

DESIGN CENOGRÁFICO

a cenografia em pesquisa

VOLUME 1



Leônidas Garcia Soares
Marion Divério Faria Pozzi
ORGANIZADORES

DESIGN CENOGRÁFICO

a cenografia em pesquisa

VOLUME 1

Leônidas Garcia Soares
Marion Divério Faria Pozzi
ORGANIZADORES





Marcavisual Editora e Projetos Culturais Ltda.
www.marcavisual.com.br

Conselho Editorial

Airton Cattani – Presidente

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adriane Borda Almeida da Silva

UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

Celso Carnos Scaletsky

UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Denise Barcellos Pinheiro Machado

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marco Antônio Rotta Teixeira

UEM – Universidade Estadual de Maringá

Maria de Lourdes Zuquim

USP – Universidade de São Paulo



www.ufrgs.br/design-cenografico

Design Cenográfico: a cenografia em pesquisa

Série Design Cenográfico – Volume 1

Organizadores:

Leônidas Garcia Soares

Marion Divério Faria Pozzi

Projeto gráfico e editoração:

Leônidas Garcia Soares

Foto da capa e das aberturas de seções:

César Bastos de Mattos Vieira

Montagem do cenário do espetáculo Camaradas, de Chico César e Bárbara Santos, que aconteceu no dia 03/05/2018 no Salão de Atos da UFRGS, Porto Alegre – RS.

Revisão:

Luciana Balbuena

Este livro é uma das publicações do Curso de Pós-Graduação/Especialização em Design Cenográfico (EDC) do Departamento de Design e Expressão Gráfica (DEG) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FA-UFRGS).

CIP – Catalogação na Publicação

D457 Design cenográfico : a cenografia em pesquisa : volume 1 [recurso eletrônico] / organizadores, Leônidas Garcia Soares e Marion Divério Faria Pozzi ; projeto gráfico, Leônidas Garcia Soares ; foto de capa, César Bastos de Mattos Vieira. – Porto Alegre : Marcavisual ; Especialização em Design Cenográfico Faculdade de Arquitetura, UFRGS, 2021. 168 p. : il. digital – (Design cenográfico ; vol. 1).

Textos selecionados a partir dos Trabalhos de Conclusão do Curso de Especialização em Design Cenográfico, Faculdade de Arquitetura, UFRGS.

ISBN-e 978-65-89263-26-5.

Também publicado em formato impresso ISBN 978-65-89263-27-2.

1. Design cenográfico. 2. Cenografia. 3. Cenário. 4. Iluminação. 5. Teatro. 6. Espaço cênico. 7. Figurino. 8. Audiovisual. 9. Processo de criação. 10. Paleta de cores. 11. Ensino. 12. Arquitetura. I. Soares, Leônidas Garcia, org. II. Pozzi, Marion Divério Faria, org. III. Soares, Leônidas Garcia, proj. gráf. IV. Vieira, César Bastos de Mattos, foto de capa. V. Título. VI. Título: A cenografia em pesquisa. VII. Série.

Elaborada pela Biblioteca Faculdade Arquitetura/UFRGS
por Celina Leite Miranda – CRB-10/837

A Luz Cênica em um Cenário Inusitado de Teto: um estudo de caso

Tiago Forner Stefanello

Leônidas Garcia Soares

INTRODUÇÃO

A luz é parte fundamental na concepção de um espetáculo de dança, pois é por meio dela que podemos visualizar os bailarinos, a coreografia, os figurinos, os cenários, objetos cênicos e a proposta dramática dos intérpretes e do espetáculo. A luz revela e esconde, gera efeitos e ilusões óticas, pode ampliar ou reduzir o espaço, causa sensações como calor, frio, tranquilidade ou inquietação. Desde que o teatro passou a ser apresentado em salas fechadas e com o surgimento da luz elétrica, a iluminação cênica ganhou mais importância nas encenações, ela permite mais do que visualizar a cena, ela passa a ter função simbólica e narrativa. Conforme Simões (2015, p.127) “a grande novidade da iluminação elétrica, portanto, não é apenas a qualidade da luz, e sim a possibilidade da ‘não luz’, que ofuscada pela lâmpada acesa demorará décadas para ser percebida”. Nomes como o de Adolphe Appia que, em 1895, já explorava as relações de luz e sombra; Edward Gordon Craig, que criou as *screens*¹ em 1907; Jean Rosenthal que explorava as luzes laterais; Atanley McCandless que publicou em 1932 o livro *A Method of Lighting the Stage*, no qual definiu as funções básicas da luz; e Joseph Svoboda que, a partir

1. “As telas desdobráveis, de cor marfim, tinham a altura do palco e podiam ser compostas entre quatro ou doze painéis de largura. Eram confeccionadas com um tecido fino, quase translúcido, tensionado sobre um bastidor, montados com madeira leve. Sua colocação no palco permitia sugerir qualquer local ou espaço e, simplesmente mudando a ordenação dos painéis, operar uma transformação radical na organização e fisionomia do espaço de representação” (INNES, 2009, p. 442).

de 1967, realizou espetáculos ao vivo com o uso de projeção de imagens. Estes são exemplos, para citarmos alguns, de nomes que estudaram e experimentaram a luz cênica em sua relação com os outros elementos visuais do espetáculo ao vivo. O legado destes artistas-designers repercute diretamente nas soluções em lighting design² da atualidade.

A luz interage diretamente com o cenário e é parte importante da cenografia, considerando que esta última inclui todos os elementos que contribuem para estabelecer atmosfera e um sentido para a imagética do espetáculo, sendo estes elementos o cenário, a iluminação e o figurino. Entende-se “cenografia como ‘a escrita da cena’, ou seja, considerando-a na totalidade integradora dos elementos visuais que a compõe, não restringindo o termo ao cenário” (SOARES, 2016, p.45, tradução dos autores).³ A caracterização visual do intérprete (CVI) também possui um importante papel e requer cuidados por parte do *lighting designer*, pois ela traz muito da história e dos significados simbólicos da personagem. O uso que se faz da luz cênica tem o poder de po-

2. Neste trabalho foi adotada a expressão anglo-americana (theatre) *lighting design* para o projeto de iluminação para o teatro e a expressão *lighting designer* para o profissional/artista que a planeja e/ou executa. Considerando o projeto como “aspecto definidor da visualidade da cena” e que este profissional/artista esteja embuído do “interesse em projetar a luz de um acontecimento cênico de acordo com pressupostos sistematizados e reconhecidos”. (TUDILLA, 2012; 2017, p. 29)

3. Texto original, em espanhol: “Escenografía como ‘la escrita de la escena’, es decir, considerándola en toda su integralidad de los elementos visuales que la compone, no restringiendo el término a los decorados”.

tencializar os recursos semióticos e expressivos adotados para a CVI ou simplesmente arruiná-los. Ao adotar o conceito CVI, cunhado por Soares (2016), estamos abarcando as mais variadas presenças dos intérpretes em cena (atores, dançarinos, cantores etc.) e nos referimos aos aspectos visuais que vão muito além da ideia de figurino. Trata-se da “correlação expressiva de cores, formas, volumes e linhas, utilizadas de diferentes maneiras para materializar vestimentas, maquiagens, penteados e o uso de acessórios” (SOARES, 2016, p.127, tradução dos autores)⁴.

O espetáculo de dança contemporânea *Frágil - O baile cênico das relações*, de 2019, objeto de estudo deste trabalho, conta com um cenário de grandes dimensões localizado no teto do espaço de encenação. Por conta disso, faz-se necessário o uso da maquinaria⁵ do teatro para movê-lo, incliná-lo e, até mesmo, descer este cenário ao nível onde se movem os bailarinos, comprimindo-os ao nível horizontal do chão. Esta característica inusitada no âmbito do *design* cenográfico estabelece um desafio para o *lighting designer*. Posto que, pelo seu caráter pouco usual, descarta a maioria dos procedimentos adotados normalmente em projetos de luz cênica. Portanto, pode-se antever que o Cenário do Teto se configura como uma boa oportunidade para o *lighting designer* explorar novas possibilidades estético-funcionais e tecnológicas. O que, por um ponto de vista eminentemente visual, torna a arte da iluminação mais relevante para o espetáculo.

Buscando investigar o uso da luz cênica em um cenário de teto, foi realizada uma pesquisa de abordagem qualitativa que, segundo Viana (2013), pode ser utilizado um método que faz uso de levantamento documental, no caso composto principalmente por fotografias, vídeos e programa do espetáculo. Afora a pesquisa bibliográfica e o estudo de caso, procedimentos

4. Texto original, em espanhol: “la correlación expresiva de colores, formas, volúmenes y líneas, utilizadas de diferentes maneras para materializar vestimentas, maquillajes, peinados y el uso de accesorios”.

