Introdução

Eduardo Tudella

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

TUDELLA, E. Introdução. In: *A luz na gênese do espetáculo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 17-39. ISBN: 978-85-232-1858-4. <https://doi.org/10.7476/9788523218584.0002>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

INTRODUÇÃO

Este livro trata de aspectos específicos das relações entre a luz e a cena, acentuando a necessidade da sua discussão, no Brasil. A observação da luz como um aspecto que integra organicamente o espetáculo¹ estabeleceu o *ipso facto* a necessidade de nele incluir elementos de outros campos do conhecimento, especialmente da história, da filosofia e da ciência. Algumas reações dos leitores a essa orientação e conteúdo são previsíveis. Para uns e outros, certas informações e/ou opiniões podem ser consideradas excessivas ou até mesmo desnecessárias. A reação dos leitores estará ligada ao interesse, à vinculação a determinado campo do conhecimento, o que gera expectativas diferenciadas. Certamente cada um deles escreveria este livro de modo, o que implicaria em outra abordagem.

Há um risco calculado quando se decide encarar a luz como um aspecto que contribui amplamente para o espetáculo, e não como uma exclusiva questão técnica, mecânica, superficial ou até externa. De todo modo, do leitor é solicitada alguma flexibili-

¹ O termo espetáculo tem sua origem latina em *spectare*, que se refere a: olhar para, ver, assistir.

dade: quando a informação sobre um autor ou período histórico lhe parecer desnecessária, sugere-se que seja levado em conta o reduzido público interessado num texto cujo tema é a atuação da luz na cena, podendo incluir uma clientela não familiarizada com sua abordagem teórico-histórica. Ou seja, o leitor nem sempre será um especialista, um crítico ou um estudioso da teoria. Por outro lado, a diversificada ramificação do conhecimento com a qual a atuação da luz na cena se relaciona pode sugerir a inclusão de um ou outro nome que aqui não aparece.

Esclareça-se que a seleção de autores e artistas, assim como a abordagem específica de certas obras, pretende empreender uma trajetória teórica e analítica particularmente articulada para interagir com o tema. Pede-se que seja levado em consideração que o presente livro já pode ser considerado de demasiada extensão para os padrões vigentes, o que orientou a exclusão e/ou que fossem evitadas outras possíveis discussões, análises, autores e artistas.

Há certa demanda para a apresentação de um novo método para “fazer a luz” no teatro, assim como para a descrição de processos do trabalho particular de um iluminador. Tais caminhos foram deliberadamente desconsiderados. Pode-se dizer que o primeiro poderia resultar na legitimação de uma “cartilha” obsoleta já ao final de sua redação devido às frequentes mudanças nas características dos instrumentos, acessórios e sistemas de controle utilizados pelo iluminador em seu ofício; o segundo caminho envolveria demasiada ênfase no trabalho de determinado artista. As duas opções pareciam muito atreladas ao “como fazer”, enquanto o interesse aqui está em “por quê?”. Essa compreensão indica discussões acerca da contribuição estética da luz na práxis² cênica, com o objetivo de problematizar seu papel na realização de um espetáculo.

Deve-se ressaltar: parte substancial das questões que originaram tal compreensão está intrinsecamente vinculada às atividades do cenógrafo e do iluminador. A problematização da atividade de “iluminar” espetáculos promoveu o contato com um extenso volume de textos que, além da dramaturgia, incluíam vários outros documentos de igual importância. Desse processo resultou o estimulante desafio de selecionar um corpo significativo de textos que contribuíssem na presente argumentação.

Ao participar de um espetáculo no qual deve “fazer a luz”, uma demanda presente em vários processos pode incomodar o iluminador. Mesmo que lhe

2 O termo *praxis* (πρᾶξις), que pode ser relacionado com *prattein* – literalmente – “fazendo”. Em sua origem grega, referia-se a uma atividade da qual participavam homens livres. Aqui se considera o termo com a abrangência de um processo, da efetivação de uma proposição que incorpora o conhecimento e as problematizações apresentadas pela cultura.

ocorram ideias apropriadas, a tarefa de “fazer a luz” pode estar, em muitos casos, comprometida com uma espécie de “urgência” da qual resultaria uma qualidade apenas sofrível, de cunho essencialmente técnico, inferior àquela que se poderia alcançar caso fosse incluída a experimentação exigida por um trabalho artístico. E não somente os prazos, mas também limitações técnicas e artísticas presentes em certos processos podem redundar em qualidade apenas satisfatória quando se considera a excelência esperada de uma obra artística. Fica uma impressão: ou o teatro é uma atividade que aceita o tratamento negligente de um dos seus aspectos essenciais, ou a luz é encarada como elemento sem importância no contexto do espetáculo, sendo considerada parcialmente, até mesmo desconsiderada, ou há alguma ignorância no que se refere à sua contribuição para o trato visual do espetáculo.

