



A LUZ ALÉM DAS ONDAS: a interferência da iluminação cênica na cinética da cena

OTÁVIO JOSÉ CORREIA NETO

Otávio Correia é Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral formado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) com a pesquisa em iluminação cênica a partir das imagens poéticas presentes na obra de Tennessee Williams.

RESUMO

Este texto busca, a partir de análises e reflexões, repensar a utilização da iluminação cênica em um espetáculo, supondo-a como elemento orquestrador da cinética da cena, estimulando ou inibindo o desenvolvimento narrativo do espetáculo a partir das variações dos tempos, ritmos e humores, aspectos do espetáculo definidos a partir do pensamento de Francis Hodge. Pensando a ação cênica como uma transformação físico-química, este artigo relacionará os princípios das transformações físicas, decorrentes do fator térmico, e químicas, decorrentes da radiação eletromagnética, pensando a luz como catalisadora ou inibidora dessa transformação a partir do pensamento de temperatura de cor e energia eletromagnética associada ao comprimento de onda. Partindo da análise de luz na obra *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, e da luz proposta por Antonin Artaud para *A sonata dos Espectros*, de August Strindberg, pode-se observar de que maneira esses princípios atuam em uma encenação que respeita a mimese do real e em uma encenação que não busca a reprodução da realidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Luz.

Iluminação cênica.

Cinética.

Temperatura de cor.

Cena.

ABSTRACT

*This text seeks from analyzes and reflections to rethink the use of lighting design in a play, assuming it as an orchestrating element of the kinetics of the scene, stimulating or inhibiting the narrative development of the play from the variations of tempos, rhythms and moods, aspects of the play defined from the thought of Francis Hodge. Thinking the scenic action as a Physical-Chemical transformation this article will relate the principles of physical, thermal factor, and chemical transformations resulting from electromagnetic radiation, thinking light as a catalyst or inhibitor of this transformation from the thought of color temperature and electromagnetic energy associated with the wavelength. From the analysis of light in Anton Tchekhov's *Uncle Vania*, and the light proposed by Antonin Artaud for August Strindberg's *The Spectra Sonata*, one can observe how these principles act in a scenario that respects the mimesis of the real and in a scenario that does not seek this reproduction of reality.*

KEYWORDS:

Light.

Lighting design.

Kinetics.

Color temperature.

Scene.



A NATUREZA DA LUZ E SUAS CORES



Definir a natureza da luz é uma missão perseguida há muitos anos. Inicialmente os cientistas do período do grande físico Isaac Newton (1642-1727), responsável pela compreensão da força gravitacional, acreditavam que a luz era constituída por corpúsculos, feixes de partículas, emitidas por uma fonte de luz. Porém, na segunda metade do século XVII, surgiram as primeiras evidências do caráter ondulatório da luz, como a refração e a reflexão e, apenas em 1873, James Clerk Maxwell previu a existência de ondas eletromagnéticas, o que pode ser comprovado de maneira irrefutável a partir dos experimentos de Heinrich Hertz, confirmando o comportamento ondulatório da luz.

Apesar disso a luz manteve sua natureza particular, pois, embora se apresentasse como onda eletromagnética, possui comportamentos que demonstram seu caráter corpuscular, como a relação de emissão e absorção de radiação, permitindo que possamos acreditar que a energia transportada pela luz é concentrada em feixes de partículas, denominados fótons ou quanta. Desse modo, a luz passou a possuir por um tempo dois princípios aparentemente contraditórios entre si, sem uma definição exata de sua natureza.

A partir da década de 1930, com os estudos da eletrodinâmica quântica, a luz passou a ser estudada em seus dois aspectos, tanto no sentido ondulatório, na busca de explicar a sua propagação e reflexão, quanto no sentido corpuscular, explicando a emissão e a absorção energética. E, assim, até hoje a luz é pensada a partir da sua natureza onda-partícula, integrando as características de ambas as formas.

É importante pensar a natureza física da luz para avaliarmos as associações e as formas de sua atuação em um espetáculo de teatro. No estudo que se segue, analisaremos os princípios de temperatura de cor e a sua integração com a variação do espectro na faixa do visível, que corresponde a ondas eletromagnéticas com comprimento entre 400 e 800nm. Esse fragmento é a faixa captada pelo olho humano convertida em cores pelos cones e bastonetes, organelas



presentes no aparelho visual responsável pela captação da radiação eletromagnética, proveniente da reflexão da luz em determinada superfície e da sua tradução em imagem e cores.