5. Maquinaria – conjunto de dispositivos mecânicos que permitem a instalação e o funcionamento dos elementos do cenário. (DEL NERO, 2009, p. 343).

também adotados neste trabalho. Para a análise da luz cênica desenvolvida nesta pesquisa, foram adotados os critérios trazidos por Patrice Pavis (2015), que traz, também, definições para a análise da luz cênica: o local dos equipamentos, a área iluminada, a posição da luz em relação à plateia, a intensidade, a cor, e a relação com as demais componentes do espetáculo. No que diz respeito à cor, foram analisadas a harmonia e a relação de contrastes, e também os aspectos psicológicos que as mesmas proporcionam ao espectador, que foram embasados na obra de Eva Heller (2013). Ao término do estudo será possível observar como foram superadas as dificuldades técnicas, bem como, as soluções de *design* encontradas pelo *lighting designer* para os desafios propostos pelo tipo de cenário da obra estudada.

A LUZ CÊNICA

Conforme Präkel (2015, p.9), “a luz é uma faixa estreita de radiação eletromagnética à qual o olho humano é sensível. Em geral, nossos olhos são sensíveis a uma variação de comprimento de onda entre 400 e 700 nanômetros (nm – um milionésimo de milímetro)”. Se não houvesse a luz não teríamos a compreensão de nada que é visual, como textura, cor, forma e volume. Em um espetáculo, os intérpretes, os figurinos e os cenários estão presentes em cena, e cabe ao *lighting designer* propiciar esta visibilidade para o público presente em um espetáculo ao vivo. Para atingir este objetivo, esse profissional/artista deve fazer uso de seu conhecimento do comportamento da luz. É importante compreendermos que a luz pode se apresentar e ser percebida de duas formas básicas: a luz dura, com suas sombras de contorno bem definidos; e a luz difusa, com suas suaves transições entre a área iluminada e área na sombra. Outra questão que deve ser observada é o posicionamento e a direção da luz, onde a contraluz ilumina os contornos e descola o intérprete do fundo trazendo profundidade de campo; a luz a pino que vem de cima a 90° em direção ao intérprete e é bastante utilizada para destaque, porém, causa sombra no



Figura 1: As diferentes direções da luz.

Fonte: VALENTIN apud PAVIS, 2015, p. 183.

rosto; a iluminação de contraplano que vem de baixo para cima e destaca a altura do intérprete; a iluminação frontal a 45° que é a mais adequada para ver com clareza o rosto do intérprete; e a luz lateral que é amplamente utilizada na dança por valorizar os volumes (Figura 1).

Breve história da iluminação cênica

Na Grécia antiga, século V a.C, o sol em suas diversas angulações e temperaturas de cor era a fonte de iluminação para os palcos nas tragédias e comédias apresentadas nos teatros. “Os gregos, apresentavam seus textos durante o dia visando o término da representação com o pôr do sol que, evidentemente atuava de forma dramática” (RATTO, 2011, p.91). O palco localizava-se na área sombreada de modo que a luz era refletida através de espelhos localizados no alto da colina. “Sobre grandes discos de madeira - escudos gigantes - colavam-se lâminas de mica reflexiva. Os espelhos eram móveis, permitindo o acompanhamento do sol, a captura de seus raios e a projeção sobre o espaço cênico” (DARIO FO, 1998, p.256). Segundo nos relata Gianni Ratto (2011, p.91), em Roma e na Idade Média, “tochas, lamparinas a óleo e velas eram utilizadas amplamente para realçar situações específicas, dramatizando-as com um jogo de sombras extremamente eficaz”. Simões (2015, p.122) nos situa que, durante o século XVI, “o espetáculo teatral passa a ocupar espaços fechados, primeiro improvisados e depois em teatros, sem acesso à luz do Sol”. No período do Renascimento surgiu na Itália o palco italiano, em princípio a plateia ainda ficava em declive semelhante aos antigos teatros gregos e a cenografia utilizava-se das técnicas da perspectiva na pintura para trazer a ilusão de uma rua, a iluminação era feita por janelas e luminárias à vela. Neste contexto, o arquiteto italiano Sebastiano Serlio (1475-1554) realizou experimentos de reflexão e refração da luz que resultaram em uma forma de colorir a mesma. Serlio utilizou líquidos pigmentados em garrafas

de vidro, com formato convexo, colocadas em frente às velas. Já em 1638, o também arquiteto italiano Nicola Sabbatini (1574-1654) publicou o livro *Prática para fabricar cenários e máquinas de teatro*, onde descreve como construir uma engrenagem para manipular a intensidade dos candelabros. Ele utilizava dois cilindros abertos em baixo, com um orifício em cima para permitir a passagem da fumaça. Estes cilindros eram suspensos e acionados por cordinhas permitindo que descessem cobrindo as velas, deixando o cenário repentinamente escuro.

No final do século XVIII havia uma preocupação em relação ao posicionamento das luzes e também quanto a escondê-las, nesse contexto surgiu o refletor de ribalta, feito de mica reflexiva com desenhos geométricos por trás das velas. Estes refletores eram instalados no chão na frente do palco, sua função era de aumentar a estatura do ator e destacá-lo do restante da sala, já que a luz sobre a plateia ficava acesa. Durante o Romantismo, que acompanha a chegada da luz a gás, Simões (2015, p.125) relata que “as atmosferas emocionais invadem os palcos, a possibilidade de controle das intensidades permite dar movimento à luz, respirando com o drama da peça para levar à plateia a emoção”. O físico e químico suíço Aimé Argand patenteou em 1780 a Lâmpada de Argand, que era energizada por óleo, sua combustão era controlada em uma cavidade circular e a chama cercada por uma chaminé de vidro. Esse sistema resultou em uma luz brilhante e com menos fumaça que equivalia a cerca de seis a dez velas. Essa lâmpada permitiu a manipulação a uma certa distância, através de um sistema de válvulas controladoras do fluxo de gás nos tubos colocados em diferentes pontos e possibilitou a instalação em novas posições e a criação de diferentes ângulos de iluminação. Os atores puderam sair da frente do palco e tiveram maior liberdade para utilizar o fundo do palco e

para interagir com a cenografia. Em 1826 Thomas Drummond cria um equipamento de iluminação chamado *Limelight*, que quando aquecido por uma chama de hidrogênio e oxigênio colocada no foco de um refletor parabólico produzia um feixe luminoso brilhante. Em 1856 ele passa a possuir a lente frontal que ampliou o seu uso no teatro, o equipamento funcionava como um canhão seguidor e para essa função era necessário um operador. A iluminação a gás foi um salto para a iluminação cênica, ela permitiu maior brilho, controle centralizado, regulagem de intensidade, novos ângulos e efeitos individualizados. Porém, produzia odor, fuligem, sonolência, riscos de explosão e incêndio e tinha alto custo.

A invenção da lâmpada incandescente (1879) possibilitou a disseminação do uso da eletricidade na iluminação: “Ela permitia uma grande intensidade de luz, com um custo possível e uma segurança maior [...], a eletricidade permitiu à iluminação cênica o controle central de todas as fontes de luz [...], possibilitou o blecaute” (SIMÕES, 2015, p.126-127). A vinda da energia elétrica trouxe a separação entre palco e plateia onde essa última passa a ficar no escuro, há uma alteração completa no aspecto visual do espetáculo, a iluminação se integra com a cenografia e até mesmo modifica o conceito desta que se torna não mais pictórica e passa a ser volumétrica. Os equipamentos de iluminação passaram a evoluir rapidamente, os refletores permitiam a instalação à distância da mesa de operação e propiciaram um direcionamento preciso de angulação permitindo assim a liberdade criativa. Os *spotlights* surgem com suas lentes e as vantagens do ajuste de foco, surgem também os suportes para os filtros de luz, o obturador para ajustes de abertura, entre outros.

Grandes nomes da iluminação cênica

Após o surgimento da luz elétrica, houve uma notável melhora no modo de iluminar os espetáculos. Esta evolução tecnológica ensejou que muitos artistas/*designers* partissem para a experimentação e lograssem muitos avanços cenográficos. A seguir, apresentaremos alguns desses

nomes que influenciaram a linguagem da iluminação cênica. Iniciamos pela coreógrafa norte-americana Loie Fuller (1862-1928), que utilizou a iluminação de forma peculiar em suas apresentações. Fuller usava espelhos, projeções, e acrescentou a estes a movimentação da dança. “Em suas coreografias, trabalhava a projeção de luzes coloridas sobre grandes tecidos de seda que compunham seus figurinos, uma união entre dança e tecnologia” (CABRAL, 2013, p. 16). Assim, Fuller utilizava vários tipos de movimentos: o movimento do corpo, através da sua dança; o movimento da materialidade dos tecidos de seu figurino; e por fim, o movimento da luz através das trocas de cores. Posteriormente, Fuller acrescenta os vídeos às suas projeções de luzes coloridas. “Já em 1911 usa a projeção de vídeo incidindo sobre o figurino e mudando sua coloração” (PEDREIRA, 2012, p.3). Fuller utilizava a luz para compor o design cenográfico, vendo a mesma como parte da sua arte, não apenas um instrumento para mostrar ou esconder os movimentos coreográficos: “Para Loie Fuller, a luz não era apenas um meio capaz de revelar e ocultar os movimentos de seu corpo, mas também um dinâmico parceiro de cena” (CAMARGO, 2012, p.57).

