

RELÂMPAGOS DE LUZ NA DANÇA: ENTRE O SOL E O *SET LIGHT*

Flaviana Xavier Antunes Sampaio¹

RESUMO: Este escrito busca traçar um panorama histórico do uso da iluminação em obras de Dança. O estudo parte de três fontes luminosas: Sol, fogo e luz elétrica. Trata-se de análises referentes às características e diálogos visuais propostos em cena. A hipótese apresentada aponta a Iluminação como colaboradora da construção de sentidos de obras de Dança.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminação. Dança. Sentidos.

ABSTRACT: This paper claims to trace a historic panorama of the use of lighting in dance performances. We set from three lighting sources: sun, fire and electric light. There is an analysis referred to the characteristics from these sources in visual dialogues promoted in scene. The hypothesis presented indicates the lighting design as a collaborator of the creation of meaning at the dance performances.

KEYWORDS: Light design. Dance. Meanings.

Rei Sol

Do alto do céu, com imponência e vigor via raios brilhantes, o Sol é uma fonte de luz de espetáculos de Dança bastante empregada através dos anos. Hoje, mesmo após o advento da eletricidade que nos oferece várias possibilidades, o Sol continua sendo o único iluminador de algumas produções.

As apresentações que ocorrem em lugares abertos com vegetação baixa, como áreas descampadas, dá uma sensação de luminosidade uniforme. Porém, essa característica torna-se relativa porque a planície afetada possui especificidades que contribuem para mudanças da luz. Um exemplo disso é a relação do Sol no dia-a-dia de cidades interioranas – que não possuem ou é escassa a existência de prédios – e metrópoles com arranha-céus. Na primeira situação a população se depara com muita claridade, já na segunda, é notável uma grande ocorrência de sombras e poucas áreas iluminadas.

¹ Docente Assistente dos cursos de Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro da UESB. Lotada no Departamento de Letras e Artes, Colegiado de Dança, Colegiado de Teatro, Área de Teatro e Dança (ATEADA).

Os fazedores de Dança tendem a se inspirar nas relações da incidência solar em suas propostas cênicas realizadas a céu aberto. Pois, embora a intensidade se propague de modo uniforme, é possível a criação de estratégias para manipular essa atuação no ambiente. Um teórico que ajuda na compreensão dessa temática é Marshall McLuhan. Segundo considerações sobre os meios de comunicação, os ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos (MCLUHAN, 2005, p.10). Assim, o Sol pode ser filtrado em folhas de árvores de uma praça ou parcialmente ter seus raios neutralizados por um prédio alto, um guarda-chuva, uma tapadeira, etc. Em ambas as possibilidades a sombra será uma parceira, seja como no primeiro exemplo, entretendo a construção de sentidos através do contraste claro-escuro ou, padronizando o público, envolvendo-os no mesmo espaço como na opção da projeção em edifício, trazendo em questão a posição do artista enquanto espectador e vice-versa.

O movimento de rotação da Terra, dedutível nas horas do dia, é o principal determinante da intensidade dos raios solares. Esta informação permite o planejamento das apresentações que dependem dessa luz. As obras de Dança que ocorrem às 12h acarreta mais esforço físico dos artistas e dos espectadores pela posição solar a pino, no topo do céu a encobrir as cabeças de todos os presentes, além de aumentar a sensação de calor. As apresentações que ocorrem às 17h apesar do ponto de vista “calor” ser mais brando, podem também parecer um problema, caso o movimento do pôr do Sol coincida com o horizonte dos espectadores, incomodando-os.

A utilização do Sol como modo de abordagem da Iluminação da Dança possibilitou mudanças e progressos ao longo da história da humanidade acerca da observação das características e solução de possíveis problemas. Como observa Pereira (1998, p.13), os primeiros teatros foram construídos de maneira a posicionar o eixo da cena na direção leste-oeste, possibilitando ao Sol, desse modo, ficar sempre por trás da platéia ou um pouco inclinado à direita. Percebemos neste contexto que a constituição da cena precava uma função da luminosidade solar a contribuir com a peça. Pois, caso o eixo da cena tivesse a direção norte-sul, à frente da plateia, a apreciação seria comprometida devido ao esforço de enxergar algo diante de forte luz.

A construção dos edifícios teatrais a partir do estudo do movimento do Sol colaborou conceitualmente na estrutura dos prédios desenvolvidos posteriormente. Um rastro desta evolução são as posições dos refletores de luz nos teatros atuais: Comumente eles são dispostos em varas de sustentação, que estão próximas ao urdimento – estrutura fixa no teto do palco – quase sempre invisíveis ao público que apenas enxerga os efeitos de luz, não os equipamentos.

Nas produções de Dança dependentes da luz solar, apesar da previsibilidade da intensidade através das horas, há pouco controle desta imensa fonte luminosa (que não é tão imensa em relação às outras estrelas, mas nos parece devido à proximidade com nosso planeta). As variações locais (cidade, estado, país...) e temporais (estações do ano e variações climáticas) interferem bastante no comportamento do Sol e das danças que o tem como colaborador.