A temperatura de cor é avaliada a partir da cor emitida pela radiação liberada por um corpo hipotético, chamado *black-body radiator*, aquecido a uma determinada temperatura em Kelvin. A temperatura está relacionada à sensação térmica causada pela luz emitida pelo corpo aquecido e não por sua temperatura. A temperatura de cor varia do vermelho, passando pelo laranja, pelo amarelo, pelo branco, até alcançar os azuis. Por mais que a temperatura necessária para que o corpo radiador emita a luz vermelha seja menor do que a temperatura necessária para que o corpo emita a luz azul, esta é considerada uma luz fria enquanto a luz vermelha é considerada uma luz quente.

Podemos avaliar esse fenômeno se pensarmos o comprimento de onda dessas cores. Ao analisarmos o vermelho, veremos que se trata de uma luz próxima à região do infravermelho, cuja energia eletromagnética é baixa. Sua absorção pelas partículas não é capaz de provocar uma reconfiguração estrutural, assim como as micro-ondas. Essa região possui um comprimento de onda que permite a excitação das partículas sem alterar a sua natureza. A baixa energia emitida por essas ondas altera a movimentação das partículas, elevando sua energia cinética, que é convertida em calor. A luz no espectro do vermelho está próxima a essa região de baixa energia, fazendo com que sua absorção leve a uma excitação molecular, provocando uma sensação térmica elevada, sendo assim considerada uma luz com alta temperatura de cor.

Nesse mesmo pensamento do vermelho, se analisarmos a natureza da luz azul, observaremos que ela é um espectro próximo à região do ultravioleta, que é uma região de alta energia eletromagnética. Sua absorção pelas partículas é capaz de provocar uma excitação eletrônica, causando o deslocamento de elétrons na camada de valência da partícula. Porém, a alta energia emitida por essas ondas afeta a estrutura molecular, e não puramente física, não afetando a energia cinética das moléculas e, assim, não provocando a sensação de aquecimento, o que leva a luz no espectro dos azuis próximos ao ultravioleta. Sendo assim, considera-se uma luz com uma baixa temperatura de cor.



O TEATRO E A ESTEQUIOMETRIA DA CENA

Se compreendermos o espetáculo de teatro como um sistema com organismos em movimento e em constante transformação, podemos então pensá-lo como uma reação química. Pensando o palco, ou espaço cênico, como meio propício à reação, e os atores e as atrizes, como um conjunto de substâncias postas em contato. Desse modo podemos compreender que esse encontro provoca a sua transformação a partir da relação com o outro, deixando marcas recíprocas. Pensando na personagem A em conflito com a personagem B, que sintetizarão em C e em D, pensando C como a síntese de A em contato com B e pensando D como a síntese de B em contato com A.

Um exemplo de síntese é o encontro entre Branca Dias e Padre Bernardo na obra *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes (1922 – 1999). Ao salvar o padre do afogamento e torná-lo seu confessor, a vida de Branca muda completamente, assim como a vida do padre se modifica ao receber respiração boca a boca e conhecer os modos de vida libertos de Branca. O convívio entre eles modifica por completo os dois, devido ao conflito entre suas essências. Ele defende os dogmas cristãos enquanto ela defende a liberdade de se expressar e gozar a vida. Em um diálogo entre ambos após a prisão de Branca por “atos de imoralidade e crimes contra fé”, ela lhe afirma que “vivia em paz antes de conhecê-lo” e ele lhe responde que também “antes de conhecê-la vivia em perfeita paz com Deus.”(GOMES, 2015)

O caso citado é válido pensando na situação de ambas as personagens serem complexas, ou seja, se modificam ao decorrer da ação. Mas existem outras possibilidades de sistemas estequiométricos. Um outro caso se dá ao pensarmos na personagem catalisadora, aquela que auxilia a transição do herói ou heroína, mas que não se altera com o encontro. O caso nas tragédias gregas dos mensageiros, ou os confidentes, do classicismo francês. Nesses casos, a personagem A, em contato com B, se modifica, transformando-se em C, mas B se mantém imutável.



Ao pensarmos a transição da personagem desse modo, podemos pensar a sua reação na forma de liberação de energia, e como isso altera a cena, analisando se sua transição é endotérmica, com absorção de energia, ou exotérmica, com liberação de energia. Porém, não podemos pensar a modificação das personagens como algo que ocorre ao fim do espetáculo, mas sim como pequenas reações que ocorrem durante todo o espetáculo.