Adolphe Appia (1862-1928) elevou a iluminação cênica a um papel de protagonista da encenação. O encenador suíço “Propõe uma espécie de hierarquia de elementos, na qual a pintura ocupa o quarto e último lugar, após o ator, o espaço e a iluminação” (MONTEIRO, 2017, p.96). Em suas obras, Appia valorizava os contrastes e as trocas de luzes, “chegou mesmo a propor novas formas de iluminação, aplicando a luz na cena como se de uma pintura se tratasse, luz enquanto elemento da “partitura” de um espetáculo, realçando a importância do binômio luz/sombra” (CRUZ, 2020, p.2). Ele diferenciava a luz difusa da luz concentrada, defendia que “parte do equipamento de iluminação seja utilizado para iluminação geral, enquanto os demais irão projetar sombras por meio de feixes focalizados. Vamos chamá-las de luz difusa e luz viva” (BAUGH, 2005, p. 106). Appia desenvolveu uma cenografia baseada em formas geométricas básicas,

plataformas, rampas, paredes, pilares, painéis e escadas, onde ocorria um jogo entre o intérprete, a luz e o espaço cênico: “Appia baseia a sua ideia de que a luz deve tomar o lugar das cores pintadas nos telões, agora com movimento, intensidade e tonalidades variantes” (PEDREIRA, 2012, p.2). Seus cenários criavam uma hierarquia de planos que, juntamente com as trocas de luz, transmitiam diversas sensações e emoções.

Edward Gordon Craig (1872-1966) foi um diretor e cenógrafo inglês que defendia um teatro simbólico e priorizava a atmosfera do espetáculo: “Craig rejeitava o decorativismo, o excesso de cor, preferindo contrastes de claro-escuro, a iluminação frontal e vertical em vez de ribalta e bastidores” (CAMARGO, 2012, p.42). A ruptura com os cenários pintados planos, no início do séc. XX, está intimamente atrelada ao conceito de cenário tridimensional de Appia e Craig, o que “não vai apenas mudar a estrutura da cenografia, mas nos apresentará imagens mais subjetivas que aquelas encontradas nos telões” (PEDREIRA, 2012, p.2). Em 1907, Gordon Craig cria as *screens*, “telas abertas que se articulam como biombos que podem se fechar em cubos de até 4 metros de altura” (RAMOS, 2014). Os atores contracenariam com essas *screens* monocromáticas abandonando o painel pintado com representações de lugares e da natureza. Com isso, o volume, a profundidade, o movimento e as sombras ganham importância dramática: “As telas criam o que Craig chama de palco cinético, ou seja, é como se as telas deixassem de ser suporte para as narrativas dramáticas e passem elas próprias a linguagem” (RAMOS, 2014, p.1). Assim, Craig, desconstrói a rigidez arquitetônica do edifício teatral, tornando-o um espaço flexível: “O palco cinético de Craig reflete a necessidade de apropriação da profundidade da cena como forma de repensar o espaço e desdobrá-lo em outros, esvaziando-o de sua materialidade arquitetural” (MONTEIRO, 2017, p.101).

Stanley Russell McCandless (1897-1967) “é muito provavelmente o grande responsável pela introdução da figura do *lighting designer* na ficha artística da folha de sala ou programa de um

espetáculo” (CRUZ, 2020, p. 8). Foi ele quem organizou e definiu algumas funções base do uso da luz: a luz como agente de visibilidade (*visibility*), localização da ação (*naturalism*), composição (*composition*) e atmosfera (*mood*). Para que essas funções pudessem ser aplicadas, definiu algumas regras para análise no qual apresentava em forma de propriedades e qualidades da luz: intensidade (*intensity or brightness*), cor (*color*), forma (*form*) e movimento (*movement*) (CRUZ, 2020, p.4). McCandless propôs uma fórmula básica de iluminar o palco italiano que consistia em dividir o espaço em áreas de atuação, cada área era iluminada por dois projetores de modo que seus pontos focais se cruzassem onde variavam de intensidade e cor. Essas áreas eram autônomas e poderiam trabalhar em conjunto, resultando em um palco uniformemente iluminado e com os volumes valorizados. Foi este *lighting designer* americano que “também propõe a introdução de focos de luz pontuais dentro ou fora destas áreas, a utilização de torres laterais junto ao proscênio e uma boa iluminação do ciclorama em várias cores, preferencialmente nas cores primárias” (CRUZ, 2020, p.7). Visualizar as expressões faciais dos intérpretes durante a cena de um espetáculo era imprescindível para McCandless que “ênfatizava a importância da luz frontal para fins de visibilidade do rosto e da fala do ator” (CAMARGO, 2003, p. 2). Para isso, as varas de luzes devem estar a um ângulo de 45° do rosto do ator. Ainda que fosse perceptível o avanço das tecnologias voltadas à luz cênica, “a grande dificuldade apresentada por McCandless continuava a ser a impossibilidade de o operador ter contato visual com a cena e deste modo não poder seguir o desenho delineado e determinado pela ação” (CRUZ, 2020, p.7). Posteriormente a mesa de luz passou a estar disposta em um local que permitia a visibilidade da cena.

Jean Rosenthal (1912-1960) foi aluna do McCandless, fez a iluminação para diversos espetáculos da Broadway, sua maior contribuição na iluminação cênica se deu na área da dança, quando trabalhou com Martha Graham, onde criou um peculiar feixe de luz diagonal. Segun-

do Azevedo (2011), Rosenthal seria a primeira representante mulher na área de luz cênica nos Estados Unidos, ou mesmo no mundo. Sua luz é caracterizada por valorizar os volumes, possuir contraste e ter o mínimo de sombra, para isso fazia uso de holofotes posicionados no alto do palco onde controlava os ângulos, utilizava também o cruzamento de luzes, o contraluz e as luzes laterais: “Rosenthal valorizava sobretudo a luz lateral, para esculpir os corpos dos bailarinos. A partir de seus experimentos, a iluminação lateral tornou-se quase que indispensável em dança, influenciando também o teatro.” (CAMARGO, 2012, p.58). Quanto às cores, para Rosenthal cada companhia de dança tinha o seu próprio azul e rosa.

Joseph Svoboda (1920-2002) foi um cenógrafo tcheco cuja obra “se caracteriza pelo grande despojamento técnico, busca de novos materiais, superfícies e texturas para fins estéticos em cenografia e iluminação” (CAMARGO, 2012, p.54). Svoboda explorou diferentes materiais com características como: opacidade, transparência, reflexão e brilho. “Graças a espelhos móveis em plástico preto, conseguiu enviar luz refletida para pontos quase inatingíveis do palco” (CAMARGO, 2012, p.55). Assim, Svoboda, a partir da década de 1950, junto ao seu grupo Lanterna Mágika, realiza experimentações com projeção e luz que resultam nas inovações características de sua obra: “em 1958 com a fundação do Lanterna Mágika por Joseph Svoboda e Alfred Radok, foi possível o desenvolvimento de três importantes dispositivos de iluminação: o projetor Svoboda; a cortina de luz; e o Polyscreen” (PEDREIRA, 2012, p.3). Svoboda criou sistemas multimídia: o Polyekran apresentado na EXPO 58, possuía oito telas de projeção posicionadas em um espaço escuro na qual filmes e fotografias eram projetados; a Polyvision criada para a EXPO de 1967 em Montreal, consistia em uma instalação espacial composta por objetos tridimensionais móveis nos quais slides, imagens e filmes eram projetados com música; e a Diapolyekran, uma instalação audiovisual apresentada no mesmo evento, possuía 112 pequenas telas que giravam indivi-

dualmente nas quais slides eram projetados com música formando mosaicos e imagens compostas⁶. “Efeitos que hoje vemos nos espetáculos, como sobreposição de projeções, alinhamento de luz e sombra em escadarias, cortinados de contraluz ao fundo e recortes geométricos remontam às antológicas concepções de Svoboda” (CAMARGO, 2012, p.56).

Camargo (2012) considera o coreógrafo americano Alwin Nikolais (1910-1993) como o experimentador estético mais significativo quando se trata da aliança estabelecida entre luz e dança: “Nikolais utilizava a luz como um elemento primordial, transformando os corpos de seus bailarinos em corpos sem aspecto humano, em uma dança não expressiva” (WOLFF, 2014, p.3). Seu objetivo era de descentralizar o foco de atenção de um objeto, personagem ou bailarino, e priorizar o conjunto visual do espetáculo. Por meio da luz e do figurino, Nikolais buscava desconstruir as formas do corpo. Por conta disso, foi “acusado por alguns críticos de despersonalizar os dançarinos, tornando-os meros suportes para a cenografia” (SILVA, 2007, p.25). Ainda, segundo Silva (2007), Nikolais compôs a cena por meio da “manipulação de objetos, tecidos, estruturas tubulares e iluminação”. Nos espetáculos que levavam a assinatura deste artista, o espectador apreciava muito além da dança, o público mergulhava em um ambiente diferenciado no qual se via “um ‘corpo visual’ em movimento que entrava em consonância com a projeção de vídeo, a iluminação, a cenografia e o figurino” (CABRAL, 2013, p. 17).

