente, por cada produção visando instalar camadas de percepção e recepção dos assuntos tratados.

Cabe aqui fazermos uma distinção de dois procedimentos encontrados na iluminação cênica. O primeiro é a sua tarefa básica, isto é, iluminar para revelar ao espectador o que acontece na cena. Outro é criar a partir do desenho de luz, gerando imagens trabalhadas a partir de algum conceito que não sejam só as da verossimilhança do movimento mimético, mas onde podem entrar diversas referências e correspondências, simbolizantes ou não, e principalmente nas formas da luz auxiliar na construção da fábula, seja ela dramática ou épica.

A iluminação de um espetáculo é em primeiro lugar uma impressão visual, uma construção imagética, pode ser um suporte para instalar

⁴² Sabemos que qualquer artista cênico procura de alguma forma influenciar sua platéia ‘pela força de sua enunciação’. Seja ela poética, metafísica, cômica, dramática. Mas nesse contexto essa enunciação tem a força de construção simbólica da imagem, ou seja, o todo da encenação, do *opsis*.

convenções que formam a teatralidade, e também uma expressão emocional da cena que busca unir palco e platéia numa atmosfera de infinitas sensações. Existem diversos caminhos para se iluminar um espetáculo e cada iluminador sempre confere sua interpretação individual aos diversos elementos que compõem a teatralidade, mas todos são unânimes em afirmar a interdependência e complementaridade estrutural com as escolhas da cenografia e a total ‘subserviência’ às escolhas da direção e/ou os caminhos da encenação.⁴³

Domingos Quintiliano sintetiza com precisão quando responde à nossa pergunta: “*Qual a mais importante tarefa da iluminação em um espetáculo?*”

Atender às necessidades dos realizadores, interpretar as falas da equipe de criação para oferecer imagens compatíveis.

A Fábula

Para o âmbito de nosso tema vamos delimitar o uso desse conceito a partir da definição aristotélica de *mythos* que concerne à estrutura organizada das ações e que vão compor a forma ideal para o conteúdo que se quer colocar em cena, por meio de uma seqüência com começo meio e fim. Como nosso tema é luz cênica e essa só existe na esfera da encenação, vamos sempre falar de fábula na instância de sua operação através do espaço/tempo da apresentação/representação teatral.

As fábulas nos diversos tipos de espetáculos da atualidade assumem muitas vezes estruturas ‘fechadas’, acompanhando o ‘núcleo duro’ do *mythos* aristotélico com sua necessidade de unidade e concatenação causal; ou então várias modalidades de estruturas ‘abertas’, onde podem não existir unidades, causas e efeitos, mas onde estará presente de qualquer maneira uma forma de organizar as ações que acontecem na cena (espaço) numa determinada seqüência (tempo). A iluminação de muitas formas acompanha essa tendência

⁴³ Porém sabemos que na prática isso nem sempre é possível de acontecer, como demonstram trechos das entrevistas e nossa experiência profissional e de espectadora

a ser mais 'fechada' ou 'aberta', principalmente na questão do movimento. No primeiro caso a luz se movimenta muito pouco, geralmente introduz o black-out inicial mergulhando a platéia na penumbra, acompanha a abertura do espetáculo, a troca de atos e o final.

No segundo, ela pode realizar uma profusão de movimentos, abrindo e fechando o foco sobre as ações em diversas áreas do espaço, acendendo a platéia no meio da performance se necessário, introduzindo cenas através de *black-outs*, construindo corredores de luz para destacar certas passagens e muitos outros efeitos.

A dramaturgia épica cuja matriz exemplar vem da produção de Bertolt Brecht opera com um tratamento diferenciado a questão temporal na fábula. O tempo é 'teatral', movimenta-se para trás e para frente, ou se paralisa para que as ações possam ser analisadas ou contextualizadas, e não somente mostradas como seqüência narrativa. A estrutura é episódica, mesclando ao desenrolar das ações (a história) os pontos de suspensão, com episódios diferenciados que possam fazer com que o universo exterior (a História) possa também ser abordado. Para tanto, a encenação é fundamental na fabulação brechtiana, pois só aí essas contextualizações podem acontecer com a abrangência necessária. A construção desse modo de fábula opera-se em várias instâncias significantes além do texto, podendo estar no cenário, nos *gestus* dos atores, nas intervenções musicais, e também no desenho da luz, se fugirmos um pouco da 'lei' da geral clara e homogênea.

Nessa construção temporal episódica a luz poderá contribuir eficazmente com uma função dramatúrgica por meio de seus atributos de seleção e movimento, e ainda assim manter sua clareza em intensidade e brilho. Na fabulação épica todos os elementos da teatralidade são chamados a colaborar na construção dos signos. No teatro épico segundo Brecht:

A fábula é explicitada, construída e exposta pelo teatro inteiro, pelos atores, pelos cenógrafos, maquiadores, figurinistas, músicos e coreógrafos. Todos põem sua arte nesta empreitada comum, sem nem por isso abandonar sua independência. (PAVIS, 1999, p.159).

As fabulações simbolistas e derivadas vão precisar mais da iluminação por atmosferas, e as construções formais do desenho de luz vão ganhar realce, pois a intenção é sempre a de materializar as ações por meio de ambientações que possam evocar, sugerir ou mesmo traduzir o universo das idéias contidas na fábula. A criação de símbolos é uma constante da linguagem teatral, como já vimos, e vale lembrar aqui uma definição de Goethe: “só é teatral o que é imediatamente simbólico para o olho: uma ação significativa que evoca outra mais significativa”.⁴⁴

O espaço da construção visual do espetáculo exercido pelo trio cenografia-figurino-luz trabalha com a necessidade de traduzir em imagens e colocar em movimento um *mythos* num determinado espaço, durante um período de tempo. *Mythos* pode ser a grande tragédia e seu poder da fábula bem tramada das ações pelo peso da palavra no texto, configurando seus destinos nefastos à sombra da mortalidade, ou simplesmente, uma seqüência de ações executadas por um ator/bailarino,⁴⁵ em algum espaço diferente e retirado da vida cotidiana, um palco iluminado, onde muitas vezes ele se movimenta apenas para fazer graça, agradar, rir de si mesmo. Esteja ele onde estiver, a luz poderá acompanhá-lo e destacá-lo.

O Jogo

Podemos englobar nesse item tudo o que é colocado em movimento na cena a partir da estrutura da fábula. Aqui entram principalmente o jogo cênico entre os atores através de gestos, deslocamentos pelo espaço, entonações, ritmos, caracterizações e tudo mais que constrói a *performance* do ator/bailarino em cena. No jogo teatral está, parece-nos, o âmbito mais pontual das operações miméticas que fazem parte da natureza da linguagem teatral na visão de Aristóteles.

⁴⁴ *Apud.* Marvin Carlson **Teorias do Teatro** São Paulo, Unesp, 1995, p.176.

⁴⁵ Ou *performer* como é chamado o novo ator .

Como sói acontecer, não podemos iniciar sem citar Pavis⁴⁶, para começar a pensar o jogo como parceiro da luz:

O ator guiado pelo encenador e por sua leitura do texto a ser interpretado ou do roteiro a ser realizado, dispõe de um programa de jogo que ele elabora em função da recepção antecipada pelo público: que deslocamentos são visíveis e pertinentes? É preciso contradizer por uma mímica o enunciado do texto? Como situar a interação com os outros atores: trata-se de simular a existência da personagem ou de colocá-la por convenção? O jogo se elabora durante os ensaios, e depois, na escolha de uma encenação que resolva esses problemas técnicos. Cada resposta implica uma produção de seqüências gestuais que se esforçam em conciliar todas essas exigências, em estabelecer o estatuto funcional da representação, em dar ao público o que ele espera e o que vai surpreendê-lo.

De maneira abrangente e para os efeitos das tarefas da luz num espetáculo, podemos pensar o jogo como tudo aquilo que é feito de convenções e teatralidade para estabelecer a relação palco-platéia. Em iluminação a mais elementar das convenções é o apagar da luz da platéia, introduzida no século XIX.

No contexto da luz cênica é importante visualizar o jogo enquanto conflito que se estabelece (ou a ausência deste nas dramaturgias que assim o queiram), pois muitas vezes ele vai se traduzir nas encenações por meio das áreas e focos onde os atores se posicionam. Esse casamento entre movimento de luz e jogo do ator pode ser fonte para a encenação resolver muitos detalhes que precisam ser frisados para a audiência e para o desenrolar da história ou do andamento do espetáculo.

46 Patrice Pavis op.cit, p.221



foto: Fábio Reginato

Os atores estão sentados no nível mais baixo do cenário iluminados por fontes de luz colocadas no chão de forma que os feixes se cruzem sobre seus corpos .

A teatralidade, como parte integrante do jogo cênico na sua relação com a fábula e a dramaturgia, deve levar em consideração, como argumenta Patrice Pavis (1999):

Uma tensão dialética entre o ator e seu texto, entre o significado que o texto pode assumir à simples leitura e a modalização que a encenação lhe imprime, a partir do momento que ele é enunciado por meios extra verbais. A teatralidade não surge mais, pois, como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como um **uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala.** (p.373) grifos nossos.

A linguagem teatral é interessante quando as opções estéticas de seus criadores e as convenções adotadas 'jogam o mesmo jogo' com destreza e eficiência técnica a serviço de idéias instigantes que possam re-unir palco e platéia por algum tempo. Quando esse jogo conjunto e cúmplice entre os

criadores de um espetáculo não acontece, o resultado estético pode ser catastrófico.

A Imagem

Aqui verdadeiramente entra todo o universo do *opsis* aristotélico. A imagem é tudo o que o espaço cênico engloba: áreas de atuação dos atores, cenografia, zonas de luz projetada ou refletida e também espaços sonoros utilizados pela encenação que podem não estar no campo de visão do público, mas evocam imagens a partir de estímulos auditivos compostos pela sonoplastia, o chamado cenário sonoro.

Devemos considerar que no espaço cênico estão palco e platéia, e uma corrente invisível liga essas duas esferas durante a apresentação. As imagens do espaço cênico compõem-se de todos os instrumentos teatrais (cortinas, bambolinas, tapadeiras, varas de luzes e outros suportes, dispositivos cenográficos), enfim tudo o que é dado ao olhar da platéia. As imagens são construídas, como já vimos, com formas, linhas, volumes, texturas e materiais.

A construção das imagens é o trabalho primordial da iluminação cênica a partir da manipulação de suas propriedades interagindo com os outros elementos visuais do espetáculo para criar o *opsis* que é oferecido ao público. As luzes cênicas vão incidir sobre todas essas superfícies gerando sombras e reflexões que farão parte da imagem. Por isso é fundamental a correta adequação desses fatores às intencionalidades da encenação.