Esse fluxo energético pode ser melhor abordado a partir das definições de Francis Hodge¹ (2008) na sua obra *Play Directing: Analysis, Communication and Style*, na qual o autor aborda os tempos, os ritmos e os humores do espetáculo. Abordam-se os três aspectos de forma interdependente, como se fosse o fluxo energético do espetáculo:

Tempos são a taxa ou batimentos variáveis da ação dramática de uma peça. Quando um arranjo sequencial de tempos é combinado, ou seja, quando os ritmos variados de várias unidades consecutivas são fortemente sentidos, você identifica as pulsações de uma peça - seu ritmo. (HODGE, 1971, p. 55)²

Sobre o significado de ritmo do espetáculo, o pesquisador estadunidense tem uma abordagem que vai além do pensamento de ritmo defendido na música, afirmando que:

O ritmo tem um significado muito mais amplo do que restringi-lo apenas ao andamento, pois o ritmo, como os batimentos cardíacos, está intimamente ligado às mudanças e mudanças de humor. Discussões adicionais sobre ritmo neste momento podem apenas confundir você, mas você deve sempre pensar em uma peça como tendo uma estrutura de ritmo em seu humor, que sobe e desce com crescente intensidade à medida que a peça avança. (HODGE, 1971, p. 59)³

Os humores em Hodge são tratados como a força que move as personagens. E que definem tanto o ritmo como o tempo do espetáculo:

O humor compara os sentimentos ou sentimentos emocionais gerados pelo choque de forças na ação dramática. Quando reunidos em seu efeito acumulativo, os humores declaram o tom de uma peça. [...] Os humores são

1 O Dr. Francis R. Hodge era professor emérito da Universidade do Texas no Departamento de Teatro e Dança de Austin e atuou como professor de direção de 1949 a 1979. Ele também é o fundador da Sociedade Americana de Pesquisa Teatral, uma organização para estudiosos que promove o teatro como um campo de estudos e pesquisas acadêmicas sérias. Hodge também foi membro do College of Fellows da American Theatre Association.

2 “Tempos are the changing rate or beats of the dramatic action in a play. When a sequential arrangement of tempos are combined, that is, when the varying beats of several consecutive units are strongly felt, you have identified the pulsations of a play – its rhythm.” (Tradução nossa).

3 “Rhythm has a far wider meaning than restricting it alone to tempo, for tempo, like heartbeat, is tied inextricably to the shifts and changes in mood. Further discussion of rhythm at this point may only confuse you, but you must always think of a play as having a rhythm structure in its moods, which rise and fall with increasing intensity as the play progresses.” (Tradução nossa).





sentimentos básicos: são os distúrbios, as emoções pelas quais somos movidos enquanto assistimos a uma peça. (HODGE, 1971, p. 55-56)⁴

Se pensarmos os humores como intensidade, e que os corpos dos atores e atrizes se deslocam com direção e sentido definido, em um determinado tempo e ritmo, podemos entender melhor a cinética do espetáculo. A cinética abordada no que diz respeito ao estudo físico do movimento, da ação. No teatro podemos pensar a cinética como o andamento da ação dramática.

Há alguns fatores que influenciam a cinética de uma reação para que esta ocorra de forma efetiva. Buscando um melhor resultado, é preciso pensar sempre o meio e a relação com o externo. Na química utiliza-se o sistema CNTP (Condições Normais de Temperatura e Pressão). Nesse caso podemos pensar a temperatura da cena como fator a ser pensado para o favorecimento dos humores, e um forte auxiliador no controle da temperatura da cena é a iluminação cênica.

A ILUMINAÇÃO CÊNICA E A CINÉTICA DA CENA

A iluminação cênica de que trato é a utilização da luz artificial para a cena. A luz artificial é aquela emitida por fontes alternativas que não o sol, podendo ser o fogo (velas, lamparinas, castiçais e gás), usado por muito tempo no teatro, quando os espetáculos passaram a ser apresentados em locais fechados e à noite, a partir do século XV com o Renascimento italiano. Atualmente a luz artificial é emitida por lâmpadas de tungstênio/halogênio ou LED.