O norte-americano Robert Wilson (1941) se destaca por possuir uma notável sensibilidade na criação da luz em seus espetáculos. Para ele o “cenário é uma tela para a luz tocar como se fosse tinta”⁷ (CAMARGO, 2012, p.65). O modo com que Wilson trabalha a luz aparenta transformar o espaço tridimensional em bidimensional, recortando os intérpretes e os elementos cênicos por meio da luz, da cor e do contraste. “As ima-

6. Parte das informações sobre os sistemas criados por Svoboda foram traduzidas pelos autores, as informações originais encontram-se na língua inglesa no site: <http://www.svoboda-scenograph.cz/>

7. Apud HOLMBERG, 2005, p. 121.



gens que se criam no palco como pinturas vivas num espaço bidimensional vêm do uso do ciclorama, [...] o que chama atenção é a qualidade da luz difusa [...] construída por um sistema de lâmpadas fluorescentes tubulares.” (BEM, 2014, p.54-55). No que diz respeito à paleta de cores, Wilson costuma utilizar tons frios como o verde e o azul, ele “dá preferência à oposição amarelo-azul, empregando a cor fria para o rosto e mãos e a cor quente para o restante do corpo” (CAMARGO, 2012, p.66). O diretor norte-americano nos apresenta uma visualidade plana, com transição suave de luminosidades e cores de forma semelhante a uma pintura, “o palco é visto como um quadro, preenchido em sua totalidade” (CAMARGO, 2012, p.66).

A luz em cenografias inusitadas: teto e parede

A luz é essencial em um espetáculo por possibilitar a visualização da cena, desta forma, “não há como pensar a cenografia sem a luz ou a luz sem a cenografia e que ambas não se juntam, mas são criadas como uma só expressão cênica” (SIMÕES, 2015, p. 139). Esta relação entre luz e cenografia se torna mais evidente quando se trata de cenários inusitados que preenchem espaços pouco ocupados ou pensados para este fim, como o teto e as paredes. Ou seja, o espaço horizontal superior e os espaços verticais laterais assumindo protagonismo cenográfico no espaço cênico.

No caso específico do cenário de teto, foco deste trabalho, um exemplo vem do designer brasileiro Gringo Cardia, que assina a cenografia e a direção de arte do espetáculo *Nó* (2005), da Cia de Dança Deborah Colker. No espetáculo, Cardia utilizou 120 cordas fixadas no teto que ganham formas de árvores imensas. No decorrer do espetáculo essas árvores se desmancham resultando em um emaranhado no qual os bailarinos intera-

Figura 2: No espetáculo Nó (2005) o lighting designer Jorginho de Carvalho destaca as formas dos corpos dos bailarinos, cria pontos focais e atmosfera através do uso de cor e da valorização da textura do cenário.

Fontes: <https://diariosm.com.br> e <https://www.tapisrouge.com.br/>

gem (Figura 2). Para esta obra o *lighting designer* Jorginho de Carvalho concebeu uma luz cênica que destaca as formas dos corpos dos bailarinos, cria pontos focais e atmosfera por meio do uso de cor valorizando as texturas que compõem o cenário. Sua luz também colabora com os movimentos coreográficos, intensificando a leveza e suspensão dos movimentos dos bailarinos no ar por meio de luzes laterais rentes ao solo.

Mesmo que se utilizando do espaço convencional horizontal inferior, a parceria entre a coreógrafa Pina Baush e o cenógrafo Rolf Börzik resultou no que se pode nomear de Cenografia de Chão, onde o protagonismo dos elementos de solo dão uma dinâmica toda própria para o espetáculo de dança (SOARES, 2016). Segundo Liz Dias relata no documentário sobre Pina Baush (2012), “Pina teve a parceria do holandês Rolf Borzik, foi dele a concepção dos cenários orgânicos e também dos tradicionais figurinos da companhia compostos por vestidos longos e ternos”. No espetáculo *Nelken* (1998), o palco é coberto por flores de cravo, criando uma textura visual uniforme. O ciclorama e o linóleo preto permitem ao *lighting designer* criar a ilusão de amplitude, a luz homogênea e brilhante no centro do palco vai se dissipando até a escuridão total nas bordas. Com isso, o público fica imerso em um espaço cênico sem limitações físicas, suspenso em lugar nenhum. O uso da contraluz cria a profundidade de campo, valoriza a textura do cenário através da relação de claro e escuro e amplia a diversidade de tons dos cravos. Quando se trata da CVI, os vestuários adotam uma paleta de cores que compõe e se mistura com as cores das flores. Já no espetáculo *Sagração da Primavera* (1975) o palco está coberto de turfa, que se contrapõe a livre



movimentação dos bailarinos, criando uma tensão repleta de significados e expressividade. A luz é brilhante no círculo onde estão os bailarinos e com uma suave transição para as bordas do palco não iluminadas. Luzes laterais valorizam o volume dos corpos, ajudam a iluminar sem revelar as limitações das dimensões da caixa cênica. Os bailarinos estão descalços, vestem apenas calça preta deixando o torso a mostra, as bailarinas vestem diáfanas curtas de tons claros. No decorrer do espetáculo o figurino perde sua leveza inicial, vai ficando maculado, impregnado da tonalidade marrom do orgânico Cenário de Chão (Figura 3).

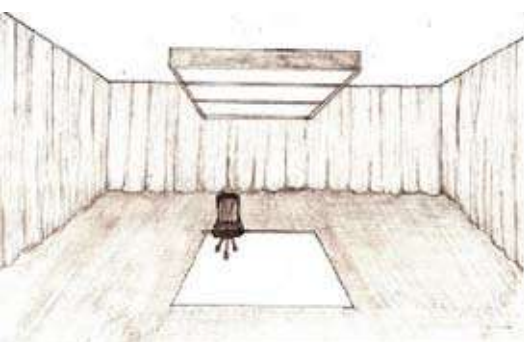
Em 2009 a cenógrafa brasileira Aurora dos Campos, na obra teatral *O estrangeiro*, contrapõe os pesos cenográficos de horizontais superiores com horizontais inferiores, sustentados por um equilíbrio minimalista em um cenário de teto e solo. A peça tem o texto de Albert Camus e a direção de Vera Holtz e Guilherme Leme. Aurora dos Campos (2009) declarou para a revista eletrônica *Questão de crítica* que “a peça tem duas partes. Tem a parte em que Mersault “tava” solto e livre e a parte em que ele já “tava” preso [...], minha preocupação era como fazer um espaço que desse liberdade e depois constrangesse a cena.” A cenógrafa conta ainda que em seu processo de criação pensou em um piso que diminuísse e também em um teto de onde caíssem algumas arestas “Linhas verticais geralmente são muito duras e impositivas. E para mim não ter linhas verticais daria uma tensão diferente.” Na solução encontrada, o espaço cênico foi delimitado por um

Figura 3: A cenografia orgânica de solo é característica do trabalho de Pina Baush nos espetáculos *Nelken* (1998) à esquerda e *Sagração da Primavera* (1975) à direita. A iluminação traz amplitude, não permite perceber os limites do espaço cênico. Fontes: <https://www.ellalabella.cl/la-bella> e <https://www.youtube.com>

recorte quadrado no linóleo do piso deixando aparente a madeira do palco e, no teto, acima deste recorte, foi delimitado por um quadrado luminoso de mesma dimensão (Figura 4). A crítica de teatro Daniele Avila Small (2009), na mesma revista eletrônica, assegura que em *O estrangeiro* “O espaço cênico se mostra como um espaço de tensão” e destaca que: “O cenário de Aurora dos Campos e a luz de Maneco Guinderé formam uma câmara de pressão, condensam uma atmosfera” (SMALL, 2009, v. 2 n. 12).

A coreógrafa brasileira Déborah Colker, no espetáculo *Velox* (1995), adota uma cenografia vertical, o chão foi esquecido e as paredes foram a área de evolução coreográfica. Para este espetáculo o designer brasileiro Gringo Cardia, que navega tranquilamente entre as áreas do design gráfico e cenográfico, criou um palco vertical azul (com sete metros de altura) com um círculo bidimensional vermelho no centro. Na luz cênica que Jorginho de Carvalho projetou para o espetáculo há o predomínio do uso de luz frontal em diferentes varas, resultando em uma luz homogênea que preenche o cenário com poucas sombras. Os figurinos criados por Yamê Reis são justos, pretos e deixam os braços e pernas à mostra (Figura 5).