As interferências solares em uma apresentação artística atingem a fruição da plateia. A construção de sentidos na Dança a partir das relações interativas com a luz remete tempos antigos. Identificamos que na Idade Média² havia uma prática curiosa relacionada à arquitetura das Igrejas para com os fiéis através da luz do Sol. A Igreja – Instituição principal de manipulação de poder daquela época, preocupada com a expansão das danças e popularidade dos atos artísticos – repreendeu essas atividades e ponderou seus esforços para a evangelização e aplicação dos dogmas cristãos. Os vitrais coloridos com narrativas bíblicas, chamados ‘iluminuras’, faziam parte deste contexto de evangelização. Pereira (1998, p.16) afirma que as práticas de dança desenvolvidas fora da Igreja nesse período eram vistas como pecado pelo sacerdócio. Assim, a única saída para as pessoas continuarem suas práticas era procurar novas possibilidades de encenação que driblassem os preceitos religiosos e morais tão pouco flexíveis.

² Idade Média compreende o período de expansão do Cristianismo entre os séculos VI e XIV. [...] “foi a consequência da expansão e hegemonia do catolicismo romano na Europa [...]” (SALAZAR, 1962, p. 67)



Os dramas religiosos ocuparam desta maneira as igrejas que, iluminadas pela luz solar filtrada pelos vitrais, cromatizavam a representação das verdades cristãs enquanto a platéia ficava fadada aos espaços menos privilegiados de luz. Claro, o caminho para luz divina era algo a ser alcançado (PEREIRA 1998, p.16).

A partir da observação de Pereira (1998) podemos compreender que a associação luz *versus* sombra pode influenciar nas construções de sentidos das obras, como implantou a Igreja na Idade Média ao ilustrar para os fiéis a relação de verdade *versus* pecado, destacando a luz para gerar sombras sob o público para que se sentissem culpados e dependentes dos ensinamentos cristãos.

A utilização do Sol como fonte luminosa de danças é propício para além da fruição estética. Compreendemos essa prática como favorável ao alcance de um grande número de espectadores por caracterizar-se em espaços abertos, como praças. É possível também uma saída para artistas emergentes que podem enfrentar problemas para pagamento de pauta e contratação de profissionais do teatro para realização de obras com uso de recursos elétricos.

Ao refletirmos sobre o uso de Iluminação na Dança a partir do Sol percebemos que, apesar de algumas restrições quanto ao controle de intensidade que não é manualmente modificada na fonte, os fazedores de Dança possuem diversas possibilidades de criação através de observações e experimentos. As estratégias podem propor, por exemplo, uma superfície que absorva a luz de modo a aquecer o público/elenco mais que o usual. Outra ideia seria causar efeitos de luz através do jogo de espelhos ou com outro material que promova reflexão especular, onde o ângulo de incidência é o oposto da reflexão causando feixes únicos e individuais. Tão logo, é possível concluir que o Sol é uma fonte interessante para Iluminação de Dança com potencial de pesquisas na relação superfície/dançarino uma vez que a incidência é uniforme e incontrolável. Dessa forma, devemos estar atentos à organização espacial que utilizamos e fazermos a seleção de material a dialogar com nossas pretensões artísticas.

Faixas

A utilização do Fogo sugere sempre uma atenção cautelosa. Atualmente não vemos com frequência obras de Dança que propõem iluminação através dessa fonte em palcos convencionais. A necessidade de medidas preventivas e a escolha da causa de combustão são motivos plausíveis para não utilização deste meio de Iluminação. Entretanto, esta abordagem implica características próprias que resultam em possibilidades de construções de danças que não são alcançáveis através de outras fontes.

“A luz afeta tudo o que atinge: Como você vê e o que você vê, como você sente isto, e como você ouve o que está ouvindo.” (ROSENTHAL E WERTENBAKER, 1978, p. 1, tradução nossa).

A audiência da Dança ao identificar a presença física do fogo quer seja no ambiente palco/teatro ou não, há de sempre perceber um artifício promotor/mantenedor do mesmo em cena. Quatro é a quantidade das mais comuns representações cênicas do Fogo na Dança: Fogueira, Tocha, Vela e Lamparina. A fogueira e a tocha, pela qualidade intensa das chamas devido ao porte, respectivamente grande e médio dos recursos propulsores, iluminam cenas de modo uniforme, sem muita possibilidade de efeitos de movimentação das luzes e/ou recorte do espaço. Apresentações de Dança que tomam como fonte iluminadora velas e/ou lamparinas tornam a cena mais aconchegante graças ao pequeno porte e menor foco de luz característico destes equipamentos.