Na imagem abaixo vemos elementos cenográficos tonalizados por luz branca em baixa resistência (diversos PAR 36 espalhados em varas por todas as áreas e afinados lateralmente em relação aos elementos), mostrando os tons de amarelo que a lâmpada halógena atinge em baixa potência.

Em foco uma área mais clara no centro-direito (iluminada por 1 Elipso com recorte de facas) Nessa área a atriz fará a cena. Em torno dela a penumbra. No chão a luz rebatida pelo elemento cenográfico reflete no piso semi-brilhante. Ao fundo a composição com a projeção que ‘azulece’ o palco. O tema da cena “A tara que os homens sentem por seus automóveis”.⁴⁷

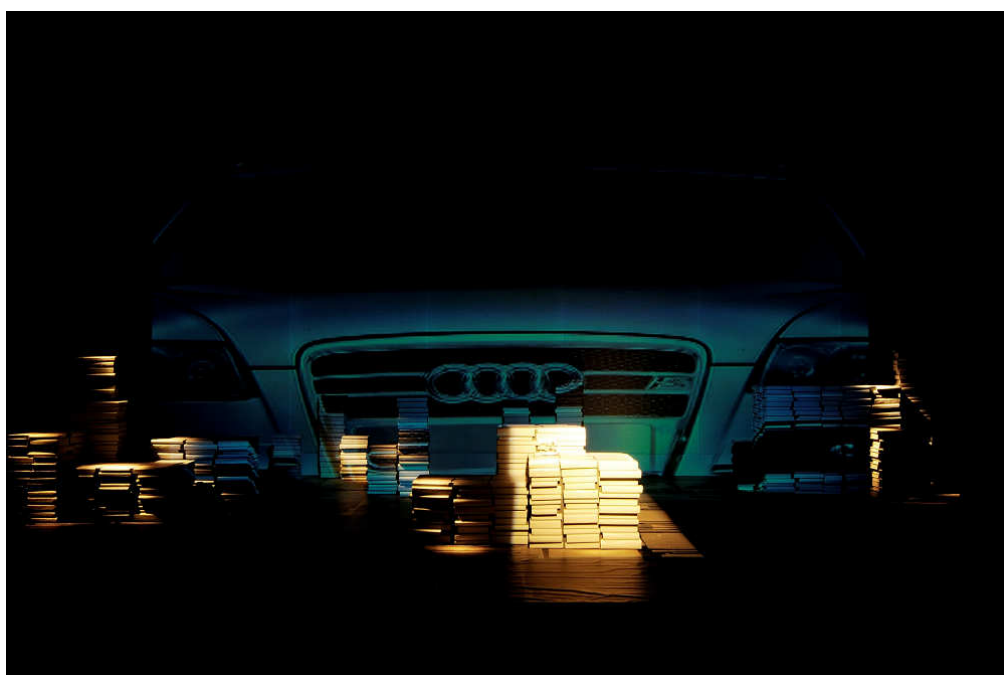


foto: Fábio Reginato

⁴⁷ V. no cap. 4 a sinopse da fábula e do jogo proposto por essa encenação.



foto: Fábio Reginato

Nessa foto a iluminação acompanha a tonalização da cena (em vermelho), destaca as áreas onde estão os corpos dos atores com luzes laterais, frente e contra-luz, mergulhando na penumbra todo o resto. A cena representa um delírio da personagem masculina com as ‘mulheres da sua vida’.

Em muitas produções teatrais contemporâneas esse elemento da linguagem teatral foi hipertrofiado pela busca e utilização de efeitos visuais de grande beleza formal gerando uma categoria chamada de ‘teatro de imagens’ - muito condenado pelos amantes do teatro de palavras nos seus embates textuais, mas onde o criador de luz pôde mostrar a grandeza de sua contribuição ao espetáculo teatral. Esse teatro recorre ao que Pavis chamou de ‘pensamento visual’. Esse tipo de teatro é um dos matizes simbolistas em iluminação.

Luz e cenografia – interações.

A iluminação unida a cenografia e aos movimentos dos corpos dos atores vai compor o todo da imagem que se apresenta à platéia. Como vimos anteriormente, a iluminação tem capacidade de aproximar ou distanciar as imagens por meio do uso de certas cores. Pode também aumentar ou diminuir a estatura e o volume do corpo dos atores, interferir nos tons de pele e na expressão facial e muitas outras ‘manipulações’. Tudo isso são possibilidades que dependem dos recursos técnicos disponíveis, mas existe um fator determinante que são as características arquiteturais da sala onde se fará o espetáculo.

Esse item é relevante porque a afinação de luz (angulação e vetorização do fecho luminoso) é o diferencial que constrói e embeleza uma imagem.



foto: Fábio Reginato

Vemos uma área de atuação ao fundo destacada pela luz (branca com filtro azul booster)* afinada pelas fontes posicionadas nas laterais aéreas cruzadas, e pelo chão com fontes colocadas atrás dos elementos cenográficos. A intensidade da

* v. azul booster na catalogação da Rosco presente no item sobre cores.

luz está regulada para destacar as frases projetadas ao fundo que se movimentam. Na foto um instante fixado desse movimento.

ESPAÇO CÊNICO E ESPAÇO CONCEITUAL

Aos efeitos da iluminação teatral, podemos entender esse espaço como o local onde se concentram: 1-)área de atuação e movimentação dos atores (o que inclui platéia e outros espaços) definidos por Pavis como espaço cênico 1, e 2) a(s) área(s) onde se instalam os cenários e a encenação com sua particular interpretação do universo temático da fábula, que nós chamaremos de espaço conceitual sintetizando as diversas definições de Pavis⁴⁸.

A composição visual construída pelo campo de visão da cena é a somatória de espaço (enquanto forma arquitetônica e dimensões) + espaço conceitual da encenação (cenários e figurinos) + estatura humana= imagem tridimensional a ser oferecida como suporte para expressão e comunicação de conteúdos para a platéia.

A cena contemporânea apóia-se enfaticamente na necessidade de construir imagens que façam alusões, analogias, metáforas, simbolizações etc, dos temas abordados pelo espetáculo, de forma a construir ‘enunciados’ para a audiência a partir dos diversos elementos da teatralidade. Identificamos nessas características umas das heranças mais pontuais da técnica épica, pois ela ampliou as áreas de atuação da cenografia, figurino e luz, para além de suas prerrogativas de caracterização de ambientes e atmosferas, maximizando seu potencial de comunicação e expressão. Principalmente cenografia e figurinos constroem significâncias que devem ser seguidas de perto pela iluminação.

Para Paulo César Medeiros a luz mantém na relação com a cenografia e seus ‘conceitos’ uma relação de influências mútuas e saltos dialéticos:

⁴⁸ Patrice Pavis, op.cit p.133.

“O espaço é base de todas as encenações. É pensando no espaço, em sua ocupação, desenvolvimento e função que podemos, muitas vezes, chegar ao entendimento dos personagens e seus desdobramentos.

O cenógrafo se torna melhor cenógrafo quando pensa a luz do espaço que cria.

O iluminador, por analogia, se desenvolve quando entende a luz como criadora de espaços e sub-espaços. Quando recebe o cenário como um campo de ação aonde a luz, como a câmera do teatro que é, se introduz e descobre campos e níveis não revelados ao primeiro olhar.

Modificar, ampliar e desenvolver o espaço são algumas das mais lindas tarefas destinadas ao iluminador.”⁴⁹

EFEITOS PICTÓRICOS E/OU CENOGRÁFICOS

Existem hoje muitos recursos e efeitos que a iluminação cênica pode utilizar para realizar seus projetos. Pinçamos alguns deles para ilustrar algumas alternativas oferecidas pelos fabricantes aos profissionais da luz. *

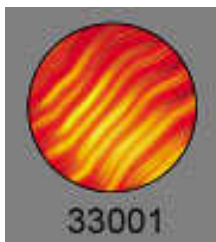
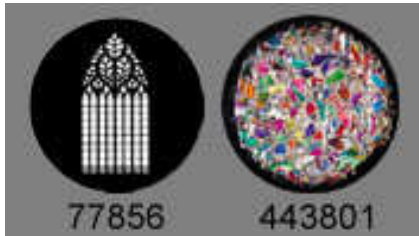


imagePro – slide fabricado pela Rosco que pode criar uma paisagem cenográfica com luz.

⁴⁹ v. entrevista no capítulo 5

* Coletados no site da Rosco

Gobos, filtros de cor (gels) e projeções que podem ser cenografia e iluminação.



4- *Estudo de casos: A infinita zona intermediária gerada pela manipulação técnica: articulações entre fábula, jogo e imagem com o desenho de luz*

INTERAÇÃO LUZ-CENÁRIO E PROJEÇÃO - Estudo de Caso 1

Espectáculo: *Não sou feliz mas tenho marido*

Texto de Viviana Gomes Thorpe

Direção: Vitor Garcia Peralta

Cenografia: Gringo Cardia

Iluminação: Maneco Quinderé

Atriz: Zezé Polessa

Fotos: Fábio Reginato

Teatro Renaissance/2006

Essa parceria com entre luz e projeção de imagens é uma presença no teatro desde a invenção da lanterna mágica. A projeção pode ter várias funções e as principais são:

- Indicação dos ambientes ficcionais da fábula.
- Embelezamento das construções visuais do espetáculo para ‘fascinar’ a platéia.
- Auxiliar na construção narrativa da fábula
- Trazer para cena *interfaces* imagéticas que ampliem, comentem, ilustrem etc, os temas da fábula e do jogo cênico.

Selecionamos algumas imagens do espetáculo *Não sou feliz mas tenho marido*, pois vimos nessa encenação bons exemplos para ilustrar essa interação, e principalmente porque nessa montagem – um monólogo - a atriz

Zezé Polessa contracenava, literalmente durante todo o espetáculo, com as instâncias técnicas da apresentação (luz, som e projeção).⁵⁰

A Fábula - No evento do lançamento do livro (título da peça) com as memórias do seu casamento de 25 anos, uma jornalista é entrevistada sobre o mesmo. Diversos episódios do livro vão sendo contados a partir das perguntas, acompanhados das reflexões da esposa sobre as mazelas do cotidiano na convivência do casamento. Em geral as histórias são abordadas com humor fino, mas com algumas pinceladas de ‘drama’, como sói acontecer nas situações matrimoniais, e assim 25 anos de convivência vão sendo narrados.