Figura 4: Na peça brasileira *O estrangeiro* (2009), a cenógrafa Aurora dos Campos delimita o espaço com um cenário minimalista de solo e de teto que com a iluminação de Maneco Guinderé criam um ambiente de tensão. Fonte: <http://auroradoscampos.blogspot.com>





ESTUDO DE CASO:

FRÁGIL - O BAILE CÊNICO DAS RELAÇÕES

O estudo de caso do espetáculo *Frágil – O baile cênico das relações*, do grupo Integração e Arte, abordará a cenografia e os elementos que a compõe como a CVI, o cenário, os objetos cênicos e a luz cênica, com ênfase nesta última. Segundo Patrice Pavis (2015), é importante observar o “lugar das iluminações”, ou seja: a área de onde está partindo a luz, sua posição e a distribuição das fontes de luz em relação ao palco. Já a cor e a intensidade da luz colaboram com a dramaturgia da luz, que é fundamental em um espetáculo. A luz diz respeito ao efeito produzido no momento em que ela atua: “quais fenômenos passageiros ou duradouros ela permitiu perceber: efeitos pontuais ou mudança duradoura da atmosfera, revelação de um sentimento ou ocultação de uma ação etc.” (PAVIS, 2015, p.180). A iluminação influencia demais componentes do espetáculo, e alguns questionamentos podem ser levantados: A luz tende a iludir ou a desaparecer elementos do cenário? Os figurinos recebem luz de forma fácil, os tons são visíveis ou recebem alterações de filtros, as dobras são destacadas? A maquiagem é valorizada positivamente ou negativamente? Neste sentido, Pavis afirma que “a cor abóbora ou laranja realçará agradavelmente o tom da pele; a cor verde ou azul, pelo contrário, resultará numa pele cinza de aspecto particularmente sinistro” (PAVIS, 2015, p.181). O intérprete é afetado pela luz, sua energia é valorizada ou atenuada? Há uma relação transparente com o espectador através da luz geral, ou uma relação perturbada através de ofuscamento ou penumbra?

O grupo Integração e Arte da Faculdade Metodista Centenário

O Integração e Arte é um grupo adulto de dança vinculado ao curso de Educação Física da Faculdade Metodista Centenário e tem sua

Figura 5: Déborah Colker e o cenógrafo Gringo Cardia criam um cenário de parede que funciona como um palco vertical. A luz cênica de Jorginho de Carvalho é predominantemente frontal, suave e traz poucas sombras. Fontes: <https://infonet.com.br> e <http://www.maringacvb.com.br>

sede na cidade de Santa Maria, localizada no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. O grupo foi formado em 2006, pela professora do curso de educação física Alline Fernandez, como um programa de extensão da instituição, na época denominada Faculdade Metodista de Santa Maria e do Colégio Metodista Centenário. O programa permitia a participação dos alunos do ensino médio do colégio e dos alunos da faculdade em dois grupos distintos: a Companhia Universitária em Movimento e o Grupo de Dança do Colégio Centenário. Houve a necessidade dos dois grupos dançarem juntos e essa união originou o Integração e Arte. Como Integração e Arte o grupo passa a se destacar com coreografias de jazz, recebendo o ingresso de dançarinos de fora da instituição. Para contemplar os novos integrantes externos, o projeto do programa de extensão foi reescrito.

Em 2011, a bailarina e coreógrafa Pâmela Fantinel Ferreira ingressa no grupo a convite de Fernandez para colaborar na criação da obra de dança contemporânea intitulada *Tempo de silêncio*. No mesmo ano a obra foi agraciada com duas premiações no festival Santa Maria em Dança e, desde então, a dança contemporânea passou a fazer parte da linguagem coreográfica do grupo. Em quinze anos o grupo Integração e Arte recebeu diversos prêmios em festivais nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo.

O espetáculo *Frágil – O baile cênico das relações*

O espetáculo de dança contemporânea *Frágil – O baile cênico das relações* apresenta ao público uma reflexão sobre as relações pessoais no século XXI. Buscando estruturar esta narrativa, o grupo

Integração e Arte iniciou seu processo investigativo em dança a partir das relações biográficas e cotidianas para traduzir em cena uma atmosfera poética de movimentos e gestos. Buscando, desta maneira, aproximar o espectador de uma experiência estética sutil e significativa na era das relações individuais, efêmeras e imediatas.⁸ O espetáculo é dirigido e coreografado por Alline Fernandez e Pâmela Fantinel Ferreira; produzido por Oneide dos Santos; conta com o projeto de iluminação e operação de luz de Marcos Guiselini⁹; a cenografia de Isadora Stefanello e Tiago Stefanello; os figurinos de Henrique de Souza Goulart e cabelo e maquiagem de Lucimar Casagrande.

A inusitada cenografia de teto

As coreógrafas e diretoras do espetáculo buscavam uma cenografia que traduzisse o caos das relações humanas, que deveria ser representado cenograficamente por um emaranhado de fios dispostos em diversas direções, cobrindo massivamente o teto. Estes fios deveriam ter a paleta de tons de cinza como cor predominante, visando estabelecer uma harmonização com a CVI e a luz. Este emaranhado cinzento, pesando sobre as cabeças dos bailarinos, remeteria ao estabelecimento das conexões das sinapses cerebrais e aos cabos de tráfego de dados digitais. O cenário de teto deveria prever possíveis inclinações e diferentes níveis de altura durante a apresentação do espetáculo, incluindo sua descida até entrar em contato com o corpo dos intérpretes.

Para os estudos iniciais do projeto cenográfico, o *briefing* trazia a ideia de utilizar os fios elétricos como elemento compositivo da cena. Mas esta opção de material foi descartada por questões como: o elevado custo e dificuldade de consegui-los por meio de doações e/ou patrocínio; a baixa espessura não traria o efeito massivo

e por consequência, necessitaria de uma grande quantidade para preencher toda a área. O peso destas questões e o pouco tempo para a montagem no dia do espetáculo também se mostraram fatores desfavoráveis à ideia inicial.

Os requisitos de projeto para a criação de um cenário desse tipo eram o oposto das dificuldades encontradas na ideia original, ou seja, o cenário deveria permitir: um custo de materiais baixo; maior espessura dos elementos para melhor visualização e preenchimento de área; a estrutura deveria ser leve; a montagem tinha de ser rápida; o transporte facilitado e a estrutura do cenário teria que resistir para outras apresentações sem necessidade de reposição parcial ou total.

A solução encontrada pelos cenógrafos foi um cenário misto produzido em duas etapas. Na primeira etapa foi executada uma estrutura modular que pode ser transportada em rolos. Esses módulos são compostos por peças de madeira de um metro de largura que estruturam uma tela plástica com aproximadamente dez metros de comprimento. Nesta tela já está fixado o emaranhado de tecidos. Na segunda etapa, executada *in loco*, os módulos são unidos por parafusos nas estruturas de madeira. Esta união se dá por fios de *nylon* que perpassam todas as telas e por tecidos costurados entre as telas. Ainda *in loco*, os eletrodutos são entrelaçados e presos à estrutura com o auxílio de abraçadeiras de *nylon* preto. A estrutura básica é feita de ripas de madeira com bitola de três centímetros, com acabamento em pintura preta e tela plástica hexagonal preta com malha de duas polegadas. Nesta tela estão fixados tecidos de diferentes tons de cinza que geram o módulo e volume principal. Há dois fios de *nylon* que cruzam todos os módulos formando uma linha única que deixa bem amarrada a estrutura. É nos barrotes de madeira e nesses dois espessos fios de *nylon* que são feitas as 96 amarrações para a suspensão do cenário. Nessa grande estrutura percorrem eletrodutos corrugados de 25mm nas cores cinza, amarelo e preto que trazem o aspecto de cabos e ampliam a aparência de emaranhado criando uma textura que compõe grande parte do espaço cênico (Figura 6).

8. Conteúdo retirado do programa do espetáculo *Frágil – O baile cênico das relações*.

9. Natural de São Paulo (SP), Marcos Guiselini trabalha com iluminação cênica desde 1989, iluminando shows, peças de teatro, espetáculos, festivais e mostras de dança, além de ministrar workshops e oficinas na área de iluminação cênica. Atualmente é iluminador nos seguintes locais: Escola Macunaíma, Prefeitura da cidade de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Escolas SESI E SESC de todo o Estado de São Paulo, e escolas de dança e teatro.



