

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPG/ARTES

LUZ-PERSONAGEM:

O jogo de manipulação da iluminação cênica em cenas cômicas

FELIPE BRACCIALLI

UBERLÂNDIA/MG

2016

FELIPE BRACCIALLI

LUZ-PERSONAGEM:

O jogo de manipulação da iluminação cênica em cenas cômicas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientador: Mário Ferreira Piragibe.

UBERLÂNDIA/2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B796L Braccialli, Felipe, 1989-
2016 Luz-personagem: o jogo de manipulação da iluminação cênica em
cenas cômicas / Felipe Braccialli. - 2016.
79 f. : il.

Orientador: Mário Ferreira Piragibe.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas - Teses. 2. Iluminação de cena - Teses.
3. Cômico - Teses. 4. - Teses. I. Piragibe, Mário Ferreira.
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

LUZ-PERSONAGEM: o jogo da manipulação da iluminação cênica em cenas cômicas.

Dissertação defendida em 31 de março de 2016.

Prof. Dr. Mario Ferreira Piragibe – Orientador/Presidente

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella – UFSJ – Via Skype

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles – UFU

Aos meus pais que sempre
acreditaram e apoiaram meus
sonhos, por mais estranhos que
fossem.

AGRADECIMENTOS

Um processo como esse sempre tem muitos agradecimentos a serem feitos. Foram anos de pesquisa para chegar a esse momento de finalização de mestrado, não sendo esse o ponto final desse caminho ainda muito longo a se percorrer. O processo começou bem antes da minha entrada na pós-graduação resultando num acúmulo de pessoas a serem agradecidas.

Primeiramente agradeço aos meus pais, Lúcia e Cláudio, que não desistiram de mim em momentos que até mesmo eu já tinha desistido. Não me deixaram abandonar tudo em meus momentos de desespero. Me carregaram, me suportaram e me acalmaram sempre que estive perdido em minha vida. Também aos meus irmãos, Tiago e Ana Carla, que fazem parte de mim desde que lembro por gente, na distância ou na presença, nas brigas ou brincadeiras, obrigado.

Agradeço também aos grupos Giz de Teatro, Galhofas, Cênica Luz e Pediatras do riso, que me abriram portas para desenvolver minha pesquisa como ator e iluminador cênico. Aos diretores que confiaram parte de seus processos criativos em minhas mãos, me dando possibilidades de novos percursos criativos e em me renovar a cada novo trabalho.

Ao meu orientador, Mário Piragibe, que teve a paciência suficiente de me aguentar a todo o momento pedindo caminhos e opiniões sobre a pesquisa.

E aos meus amigos, Felipe Casati, Eluhara Resende, Hanna Perez, Fernanda Toito, Tayane Machado, Gabriella Duarte, Ana Flávia Felice e Marília Tuma, agradeço por que me deram suporte emocional para continuar pesquisando e me aguentaram reclamando e comentando sobre o trabalho, muitas vezes sem nem saber do que eu estava falando.

Agradeço também todas as pessoas que se envolveram diretamente ou indiretamente em minha pesquisa.

Obrigado a todos que fizeram ou ainda faz parte desse meu contínuo processo criativo.

Felipe Braccialli

“The act of seeing and of looking it's not just looking out there... Not just looking what is visible, but i think also looking what is invisible. And in a sense, it's what we means by imagination.”

(Oliver Sacks)

RESUMO

Esta pesquisa tem como ponto central da discussão a relação existente entre a atuação e a iluminação cênica, direcionada para cenas em que, a partir da troca entre ator e profissionais da iluminação, é possível desenvolver situações cômicas. A particularidade dessas cenas é o envolvimento da iluminação como recurso de presentificação de um personagem na cena, possibilitada pelo jogo criado com o ator. A fim de desenvolver essa discussão, o autor divide o texto em três capítulos, sendo o primeiro um memorial sobre seu percurso artístico e seus processos criativos, possibilitando ao leitor se situar nos caminhos tomados pelo autor para a pesquisa. Em seguida, discute sobre possíveis relações existentes entre atuação e iluminação, apontando situações em que as duas estão diretamente relacionadas. Para finalizar, faz uma análise e comparação de duas cenas cômicas em que o jogo do ator com a iluminação sugere um personagem através da presentificação da iluminação em cena. Leva a discussão para a conclusão, onde propõe o termo Luz-personagem para definir o recurso da iluminação, sugerindo personagens em cena.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Comicidade. Personagem.

ABSTRACT

This research has as a central point of discussion the relationship between the action and the stage lighting, directed to scenes in which, from the exchange between actor and professional lighting, you can develop comic situations. The particularity of these scenes is the involvement of lighting as presentification feature a character in the scene, made possible by game created with the actor. In order to develop this discussion, the author divides the text into three chapters, the first being a memorial of his artistic career and his creative processes, enabling the reader to situate the paths taken by the author for the study. Then discusses possible relationship between performance and lighting, pointing situations where the two are directly related. Finally, an analysis and comparison of two comic scenes in which the actor play with the lighting suggests a character through presentification lighting on the scene. Leads the discussion to the conclusion, proposing the term light-character to set the lighting feature, suggesting characters in the scene.

Keywords: Stage Lighting. Comic. Character.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO:

Figura (1): Esquema do intervalo de comprimentos de ondas visíveis ao olho humano. P. 17.

CAPÍTULO I:

Figura (2): Processo sistematizado de elaboração de concepção de iluminação. P. 25.

Figura (3) Fotografia da pintura “Guarda-chuva” de Oswaldo Goeldi (1972). P.30.

Figura (4) Fotografia da cena do espetáculo “O Defunto” de Renne de Obaldia, dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas-MG. P. 31.

Figura (5) Fotografia DUNJA. *Amor* retirada Flickr, 2011. P.32.

Figura (6) Fotografia da cena do espetáculo “Um Céu para Dragões” de Muryel Zoppa, dirigido por Ana Flávia Felice, do Grupo Giz de Teatro. P.33.

Figura (7) Fotografia da cena do espetáculo “Um Céu para Dragões” de Muryel Zoppa, dirigido por Ana Flávia Felice, do Grupo Giz de Teatro. P.34.

Figura (8) Modelo de Mapa de Iluminação Cênica. P.35.

CAPÍTULO II:

Figura (9) Fotografia da cena do espetáculo “A morte melancólica do menino Ostra” dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas.P.41.

Figura (10) Fotografia da cena do espetáculo “A morte melancólica do menino Ostra” dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas. P.42.

Figura (11) Fotografia da cena do espetáculo “A morte melancólica do menino Ostra” dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas. P.43.

CAPÍTULO III:

Figura (12) Imagem retirada do Vídeo “Ne me quitte pas”. P.58.

Figura (13) Imagem retirada do vídeo “David Larible”. P.59.

SUMÁRIO

Introdução		12
1. Capítulo I – Falando de Iluminação		20
1.1. Percurso artístico		20
1.2. Processo Criativo		22
1.3. Processo Criativo		22
2. Capítulo II – No limiar: Atuação/Iluminação		37
3. Capítulo III – Recursos Cômicos da Cena		46
3.1 Ne me quitte pas		46
3.2 Palhaço		53
3.3 Comparando cenas		56
Conclusão		64
Referências		68
Anexo A		72
Anexo B		73

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é uma tentativa de ampliar discussões sobre diferentes temas que convergem na utilização da iluminação cênica como sujeito de cenas cômicas. Não existe a pretensão de apontar uma verdade absoluta ou um argumento indiscutível, neste texto, e sim procurar diferentes formas de percepção, criação e emprego da iluminação cênica, pela necessidade percebida por mim (e membros do Cênica Luz¹) de colocar em foco a arte de iluminar a cena.

Frente à importância de uma reflexão sobre a iluminação na concepção cênica, apresenta-se a organização do estudo realizado.

Na **Introdução**, aborda-se a importância da pesquisa, situando-se, também, os processos metodológicos e mudanças necessárias durante o processo de construção da dissertação. Indico ainda como estará organizado o trabalho que se segue, caracterizando cada capítulo do texto.

O **Capítulo I**, intitulado **Falando de Iluminação**, é composto por dois subcapítulos. Pretende-se expor ao leitor o universo da iluminação cênica. Discute-se o que é o trabalho de um iluminador e pontua-se a importância do processo criativo. No tópico **Processos Criativos**, foi criado um texto duplo, no qual se apresentam relatos de experiências pessoais em iluminação cênica, ao mesmo tempo em que foi construído um breve glossário para o leitor compreender os termos usados no universo da iluminação.

O **Capítulo II** traz uma reflexão sobre a relação estabelecida entre o ator e a iluminação, mostrando as diferentes maneiras pelas quais a iluminação pode interferir na atuação, também se destacando que a relação existente entre atuação e iluminação é uma cooperativa, onde uma transforma a presença da outra, na cena. A iluminação direciona e modifica as sensações da atuação, e a atuação direciona e modifica a utilização da iluminação.

No **Capítulo III**, cujo título é **Recursos Cômicos da Cena**, faz-se uma análise das cenas cômicas em que a iluminação se apresenta como sujeito da cena, construindo, em

¹ Criado em 2012, o Grupo Cênica Luz surge da vontade dos membros de estudar e aprofundar em questões técnicas e estéticas da iluminação cênica. O grupo é formado na Universidade Federal de Uberlândia, por técnicos e alunos da graduação em teatro. Com o tempo e o aprimoramento dos membros iniciais, o Cênica Luz se tornou um espaço informal de formação para artistas interessados em trabalhos com iluminação cênica. O grupo, no momento, tem técnicos, alunos das graduações em Teatro e Dança, alunos do mestrado em artes e profissionais da cidade envolvidos. Disponível em: <https://www.facebook.com/cenicaluz> Acesso em: 10/05/2016

conjunto com os atores, momentos que podem suscitar risos do público. Esse capítulo é dividido em três tópicos: 1) *Ne me quitte pas*; 2) Palhaço; 3) Comparando Cenas.

No tópico *Ne me quitte pas*, é realizada a análise da cena do espetáculo Varekai do Cirque Du Soleil, interpretado por Cláudio Carneiro. No tópico Palhaço, foi efetivada a análise de uma segunda cena. Optou-se por analisar a cena de David Larible, a qual se trata da entrada de um palhaço na abertura de um espetáculo circense. No último tópico desse capítulo, Comparando Cenas, foi feita a comparação das duas cenas. Nesse momento, foram apontadas as diferenças entre o emprego dos recursos luminosos e o envolvimento da iluminação como sujeito da cena.

Finalmente, no último capítulo, **Conclusões**, será apresentada uma reflexão sobre os capítulos, tentando ampliar a discussão sobre a utilização da iluminação cênica em cenas cômicas, de sorte a possibilitar que a reflexão se dê sobre as seguintes perguntas: a iluminação cênica pode estar inserida na cena como proposita da comichidade? É possível construir uma cena em que a relação estabelecida entre ator e luminotécnica sugira uma potência de sujeito para a luz?

Iluminação Cênica

Como qualquer interessado em estudar iluminação cênica pode perceber, ainda existe uma carência grande de trabalhos publicados em língua portuguesa sobre o assunto. Mesmo que esta seja uma área para a qual se verificou uma recente ampliação nas publicações de discussões, a maioria dessas publicações dá destaque a questões técnicas da arte da iluminação cênica, deixando, assim, uma lacuna no que se refere às percepções sobre a utilização criativa dos recursos, concepção de iluminação cênica, relato de uso de efeitos e memórias sobre processos criativos. Uma área de conhecimento vasto, que ainda tem muito a oferecer em pesquisa e conhecimento.

A necessidade de se criar novos trabalhos, os quais põem em discussão aspectos poéticos relacionados à iluminação cênica, revela uma importância maior do que unicamente facilitar a busca de material acerca do assunto. Também serve para chamar a atenção dos artistas envolvidos no espetáculo sobre a importância que a iluminação pode exercer em cena e a influência que tem sobre a cena, de modo a constituir uma forma de ampliar as opções artísticas disponíveis para uma criação.

Ainda existem diretores, coreógrafos e outros profissionais da cena que encontram uma resistência no emprego da iluminação cênica, contendo-se em inseri-la no espetáculo com o único intuito de tornar a cena visível ao espectador, sem ter grande preocupação com a forma como está fazendo. A dificuldade desses profissionais é conseguir perceber que há diversas formas de iluminar um local, mesmo que seja com o propósito único de possibilitar aos espectadores enxergar. Existem diversos motivos para que a preocupação com a iluminação se torne menor, como dificuldade de espaço para ensaiar com equipamentos luminotécnicos, baixo orçamento dos espetáculos, carência de equipamentos nos espaços cênicos, entre outros, mas o envolvimento de um profissional especializado na área de iluminação pode ser uma forma de encontrar caminhos para contornar esses problemas.

Entender que a utilização das técnicas de iluminação é capaz de alterar o que o espectador percebe, por meio da visão, torna necessária a preocupação com a criação da iluminação cênica do espetáculo, embora este seja pensado com poucos equipamentos e efeitos.

Existem diferentes maneiras de se transformar visualmente uma mesma cena, com mudanças de angulações dos refletores, cores diferentes, trocas de direções da iluminação, intensidade luminosa dos refletores, temperatura de cor², entre tantas outras soluções. São diversos os recursos criados pela iluminação e diferentes formas de utilizá-los.

Muito além de tornar o palco visível, com o planejamento das luzes da cena, podemos criar ambientações, dar destaques, produzir efeitos variados ou até mesmo—evocar sentimentos, sensações e ideias. A iluminação pode criar símbolos e transformar o sentido do espaço, cenário e outros corpos que se encontrem à mostra. A iluminação cênica é o trabalho direto com a percepção visual do espectador. É a revelação do universo ficcional da cena para os olhos do espectador.

O universo da peça é construído de diversos elementos, como cenário, figurino, atuação e outros. A revelação de todos esses elementos e a construção visual desse universo

² **Temperatura de cor:** termo usado para referir as tonalidades de cor da luz. Varia entre quente e fria, mas não tem relação com a sensação física do calor emitido pela lâmpada, mas com o tom de cor que ela emite no ambiente. A escala é medida em Kelvins (K) e concerne à cor da luz que um hipotético corpo totalmente negro emite, ao ser aquecido em diferentes temperaturas. Quanto mais quente o corpo, mais azulada fica a luz emitida. Ou seja, ao ser aquecido o corpo em 1.200K, seu brilho é avermelhado, já em 7.000K, o brilho já é azulado. É possível ver essa variação ao observar a coloração do sol, ao amanhecer fica avermelhado e vai azulando, conforme o dia vai passando, chegando à temperatura de cor mais quente, próximo do meio dia, quando começa a esfriar novamente a temperatura de cor até o sol se pôr. Disponível em: <<http://acquatricos.blogspot.com.br/2010/06/temperaturas-de-cor-na-escala-kelvin.html>> Acesso em: 10/03/2016.

é designado iluminação. Com ela, editamos a cena de diferentes maneiras, construindo ou desconstruindo a realidade aos olhos do espectador.

A configuração visual da cena nada mais é do que a construção das imagens que serão apresentadas no espetáculo. Podemos pensar nessa construção a partir de quadros da cena, onde cada quadro é um momento do espetáculo. A visualidade é constituída por diversos elementos, como o cenário, o figurino, adereços, intérpretes, entre outros. Podemos imaginar todos esses corpos dispostos em cena no escuro, como se a tela ainda estivesse em branco ou, no caso, em preto. Com a luz, começamos a pintar esse espaço, dando visibilidade para os objetos e instaurando uma cena que pode ser percebida pela visão. Isso vai acontecendo quadro a quadro, com as mudanças dos corpos e da iluminação.

Com a seleção desses quadros, é montada a imagem da peça, o “filme” que será transmitido aos olhos do espectador. Aproveitando a referência do cinema, é possível entender melhor a visualidade da cena, ao se observar a forma como é feita a fotografia de um filme. Os diretores de fotografia do cinema constroem um *storyboard*³ que antecipa tudo que será filmado e a imagem que é pensada para cada cena, envolvendo atores, cenários, figurinos e a disposição da iluminação. Antes de começar as filmagens, já é planejado o efeito visual que o diretor quer da cena. É a concepção visual do filme, uma história imagética do trabalho. O recurso do *storyboard* pode ser usado também no teatro, mas só de compreender como ele funciona já é possível perceber como a iluminação interfere diretamente na concepção visual da cena.

Com a noção das possibilidades disponíveis pela iluminação cênica, é possível construir diferentes percepções de ambientes, cenários, figurinos, maquiagens e qualquer outro recurso visual em cena. Um jogo com os olhos do espectador de esconder e revelar a todo o momento os elementos da cena, de enganar a mente e os olhos do observador, ao distorcer a realidade, mudar cores, ofuscar a visão, esconder alguns detalhes, pôr à mostra outros, são diversas as possibilidades que o iluminador⁴ tem para usar, durante o espetáculo.

³ **Storyboard:** no cinema, é “[...] uma pré-montagem do filme, uma sucessão de planos desenhados, baseados no guião narrativo, onde se analisam todos os aspectos do filme: o número, o tamanho e a duração de cada plano, a relação existente entre os planos de uma mesma sequência, a encenação dos diversos enquadramentos com os seus aspectos de composição e iluminação, as transições, os movimentos de câmara, os diálogos, a descrição das acções, etc. No storyboard, também se analisam os aspectos como o ritmo do filme, uma vez que se trata de uma sucessão de planos desenhados, ou o estudo em pormenor do planeamento visual da narrativa.” (CAMARA, 2005, p.49).

⁴ **Iluminador** ou **Light Designer:** é o profissional responsável pela criação da concepção de iluminação de um espetáculo ou de um ambiente. É responsável por criar uma iluminação condizente com a proposta artística do

Conhecendo bem os equipamentos disponíveis, sendo criativo e inovador, não existem limites para os efeitos na iluminação cênica, levando-se ainda em conta que as tecnologias estão em constante desenvolvimento, trazendo cada vez mais recursos inovadores para a cena.