As lâmpadas de tungstênio/halogênio são também chamadas de quartzo halógenas. A sua estrutura em quartzo “permite que o filamento seja operado a temperaturas a cerca de 3.500 K, o que leva à alta intensidade e estende a faixa da lâmpada até o ultravioleta” (SKOOG, 2006,

4 “Moods pare the feelings or emotional generated from the clash of forces in the dramatic action. When taken together in their accumulative effect, moods declare the tone of a play. An appropriate tone for a play is the goal of the director. Moods are thuns the tonal feelings of a play. [ay. [a play. [ppropriate tone for ae the disturbances, the excitements we are moved by as we watch a play.” (Tradução nossa).





p. 707). Esse tipo de lâmpada ainda é muito utilizado nos teatros brasileiros. A sua temperatura de cor está entre o amarelo e o branco, e para obter outras cores a partir dela é utilizado um filtro gelatina.

O filtro de gelatina é um filtro de absorção que “remove parte da radiação incidente por absorção. Os filtros de absorção apresentam larguras de banda efetivas na faixa de talvez 30 a 250nm.” (SKOOG, 2006, p. 719). Desse modo, ao entrar em contato com a luz halógena de tungstênio, o filtro de absorção colorido absorve os demais comprimentos de onda, só permitindo que seja emitida luz na cor do comprimento de onda referente ao filtro.

A luz de LED, acrônimo para *Light Emitting Diode*, diodo de emissão de luz, ainda pouco utilizada para espetáculos de teatro no Brasil, não emite radiação na região do ultravioleta nem do infravermelho, o que diminui riscos à saúde, uma vez que o diodo emite luz a partir da transformação da energia elétrica, e também não necessita de filtro para produção de cores. A partir das cores primárias da luz, o vermelho, o verde e o azul, é possível combinar e alcançar uma pluralidade de cores por adição.

Uma vez que estamos pensando a luz enquanto mecanismo na região da luz visível, tanto a lâmpada de tungstênio/halógena quanto a lâmpada LED podem ser utilizadas, tendo em vista que ambas trabalham nessa faixa do comprimento de onda sem nenhuma perda. A interferência é que a luz advinda da lâmpada de tungstênio/halógena é naturalmente quente, enquanto que a luz advinda da lâmpada LED é naturalmente fria, o que implica que ambas necessitam de correções para alcançar determinadas temperaturas de cor.

Para um espetáculo de teatro um fator favorável que pode ajudar a orquestrar as condições cinéticas e administrar o tempo, o ritmo e os humores é a iluminação cênica. A luz de um espetáculo pode ser pensada a partir de sua temperatura de cor para controlar a energia das personagens. E essa temperatura de cor vai interferir na relação das personagens, pois a energia introduzida pela luz alterará os humores das mesmas. Compreendendo-as como reagentes podemos pensá-las a partir das três formas físicas: a líquida, a sólida e a gasosa.

A personagem em baixa temperatura se encontra próxima ao estado sólido, com movimentos contidos, numa relação mais interna e psicológica. A personagem em temperatura média se



encontra em estado líquido. Seus movimentos são mais fluidos, seu deslocamento é livre, mas ainda é contida, apesar de móvel e deformável. A personagem em alta temperatura está em estado gasoso, não possuindo uma forma definida. Se move pelo espaço de forma desestruturada e enérgica, ocupando todos os espaços, se dilatando e comprimindo com violência e agitação.

As personagens durante um espetáculo podem variar pelas 3 formas físicas, podendo evaporar ou condensar, indo do estado líquido para o gasoso, e vice-versa, pode solidificar ou liquefazer, indo do estado líquido para o sólido, e vice-versa, e também sublimar, indo do estado sólido para o gasoso diretamente, e vice-versa, e essas transformações podem ser auxiliadas pela presença da luz.

Se observarmos a construção da narrativa do espetáculo poderemos ver que em alguns espetáculos as relações e os acontecimentos se dão em determinados ambientes e horários. Os acontecimentos noturnos são sempre mais psicológicos do que físicos. Os enamorados, quando se encontram à noite, se amam sempre à luz de velas ou sob um abajur, uma luz mais quente, mais próxima à família dos vermelhos, cuja absorção da radiação propicia uma alteração na configuração molecular a partir de vibrações, elevando suas temperaturas. Os corpos que pulsam, o desejo, o calor, a chama. Já as ações sob o luar ou sob as estrelas, a luz que entra da noite, em sua boa parte sempre trazem um aspecto metafórico e menos físico, não havendo a ação física, apenas o desejo de ação, a potência de execução, mas nem sempre sua execução.