A luz concebida para o espetáculo

A montagem da luz cênica geralmente inicia pelas luzes básicas que permitem a visualização e o preenchimento uniforme do palco. No espetáculo *Frágil – O baile cênico das relações*, essas luzes foram fixadas na vara de luz do proscênio, no qual, ao longo desta, estão uniformemente distribuídos os cinco refletores do tipo Fresnel com o propósito de criar uma geral de frente luminosa e que suavemente se dilui nas extremidades. Nessa vara de luz estão posicionados também dois refletores do tipo PAR 64 que geram um foco brilhante no centro do palco; um refletor com lente Fresnel que cria um foco com bordas difusas para criar uma área de destaque no lado direito do palco; quatro refletores PC que com suas lentes plano-convexas direcionam a luz para o meio e parte do fundo do palco de modo a complementar a luz da geral de frente; e um refletor PAR 64 posicionado na extremidade direita da vara de luz que tem por objetivo direcionar a luz para o proscênio em um determinado momento do espetáculo. Na primeira, terceira e quinta varas de luz do palco estão fixados nas extremidades da vara de luz os refletores que formam as luzes laterais altas. Na segunda vara de luz do palco estão posicionados três refletores do tipo Set Light, todos possuem grande abertura de campo e filtro azul para colorir a luz; um destes refletores está posicionado na esquerda da vara de luz e seu objetivo é iluminar o cenário quando o mesmo estiver no chão do palco, já os outros dois refletores estão fixados mais ao centro da vara de luz e seu propósito é gerar uma luz a pino azul que se espalha de modo a colorir o cenário de teto. Na quarta vara de luz do palco, nas extremidades da mesma estão fixados os refletores do tipo elipsoidal que são utilizados para exibir riscos de luz por meio do uso de gobos; ao centro dessa mesma vara de luz há dois refletores a pino do tipo Set Light que

Figura 6: O aspecto do cenário durante a montagem do espetáculo. É possível visualizar a estrutura de tela plástica hexagonal, os tecidos de cor cinza, os eletrodutos e as amarrações nas varas de cenografia. Fonte: Stefanello Studio.

possuem filtro de luz vermelho cujo propósito é de colorir o cenário de teto. Na vara de contraluz há oito dispositivos eletrônicos de LED que são comercialmente conhecidos como PAR LED 64, estes equipamentos são capazes de reproduzir uma vasta gama de cores obtidas através da mistura das cores primárias da luz mais o branco (*red, green, blue, white*). Nas extremidades da vara de contraluz há refletores do tipo elipsoidal que exibem pontos de luz por meio do uso de gobos. Também foram utilizadas escadas laterais, cada uma com dois equipamentos, um refletor do tipo elipsoidal e um refletor do tipo PAR 64, ambos são utilizados para valorizar a tridimensionalidade do corpo dos bailarinos. Por fim há uma fita de LED branco azulada que está fixada ao cenário de teto.

Luz, coreografia e cenografia: observação e reflexões

O espetáculo inicia com a relação materna que começa quando o bebê ainda está na barriga da mãe. Escuta-se uma música com o palco no escuro, algum tempo depois a luz branca, cuja intensidade vai aumentando aos poucos, revela um grupo de bailarinos, cobertos por leves tecidos brancos, realizando movimentos no lado direito do palco. Essa luz vem lateralmente valorizando as dobras e volumes e é complementada por um foco de luz frontal, que vem da vara de luz do proscênio com intensidade suave. Para obter este efeito é utilizado o refletor de luz Fresnel, com sua típica concentração de luz no centro e diluição suave nas bordas.

A música é interrompida por sons de fluídos líquidos e do pulsar de um coração, uma luz vermelha a pino se ascende sutilmente sobre o cenário, a plateia percebe que há algo no teto acima do pal-



co. A atmosfera criada remete ao interior de uma barriga em gestação. No momento seguinte, uma das bailarinas se desvencilha dos tecidos do cenário, sua veste é justa, escura e deixa os braços e pernas aparentes. A coreografia se desenvolve com parte do grupo se dispersando pelo palco, onde os mesmos são os próximos a se libertar dos tecidos embrionários, revelando vestes, justas, nas cores verde e vermelho, como se rompessem o cordão umbilical. A luz se espalha no palco por meio de fechos laterais altos e médios que vão delineando os volumes, completados por uma suave luz frontal, que permite maior visibilidade dos detalhes da representação desde a plateia (Figura 7).

A próxima coreografia se refere à passagem da juventude para a vida adulta, com seus conflitos e dificuldades de relacionamento. Os bailarinos em cena vestem um acessório com forma circular nas costas sugerindo asas, que simbolizam a liberdade e a independência em relação aos pais. Estas “asas” são feitas de tule branco gerando boa interação com a luz devido às características translúcidas desse material que adquire a tonalidade da luz cênica. O grupo se aglutina no centro do palco onde é destacado por uma luz frontal branca e brilhante característica dos refletores PAR 64 posicionados no meio da vara de luz do proscênio. Com o avançar da coreografia, luzes vermelhas e azuis a pino ascendem-se gradualmente revelando a textura

Figura 7: À esquerda, o grupo dança no lado direito do palco e é iluminado por luzes laterais e por um foco de Fresnel localizado na vara do proscênio. Ao centro e à direita a luz se espalha através das luzes laterais altas e da suave luz geral de frente localizada na vara do proscênio. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.

do cenário, gerando tons entre o violeta e o rosa. Segundo Eva Eller, a cor rosa sugere inocência, mas “perto do violeta e do preto [...], o rosa oscila entre a imoralidade e a paixão, entre o bem e o mal” (HELLER, 2013, p. 214). As cores das luzes vão pontuando a narrativa, a contraluz azul cria a profundidade e atmosfera em um momento de maior intensidade da música e na sequência coreográfica, a luz adquire um tom avermelhado conforme nos tornamos mais fortes ao atingimos a vida adulta. Ao término da coreografia as cores das luzes dão lugar ao intenso contraste gerado pelas luzes laterais de chão e luzes laterais altas que valorizam os volumes dos corpos dos bailarinos (Figura 8).

A coreografia seguinte apresenta os medos que acompanham a trajetória de vida das pessoas. Cada bailarina verbaliza seus medos enquanto dá um passo à frente. Quando avançam até o centro do palco e é pronunciado o último dos medos, desencadeia-se um movimento geral de combate como forma de enfrentar estes medos. Os bailarinos, porém, não falam sobre seus

Figura 8: No alto e ao centro o foco de luz frontal da vara do proscênio destaca o grupo. Na sequência, as cores acompanham a narração, do inocente rosa, ao profundo azul, até o forte vermelho. Por fim, o contraste das luzes laterais domina a cena abaixo no canto direito. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.





medos, ficam estáticos no fundo do palco. É um questionamento sobre a masculinidade tóxica, segundo a qual os homens devem se mostrar sempre fortes e competitivos.

O grupo forma uma fila no fundo do palco que aos poucos avança e se fragmenta conforme as bailarinas falam seus medos e saem de cena, a luz vinda das laterais é repleta de sombra e contrastes evidenciando o aspecto tenso. Os três bailarinos que restam no palco passam a disputar entre si um lugar em um pódio que se forma por meio de três praticáveis de madeira empilhados, e ao som de uma percussão que remete a algo tribal. Os rasgos de luz gerados através de gobos se juntam à luz vermelha a pino sobre o cenário criando uma atmosfera brutal e selvagem. Segundo Eva Heller “o vermelho é masculino como cor da força, da atividade e da agressividade” (HELLER, 2013, pg. 57). A luz adquire um tom azul, que somado ao vermelho torna-se rosa, isso ocorre quando as mulheres entram e dominam a cena. “O azul é plácido, passivo, introvertido: no simbolismo ele pertence à água, que também é um atributo feminino” (HELLER, 2013, p. 33) (Figura 9).

A coreografia com as cartas faz referência às relações pautadas pela distância física. Trata-se das cartas enviadas e das que foram escritas, mas nunca enviadas. Faz uma reflexão com os momentos de se pôr em silêncio e de não escuta.

O palco está completamente escuro. No proscênio, uma bailarina solitária, com seu ajustado figurino vermelho, caminha lentamente da esquerda para a direita com uma carta na mão. Ela caminha pisando nos retalhos e fios espalhados pelo chão, enquanto a luz dramática e sombria incide lateralmente iluminando suas formas e face. Outros bailarinos entram

Figura 9: À esquerda bailarinos formam uma fila no fundo do palco, são iluminados pelas luzes laterais e luzes laterais altas. Ao centro o destaque é para a luz vermelha que remete à disputa, agressividade e masculinidade. À direita tons azuis trazem a passividade e iluminam o momento em que as mulheres dominam a cena. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.

em cena com os figurinos que variam das tonalidades de verde, violeta acinzentado e vermelho escuro. Eles jogam dezenas de cartas para o alto as espelhando pelo palco, enquanto a bailarina com a carta na mão se junta aos mesmos. A luz inicial é azulada e fria, as luzes principais vêm das laterais e da suave geral de frente que se espalha sutilmente pelo espaço, quase não permitindo perceber que o cenário está inclinado e um pouco mais rebaixado ao fundo. No ponto alto da música a luz se torna rosada e as laterais ganham intensidade realçando os volumes dos corpos, há momentos em que a luz valoriza o desenho da coreografia com os focos frontais posicionados na vara de luz do proscênio. Aos poucos a luz se torna azul, os bailarinos recolhem as cartas do chão e resta somente um casal em cena (Figura 10).