O iluminador cênico trabalha como um fotógrafo, que regula o obturador da câmera para captar mais ou menos luz. A diferença é que o fotógrafo consegue transformar esse registro que se compõe dentro da câmera, modificando o sistema de captura da mesma. De outro modo, o iluminador consegue esse mesmo resultado, modificando a intensidade de luz que atinge cada parte da cena e chega à “câmera” de cada um.

O iluminador cênico pode conseguir transformar toda a percepção visual da cena composta a partir do controle de seus equipamentos luminotécnicos. Com efeitos de iluminação, é possível atingir inúmeros resultados em cena, como, por exemplo, dar destaque, ocultar, criar planos, aumentar a sensação de profundidade, criar a sensação de que a cena é bidimensional, criar sombras, inverter a direção da luz a que estamos acostumados, definir espaço cênico, entre infinitos outros efeitos, sendo o limite a imaginação dos profissionais.

Desde o teatro grego, já se pensa em iluminação cênica, lembrando que, por volta de 539 a.C., ainda não existiam as lâmpadas elétricas. Nessa época, os teatros eram grandes arenas ao ar livre, para aproveitar da luminosidade do sol nas apresentações. Os espetáculos começavam logo pela manhã, com o nascer do sol, e duravam até o seu poente.

Desta forma a questão da visibilidade do espetáculo tinha de ser cuidadosamente estudada, a escolha do local da representação em relação à plateia precisava levar em conta, entre tantas outras variáveis, a direção e o ângulo do Sol. Assim o Sol, que nasce a leste e se põe a Oeste, deveria iluminar a cena de forma oblíqua, nascendo e se pondo por trás dos espectadores à direita ou à esquerda da *Skené*, para que iluminasse os atores, sem cegar a plateia que olha em direção à cena. (SIMÕES, 2008, p. 22).

A preocupação com a posição do sol não era somente com o intuito de não ofuscar a visão dos espectadores, mas também com seu efeito na cena que era apresentada. Diferentes horários do dia, para diferentes momentos do espetáculo, geralmente acabando cenas de temáticas religiosas ou rituais à luz das tochas, ao final do dia (CAMARGO, 2012).

diretor. Precisa pensar em toda a visualidade da cena, para não acabar desmerecendo o trabalho de outros profissionais, como cenógrafos, figurinistas e maquiadores.

Nessa época, já se entendia que a qualidade e angulação da luz que atinge o espetáculo faz diferença para a construção visual da cena. Como não se podia controlar o posicionamento do sol, existia uma preocupação prévia na construção do espaço cênico, para que o mesmo se encaixasse na movimentação da luminosidade do sol, durante o dia. Os gregos também usavam de pequenos acessórios para refletir a luz do sol, possibilitando alguns poucos efeitos em cena.

Voltando ao começo

Mas o que é luz? O que é iluminação cênica? Por mais óbvio que pareça, sendo que, provavelmente, todos possam supor entender o que é luz, apresento aqui a definição que melhor se ajusta ao propósito da pesquisa. A luz é concebida como a radiação de ondas eletromagnéticas inseridas no comprimento de onda situado no intervalo entre a radiação infravermelha e a radiação ultravioleta.

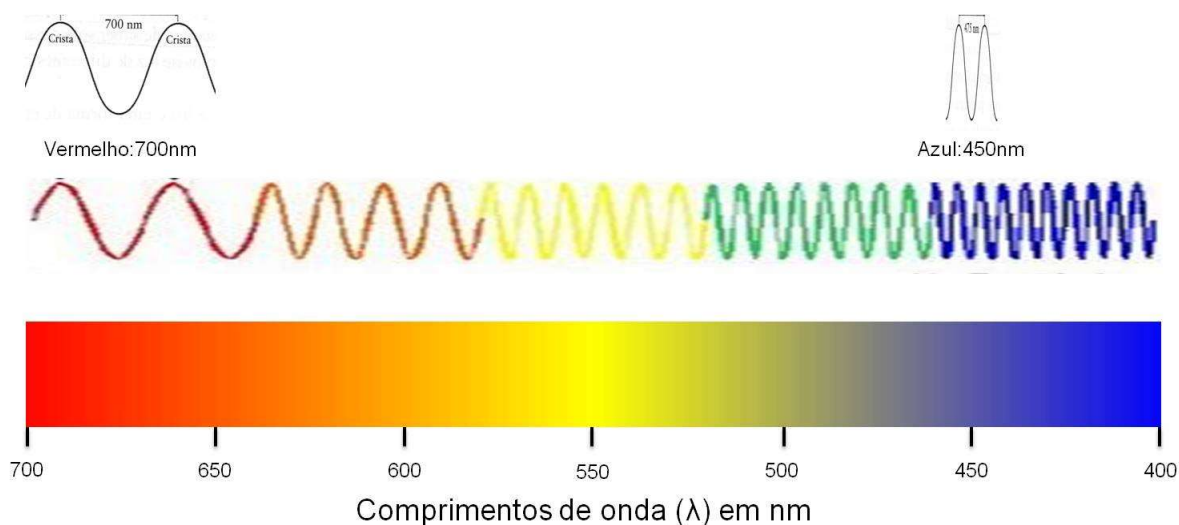


Figura 1 - Esquema do intervalo de comprimentos de ondas visíveis ao olho humano. Disponível em: <<http://meioambiente.culturamix.com/natureza/por-que-o-ceu-parece-ser-azul>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

É uma radiação que se torna visível ao olho humano em contato com um corpo opaco. São três as grandezas físicas da luz: intensidade ou amplitude (identificada na luz com o brilho), frequência (a cor) e polarização ou ângulo de vibração (direção). A luz será

compreendida como as partículas invisíveis encontradas no foco⁵ ou no cone de luz⁶, percebidas pelos animais através da reflexão da mesma em um corpo opaco.

Com isso, é possível começar a discutir a ideia que tenho sobre iluminação cênica. Entendo por iluminação cênica o esforço criativo consciente de empregar recursos específicos da luminotécnica⁷, de modo a participar da cena, contribuindo para os seus sentidos e construindo uma concepção estética e sensível do espetáculo, quer dizer, a criação artística de emprego da luz para a construção estética do trabalho.

Iluminação cênica nada mais é do que a construção da visibilidade e visualidade da cena, é desenvolver a cena de forma que estimule de diferentes maneiras a percepção visual dos espectadores, com a utilização de recursos luminosos, muitas vezes conseguindo atingir a sensibilidade do público sem que ele entenda que é o resultado de um trabalho delicado de construção luminotécnica.

O espaço cênico pode ser transformado diversas vezes, unicamente com o emprego da iluminação de diferentes maneiras, conseguindo causar sensações variadas, sem modificar os outros elementos da cena. Isso foi possível pelo desenvolvimento tecnológico da produção e controle das fontes luminosas. Com esse recurso, a possibilidade de se controlar a luz para a transformação da cena se tornou bem mais fácil, possibilitando assim a transformação da iluminação e, conseqüentemente, dos sentidos e das sensações transmitidos no espetáculo, além de permitir que diferentes climas se instaurem em cena. Com isso, a preocupação na criação artística dos recursos luminosos se torna imprescindível, realçando o papel de um profissional que possa desenvolver a concepção da iluminação cênica do espetáculo.

A ideia de concepção de iluminação cênica (ou desenho de iluminação cênica) seria a produção de um pensamento estético sobre a utilização da luminotécnica para um espetáculo. Com esse pensamento estruturado de sentidos relevantes para o trabalho,

⁵ **Foco de luz:** é o resultado da luz projetada em uma direção, refletindo em um corpo opaco e criando um contraste entre claro e escuro. É a reflexão da luz sendo percebida pelos olhos.

⁶ **Cone de luz:** é o resultante da luz projetada em uma direção. O cone de luz é todo o espaço que a luz atravessa até alcançar um corpo opaco, deixando o espaço iluminado, mas sendo difícil de ser percebido, pois não encontra obstáculos para refletir a luz. Uma forma de visualizar é direcionar um projetor ligado em direção a um espaço com fumaça.

⁷ **Luminotécnica:** é a maneira como uma cena é iluminada, independentemente da ação de uma força criativa intencional (o sol, a sombra de uma árvore – a luz de uma sala ou uma geral fixa, posta apenas para proporcionar a visão). Pensar em luminotécnica é entender o funcionamento dos equipamentos luminosos (vela, projetores de luz, laser, lanternas etc.). O estudo da luminotécnica possibilita o melhor aproveitamento dos equipamentos luminosos, facilitando sua utilização na construção da iluminação cênica.

empregam-se os efeitos luminosos dos equipamentos, a fim de potencializar a cena de significados e signos, favorecendo a comunicação com o espectador da obra artística. É o desenvolvimento dos recursos luminosos direcionando, modificando e ampliando a percepção visual do espetáculo.

Na concepção de iluminação, são levados em consideração todos os recursos adotados durante a apresentação e os motivos da presença dos mesmos. É necessária a compreensão dos recursos luminotécnicos para o desenvolvimento da concepção de um trabalho, pois a variação na qualidade de luz de cada equipamento pode transformar o resultado visual do trabalho, entendendo ainda que esses recursos vão muito além de ser somente fontes luminosas. Também são equipamentos luminotécnicos aqueles que não transmitem luz, mas que controlam a luminosidade dos outros equipamentos, como *dimmers*, mesas de iluminação, equipamentos usados no redirecionamento dos raios de luz.

Ademais, faz parte da concepção de iluminação criar o mapa luminotécnico, o mapa de operação de iluminação e o mapa de montagem de iluminação.

A utilização da iluminação nos espetáculos já é algo mais do que comum, no teatro, seja para se perceber visualmente a cena, seja para ocultar objetos, modificar a sensação das dimensões do espaço ou até mesmo criar ambientes para a cena. São diversos os resultados possíveis para a utilização da iluminação, dependendo dos equipamentos disponíveis e da criatividade do iluminador.

Essas possibilidades da iluminação em cena ganham mais potência conforme o tempo de envolvimento do recurso em cena. Ou seja, quanto antes o iluminador se envolver com o trabalho e tiver a possibilidade de ensaios com os equipamentos de iluminação, mais potencializa seu envolvimento em cena. Isso não só pelo fato de que o iluminador consegue testar com mais frequência a iluminação, mas também pela circunstância de a iluminação começar a se envolver na atuação dos atores.

Com as possibilidades de a iluminação influir o desenvolvimento dos personagens durante ensaios e experimentações, é possível de se encontrar novos caminhos para a criação artística, tanto da cena quanto da iluminação. Exemplos disso são os espetáculos cênicos em que a operação da iluminação cênica é improvisada (Aldeotas⁸) ou são os próprios atores que controlam os equipamentos luminosos em cena (Ensaio.Hamlet⁹).

⁸ Dramaturgia de Gero Camilo; Direção de Cristiane Paoli Quito; Iluminação de Marisa Bentivegna. 2004.

⁹ Espetáculo da Cia. dos Atores. Dramaturgia adaptada, pelo grupo, de *Hamlet* – William Shakespeare. Direção de Enrique Diaz; Iluminação de Maneco Quinderé. 2004.

A cena se modifica em ambiência e sentido com o envolvimento da iluminação, e isso pode ser um fator modificador do entendimento do ator para a atuação e a criação de personagens.

O ator tem diversos recursos que o auxiliam na criação de seu personagem; entretantes, ele também pode caminhar pelo lado inverso. A partir de sua atuação, é possível a ele sugerir personagens em corpos que não os deles, o que já é bem conhecido por exemplo no teatro de animação. O ator, ao manipular e se relacionar com um objeto, por exemplo, consegue presentificar um personagem com vontades e subjetividades próprias.

Indo um pouco além dessa relação com corpos externos, podemos encontrar ainda o trabalho do palhaço, o qual não fica sozinho em cena, sempre criando relação com sua dupla cômica, sendo ela outro ator, um objeto, seu próprio corpo ou o público. Também consegue apresentar sua dupla cômica nos mais diversos lugares possíveis, muitas vezes lidando até com algo que não existe. Isso ocorre pela capacidade do ator de passar a sensação de veracidade em suas ações e reações.

Com isso, encontramos caminhos possíveis para os questionamentos da pesquisa. Será possível a atuação e a iluminação cênica entrarem em jogo de relações, possibilitando revelar um personagem na cena?

CAPÍTULO I

FALANDO DE ILUMINAÇÃO

Neste ponto inicial, farei uma apresentação dos caminhos que usei nos processos criativos de concepção da iluminação cênica de espetáculos teatrais. Não tenho a pretensão de desenvolver uma receita infalível de como realizar um processo de criação de iluminação de um trabalho artístico, pois acredito que existem diferentes maneiras de alcançar tal objetivo e cada processo tem suas necessidades e particularidades, as quais vão precisar de atenções e soluções diferentes do artista. Atenho-me, assim, a relatar certos percursos escolhidos durante a criação da concepção da iluminação de alguns trabalhos.

Antes de começar a falar sobre as minhas experimentações com iluminação cênica, é importante situar o leitor, rapidamente, sobre o meu percurso artístico, considerando que a arte nada mais é do que um reflexo da história do artista. Nada é criado do nada, precisamos de estímulos para que a criação aconteça, e muitos desses estímulos, mesmo que inconscientes, surgem do que fomos ou do que somos. Além disso, retirar o artista do seu contexto histórico-social exclui as interferências que a vida trouxe para a sua arte, ou seja, desmerece parte da criação artística.

1.1 Percurso artístico

Nasci em Marília, capital nacional do alimento, cidade situada no interior de São Paulo. Comecei a me envolver com arte ainda criança, passei pelo desenho, música, dança, até chegar ao teatro. Cada área das artes pela qual passei me ajudou a ter uma percepção diferente sobre a criação artística; por exemplo, quando fiz aula de desenho, comecei a entender sobre luz e sombra, sem pensar na possibilidade de algum dia vir a trabalhar com iluminação cênica. Nessas aulas, comecei igualmente a aprender sobre a composição de uma imagem, entendendo de profundidade, equilíbrio do espaço do desenho e perspectiva, sem contar com o conhecimento inicial de cor pigmento que adquiri. Tanto a música quando a dança foram experiências importantes que me levaram ao teatro.

No teatro, comecei fazendo aulas na escola livre de teatro Ramis Pedro, com quatorze anos, no intuito de me tornar ator. O ingresso no teatro amador, ainda em minha cidade natal, possibilitou que eu me envolvesse em um espetáculo, mas, devido à necessidade do trabalho, entrei com funções técnicas do espetáculo, e não na atuação. Primeiramente, como

sonoplasta da montagem de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, dirigido por Ramis Pedro. Com o tempo e a necessidade, eu me envolvi, também, com a iluminação cênica desse mesmo espetáculo. A princípio, fui designado para realizar a função de operador de iluminação¹⁰ e, em seguida, de técnico de iluminação¹¹, afinando¹² os projetores de iluminação.

São diversos os relatos de iluminadores que começaram como atores e, pela falta de profissionais competentes na iluminação, acabaram assumindo o trabalho só para ajudar a companhia ou a escola em que aprendiam a arte da atuação, como é o caso de Guilherme Bonfanti (BONFANTI, 2015), por exemplo. Ao se envolverem com essa área técnica do espetáculo, acabam ganhando gosto pelo trabalho e seguem o caminho para se profissionalizar.

Nessa época, continuei trabalhando com iluminação cênica e luminotécnica, concomitante aos ensinos de atuação. Com essa experiência que fui adquirindo no serviço, fui convidado por outros grupos para ser o operador de iluminação de seus espetáculos. Dois anos depois de estar trabalhando como operador e técnico de iluminação, fui convidado a construir a primeira concepção de iluminação cênica para o espetáculo *Crônicas do Câncer*, de Carlos Junior, dirigido por Fabíola Antico, na cidade de Marília.

Em 2008, com o meu ingresso no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, continuei estudando tanto atuação, que era o foco do curso, quanto iluminação cênica. Nesse momento, encontro alguns parceiros com os mesmos anseios de aprendizado e, juntos, construímos o Cênica Luz, grupo de estudo em iluminação cênica, com o objetivo de estudar os equipamentos, as formas de concepção de projetos e, também, de treinar montagens¹³ e operações de iluminação.

¹⁰ **Operador de iluminação:** é o profissional que tem maior conhecimento dos recursos da mesa de iluminação. O trabalho consiste em configurar a mesa de iluminação e controlá-la durante a apresentação, para que a iluminação proposta aconteça de maneira planejada.

¹¹ **Técnico de iluminação:** é o profissional que afina os projetores de iluminação e cuida das questões elétricas do espetáculo. O técnico de iluminação tem que ser apto a ler mapas de iluminação criados pelo iluminador e preparar os equipamentos no espaço cênico para afinação, como também ser capaz de manipular os equipamentos luminotécnicos para a afinação de iluminação.

¹² **Afinação de refletores:** é o termo usado pelos profissionais da área para o direcionamento e ajuste dos refletores, antes do espetáculo, para que a iluminação esteja direcionada corretamente conforme a concepção de iluminação proposta.

¹³ **Montagem de luz:** é o posicionamento dos refletores de iluminação no espaço cênico, segundo o planejamento do iluminador.

Durante minha graduação, desenvolvi pesquisa na área de comicidade, onde investiguei o emprego dos jogos teatrais de Viola Spolin como elemento de improvisação na criação de cenas cômicas, tendo, em 2010, uma bolsa de iniciação artística com a Professora Rosimeire Gonçalves dos Santos. Dessa bolsa resultou a criação de um espetáculo infantojuvenil, intitulado “De: alguém. Para: Algum lugar distante”. Desse trabalho, participei como dramaturgo, ator e iluminador.

Em 2011, participei do programa de mobilidade internacional na Universidade de Évora (UE), em Portugal, quando tive a oportunidade de cursar a matéria de desenho de luz. Nessa matéria, foi possível eu começar a entender outras visões da iluminação cênica, sem contar que ampliei meus contatos com diferentes equipamentos e pensamentos sobre a concepção de iluminação.