O estado de uma personagem não precisa, nem deve, ser ilustrado pela luz. Muitas vezes a luz pode fazer o caminho inverso, impondo à personagem sair de um estado e ir para o outro. Uma personagem em estado sólido pode ir ao estado líquido com um simples amanhecer. O raiar do sol pode aquecer-lhe de modo a ganhar fluidez e ânimo. Ou também o raiar do sol pode mostrar que aquela personagem precisa mais do que a temperatura para sair do estado em que se encontra.

Ao pensarmos a respeito das transformações físicas das personagens, no que tange à temperatura de cor, podemos cair na armadilha dos extremos, estabelecendo o vermelho como sinônimo de luz quente e o azul como sinônimo de luz fria. Porém, as mudanças de temperatura não são necessariamente do azul ao vermelho e vice-versa. Assim como na temperatura externa, as temperaturas de cor são “em relação a”, ou seja, assim como 25°C pode ser frio em relação a 35° ser quente, e como 25° pode ser quente em relação 15° ser frio, a cena pode esquentar,



passando do azul para o verde, apesar de ambas serem cores de caráter frio, e esfriar passando do vermelho para o amarelo, apesar de ambas serem cores de caráter quente. Ou seja, uma cena pode esfriar, variando entre as cores quentes, e esquentar, variando entre as frias.

Essa variação de temperatura de cor pode alterar o ritmo do espetáculo, sem necessariamente alterar os humores das personagens. São essas pequenas variações rítmicas que preenchem o espetáculo entre os picos de variação de humor das personagens. Pensar essas variações pode vir a ser um mecanismo de alto poder de manutenção do tempo e do ritmo, não deixando o espetáculo monótono, mantendo a cena com vivacidade sem uma brusca variação.

Esse pensamento pode ser utilizado tanto em espetáculos que partem de textos dramáticos clássicos, o chamado drama burguês, quanto em espetáculos que partem da prática cênica sem um texto pré-definido mas que se constrói no percurso. Jean Pierre Sarrazac (2010) nomeia essas duas práticas como os movimentos “do drama ao teatro” e “do teatro ao drama” sucessivamente.

Nos casos de espetáculos do movimento do “teatro ao drama” os ritmos e humores podem ser sugeridos pelos autores, mas a decisão do iluminador pode vir a ser um fator significativo na construção dos ritmos da cena. Por mais que o autor defina os horários em que ocorrem determinadas ações, apenas o iluminador poderá jogar com as pequenas variações de temperatura da cena, pensando em artifícios que vão além do texto. Por exemplo: uma noite pode ser mais iluminada ou menos iluminada, dependendo da lua, ou da luz externa. Pode ser que, apesar de ser à noite, o ambiente esteja iluminado por fontes artificiais como velas, lamparinas ou lâmpadas. Uma noite não é apenas uma noite, mas uma infinidade de possibilidades.

Tomando como exemplo a obra *Tio Vânia* (1899), de Anton Tchekhov (1860 – 1904), dramaturgo e escritor russo, podemos observar a ação das personagens e o momento em que acontecem. Na obra, Alexandre Serebríákov, professor aposentado, e Helena, sua jovem esposa, vão morar na propriedade pertencente à falecida esposa de Alexandre, onde mora sua filha Sônia e seu ex-cunhado, o Tio Vânia, além da sua ex-sogra. A propriedade também é frequentada por Astrov, médico da família e amigo de Vânia. A obra tem como principal discussão a perda das ilusões e a necessidade do homem de se reinventar e de encarar o futuro.



O primeiro ato se passa à tarde, mais especificamente, “São quase três horas da tarde. O tempo está fechado.” (TCHEKHOV, 2011, p. 44), como é apresentada na didascália de abertura. O primeiro ato é um momento de apresentação das personagens. Esse horário de início de tarde e com o “tempo fechado”, o que indica presença de nuvens impedindo a inserção de raios luminosos provenientes do sol, faz com que o ambiente possua uma temperatura de cor intermediária, uma luz que para o dia é fria, mas em relação à noite é quente. Nesse ato da peça não vemos grandes ações, nem reflexões profundas acerca do existencialismo. É um ambiente apático, como as personagens e seus sonhos e desejos reprimidos.