No passado era mais comum a ocorrência de ritos de Dança em torno de fogueiras como manifestação cotidiana de alguns povos. Nas danças de hoje a fogueira costuma ser utilizada em eventos informais, como festas juninas em cidades do interior da região nordeste do Brasil. Nestas ocasiões de utilização, paira no ar a construção de sentidos relacionados ao mágico, ao irreal, devido ao folclore local.

A utilização de tochas na Dança oferece à cena uma particularidade na composição: Sejam seguradas por dançarinos ou alçadas em suportes fixos, este modo de abordagem da Iluminação sugere grande movimento à cena. Quando erguida por dançarinos que se movem, o público identifica



uma variação constante de movimentos entre claros e escuros (luz-sombra). Quando dispostos em suportes fixos no fundo e/ou nas laterais do espaço cênico há uma condução do jogo de sombras de modo mais limitado, as nuances ocorrem apenas com o deslocamento do elenco.

O uso do fogo em obras de Dança além da luz traz também fumaça à cena. Em apresentações que ocorrem em espaço aberto a dissipação por meio dos ventos é relativamente rápida. Já no espaço fechado a exaustão ocorre de forma lenta sendo que a densidade do material causa movimento à cena, também colaborando na construção de sentidos. Contudo, o odor e inalação de fumaça não tornam o ato de apreciação prazerosa.

A utilização de luz em cena através de vela e lamparina propicia um espaço intimista. Estas duas fontes luminosas são, comumente, utilizadas no porte pequeno/médio e o efeito de Iluminação adquirido é bem delimitado no entorno da própria fonte, com pouca incidência no espaço. Assim, a intensidade destas luzes não é de grande alcance.

Os fazedores de Dança que optam pelo uso de vela e/ou lamparina em suas produções, têm a possibilidade de direcionar com precisão o espaço cênico, a contribuir na construção de sentidos da obra. Porém, a quantidade existente de fontes luminosas determina a característica do espaço. Neste caso, o menos é mais. Quanto menor o número de fontes luminosas, maior é a sugestão de espaço intimista e, caso haja várias fontes distribuídas a preencher todo o espaço, haverá a conotação de luz geral.

A utilização de luz de velas em obras de Dança favorece também uma pesquisa baseada no risco. Um exemplo é a montagem de Dança onde velas são erguidas de modo que os dançarinos têm o desafio de dançar e improvisar ao gotejo de cera que despencam sobre sua pele. Isto pode conotar uma construção de sentido da obra com referência à dor.

O fogo em suas variáveis formas de existência através de materiais distintos é utilizado de forma controlada para evitar transtornos com incêndios. Isto acontece quando o artista planeja o efeito das fontes em sintonia com o tratamento de luz desejável para sua obra, elencando estratégias de Iluminação segura, que não ofereçam risco de incêndio ou queimadura aos dançarinos, técnicos e/ou plateia.

Uma vantagem relacionada ao uso da Iluminação na Dança através de artifícios do fogo é a temporalidade. Ela pode ser utilizada em qualquer período do dia e em espaços ao ar livre ou edifícios teatrais. Ao contrário do que ocorre em obras que se utilizam apenas dos raios solares, para utilização do fogo não há pré-requisito de local ou horário apropriado para apresentação da Dança. Por isto, devido a não restrição de espaços e tempos, variedade de fontes luminosas e, também à manipulação e controle possíveis, a utilização do fogo como modo de abordagem da Iluminação na Dança oferece mais possibilidades para construção de sentidos à obra, em relação à utilização do Sol.

Ao apresentar a evolução da Dança espetacular nas civilizações orientais, encontramos nos estudos de Sachs (1973, p. 221) referências interessantes sobre a relação da Iluminação com a proposição da Dança. Em certa passagem do texto, ocorre a descrição da dança executada por donzelas da Sumatra a partir do equilíbrio de três bandejas com velas acesas nas mãos e cabeça. Em outro trecho Sachs observa nas danças de espada uma condução suave em que o combate através da Iluminação rápida do atrito entre as lâminas não machuca o oponente e, que mesmo num espaço estreito de deslocamento dos dançarinos, não acontece confronto ou confusão. Assim, as mudanças no jogo das lâminas ilustram uma arte soberba masculina, quase uma transposição artística e purificação da atividade brutal de batalha. Sachs, conclui então que as danças dessa civilização eram vinculadas a habilidades dos dançarinos que tinham como motivação um status positivo para o matrimônio. Ou seja, as proposições de Dança ocorriam de modo a apresentar pessoas notáveis e cobiçadas para o casamento, sendo a Iluminação um dos modos de abordagem a propagar essa construção de sentidos vinculada às habilidades pessoais.

A utilização indiferente a espaço e tempo do fogo na Dança propõe algumas ocorrências sobre os espaços de encenação das obras. Em ambientes abertos, ao ar livre, as possibilidades de fogo mais favoráveis para abordagem são as fogueiras e as tochas. As velas e as lamparinas, pela delicadeza das chamas não resistem ao vento, são mais utilizadas em espaços fechados também por causarem menos fumaça, mas são prejudiciais quando



em grande quantidade e pouca ventilação podendo provocar maus súbitos à plateia.