Essas questões integram a motivação para este livro, orientando uma inquietação específica: mesmo que o iluminador seja autorizado a desenvolver seu trabalho um, dois, ou, quem sabe, três dias antes da estreia de um espetáculo, a cena em si pode incorporar relações visuais que se iniciam antes mesmo dos momentos concedidos para que se “monte” a luz. Ou seja, a luz parece ingressar no processo do espetáculo em situações que antecedem àquelas nas quais o profissional é autorizado a adentrar o espaço físico de um teatro, para “fazer a luz”. Ficaria, então, a questão: onde e quando o trabalho do iluminador deve ser iniciado?

Observando ensaios que antecedem a “montagem da luz”, ainda que sua presença seja facultativa em alguns estágios, o iluminador pode ser estimulado por diversos eventos desses estágios, como a ação delineada por cada ator, pelas relações entre atores que buscam um “lugar” no espaço da cena. Mesmo sem um cenário já construído e na ausência de um palco – ou local definido para o espetáculo –, os atores edificam virtualmente o lugar artificial da cena, deslocando-se nas salas de ensaio. Isso indica a presença e a necessidade de uma luz que interaja com aquelas experimentações espaciais. Afinal, se há um lugar cênico a ser percebido visualmente, deve haver luz. Ou seja: ainda que o iluminador não esteja nos ensaios para “fazer a luz”, ela já está lá, de certa maneira.

Outro aspecto da questão ficou sublinhado: essa “luz” que antecede a presença do iluminador se evidencia também em muitas “falas” – nas palavras – proferidas pelos atores. Torna-se flagrante na obra de muitos dramaturgos a intenção de compartilhar com o fruidor, não somente o lugar e o tempo da ação, mas também a atmosfera de cada espetáculo, ou cena. Mais do que a necessidade de iluminar onde e quando a ação ocorre, podem ser sugeridas qualidades visuais simbólicas para o possível tratamento de cada ação, lugar, tempo, ou atmosfera (que só

podem ser compreendidos separadamente nesse nível discursivo, já que interação na efetivação do acontecimento espetacular) experimentados pelos atores, até mesmo antes dos ensaios, já nas “leituras de mesa”. Por conseguinte, além de apenas mostrar o deslocamento mecânico no espaço, a luz também se relaciona com as causas e consequências do movimento, participando do processo argumentativo da ação dramática. Há algo que provoca o movimento da personagem, levando-a a interagir com o mundo. O dramaturgo expressa sua opinião sobre tal processo, no modo como o trata em sua obra. Observando traços artísticos deixados por tais relações, o iluminador elabora sua própria interpretação visual de uma peça.

Seguindo a trilha dos ensaios, estudando alguns dos textos de espetáculos nos quais ele “fez a luz”, o iluminador pode constatar a observação inicial: tanto em indicações de ordem mecânica dos movimentos, ou seja, o deslocamento das personagens no espaço da cena, quanto em questões de natureza simbólica relacionadas aos aspectos ontológicos do movimento, ao movimento como devir, a luz já se faz presente nos textos das peças. Para revelar compromissos com a luz, portanto, a dramaturgia dispensa a elaboração cênica de um diretor, dos atores, do cenógrafo, do figurinista, do maquiador, do aderecista, do músico, ou de qualquer outro artista envolvido em um espetáculo.

A luz que pode ser identificada em momentos anteriores à estreia de um espetáculo, também se manifesta antes que a ideia de cena alcance as salas de ensaio. Ela já está presente nos traços do espetáculo que pulsam no trabalho do dramaturgo, caracterizando uma espécie de estado “pré-cênico”, um processo vivo, constituído por todas as atividades que ocorrem desde as primeiras ideias que levam à realização espetacular. Transformando-se sucessivamente, o estado pré-cênico transfigura-se quando o acontecimento teatral ocorre, no ato de compartilhar com o público. O que parece óbvio, mas não equivale a dizer que o diretor esteja obrigado a usar o texto como um livro de receitas rígidas.

Até esse momento, contudo, a observação do problema se referiu ao trabalho do iluminador, produzindo outra inquietação: trata-se de uma característica da práxis cênica atual ou, ainda, do restrito universo da atividade do iluminador, o que poderia ser interpretado como uma idiosincrasia? No intuito de compreender tal problematização e testar a abrangência desse ponto de vista foram incorporados determinados documentos, ampliando a observação para estabelecer um espectro capaz de construir a argumentação. Tal espectro pode abranger um amplo contexto cultural ao qual se incorpora a obra de arte, incluindo a dramaturgia de

um modo geral, assim como outras obras teóricas e/ou artísticas com as quais ela opera correspondências.

Cada aspecto da arte teatral só cumpre integralmente sua função quando o acontecimento se inicia, incluindo o texto teatral aqui compreendido como um passo em direção à cena, provocação para um espetáculo e um aspecto do estado que denominei aqui “pré-cênico”. Caberia testar a convicção de que a luz toma parte dos primeiros estágios do processo teatral e já se inscreve na gestação do espetáculo, desde as suas primeiras ideias, alcançando a qualidade de elemento unificador do corpo da cena.