O Jogo - A atriz entrava pela platéia, já anunciando que esta pronta para a ‘coletiva’⁵¹. A platéia começa a entender que eles serão os jornalistas. As perguntas são anunciadas por diversas vozes que saem de caixas acústicas colocadas no fundo da platéia, configurando o envolvimento desta no espetáculo. Desde o início a atriz dirige-se ao público, dialoga com ele, busca a sua cumplicidade para essa o que muitas vezes gera respostas e intervenções. Cada pergunta oferece o mote para ela contar estórias engraçadas do seu matrimônio, permeadas pela reflexão permanente nas entrelinhas: “é possível para a mulher ser feliz no casamento?” A cada história a atriz interpreta todos os personagens envolvidos, sem trocar de figurino, com a ajuda de pouquíssimos adereços, apenas locomovendo-se pelas áreas e focos de luz. Muda os tons e inflexões vocais, canta, dança e, principalmente executa uma partitura de expressão corporal precisa e bem desenhada,⁵² para as caracterizações de cada personagem (marido, filhos, melhor amiga, sogros e outros). A sonoplastia intervem o tempo todo com músicas, vinhetas, efeitos sonoros, além das perguntas. Em vários momentos fica clara a intenção do *flash-back*, onde ela revive suas ações, falas e gestos numa situação do passado, bem como as dos outros personagens, para em seguida ‘desmontar’ essas personagens e voltar para a situação da entrevista. P.ex. numa cena ela

⁵⁰ Ao final de cada apresentação ela ressaltava para a platéia, no momento dos aplausos finais, comentando que não se tratava tanto de um ‘monólogo’, pois ela estava acompanhada por todo esse suporte.

⁵¹ Para tanto existia uma iluminação específica afinada para a sua trajetória pela platéia.

⁵² A direção de movimentos da *performance* da atriz foi feita por Débora Colker.

interpretas os sogros, num momento é a sogra, logo em seguida, vai para o outro lado 'diálogo' com outro jogo corporal e outra voz e faz as ações do sogro⁵³. A iluminação acompanha todos esses movimentos, instalando novas imagens a cada passagem.

A Imagem – A cenografia é composta de vários módulos de madeira, que indicam pilhas de livros de diversas alturas. No módulo do centro concentra-se a ação da entrevista. Em outros o carro, o quintal da casa com churrasqueira, a casa de praia, o fogão da cozinha, a cama de um motel. Para cada uma dessas caracterizações a cena é envolvida por atmosferas de luzes distintas e projeções. Cada área de atuação é iluminada por um Foco de luz branca, ou por algumas fontes de luz afinadas de modo a manter a tridimensionalidade do corpo da atriz.

Na foto abaixo a cena é tingida por uma massa de cor e luz de tons fortes de vermelho e rosa, para construir a atmosfera de um motel. A tela ao fundo não recebe projeção de imagem, mas só de luz. A foto não foi tirada durante a apresentação do espetáculo, quando também entra uma pequena pincelada de luz branca nas áreas onde a atriz se movimenta.

⁵³ Vale salientar a excelência do desempenho de Zezé Polessa no espetáculo, que tem um merecido sucesso, e continuará em cartaz no ano de 2007 no Rio de Janeiro. O espetáculo é um bom exemplo das artes e manhas das convenções da teatralidade que funcionam, quando um diretor inteligente e experiente, tem uma atriz de grande talento cômico e dramático para encenar um texto que, apesar de apresentar uma sensível visão dos problemas da condição da mulher num casamento pequeno-burguês, através de ironia inteligente e muito humor, não consegue fugir dos diversos clichês sobre os desencontros da convivência matrimonial.



Interações: Fábula/Jogo/Imagem

Destacaremos com as próximas fotos, uma seqüência da peça para ilustrar a fábula, e o jogo entre atriz e imagens

No texto a personagem desabafa seus infortúnios de dona-de-casa, quando uma noite 'fritava bolinhos', enquanto sua família (marido e dois filhos) divertia-se na frente da tv. Sozinha na cozinha e se sentindo uma mera serva escravizada e menosprezada pela família a personagem entra num tamanho desespero de ódio pelo marido e pelos filhos, que sente-se uma bruxa, pronta para 'envenenar' sua família.

A cena foi construída da seguinte forma pela encenação:

Foto 1: A cena é tingida com uma massa poderosa de cor (vermelhos e âmbar). Na projeção um rosto ‘expressionista’⁵⁴ de mulher ameaça a platéia com uma enorme boca desdentada. Por cima da imagem na tela de projeção, ainda são projetados dois gobos e gelatina âmbar, que ajudam a distorcer ainda mais a imagem, construindo a atmosfera de delírio malvado da personagem.



⁵⁴ As imagens são de um filme alemão expressionista mesmo.

Obs: A foto foi tirada antes do espetáculo, sem a presença da atriz, mas com a 'memória' da luz gravada para a cena, no roteiro de luz do espetáculo. Na pequena caixa cênica do auditório (de pé direito baixo) do Teatro Renaissance, a vara de contraluz com 4 PAR64 #5 aparece com a super gel roscó no. 26

A sonoplastia que acompanha a cena é uma mixagem de efeitos sonoros feita por Leandro Petersen sem nenhum dos clichês sobre bruxas, mas que faz alusões intensas, porque a base da mixagem é uma música que diz: “mulher é um mal que Lúcifer bota fé/quando achou primeiro ovo do cão/foi o pão que o diabo amassou.”



Foto 2 : A mesma cena com a presença da atriz. Essa imagem capta exatamente o instante em que a atriz, a luz, o som e a imagem sofrem uma transformação súbita, porque 'baixou' a bruxa na mulher. A área mais clara no centro fundo indica o fogão, onde lhe ocorreu a idéia de envenenar a família.



Foto 3: A personagem sai do ‘transe’ da bruxa e volta para a situação da entrevista e, bem humorada, comenta com a platéia essas súbitas revoltas de uma dona-de-casa.

Podemos observar nessas imagens toda a manipulação visual exercida nas áreas do palco e no campo visual da platéia para estabelecer, e principalmente ressaltar os conteúdos da fábula. As convenções são estabelecidas, para instalar a súbita transformação da personagem, a atmosfera colorida, as imagens delirantes e opressivas.

Quando depois da cena e também de súbito, o som e a luz voltam ‘ao normal’ junto com a atriz, que desmancha seus gestos e volta para a ‘geral branca’ da sua área de comunicação com a platéia.

Em outros momento a personagem se pergunta: “ Por que os maridos vão deixando de beijar na boca?” E emenda contando da sua fuga na TV onde “zapeia”, procurando beijos românticos e demorados. A cena é invadida pelas imagens de casais se beijando, ao som de música romântica.(fotos 4 e 5). Em baixíssima resistência ficam os PAR36, afinados em diagonal sobre os módulos do livro. Todo o resto do espaço fica na penumbra e atriz em ‘silhueta’ assiste os beijos⁵⁵...

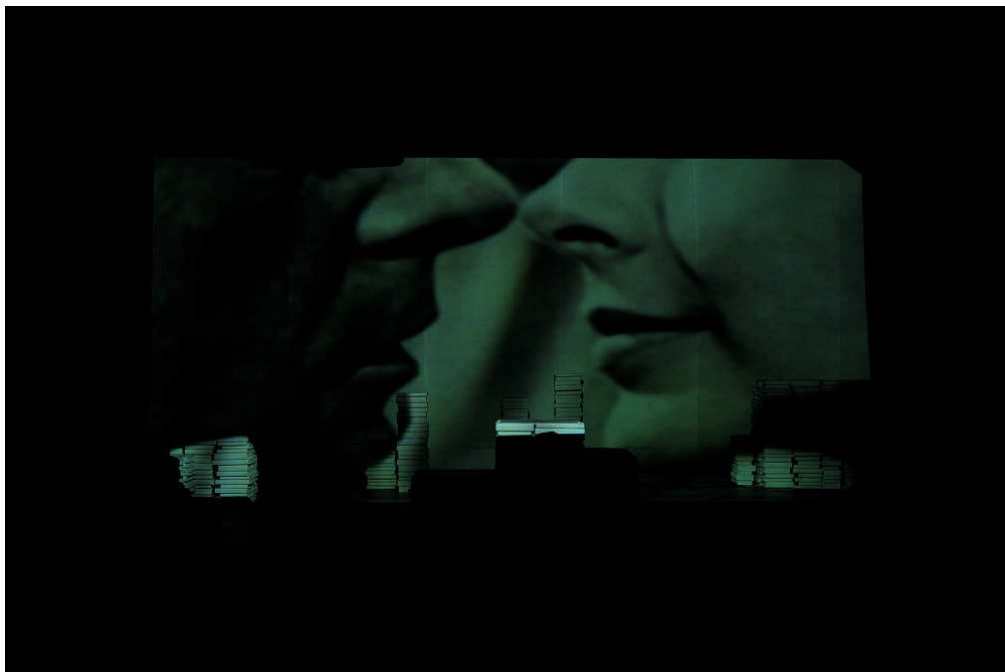


foto 4

⁵⁵ Ela não aparece na foto.