É datado que as contribuições da luz de velas à Dança foram primariamente adotadas em grandes salões. Isto começou no período do balé da corte que surgiu na Itália no século XVI e era executado por nobres. Este tipo de prática de Dança ocupou os primeiros teatros fechados, mas mantiveram-se também nos salões com danças de enaltecimento à nobreza.



Imagem 1 – Dança da corte

A imagem acima nos demonstra uma ocasião de dança da corte realizada no século XVI na Itália. A partir dela podemos identificar um candelabro na parte do fundo do espaço, mas de modo a complementar a iluminação local ou sofisticá-lo, já que é possível afirmar que pela amplidão do espaço este único instrumento não é capaz de iluminá-lo plenamente como a imagem sugere. A Iluminação vigente, onde há sombra dos dançarinos ao lado direito, pressupõe a presença de mais fontes luminosas no lado esquerdo. Estas constatações, que não informam muitos efeitos de luz além de proporcionar uma boa visibilidade ao espaço, dialogam com os escritos de Pereira (1998, p. 24) que afirma que, neste período, as danças eram apresentadas nos salões como representação de ostentação de poder dos nobres. Sendo assim, a luz geral, a qual todos se vêem e são vistos, é uma opção contundente ao tratamento da Iluminação em relação à construção de sentidos almejada.

O uso de velas em espetáculos de Dança foi muito utilizado também nos primeiros palcos italianos, ainda no século XVI. É característica desse espaço a caixa cênica que delimita o volume do pal-

co e abriga todas as estruturas e mecanismos técnicos de modo a propor ao público o acesso de visão apenas frontal, distanciando-o da obra. Desse modo, várias estratégias foram formuladas como a mudança de cenários e globos centrais utilizados para efeitos de trovões e raios. A construção de sentido dessas obras tinha foco na representação de eventos da natureza, na tentativa de transportar para o palco efeitos realistas.

A elaboração de obras de Dança passou a ser distinta após a criação do palco italiano. A invenção deste tipo de espaço propiciou um ambiente de pesquisa cênica bastante profícua. O artifício de trocar o cenário a cada ato para representar um novo local ou horário da representação e a utilização da Iluminação de modo a causar diversos efeitos que reforçasse o clima realista da proposta são alguns exemplos.

[...] Candelabros de velas, suspensas no teto e estrategicamente colocados nas laterais dos cenários, revolucionavam o teatro. Apareceu aí, também, pela primeira vez, fileiras de luzes colocadas no chão do palco, primeiro indício do que mais tarde seria conhecido como ribalta³ (PEREIRA, 1998, p. 26).

A descrição de imagem proposta por Pereira (1998) com luzes suspensas acima do palco, nas laterais e à frente, no chão, nos indica um espaço cênico com rico aparato visual do ponto de vista da Iluminação. Estas observações nos faz pensar na sombra que estas fontes luminosas causavam à cena, já que sabemos que toda estratégia de manipulação de luz tem como consequência um efeito de sombra. Mas, uma vez que identificamos que o foco da obra estava relacionado à representação de um evento da natureza, podemos deduzir que esta abordagem da Iluminação funcionava a complementar a ação dramática, reforçada com cenários pintados com paisagens.

Diferente da utilização das velas no palco italiano para promover um clima realista, o uso de

³ Ribalta é uma rampa situada à frente da boca de cena, anterior à platéia localizada no mesmo nível do piso do palco com função de armazenar refletores de luz para o efeito de iluminação de baixo para cima.

lâmparas nesses espaços buscou retratar danças através de símbolos. A pesquisa de cor, neste contexto, representava efeitos de luz adquiridos com experimentos na perspectiva simbólica, convidando o público ao exercício de associar as informações da cena para realização de leituras da obra. Uma prática da manipulação de cores por luzes de lâmpara consistia na preparação de grandes potes de vidro com água e vinho distribuído na frente das luzes. A intenção deste feito era propor uma cena de paixão, onde a luz vermelha representava o sentimento em pauta, sendo que o público não tinha acesso ao recurso, apenas via o efeito.

A pesquisa de sombras para composição de danças também foi introduzida a partir do século XVI. As experimentações com Iluminação no palco italiano estimulou um estudo sobre a relação espacial das luzes. Os ângulos e as localizações das fontes luminosas passaram a receber um tratamento funcional para contribuir mais na temática das obras. Foi a partir desse tratamento, pontuado pela observação dos efeitos obtidos, que a sombra intrinsecamente iluminou os iluminadores da época.

A observação da relação da luz na cena proporcionou experimentos em que a sombra passou a ser concebida de modo a contribuir também com a obra. Nestas primeiras pesquisas o foco de estudo partia do dançarino como referência cuja velocidade de movimentação modificava sua sombra. Mais adiante, com a inserção dos refletores elétricos, a pesquisa com sombras evoluiu ainda mais, tornando-se inclusive uma técnica própria de abordagem.