Continuei desenvolvendo o trabalho como iluminador e ator, o que resultou em uma pesquisa que combinava esses dois conhecimentos. O objetivo do estudo era desenvolver a relação entre a iluminação e o trabalho do ator na criação de cenas cômicas. Essa pesquisa teve como resultado o meu trabalho de conclusão de curso¹⁴ (TCC). Entre 2013 e 2015, eu me formei na Pós-Graduação *Lato Sensu* em Iluminação e Designer de Interiores, pelo Instituto de Pós-Graduação (IPOG), e, em 2014, ingressei no Mestrado em Artes da UFU, com o tema de pesquisa “Luz-personagem: o jogo de manipulação de iluminação como personagem de cenas cômicas”, orientado pelo Prof. Mário Piragibe.

Ainda em 2015, entrei na equipe técnica do Teatro Municipal de Uberlândia, como técnico em iluminação cênica, aprimorando minhas experiências em montagens e equipamentos luminotécnicos, além de ter a possibilidade de conhecer diversos profissionais da área, possibilitando, assim, trocas de conhecimento em processos criativos, montagens e operações de iluminação cênica.

1.2 Processo Criativo

Os processos criativos são vivos e diferentes uns dos outros, se transformam durante a sua criação, muitas vezes mudando as direções em que caminham. Guilherme Bonfanti, ao comentar sobre a criação da concepção de iluminação de *O livro de Jó*¹⁵, enfatiza: “Apegar-

¹⁴ “Iluminação Cênica - O jogo da luz na criação de cenas cômicas”.

¹⁵ *O Livro de Jó* é o segundo espetáculo da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem, com direção de António Araújo e concepção de iluminação de Guilherme Bonfanti.

se a fórmulas é um equívoco que aprendi cedo. Apegar-se a resultados positivos, tentar permanecer em uma zona de conforto, tentar evitar o risco, é a morte da criação e da invenção” (BONFANTI, 2015. p.17). Entende-se que todo processo criativo serve de acúmulo de experiência, mas é necessário que o iluminador, como qualquer outro artista, não se feche em uma maneira única de realizar o processo criativo. Cada trabalho tem uma necessidade técnica e criativa diferente. Se o artista estiver endurecido em uma forma pré-concebida de criação, pode ocorrer que ele não consiga atingir a potência necessária para o espetáculo.

Para criar um trabalho bem conciso e que faça sentido como um todo, é necessário despir-se de supostas certezas extraídas de outros processos criativos, despir-se de caminhos que foram frutíferos, anteriormente, pois isso impede que novas descobertas criativas tenham espaço. Apesar disso, todo artista encontra maneiras de iniciar sua criação, lugares criativos que sempre visita: são caminhos iniciais, os primeiros indicativos para alguma direção.

Durante meus processos criativos, adotei a estratégia de montar um roteiro de ações que me direciona a dar os primeiros passos do percurso a ser transcorrido, como um bebê em seu andador. Cada criação é uma criança que vai aprendendo a andar com suas próprias pernas e trilhar seus próprios caminhos, cresce com o tempo, tem suas dificuldades e fragilidades e, para isso, é essencial o apoio inicial. Obviamente, esse apoio não pode se enrijecer, a ponto de impedir que o trabalho se desenvolva sozinho.

Para elaboração de uma concepção de iluminação, sigo um processo sistematizado composto por 13 etapas (Figura 2).

Ao iniciar a criação da concepção de iluminação de um espetáculo, a primeira coisa a fazer é marcar uma reunião com o diretor da montagem. Se esse trabalho está no começo do processo, a reunião serve para levantar as primeiras ideias do diretor, o que está pensando em fazer, sobre o que quer falar e até mesmo questões práticas, como o valor que tem para gastar com iluminação e o tempo que pretende ficar em processo.

Caso essa montagem já esteja em andamento, a reunião é voltada para situar como está o trabalho, falar sobre o processo criativo, sobre as ideias da cena, possíveis efeitos de iluminação que já surgiram, na criação, além de percepções sobre a cena e vontades incompletas.

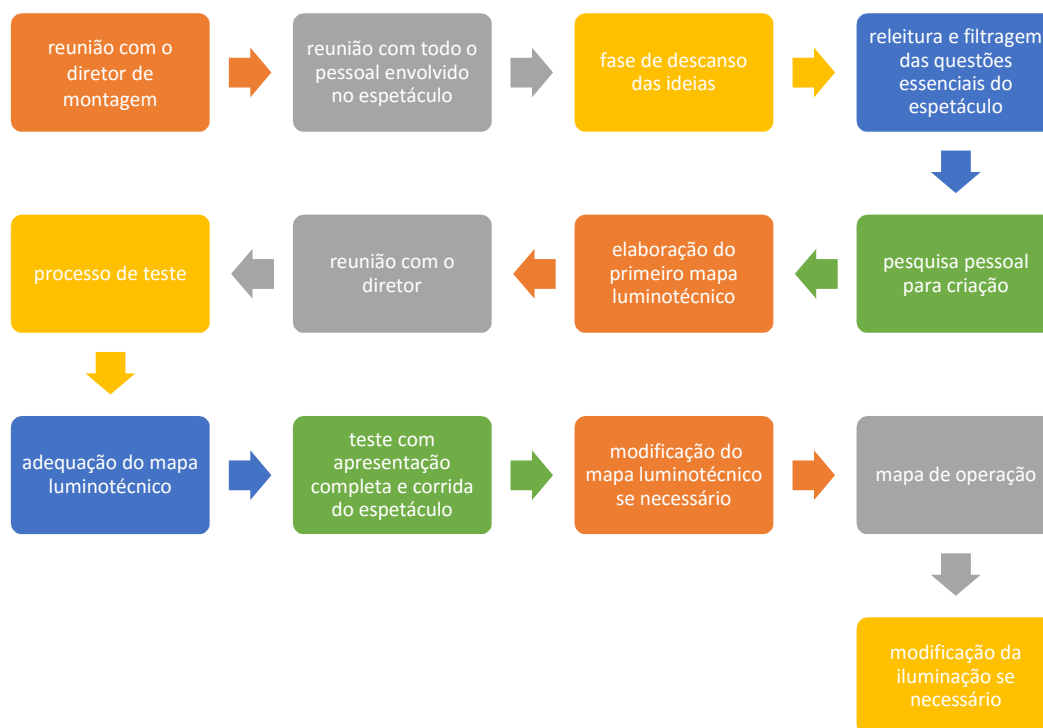


Figura 2 – Processo sistematizado de elaboração de concepção de iluminação.

Essa primeira conversa com o diretor é uma das mais importantes, pois dela retiro as referências e estímulos que vão guiar meu trabalho. Tento ao máximo me manter como ouvinte na conversa e falar o mínimo possível, a fim de evitar que sejam contaminados os desejos do diretor com percepções e vontades pessoais. Enquanto a reunião acontece, anoto palavras que me chamam a atenção e que podem ser fortes para o trabalho, vontades do diretor, sensações que me atravessam, desenhos e qualquer outra forma de registro que me pareça importante na ocasião.

Importante perceber que esse caminho escolhido não é o único a se tomar. Em entrevista para a revista *Olhares*, da Escola Superior de Artes Cecília Helena (ESCH), o iluminador Davi de Brito fala sobre seu processo de criação de iluminação cênica. Nessa entrevista, ele relata que a primeira coisa que faz é se informar sobre quem são os outros *designers* da cena, de sorte a começar uma discussão sobre o processo criativo e, logo em seguida, vai assistir aos ensaios (BRITO, 2009). Já Aurélio de Simoni afirma que começa seu trabalho pela leitura do texto, aprendendo sobre o texto, a época em que se passa, o autor, entre outras coisas do gênero, para só depois ir assistir aos ensaios (SIMONI, 2001).

Tanto Brito quanto Simoni relatam que o envolvimento do iluminador tem a tendência de ser deixado para o final do trabalho, quando a maioria dos elementos da cena já estão prontos, muitas vezes sendo este chamado para o processo criativo algumas semanas

antes da estreia. Em outro caso totalmente diferente, no qual o iluminador está na montagem desde o momento em que se decide o tema do espetáculo, Guilherme Bonfanti, iluminador do Teatro da Vertigem, conta que começa a sua pesquisa na reunião com todo o grupo, para decidir o tema e, em seguida, caminha junto com o resto dos envolvidos em pesquisas teóricas e seminários (BONFANTI, 2011).

Com isso, é possível notar que não existe uma forma de se começar um processo criativo em iluminação cênica e não se pode dizer qual a melhor maneira, pois cada artista tem sua organização, criatividade e pensamentos funcionando de uma forma diferente. Durante todo o processo criativo, essas divergências entre iluminadores são perceptíveis, o que não exclui nenhuma das maneiras possíveis para o desenvolvimento do trabalho.

Em seguida, marco mais uma reunião, mas dessa vez com todas as pessoas envolvidas na montagem, de atores a técnicos, repetindo a dinâmica, deixando-os falarem tudo que há para ser dito sobre o trabalho – percepções, vontades, memórias, o que for, sempre rabiscando alguns desenhos, algumas palavras, qualquer elemento que se destaque para mim, na fala dos envolvidos. Não importa se algumas das opiniões sejam absurdas, pois podem servir para a criação de efeitos mais simples. Escuto sem procurar diamantes puros, perfeitos, mas sim para encontrar pedras com potencial de se tornarem joias, lapidando e polindo.

Importante compreender que essas reuniões não são extensas, ou etapas de trabalho cuja intensidade demande as interrupções dos processos de montagem. Geralmente, as reuniões são feitas pouco antes do final do ensaio dos envolvidos, em que peço um momento para ouvir percepções a respeito do processo criativo.

Com essa coletânea de percepções sobre o trabalho levantado, tomo o caminho oposto do que seria o comum: não deixar as ideias esfriarem. Guardo todos os registros em uma gaveta, deixando tudo aquilo acalmar e decantar por algumas semanas. Não tenho um tempo exato para essa espera, porque diversos fatores interferem; já deixei duas semanas, até mesmo três meses. O processo do espetáculo é o que me indica quando devo retomar tais rabiscos. Por esse tempo, evito trabalhar e pensar sobre a montagem, a menos que ensaios estejam acontecendo. Nesse caso, compareço a alguns, para ver como o processo se tem desenvolvido.

Quando retomo o material levantado das reuniões, releio e filtro questões que ainda me parecem essenciais para o espetáculo. Descarto registros cujo motivo de estarem lá não me recordo e ideias que não me atraem mais. Muita coisa é perdida nesse momento, pela

fragilidade de minha memória. Alguns registros não sei dizer de onde vieram, outros simplesmente não fazem mais sentido. Algumas coisas são percepções relacionadas ao momento em que estava vivendo, quando fiz a reunião. Com o tempo passado, essas conexões, feitas anteriormente, não me dizem mais nada, de sorte que são descartadas, para que as questões essenciais do trabalho, e não as do momento, se mantenham.

Com esse material revisto e filtrado, começo uma pesquisa pessoal, principalmente via internet. A busca acontece a partir de palavras-chave encontradas nos registros, meus e dos outros envolvidos durante as reuniões. Uso mídias sociais de artistas para fazer um levantamento de imagens, vídeos, músicas e qualquer outro material que tenha ligação ao trabalho. Alguns dos *sites* usados com frequência são: Flickr; Pichost; Pinterest; Google; Youtube; Vimeo¹⁶.

Faço assim uma coleção de estímulos artísticos como ponto de partida do trabalho. Essa coleção fica aberta durante todo o processo e vai crescendo conforme o espetáculo vai se desenvolvendo e novas questões vão entrando na composição. Torna-se, desse modo, um lugar seguro para eu voltar à criação sempre que ela se perde, se confunde ou desencaminha. É um ponto inicial da concepção da iluminação.

Entendo que o estímulo visual é de grande importância na criação da concepção de uma iluminação cênica, tendo em vista que a percepção visual acontece pela relação da luz refletida em um corpo opaco, em direção ao olho do observador. Como qualquer outro sentido, a visão é aprimorada pela constante “alimentação” de novos estímulos, novas composições. Como um ouvido sendo treinado a escutar um certo tipo de música, um paladar que começa a perceber diferenças entre vinhos pela variedade ao degustar, ou até mesmo o tato sendo aprimorado para leitura em braile.

O levantamento de material é bem amplo, de quadros de pintores ícones da cultura mundial, como Da Vinci, Picasso, Delacroix, Van Gogh, Vermeer, Renoir, até mesmo *charges* que surgem nas redes sociais, com autores desconhecidos. Também envolve fotografias da natureza, de animais, de pessoas, de objetos. Composições digitais, desenhos, esculturas, filmes, ou qualquer outra arte que possa ser usada como estímulo.

Com esse trabalho focado nas percepções e vontades dos incluídos no projeto iniciado, começo a ter uma relação mais pessoal com o trabalho. Tenho o primeiro contato com a dramaturgia proposta para a cena, criando assim os meus entendimentos do assunto

¹⁶ Vimeo é um *site* de compartilhamento de vídeos que possibilita aos usuários gravar, partilhar e ver diferentes vídeos na web. Disponível em: <<https://vimeo.com/>> Acesso em: 03 fev. 2016.

que a montagem coloca em destaque. Se o espetáculo estiver sendo criado a partir de uma dramaturgia tradicional, dedico-me à leitura do texto, pensando em questões de atuação, direção, figurino, cenário, entre outras.

Como já citado anteriormente, minha formação no teatro sempre foi dupla: iluminação cênica e atuação. Ambas as formações não disputavam entre si, pelo contrário, uma construía a outra, em um processo colaborativo de conhecimento. Entender de iluminação me estimula a percepção visual da cena por completo, tirando-me do ponto central de atuação, de ser só o personagem, ajudando-me a pensar em atuar para a construção do quadro proposto na cena.

Bonfanti relata que os anos nos quais trabalhou como ator, diretor e roteirista eram recuperados no desenvolvimento de seu trabalho como iluminador (BONFANTI, 2015). Ter a experiência como ator em cena me ajuda a construir a concepção de iluminação, pensando em como compor com os atores e desenvolvendo recursos para estimular os profissionais na improvisação e criação de cenas, além de a pensar na *dramaturgia da iluminação cênica*¹⁷ em consonância com a dramaturgia do texto, dos corpos e de todos os outros elementos envolvidos, elaborando, dessa forma, a dramaturgia do espetáculo.

Aceitar que são artes diferentes e que não competem entre si fortalece o processo criativo, dando espaço para que cada profissional desenvolva seu trabalho e, ao mesmo tempo, facilitando o diálogo entre os envolvidos, de sorte a possibilitar uma cena mais consistente, com menos dificuldades. Quando os artistas envolvidos no trabalho estão falando “línguas” diferentes, não existe uma eficiência na comunicação, ela se torna uma dificuldade para a criação. Se, por acaso, os artistas estão minimamente envolvidos no que é o processo criativo como um todo, entendendo seu espaço de criação e, ainda assim,

¹⁷ Entende-se por *dramaturgia da iluminação cênica* as sequências de informações transmitidas pela concepção de iluminação do espetáculo. Uma das formas de comunicação não verbal da apresentação parte da configuração visual da cena e da percepção visual do espectador. A visualidade da cena é constituída por dois aspectos principais: no primeiro, pelos corpos opacos que estão no palco, criados e preparados por diferentes profissionais (cenógrafo, figurinista, maquiador, entre outros); no segundo, pela iluminação que se encontra nesse espaço. Esses dois elementos em conjuntos e planejados possibilita o espetáculo de se comunicar em um outro nível de entendimento para o espectador. Como qualquer forma de comunicação, é necessário pensar o discurso, ou dramaturgia, do que será transmitido. Deixando um pouco de lado as mudanças possíveis dos corpos no espaço, podemos entender a dramaturgia da iluminação como o caminho planejado da luz para modificar as informações em cena, ocultando, revelando ou modificando o que se encontra no palco. Assim, a compreensão do trabalho é modificada pelo “diálogo” que a mudança da iluminação estabelece com a cena. É o desenvolvimento de um discurso que complementa o trabalho do ator em cena ou até acrescenta novas informações para o espectador. Essa discussão sobre dramaturgia da iluminação cênica não se esgota aqui, sendo encontrada em outros autores, como Roberto Gil Camargo, Caetano Vilela, entre outros.

conseguindo discutir a concepção dos parceiros como forma de fortalecer a cena e não de disputar território, é possível chegar a um resultado mais potente para o espectador.

Também começo a me envolver mais ativamente em ensaios (se tiver essa abertura, por parte do diretor do trabalho), estando mais presente, opinando, discutindo e, quando possível, trazendo propostas de estímulos para criações de cenas ou aprimoramento de outras já existentes. É o momento em que começo a construir a identidade visual da cena, empregando a coletânea de estímulos, já levantada, para introduzir questões e proposições para o diretor e atores.

Acredito que o entendimento do discurso da cena é essencial para todos os implicados, de maneira que a oportunidade de discussões para que todos compreendam questões semelhantes do trabalho é essencial. Com isso, o espetáculo ganha maior uniformidade de sentidos para o público. O estudo constante da cena possibilita encontrar sutilezas no trabalho, as quais podem potencializar a apresentação como um todo. Nem sempre as primeiras impressões são as melhores escolhas.

O roteiro de ações, que utilizo, não dá conta de todo o processo criativo da concepção de iluminação cênica, pois cada espetáculo tem suas particularidades, que direcionam o trabalho para caminhos diferentes uns dos outros. Em alguns processos, existe a necessidade de experimentar diversas questões técnicas da iluminação, para conferir se é possível realizar a iluminação que foi planejada no papel. Muitas vezes, o que se constrói no papel não se pode realizar em cena, por diversos motivos. Em outros processos, preciso passar para o papel o mapa de iluminação¹⁸, a fim de que seja possível visualizar a quantidade de equipamentos necessários e a disposição dos mesmos no espaço. Às vezes, é necessário começar a construir equipamentos caseiros, equipamentos únicos para aquele processo e para efeitos específicos, entre várias outras possibilidades na criação.