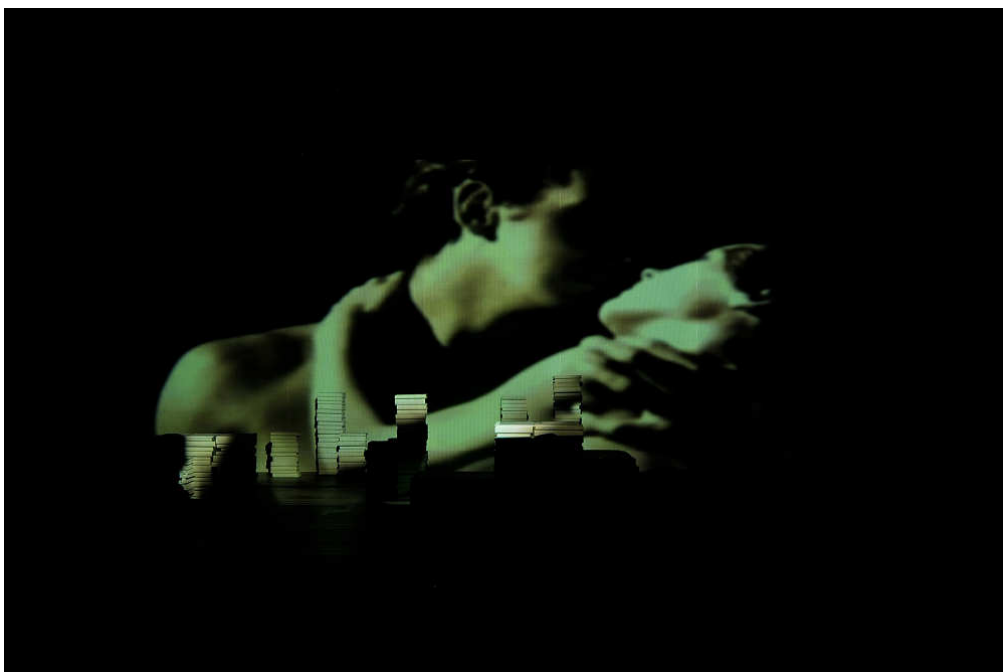
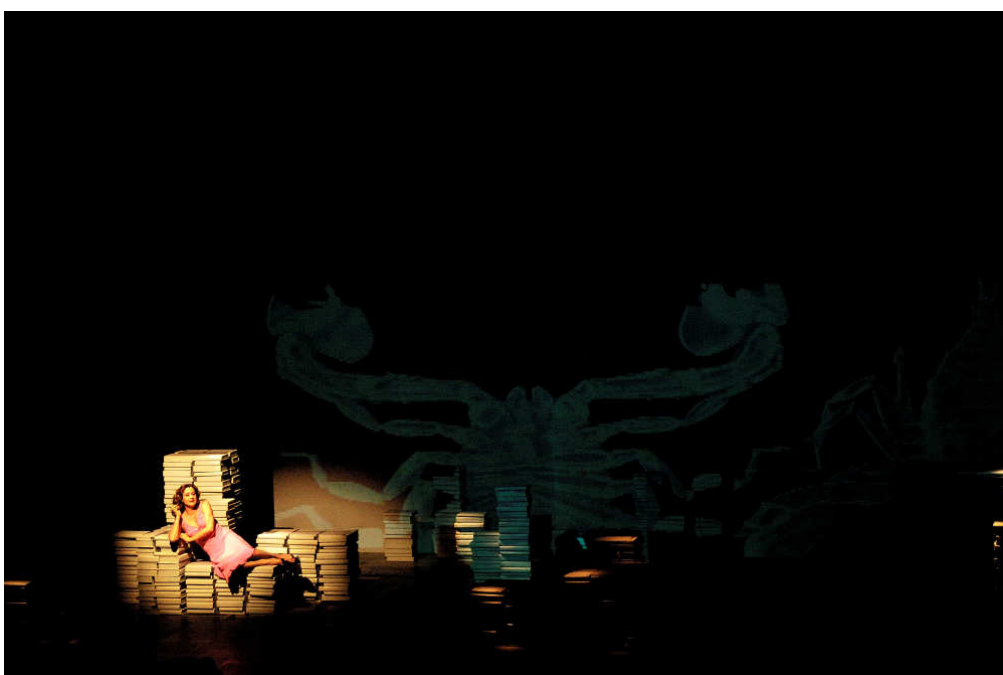


foto 5



Em foco na esquerda/fundo do palco a atriz conta como fazia para ‘as crianças’, lhe darem um pouco de paz, fingindo que um escorpião a tinha mordido.

Obs: O pé-direito baixo do teatro não permite uma melhor angulação para afinar o PC que faz o foco da atriz, e este acaba por 'vazar' luminosidade para o telão do fundo.

Na seqüência outras imagens que mostram composições imagéticas entre luz/cenário/projeção



A área no fundo direito tem o módulo mais iluminado por um Foco feito com Elipsoidal recortado por facas.



A área iluminada é uma 'Geral branca' que em baixa resistência atinge tons de amarelo e âmbar. Na projeção ao fundo um 'chuveisco' de TV antiga.





...ela se casou com um ex-hippie....



Essa é a imagem que mais se repete durante o espetáculo, pois essa é a luz base para as entrevistas.

Estudo de caso 2:

Domingos Quintiliano iluminou várias montagens de Shakespeare. Escolheu 2 para nos contar sua interação com os textos e encenações.

Sobre o “Péricles, Príncipe de Tiro”

1) Você falou muito da amizade e parceria com Ulysses Cruz, que é louco por Shakespeare. Você o admira tanto quanto o Ulysses?

Ulysses é realmente encantado com Shakespeare.. Ele fala que os temas de todas as peças podem ser encontrados na obra do sujeito.

Eu me considero um homem aculturado pelo teatro. Tive minha educação formal em escola pública e quando comecei a trabalhar no teatro sentia uma desvantagem em relação aos colegas que tinham uma formação melhor.

O contato com obras dele me mostrou que cultura é mais que o acúmulo de informações. Essa percepção deu confiança pra seguir em frente.

2) Como foi sua ida aos textos de W.S. sob a ótica do Ulysses? “Péricles..” e “Rei Lear”, especialmente.

O primeiro espetáculo do W.S. foi “Péricles”, uma estória ótima com tudo que o espectador tem direito: tem aventura, romance, suspense... O Príncipe de Tiro viaja por 8 reinos e a principal preocupação do diretor era que cada reino tivesse uma qualidade distinta nas imagens.

3) Você acredita que seu trabalho de luz nesses espetáculos ajudou a resolver alguma necessidade da dramaturgia especificamente?

Nestas encenações do Ulysses a luz colaborou nas necessidades mais primárias, as duas peças pedem várias ambientações. Ambas tinham poucas mudanças de cenário, é claro que se a cenografia não muda, cabe ao iluminador mostrar determinadas características que tornem esse cenário diferente aos olhos do público.

Em “Péricles”, tenho boa lembrança do visual de um dos Reinos, o de Tarso. Era um reino que padecia com a falta de comida, embora não tivesse uma alteração muito grande na cenografia contava com a genialidade dos figurinos assinados também por Hélio Eichbauer. As roupas tinham uma paleta de cores cinza com uma textura incrível, resolvi a luz com atenção especial ao caimento dos panos das roupas amassadas. A ambientação desejada foi conseguida com a luz e as roupas.



foto: Gal Opido montagem do **Péricles** Teatro Popular do Sesi.

4) *Qual a encomenda específica que o Ulisses fez para você no projeto do “Péricles”, onde o cenógrafo era o Helio Eichbauer?*

A peça dividia o teatro com outro espetáculo que fazia o horário alternativo e já estava em cartaz na época da nossa estréia. Por isso o Helio Eichbauer teve algumas limitações e o cenário ficou absolutamente simples, era basicamente constituído de plataformas móveis de aproximadamente dois metros que funcionavam também como palcos extras. A caixa do palco ficou aberta. Minha tarefa era driblar a noção de espaço e explorar a arquitetura da parede do fundo que era a parede do próprio teatro.

5) *O que mais te inspirou no cenário? Lembro do barco lindo!*

O barco era muito legal. Um aparelho de estrutura tubular com base arredondada como a base de uma cadeira de balanço tinha em torno de três metros de altura e era movimentado com maestria pelos atores (veja foto na capa do programa, não é foto de cena).

O aparelho era constituído de tubos finos para evidenciar os “navegadores”, a iluminação foi estudada para dar a idéia de que tudo flutuava. Deu certo!

TEATRO POPULAR DO SESI

apresenta



P É R I C L E S
P R Í N C I P E D E T I R O

de William Shakespeare

direção de Ulysses Cruz

6) *Você lembra de ter feito algo em especial para a relação palco-platéia nesse espetáculo.*

Acho que tudo é feito para essa relação... Todas as luzes que eu penso consideram o ponto de vista da platéia tentando trazer a atenção para o foco desejado.

Sobre o Rei Lear

7) *Como foi trabalhar com o Ron Daniels e sua escola inglesa de encenar Shakespeare, mesmo sendo ele brasileiro?*

Esse diretor tem trabalhos muito importantes na Royal Shakespeare Company de Londres. O que mais me impressionou foi a idéia clara do que seria feito na encenação, o domínio absoluto do temas tratados.

Tive a alegria de atendê-lo bem.

8) *Quais encomendas ele te fez?*

Ele nunca pediu uma luz específica, dava uma idéia geral da atmosfera desejada para as ambientações e aguardava pra ver o que eu seria capaz de produzir. Geralmente eu me saio muito bem nestas circunstâncias. Enquanto o bom diretor tem que se preocupar com todas as funções que realizam uma peça, o iluminador se concentra somente nas suas atribuições. Quando se entende o que o diretor deseja, não tem erro. É uma obrigação oferecer soluções que ultrapassem as “encomendas”.

9) *Como foi o trabalho com o Raul Cortez, ele te fez encomendas?*

Eu não tinha trabalhado com ninguém da equipe de criação. O Raul me convidou por conhecer meu trabalho em outras produções e sempre me tratou com muito respeito e total confiança.

10) Como foi o seu trabalho com o texto nesse processo?

Foi muito legal reencontrar esse texto cinco anos depois de iluminar o Rei Lear do Paulo Autran.

A adaptação do Ron Daniels era empenhada em deixar a estória absolutamente cristalina, com menos cortes que a do Marcos Daud que traduziu e adaptou a versão para o Ulysses Cruz.

O espetáculo do Paulo, dirigido pelo Ulysses tinha um cenário desenvolvido contando mais com a minha colaboração, e acho que o desenho das luzes atuava de maneira mais poderosa nas ambientações.

Sobre os dois espetáculos

11) Em que teatros foram apresentados os dois espetáculos?

O Lear do Paulo Autran fez temporada no teatro Cultura Artística e no Teatro Sérgio Cardoso. O Rei Lear do Raul Cortez estreou no sesc Vila Mariana e fez temporada no Teatro Sérgio Cardoso. Os dois saíram em turnê.

12) O que mais te marcou e ficou na lembrança sobre as conquistas 'imagéticas' conseguidas nos 2 projetos.

O Rei Lear do Paulo Autran era mais high-tec, apesar de ser mais antigo. Toda a luz era baseada em luminárias automatizadas, os tais "moving lights". Tínhamos 6 aparelhos que faziam algo em torno de 300 focos em posições, cores ou desenhos diferentes, havia uma cena em que o Rei tomava banho, os aparelhos iluminavam os atores e simulavam efeitos do reflexo da água, era ótimo.

Uma boa lembrança é a comparação de luzes na mesma cena, quando o rei enlouquece e se vê diante de uma tempestade:

O Paulo ficava no palco praticamente vazio e o espaço era cortado por muitos raios de luz que evidenciavam uma atmosfera opressiva e driblava a noção de espaço.



foto: Gal Oppido Um forte contra-luz o é projetado na cabeça do ator.

Na versão do Raul, o rei estava em uma plataforma a três metros de altura, atrás dele tinha panos brancos gigantescos balançados por ventiladores. Meu trabalho foi produzir uma imagem boa do ator e iluminar o pano com ângulos alternados. As duas versões deixaram felizes os diretores, cenógrafos e até o iluminador.



foto: João Caldas

13) Da sua experiência com dramaturgos em geral, W.S. traz alguma exigência especial ou não? Explique um pouco sua resposta.

Eu acho que a dramaturgia do W.S. não depende de nenhuma solução de luz, tudo está resolvido nas palavras.

Ocorre que tudo foi escrito há meio milênio, os humanos não mudaram muito mas a evolução tecnológica desenvolveu a atenção para o uso do incrível sentido da visão, por isso inventaram o iluminador.