O século XVIII, simbolizado pelo *Romantismo*, e conhecido como o ‘século das Luzes’ – por apresentar novas idéias, doutrinas – proporcionou inovações cênicas. A reprodução da luz de modo realista nas práticas artísticas, por exemplo, era uma das tarefas mais importante para os românticos. “Era ela que prateava o mundo misterioso das florestas, habitat dos fantasmas e dos sonhos poéticos de então” (PEREIRA, 1998, p. 54). O hábito de se fechar as cortinas entre os atos era recente, sendo que, antes, a mudança de cenários era feita às vistas da platéia.

Uma qualidade comum à utilização do fogo como iluminador de danças é o risco da manipulação não ser tratada com previdência ou mesmo

que a proposição seja formulada de tal modo que ofereça/inclua efeitos que possam iniciar um incêndio. Atualmente, as apresentações em teatro são bem organizadas para precaver acidentes de qualquer ordem, mas no passado em meio aos experimentos às invenções que surgiam, ocorreram alguns sérios acidentes.

As narrativas dos balés românticos inicialmente eram desenvolvidas a partir de histórias sobre ninfas, fadas e seres inanimados, sendo recorrente o predomínio da figura feminina. Como recurso de veracidade na construção dos personagens, os figurinos eram modelados por tecidos na maioria das vezes esvoaçantes e translúcidos como meio de propagar as informações da narrativa no âmbito onírico. A interação estabelecida entre a movimentação dos tecidos na Iluminação através da lâmpada a gás causou alguns acidentes porque o gás utilizado era altamente inflamável e ao tocar os leves tecidos dos figurinos causava rápida combustão. Em 1863, por exemplo, a bailarina francesa Emma Livry faleceu devido a queimaduras provocadas pelo contato do seu figurino com as chamas de uma das fontes de luz no ensaio geral de *La Muette*, de Portici, como nos relata Pereira (1998, p. 60).

Algo curioso que ocorreu nos primeiros teatros fechados, iluminados por velas e lâmparas e, que ainda acontece nos teatros contemporâneos, é a utilização do recurso da quarta parede. Desse modo o espaço cênico recebeu uma delimitação através da aplicação de luz intensa apenas no palco, e mais fraca – ou ausente – na audiência. Esta estratégia ‘bloqueia’ a interação da obra e seu público, que fica fadado à penumbra ou escuro. Este tipo de procedimento está embutido de uma construção de sentido da obra que não considera a plateia como parte provocativa da obra.

Outro efeito possível com a manipulação do fogo é o *blackout* da Dança. A partir da execução deste efeito é possível apagar as luzes de todo o espaço. O *blackout* geralmente ocorre no final do ato para explicitar o encerramento de uma cena ou da própria obra, criando assim uma fruição ao espectador de encerramento, finalização de algo ou etapa. Este efeito pode ocorrer através de um mecanismo em que todas as fontes de luz são apagadas simultaneamente, ou pode haver uma manipulação mais detalhada deste término, como em um mo-



vimento dégradé ou de profundidade explorada a partir do trajeto do apagamento.

Na Dança, o modo de Iluminação abordada a partir de fontes com fogo oferece uma grande possibilidade de experimentações para a construção de sentidos da obra. Cada fonte possível de utilização; fogueira, tocha, lamparina, vela, etc., possuem características próprias que podem ser manipuladas a partir da variação da intensidade e alcance das chamas. Dessa forma, a luz do fogo colabora na fruição da obra a partir dos efeitos reproduzidos que são definidos pelo instrumento (fonte luminosa), distribuição, tipo de suporte e principalmente, o tratamento de como estas escolhas dialogam em cena.

A dança elétrica

A luz elétrica é um recurso muito utilizado nas produções de Dança. Os refletores de luz é o instrumento-chave dessa utilização que começou no século XX e oferece à cena diversas possibilidades de criação. A predominância do uso de refletores de luz na Dança é atribuída pelo total controle que os aparatos oferecem à cena em nível de manipulação de efeitos, o que favorece, e muito, a construção de sentidos das obras.

Nós controlamos nossa luz dramática desde que o teatro começou. Talvez tudo isto teve início quando começamos a nos afastar da fogueira para efeitos assustadores. Começamos então a planejar que o pôr do sol nos atingisse na hora certa. Os candelabros poderiam ser alterados com protetores ou filtros de rotação ou serem baixados na frente das chamas. Remotos altos e baixos de gás. Quando a eletricidade veio, nós prontamente começamos a ajustar a intensidade de seu fluxo para nossas lâmpadas. Métodos engenhosos e assustadores apareceram, tais como passar a corrente através de profundidades engenhosas em água salgada. (HAYS, 1998, p. 41, tradução nossa)

Através dos escritos de Hays (1998) podemos vislumbrar a trajetória de desenvolvimento da luz em cena e como essas estratégias de luminosidade estão relacionadas com a criação de sentidos da obra. Portanto, o controle dos efeitos de luz a

partir da eletricidade foi uma conquista no aprimoramento e pesquisa da abordagem de Iluminação para as produções de Dança.