Alguns caminhos seguidos para a criação podem ser citados, mesmo que varie em cada processo o momento em que são percorridos. Uma das passagens é a utilização do material levantado para a criação da fotografia da cena. Uso elementos da coletânea de estímulos para a criação da visualidade, da iluminação, *roubando* efeitos, cores, ângulos,

¹⁸ **Mapa de iluminação** ou **mapa luminotécnico**: é o desenho da luminotécnica do espetáculo. Geralmente é feito bidimensional, em cima da planta baixa do espaço cênico. Nele se encontram os equipamentos usados para a realização da iluminação cênica de um trabalho artístico. Feito em escala, indica ao técnico de iluminação, que fará a montagem da luminotécnica, que tipo de equipamento e onde ele deve estar posicionado no espaço em que o trabalho será executado.

contrastes das imagens para a cena. Na Figura 2, tem-se um exemplo o emprego da pintura *Guarda-chuva*, de Oswaldo Goeldi (1972).

Figura 3 – Fotografia da pintura “Guarda-chuva” de Oswaldo Goeldi (1972)



GOELDI, Oswaldo. *Guarda-chuva*. [S.l.]: entretenimento uol, 2011. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/album/bbc/expressionismo_goeldi_album.htm#fotoNav=6>. Acesso em: 17 nov. 2014.

Na criação de cena do espetáculo *O Defunto*, de Renne de Obaldia, dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas-MG, o quadro é utilizado. Na cena, uma das atrizes se amarra a um fio de lã vermelha (que se encontra preso a uma cadeira, na outra extremidade) e começa a dançar, esticando-o. Enquanto isso, a outra atriz puxa a cadeira para o lado contrário, deixando assim a lã bem esticada. Decidi destacar o vermelho da lã que unia as duas, pois as personagens têm uma ligação caótica entre si (Figura 3).

Para esse efeito, aproveitei o contraste usado por Goeldi, em sua pintura. Deixando o fundo monocromático em tons de azul e preto, cria um contraponto e coloca em destaque um guarda-chuva vermelho, o qual parece saltar aos olhos do observador. Isso acontece pelo contraste criado entre as cores. Em cena, uso a mesma ideia. Posiciono projetores de

iluminação¹⁹ ao fundo do palco, com filtros de luz²⁰ azul, montando um corredor de contraluz²¹ na cena. Essa luz faz todo o fundo do palco ficar em tons azuis, posicionados também na rotunda preta, fortalecendo, assim, a sensação de azul e preto no palco.

Para que a lâ não desapareça de cena, pelo fato de só ter espectros de luz azuis iluminando o espaço, coloco um corredor de luz branca²² posicionado em frente à cena e controlo a quantidade de luz que sai do projetor pela mesa de iluminação²³, a fim de que tenha espectros vermelhos em cena, mas que não ocupe o espaço, ofuscando o azul de contraluz.

Figura 4 – Fotografia da cena do espetáculo “O Defunto” de Renne de Obaldia, dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas-MG



O Defunto – Grupo Galhofas. Fonte própria, 2013.

¹⁹ **Projetor de luz:** é um equipamento planejado para projetar a luz emitida de uma fonte luminosa em uma ou mais direções, conseguindo, assim, maior aproveitamento dos feixes de luz. Existem diversos modelos de projetores de luz, com diferentes funções, equipamentos auxiliares e efeitos de iluminação.

²⁰ **Filtro de luz:** também conhecido como **gelatina**, é uma folha de material resistente ao calor, que filtra a luz emitida pelos projetores de iluminação. Existem filtros de luz para modificar a cor da luz, para difundir a luz no espaço e para mudar a temperatura de cor, entre outros.

²¹ **Contraluz:** refere-se ao efeito luminoso criado por projetores de iluminação posicionados ao fundo do palco, direcionados para a frente do palco. Usados para diferentes efeitos, como, por exemplo, amenizar sombras no espaço cênico e criar profundidade em cena.

²² **Luz branca:** é um termo usado para definir a luz emitida pelas lâmpadas incandescentes dos projetores de luz, sem a utilização de nenhum tipo de filtro de luz.

²³ **Mesa de iluminação:** é o equipamento luminotécnico para controle da iluminação cênica. Nele se configuram e se controlam todas as funções e equipamentos luminotécnicos do espetáculo. Há diversos modelos com diferentes funções e capacidades. Alguns recursos básicos da mesa de iluminação são: controle do *dimmer*, *black out*, gravações de cenas e temporizador de canais.

Outro exemplo de utilização das imagens para a criação de cenas ocorre no espetáculo do Grupo Giz de Teatro, *Um céu para Dragões*, de Muryel de Zoppa, dirigido por Ana Flávia Felice. A peça trata de relações amorosas, contando a história de quando um casal se conheceu e a relação que os dois tiveram, até o final do relacionamento. A montagem não era realista, o que me proporcionou possibilidades de desconstruir a realidade e inserir elementos lúdicos em cena. Em certo momento, o casal narra sobre o primeiro beijo, a cena vai se construindo com a reprodução do diálogo que o antecede, até que finalmente o beijo acontece.

O espectador fica, durante grande parte do espetáculo, esperando ver acontecer o beijo dos dois personagens e, contrariando a expectativa de todos os que esperavam um foco de luz especial para uma visualização aprimorada do beijo, segui o caminho inverso. Aproveitei outra imagem retirada do Flickr (Figura 4) e montei uma cena que se assemelha a cenas de amor de filmes de romance.

Figura 5 – Fotografia DUNJA. *Amor* retirada Flickr, 2011



DUNJA. *Amor*. [S.L.]: Flickr, 2011. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/dunja/5440058938/in/photostream/>>.

Acesso em: 17 nov. 2014.

Diferentemente do outro exemplo, o que usei da imagem não foram as cores propostas pelo artista para chegar ao efeito desejado. Dessa vez, optei em usar o posicionamento da iluminação vindo por trás da cena, criando uma situação de silhueta dos corpos que se beijam. O cenário do espetáculo era composto por paredes brancas nos lados e no fundo e um linóleo branco no chão, de maneira que era mais fácil conseguir o efeito desejado. Direcionei os projetores de iluminação para iluminar a parede e não os atores, o que resultou em um distanciamento deles do fundo do cenário e aumentou a sensação de tridimensionalidade, além de os deixar no escuro. Só é possível percebê-los pelo contraste criado ao fundo, o qual marcou seus corpos como sombras (Figura 5).

A escolha se dá pelo desenvolvimento da cena, a cor lavanda é escolhida para o trabalho de duplicidade que ele consegue proporcionar. Enquanto, em uma cena romântica, ele traz a sensação de amor, de conforto e delicadeza, quando está incluído em uma relação de conflito, traz um estranhamento, a sensação de suspense e atenção.

Figura 6 – Fotografia da cena do espetáculo “Um Céu para Dragões” de Muryel Zoppa, dirigido por Ana Flávia Felice, do Grupo Giz de Teatro



Um céu para Dragões – Grupo Giz de Teatro. Fonte: Rafael Michalichem, 2014.

A imagem anterior também serviu de inspiração para mais uma cena, dessa vez pela escolha da cor adotada. O material levantado pode ser usado diversas vezes de diferentes

maneiras, em diferentes cenas. É possível um mesmo quadro ser usado como inspiração para a concepção de duas ou mais cenas do trabalho, não existindo um limite de utilização.

Nessa cena, os personagens estão conversando, quando o sol começa a se pôr. A atriz decide assistir ao pôr-do-sol, enquanto o ator quer ir embora, pois já se tinha cansado de esperar. Eles conversam mais um pouco, enquanto o sol vai diminuindo. O efeito é criado com o projetor de iluminação direcionado à parede branca, ao fundo a pino²⁴, com um filtro de luz de cor âmbar. Ao se controlar a intensidade na mesa de iluminação, o pôr-do-sol começa com um excesso de luminosidade e, durante a cena, vai diminuindo, até o âmbar sumir completamente.

Figura 7 – Fotografia da cena do espetáculo “Um Céu para Dragões” de Muryel Zoppa, dirigido por Ana Flávia Felice, do Grupo Giz de Teatro



Um céu para Dragões – Grupo Giz de Teatro. Fonte: Rafael Michalichem, 2014.

São diversas as maneiras usadas para a criação de efeitos visuais, a partir do material levantado desde o começo do processo. Algumas vezes, emprego apenas um elemento da imagem; outras, a imagem toda. Tudo depende do caminho que segue a montagem e da necessidade da cena.

²⁴ **Foco a pino:** quando o projetor de luz está posicionado em um ângulo de 90°, produzindo um feixe de luz perpendicular ao nível do palco. Ilumina a cena de cima para baixo, criando nos atores sombras sempre abaixo do corpo e face.

em cena, a fim de que os equipamentos não sejam usados apenas em um efeito e integrando outros momentos do espetáculo. Com isso, o mapa luminotécnico é enxugado e otimizado, chegando a um mapa menor e mais funcional.

Com esse novo mapa, novamente, realiza-se um teste, acompanhado do diretor. Dessa vez, o teste acontece com uma apresentação completa e corrida do espetáculo, para que o diretor possa ver o resultado final da iluminação proposta para o espetáculo. O mapa pode ser mudado novamente, se for preciso, por algum descontentamento do diretor ou alguma questão técnica de cena.

Esse ensaio também serve para se começar a montar o mapa de operação²⁵. Os efeitos usados em cena já estão decididos, agora é criado o momento exato em que os projetores são ativados e a intensidade luminosa dos projetores, usada em cada cena. Se antes tínhamos os efeitos que cada cena utilizaria, agora o processo é de costurar um efeito no outro. A dramaturgia da iluminação da cena começa a surgir e a se tornar fluida.

Com o mapa de operação pronto, já é possível fazer as primeiras apresentações do espetáculo. Como criador da concepção de luz, sempre faço a operação da iluminação nas duas primeiras apresentações. Nessas apresentações, confirmo a funcionalidade da iluminação em cena e também confiro a reação do público com a proposta feita. Caso seja necessário, a iluminação pode ser novamente modificada.

O processo criativo da concepção de iluminação cênica é amplo e requer muita pesquisa, tanto conceitual quanto técnica. A iluminação precisa ser quase invisível à percepção do espectador, pois não pode se destacar nem mais, nem menos que o espetáculo como um todo. Tem que ser precisamente tão boa quanto o que a cena está propondo. Uma iluminação que tira a atenção do espectador da cena que acontece ou do tema a ser apontado em cena não é uma boa iluminação. É um processo demorado, sensível e sutil. A mudança de uma intensidade luminosa em cena é o suficiente para transformar todo o sentido do trabalho.

Por esse motivo, é essencial o aprofundamento dos profissionais da área. Na verdade, não só o aprofundamento, mas também o entendimento de diretores, atores e outros

²⁵ É o roteiro do espetáculo utilizado pelo operador de iluminação para conseguir ligar os equipamentos certos no momento planejado. Nele estão especificadas questões como momento de entrada da luz, tempo e entrada, deixa do ator, intensidade luminosa usada na cena, saída da luz, tempo de saída da luz e qualquer outra observação necessária para que o projeto de iluminação seja respeitado.

envolvidos no processo, a respeito da importância em trabalhar com pessoas formadas e capazes de realizar o projeto.

O iluminador trabalha com o invisível, que, conforme é preparado, pode tornar visíveis as mais diversas surpresas da cena. A sutileza da revelação do mundo aos nossos olhos é proporcionada pela iluminação. O deslumbramento da transformação de cena, sem uma movimentação física dos atores. A luz revela a realidade, porém, igualmente a distorce e a esconde.

CAPÍTULO II

NO LIMIAR: ATUAÇÃO/ILUMINAÇÃO

A iluminação, como já foi frisado, transforma a percepção visual da plateia sobre os corpos que se encontram em cena, auxiliando na construção de um sentido para o espetáculo. Ela pode ser simples, complexa, com variadas cores ou até mesmo com o uso unicamente de luz branca, dependendo das necessidades do trabalho. Ela tem diferentes funções para a construção da ilusão da cena, ou para revelar a realidade, dependendo da estética do trabalho, mas não se esgota nisso. Da mesma maneira que a iluminação serve para transformar o cenário, figurinos e elementos da cena, ela causa um impacto na atuação.

O ator passa por diferentes preparos técnicos e sensíveis para desenvolver um personagem, desde o entendimento do papel da personagem no trabalho como um todo, o desenvolvimento da concepção corporal e vocal, até mesmo a relação que essa personagem tem com outras personagens, com o espaço e com o mundo (ficcional ou não) que o envolve.

A construção da personagem depende de diversos fatores e profissionais da cena, não sendo assim uma função única do ator a criação desse personagem. O ator dá corpo ao personagem, da mesma maneira que o maquiador transforma esse corpo, o figurinista o veste, o cenógrafo o coloca em um espaço direcionado, o diretor o instiga ao desenvolvimento e o iluminador dá apoio a todos os profissionais anteriores, além de possibilitar que o ator tenha outras experiências espaciais e sensíveis.

As relações entre luz e cena dependem das mudanças que vão se processando por intermédio do ator ao configurar, desconfigurar e reconfigurar os signos visuais, à medida que ele se movimenta no palco e põe em movimento, diante da luz, figurinos, objetos, adereços, cenários, além de signos diretamente ligados a ele, como a expressão do corpo, dos olhos, dos gestos que acompanham, negam, reforçam ou substituem as suas falas. (CAMARGO, 2015, p.111).

A iluminação cênica modifica, em maior ou menor escala, a atuação do ator. Isso é possível de se perceber em diferentes situações, como, por exemplo, em momentos nos quais o espaço de atuação é determinado somente pela iluminação. O ator fica condicionado a ocupar o espaço iluminado, para se fazer visível em cena. Também é perceptível pelo envolvimento psicológico que a iluminação pode causar na cena, com a utilização de cores para transformar o ambiente. A atuação é ainda transformada pelos fatores externos ao ator.

A possibilidade de a luz transformar a atuação é tão potente que existem já grupos que trabalham com a operação de iluminação improvisada, como é o caso do espetáculo

Aldeotas. Nesse espetáculo, Marisa Bentivegna cria a concepção de iluminação sem definir o roteiro de operação e, diferentemente do que se imagina, a operação não acontece somente seguindo os atores, mas “[...] o operador/criador é proponente também, seja no posicionamento de uma cena no espaço, seja editando as imagens, seja provocando um ritmo ou mesmo definindo com a luz o final de um espetáculo” (BENTIVEGNA, 2012, p.40). No caso, o operador é mais um criador da cena, mais um improvisador junto com os atores. A iluminação entra como mais um elemento instigador da cena, podendo seguir as propostas dos atores ou até mesmo propor novas improvisações para eles.

Outro exemplo é o trabalho da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico Amor de Improviso²⁶, em que todo o espetáculo é desenvolvido sobre improvisações, incluindo nisso a operação de luz. Lazzaratto relata que concebeu a iluminação do espetáculo com estruturas simples e deu a liberdade para o operador de luz pintar a cena, a partir das improvisações que aconteciam em cada apresentação (LAZZARATTO, 2015).

A importância da sensibilidade do operador de luz é indiscutível, já que ele se envolve no jogo de improvisação junto com os outros elementos da cena. Ele se torna um criador em conjunto com os outros profissionais, tendo uma base para trabalhar, mas escolhendo para cada momento a seleção de fontes luminosas e intensidade em que seriam acesas.

Da mesma forma age o operador de luz. Seu gesto de levantar um *dimmer* e não outro naquele momento é tão importante e definidor quanto um ator que resolve pronunciar suas palavras começando pelo fim, ou o diretor/condutor que resolve distribuir envelopes com algumas instruções do que deve ser feito naquele momento. Aos poucos a linguagem vai se estabelecendo naquele dia. Nesse espetáculo, a operação de luz tem força de ação. (LAZZARATTO, 2015, p.28).

Nesse caso, a operação de luz tem possibilidade de conduzir a cena para diferentes caminhos, como também pode ser conduzida pelo ator. Cria-se em cena um jogo relacional entre ator e operador de luz, o qual permite que as improvisações tomem diferentes caminhos, pela sensibilidade desses profissionais e pela interação que um tem com o outro.

Essa experimentação, em que a iluminação dá material para a improvisação dos atores, tem sido cada vez mais usada na criação de cenas, como é o caso do processo criativo orientado pelo Prof. Dr. Narciso Telles, realizado no Ateliê de Criação e Improvisação (UFU), em 2013. Nessa experiência, os atores, a sonoplasta e a iluminadora (Marina

²⁶ Espetáculo *Amor de improviso*, da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, dirigido por Marcelo Lazzaratto, em 2003.

Andrade) improvisavam com um tema específico, baseado no texto *Uma mulher vestida de Sol*, de Ariano Suassuna. Cada profissional jogava com os outros, criando improvisações com um tema similar, que teve como resultado a cena Entre [rosas] Pedras.

Nesse processo, eu me envolvi como ator, e foi perceptível que a iluminação modificava totalmente a cena, pois era difícil repetir uma improvisação, caso não houvesse a iluminação ou, então, se a iluminadora modificasse os efeitos utilizados na improvisação. A luz, em diversos momentos, construía o caminho psicológico para que a atuação chegasse a determinado lugar da improvisação.

Durante as experimentações, a relação existente entre a iluminação e os atores constituía a improvisação, modificando de diferentes maneiras a atuação. Os atores eram afetados pelos estímulos sensíveis da iluminação e se relacionavam não apenas com suas manifestações visuais, mas, também, com as táteis. A sensação de calor criada pelos equipamentos luminosos nos aproximava da realidade proposta por Suassuna, em seu texto. Com isso, observa-se que a possibilidade relacional da iluminação vai além de um simples apoio estético para a cena. Os atores respondiam a estímulos táteis para a criação, tendo, desse modo, respostas muito além de só interpretativas, pois o calor das fontes de luz aquecia os corpos e o ambiente, aproximando-se, assim, do sertão proposto por Suassuna.