ENTREVISTA COM DOMINGOS QUINTILIANO/SP

A) Sobre a formação

1) Como foi a sua aproximação ao teatro e/ou às artes cênicas?

Em 1984 eu trabalhava com o Antunes Filho no seu centro de pesquisa teatral, o CPT do SESC.

Como ator nos longos processos das peças do Antunes eu vivia sempre com o fantasma de poder ser mandado embora a qualquer momento. Achei que se aprendesse um pouco de iluminação teria mais chance de permanecer. Pedi ajuda ao David de Brito que generosamente me acolheu oferecendo um estágio no teatro Sesc Anchieta.

Tinha um núcleo dirigido por Ulysses Cruz e estavam em fase final de montagem de uma peça chamada “VELHOS MARINHEIROS”, adaptação da obra de JORGE AMADO. Bom, acabei entrando no grupo do Ulysses Cruz que foi batizado como “GRUPO DE ARTE BOI VOADOR” trabalhando como ator.

2) Como foi a sua aproximação com a iluminação no teatro?

Depois de cumprir temporada em São Paulo e fazer algumas viagens, o BOI VOADOR tornou-se uma companhia independente. Para poder caminhar com as próprias pernas precisávamos fazer todas as funções internas do palco. Estávamos preparados pra isso e eu fiquei responsável por montar a luz do David. A tentativa de reeditar a qualidade do trabalho, quase sempre em condições piores, foi um ótimo exercício; uma escola prática que rodou o Brasil e chegou até a Europa.

No espetáculo seguinte eu já assinava a luz, junto com um colega chamado Edvaldo Rodrigues, que vive agora somente em nossa saudosa memória.

A peça se chamava “O DESPERTAR DA PRIMAVERA” de Frank Wedekind tinha um desenho de luz baseado nas imagens do cinema expressionista alemão. Começou a chamar a atenção das pessoas e era citada em todas as críticas, isso não era muito comum nos anos 80.

Iluminava as peças do BOI VOADOR, que era considerado uma das melhores companhias de teatro daquela época, e passei a ser convidado a trabalhar em outras produções. Assim sem perceber eu tinha uma nova profissão, um trabalho que faço até hoje.

A história de ser ator foi só um caminho pra chegar à minha praia.



Foto da montagem do "Despertar da Primavera"
Arquivo pessoal: Domingos Quintiliano.

3) *O que aprendeu com quem? Vale citar livros.*

O aprendizado não tem fim, se renova com as exigências de cada espetáculo. Os primeiros passos tiveram a ajuda do admirável iluminador chamado David de Brito. Eu já era eletricista formado pelo SENAI, tive uma base técnica muito eficiente. O mais importante foi a oportunidade de colaborar com o Ulysses Cruz, tive o prazer de iluminar 22 espetáculos dele. A tentativa de atender as necessidades desse diretor foi minha principal escola. Penso que devo a ele essa profissão.

B) Sobre o processo criativo

4) *Qual a mais importante tarefa da iluminação em um espetáculo?*

Atender às necessidades dos realizadores, interpretar as falas da equipe de criação para oferecer imagens compatíveis.

5) *Onde estão/Quais são... As maiores fontes de inspiração no seu processo criativo?*

As fontes estão sempre ligadas à empreitada da vez. Referências conectadas ao espetáculo aumentam as chances de uma iluminação particular, que todas as obras merecem. Eu não consigo ser metódico: tento entender o diretor, preciso ter uma compreensão de como devem ser as imagens desejadas para as cenas.

Essa compreensão pode chegar por vários caminhos, desde uma referência das artes plásticas, cinema ou televisão até a atenção dada a determinado elemento do cenário ou do figurino.

Uma iluminação conectada com as idéias do diretor tem sempre mais chances de dar certo.

6) *Qual a sua relação com o texto no seu processo de trabalho?*

É claro que se tenta buscar todas as pistas para produzir as ambientações, mas eu me preocupo muito mais em saber qual é o caminho que seguirá o encenador. Vou ao texto sob a ótica do diretor.

7) *Quais os princípios que você considera, na relação com a encenação e as propostas da direção de um espetáculo, quando esta criando um projeto de luz?*

Meu maior empenho será sempre em garimpar as necessidades dos envolvidos na criação; ofereço minhas soluções e fico na torcida para acertar.

8) *Como você pensa os efeitos de luz dentro de uma encenação?*

Sempre caso a caso, como foi tratado nas 3 últimas questões.

9) *Como você pensa a interação cenografia/luz? Falar sobre as condições ideais de relação profissional?*

A compreensão do cenário é vital, dedico muito tempo a isso, tento sempre acompanhar o processo de feitura para explorar todas as possibilidades.

O ideal é quando o cenógrafo sabe que a luz pode ser um aliado muito poderoso do seu trabalho. Discutindo as soluções com um bom iluminador, o cenógrafo estará mais perto do acerto.

10) *Como é a interação do seu trabalho com a cenografia? Falar sobre as condições reais, (como se dá no geral, ou sobre as dificuldades e desencontros que, porventura, aconteceram no seu percurso profissional em algum tipo de produção).*

Eu sou um profissional que se esforça muito pra se entender com a cenografia. Acho que é minha obrigação conhecer tudo sobre o cenário: num primeiro instante o caminho é parecido com as conversas com o diretor. Vou atrás das sugestões e necessidades do cenógrafo. De uma maneira geral sempre me dou muito bem com as equipes de cenografia, mas é claro que às vezes aparece um artista com agenda sempre cheia, uma maquete mais legal do que o resultado do palco ou aquele cenário que fica pronto em cima da hora...

11) *Quais as coisas determinantes que você considera na relação com os outros elementos teatrais como sonoplastia e figurinos?*

O iluminador deve dar atenção a tudo que será enxergado. Ao reforçar um tom da cor ou mesmo evidenciar o caimento de um tecido a luz oferece um requinte enorme à imagem, os olhares treinados serão capazes de apreciar isso. A trilha sonora também pode oferecer boas pistas para o roteiro de movimento das luzes: sempre tento indexar as mudanças aos eventos do som.

12) Quais as coisas que você considera na relação com atores, dançarinos, músicos, cantores, etc.? Existem diferenças na relação com os diferentes tipos de artistas cênicos?

As diferenças existem mesmo entre os artistas da mesma área e a cada espetáculo a gente acha uma maneira de se relacionar. Eu sou um prestador de serviços, tento me antecipar para nunca deixar a luz ser um problema para o artista que está em cena.

13) Como você pensa a cor num projeto de luz?

Sempre com a cumplicidade da direção, cenografia e figurino.

14) No tema cor quais são as suas influências na consideração e nas escolhas?

Sempre penso caso a caso...

15) Quais as suas gelatinas preferidas? Cores e fabricantes?

Eu geralmente uso as cores mais puras, mas não imponho minhas preferências: quando um diretor pede uma determinada cor deve ter suas razões. O fabricante não importa, geralmente os fornecedores têm uma tabela para conversão de uma marca para outra.

16) Qual o papel da tecnologia no seu processo criativo e na execução do seu trabalho?

Procuro me manter atualizado com os novos equipamentos, minhas soluções aparecem quase sempre na tela do computador. Uso um programa de 3d e consigo simular as incidências de luz com uma boa precisão.

17) Como você pensa o seu roteiro de luz? Você escreve um roteiro detalhado?

O momento mais legal é quando se faz a gravação na mesa de comando, a equalização das intensidades das luzes, que é um roteiro eletrônico. Nesse momento o iluminador faz um trabalho que se aproxima da fotografia no cinema, o diretor de fotografia ajusta luzes e lentes para a sensibilidade da câmera. A gente tem que ajustar as intensidades para os olhos do público.

É a hora de otimizar o uso da luz que foi desenhada, hora de mostrar o que uma boa luz é capaz de fazer por um espetáculo.

Sem um olho bem treinado para essa fase do trabalho será impossível ser um bom iluminador.

18) Como é a sua relação com a operação de luz?

Simples, quase sempre trabalho com profissionais bem treinados. A única preocupação é fazer o operador entender o que tem que ser feito. Com as mesas digitais o roteiro ficou uma coisa muito simples, geralmente eu gravo as memórias, treino o operador e peço que ele faça o roteiro de uma maneira que seja facilmente entendida por ele.

19) Como é a sua relação com os efeitos pictóricos?

Considero cada luz roteirizada um efeito. A regulagem cuidadosa da intensidade dos canais determina a qualidade das imagens.

C) Sobre as produções e condições de trabalho

20) Quais as condições de trabalho nas quais, em geral, você trabalha?

Esse tema evoluiu muito nos últimos anos, hoje não é mais um drama convencer o produtor de que é necessário ter uma boa equipe de montagem e operadores de confiança.

21) Como você executa tecnicamente o seu trabalho?

Acompanho de perto a montagem, e os técnicos geralmente são escolhidos por mim.

22) Quais os equipamentos prediletos?

Sou treinado para trabalhar com as circunstâncias propostas. Os mais usados são: plano-convexo, elipsoidal e lâmpadas PAR..

23) Quais os maiores problemas de produção que você encontra no seu trabalho?

Quase sempre me sinto cúmplice dos realizadores. Nunca tive nenhum problema sério com produção, administro bem as crises.

24) Retrospectivamente nas suas atuações, quais foram os seus projetos preferidos?

Geralmente eu gosto mais dos últimos espetáculos. Neste instante acabo de fazer dois espetáculos com o GABRIEL VILLELA, “Esperando Godot” e “Leonce e Lena”. Tive ainda a sorte de fazer mais duas peças com o FRANCISCO MEDEIROS: uma delas “Noite Antes da Floresta” me rendeu a sexta indicação ao prêmio Shell, em 2006.

Mas se cada espetáculo serve pra aprender alguma coisa, tenho que citar as peças de Shakespeare que eu já tive o prazer de iluminar:

"Rei Lear". Com Raul Cortez Dir.: Ron Daniels;

"Rei Lear". Com Paulo Autran Dir.: Ulysses Cruz;

"Hamlet" Dir.: Ulysses Cruz;

"Hamlet" Dir.: Francisco Medeiros;

"Romeu e Julieta" Dir.: William Pereir,.

"Péricles, Príncipe de Tiro" Dir.: Ulysses Cruz São Paulo e Rio;

"Péricles, Príncipe de Tiro" Dir.: Ulysses Cruz em Portugal com a Companhia Seiva Troupe.

D) Gerais

25) *Quem você admira no desenho de luz?*

Vitório Storaro

26) *Quem você admira na técnica de luz?*

O pessoal da IBEANSP. Trabalhei com eles para desenvolver a aplicação de “movings” em varias peças de teatro.

