sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p117-135

Em Pauta

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

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

Cibele Forjaz Simões

Cibele Forjaz Simões

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

Resumo

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Em torno de 5.500 graus K.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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

Recebido em 13/10/2015

Aprovado em 13/10/2015

Publicado em 21/12/2015