A criação dos personagens se realizou por meio da relação desenvolvida com a iluminação cênica. Os personagens foram propostos durante as improvisações, em alguns casos surgindo de cenas em que o ator se relacionava com a projeção de sua sombra, na parede ao fundo da sala de ensaio; em outras, com o ofuscamento criado aos olhos do intérprete pelos equipamentos luminosos dispostos na sala. No primeiro caso, a procura do ator por diferentes formas em sua sombra o modificava corporalmente, até encontrar uma imagem projetada na parede que lhe interessava; com efeito, a imagem projetada não foi aproveitada para a cena, mas o corpo resultante dela deu indícios ao corpo do ator. Por outro lado, outro personagem surge do incômodo que a iluminação causava em cena – o ofuscamento dos olhos do ator, que trazia o sol constante do sertão e o obrigava a todo o momento desviar o olhar.

Durante esse processo, experimentamos ainda a operação de equipamento de iluminação pelos atores da cena, ampliando ainda mais o papel da iluminação na atuação. Foram diversas as improvisações, contudo, não sendo tão usado na cena que resultou. Outro exemplo é o espetáculo Ensaio.Hamlet da Cia dos Atores: em diversos momentos, os atores operam a iluminação, os equipamentos todos preparados para que sejam operados em cena,

sem a preocupação de ocultar a operação. O trabalho com a operação da luz em cena se torna parte da atuação, os atores não deixam de atuar para controlar a iluminação.

Quando estava estudando em Évora, tive uma experiência similar. Passei por um processo criativo que estive à frente da concepção de iluminação, atuação e operação da iluminação. A cena “A morte melancólica do menino Ostra”²⁷ foi criada com a proposta de uma cena intimista, onde tudo o que acontecia era revelado para o público. Atuação, iluminação, sonoplastia, troca de figurinos e qualquer outro elemento técnico necessário era assumido como parte de uma interpretação, sem a pretensão em criar a ilusão sobre a realidade. O espaço da cena era uma sala pequena, em que não existia separação entre palco e plateia. Era uma apresentação para, no máximo, dez pessoas por sessão.

Figura 9 – Fotografia da cena do espetáculo “A morte melancólica do menino Ostra” dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas.



A morte melancólica do menino Ostra – Grupo Galhofas. Fonte: Juliana Derretine, 2011.

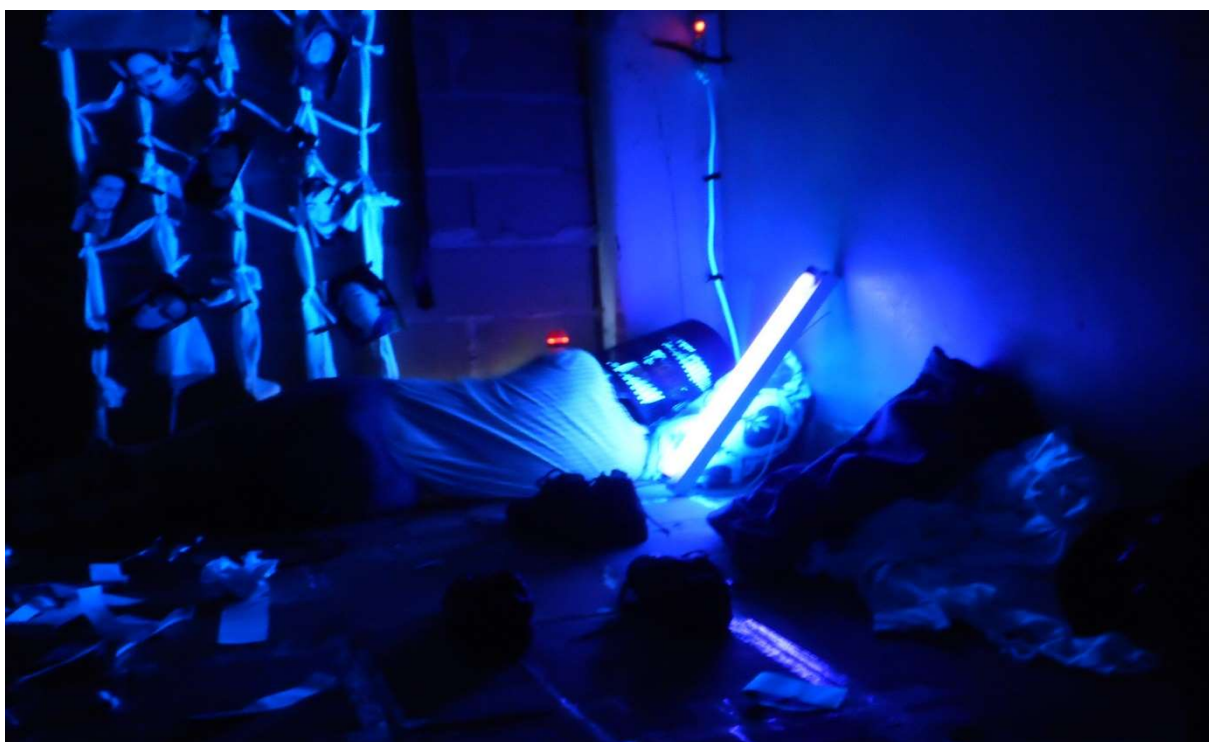
A iluminação, nesse trabalho, não tem como ser feita de outra maneira, a não ser pelo próprio ator, pois são ações da personagem, que, em alguns momentos, brinca com o equipamento de luz; em outros, prefere o escuro ou a utilização da luz negra, para tentar ocultar os defeitos físicos que o diferenciam das outras pessoas.

²⁷ “A morte melancólica do menino Ostra” é um espetáculo do Grupo Galhofas, com direção de Felipe Casati, interpretação e iluminação de Felipe Bracciali, desenvolvida em Évora – Portugal, em 2011.

A própria escolha dos equipamentos usados para essa apresentação foi pensada para fontes luminosas que fossem possíveis de se encontrar na casa de alguém. O personagem é um garoto que nasceu com uma cabeça de ostra e, por isso, não sai muito de seu quarto. A mãe não gosta do garoto, por ele ser diferente, da mesma maneira que todas as outras pessoas. O pai é o único que se importa com a criança. O personagem gosta de estar no escuro e ter o controle da iluminação, para evitar que as outras pessoas consigam ver sua cabeça. Cria um universo próprio em seu quarto de que ele tem o controle, podendo se “transformar” em alguém normal, ou “transformar” os outros em estranhos.

O personagem usa da iluminação para transformar a percepção visual dos espectadores a seu favor, mostrando que, de perto, todo mundo tem suas diferenças e suas estranhezas. Uma luz negra que dê destaque a certas cores ou materiais ou uma luz mais forte que ofusque a visão transformam toda a percepção dos corpos em cena e, com isso, a própria interpretação do ator que controla esses equipamentos.

Figura 10 – Fotografia da cena do espetáculo “A morte melancólica do menino Ostra” dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas



A morte melancólica do menino Ostra – Grupo Galhofas. Fonte: Juliana Derretine, 2011

Figura 11 – Fotografia da cena do espetáculo “A morte melancólica do menino Ostra” dirigido por Felipe Casati, do Grupo Galhofas



A morte melancólica do menino Ostra – Grupo Galhofas. Fonte: Juliana Derretine, 2011

Esses exemplos só servem para ampliar a discussão sobre a interferência que a iluminação faz na cena e na interpretação dos atores. Em certo ponto, o ator tem a necessidade de começar a jogar com a iluminação cênica, pois é um elemento que modifica diretamente a trajetória da cena. Essa relação que se cria entre ator e iluminação potencializa a cena e confere sentido ao efeito luminoso implicado.

Com relação à atuação do ator, é possível citar mais exemplos, nos quais outros elementos que, a princípio, ocupam outras funções em cena que não seja a de criar uma relação ativa com o personagem, que possam sugerir uma presença cênica de personagem – elementos como cenários, objetos de cenas, figurinos e até mesmo sons.

Esse recurso em que o ator sugere ao público a possibilidade de um personagem em outros elementos é um dos caminhos mais comuns do teatro de animação. Os manipuladores controlam sua atuação, muitas vezes até exercendo uma atuação em conjunto, de sorte a

possibilitar que um objeto ganhe subjetividade e personalidades. Essa relação sempre acontece pelo envolvimento de um ator, pode ser ele quem manipula o objeto, quem dá voz ao mesmo, até mesmo o ator que toma a função de um personagem que se relaciona diretamente com tal objeto.

No momento, o importante é a relação criada entre o ator e o objeto. Pela capacidade do ator em controlar seu corpo e suas reações, ele permite que o objeto que se relaciona ganhe presença cênica, frequentemente humanizando o mesmo, indicando em cena um novo personagem em um corpo inanimado.

Também podemos usar como exemplo o personagem Mr. Bean²⁸, porque, em seu programa, grande parte das situações cômicas que acontecem são entre ele e algum objeto que não consegue controlar corretamente ou com o qual, por alguma falha pessoal, acaba tendo dificuldade. O personagem cria uma relação com o objeto, transformando-o em sua dupla cômica²⁹. A cena acontece pela interferência que esse objeto causa para o personagem, modificando diretamente a interpretação do ator.

Para discutir essa relação, é necessário entender que o palhaço não se encontra sozinho em cena: mesmo que não haja outra pessoa em cena, “[...] ele está identificado com o todo, ou seja com sua plateia circunstancial, e também com um inconsciente coletivo” (GOMES, 2012. p.33). Além disso, ele sempre tem um duo em cena para o complementar. Em cenas clássicas de palhaços, existe uma dupla de palhaços, onde um cria conflito para o outro. No caso de só um palhaço em cena, ele desenvolve sua dupla a partir de si mesmo, criando um outro personagem que o complementa.

Esse outro personagem pode ser encontrado nos mais diversos lugares, como na plateia, no figurino, no cenário, entre outros. O outro personagem só pode ser desenvolvido pela relação estabelecida pelo palhaço, o qual cria a situação e traz respostas inesperadas para a presentificação de seu duo.

No episódio número cinco, *The trouble with Mr. Bean*, o personagem passa por diversas situações em que transforma os objetos ou até a situação em sua dupla cômica. No momento em que ele se senta na cadeira do dentista e esbarra no controle que manipula a

²⁸ Mr. Bean é o nome do personagem criado pelo ator e comediante britânico Rowan Atkinson. Teve uma série de televisão, denominada *Mr. Bean*, em 1990, e dois filmes: *Mr. Bean*, em 1997, e *As férias de Mr. Bean*, em 2007.

²⁹ Dupla cômica se refere aos personagens que se completam, nas cenas de comicidade, podendo esses dois personagens criar um conflito entre eles, geralmente de disputa, resultando em situações e reações cômicas. Ou, então, os dois, tentando juntos finalizar uma tarefa, podem se atrapalhar e criar, com isso, conflitos cômicos para a cena.

cadeira, começa um jogo entre ele e sua incapacidade de controlar tal tecnologia, de sorte que, ao tentar consertar o que fez errado, acaba piorando a situação, o que acontece logo em seguida, quando ele decide fazer sozinho o procedimento cirúrgico, mas sem saber ao certo o dente que deve ser corrigido. Logo se confunde com o raio x e faz o mesmo procedimento em todos os dentes.

No segundo bloco do episódio, a relação se torna mais interessante, quando Mr. Bean está no parque e sua dupla cômica deixa de ser algo visível ao público e é personificada através do som de um mosquito e da reação que o ator tem ao mesmo. Ele constrói a fisicalidade da dupla cômica, a qual é apresentada ao público unicamente como um som. O jogo se instaura nesse momento em algo não palpável, algo que, na verdade, não está ali e que não se pode ver, só ouvir.

O som do mosquito em relação à reação do ator cria o jogo cômico, sendo assim sua dupla cômica um barulho, o que somente ocorre porque o ator consegue transferir uma presença de um sujeito ao ar, usando de elementos técnicos de atuação, como o de focar o olhar em um ponto e seguir o inexistente pelo ar, criando a sensação de que está seguindo um mosquito de verdade.

A construção da dupla cômica, nesse caso, acontece pela atuação do ator. Apenas a presença do barulho de mosca proposto não é o suficiente para o conflito acontecer. A trama só se desenvolve pela relação que o ator consegue criar com o som. O ator presentifica sua dupla cômica, por meio da relação criada com o som e desenvolvida pela atuação. A mosca somente se torna incômoda para a personagem, no momento em que o ator sugere a presença física da mesma, levando o público a identificar o seu duo no espaço, mesmo que não exista um corpo presente.

Essa relação se dá pela capacidade do ator em passar veracidade aos seus movimentos, tornando “real” algo inexistente. O ator consegue ir além de presentificar um personagem representado pelo som, ele consegue transformar esse som em sua dupla cômica, a qual exerce a função de dificultar ao personagem realizar sua ação proposta. A situação se torna cômica pela incapacidade de o personagem vencer um mosquito que não o deixa comer seu bolo, assim como todas as soluções que o mesmo cria para se livrar de um personagem que não tem realmente um corpo físico.

O interessante dessa segunda parte do episódio é que o ator tem um controle tão preciso de seu corpo que consegue, a partir de seus movimentos, sugerir um outro corpo que não existe e deixá-lo animado. Com a reprodução de um som gravado, manipula seu próprio

corpo, para que crie a sensação de um outro personagem na cena. Essa movimentação de seu corpo acontece de várias maneiras diferentes: primeiro, pelo jogo com os olhos e a cabeça, e, em seguida, pela tentativa de capturar o mosquito com as mãos, até certo momento em que sugere que a abelha entrou em suas calças e consegue presentificá-la pela movimentação de suas pernas e mãos.

O jogo também ganha potência pela variação do som com respeito ao que o ator sugere que seja o movimento da mosca: quando ela entra em algum lugar, o som se modifica, ficando mais agudo, ou, quando é sugerido que a mosca está parada, o som cessa. São essas as formas de propor ao público a existência de algo em cena, pois não existe um corpo para ser visto.

Refletindo sobre essa cena, em que um personagem é apresentado a partir de um corpo inexistente pela simples relação da atuação com o efeito sonoro, podemos expandir esse raciocínio para as possíveis relações que um ator pode criar com a iluminação cênica.

A capacidade de atuação do artista é um ponto essencial para a apresentação de um personagem, seja ele apresentado inserido no corpo do ator, seja deslocado para um corpo externo (real ou imaginário). No teatro de animação, esse recurso já é bem aceito, em que os atores manipulam corpos na pretensão de presentificar um personagem em cena, contudo, essa presença só se torna real se o ator conseguir criar uma relação real com o corpo manipulado.

A atuação se torna o essencial da cena, porque, sem o ator e sua capacidade de desenvolver e desenrolar a situação, os outros elementos se tornam meramente figurativos em cena. Um som que é colocado somente ganha sentido se o mesmo se relacionar com os personagens propostos pela atuação. Nenhum elemento consegue por si só propor um personagem ou criar um discurso para a cena, sem o envolvimento do ator. A relação estabelecida para a criação da cena parte da resposta proposta pela atuação: sem essa resposta sensível, a qual pode sugerir novos sentidos a elementos inanimados, tanto sons quanto iluminação não conseguem desencadear uma situação cômica.

Seguindo o exemplo da cena do Mr. Bean, pode-se pensar no envolvimento de outros elementos não palpáveis para se relacionar com a atuação, na possibilidade de criar presença para um efeito sensitivo. Seria possível, por conseguinte, que, a partir da manipulação de corpos luminosos ou de seus efeitos luminosos em cena, se sugerisse uma presença de um personagem através da relação criada pelo ator?

CAPÍTULO III

RECURSOS CÔMICOS DA CENA

Este capítulo tem como objetivo realizar a análise e a comparação de duas cenas cômicas, cuja iluminação concerne ativamente ao conflito da cena. Fazendo uma reflexão da possibilidade de a iluminação representar, apresenta sujeitos em cena e como esse recurso pode ser usado na produção de comicidade.

É importante lembrar que existem diversas formas e mecanismos técnicos para se trabalhar a comicidade, porém, há uma influência sociocultural para que tais situações sejam consideradas cômicas. Alguns efeitos têm uma potência maior que outros, em diferentes situações e culturas, de modo que a análise acontecerá a partir da resposta apresentada pelo público nas gravações indicadas em anexo. Também será focada a atenção em situações nas quais a iluminação se envolve efetivamente no jogo cômico.

3.1 *NE ME QUITTE PAS*

A cena *Ne me quitte pas*, de Cláudio Carneiro³⁰, do espetáculo *Varekai*, estreado em 2002, do Cirque Du Soleil, é reconhecidamente um ato cômico do espetáculo. Se analisarmos o trabalho com atenção e com disponibilidade para refletir sobre os efeitos cômicos usados em cena, chegamos próximo a alguns procedimentos que podem proporcionar a reação do riso.

A cena se inicia ao iluminar o ator, que está em cima do palco, apoiado sobre canos que compõem o cenário do espetáculo. É perceptível a seriedade do personagem que, aparentemente, não tem nenhuma deficiência ou dificuldade física. Um personagem que está pronto para fazer uma apresentação musical, que visivelmente é a especialidade dele. Ele está pronto e confiante de sua capacidade de realizar a apresentação proposta.

Começa a cantar a música *Ne me quitte pas*³¹, com uma postura corporal de superioridade, como se fosse o melhor cantor existente. Ele está sendo iluminado por um

³⁰ Ator formado pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul, participou do espetáculo *Varekai* do Cirque Du Soleil, onde criou e interpretou a cena *Ne me quitte pas*, até 2004, mas sua cena continua no espetáculo. Disponível em: <http://youtu.be/PVqoQkgLM_E> Acesso em: 04 mar. 2015.

³¹ Música composta pelo belga Jacques Brel, 1959.

canhão seguidor³², o qual recorta a cena da esquerda para a direita (visão do espectador), mostrando somente o ator e o cenário que está à volta, constituído por alguns canos dourados.