Os refletores de luz elétrica oferecem um controle preciso dos efeitos de luz. A mesa de controle, por onde uma pessoa opera os efeitos, é um instrumento muito valorizado por possibilitar diversos modos de abordagem da Iluminação. Os *flashes* – ato de apagar e acender a luz brevemente –, e a projeção de formas e cores diversas a partir de suportes na frente das luzes, são exemplos pontuais de alguns efeitos. Os *flashes* são operados através de acionamento na mesa de controle, as formas de luz são feitas através de gobos⁴ e as cores através de filtros de cor (gelatinas) situadas no próprio aparato. A mesa de luz torna possível o controle da saída e intensidade de luz. Isto demanda sofisticação e aperfeiçoamento cênico no tratamento da Dança.

O controle da intensidade, a possibilidade de cores e de angulação dos refletores parece-nos os grandes aliados dessa abordagem de Iluminação para Dança. A variação de intensidade acontece a partir de escalas de 10 indo de 0 (ausência de luz) a 100% (gradação mais forte). A paleta de cores é bastante diversa e a angulação mescla explorações nas varas cênicas, torres laterais e/ou outros pontos estratégicos escolhidos a partir da necessidade da obra.

A luz elétrica além de oferecer à Dança o modo de abordagem de Iluminação completamente controlável – considerando a aparelhagem em perfeita condição de uso – propicia também apresentações em espaços e horários indiferentes. Porém, sua concentração de uso é predominante em palcos com caixa cênica devido à escuridão que favorece os efeitos projetados.

⁴ “Gobo” significa em Inglês: *Go Before Optics*, ou seja, algo que vai antes das lentes – recurso utilizado em refletores para obtenção de efeito de projeção de imagens, formas geométricas, bidimensionais e tridimensionais, como nos define Torman (2008, p. 122).



Imagem 2 - The Crystal and The Sphere (Alwin Nikolais, 1990)

Alwin Nikolais (1912 - 1993) foi um performer norte-americano que iniciou carreira na área da música, migrou para o cinema através da função de pianista acompanhante de filmes mudos e virou referência na área da Dança. Sua experiência inicial nesta área aconteceu pela primeira vez quando dirigia um teatro de marionetes. Nessa ocasião, Nikolais percebeu as nuances do movimento enquanto imagem o que daria destaque na pesquisa composicional através da luz e demais informações cênicas como característica de seus trabalhos de Dança. Ele integrava todas as informações disponíveis de modo interativo e a partir de multimídias: iluminação, cor, som, tempo, forma e movimentação corporal dos dançarinos, inclusive propondo a criação destes.

As danças de Nikolais trazem uma visão caleidoscópica, onde movimentos, luzes e cores se fundem sincronicamente. Nesse contexto, a relação dos dançarinos na cena é bastante peculiar:

As obras de Nikolais estabelecem jogos com possíveis hierarquias da cena: Há sempre uma relação presente entre as partes e o todo. A linguagem artística dele polariza a descentralização baseada no seu conceito de que o homem é um “minuto”, um instantâneo no mecanismo do universo. Às vezes, o homem está em posição superior em relação ao restante; outras vezes, sua importância se reduz na amplitude. (CAMARGO, 2000, p. 37-38).

Nikolais foi um artista que dedicou boa parte de sua vida às experiências criativas. Dessa forma, temos vários registros que datam experimentos a partir de 1956, possibilitando assim um delineamento de sua evolução em relação ao modo de construção cênica. Nas últimas obras (década de 90), por exemplo, os interesses de construção e configuração coreográfica se baseiam em projeções de slides – equipamento de projeção de imagens a partir de luzes – como cenário.

A Iluminação realizada através de luz elétrica em palcos com caixa cênica possibilita explorações nas variáveis de altura e largura do espaço, dos dançarinos e do que mais estiver em cena. Inclusive, até o efeito térmico do espaço cênico pode ser alterado caso a lâmpada utilizada dissipe a qualidade quente ou fria.

A opção de abordar uma luz com qualidade quente ou fria faz com que o espaço cênico seja tomado pela temperatura das luzes projetadas. Assim, o público pode sofrer ou não com as variações térmicas, sendo um artifício interessante para providência da tomada de construção de sentido da Dança.

Ao propor um retrospecto sobre as consequências do surgimento de novos aparatos de luz na história, Serrat nos informa que:

Com o objetivo de otimizar ainda mais a iluminação cênica, novos aparelhos dotados de lentes e lâmpadas especiais foram surgindo, em consequência disto muitas vantagens como; a focagem, lentes de abertura do foco, direcionamento preciso, regulagem de posição fixa ou móvel e em todas as direções que facilitava cobrir o objeto de cena e artistas de qualquer ângulo e suporte para filtros coloridos (SERRAT, 2006, p 41).