A presença da luz, então, pode estar investida de certo grau de simplicidade que deve ser diferenciado, entretanto, do tratamento simplório ao qual a cena pode ser submetida, quando apenas se decide “fazer a luz” ou iluminar, de modo genérico, seguindo regras oriundas de práticas observadas corriqueiramente, pelas quais os efeitos passam, de espetáculo a espetáculo, gerando uma espécie de tautologia visual. Isso ocorre quando a ideia que sustenta o estatuto visual dos espetáculos está ligada ao objetivo de criar efeitos, tratando os eventos como mera reprodução extemporânea de festividades que abusam dos fogos de artifício. Como se todo espetáculo fosse uma variação do *réveillon*.

Se a presença da luz pode ser identificada desde a elaboração poética do dramaturgo, ela alcança a qualidade de um elemento estético-poético da práxis cênica, originando estímulos que desobrigam o iluminador a abusar dos efeitos para demonstrar sua presença. Mesmo que um autor não se dê conta, sua relação com a abordagem visual já se efetiva quando ele cria imagens mentais³ relacionadas ao contexto de sua obra. A investigação de tais imagens estabelece provocações para todo artista que encara a cena como um problema estético-visual.

Tal abordagem tenciona confrontar a possibilidade da presença da luz na gênese da cena com a diversificada informação encontrada no trabalho de artistas, estudiosos e críticos, orientando tal confronto por um problema simples: em que momento a cena exige a presença da luz? Identificar esse momento leva a duas questões: em primeiro lugar, por que a luz ingressa na práxis cênica num dado momento, e que luz a cena exige para se qualificar como manifestação artística? Por outro lado, isso pode levar a questões acerca do aparecimento histórico da luz no teatro.

A cena é aqui compreendida como um acontecimento no qual o artista opera conceitos e ações estético-poéticas para a criação de uma obra cuja ocorrência se

3 Diferentes das imagens visuais elaboradas em um espetáculo.

dá em lugares escolhidos para abrigar seu encontro-confronto com o público, sem o qual ela não se efetiva. Isso propõe a articulação entre as partes de um todo, compreendida como regulação através de acordos que dirigem a determinado fim os aspectos de um processo, no caso, a práxis cênica. Tal articulação está ligada à observação da cena como um acontecimento que também expressa, comunica e sensibiliza visualmente.

Vale lembrar a abordagem de Vilém Flusser (1999, p. 18) quando ele discute a etimologia do termo *design*⁴ e apresenta uma interpretação do termo latino *articulum*, que se relaciona com *articulus*,⁵ ganhando relevância no propósito deste livro: a “capacidade de transformar algo em benefício próprio”.⁶ Nesse caminho, será aqui observada a compreensão da práxis cênica – ou do acontecimento espetacular – como um *locus*⁷ no qual a visualidade pode ser avaliada como articulação capaz de cumprir expressividade, comunicação e experimentações sensoriais particulares.

Uma decisão importante na redação do presente texto foi evitar o uso de analogias, de metáforas e expressões que fazem menções à luz e/ou à visão para substituir ou significar conhecimento, esclarecimento, razão, sabedoria, revelação, entre outros. Tais soluções foram descartadas para acentuar que qualquer autor – independente do seu interesse, seja um artista, um crítico, um interessado exclusivamente nos estudos teóricos, um cientista – aplica tal categoria de expressões como resposta involuntária à relevância da luz na construção da cultura, ou seja, na efetivação da presença humana. De todo modo, expressões como “dar luz a”, “pôr em foco”, “à luz de”, “iluminar”, “trazer à luz”, entre outras, nos sentidos acima indicados, serão aqui raramente aplicadas.

Termos como “teatro”, “espetáculo”, “espetacularidade”, “cena”, além de expressões como “acontecimento espetacular”, “evento cênico”, evento espetacular, são aplicados como referência, tanto ao teatro quanto à dança, assim como ao balé, à ópera, ou a qualquer manifestação da atual performatividade. Tais eventos integram o conjunto que nesse livro será denominado “práxis cênica”, considerando-se a dilatação que vem sendo associada ao termo espetáculo, hoje motivo de muitas discussões, que incluem até mesmo intenções de novas “teatralidades”, a ausência de personagens e, portanto, de drama (conflito).

4 Muitos estudos, em diferentes áreas do conhecimento, vêm sendo apresentados; o *design*, de modo geral, é descrito como “o arranjo geral das partes de um objeto”. (TUDELLA, 2012)

5 Ou um ponto de conexão [entre várias partes de um corpo].

6 “ability to turn something to one’s advantage.”

7 Ou o exato lugar onde algo acontece ou que se considera o centro de alguma coisa.

A dramaturgia está aqui relacionada (exceções serão comentadas) à acepção construída na raiz grega, cuja origem está em *dran* (do grego δράμα – ou agir, ação), de onde teria se originado o termo drama, como elaboração poética de construção dialógica que trata esteticamente conflitos humanos.⁸ Dramaturgia, portanto, remete aqui ao trânsito do vocábulo “drama”, no teatro ocidental, e trata da produção de um texto escrito com o olhar voltado para a ação cênica, motivada por objetivos e/ou desejos que impulsionam o ser humano e movem a personagem. Ou seja, trata-se da práxis cênica efetivada numa relação entre personagens, que se expressa através de uma ação integrada por conflitos motivadores, mesmo sem a exigência de um diálogo verbalizado, premissa que dispensa a palavra falada.