A partir de certo momento, o cone de luz, que ilumina o ator, começa a se mover para a esquerda. Percebendo a movimentação da iluminação, que vai deixando o personagem aos poucos no escuro, ele começa a seguir o mesmo caminho feito pelo cone de luz, mas não presta a devida atenção para o espaço e acaba colidindo com um dos canos que está a sua volta. O riso é provocado não tanto pelo impacto do ator, mas pela reação de desconstrução da imagem de superioridade produzida pelo personagem.

O ator, que ficou no escuro, vai ao encontro do cone de luz, tentando manter a postura revelada ao início da cena. Abre os braços para cantar, na tentativa de se mostrar melhor do que o pequeno erro cometido anteriormente, mas a movimentação da iluminação continua e deixa novamente o ator no escuro. Com isso, alguns elementos do caráter do personagem começam a surgir: olhares bravos e tentativas de disfarçar o descontentamento, em meio ao esforço para manter-se na luz. A dificuldade que ele exibe em alcançá-la é risível, pois o foco do projetor de luz alcança lugares improváveis para o ator, como acontece logo em seguida na cena.

O cone de luz continua a se movimentar, sendo seguido pelo ator, até que o palco acaba, porém, a iluminação prossegue o caminho e a personagem se vê impossibilitada de continuar, pela distância que o palco está do chão. Nessa situação, o conflito entre a tentativa de o ator ficar visível ao público e o cone de luz, o qual pode ser entendido como uma extensão do corpo e da vontade do operador do canhão seguidor em querer dificultar ao máximo que ele consiga realizar sua apresentação, evidencia as primeiras possibilidades de uma tentativa de apresentar uma personagem por meio do efeito da luz, uma luz-personagem.

O ator tenta, ininterruptamente, permanecer no foco de luz, mas sem sucesso. Dessa vez, o cone de luz vai se apagando e se acendendo em diferentes lugares do palco. Sempre que o ator alcança a luz-personagem, ela aparece em outro lugar, obrigando o ator a correr de um lado para o outro e impedindo que ele consiga ser visto, enquanto canta. Em certo momento, o foco de luz para sobre uma escada. O ator corre para alcançá-lo e, novamente, com pressa e distração, acaba escorregando e caindo sentado. Ao cair, tenta disfarçar a

³² Projetor de luz usado na iluminação cênica. O canhão seguidor é “[...] utilizado para acompanhar a trajetória do artista que se encontra no palco” (TORMANN, J. 2006) e tem diversos recursos, como facas para recorte de luz; diafragma circular para controle do tamanho do foco de luz; jogo de lentes, possibilitando foco marcado ou difuso; possibilidade de empregar gobos para efeitos de desenhos marcados de luz; *blackout*; suporte para gelatina.

queda, fazendo pose e piscando para o público, como se essa ação fizesse parte do ato. Procura, assim, encobrir os repetidos fracassos de se manter no cone de luz, para buscar recuperar sua dignidade na cena. Essa tentativa aumenta a comicidade, pelo fato de que os espectadores percebem as falhas do personagem, de maneira que o seu ensaio em ocultar o erro é risível.

A situação acontece pela relação criada entre o ator e o operador de luz, que é presentificado pelo cone de luz direcionado à cena. Essa relação é que permite o envolvimento da iluminação como função de luz-personagem em cena. Desenvolve em cena, desse modo, um jogo de dupla cômica entre o personagem e a luz-personagem.

A luz-personagem se torna risível, não só pela relação criada com a personagem da cena, mas também por começar a mostrar algumas personalidades humanas. A tentativa constante de atrapalhar o cantor pode sugerir emoções humanas, o que é perceptível em cena. O riso é suscitado pelo reconhecimento de atitudes ou expressões humanas nos animais (BERGSON, 1980). Ampliando essa percepção, o riso também pode ser provocado ao se reconhecer essas mesmas atitudes em corpos inanimados, parte do reconhecimento do caráter humano em seres inesperados.

Ao sentir que, finalmente, está no cone de luz e que a luz-personagem não vai mais se mexer, o personagem para de se preocupar com a iluminação e continua a cantar, todavia, a situação se repete. Ele busca, a todo o momento, enquadrar-se no cone de luz, o qual insiste em fugir. Essa dinâmica de repetições produz situações cômicas que escalam em intensidade, sobretudo devido às demonstrações de impaciência e irritação da personagem, cada vez mais intensas e exageradas.

O foco de luz se apaga e, ao se acender, isso faz com que o ator se veja, mais uma vez, em um lugar de difícil acesso. A luz-personagem está a uma altura em que só é possível ver um pedaço da cabeça do personagem. Ele então começa a pular para tentar se posicionar corretamente na luz. O público ri, ao notar que suas tentativas são inúteis, pois, saltando, só fica à mostra na luz por pouco tempo e novamente volta para o escuro. A tentativa do personagem em solucionar seu problema visivelmente é inútil, mas o fato de ele não desistir de tentar amplia a comicidade da cena. Depois de três tentativas em aparecer nesse foco de luz, o personagem decide procurar outra solução para resolver seu problema e, mais uma vez, acaba tropeçando em cena e repetindo a tentativa de esconder o fracasso, fazendo pose de quem só estava se arrumando.

A cada momento da cena fica mais perceptível a presença de um personagem sugerido pelos efeitos luminosos das fontes de luz. Essa luz-personagem sugere a todo momento que está brincando com o outro personagem. As fugas constantes, deixando-o no escuro, ou então os momentos de pausa para fazer o personagem acreditar que conseguirá cantar com tranquilidade, mas provando o contrário logo em seguida, são situações que se identificam com o caráter humano, o prazer de dificultar a vida de outra pessoa sem benefício próprio, ou até mesmo a inocência em não perceber o que está fazendo (dependendo da interpretação da cena).

O riso também é provocado a partir das surpresas que a cena vai revelando para o público, as quais vão aumentando em intensidade a cada acontecimento. Os espectadores, que estão acostumados com a apresentação se restringir ao palco, se surpreendem quando, de repente, o cone de luz, que continua a fugir do personagem, abandona o palco onde é esperado que a cena acontecesse e vai para o fundo da plateia. O inesperado consegue igualmente suscitar o riso, ampliado pela desconstrução do próprio espaço teatral, quando a luz vai para o meio da plateia, inserindo-a no trabalho. O riso aumenta também pelo risco a que as pessoas são expostas, pelo fato de serem inseridas na cena e perderem o espaço de segurança que tinham, ao serem somente espectadores.

Outro aspecto que torna a luz-personagem risível é a circunstância de ele sempre inovar as situações, surpreendendo o espectador com suas ações. É a luz-personagem que propõe o conflito da cena, e ela cria sempre uma dificuldade a mais para o personagem, aumentando a cada momento da cena as dificuldades apresentadas, de sorte a possibilitar que a cena fique mais divertida. Com isso, as soluções encontradas pelo personagem para as dificuldades criadas pela sua dupla cômica vão sendo cada vez mais surpreendentes, o que faz com que a cena sugira mais situações.

Quando o ator está no meio do público com a luz apontada para alguns dos espectadores, o personagem resolve seu problema sentando-se no colo das pessoas para estar visível, mas, como o cone de luz continua a caminhar pelo lugar, ele precisa segui-lo, passando de colo em colo, até se sentar no de um homem. A luz-personagem acaba colocando o personagem em uma situação de total desconforto, e isso pode ou não ter sido proposital.

O riso acontece novamente com a reação de quem não se sentiu contente por estar com um homem, sublinhando mais uma vez uma questão psicológica do personagem, o preconceito que tem do contato entre dois homens. As concepções morais e conceitos do

comportamento humano são risíveis, ainda, pelo fato de que o público se identifica com esse preconceito e, assim, o riso também é provocado por autorreconhecimento.

O cone de luz volta para o palco, todavia, como, a cada repetição, a situação se desenvolve e cresce, evitando que a cena fique monótona e possibilitando que o riso se desenvolva em um crescente. Ela se divide em três focos que começam a girar pelo palco. Isso mais uma vez sugere que a luz-personagem tem a intenção de colocar o personagem em dificuldade, expondo-o ao ridículo e desconstruindo a imagem que ele traz no começo da cena.

O personagem, mais uma vez, demonstra suas dificuldades internas e fica confuso com a situação, correndo para todos os lados e tentando se decidir onde ficar. “Os pequenos defeitos espirituais suscitam o riso, tal como os defeitos exteriores” (PROPP, 1992, p.176). O personagem revela em cena seus defeitos espirituais, mostrando seu lado confuso, indeciso e nervoso, ao mesmo tempo em que desvela igualmente que não gosta de perder, tentando a todo o momento esconder suas dificuldades.

Cada vez mais, o personagem vai tendo sua imagem desconstruída para o público pela luz-personagem. Quando sobra um único cone de luz, o qual finalmente fica estático, é visível o quanto o personagem está irritado com a situação. Acontece um *blackout*³³ e, quando o cone de luz retorna, o personagem está apontando uma arma para o projetor. Ao ver o que está fazendo, fica constrangido com a situação, percebe que perdeu o controle e esconde a arma. Na verdade, “[...] o riso nasce quando a vontade passa a ser de repente menosprezada e derrotada e quando essa derrota se torna visível a todos através de sua projeção exterior” (PROPP, 1992, p.177). Além da surpresa, o riso também surge da relação entre a situação risível e as pessoas que riem, porque

[...] quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente. (PROPP, 1992, p.173).

Mais uma vez, a luz-personagem coloca o personagem em um lugar no espaço de difícil acesso para uma pessoa, posicionando-se no palco onde os canos do cenário se encontram, mas a uma altura improvável para a personagem conseguir chegar. Começa a descer devagar e acaba encontrando o ator escalando com dificuldade para estar no foco de

³³ Termo usado para o recurso, disponível na mesa de luz, que apaga toda a luz que se encontra em cena, no menor tempo possível, descendo a intensidade luminosa de 100% a 0% de uma vez.

luz, que não para ao encontrá-lo e continua descendo, deixando-o novamente no escuro. Essa situação de impossibilidades e dificuldades físicas é risível; um riso de zombaria, que “[...] é justamente o tipo de riso que mais se encontra na vida e na arte, e está sempre ligado a comicidade” (PROPP, 1992, p.171). O personagem que, no início da apresentação, se mostrava seguro, já está desconstruído e ridicularizado por diversos motivos.

O cone de luz continua a fugir e, já cansado e desacreditado, o personagem engatinha atrás dele. A insistência, a ingenuidade, a incapacidade de alcançar o foco de luz, os diversos fracassos, a exposição ao ridículo e a irritabilidade do personagem provocam o riso, por exhibir de forma crua e aberta a sua fragilidade e transparência. Nenhum desses defeitos tem grande dimensão, pois, em caso positivo, a cena deixaria de ser cômica e se tornaria trágica.

A cena vai se potencializando cada vez mais e, com isso, a possibilidade de comicidade aumenta, facilitando o possível envolvimento do público com o espetáculo e a proposição de risos, porque o trabalho vai construindo um ambiente cômico, no qual o próprio riso se contamina e dá abertura para que a comicidade seja recebida com maior facilidade pelo público. Para Bergson, o riso acontece sempre em um coletivo, também cria um coletivo, pois agrega pessoas para essa abertura para a comicidade. Quando estamos em meio um coletivo que está se divertindo com certa cena, ficamos mais propensos a também rir da situação que está acontecendo. Integramo-nos, assim, nesse coletivo, porque “[...] não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (BERGSON. 1980, p.8).

Um contínuo caminho de ampliação das dificuldades existe na cena, surpreendendo cada vez mais os espectadores. Esse caminho é construído para que termine no ápice da comicidade, que é quando o personagem, já cansado, persegue o foco de luz e acaba caindo dentro de um buraco. Ao sair do buraco, ele segura uma lanterna que aponta para si, não precisando mais do cone de luz, de modo a finalizar a cena.

A cena apresenta diversos elementos provocadores do riso, alguns dos quais foram apontados neste texto, enquanto outros poderiam ser indicados e discutidos, mas não dizem respeito unicamente à criação cênica do espetáculo, mas a fatores culturais, do momento presente, do ambiente, da situação em que os espectadores se encontram, enquanto assistem à apresentação, de condições psicológicas dos envolvidos, sem contar das casualidades das apresentações. Podemos afirmar que alguns fatores são essenciais para que o riso aconteça, tais como: a repetição de situações em um crescente, o desmascaramento da personagem, as

dificuldades físicas em se alcançar os objetivos, a revelação da fragilidade humana e a sugestão de humanidade em um corpo inanimado.

Analisando a cena descrita, é possível perceber elementos essenciais para que o riso seja provocado. Por exemplo, repetição, surpresa, desconstrução da personagem, identificação do público com as situações propostas, entre outros aspectos. É importante pontuar que a cena só se desenvolve pelo jogo que acontece entre o ator e a iluminação cênica. Com isso, surge a relação da dupla cômica. Pelo trabalho do ator, em parceria com a direção, o iluminador, o operador de luz e o técnico de operação do projetor de luz, é possível dar vida à iluminação do espetáculo.

A manipulação da iluminação em jogo com o ator da cena transforma o cone de luz em um sujeito (luz-personagem) que, a todo o momento, atrapalha o personagem de realizar a ação que é proposta no início do trabalho, isto é, cantar uma música. Essa luz-personagem desenvolvida em cena sugere alguns aspectos humanos, o que é o resultado de uma construção corporal e emocional do ator e da manipulação em conjunto do equipamento luminoso pelo operador de luz e do controle da mesa de iluminação pelo operador da mesa de luz.

A relação das duplas cômicas, geralmente, é construída no jogo de poder, onde um tenta ganhar do outro. Essa disputa, frequentemente não assumida, pode ser trocada constantemente durante a cena: em alguns momentos, um personagem está ganhando do outro, mas logo em seguida pode se inverter totalmente a situação, e o que estava por cima agora já está perdendo.

Em *Ne me quitte pas*, o personagem que canta é, durante quase toda a cena, enganado pela luz-personagem, sempre sendo colocado em situações de estresse e dificuldade. Isso provoca o riso, pelo fato de que o personagem vai se desconstruindo ao longo da cena, chegando a situações-limite, como de engatinhar, tentando alcançar o cone de luz, assim como pelas constantes surpresas expostas pela luz-personagem.

Ao final da cena, depois de ter perdido de diversas formas diferentes, o personagem encontra uma solução para a disputa instaurada. Com uma lanterna em mãos, o ator termina a cena ganhando, e a luz-personagem perde por não conseguir atrapalhar a canção, pois, com a presença de uma outra fonte luminosa na cena, não consegue mais deixar o ator no escuro.

A iluminação cênica participa do espetáculo como elemento fundamental da cena, pois é a partir dela que o jogo de comicidade acontece. Sem as constantes interferências da luz-personagem, a cena não teria um conflito e seria somente uma apresentação musical, e

não cômica. Mesmo sendo a iluminação o ponto-chave para desencadear a cena, ela só se torna risível pela atuação do ator, que é interferida e interfere, diretamente, com a concepção de iluminação cênica.

Analisar os elementos que proporcionam a comicidade ajuda a entender o caminho usado no processo criativo de cenas cômicas. É igualmente importante destacar que existem elementos técnicos, para a comédia, que constantemente são usados no trabalho, como a triangulação e o tempo cômico.

Ao assistir à cena e tentar descrever os elementos usados pelo encenador, na criação da cena, percebe-se que são diversos os pontos possíveis de se refletir e discutir sobre o riso e a comicidade. Os elementos e os procedimentos que provocam o riso acontecem simultaneamente e se acumulam durante a cena, por isso, é necessário definir elementos específicos para serem analisados. Só assim se pode compreender por que a cena provoca tantos risos nos espectadores.

3.2 PALHAÇO

Outra cena que será analisada é uma entrada de palhaço de circo de David Larible³⁴. A cena acontece em picadeiros de circo como abertura do espetáculo que se segue.³⁵

Começa a cena com uma iluminação geral branca, sem muita intensidade luminosa e, em um ponto à esquerda do picadeiro, um foco de luz pequeno em destaque. Do outro lado, entra um palhaço com uma vassoura, como quem está preparando o picadeiro para a apresentação. Começa a varrer o chão, limpando o espaço como se fosse só um ajudante do circo, até que percebe do outro lado o foco de luz. Vai em direção a ele, analisa o foco de luz, triangula com a plateia e vai varrê-lo para fora do picadeiro, como se fosse meramente uma sujeira que deixaram por ali.

Ao tentar varrer, não consegue, pois o foco de luz se mexe para o outro lado do espaço. Tenta mais duas vezes, sem sucesso, até que decide bater nele, na expectativa de que pare de se mexer. Nesse momento, o foco de luz começa a ganhar “vida” para o palhaço, ele

³⁴David Larible é um palhaço italiano que vem da tradição circense.

³⁵ Disponível em: <http://youtu.be/tKNUKl0hjQU>. Acesso em: 04 mar. 2015.

não o entende ainda como um ser animado, mas percebe que vai ter que ser mais esperto que o foco de luz para ganhar.

Continua tentando nocautear o foco de luz, sem sucesso, de sorte a ir construindo a relação do foco de luz com o palhaço e o espectador, o qual sabe que o palhaço quer, a qualquer maneira, acertar com a vassoura no foco de luz. Ele continua fugindo até que se direciona à poltrona de um espectador. O público já entende o que vai acontecer, enquanto o palhaço vai indo devagar, na tentativa de não assustar novamente o foco de luz, com a vassoura em punho, posicionando-se bem em frente ao espectador, preparado para dar uma pancada com muita força. Isso cria uma tensão no público, acreditando que pode levar uma pancada do palhaço, mas, quando o palhaço vai dar a pancada, o foco de luz se move novamente.