A próxima sequência coreográfica aborda as relações afetivas amorosas. A luz azul sobre o cenário traz um aspecto poético de luar para um casal que ocupa o palco. O chão adquire a textura do cenário e dos gobos de luz, que no alto do cenário criam pontos luminosos remetendo a um céu estrelado. O azul representa também a fidelidade, a confiança e “é a cor das dimensões ilimitadas. O azul é grande” (HELLER, 2013, p. 24). Nesse sentido, a luz amplia o espaço, e distancia a plateia, deixando o casal mais à vontade e íntimo, enquanto que as luzes laterais valorizam suas formas. Sai de cena a intimidade

Figura 10: À esquerda, o palco está escuro e a luz ilumina lateralmente o corpo e o rosto da bailarina que se desloca no proscênio. Ao centro a luz ganha tonalidade rosada, valoriza os volumes com o uso das luzes laterais e suave geral de frente. À direita, a luz valoriza momentos da coreografia com o uso de focos frontais. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.





e entra uma atmosfera apaixonada. Os demais bailarinos entram em cena com figurinos que exibem um aspecto confortável, com tecidos leves e soltos de cor nude e suavemente dourada. O lenço vermelho se destaca na coreografia, como um acessório do figurino que simboliza o amor: “o amor é vermelho, em segundo lugar vem o gentil cor-de-rosa” (HELLER, 2013, p.54). A luz espalha-se pelo palco, torna-se mais difusa, luminosa e vem de várias direções como as laterais, laterais altas, geral de frente, contraluz de cor magenta e até mesmo a pino acima do cenário com luzes vermelhas e azuis que resultam em rosa. Ao término da coreografia a luz fica avermelhada (Figura 11).

Na sequência, são retratadas as relações de exclusão e de aceitação em um grupo. Muitas vezes indivíduos são rejeitados por questões de crença, raça, estética, gostos pessoais ou simplesmente afinidade. A música é tensa, três bailarinas interagem onde uma é claramente rejeitada. As luzes que vem das laterais não tocam o chão, elas geram contraste e deixam bastante área escura que, complementadas pela fumaça, cria a atmosfera sombria. O lenço vermelho agora é utilizado como meio de opressão: “O ódio é vermelho; em segundo lugar vem o preto, epitome do mal” (HELLER, 2013, p.54). A bailarina rejeitada é acolhida por um grande grupo de bailarinos que utilizam os figurinos leves, soltos e doura-

Figura 11: Na primeira linha, a luz azul e os desenhos dos gobos remetem ao luar em um céu estrelado, o azul distancia a plateia dando mais privacidade ao casal. Na segunda linha, o romantismo é luminoso, suave e rosa, destacam-se os lenços vermelhos da CVI que simbolizam o amor. As duas fotos centrais são do ponto de vista da quinta fileira da plateia. Fontes: Stefanello Studio e https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.

dos. Em cena, o grupo a veste discretamente em uma formação circular no canto esquerdo do palco. Agora a bailarina pertence a esse grupo que realiza a coreografia com formações circulares. A luz suave característica do refletor com lente Fresnel é complementada pelos contornos gerados pelas luzes laterais (Figura 12).

A relação de amizade verdadeira e confiável, que surge ainda na infância é o tema da coreografia que segue. Ainda com os figurinos leves e dourados, duas bailarinas executam a coreografia que se inicia na frente e no lado direito do palco e se encerra no lado esquerdo. O cenário está no escuro, o destaque aqui são os elementos cênicos que são amplamente utilizados na coreografia. Trata-se de duas banquetas, uma menor que a outra que simbolicamente representam as amizades que se iniciam na infância e são levadas até a vida adulta. A luz lateral cria os recortes, volumes e toda a atmosfera intimista entre as duas (Figura 13).

De maneira geral, o espetáculo também retrata as relações por meio das tecnologias, que

Figura 12: Aspecto sombrio gerado pelos contrastes e pelas luzes laterais que valorizam os corpos sem iluminar o chão do palco. A bailarina é acolhida pelo grupo com vestes leves e douradas que realizam formações circulares. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.





Figura 13: A coreografia inicia na frente do palco e evolui partindo do lado direito para o lado esquerdo. A luz lateral gera volume e cria a atmosfera intimista dessa relação de amizade. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.

são instantâneas e ao mesmo tempo vazias. A coreografia cria cenas congeladas como fotografias que se diluem. O palco é preenchido pelos bailarinos que realizam poses, no qual somente um bailarino por vez se movimenta entre os demais. A luz geral de frente e a maquiagem bastante neutra permitem uma ótima visualização das expressões faciais enquanto as luzes laterais valorizam a tridimensionalidade dos corpos. Os figurinos funcionais, confortáveis e com extremidades livres, são previstos para todo o espetáculo. Este tipo de figurino permite uma boa visualização dos movimentos e a sua paleta de cores traz tons variados de violeta acinzentado, verde, azul, vermelho e preto (Figura 14).

As pressões da sociedade são retratadas em um momento de tensão no qual o cenário desce e comprime os bailarinos. Esse é o momento de maior interação entre bailarinos, cenário e luz. Os efeitos sonoros são tensos, apresentam sons de vento e de batidas repetitivas. A contraluz se ascende em um tom de azul e acima do cenário a luz a pino exibe uma

breve coloração avermelhada. No palco os bailarinos em pé preenchem uniformemente o espaço, abaixam-se e ajoelham-se, inclinam-se e olham para cima enquanto o cenário desce sobre eles. Ao chegar a uma altura de aproximadamente três metros do chão as fitas de LED fixadas no cenário se acendem exibindo sua luz de coloração branca azulada. Essa será a luz mais visível até a quase escuridão total. Os bailarinos deitam-se e são completamente cobertos pelo cenário de teto, que agora os comprime no chão. O palco fica em silêncio e uma luz azul suave e difusa cria uma atmosfera que trabalha a dualidade entre a densidade e o vazio (Figura 15).

O cenário ergue-se novamente, porém não completamente, sendo possível ver a sua inclinação. A coreografia que encerra o espetáculo expõe as relações humanas na continuidade através dos tempos, relações essas que sempre ocorrerão por sermos seres naturalmente sociáveis, como o verso da trilha sonora, que diz: “todos se diferem, e se parecem”. A luz exibe com



Figura 14: Essa coreografia cria cenas congeladas como se fossem fotografias, a luz geral de frente permite ótima visualização das expressões faciais enquanto as luzes laterais realçam os volumes. A fotografia do centro é do ponto de vista da quinta fileira da plateia. Fontes: Stefanello Studio e https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.

Figura 15: À esquerda, a contraluz azul e a luz a pino vermelha criam a atmosfera. Ao centro o cenário desce a aproximadamente três metros do solo, onde se acende a fita de LED. À direita, o cenário está no chão cobrindo os bailarinos, destaca-se a luz branca da fita de LED que é complementada pela suave luz azul. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.





clareza o contexto da cena, pois a partir desse momento não há mais mistérios ou elementos a esconder. Se estabelece uma relação de total transparência com o público, onde este tem a total visualização do que acontece em cena. O cenário, que representa as sinapses cerebrais e as próprias conexões e relações humanas, é valorizado pelo contraluz e pela luz a pino ambas de coloração azul. Os bailarinos e seus figurinos são realçados pelas luzes gerais e pelas luzes laterais de cor branco amarelado, que exibem com fidelidade a variação dos tons dos figurinos. E assim, em um misto de dança, música, luzes e cores, as cortinas se fecham encerrando o espetáculo (Figura 16).

Em relação à luz cênica do espetáculo, o design proposto e desenvolvido por Marcos Guiselini busca destacar e valorizar o cenário de teto. Isso acontece, principalmente pelo uso da cor somente na luz a pino e no contraluz.

As luzes a pino possuem um campo de luz extremamente aberto, elas estão localizadas acima do cenário de modo que tingem de luz parte dos tecidos translúcidos de *voil* do qual é constituído o cenário. Estas luzes possibilitam uma variedade de tons que matizam do azul, magenta e vermelho, o que é de grande importância para a dramaticidade do espetáculo. Mas essa não é apenas uma escolha estética, essa luz também possui a função de tornar imperceptível qualquer vestígio da tela preta que estrutura o cenário.

Guiselini consegue dar importância estética ao cenário até mesmo nos instantes densos e escuros do espetáculo. É o que ocorre no momento em que o grande emaranhado de fios desce sobre os bailarinos. O recurso da fita de LED adicionada ao emaranhado de fios permite, ao ser ligada, um efeito de pontos luminosos que parecem cintilar ao menor movimento desse cenário.