Iniciativas artísticas do século XX que clamam por modelos revolucionários – ou pela desconsideração de modelos – recebem aqui o mesmo tratamento dispensado ao drama de câmara, ou ao balé, como exemplos. A práxis cênica, então, é aqui abordada como manifestação artística que incorpora organicamente qualidades visuais. Um evento espetacular, que prescinde de conflitos, de ação cênica e até de personagens, será, portanto, integrado ao universo da práxis cênica, contexto que reúne uma diversidade de acontecimentos espetaculares efetivados em relações imediatas artista-público.

Como exemplo, foram levadas em consideração as iniciativas incluídas no teatro denominado pós-dramático, justificando tal decisão na exegese apresentada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2006, p. 81, grifo e tradução nossos): “[...] o conceito de ação desaparece em favor de ocorrências em metamorfose contínua, o espaço da ação aparece como uma paisagem continuamente modificada por diferentes *estados de luz, com figuras que aparecem e desaparecem*”.⁹ Vale mencionar, ainda, a provocação de outra assertiva do mesmo Lehmann (2006, p. 98, grifo e tradução nossos): “No teatro, então – que é *um lugar do olhar* – tornou-se possível realizar um princípio extremo de ‘dramaturgia visual’. [...] a ‘concreta’ realização de estruturas visuais formais da cena”.¹⁰ Ficam estabelecidas, portanto, substanciais associações entre a luz e a cena, como a qualificação visual do termo dramaturgia.

Num certo sentido, toda práxis cênica incorpora um modo visual de pensar, promovido pela interação de seus pressupostos estéticos com os processos

8 O monólogo se impondo como um limite flexível.

9 “[...] the concept of action dissolves in favour of occurrences, of continual metamorphosis, the space of action appears as a landscape continually changed by different states of light, appearing and disappearing objects and figures.”

10 “Thus, in theatre – which is a place of the gaze – it became possible to realize an extreme of the principle of ‘visual dramaturgy’. [...] the ‘concrete’ realization of formal visual structures of the scene.”

culturais nos quais os artistas que a concebem e realizam estão envolvidos. O movimento da segunda metade do século XX, que aponta para uma “dramaturgia visual” e propõe autonomia para a luz, representa a resposta do artista ao contexto cultural no qual ele está inserido.

Até mesmo respostas como a proposição da “morte da personagem”, discutida por Elinor Fuchs,¹¹ na qual a representação teatral formulada através de conflitos originados por desejos da personagem dá lugar à apresentação do corpo do ator, à sua presença, aos seus gestos, mantém a luz, ainda, como aliada. Seria prudente, nesse contexto, incorporar a compreensão do corpo como aspecto deflagrador na *performance*, presente no discurso de Richard Schechner.¹² A cena, por conseguinte, é aqui tratada na sua condição de corpo transitório, dinâmico, até inacabado, mas indissociavelmente impregnado de articulações orientadas por processos visuais.

Até mesmo a cena que pretende negar o “espectador-passivo [sic]” e procura parceria com um *corpo sensível abrangente*, com novas funções participativas de fruidor-criador, poderá incluir a capacidade desse novo parceiro de perceber visualmente, mantendo, assim, compromissos com a luz. Finalmente, a menos que se pretenda reduzir deliberadamente o alcance de uma obra que incorpora, representa ou apresenta alguma ação, impedindo que nela se envolva a capacidade perceptiva visual, a luz será imprescindível.

Com reservas, os termos iluminação e iluminador serão aqui aplicados para propor referências às ações de conceber e planejar a qualidade visual de um espetáculo, através da aplicação da luz. Vale dizer, portanto, que associar o uso de tais termos ao objetivo de “fazer luz” para a cena pode resultar em fragilidade na abordagem das contribuições da luz para os acontecimentos espetaculares. Atividades simplórias com os objetivos de “iluminar” e “fazer luz” podem reduzir a função do iluminador à ação quase mecânica de lançar luz sobre a cena, sem o aprofundamento de qualquer aspecto estético-poético norteador. E ainda, por vezes o iluminador pode parecer mais interessado na atividade de “inventor”, do ponto de vista científico, do que na sua função de artista.

Tal contexto oferece espaço para que se estabeleçam diferenciações entre a visibilidade e a visualidade, nos termos que serão aplicados ao longo deste texto. Ou seja: a adição de luz pode tornar a cena “visível”, como se fosse possível acionar a visão apenas como uma operação físico-química, sem que a visualidade resul-

11 Professora de Dramaturgia e Crítica da Universidade de Yale, EUA, autora de *A morte da personagem: perspectivas acerca do Teatro depois do Modernismo* [*The death of character: perspectives on Theater after Modernism*] (1963).