Essa tensão causa o riso, pois o espectador entende que, para o palhaço acertar o foco de luz, ele também vai acertar o homem que está sendo iluminado. Nota igualmente que o palhaço não percebe isso, só está preocupado em fazer o foco de luz parar de fugir, para que seja possível varrê-lo para fora do picadeiro. Também não compreende que, por se tratar de um foco de luz, vai ser impossível acertar a vassoura ou até mesmo varrê-lo.

Isso é provado logo em seguida, quando o foco de luz vai se encaminhando em direção de outro palhaço que se encontra do outro lado do picadeiro. O foco de luz se posiciona na “bunda” do outro palhaço e o primeiro vai finalmente acertá-lo. Prepara-se com calma, para não assustar o foco de luz. Esse momento de suspensão amplia a comicidade da cena, por aumentar as expectativas do público sobre o que vai acontecer em seguida, além do fato de que o público já constrói uma reação para o que vai se seguir.

Preparado, ele dá uma vassourada no outro palhaço, enquanto o foco de luz novamente foge para o outro lado. O palhaço que apanhou decide revidar e dá uma bofetada na cara do primeiro, com tanta força, que o deixa no chão.

Bravo consigo mesmo, o palhaço se levanta, pega a vassoura e vai correndo tentar acertar o foco de luz que se diverte, fugindo. Sem sucesso, o palhaço desiste e joga a vassoura fora. Aceita a derrota e vai para o outro lado do picadeiro se sentar chateado. O foco de luz, percebendo que o palhaço desistiu, decide ir chamar sua atenção para continuar brincando. O palhaço percebe o foco do lado, mas, ainda bravo, ele o menospreza e empurra-o para longe.

Nesse momento, os papéis se invertem e o palhaço, que tentava capturar o foco de luz, não quer mais saber dele. Já o foco de luz quer continuar brincando. Essa inversão é

risível, porque a cena se constrói na tentativa, sem sucesso, do palhaço em tirar o foco de luz do picadeiro e, quando tem chance de fazer, desiste, pois está bravo com a situação.

Outra coisa importante é que o foco de luz cada vez mais vai ganhando subjetividades e vontades (de fugir, de enganar o palhaço, de chamar atenção etc.). Além disso, a relação que é criada na dupla cômica (palhaço e foco de luz) começa a conceder ao foco de luz, que não é palpável, uma fisicalidade, porque o palhaço já consegue empurrá-lo para longe.

Sem desistir, o foco de luz se aproxima novamente do palhaço, como quem quer fazer as pazes e ser amigos. Ele novamente percebe e decide aceitar a “trégua” e, como sinal de boa fé, começa a acariciar o foco de luz, como se fosse um animal de estimação. Faz isso olhando para o público, mostrando sua felicidade com o novo amigo. Quando volta o olhar para seu parceiro, ele se assusta com o novo tamanho que o foco de luz tem. A resposta do foco de luz para o acariciar do palhaço é como a de um cachorro que recebe um carinho na barriga e vai gostando tanto que vai se soltando. Quanto mais carinho recebe, mais relaxado fica e, com isso, vai se esparramando pelo chão. A diferença é que o “esparramar” do foco de luz se traduz em um aumento de tamanho, os feixes luminosos são direcionados para uma área maior.

Nesse momento, o foco de luz ganha mais uma particularidade: uma sensação térmica. O palhaço, ao perceber isso, esquentava suas mãos no foco de luz, como quem se esquentava com uma fogueira, em seguida, chama-o para que venha servir de cobertor para ele conseguir dormir mais confortavelmente. Deita-se no chão, cobrindo-se com o foco de luz que o esquentava. Quando está para dormir, apitam, avisando que a apresentação está para começar.

O palhaço se levanta, indica para o foco de luz a saída e começa a caminhar na mesma direção. Ao perceber que ele não se mexeu, volta para falar com o foco de luz. Algo mais surge nas particularidades do foco de luz: uma forma de comunicação com outros seres.

Aumentando e diminuindo o tamanho, o foco de luz começa a conversar com o palhaço. Este argumenta que precisa ir embora, pois o espetáculo está para começar, mas o foco de luz responde para o palhaço não ir embora. Ele diz que vai embora, se despede e vai se dirigindo para a saída do picadeiro. O foco de luz, não querendo ficar sozinho, corre e agarra o pé do palhaço, puxando-o de volta para o meio do picadeiro junto com ele. Tenta mais uma vez falar que precisa ir e sai em direção da saída, mas sem conseguir, pois novamente é puxado pelo foco de luz. A esse ponto, o foco de luz não só tem um corpo “papável”, como também consegue segurar outras pessoas.

O palhaço fica sem saber o que fazer, enquanto o foco de luz vai aumentando, até que ele tem uma ideia. Fala com seu parceiro para ficar em silêncio, enquanto vai diminuindo o tamanho do foco de luz. Tira seu chapéu e guarda o foco de luz dentro. Coloca o chapéu na cabeça e vai embora no escuro, só com o chapéu sendo iluminado por dentro.

Nessa cena, o foco de luz tem uma potência de sujeito, construindo uma relação afetiva com o palhaço. A própria função básica do equipamento de iluminação, que é de iluminar, é descartada para o acontecimento cênico. Nesse sentido, existem outros equipamentos luminosos trabalhando para que a cena seja visível. O importante do foco de luz, nesse caso, é a percepção de uma diferenciação de intensidade luminosa entre a iluminação geral e o foco de luz. Essa diferença faz ser perceptível uma forma geométrica, um círculo, que dá “corpo” ao sujeito na cena. Importante entender que esse “círculo” só é percebido em um corpo opaco, no caso, o chão; por mais que o cone de luz seja tridimensional, só o percebemos, nessa cena, como uma forma bidimensional projetada no espaço.

3.3 COMPARANDO CENAS

Nas cenas, podemos verificar a iluminação cênica sendo utilizada como recurso técnico para a proposição de situações cômicas no palco. Como já frisado antes, a concepção da iluminação é diferente em cada trabalho, mas, ainda assim, encontrando similaridades entre as cenas. Uma dessas semelhanças é a preocupação do iluminador em presentificar a iluminação cênica, a partir da percepção do efeito luminoso como um ser físico, pelo emprego da diferenciação da intensidade luminosa em cena como um recurso propositivo de conflito para os personagens.

Em ambas as cenas, a iluminação participa da ação proposta e relaciona-se com o ator, de modo a contracenar com ele. Essa relação é criada com o jogo desenvolvido pelo ator em relação à iluminação cênica, fornecendo diversas possibilidades para a cena se desenvolver. Com isso se tornaria impossível a cena acontecer na ausência de um dos dois elementos, ator e iluminação.

Apesar de a iluminação ter um papel essencial no desenvolvimento das duas cenas, as relações criadas entre ator e iluminação são diferentes. Primeiramente, em termos daquilo com que o ator se relaciona: na primeira cena de *Ne me quitte pas*, a relação se estabelece entre o ator palhaço e o cone de luz, ou seja, o feixe luminoso emitido pelo projetor de

iluminação. Nesse caso, a relação se dá com a possibilidade de ver ou não o ator em cena e não com a necessidade de ver a presentificação da iluminação cênica como um corpo físico.

Figura 12 – Imagem retirada do Vídeo “Ne me quitte pas”



Figura 12 - Cirque du Soleil's Varekai 'Ne me quitte pas' Claudio Cameiro. Disponível em: <http://youtu.be/PVqoQkgLM_E>. Acesso em: 04 mar. 2015.

Já na outra, a atenção é dirigida diretamente para o foco de luz, ou seja, para a diferenciação de intensidade luminosa marcada em uma superfície ou um corpo. Diferente da primeira cena, nesta, a relação do ator acontece diretamente com a reflexão do feixe luminoso no chão. A iluminação ganha presença a partir do que é refletido para os olhos dos espectadores, o projetor direciona sua luz para um espaço vazio, criando uma diferenciação de luminosidade no chão, que recebe um destaque e cria a ilusão de um corpo em cena.

Por mais que pareçam pequenas as diferenças entre as apresentações da luz-personagem, em ambas as cenas, elas são essenciais para as análises das suas funções. A luz só é percebida quando refletida em um corpo opaco. O projetor de iluminação tem a função de direcionar todos os raios luminosos que saem da fonte de luz para um lugar comum. Pelo comportamento da luz, ela cria feixes arrumados sob a forma de cone, no qual a ponta se encontra em seu ponto de origem. Todo objeto que é banhado por esse cone de luz é iluminado e, assim, possível de ser visto.

Figura 13 – Imagem retirada do vídeo “David Larible”.



Figura 13 - David Larible. Disponível em: < <http://youtu.be/tKNUKl0hjQU>>. Acesso em: 04 de mar. 2015.

Como na primeira cena a preocupação do personagem é ser vista pelo espectador, ele se atenta em encontrar o cone de luz. Faz o possível para que esteja a todo o momento dentro da área iluminada e assim possa ser visto pelo público. A relação acontece dentro do cone de luz, na constante tentativa do personagem de ser sempre o destaque da cena. Com isso, o jogo que se cria é de dificultar o ator de ficar em um espaço iluminado da cena.

Por outro lado, na segunda cena, o palhaço não tem essa vontade. Ele vê o foco de luz como algo incomum do espaço. Começa a cena varrendo o chão e, ao perceber o foco, vai tentar varrê-lo para fora do picadeiro, como se estivesse preparando tudo para a apresentação que iria acontecer. Nessa cena, o importante não é o que está dentro do cone de luz sendo iluminado, porém, a percepção de que existe um foco de luz se diferenciando do resto do espaço onde há uma iluminação geral em baixa intensidade, criando uma relação que acontece fora do foco de luz. O destaque não se encontra no que é iluminado pelo cone de luz. Ele acontece na relação entre o foco de luz no espaço e o ator.

Essa relação entre foco de luz e palhaço vai sendo instaurada na cena. No começo, este entende o foco como um objeto qualquer que está no espaço e precisa ser retirado, pois o espetáculo está para começar. Tenta varrê-lo uma vez e não consegue; acredita que o

problema foi dele de ter errado onde varrer e tenta de novo. A cena se repete e, assim, começa uma relação lúdica entre ator e iluminação. O palhaço começa a lidar com a situação, como se aquela diferenciação de luminosidade fosse um ser vivo e tudo o que ele precisasse fazer era tirá-lo do picadeiro.

A iluminação da cena acontece em duas qualidades diferentes. A primeira, com uma iluminação geral, a qual possibilita ver todo o espaço do picadeiro, mas em baixa intensidade, o que pode ser chamado de iluminação de serviço. A segunda é uma iluminação de destaque, que ganha potência lúdica e em alta intensidade, marcando o foco de luz que se relaciona com o palhaço.

Em *Ne me quitte pas*, a iluminação é usada de uma única maneira. É assumida a função técnica da iluminação cênica, de iluminar o ator da cena. Durante todo o trabalho, adotam-se somente luzes focadas de canhões seguidores, e a iluminação não se instaura como elemento lúdico, mas sim como elemento técnico, manipulado por um operador de canhão de iluminação.

Essa luz não ganha materialidade em palco, mantendo-se durante todo o processo como elemento técnico manipulado e não como objeto lúdico passível de “transformação” da matéria. Já na segunda cena, a iluminação se torna “palpável” pelo palhaço, propiciando situações nas quais ele sente o calor da iluminação ou então a pega para usar como cobertor. Nessa cena, a iluminação não é apontada com função de iluminar o ator ou o palco, contudo, como um sujeito lúdico da cena. Mesmo que todos os espectadores entendam o foco de luz como o resultado de um equipamento técnico, no jogo, ele não tem essa função e em nenhum momento o foco de luz aparece com esse objetivo. Ganha nesse momento uma potência cênica diferente da outra cena.

A diferença, nesse aspecto, é muito perceptível. Enquanto, na primeira cena, o jogo surge por revelar supostos problemas técnicos da operação dos canhões seguidores, conduzindo ao entendimento de que o cone de luz se torna uma extensão do corpo dos operadores³⁶ e são eles que estão em evidência em cena, na outra, o foco de luz se torna o ser manipulado, quando os manipuladores tentam ao máximo se ocultar da cena, criando a ilusão de um corpo de luz que ganha vida própria.

³⁶ Em *Ne me quitte pas*, pode-se perceber diferentes manipuladores, mas se entende que todos estão manipulando “o mesmo” cone de luz. É possível perceber pelo menos três canhões de luz seguidores, ou seja, um operador para cada canhão seguidor, mais a pessoa que está operando a mesa de iluminação. Verifica-se, desse modo, que pelo menos quatro pessoas estão envolvidas na manipulação desse cone de luz, mesmo que ele saia de diferentes projetores.

Essa relação é revelada nos momentos de agressividade dos personagens. O palhaço de Larible tenta desesperadamente acertar com a vassoura o foco de luz que está presente em cena, como se, ao acertar, conseguisse deixá-lo imóvel, para assim poder varrê-lo para fora de cena. Já o personagem de Carneiro, quando se torna agressivo pelas repetidas tentativas sem sucesso de se manter no cone de luz, retira uma arma e direciona a mesma para o manipulador do canhão seguidor. Nessa situação, ele compreende que a única forma de o cone de luz parar de se movimentar é atingir diretamente o operador do canhão seguidor.

Outra diferença existente é que, ao entender que o foco de luz não é um elemento técnico, o palhaço transforma-o em algo palpável. Na situação de o palhaço tentar dar uma pancada no foco de luz com uma vassoura, esse foco o ludibria para que acerte a vassourada na “bunda” de outro palhaço, causando a ira nesse segundo palhaço, que revida com um “tapa na cara”. Obviamente, é possível ver que existe outra pessoa no foco de luz, mas, quando o palhaço o entende como um ser vivo que tem materialidade, segue a lógica de que vai acertar primeiro o foco de luz e não o outro palhaço que está ali “por traz” desse ser luminoso, sem contar que a atenção dele está toda voltada para acertar o foco de luz e não em perceber como ele o está enganando.

O foco de luz reage a todo o momento como um personagem que tem ciência de suas atitudes, o que o potencializa como luz-personagem. Primeiro, não querendo ser varrido e muito menos apanhar. Depois, quando o palhaço desiste de correr atrás, decide ir se desculpar com ele. Mesmo sendo negado, o foco de luz insiste em estar com o palhaço. Quando recebe carinho, ele fica contente, ganhando outra dimensão espacial. Tem um calor próprio e também uma fisicalidade, quando o palhaço o usa de cobertor. Esse foco de luz chega até a se comunicar com ele, entre outras diversas atitudes, de sorte que se pode considerar o foco como um sujeito ativo da cena cômica.

Por outro lado, o cone de luz usado na outra cena é muito mais uma extensão do corpo do manipulador, o qual é relevado mais como sendo o segundo personagem da cena do que efetivamente o sujeito criador de conflito para o personagem. É o mecanismo empregado pelo segundo personagem para dificultar a vida do primeiro. Pode-se entender como extensão do sujeito, mas, pela relação criada em cena, é difícil colocar o cone de luz como um personagem que toma suas próprias decisões. O cone de luz seria a elipse da presença do operador do canhão seguidor, no jogo desenvolvido em cena, ficando bem demonstrado no momento em que o personagem aponta a arma em direção do ponto luminoso, onde se encontra o operador.

Esse jogo de o operador criar dificuldades para o ator é o que provoca a comicidade da cena. Partindo desse jogo, o personagem começa a ser desconstruído, revelando assim sua verdadeira natureza. Ao começo se impõe como seguro, capaz, controlado, um ótimo cantor; com o passar da cena e as dificuldades criadas pelo operador do canhão seguidor, o personagem começa a se revelar desesperado, inseguro e incapaz de lidar com o estresse de uma apresentação que dá errado. Outro motivo causador de comicidade é a constante distração da personagem, que a todo o momento está caindo, trombando, escorregando, não percebendo o espaço que está a seu redor e a arquitetura do lugar, agravada pela constante movimentação da iluminação.

A disputa de estar visível ou não em cena, desenvolvida na relação entre o operador e o ator, ganha em potência cômica igualmente pelos absurdos criados em cena pela não materialidade da luz. Enquanto o cone de luz pode continuar caminhando em uma direção, sem se preocupar com obstáculos ou com o fato de o palco ter acabado, o ator precisa se desviar a todo o momento dessas dificuldades, encontrar soluções para a incapacidade de seguir o mesmo caminho proposto pelo cone de luz. Muitas vezes, a iluminação se encontra direcionada em uma altura impossível de ser alcançada pelo ator, obrigando-o a pular o mais alto possível, para tentar se posicionar no foco, o que se torna inútil, pois a gravidade, que não atinge o cone de luz, insiste em puxá-lo para baixo, chegando a situações em que o ator tem que escalar um poste alto que se encontra no cenário, porque a iluminação está em um lugar muito alto. Tem-se ainda o fato de o cone de luz ficar fugindo em ziguezague (sendo seguido pelo ator) e parar em cima de um buraco, dentro do qual o ator cai, por não estar atento o suficiente ao espaço, preocupado unicamente em se posicionar no cone de luz.

A comicidade da segunda cena é provocada por uma outra relação. O foco de luz ganha potência de sujeito em cena, tornando-se a dupla cômica do palhaço. Os jogos vão se transformando durante a cena e sendo criados entre a dupla. A relação de poder vai sendo dividida entre os dois. Em um momento, quem manda é o palhaço e, logo depois, é o foco de luz. O jogo acontece entre os personagens e não na tentativa de um alcançar um objetivo e o outro dificultar essa ação. O encontro da dupla; o estranhamento; a tentativa de expulsar o desconhecido; a desistência em tentar a expulsão; o pedido de amizade; a criação de intimidade; o momento da despedida; a vontade de não se separar; a solução do problema.