No segundo ato da obra, temos o momento transformação interna. A didascália de abertura apresenta que é “Noite. Ouve-se o vigia noturno com um bastão, dando batidas no jardim. Serebriákov, sentado numa cadeira de braços perto de uma janela aberta, cochila.” (TCHEKHOV, 2011, p. 52). O fato de Serebriákov estar sentado à janela é um dado importante, pois a luz da noite ao banhá-lo pode vir a levá-lo a reflexões, se tomarmos o pensamento de que a noite possui uma baixa temperatura de cor e a família dos azuis se aproxima da região de alta energia eletromagnética, o que possibilita uma excitação interna. Nesse ato as personagens estão mais reflexivas sobre suas vidas, suas escolhas, seu presente. Serebriakov reflete sobre seu passado glorioso e atual presente amargo com as dores. Tio Vânia reflete sobre seu passado perdido dedicado a cuidar da propriedade e seu presente cansado e solitário. Astrov questiona sua apatia aos demais e o seu vício com o álcool. Sônia sofre por amar Astrov e se questiona sobre sua beleza e coragem. Helena, por fim, se questiona sobre sua vida. Como ela estaria se não tivesse abandonado sua carreira em música para se dedicar a seu marido?

O ambiente frio proporcionado pela noite e define a temperatura do ato, porém a cena pode esquentar ou não, a depender de decisões do iluminador e do diretor. O momento em que Sônia e Astrov conversam na mesa de jantar e a menina tenta tomar uma iniciativa perante o amado, os dois podem estar sendo iluminados mais intensamente por uma luz incandescente, aquecendo a personagem e permitindo que ela se mova, apesar do frio das relações no ambiente. Assim como quando Helena anseia tocar um piano, esse desejo pode vir a ser aquecido por uma luz de temperatura elevada por um candeeiro ou vela. Ao ter seu pedido desejo negado, pode vir a ser apagado.



No terceiro ato, temos o momento de tensão e maior ação. Alexandre sugere vender a propriedade. Sônia aceita que Helena revele seu amor a Astrov. Por sua vez, Astrov revela seu amor por Helena e a beija. Helena sente-se viva novamente ao se envolver com Astrov. Tio Vânia toma a iniciativa de levar um buquê de rosas para Helena, e em um surto de cólera e catarse, após sugestão de Alexandre, expõe toda sua angústia e, por fim, tenta matar Alexandre atirando-lhe, mas erra duas vezes. É um ato de muita ação e na didascália de abertura apresenta que é “Dia claro” (TCHEKHOV, 2011, p. 61). Ao decorrer do ato, Helena afirma que é setembro. Trata-se então de um dia claro de verão. O ambiente está aquecido, a luz é quente e favorece que as personagens ajam, diferentemente do segundo ato, e que reflitam.

Pensando a ação, o iluminador e o diretor podem encontrar os momentos em que a cena esquenta para permitir que o sol entre mais forte pela janela, e também os momentos em que ela esfria, para que uma nuvem cubra o sol e a luz passe por um filtro que a esfrie levemente. Como no momento em que o Tio Vânia entra na sala com o buquê de rosas de outono e a flagra beijando Astrov. Assim como a luz do sol pode invadir a sala com violência no momento de cólera de Tio Vânia, podendo servir também como suporte para a evolução energética do elenco.

O quarto e último é o ato de transição do problema para a volta da inércia. Helena e Alexandre decidem sair da propriedade. Astrov volta ao seu cotidiano, atendendo no consultório. Tio Vânia volta ao trabalho e Sônia o acompanha. A vida volta a sua infelicidade cotidiana e desesperantemente o ato que se inicia no “Fim de uma tarde de outono cheia de tranquilidade.” (TCHEKHOV, 2011, p. 71) como apresenta a didascália de abertura representa a transição do calor das relações que foram estabelecidas pela presença de Helena e Alexandre para a frieza da noite e o retorno a um cotidiano apático.

No decorrer do ato podemos ver que Sônia acende a luz da mesa para poder trabalhar, na tentativa de manter algum calor na casa, mas a frieza da noite que invade o ambiente torna a ação das personagens resumida apenas ao trabalho exaustivo e monótono que reproduzirão até a morte, independentemente do tempo que passe.

Em casos, como esse, de textos com uma descrição temporal definida e em encenações com caráter realista, o iluminador e o diretor possuem definições e limitações de como trabalhar as



temperaturas das reações das personagens de modo a alcançar o ilusionismo exigido e, ainda assim, fornecer as condições ideais para que os ritmos e os humores sejam alcançados.