12 Professor da New York University, fundador dos *Performance Studies*, na Tisch School of the Arts/NYU.

tante – a afirmação visual – de tal visibilidade atenda a quaisquer critérios artísticos. A visualidade, como abordada no presente livro, está relacionada à atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica. Desse modo, projetar luz sobre a cena promoverá visibilidade. A análise de aspectos técnicos, estéticos e poéticos de tal ação, identifica a visualidade de um espetáculo, ou a qualidade das imagens (cênicas) que estabelecem a articulação do seu discurso artístico-visual.

A presente abordagem assume duas outras compreensões básicas, relacionadas à presença da luz como uma exigência da cena: em primeiro lugar, a práxis cênica é considerada aqui como uma arte compósita, cujos aspectos constitutivos – desde a dramaturgia, passando pelo ator, pela cenografia, até a luz – se relacionam de modo transversal para propor relações entre os acontecimentos espetaculares e o público. Os diversos aspectos da cena interagem em movimentos irregulares, transversalmente articulados, entrelaçando-se ao longo do processo de criação de um espetáculo, e não em camadas lineares superpostas sucessivamente. Ou seja: quando se “faz a luz” de um espetáculo, costumeiramente como etapa final do processo, acentua-se uma estratégia, de natureza operacional e/ou um simples hábito sem, necessariamente, ligação com o desígnio espetacular do teatro.

É até possível dizer que a decisão de convocar o “iluminador”, quando o espetáculo está “pronto”, pode estar vinculada à presunção de que só nesse momento ele terá o que “iluminar”. Ora, pode-se conjecturar: uma vez que estão criados os ambientes e as ações da peça, fica definida a hora de convocar a luz para “complementar”, ou “ajudar”. O presente trabalho presume que a cena em si não impõe tal processo e a luz tem função mais contundente e abrangente do que essas atividades podem cumprir. As atitudes de ajudar e complementar (quando desempenhadas pela luz na cena), então, somente interessam à presente abordagem como objeto de análise crítica.

A segunda compreensão refere-se aos movimentos transversais a ocorrer entre um estado pré-cênico e a cena propriamente dita, tornando possível encontrar indicações de diversificados elementos do espetáculo (cenografia, luz, entre outros), desde seu ponto de partida objetivo (ou material), que pode ser o texto de uma peça, um roteiro, uma composição musical, ou até um estímulo para improvisações, e assim por diante. As relações entre a luz e os demais agentes do espetáculo promovem as instâncias visuais presentes já na ideia primeira de cena; mesmo quando não há um texto dramático na origem do estágio denominado pré-cênico, já se encontra ali uma visualidade latente, que interage com questões

culturais, incluindo particularidades históricas, além das decisões estético-poéticas de cada autor.

Isso não implica que a qualidade visual presente no estado pré-cênico deve ser, ou será atendida – ou representada – na cena. Cada diretor tomará decisões estéticas particulares, considerando a proposição de espetáculo que intenta elaborar, em parceria com outros tantos artistas. Suas escolhas podem até negar – ou desarticular – a qualidade visual, a visualidade de certa obra da dramaturgia. Entretanto, se considerarmos as extensas implicações visuais da cena, o artista que reconhecer ou identificar a visualidade do material provocador do seu trabalho, seja uma obra da dramaturgia ou uma dentre as outras possibilidades já mencionadas, terá ampliadas suas chances de compreendê-lo, aguçando seu poder crítico e ampliando sua própria capacidade de criar caminhos.

Grande parte das traduções de originais, em inglês e francês, usadas no trabalho em curso, foram efetivadas pelo próprio autor do livro. Elas se referem a trechos de peças, de textos teóricos e poéticos, incluindo obras antológicas. Fica descartada, contudo, a intenção de apresentar novas ou revolucionárias traduções da teoria e/ou da poesia; elas funcionam aqui como indicativas de uma compreensão particular dos textos comentados.

Este livro resulta da abordagem da práxis cênica como um problema artístico-visual, cuja origem se encontra, não apenas nas primeiras teorizações do teatro da Grécia Clássica, mas também nos estágios iniciais do drama clássico, uma vez que ambas as abordagens observam e analisam a posição da luz no contexto do espetáculo teatral. Isso sublinha a posição da luz na práxis cênica que, ao incorporar esteticamente a visualidade, indica o seu reconhecimento como um dos aspectos artísticos do contexto.

O objetivo particular é identificar a presença da luz na gênese do espetáculo, através do estudo de documentos relevantes para a história da práxis cênica, aqui reunidos. Tal identificação permite observar variáveis estéticas, apontando a abordagem da luz como um problema cuja investigação é decisiva para a realização do acontecimento espetacular, evitando superficialidade em seu tratamento.