Existe uma relação afetuosa que vai se desenvolvendo entre os personagens. A história não fica sustentada em um único jogo que vai ganhando em potência, mas na relação íntima entre os dois. A comicidade é provocada pelas surpresas das situações e pela

capacidade do palhaço em transformar o foco de luz de diferentes maneiras, sendo uma sujeira no chão, uma fogueira, um cobertor, até chegar a situações de ser segurado pela luz ou de guardá-la dentro do chapéu. A situação criada nada mais é do que uma reprodução da vida, de pessoas que, à primeira vista, não se gostam – mas, ao se conhecer, descobrem como podem ser bons amigos. O espectador, ao se identificar com essa situação, se surpreende ao perceber que esse amigo pode ser o mais diferente possível, até mesmo um foco de luz, todavia, não deixa de ser verdadeira a relação.

Ou seja: na primeira cena, o efeito luminoso se comporta como a extensão do corpo do personagem que pode ser entendido como indicativo da ação do operador; na segunda, não há a sugestão da existência do operador, e o efeito luminoso aparece como personagem da ação, de modo indiscutível, inteiro. Na cena 1, a tensão se dá na capacidade de iluminar do foco; na segunda, mostra-se um “corpo luminoso” que apresenta uma personagem em relação direta com o palhaço. Há jogo de dupla cômica em ambas as cenas e, como se vê em rotinas mais modernas, os “palhaços” se alternam nas funções de Branco e Augusto³⁷, de acordo com as situações das cenas.

Algo que as duas cenas têm em comum é a utilização de formas alternativas de iluminação, ao final do espetáculo, quer dizer, equipamentos luminosos que não são os convencionais dos encontrados em um teatro. Na primeira, o personagem emprega uma lanterna para se iluminar e, na segunda, o palhaço tem um dispositivo dentro do chapéu com LED, que acende ao final da cena. A diferença entre as duas cenas surge no motivo usado para os equipamentos alternativos.

Enquanto, em *Ne me quitte pas*, o personagem usa a lanterna como uma forma de se iluminar, sem precisar da ajuda de ninguém, dessa maneira resolvendo o problema encontrado durante a cena de se manter no cone de luz, na cena de David Larible, o equipamento é usado de uma forma lúdica, como se ele apanhasse o foco de luz, projetado pelo canhão seguidor, e o inserisse dentro de seu chapéu, mais uma vez materializando o foco de luz como sujeito em cena. Como se o pegasse do chão e o guardasse em seu chapéu. Coloca-o na cabeça e vai saindo de cena, até mudar de ideia e jogar a luz-personagem para

³⁷ Branco e Augusto são os nomes dados ao duplo do palhaço. As *gags* de palhaço acontecem pelo conflito criado entre os dois personagens da cena, os quais se completam. O Branco geralmente toma uma postura mais autoritária, trazendo muitas vezes a imagem de personalidades dominantes, como políticos, empresários ou até mesmo ditadores. Já o Augusto seria seu inverso. Tem personalidade mais ingênua e suas ações geralmente têm uma reação negativa para o Branco. Geralmente, são identificados pelos bobos, bêbados e mendigos.

todo o espaço, mostrando, assim, como esse sujeito se encontra presente durante todo o espetáculo, ocupando todo o picadeiro.

Resumindo: na primeira cena, a iluminação surge como o corpo estendido do operador do canhão seguidor e do operador de iluminação; o jogo se mantém o mesmo, durante toda a cena, mas ganha em intensidade; o personagem quer permanecer dentro do cone de luz para ser visível ao espectador e acaba sendo desconstruído de sua posição de segurança no palco.

Na segunda cena, a iluminação ganha potência de sujeito da cena; o jogo constrói uma história e vai se modificando, durante a cena; a iluminação se torna a dupla cômica do palhaço; os dois personagens constroem uma relação de intimidade mútua; o foco de luz ganha materialidade e subjetividade, chegando até a se comunicar com o palhaço.

CONCLUSÃO

Ao se pensar na construção de uma peça de teatro (ou até mesmo de qualquer trabalho ligado às artes da cena), é importante se preocupar com a composição visual do espetáculo. Entende-se que essa composição visual se dá por meio de diversos elementos que interagem, produzindo diferentes efeitos na construção de sentido para a montagem. Todos esses elementos convivem de modo a construir sentidos e encadear ênfases, e o cuidado que se dedica sobre os efeitos e resultados advindos das combinações entre a cenografia, os figurinos, os objetos de cena, a maquiagem, até mesmo as movimentações e ações dos personagens contribuem para uma melhor compreensão dos processos de criação em teatro.

Assim, torna-se extremamente fácil compreender a importância que a iluminação cênica tem, na criação do espetáculo. Como já frisado antes, existe uma codependência entre a luz e a cena, pois sem a luz não é possível perceber visualmente o que se passa em cena, e sem a cena a luz não exerce função teatral. Embora consideremos o caso extremo de se criar um espetáculo cênico só de luzes, ainda assim a luz necessitaria de corpos opacos para ser percebida, mesmo que esses corpos sejam poeira ou fumaça pairando no ar. Mesmo assim, seriam necessários outros elementos e forças, para que o exemplo adquirisse alguma qualidade teatral.

A luz inserida no espetáculo é como qualquer outro elemento usado, só ganhando potência e importância se estiver se relacionando com o resto disposto em cena. Da mesma forma, o trabalho do ator ganha em potência e significação, quando este se dá em relação atenta e consciente com os demais elementos da cena, sob o risco de sua apresentação não ser percebida ou produzir significações diversas ao que o conjunto da representação propõe.

Um cenário criado num processo alheio ao que desenvolve os demais elementos da cena se torna mais uma âncora do que uma vela, para a apresentação, o mesmo acontecendo para qualquer elemento que se inserir nesse trabalho.

Nessa perspectiva, é possível perceber a importância que a pesquisa em iluminação cênica oferece ao desenvolvimento do teatro. Estudar a iluminação cênica é muito mais do que simplesmente entender os efeitos que os equipamentos luminotécnicos podem atingir, é perceber visualmente a transformação que a cena necessita, a fim de que ela ganhe em sentido.

Ainda é mais fácil entender que a iluminação consegue criar ambientes, ocultar ou revelar objetos e outros pequenos efeitos similares, mas parece insuficiente imaginar que a potencialidade expressiva da iluminação cênica se encerre em criar efeitos dessa natureza.

Já foi discutido o envolvimento da iluminação cênica em diferentes funções na cena (criar ambientes, ocultar ou revelar, propor improvisações, entre outros), assim como a relação entre as diferentes formas de desenvolver a concepção da iluminação cênica, incluindo até situações nas quais a iluminação é operada pelos atores em cena.

O assunto não se esgota nesses apontamentos propostos pela pesquisa, pois ainda é muito amplo o envolvimento da iluminação cênica nos trabalhos, com possibilidades cada vez maiores, devido ao constante desenvolvimento de novas tecnologias para a cena. Não se pode ignorar o quanto esses avanços refletem sobre a apresentação e as técnicas dos atores.

As relações desenvolvidas em cena entre atores e iluminação são as mais diversas possíveis, passando por momentos em que a iluminação está sujeita à movimentação do ator e igualmente o contrário, mas a possibilidade de o ator desenvolver essa relação, de sorte a sugerir um novo personagem para a cena é o ponto-chave da discussão.

Se pararmos para refletir sobre o trabalho no teatro de animação, podemos perceber que a pesquisa criativa na utilização de objetos e formas inanimadas para a cena tem grande potência de desenvolvimento do enredo do espetáculo. Muitos trabalhos são feitos a propósito de objetos comuns que se tornam todos os tipos de cenários e utilitários para os personagens, mas também não se contentaram com isso e foram além de entender as potencialidades que o inanimado tem em cena. Além de objetos para caracterizar e qualificar a ação das personagens, alguns foram feitos, eles mesmos, as personagens dos dramas apresentados.

A manipulação de bonecos e objetos é algo comum para o teatro, de sorte que o desenvolvimento sensível de seus manipuladores possibilita que esses corpos inanimados sugiram a presença cênica de um personagem, e isso se dá na relação criada entre os corpos manipulados e os manipuladores, ou outros atores que participarem da cena.

A presença de um personagem em um corpo inanimado abre caminhos para a discussão sobre a possibilidade de um personagem sugerido na extensão do corpo de um manipulador, ou então a compreensão de que existe um personagem oculto, o qual é revelado ao público pelo resultado de um efeito luminoso, por exemplo.

Trata-se do esforço criativo de um artista em transferir sentido nas reações de um outro corpo, externo ao próprio corpo, criando assim relações entre o que é manipulado e os

outros elementos da cena (aqui se entende igualmente a relação criada com o público), possibilitando a sensação de que o corpo manipulado tem subjetividades, sentimentos, reflexos e até mesmo sua porção de humanidade.

Esses corpos manipulados podem ou não ter a aparência do sujeito que pretendem representar, pois o resultado final acontece na dinamização das qualidades artísticas e técnicas do manipulador e dos outros elementos que constroem a cena.

Como exemplo do que se afirma, na relação construída por diversos palhaços que fazem de sua dupla cômica objetos, acessórios até mesmo partes de seus corpos, é possível perceber que a cena se torna risível não só pela situação que é apresentada, mas pela capacidade de o palhaço tornar real as relações estabelecidas com sua *dupla cômica*, seja ela outro palhaço, seja ele mesmo.

A comicidade só é desenvolvida na cena pela relação que o ator trava com os outros elementos presentes. O ator tem a capacidade de sugerir presenças cênicas em outros corpos, palpáveis ou não. A relação criada por meio desse recurso de atuação é que costura o sentido dos outros recursos técnicos da cena. Um figurino em cena só ganha importância se conseguir se relacionar diretamente com o ator, de modo que, juntos, consigam desenvolver e aperfeiçoar a presença do personagem.

O ator consegue jogar com diversas situações e elementos. Pensando no palhaço, ele desenvolve sua dupla cômica se relacionando com o público, com cenários, com sons, com iluminação e até consigo mesmo. Ele nunca está sozinho em cena, porque consegue jogar e criar conflitos de qualquer dificuldade que apareça, sem necessariamente a presença de outro ator em cena.

Os exemplos trazidos anteriormente mostram a potência que o jogo entre o ator e a iluminação cênica podem ter, na criação de uma cena cômica, e vão além, evidenciando as diferentes formas que podem ser criadas nessa relação. Em uma cena, sugerindo a presentificação de um sujeito através do prolongamento do corpo do manipulador pelo cone de luz criado do equipamento de iluminação e, em outra, já entendendo a relação do sujeito ganhando presença cênica, através da percepção do foco de luz no espaço e a relação que se dá com o palhaço.

A percepção do foco de luz em cena não é o suficiente para o desenvolvimento da cena. Para que o conflito aconteça, é necessário que o palhaço se relacione com a situação, que transforme em personagem aquele efeito luminoso, em potência criativa na sugestão de um personagem criado representado pela luz.

São situações em que a luz ganha potência de personagem e deixa de ser suporte para a cena. Não tem a função de iluminação para criar ambiente ou revelar a cena, e sim de dupla cômica para o ator. É uma luz-personagem, uma luz que é humanizada, uma luz que pode ser tocada, que sente, que fica alegre e triste. Uma luz-personagem que pensa e toma suas próprias decisões ou, ao menos, leva o público a acreditar que possui essa capacidade, mesmo a todo o momento sendo manipulado por um operador de canhão seguidor ou até mesmo pelo operador da mesa de iluminação.

Essa luz-personagem só é compreendida como humanizada, palpável e com sentimentos, por meio da relação criada com a atuação. Sem a resposta prontificada do ator para as proposições de cena da iluminação, não seria possível sugerir ao público a presença de um personagem no efeito luminoso. O jogo só acontece na relação desenvolvida pela atuação. Nessa situação, pode-se dizer que há uma codependência entre os elementos técnicos da cena e a atuação. A iluminação não conseguiria sozinha ser entendida pelo público como personagem da cena, mas também a cena não teria um conflito e um desencadear de ações, sem a interferência da iluminação.

REFERÊNCIAS

Livros

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje em el teatro moderno**. Madri: Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1994.

BERGSON, Henry. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

CÂMARA, Sergi. **O desenho animado**. Lisboa: Estampa, 2005.

CAMARGO, Roberto G. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DULTRA, Pedro. **Em_Cena o Iluminador**. Rio de Janeiro: Música Tecnologia, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A análise dos Espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, 323 p

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. 10. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática S.A., 1992.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo; Martins Fontes, 1995.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Valinhos: Editora Horizonte, 2006.

TORMANN, Jamile. **Caderno de Iluminação: arte e ciência**. Rio de Janeiro: Música Tecnologia, 2006.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões Almeida Junior et alii. São Paulo: Perspectiva, 2005 (estudos; 217).

XIMENES, Fernando Lira. **O Ator Risível: procedimentos para as cenas cômicas**. Fortaleza: Expressão, 2010.

Artigos

ASTLES, Cariad. “*Corpos*” *alternativos de bonecos*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 4, n. 5. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2008. pp.51-61.

BENTIVEGNA, Marisa. *Luz e improvisação na cena*. O criador em estado de libertação. **A[L]BERTO** #3. São Paulo, v.3, 2012. p.39-46

BONFANTI, Guilherme. *Relato de uma experiência: luz em processo*. **A[L]BERTO**. São Paulo, v.1, 2011. p.110-121.

BONFANTI, Guilherme. *A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia*. **Sala Preta**, v.15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.10-21.

BRACCIALLI, Felipe. *Iluminação cênica: possibilidades de um sujeito em cena*. **Sala Preta**, v.15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.59-71.

BRANDI, Mirella. *A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo*. **Sala Preta**, v.15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.46-58.

BRITO, Davi. *Davi de Brito: a trajetória de um iluminador*. [9 de novembro, 2008]. São Paulo: **Olhares**. n.1, 2009. Entrevista concedida a Cássio Pires e Lílían Sarkis.

SILVA, A. A. Mulheres no ataque: depoimento. [9 de junho, 1996]. São Paulo: *Revista da Folha de São Paulo*. Entrevista concedida a Cristiana Couto.

CAMARGO, Roberto Gil. *Luz e cena: impactos e trocas*. **Sala Preta**, v. 15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.106-116.

FERNANDES, Paulo. *O cinema de animação na sala de aula*. Escola Superior de Educação do Porto. Porto, 2011. Disponível em: <http://anae.biz/rae/wp-content/uploads/2011/01/o_cinema_de_animacao_na_sala_de_aula.pdf>. Acesso em: 29 de maio 2015.

LAZZARATTO, Marcelo. *Da sala preta ao jardim*. **Sala Preta**, v.15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.22-34

MACHADO, Renato. *A luz montagem*. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 4, n. 5. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008. pp.190-208.

MACHADO, Vinicius Torres. *O olhar no limite da percepção*. **Sala Preta**, v.15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.188-197.

PEREZ, Valmir. *Linguagem e alfabetismo visual*. **A[L]BERTO**. São Paulo, v.3, 2012. p.25-33.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Os novos desafios da imagem e do som para o ator. Em direção a um "super-ator"?*. In: Folhetim, nº 21. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2005. p. 07-2.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Semânticas da iluminação*. **Ouvirouver**. n.1. Uberlândia, 2005. p.145-148.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem* – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. **Sala Preta**, vol.15,n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.117-135.

TUDELLA, Eduardo. *Design, cena e luz: anotações*, **A[L]BERTO** #3. São Paulo, v.3, 2012. p.11-24.

VÁZQUEZ, Rodolfo García. *Luzes e sombras na trajetória dos Satyros*. **Sala Preta**, v.15, n.2. São Paulo: PPGAC/USP, 2015. p.35-45.

VILELA, Caetano. *Dramaturgia da luz, um conceito operístico*. **A[L]BERTO** #3. São Paulo, v.3, 2012. p.34-38.

Tese e dissertações:

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena: processos de comunicação co-evolutivos**. 181f. 2006. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade de São Paulo – PUC, São Paulo, 2006.

GOMES, Marcelo Batist. **Branco ou Augusto? A Duplicidade em cena: O palhaço em “estado de “transformação”**. 2012. 142f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Curso de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

MOURA, Luiz Renato Gomes. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 2014. 132f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2014.

PEREZ, Valmir. **Desenho de Iluminação de Palco: Pesquisa, criação e execução de projetos**. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Centro de letras e artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

SERRAT, Bárbara. S. B. V. M. **Iluminação Cênica como Elemento Modificador dos Espetáculos: seus efeitos sobre o objeto da cena**. 2006. 86 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Curso de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **A luz da Linguagem: a iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à ‘scriptura do visível’** (primeiro recorte: do fogo à revolução teatral). 2008. 232f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível”**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Vídeos:

A Morte melancólica do menino Ostra - Grupo Galhofas. Disponível em: < <https://youtu.be/v83IKomw7mY>>. Acesso em: 05 de fev. 2016.

Cirque du Soleil's Varekai 'Ne me quitte pas' Claudio Carneiro. Disponível em: <http://youtu.be/PVqoQkgLM_E>. Acesso em: 04 mar. 2015.

David Larible. Disponível em: < <http://youtu.be/tKNUKl0hjQU>>. Acesso em: 04 de mar. 2015.

Janela da alma Documentário 2001 – Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Disponível em: <<https://youtu.be/4F87sHz6y4s>>. Acesso em: 24 de ago. 2015.

O Defunto – Grupo Galhofas em: < http://youtu.be/Kp-4_5YbhtY>. Acesso em: 04 de mar. 2015.

The trouble with Mr. Beans em: < <https://youtu.be/GLxJlvyEmc>>. Acesso em: 15 de jan. 2016.

ANEXOS A

Vídeos:

A morte melancólica do menino Ostra - Grupo Galhofas
< <https://youtu.be/v83IKomw7mY>> (visitado 05/02/2016)

Ne me quittez pas – Cirque du Soleil's Varekai
<http://youtu.be/PVqoQkgLM_E> (visitado 04/03/2015)

David Larible
<<http://youtu.be/tKNUKl0hjQU>> (visitado 04/03/2015)

O Defunto – Grupo Galhofas
<http://youtu.be/Kp-4_5YbhtY> (visitado 04/03/2015)

The trouble with Mr. Beans
<<https://youtu.be/GLxJj1vyEmc>> (visitado 15/01/2016)