Nem sempre a luz e a temperatura representarão fielmente a ação das personagens; ela pode ser usada como contraste muitas vezes. Na montagem realizada pela Cia de Teatro da UFBA em 2017 com iluminação de Eduardo Tudella⁵, ao fim do quarto ato, após anoitecer, o dia raiava, a sala era aquecida pelo sol, entardecia, voltava a anoitecer e em seguida amanhecia novamente e as personagens Tio Vânia e Sônia se mantinham imóveis na mesa. Desse modo, reforçava-se que, por mais que o tempo passasse e o calor entrasse em suas vidas, eles não conseguiam sair da solidez e da imobilidade em que se encontravam.

Em algumas obras não há esse rigor descritivo, cabendo assim ao iluminador e ao diretor elaborar e pensar de que forma a luz atuará: como catalisadora, favorecendo a ação; como inibidora, provocando que ação seja mais árdua. Esses são os casos do movimento inverso ao anterior, que Sarrazac chama de movimento do “teatro ao drama”. Ao analisarmos o projeto de encenação de Antonin Artaud para a obra *A sonata dos espectros*, podemos ver um pensamento de iluminação que não busca o ilusionismo, mas sim estados sensação. Sobre a encenação, Artaud afirma:

A encenação deve inspirar-se nessa espécie de duplo curso entre uma realidade imaginária e aquilo que se experienciou num dado momento na vida, para abandoná-lo em seguida, quase imediatamente. Esse deslizamento do real, essa desnaturação perpétua das aparências, impelem à mais completa liberdade: arbitrariedade das vozes que mudam de tom, se encavalando, rigor brusco das atitudes, dos gestos, mudança e decomposição da luz, importância anormal concedida repentinamente a um detalhe mínimo, personagens que moralmente se apagam, deixando predominar ruídos, músicas, sendo substituídas por seus duplos inertes, sob a forma, por exemplo, de manequins que vêm tomar subitamente seus lugares. (ARTAUD, 2014, p. 59-60)

Podemos observar pelo seu pensamento de encenação que há um desejo de transição da “realidade imaginária” para “abandoná-lo em seguida”. O primeiro e o segundo ato são os momentos de tensão psicológica. Os momentos em que os fantasmas e conflitos pessoais se enfrentam. São

5 Diretor, Designer e Professor-Pesquisador. Premiado, tanto na produção bibliográfica, quanto na artística. Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1979), Mestre em Design Teatral - Iluminação - New York University (1993) e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Recebeu o Prêmio Capes de Tese - 2014.



atos mais frios e densos. E sobre a iluminação desses atos Artaud, propõe para o primeiro ato uma “iluminação violenta, ofuscante, centrada em um canto da fachada, uma parte da fonte e o meio da cena, nos pavimentos. Falsos dias iluminam os apartamentos que parecem ter sua luz própria. A luz no fundo é cinza verde, leve e transparente.” (ARTAUD, 2014, p. 62). A luz verde não busca uma construção realista, uma vez que não é possível ver a luz verde a partir da luz do sol. Mas sim uma sensação, que podemos associar ao caráter imaginativo e onírico, sugerido por Artaud.

No segundo ato, em que o conflito entre as personagens é mais acentuado, ele busca uma transformação na luz. A luz de dentro de casa e a do exterior são distintas. Enquanto no interior da casa há uma luz esverdeada, do lado de fora há uma luz amarelada natural, do dia. Para o segundo ato ele propõe que a luz seja:

Uniforme por toda a parte anterior, embora de uma cor um pouco mais forçada, um pouco mais pesada que a normal e sem que nenhuma lâmpada de cor a possa motivar. A parte verde do fundo será iluminada por uma luz vinda do alto como em certas montagens de cenário do Museu Grevin, mas que não iluminará igualmente todo o ambiente. Esta luz será de um verde muito doce, quase branco. Ela ornará a parte esquerda do biombo voltado para a direita, e deixará em uma sombra relativa a esquerda e o fundo do ambiente. A luz de fora terá um detalhe de torre, de telhado ou de campanário, muito longe. No momento da metamorfose a luz de fora, se intensificando até o ofuscamento, penetrará pelas janelas, pelas paredes transparentes, parecendo expulsar a iluminação própria dos dois cômodos. Essa luz entrará com um ruído de vibração atroz amplificado até se tornar insuportável, dilacerante. Este ruído durará apenas alguns segundos e será perseguido através de todos os meios possíveis até se ter exatamente a amplitude e o diapasão desejados. (ARTAUD, 2014, p. 63-64)

Podemos observar o pensamento cinético da iluminação no momento em que ele propõe a “metamorfose” que será provocada pela entrada da luz externa no ambiente. Ao propor uma luz “mais forçada, um pouco mais pesada que o normal”, já é possível ver a relação entre a luz e a ação das personagens. O “cinza verde” ganha ares suaves, passando a um “verde doce, quase branco”.