O inusitado nesse tipo de cenário é a impossibilidade de utilizar os focos recortados a pino sobre os bailarinos, já que o cenário abaixo dos

Figura 16: A luz exibe com clareza a última coreografia. O cenário é valorizado pela contraluz e luz a pino, os bailarinos e figurinos são valorizados pelas luzes frontais e laterais que exibem com fidelidade as cores e volumes. A foto do centro é do ponto de vista da quinta fileira da plateia. Fontes: Stefanello Studio e https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM.

projetores de luz causaria contrastadas sombras indesejáveis. O foco a pino é um recurso amplamente utilizado na dança para dar destaque em alguns momentos da coreografia. No estudo de caso aqui apresentado, por conta do cenário de teto, estes focos imprescindíveis foram obtidos pelo uso da luz frontal providas da vara de luz localizada no prosscênio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atualidade os espetáculos buscam se reinventar o tempo todo para acompanhar a transformação da sociedade e o surgimento de novos conceitos e tecnologias. Os diretores das artes cênicas se esmeram nas diferentes maneiras para emocionar e surpreender o público. Nesta tendência, cada vez mais caberá ao *lighting designer* a incumbência de projetar a luz para cenários inusitados, que utilizam locais ainda pouco explorados do espaço cênico. Quando isso ocorre, este profissional deve estar preparado e, para isso, o *lighting designer* deve buscar se aprimorar em temas como o comportamento da luz e suas características, bem como se atualizar quanto aos equipamentos e as novas tecnologias. Outro caminho na busca pela melhor qualificação, é revisitar os grandes nomes da renovação das tecnologias e da linguagem da luz cênica, em nível nacional e internacional.

No espetáculo *Frágil - O baile cênico das relações*, o cenário de teto trouxe um desafio maior para o *lighting designer* Marcos Guiselini, que em função deste cenário impossibilitou o uso de focos com recortes a pino para destacar e valorizar os bailarinos. Isso não necessariamente desfavoreceu o trabalho de Guiselini, pelo contrário, possibilitou que as luzes a pino ganhassem cores e preenchessem uma grande área desse cenário

iluminando-o, criando texturas e gerando maior dramaticidade para o espetáculo. Também foi possível fazer uso das fitas de LED, uma tecnologia recente e ainda pouco explorada na luz cênica, que fixadas ao cenário, criaram um efeito de valorização deste cenário. Conhecer os materiais do qual se constitui o cenário foi fundamental para conseguir o efeito de luz desejado. Como foi o caso do tecido de *voil* que, por conta de sua transparência, permitiu a passagem da luz como um filtro regulando as intensidades lumínicas e transformando a paleta de cores, misturando a cor pigmento e a cor luz.

Os bailarinos foram valorizados pelas luzes laterais, que fizeram escola com Jean Rosenthal (1912-1960), e se mostraram eficientes para a

valorização dos corpos durante a execução dos movimentos de dança. É importante ressaltar a importância que teve a vara de luz do proscênio, pois nela estavam fixadas a maioria dos equipamentos que formavam a luz geral e os focos frontais.

A importância deste estudo reside na busca pelo maior entendimento da luz agindo em um cenário de teto e no aporte aos profissionais do impacto de lidar com um cenário inusitado, quando se trata de novas soluções projetuais. Porém, é importante ter a percepção de que em cada cenário de teto a luz deverá ser trabalhada de forma individualizada, devido às características particulares de cada espetáculo e de cada projeto cenográfico.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Jonathan de. *Lighting for Dance*. Monografia-projecto (Mestrado em Teatro – Design de Luz). Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Porto, 2011.

BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

BEM, Cláudia Pinto de. *A luz, o Iluminador e o performer: uma experiência perceptiva*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2014.

CABRAL, Agnes A. de S. *Dinamizando a videodança: iluminação cênica como um elemento de linguagem*. Natal: UFRN, 2013.

CAMARGO, Roberto G. *Livros técnicos sobre iluminação cênica*. Campinas: Laboratório de Iluminação da Unicamp, 2003.

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

CAMPOS, Aurora. Cenografia – Conversa com Aurora dos Campos. Questão de Crítica. *Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. v. 2, n. 15, 2009. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2009/05/cenografia/>. Acesso em: 29 jan. 2021.

CAMPOS, Aurora. O estrangeiro. Aurora dos Campos - Cenografia e direção de arte. Blog, 2009. Disponível em: http://auradoscamos.blogspot.com/2009/05/o-estrangeiro_31.html. Acesso em: 29 jan. 2021.

COLKER, Deborah. *Velox*. Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/velox>. Acesso em: 29 jan. 2021.

CRUZ, Miguel. *McCandless: Uma teoria da iluminação moderna*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2020.

DEL NERO, Cyro. *Máquina para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Editora Senac SP/Edições SESC SP, 2009.

DIAS, Liz. *Documentário sobre Pina Bausch*, 2012 Disponível em: <https://youtu.be/StaeF3-Czew>. Acesso em: 8 fev. 2021.

FERNANDEZ, Alline B.; FERREIRA, Pamela, F. *Espectáculo Frágil - O baile cênico das relações*. Santa Maria, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZY_j_PKrQIM. Acesso em: 8 fev. 2020.

FERNANDEZ, Alline B.; FERREIRA, Pamela, F.; SANTOS, Oneide S. Entrevista com Marília Chartune – Live Esperança H Vinte TV. Santa Maria, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/510515095659573/videos/590895591862920>. Acesso em: 10 nov. 2020.

FIGUEIREDO, Laura M. Luz, tecnologia e arte. Blog, 2012. Disponível em: <http://luztecnologiaearte.weebly.com/antiguidade-seacutecv-ac.html>. Acesso em: 9 nov. 2020.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. 5 ed. São Paulo: Editora Senac, 1998.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores, como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Editora G. Gili Ltda., 2013.

HOLMBERG, A. *The theatre of Robert Wilson: directors in perspective*. Cambridge University Press, 2005.

INNES, Christopher. Visiones del movimiento: Isadora Duncan y Gordon Craig. In: CASTAÑO, Antonia [ed.]. *Edward Gordon Craig: el espacio como espetáculo* [catálogo]. Madrid: Ed. La Casa Encendida/Fundación Caja Madrid, 2009.

- MARINGÁ CONVENTION & VISITORS BUREAU. Sala de Imprensa - Cia. de Dança Deborah Colker traz a Maringá espetáculo Velox. Maringá, 2016. Disponível em: http://www.maringacvb.com.br/imprensa/exibe_salas_imprensa/7570/cia.-de-dan-a-deborah-colker-traz-a-maring-espet-culo-velox.html. Acesso em: 30 jan. 2021.
- MONTEIRO, Gabriela L. G. As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético. *Revista Moringá*, João Pessoa, UFPB, p. 95-107, 2017.
- MOURA, Marinalva. *Iluminação*. Cia. Teatral Sinestesia. Mecânica IFRN-CNAT. Disponível em: <https://ciasinestesia.wixsite.com/sinestesiateatral/iluminao>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- PEDREIRA, Juliana. A tecnologia teatral como resgate da memória da cena. *Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Porto Alegre, 2012.
- PRÄKEL, David. *Fotografia básica 02: iluminação*. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.
- RAMOS, Luiz F. A obra de Edward Gordon Craig na visão de Luiz Fernando Ramos. *1º Seminário de Difusão de Produção Científica*, maio 2014. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/noticias/luiz-fernando-ramos-aprofunda-estudos-sobre-edward-gordon-craig-0>. Acesso em: 12 set. 2020.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. 3 ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- SILVA, Eliana R. *Encenação e cenografia para dança*. Diálogos Possíveis, jan./jun. 2007. Salvador: UFBA, 2007.
- SIMÕES, Cibele F. À luz da linguagem: um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. *Revista eletrônica Sala Preta*, São Paulo, USP, 2015.
- SMALL, Daniele A. Uma verdade ainda negativa - Crítica da peça *O estrangeiro*. Questão de Crítica. *Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. v. 2, n. 12. 2009. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2009/02/uma-verdade-ainda-negativa/>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- SOARES, Leônidas G. *El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- SVOBODA, Joseph. *Polyekran, Polyvision*, 2020. Disponível em: <http://www.svoboda-scenograph.cz/en/polyekran-polyvision/>. Acesso em 14 set. 2020.
- TUDELLA, Eduardo A. da S. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: EDUFBA, 2017. 614 p.
- TUDELLA, Eduardo A. da S. Design, cena e luz: anotações. *Revista A[[]berto*, São Paulo, n. 3, p 11-24, 2012.
- VIANNA, Cleverson T. *Classificação das pesquisas científicas – Notas para os alunos*. 2p. Florianópolis, 2013.
- WOLFF, Silvia S. Corpo tecnológico: sobre as relações entre dança, tecnologia e videodança. *Revista Cena*, Porto Alegre, UFRGS v.14, p.1-12, 2014.
- XAVIER, Joelma R. Nó: entrelaçando pulsões. *Horizonte da Cena*. Site de crítica de Teatro, 2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/tag/danca-contemporanea/>. Acesso em: 12 nov. 2020.