Destaquem-se duas instâncias que geram tal superficialidade na compreensão dos papéis da luz na cena. A primeira advém de certo desconhecimento das mencionadas questões estéticas envolvidas, seguida do acesso indiscriminado e pouco consequente a informações de natureza técnica, incluindo documentos encontrados na rede mundial de computadores. Como parece óbvio, a combinação das duas variáveis pode ampliar o saldo negativo dos resultados. Daí, a ausência da consideração dos papéis artístico-expressivos da luz ou seu tratamento como

um mero produto da genialidade de profissionais envolvidos na área, favorecendo uma discutível hegemonia tecnológica e determinando o equívoco de considerar a habilidade de operar *hardware* e/ou *software* (equipamentos e programas de computador), o principal contributo do iluminador.

A expectativa de literatura especializada na área corre o risco de limitar-se numa discutível orientação para a operação de aparatos (instrumentos, acessórios e sistemas de controle). Considerando-se que a cada momento novos aparatos são colocados à disposição dos iluminadores, tal literatura parece condenada a uma infundável lista de “manuais”.

Na verdade, o conjunto de habilidades e competências técnicas, imprescindível como requisito parcial na elaboração da luz para a prática cênica, torna-se discutível quando transformado em objetivo final da formação e atuação do profissional/artista. Vale registrar que, ao assumir a responsabilidade de conceber e planejar a luz para um espetáculo, o artista se obriga, não somente a dominar os aparatos tecnológicos, mas também a apresentar uma proposição estético-poética. Em *The magic of light* (1972), escrito por Jean Rosenthal com a contribuição de Lael Wertenbaker (integrando a habilidade para escrever que ela declarou não dominar) é revelada uma provocadora compreensão do tema: “*Lighting design*, a incorporação de qualidade ao ar pouco visível, através do qual se veem objetos e pessoas, começa com o ato de pensar sobre tal ação”.¹³ (ROSENTHAL; WERTENBAKER, 1972, p. 3, grifo e tradução nossos)

Encaminhar tais discussões, sublinhando reflexões acerca da qualidade visual da prática cênica, questiona a compreensão de que a luz é incorporada aos espetáculos com o objetivo de “ajudar” e/ou “complementar”. Ao contrário disso, o presente trabalho procura compreender a presença da luz na cena como aspecto indissociável de sua constituição. Abordando o espetáculo como uma elaboração visual, o estudo aqui desenvolvido incorpora diversas categorias espetaculares, sejam atuais, ou localizadas em momentos particulares da história.

Foi observada uma seleção de artistas e autores cujo trabalho pudesse contribuir para a elaboração de um pensamento organizado acerca dos papéis desempenhados pela luz no evento cênico, oferecendo alicerces que suportassem uma postura crítica sobre a constituição visual da cena. Tornou-se, então, oportuna, a inclusão de documentos visuais e textos antigos, que exigiram introduções sucintas sobre autores, manifestações e/ou obras, para familiarizar o leitor com

¹³ “Lighting design, the imposing of quality on the scarcely visible air through which objects and people are seen, begins with thinking about it.”

um material raramente mencionado em trabalhos acadêmicos brasileiros acerca do tema em questão.

Documentos antes observados sob outros ângulos ou abordagens teóricas, agora consultados sob a consideração da presença da luz na gênese do espetáculo, apresentaram novas contribuições. A busca de instâncias anteriores a cada processo observado incluiu referências históricas que indicam traços visuais de cada momento estudado, o que tornou evidente a interação entre a cena e a luz em diversos contextos históricos. Esse procedimento permitiu compreender melhor tais relações nos processos atuais. No que se refere à pintura, foram evitadas menções aprofundadas de análises apresentadas por teóricos ou filósofos, uma vez que isso ampliaria, em muito, o volume deste livro. Associe-se, portanto, a abordagem de tais obras à natureza do tema, ou seja, problematizações acerca das relações entre visualidade e luz, na cena.

Por outro lado, a inclusão de certos autores ou questões pode parecer desvio ou excesso para o leitor que pretenda isolar a luz considerando-a, de modo superficial, uma instância técnica. Nesse caso, certos documentos, manifestações ou processos teóricos, podem ser considerados dispensáveis, por um ou outro leitor. A documentação e os eventos discutidos foram selecionados com a convicção de sua relevância para a argumentação aqui elaborada. Aliás, muitos textos e documentos foram consultados em leitura exploratória e dispensados, inclusive para limitar a extensão final do texto.

Considere-se, portanto, duas vertentes da questão: a primeira refere-se à relevância da luz para a presença humana no universo, levando-se em conta a complexidade das relações entre a luz e a vida no nosso planeta; a segunda está ligada à própria natureza da práxis cênica que, como obra de arte composta, dá voz a cada um dos elementos que a constituem, respeitando a função de todos os outros, estabelecendo trocas e elegendo instâncias particulares para suas atuações. O processo em questão incorpora sutileza e complexidade à cena que, buscando uma só manifestação, faz interagir organicamente contribuições de diversos artistas e meios. Isso indica, por outro lado, relações produtivas entre autonomia e parceria, procurando avaliar o comportamento da luz nesse contexto.