27) *Que diretor/encenador você gostou de trabalhar? Por quê?*

No meu currículo tem alguns dos mais importantes diretores do nosso teatro, é uma sorte!

Meu trabalho é respeitado, em grande parte, graças ao grau de exigência desses artistas.

Sou obrigado a dizer que aprendi mais com o Ulysses Cruz, não sem razão: eu já iluminei vinte e dois espetáculos desse meu fraterno diretor.

28) *Qual o cenógrafo com quem você gostou de trabalhar?*

Marcio Medina, Hélio Eichbauer, J.C. Serroni. Neste ano conheci uma dupla ótima Duda Arruk e José Silveira.

ENTREVISTA COM PAULO CÉSAR MEDEIROS/RJ

A) Sobre a formação

1) *Como foi a sua aproximação ao teatro e/ou as artes cênicas?*

Comecei fazendo teatro no colégio aos 11 anos. Depois participei dos 15 aos 20 anos, de 3 grupos de teatro amador. Tinha uma relação forte com a Fetarj (Federação Estadual de Teatro Amador do Rio de Janeiro), da qual cheguei a ser vice-presidente. No teatro de grupo cada um tem uma função e todos acabam fazendo de tudo um pouco. Minha área sempre foi, além de ator do grupo, a de direção e, como consequência, as áreas técnicas (luz e som). Participava de Festivais de Teatro e me relacionava muito com outros grupos de Teatro Amador.

2) *Como foi a sua aproximação à iluminação no teatro?*

No terceiro grupo com o qual trabalhei, já com 20 anos, fiz a luz do espetáculo alugando alguns equipamentos e improvisando um trabalho criativo. Fizemos um espetáculo no Teatro da UERJ e, quando saímos, o grupo que ia se apresentar a seguir pediu para os administradores do teatro o telefone de quem tinha feito a nossa luz. Me ligaram como se eu fosse iluminador. Como eu estava muito sem grana e tinha muita cara de pau aceitei o trabalho e fui em frente. Com toda sorte de imprevistos acabou dando tudo certo. Comecei, depois disso, a ser chamado para os eventos seguintes desse teatro. Na Empresa aonde eu locava equipamento (WLG) acabei ganhando o apelido de Paulinho da UERJ.

3) *O que aprendeu com quem? Vale citar livros.*

Um dia me chamaram para fazer a luz de um Festival de Teatro Amador ali, na UERJ. Fiz, em 8 dias, a luz de 16 espetáculos (um de manhã e outro à tarde). Como em Teatro amador quase ninguém tinha iluminador acabei criando quase todas as luzes sozinho e na raça.

Até que um dia, andando pelo centro da cidade, vi uma placa na frente do Teatro Glauce Rocha que anunciava: Curso de iluminação com Aurélio de Simoni.

Entreí no curso e no dia seguinte o Aurélio (e até hoje não sei por que) me chamou para trabalhar com ele. Fui um de seus assistentes por 6 meses, depois segui como operador de luz do Teatro da Cidade e lá comecei a fazer os primeiros contatos com profissionais.

B) Sobre o processo criativo

4) *Qual (ou quais) a(s) mais importante(s) tarefa(s) da iluminação num espetáculo?*

Acho que a luz tem uma função especial que é a de unir todas as áreas. Recebemos os dados, as cores, a linguagem e a visão de cada criador e, através da linha escolhida pelo encenador, tentamos criar visualmente um elemento de representação dessas visões.

É quase como se disséssemos que o iluminador é um alquimista, um mago que misturando os ingredientes mágicos que lhe são oferecidos pudesse realizar a magia final, a visão final que leva o expectador a sentir como se tudo aquilo já tivesse luz própria.

5) Onde estão/Quais são... As maiores fontes de inspiração no seu processo criativo?

Qualquer elemento pode ser a fonte principal em um processo de criação.

O importante é estar atento ao espetáculo que temos nas mãos. Ter o coração e a mente abertos e alertas para receber as mensagens sensoriais que estão sendo passadas a cada fase dos ensaios. Por isso, quanto mais próximo o iluminador puder estar dos atores, da direção e de todas as áreas criativas, mais orgânico será seu trabalho.

Às vezes, a base de nosso trabalho é a linguagem da encenação, às vezes é a linha dos figurinos e às vezes não é nada que esteja em cena e sim um elemento abstrato de composição estética, levemente usada como referência, como um quadro ou até um sonho.

6) Qual a sua relação com o texto no seu processo de trabalho.

Quase nenhuma no início do processo e total durante o desenvolvimento deste.

O texto de teatro não é feito para ser lido e sim para ser encenado.

Não leio textos antes de assistir aos primeiros ensaios porque isso me faria ter imediatamente uma visão do espetáculo e perder a ingenuidade do primeiro contato.

É essa ingenuidade que mais me aproxima da provável reação média que a platéia tem ao ver aquela estória pela primeira vez.

Preciso ser tocado como espectador para só então desenvolver um trabalho como iluminador.

São essas primeiras impressões que jamais me abandonarão.

Depois que se inicia a fase de resolução técnica da luz estaremos com a cabeça cheia de questões objetivas e essas sensações iniciais serão nosso esteio e nosso maior tesouro no processo criativo.

7) Quais os princípios que você considera, na relação com a encenação e as propostas da direção de um espetáculo, quando está criando um projeto de luz?

O iluminador é um dos braços mais importantes para qualquer encenador, mesmo que o resultado da luz seja de uma simplicidade absoluta.

A linguagem escolhida pela direção pode receber influências e idéias do iluminador, mas não faz sentido, a não ser em casos muito específicos de trabalhos de companhias de teatro, que o iluminador tente modificar a linguagem proposta.

A capacidade de absorver e se adequar às diversas situações, mecanismos de trabalho e propostas de visão teatral só enriquecem o iluminador.

Nesse aspecto acho o iluminador um ser abençoado por poder estar, às vezes ao mesmo tempo, envolvido com um espetáculo “comercial” e uma proposta absolutamente vanguardista, por exemplo.

Isso nos faz perder rapidamente qualquer resquício de preconceitos e nos torna melhores artistas e nos humaniza de forma sagrada.

8) Como você pensa os efeitos de luz dentro de uma encenação?

Acho que a luz cênica deve ser vista como algo extremamente mágico e poderoso.

Isso nos dá grandes responsabilidades.

Se tivermos, por exemplo, uma visão mais pictórica sobre a luz poderemos imaginar ser possível toda sorte de efeitos visuais e buscaremos construir, não simplesmente focos, gerais ou contra luzes, mas sim massas de cor, volumes iluminados, sombras intensas e médias, semi-tons, etc.

Há vários momentos do processo criativo (ensaios, anotações técnicas, confecção do mapa, criação do roteiro, operação etc) em que se pode descobrir funções e atitudes da luz dentro do espetáculo.

Falar através da luz.

É isso que devemos buscar aprender.

9) Como você pensa a interação cenografia/luz? Falar sobre as condições ideais de relação profissional.

O espaço é base de todas as encenações.

É pensando no espaço, em sua ocupação, desenvolvimento e função que podemos, muitas vezes, chegar ao entendimento dos personagens e seus desdobramentos.

O cenógrafo se torna melhor cenógrafo quando pensa a luz do espaço que cria.

O iluminador, por analogia, se desenvolve quando entende a luz como criadora de espaços e sub-espacos. Quando recebe o cenário como

um campo de ação aonde a luz, como a câmera do teatro que é, se introduz e descobre campos e níveis não revelados ao primeiro olhar. Modificar, ampliar e desenvolver o espaço são algumas das mais lindas tarefas destinadas ao iluminador.

10) Como é a interação do seu trabalho com a cenografia? Falar sobre as condições reais, (como se dá no geral, ou sobre as dificuldades e desencontros que, porventura, aconteceram no seu percurso profissional em algum tipo de produção).

Tive a sorte de trabalhar com grandes cenógrafos como Hélio Reichbauer, José Dias, Ronald Teixeira, Renato Scipiliti, Lídia Kosovski, Dóris Rolemberg, José de Anchieta e me relacionar com artistas plásticos como Adriana Varejão e Daniel Senise que se aventuraram pelo teatro.

Procuo sempre pedir a planta do cenário, a maquete e toda sorte de desenhos e especificações que forem possíveis.

Além de achar extremamente importante, isso me dá a possibilidade de dominar o espaço antes que ele exista de fato.

Temos, em geral, pouco tempo nos teatros para experimentar.

Precisamos saber antecipadamente o que será necessário para realizar nosso trabalho.

A preparação e o planejamento fazem toda a diferença.

11) Quais as coisas determinantes que você considera na relação com os outros elementos teatrais como sonoplastia e figurinos?

Na sonoplastia estão alguns dos elementos fundamentais para a luz.

O ritmo, a música e a respiração propostos pela sonoplastia não podem deixar de ser observados pela luz.

O figurino está relacionado diretamente com a figura do ator. Quando se olha para o palco o ator estará sempre em primeiro plano na intenção dos espectadores. Portanto, o conjunto visual produzido pela figura do ator e a forma como estiver vestido estarão diretamente na ordem do dia para nosso trabalho. Quando os olhos aceitam o coração se abre.

12) Quais as coisas que você considera na relação com atores, dançarinos, músicos, cantores etc? Existem diferenças na relação com os diferentes tipos de artistas cênicos?

Cada ator, cantor, bailarino ou grupo de artistas possui uma energia única que só se encontra naquele momento exato de convivência.

É preciso estar atento e aberto para perceber essas energias.

Luz é, em última análise, energia pura.

Concretizar as energias expostas em cena e transformá-las em luz é a principal tarefa dos iluminadores.

Fico sempre atento à respiração, aos desenhos cênicos e a linguagem de interpretação.

Daí tiro um enorme percentual da minha criação.

A luz e o ator têm muitas características em comum.

O tom, as pausas, o volume, o olhar etc... São elementos comuns à interpretação e ao nosso trabalho.

A luz é sempre um personagem a mais.

Estamos em constante diálogo com os atores e com o público.

É preciso aprender a falar através da luz.

É preciso, mais que tudo, a ouvir através da luz.

13) Como você pensa a cor num projeto de luz?

Não há regras para isso.

Mas posso dizer que a utilização da cor na cena teatral se dá como mais uma ferramenta de trabalho.

Ela deve servir como elemento de composição da linguagem e não como algo “belo em si”.

A busca da beleza, aliás, é uma das mais claras armadilhas para os iluminadores.

Não devemos buscar a beleza e sim o belo.

O belo na arte muitas vezes é ser simples, é estar desprovido, é não estar.

Os tons da luz podem ser determinantes ou determinados.

Podemos impor ou aceitar uma cor.

Devemos estar abertos a oferecer cor ao que precisa e tirar cor do que está em excesso.