Como visto, a luz elétrica revolucionou a cena da Dança devido às evoluções técnicas e consequentes novas possibilidades de proposição levadas aos teatros. Desta maneira, os dançarinos modernos contribuíram na construção da História da Dança com obras que utilizaram a luz além da função primordial de tornar visível. Já os artistas contemporâneos, também exploram esta nuance que dispõe cada vez mais de novos equipamentos, o que proporciona concepções cada vez mais permeadas de luz propositora da cena.



O fazer Dança a partir da manipulação dos recursos de luz elétrica acontece a partir de experimentos, de modo a trazer uma abordagem funcional à Iluminação na construção de sentidos da obra. A norte – americana Loie Fuller (1862 – 1928) é um expoente da Dança por propor obras que contribuíram para esta prática de abordagem. Ela foi uma atriz e dançarina que marcou sua época por desenvolver a técnica de composição artística a partir de figurinos com tecidos de seda multicoloridos por projeção de luzes. A formação inicial de Fuller foi no teatro, na função de atriz. Registros escritos apontam que foi a partir da atuação como atriz que Loie Fuller desenvolveu seu modo de composição por acaso em 1890, ao improvisar com uma saia diante de um projetor de luz verde que compunha a cena de sua personagem. O efeito obtido através das saias proporcionou a Fuller uma pesquisa de composição com tecidos mais longos em movimentos diante da luz. A princípio, as danças eram concebidas apenas por uma cor, mas logo ela desenvolveu a técnica de utilizar diversas cores em uma mesma dança.

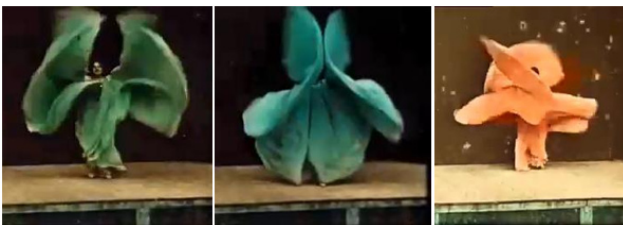


Imagem 3 – Loie Fuller/Serpentine Dance (1896)

[...] Sem dúvida conseguiu efeitos belos, nos quais as luzes de cores imitavam ventos, quedas de água, rajadas luminosas que resplandeciam na sua figura desnudada, que ela, por meio de bastões seguros nas mãos, fazia parecer gigantesca; verdadeira mariposa etérea que nas suas ondulações serpentina parecia encher o palco. Disse-se que os olhos claros sofreram a consequência dos reflexos luminosos demasiado fortes e que Loie Fuller morreu cega. Foi a mariposa queimada no foco luminoso que a embriagava e atraía. (SALAZAR, 1962, p.246).

A construção de sentidos propostos nas obras de Fuller acontecia através de dois principais eixos; o movimento entre o figurino e as luzes projetadas.

Estes figurinos eram desenhados por Fuller e foram patenteados em desenho pela própria. A vestimenta era confeccionada com bastões compridos que, presos aos seus braços, lhe proporcionavam uma extensão dos membros superiores e amplidão de movimento, para o efeito de projeção de luzes que davam forma a danças de orquídeas, fogo, serpentina, etc. O local de apresentação, freqüentemente era uma sala escura, com diversos aparatos de luz que confeririam uma noção espacial peculiar para o público. A composição da Dança tinha como foco uma única imagem composta pela dançarina vestida com figurino específico e tratamento de Iluminação integradora, que não remetia apelo visual à imagem da figura humana, mas a uma figura dinâmica e veloz.

A criação de efeitos realísticos e/ou simbólicos, como os de Fuller, também é favorável ao modo de abordagem da Iluminação sugerida a partir dos refletores de luz. O americano Ted Shawn (1891-1972) é outro exemplo de artista da Dança que baseava propostas em efeitos simbólicos através da Iluminação. Ele compunha coreografias apenas para homens, após conferir atuações privilegiadas aos bailarinos como solistas com bailarinas ao redor, contrapondo a tendência vigente como nos informa Bourcier (2001, p.260-261). Nessa perspectiva, a execução e intensidade dos movimentos corporais dos dançarinos eram planejadas de modo a dialogar com as evoluções cênicas. Para ele, uma cena desenvolvida a partir de movimentos corporais violentos, como que encenando uma briga, combate, era composta por uma luz vermelha para complementar a ação dramática.

O tipo de abordagem de Iluminação proposta por Shawn é a mesma que ocorria na época da utilização das lamparinas. Mas, no seu tempo, já era possível a criação de diversas associações relativas à cor, o que anteriormente não ocorria devido à rusticidade da técnica. A variação técnica alcançada por Shawn possibilitou criações mais livres para a elaboração dos sentidos das obras.