Para apreender a cena na sua condição de evento que incorpora a luz, foi indispensável o contato com a história do teatro, sem a intenção de escrever mais uma História da luz teatral. O leitor atento perceberá que, mesmo sendo a presente abordagem indicativa de um trato histórico, ela se distancia da superficialidade de descrições cronologicamente lineares e generalizantes. A observação de contri-

buições da luz, em momentos e iniciativas muito particulares, provocou contatos com a filosofia, a arte e a ciência, identificando o que levou alguns artistas a construir respostas para atitudes que precederam sua contemporaneidade, apontando diferentes caminhos para seu próprio ideário artístico. A ausência de acento na cronologia pode suscitar o desejo de determinado leitor do deslocamento de um ou outro trecho do livro, reposicionando-o. Isso não somente é compreensível, como demonstra que outros trabalhos sobre o tema podem, ou devem, ser escritos.

Abordagens da história estão incluídas – *nollens, volens* – como tangências ao presente trabalho. Uma investigação com abordagem estritamente histórica, entretanto, exigiria pesquisa capaz de ampliar o alcance de estudos importantes, por exemplo, como aquele do historiador Gösta Mauritz Bergman¹⁴ (1905-1975), o que se afasta dos objetivos deste trabalho. Fica dispensada, portanto, a descrição sistemática de aparatos – instrumentos, acessórios e sistemas de controle usados nos espetáculos ao longo da história –, ainda que seja oportuno registrar o valor de estudos que abordem a questão.

A visualidade aparece aqui como índice ou sintoma da natureza estética do espetáculo, evitando a visibilidade que expõe a dimensão material dos corpos presentes na cena, nem sempre de modo competente e/ou eficiente, uma vez que isso já exige do iluminador formação e/ou prática positivamente qualificada. Além disso, a visibilidade superficialmente tratada pode desconsiderar proposições estéticas consistentes. Por outro lado, é importante salientar que no contexto da presente abordagem, toda obra – drama ou cena – apresenta sua própria assertiva visual. Ou seja, a visualidade não se manifesta apenas no “bom” espetáculo, no acontecimento espetacular aprovado pela teoria/crítica, ou pelo público, mas em qualquer manifestação. Então, o modo como um iluminador trata ou considera a visibilidade no espetáculo, como ele constrói sua narrativa visual, determina a identidade artística de sua proposição.

Em um espetáculo, por conseguinte, visibilidade e visualidade só podem ser desconectadas em processos de estudo, de análise crítica específica e todo espetáculo oferecerá ao público determinada visibilidade que promoverá visualidade ou assertiva visual. Se o iluminador deixou de lado pressupostos estético-poéticos, acentuando o ato mecânico de iluminar, ou considerou exclusivamente a visibi-

¹⁴ Gösta Mauritz Bergman (1905-1975), estudioso sueco. Var 1934–57 den første sjef for det svenske Riksteatern, virket også som teaterkritiker, og ble dosent i teat erhistorie ved Stockholms universitet 1947, professor 1958-1971. Trabalhou como crítico de teatro e foi professor de história do teatro na Universidade de Estocolmo, de 1958-1971. Bergman publicou vários livros, incluindo *Lighting in the theatre* (1977).

lidade mecânica, aquilo que ocorre no espaço cênico-teatral findará – provavelmente – numa visualidade inconsequente, inconsistente. Isso equivale a dizer que quanto mais o “iluminador” se afasta da mera “iluminação”, mais ele se aproxima da elaboração de um discurso poético-visual consistente e capaz de provocar a percepção, assim como as instâncias sensoriais.

Com efeito, uma vez que a natureza humana é compreendida neste livro como um complexo perceptivo do qual a visão representa um dos aspectos, fica afastada qualquer pretensão de defender qualquer hegemonia espetacular da visão, assim como da crença em uma absoluta – ou exclusiva – relação de visibilidade entre o espectador e o espetáculo.

É preciso compreender, portanto, que a luz não depende do seu tratamento hegemônico na cena para se tornar importante. Por outro lado, importa ponderar que a luz não pode ser desconsiderada ou substituída, já que nenhum outro aspecto da práxis cênica pode desempenhar suas funções. Desse modo, fica esclarecido seu papel de índice constitutivo, construtivo e fundante da cena. É preciso, portanto, assumir a responsabilidade de tratá-la como tal, observando tanto suas possibilidades artísticas, quanto as reflexões teóricas que contribuem para esse processo.

Há, então, um mérito parcial nas “experimentações” que tratam os efeitos como o objetivo final da contribuição da luz, ou naquelas que exigem a invenção de um novo aparato a cada espetáculo, para que ela alcance importância. Tal decisão corre o risco de tratá-la como um apêndice que se refere apenas à percepção da natureza tridimensional, material, da práxis cênica, desconsiderando os diversos traços estéticos do espetáculo concentrando-se em mostrar o que está fisicamente visível, tornando a cena atrativa, “agradável”.

Se o iluminador levar em consideração a relativa educação visual de parte do seu público, compreenderá que produzir algo “atrativo” ou “agradável” para esse público, nem sempre representará um tratamento artístico consistente.