14) No tema cor quais são as suas influências na consideração e nas escolhas?

Sou muito influenciado pelos pintores fauvistas, que trabalhavam com as cores básicas e grandes volumes de cor. Mas isso é algo de formação e gosto.

Me deixo influenciar pelo visual que estiver em voga no processo, com o menor preconceito que for possível.

15) Quais as suas gelatinas preferidas? Cores e fabricantes?

Não tenho.

Gosto das gelatinas Rosco.

16) Qual o papel da tecnologia no seu processo criativo e na execução do seu trabalho?

Ainda menor do que eu gostaria e tenho tempo para desenvolver.

Os softwares de visualização são o presente e o futuro da iluminação. Com eles poderemos abrir discussões sobre a luz antes de ela ser montada. Isso é extremamente positivo e excitante.

17) Como você pensa o seu roteiro de luz? Você escreve um roteiro detalhado?

Quando faço a decupagem de um espetáculo já anoto deixas, marcas e comentários sobre as cenas. Ao final do processo de ensaios meu roteiro bruto já está pronto.

Uso os ensaios com luz para ir aperfeiçoando.

18) Como é a sua relação com a operação de luz?

Gosto que os operadores se sintam livres para atuar. Não gosto de gravar luzes com tempo pré fixado.

Sou de uma geração que só tinha mesas analógicas para trabalhar. Prefiro pensar que durante a temporada o espetáculo muda e o operador melhora a luz ajustando-a para este “novo” espetáculo.

C) Sobre as produções e condições de trabalho

19) Quais as condições de trabalho nas quais, em geral, você trabalha?

Varia demais.

Criei uma lógica desde o início de minha carreira em que mesmo que não haja cachê para meu trabalho, tem de haver verba para a realização da luz em condições próximas do ideal.

O iluminador pode ter muito boa vontade e ótimas idéias, mas se não houver equipe e material isso de nada adiantará. Por isso acabei chegando a alguns valores que estão dentro da realidade de mercado e que fazem com que os produtores pensem em investir em luz com a segurança de que o trabalho vai se realizar da melhor forma e não do jeito que der.

20) Quais os equipamentos prediletos?

Tudo que acende. Até fogos de artifício e fósforos.

21) Quais os maiores problemas de produção que você encontra no seu trabalho?

Falta de compreensão das dimensões do espetáculo e da importância da luz e da minha presença no trabalho.

D) Gerais

22) *Quem você admira no desenho de luz?*

Cibele Forjaz, Domingos Quintiliano, Guilherme Bonfanti, Maneco Quinderé, Jamile Thorman, Marguinha, Aurélio de Simoni, Beto Bruel, Samuel Betts, Ney Bonfanti, Luiz Paulo Neném etc. E muita gente boa que está surgindo.

23) *Quem você admira na técnica de luz?*

Há uma infinidade de nomes. Seria indelicado começar uma lista.

24) *Que diretor/encenador você gostou de trabalhar? Por quê?*

Alguns diretores acompanham minha carreira desde o início. Entre eles: Bibi Ferreira, Gilberto Grawronski, Flávio Marinho, Márcio Vianna, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e muitos outros.

Gosto da fidelidade, da parceria, das descobertas em conjunto.

Às vezes para a fidelidade se ampliar é preciso variar e se separar um pouco. É ótimo para nós e para os encenadores.

25) *O que você considera erro no trabalho dos iluminadores? Vale auto-crítica e opinião de espectador.*

Não ter consciência de que lugar é possível ocupar em um espetáculo e ficar além do que o espetáculo necessita.

26) *Qual a formação ideal para um iluminador?*

Para mim, além de um curso básico com as técnicas da profissão (eletricidade, eletrônica, leitura de plantas, conhecimento da caixa cênica etc) é a formação em Teoria do Teatro. Isso deixa o iluminador em nível de igualdade e conhecimento com as outras áreas e, principalmente, com a direção.

27) *Como você vê o trabalho da crítica especializada sobre a iluminação dos espetáculos?*

Infelizmente nossa área ainda está engatinhando na formação técnica e acadêmica.

Não podemos exigir que um crítico saiba desenvolver sobre esse tema o que nós desenvolveríamos.

28) *Quais os caminhos que você vê para a iluminação nas artes cênicas no futuro próximo?*

O melhor caminho possível. Acho que é uma das profissões do futuro.

Quando eu comecei tinha que brigar para colocar o nome ao lado do cenógrafo e do figurinista.

A iluminação está entrando no cotidiano dos brasileiros e isso é um caminho sem volta.

Graças a Deus.

6 - Considerações finais

Acreditamos que chegamos até aqui, entre 'leis do teatro', reflexões estéticas e descrição de experiências profissionais, embasados para propor algumas 'dicas' para aprendizes de iluminação.

4.1 Os equívocos primários

- Um objeto intensamente iluminado ao lado do ator, sem nenhuma relação com suas ações,
- Idem para um canto do palco 'gritando' com luzes rebatidas por superfícies brilhantes, ou extremamente brancas, sem relação nenhuma com a ação, num momento importante de sua *performance* no espetáculo, pode distrair desnecessariamente a atenção do público, mas são erros ainda muito comuns em algumas produções.
- Abusar de cores saturadas na pele dos atores. As cores que incidem de frente nos atores devem ser as mais 'puras' ou menos saturadas. Se forem usadas durante muito tempo na apresentação, 'temperada' com tons do branco dimmerizado. Lembrar-se que cada tom de pele reage à cor e à luz branca de maneiras diferentes.
- Os painéis de controle digitalizados possuem recursos excelentes para a tonalização da luz, através da intensidade das lâmpadas espalhadas pelo espaço, e para a memorização de um roteiro. Portanto, trabalhar com afinco a 'gravação' de luz é tarefa primordial para a construção de um bom espetáculo. Os atores/bailarinos deveriam sempre colaborar com essa instância dos ensaios, para o seu próprio bem, mas infelizmente isso nem

sempre acontece. Eles tendem a se impacientar com, o que consideram, a ‘filigrana’ buscada pelo iluminador.

- Por outro lado, o iluminador deve saber até onde pode contar com a paciência do ator/bailarino, e procurar resolver a gravação de uma boa parte do espetáculo apenas com sua memória e o seu roteiro decupado, trabalhando com o ator/bailarino, apenas os movimentos indispensáveis, como os que utilizam focos ou áreas mais fechadas, e os que têm que ser feitos num tempo comum.

4.2 Inventário de modelos e influências: pensamentos sobre iluminação teatral

Para Paulo César Medeiros **iluminar é**: “Concretizar as energias expostas em cena e transformá-las em luz é a principal tarefa dos iluminadores.”

A cor:

“Sou muito influenciado pelos pintores fauvistas, que trabalhavam com as cores básicas e grandes volumes de cor. Mas isso é algo de formação e gosto.

Me deixo influenciar pelo visual que estiver em voga no processo, com o menor preconceito que for possível.”

O Iluminador:

“O iluminador é um dos braços mais importantes para qualquer encenador, mesmo que o resultado da luz seja de uma simplicidade absoluta.”

Para Domingos Quintiliano **iluminar é**: “Meu maior empenho será sempre em garimpar as necessidades dos envolvidos na criação; ofereço minhas soluções e fico na torcida para acertar.”

A Cor:

‘Eu geralmente uso as cores mais puras, mas não imponho minhas preferências: quando um diretor pede uma determinada cor deve ter suas

razões. O fabricante não importa, geralmente os fornecedores têm uma tabela para conversão de uma marca para outra.”

O iluminador: “O iluminador deve dar atenção a tudo que será enxergado. Ao reforçar um tom da cor ou mesmo evidenciar o caimento de um tecido a luz oferece um requinte enorme à imagem, os olhares treinados serão capazes de apreciar isso.”

Acreditamos que até aqui ficou bem claro, qual é o espaço da luz dentro do teatro na visão desses iluminadores, sua tarefa e seu papel dentro de uma montagem teatral. Conhecendo técnica, equipamentos e estética o iluminador cumpre seu importante trabalho, e não por acaso ou coincidência, ele falam de cumplicidade com todos os outros envolvidos, e de um espaço dentro do coletivo da criação, na qual o iluminador deverá restringir sua atuação. E nós, retomando nossa argumentação sobre convenções, gostaríamos de frisar que nem sempre os iluminadores são tão passivos assim, e todos querem, a cada montagem, trabalhar com algumas formas de construção visual que resultem ‘mágicas’ em certos pontos de um espetáculo, ancorados em determinadas aberturas da fábula. Em relação a tema da cor devemos ser criteriosos e nunca abrir um mostruário de gelatinas (filtros de cor) sem levar em conta a necessidade de trabalhar cientificamente com a temperatura das cores, preservar a pele dos atores das horrendas saturações coloridas, e, quando isso for imprescindível, que não se estenda muito no tempo do espetáculo, atuando como um efeito pontual. Cuidado com psicologismos baratos nesse tema. O mesmo deve ser observado na afinação da luzes brancas. Não ‘chapar’, não sombrear coisas importantes, não fazer brilhar o que deve permanecer obscuro. Aproveitar, de forma justificável dentro da intencionalidade expressiva e de comunicação, a incidência das sombras dos corpos dos atores no cenário ou outras superfícies, quando estas forem plasticamente aceitáveis, casando-as com um contexto dramático propício. Muito cuidado para não distrair a atenção do público com as sombras. Nos espetáculos que tendem ao Naturalismo e suas várias nuances de realismo, atentar para que as sombras sejam sempre ‘realisticamente motivadas’.

Porém, se o contexto da fábula e encenação comportarem, podemos, ‘sem medo de ser feliz’, e com a inspiração de Artaud, bombardear a retina dos espectadores, com efeitos de vibração luminosa, cortes contrastantes de brilhos e cores, desenhos inusitados para os feixes de luz etc, e que isso tudo seja justificável, conceitualmente, dentro do universo espiritual e material do espetáculo.

E por fim, treinar o olhar sempre. Pinturas, paisagens, organização do espaço. Os atores e o cenário têm estatura e volume. O palco iluminado pode manipular essas dimensões materiais. Saber fazê-lo dentro da sensatez técnica e operacional agrega um valor estético ao espetáculo, que é conquistado pela energia forte e pulsante da luz elétrica.

7- GLOSSÁRIO

Plano-Convexo (PC) – a lente Plano-Convexa permite o endereçamento dos raios luminosos por intermédio das leis da refração. O foco de luz é obtido pelo movimento de aproximação ou distanciamento do filamento da lâmpada em relação ao centro da lente, que gera nos feixes de luz refratados uma projeção em trajetórias convergentes, divergentes ou paralelas de onde se controla o tamanho do foco (abertura na área a ser iluminada). Produz um contorno bem marcado, necessitando controlá-los sobre as superfícies, seja pela afinação, dimmerização ou uso de filtros (difusores). É utilizado para compor gerais frontais e contra-luzes em palcos de áreas pequenas e médias, e também em focos individuais que não necessitem ser muito fechados sobre um objeto ou corpo do ator. Os refletores equipados com lentes PC's são encontrados em dois tamanhos, para comportar lâmpadas de 500W ou 1000W.