E a temperatura interna muda ao amarelo do exterior adentrar a casa, provocando a mudança na estrutura da ação. Para Artaud “nós assistimos no decorrer desse ato a uma metamorfose mágica pela qual tudo muda: coisas, almas e pessoas.” (ARTAUD, 2014, p. 61).

No terceiro e último ato, Artaud afirma que a obra apresenta o pensamento que “há apenas libertação na morte. A peça acaba neste pensamento budista.” (ARTAUD, 2014, p. 61). Para tanto ele propõe que:

A iluminação do salão redondo será igual, amarelada, difundida por toda parte. No primeiro plano e desde o início do ato a luz será distribuída de modo a formar um círculo sobre cujas bordas tudo será deformado como através de um prisma e no centro haverá uma abertura tal que a imagem do salão redondo possa aparecer de lado a lado. Este círculo ocupará toda extensão do palco de alto a baixo e da esquerda para a direita. Ao fim do ato todas estas iluminações desaparecerão dando lugar à iluminação do tablado do fundo por cima da qual se manifestarão os reflexos da Ilha dos Mortos. (ARTAUD, 2014, p. 64-65)

O ambiente amarelado, após a transformação do segundo ato e libertação na morte, mostra a transição escolhida por Artaud de uma “realidade imaginária” para “abandoná-la”, do onírico para o concreto, do frio para o quente. Porém, a finalização com o surgimento da “Ilha dos mortos” pela sua sombra sem a luz do ambiente mostra a sua intenção ao afirmar que “a encenação pode dissimular o sentido religioso de sua conclusão insistindo na densidade e no relevo do resto.” (ARTAUD, 2014, p. 61). Por não falar em cor, pode-se entender que a luz final é uma luz incandescente, quente, que reafirma o pensamento de Artaud de excitar seu público a ponto de fazê-lo “querer gritar” (ARTAUD, 2014).

Inconsciente ou conscientemente, Artaud propunha um jogo com as temperaturas de cor para orquestrar a cinética do espetáculo, de forma implícita. E demonstra, a partir dos seus escritos, que sua preocupação é antes de tudo com as sensações que serão causadas no público pelo espetáculo.



CONCLUSÃO

O pensamento aqui apresentado acerca da utilização da iluminação cênica não é nenhuma regra. São apenas vislumbres e questionamentos de como esse aspecto da encenação pode ser utilizado além do primordial, que é tornar a cena visível ao público. Pudemos observar, a partir das análises, que é possível utilizar esse princípio de modo a construir um pensamento lógico para a definição da luz, e pensar também a cinética cênica a partir da relação visual. Porém, esse não é o único modo de se pensar, nem o correto, se é que se pode afirmar que exista um correto. Esta é apenas mais uma possibilidade de provocar o pensamento, podendo ser a partir de um texto dramático clássico, ou uma encenação que não se preocupe com o texto.

REFERÊNCIAS

- » ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- » ARTAUD, Antonin. **Antonin Artaud: Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- » GOMES, Dias. **O Santo inquerito**. Ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- » HODGE, Francis. **Play directing: analysis, communication and style**. New Jersey, Prentice-Hall, 1971.
- » SARRAZAC, Jean Pierre. **A reprise (resposta ao pós – dramático)**. Tradução de Humberto Giancristofaro. Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, março de 2010. Disponível em: <www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico>. Acesso em: 10 out. 2019
- » SKOOG, Douglas A.; WEST, Donald M.; HOLLER, F. James; CROUCH, Stanley R. **Fundamentos de Química Analítica**, Tradução da 8ª Edição norte-americana, Editora Thomson, São Paulo-SP, 2006.



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 23
n 43
p 127-143
2019.2

- » STRINDBERG, August. **Sonata de Espectros**. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopa, 2010.
- » TCHEKHOV, Anton. **O jardim das cerejeiras; seguido de, Tio Vânia**. tradução de Millôr Fernandes. – Porto Alegre, RS : L&PM, 2011.
- » TUDELLA, Eduardo A. da S. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: Edufba, 2017
- » YOUNG, Hugh D.; FREEDMAN, Roger A. **Física IV: Ótica e Física Moderna**. 14 ed. São Paulo: Pearson, 2004.



1
4
3