A dança elétrica, alimentada pelas luzes de refletores elétricos, é caracterizada por um modo de abordagem da Iluminação peculiar por conceder diversas possibilidades de escolha e, como o progresso ainda fomenta a cada dia a inserção de novos equipamentos, os criadores podem vislumbrar

com mais atração pelo aspecto da ‘novidade’ destes aparatos. A construção de sentidos na Dança pode ser contemplada pelas variações que os instrumentos de luz elétricos oferecem, mas em contrapartida também pode ser prejudicial, quando por incapacidade ou desconhecimento, a proposta de Iluminação ocorre sem tratamento prévio em busca de uma concepção adequada à obra.

Tatear na escuridão

Falar sobre Iluminação na Dança é gratificante por identificarmos que existe pouca produção nesta temática. Assim, as discussões levantadas sugerem pesquisas através de diversos autores que lidam não necessariamente sobre o tema de nosso interesse.

O material organizado neste escrito foi inicialmente proposto para integrar minha dissertação de mestrado elaborada no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da Prof. Dr. Leda Muhana. Durante o exame de qualificação fui convencida que o texto, apesar de interessante para área, não era retomado ao longo do estudo. Sendo, portanto, passível de retirada para aprofundamento do cerne das minhas inquietações: compreender a iluminação como co-determinante de danças a partir da análise de uma obra.

A pretensão deste artigo foi elucidar uma possível trajetória dos recursos de luz ao longo da caracterização de diferentes aparatos articulado a danças. Esta reflexão refere-se aos caminhos que nós; dançarinos, coreógrafos, artistas da dança, podemos acessar e inebriarmos nossas produções.

Identificamos que as produções de dança feitas com aparatos menos desenvolvidos, como as de uso do fogo, por exemplo, não são menos interessantes das obras realizadas a partir dos refletores elétricos. Trata-se de instrumentos com características distintas que produzem efeitos diversos.

Acreditamos que a Dança acontece a partir da administração de suas informações e que a iluminação é uma delas. A majoritária talvez, por nos capacitarmos a entender a Dança tal como é. No contexto em que vivemos, com produções com forte apelo tecnológico, apontamos neste estudo motivos razoáveis para utilização de recursos outros.

A vela, por exemplo, possui característica própria que mesmo lâmpadas dicróica, ‘ultra-modernas’, não conseguem reproduzir. Trata-se, portanto, de um cuidado estético sobre qual qualidade poética é desejada na produção.

O fato dos refletores elétricos dar liberdade de criação através de vários dispositivos é um caminho muito utilizado pela natureza de atração que temos pelo desconhecido. Porém, novamente, ratificamos a necessidade de, na facilidade de acesso de novos componentes cênicos, discutirmos sua necessidade e modo de atuação para não empregá-los de modo desarticulado, sem diálogo com a obra.

E o *set light* que intitula este artigo, mas não é citado? Bom, este é um tipo de refletor elétrico que proporciona a ‘luz geral’. Seu formato aberto, adaptado ao tipo de lâmpada específica tende a banhar todo o espaço. Partimos destas duas instâncias (sol – *set light*) para justamente trazer esta ‘geral’ de como a iluminação pode ser aplicada em produções e de que modo estas abordagens podem contribuir na construção de sentidos de danças.

Referências

- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRADLEY, Sandra. Inside Bauhaus. Disponível em http://www.adobe.com/education/pdf/aac/inside_bauhaus.pdf. Acesso em 12/04/2010.
- CAMARGO, Roberto G. *Função estética da luz*. Sorocaba, SP. TCM Comunicação: 2000.
- _____. *Luz e cena*. Processos de comunicação co-evolutivos. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2006.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança*. Evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem* (understanding media). São Paulo: Cultrix, 2005.
- PEREIRA, Roberto. *Luz na Dança*. Contornos e Movimentos. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ROSENTHAL, Jean and WERTENBAKER, Lael. *The Magic of Light*. Boston: Little, Brown and Company, 1972.
- SACHS, Curt. *World History of the Dance*. New York:



- Norton. SAWYER, Elizabeth (1985).
SALAZAR, Adolfo. *História da dança e do ballet*. México: Nova Artis, 1962.
SERRAT, Bárbara S. B. V. M. *Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos da cena*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
TORMAN, Jamile. *Caderno de Iluminação: arte e ciência*. Rio de Janeiro. Ed. Música Tecnologia, 2008.

Crédito das imagens

Imagem 1: Ilustração de dança da corte editada pela autora

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5aJheLRReE8>

Acesso em: 12/04/2010

Imagem 2: Ilustração The Crystal and The Sphere (Alwin Nikolais)

Disponível em: http://www.maisondeladanse.com/en/uploads/tx_scsemdld/JP_Alwin_Nikolais.jpg

Acesso em: 12/04/2010

Imagem 3: Ilustração editada pela autora de Loie Fuller na Dança da Serpentina

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>

Acesso em: 12/04/2010