Elipsoidal (Elipso) – composto de duas lentes conjugadas para conduzir os raios luminosos, reforçando intensidade do brilho dos mesmos por meio de uma reflexão elíptica. Ideal para iluminar áreas do palco a partir de distâncias médias e grandes, pois possuem ajustes de tipo zoom. São excelentes também para focos individuais bem fechados sobre o corpo de um ator, por exemplo. No geral são encontrados com lâmpadas halógenas de 1000W e classificados pelos graus de abertura de sua projeção luminosa. São equipados ainda com Íris e facas.

Íris - um diafragma circular ajustável que controla a abertura por onde passam os raios, possibilitando a definição do tamanho da área a ser iluminada.

Facas - obturadores que possibilitam recortes para iluminar áreas acompanhando as suas linhas que podem ser quadradas, retangulares ou triangulares, ou definindo esses desenhos de luz nas mesmas.

Gobos - nos elipsoidais podem ser inseridos os Gobos que projetam desenhos figurativos com a luz sobre as superfícies iluminadas.

Fresnel - trata-se de uma lente dotada de sulcos prismáticos concêntricos que produzem raios de luz suaves e constantes, com esmaecimento nas bordas, não deixando contornos acentuados. Para controlar a ampla difusão de luz gerada o Fresnel necessita do auxílio dos barn-door composto de 4 aletas que recortam os transbordamentos de luz indesejados. No teatro são mais encontrados em 500W ou 1000W, e algumas vezes na versão 2000W. O Fresnel possui também controle de tamanho de foco.

PAR - as lâmpadas PAR (Parabolic Aluminized Reflection) são compostas pela combinação de 2 efeitos. A reflexão parabólica na parte posterior da lâmpada que faz todos os raios de luz ser projetados para frente para que a partir daí sejam refratados por meio de uma lente que determina o tamanho da área que o fecho de luz vai cobrir. Portanto, os tamanhos de focos das lâmpadas PAR são fixos.

PAR 64 - no Brasil em geral encontramos o Foco 5 de maior abertura, o Foco 2 de média, e o Foco 1 de pequena abertura. O Foco 5 é usado para gerais frontais, contra-luzes e torres laterais, áreas médias e pequenas, projetados de distâncias idem. O Foco 2 pode ser usado em gerais, projetados de distâncias maiores. O recurso possível de controle está na posição em que se 'afina' o filamento da lâmpada, vertical, horizontal ou transversal distribuindo o centro da luminosidade da lâmpada (com mais brilho) sobre a superfície desejada.

PAR 56 - chamados de *loco-light*, concentram um intenso fecho luminoso de 500W ou 600W numa lente com abertura um pouco maior que o pin-beam. Utilizado também para iluminar pontos específicos pequenos, ou para compor uma 'parede' de fochos de luzes verticais, por exemplo.

PAR 46 – chamados de pin-beam, concentram um intenso fecho luminoso de 300W numa lente produzindo um pequeno foco brilhante. Ideal para iluminar pontos específicos do corpo do ator (rosto ou mãos, por exemplo) ou pequenos objetos.

As lâmpadas PAR 56 e PAR 46 são muito usadas para fazer desenhos no espaço aéreo das áreas de atuação devido os seus fechos luminosos brilhantes e bem definidos. As PAR 64 fazem o mesmo papel principalmente em shows musicais.

Pim -Beam – ver PAR 46

HMI – São mais usadas em cinema, mas algumas vezes encontradas em teatro. São lâmpadas de brilho intenso que variam de 2.500W a 18.000W. Em teatro geralmente são usadas as de até 5000W. As lentes são do tipo Fresnel. São ideais para cobrir grandes áreas de palco, gerando um efeito altamente realista de luz solar ou de luar.

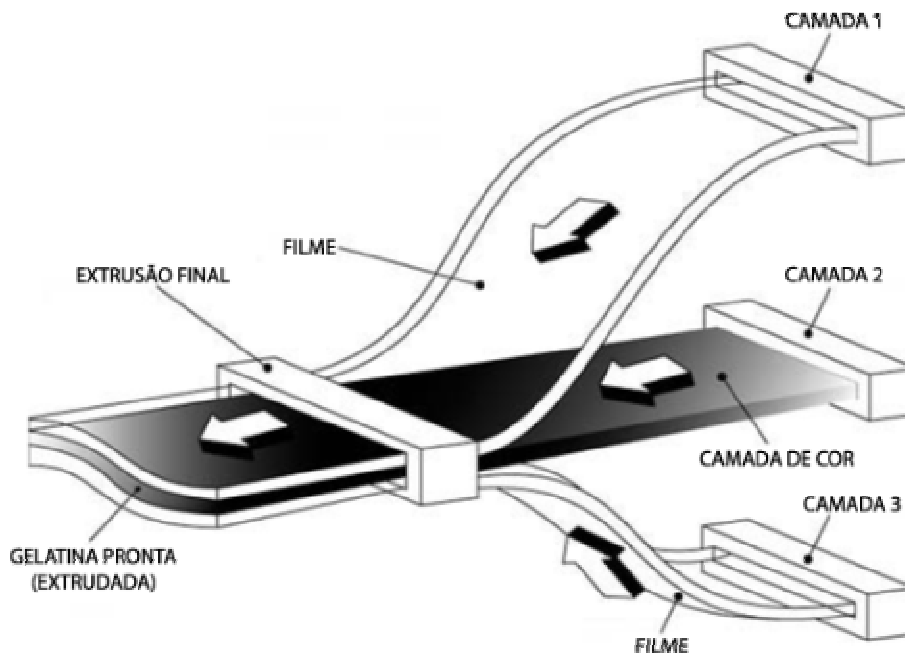
Floods – São equipamentos sem lentes, compostos de um arco de reflexão metálico na parte posterior e uma lâmpada halógena na frente, projetando raios luminosos de forma difusa nas áreas e superfícies iluminadas. São geralmente nomeados como set-lights, colotrans. Os set-lights possuem porta-gelatinas, sendo ideais para colorirem cenários ou cicloramas. Os colotrans possuem 4 aletas para controle da difusão da luz e não admitem o uso de filtros coloridos.

Set-light – ver Floods.

Colotrans – ver Floods.

Teoria das Cores – Desde os filósofos gregos até Newton, Goethe e Kandinsky a história do conhecimento humano está repleto de pensadores que buscaram entender o fenômeno da cor e da luz.

Gelatina – Filtro de colorido para ser usado frente aos spots modificando a cor emitida pela fonte de luz.



Filtro de Cor ou Gel - ver Gelatina

Dimmer – dispositivo pelo qual se gradua a intensidade da corrente elétrica, e com ela a intensidade da luz em cena.

Rack – Armários que comportam toda a estrutura eletrônica para o funcionamento dos dimmers.

Praticável – estrado de madeira pranchada construído de forma a que se possa andar em cima com segurança e que pode ser revestido de forma a que possa vir a fazer parte do cenário.

Vara de Luz – Barra de metal suspensa a alturas fixa ou móvel e à qual se prendem os projetores para a iluminação do palco e do proscênio. Em português continental é chamada de Gambiarra. Ver Gambiarra.

Full Light – Utilização da potência máxima de uma lâmpada.

Gambiarra – em sentido original significa Vara de Luz; em brasileiro coloquial significa tudo o que é feito mal feito e/ou de improviso. Ver Vara de Luz.

Efeito V – técnica dos distanciamento do teatro épico de Bertolt Brecht.

FOLLOW-SPOT – potente projetor de luz (em geral 5000W) que se pode mudar de posição com facilidade, conforme as conveniências da cena.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES *Poética*, trad. Eudoro de Souza, São Paulo Ars Poética, 1993.
- ARTAUD A. *O Teatro e seu duplo*, São Paulo, Max limonad, 1984
- APPIA A. *A obra de Arte Viva*, Lisboa, Arcádia, 1970
- BENJAMIM, W. *Obras Escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BRECHT, B *Estudos sobre Teatro* trad. Fíama P.Brandão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- _____ *Escritos sobre teatro*, trad. Nélida Mendilaharzode Machain, Buenos Aires, Nueva Vision, 1970
- BROOK, P *El espacio vacío Arte y Técnica Del Teatro* trad. Ramon G. Novales, Barcelona, Península, 1993.
- CAMARGO, Roberto Gill *Função Estética da Luz* Sorocaba, Ed.TCM- Comunicação, 2000
- CAMPOS, G., *Glossário do Termos Técnicos do Espetáculo*, Niterói, EDUFF, 1989.
- CARLSON, M *Teorias do Teatro*, trad.Gilson César C. de Souza, São Paulo, Unespe, 1995.
- COSTA LIMA, L, *Mímis e modernidade*, Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- _____ *Vida e Mímis*, Rio de Janeiro, ED 34, 1995.
- CRAIG, E.G., *Da arte do teatro*, Lisboa, Arcádia.s. d.
- EINAT-CONFINO, I., *Beyond the mask – Gordon Craig, movement and the actor*. Southern Illinois University, 1987.
- HALLIWELL, S. *Aristotles' Poetics*, Chigago, The University of Chigago Press, Chicago, 1998.
- KANTOR, T. *El teatro de la muerte*, trad Graciela Isnardi, Buenos Aires, Ed. De la Flor, 1984
- KELLER, M. *Luz no Teatro*, São Paulo, Instituto Goethe, 1989.
- PALMER, R.H., *The lightiing art: the aesthetics of stage light design*, N.J. Printice Hall, 1985.

- PARKER, W.O., HARVEY, K.S, *Scene design and stage lighting*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999
- REDONDO JR. *Panorama do Teatro Moderno*, Lisboa, Arcádia, 1960.
- PILBROW, R. *Stage Lighting*, London, Studio Vista Book-Cassel, 1979.
- ROSENFELD, A., *Texto e Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1969.
- _____ *O Teatro Épico*, São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ROUBINE, J-J, *A Linguagem da Encenação Teatral – 1880-1980*. trad. de Yan Michalski, Rio de Janeiro, J. Zahar, 1982.
- SARAIVA, H, *Iluminação Teatral: história, estética e técnica*, São Paulo, 1989.
- SCOTT, G. *The poetics of performance: the necessity of spectacle, music and dance in Aristotelian Tragedy.*” In ***Performance and authenticity in the arts***, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- SZONDI, P., *Teoria del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)