Ainda que a natureza tridimensional seja inerente às construções espetaculares procura-se uma ruptura produtiva com vinculações exclusivas a essa qualidade tridimensional da cena, e leva-se em conta implicações filosóficas e artísticas que, em parceria, questionam a mera visibilidade dos efeitos como fim ou objetivo.

Este livro se relaciona com iniciativas teóricas que compreendem a imagem como objeto de uma disciplina, em particular com a corrente identificada como *Cultura Visual* à qual se encontram ligados os *Estudos Visuais*. São estabelecidas, ainda, relações com o enfoque germânico, denominado *Bildwissenschaft*, ou *Ciência da Imagem*. Num certo sentido, a natureza da cena pode estranhar procedimentos

de registro e/ou gravação, a menos que se almeje fazê-la passar a outra categoria de expressão. Ela estaria transfigurada em fotografia, vídeo ou cinema. Vale a tautologia para ponderar que, fotografada, mesmo por um fotógrafo capacitado para registrar e mostrar uma imagem que revele grande semelhança com aquilo que se vê no espetáculo, a cena se tornaria fotografia, instante fixado, imagem material ou arbitrária, gravada e reproduzida. Algo similar ocorre no registro fílmico da práxis cênica, que sugere movimento da imagem gravada em quadros inanimados, registrados numa película através de reações físico-químicas, distanciando-se do teatro, cujas imagens se dissipam a cada instante do acontecimento propriamente dito. Pode-se ainda citar a imagem digital, em sua diversificada abordagem. Por conseguinte, considerando os estudos da imagem que remetem à imagem gravada e reproduzida, pode parecer tarefa difícil relacionar a contribuição da luz teatral à Ciência da Imagem.

Este livro, no entanto, incorpora a abrangência de um dos problemas centrais dessa Ciência das Imagens, por considerar que ela indica possibilidades teóricas, apontando uma vertente ainda pouco discutida nos ambientes teatrais brasileiros, e que até poderia provocar futuras pesquisas. Aqui se inclui o estudo das relações entre o “projeto de luz para a cena”, na abordagem que se inicia por volta da década de 1930, nos EUA, e as imagens criadas no espetáculo. Para ser qualificado como um projeto que trata a luz para a cena, dentro do modelo mencionado, ele precisa apresentar um determinado conjunto de documentos que registrem (grafem ou gravem), precisamente, todos os procedimentos referentes à contribuição da luz para o espetáculo. Nele devem ser incluídos: uma apresentação sucinta da concepção estético-poética do iluminador – um texto curto de aproximadamente uma lauda – a distribuição gráfica de instrumentos e acessórios, o planejamento do seu uso, incluindo *sketches*,¹⁵ roteiro de operação, planilhas e desenhos técnicos, em escala.

Vale dizer que, sob o olhar de especialistas, tal conjunto poderia ser mais eficaz como documento referente às imagens que serão criadas, ou que foram criadas na cena, do que uma fotografia, vídeo ou filme, uma vez que tais registros podem ser submetidos a diversificados processos de manipulação da imagem. Um projeto de luz para a cena, no entanto, como instrumento técnico de registro e comunicação deve conter informações que promovam o acesso de qualquer profissional qualificado às proposições do *designer* que o concebeu.

¹⁵ Desenhos em perspectiva, aplicando-se a mesma escala da planta de luz e do(s) corte(s).

Aqui se observa um modo diferenciado de compreender a imagem, relacionando-a a um conjunto de representações gráficas e planilhas concebidas por um iluminador,¹⁶ que documentam com grande eficiência a imagem cênica. Desafortunadamente, o incipiente estágio de sistematização daquilo que se conhece, no Brasil, como “mapa de luz”,¹⁷ até o momento da redação do presente texto, torna difícil a identificação, a codificação e a documentação daquilo que o iluminador pretende, ou pretendeu, em um “mapa” de luz.

Interagindo com o tratamento da luz no acontecimento teatral, questiona-se a demanda do senso comum que, mesmo de boa fé, invade o ambiente do teatro, esperando do iluminador uma sucessão de “efeitos espetaculosos”. Não confundir com espetaculares, pois o termo “espetaculoso” aqui se refere àqueles efeitos que abrem mão do direito de interagir positivamente na cena, permanecendo na operação mecânica de projetar sobre o espetáculo uma luz “bonita”. No entanto, diante de crítica fundamentada, eles são lavados como um cosmético banal que age na mera superficialidade. Talvez seja possível evitar uma “luz” que pode ser reduzida a uma operação aritmética: o total de instrumentos (inclusive aqueles automatizados) é dividido por dois, distribuído simetricamente e posto a pulsar em padrões gráficos já vistos em muitos outros eventos. Parece valer a pena subverter tal demanda quando se compreende que a mesma pode construir clausuras para a luz, desconsiderando sua condição de aspecto construtivo na estética da cena.

Aliás, a crítica às imagens cênicas deve produzir mais do que elogios à mencionada luz “bonita”, ou a condenação de um operador de mesa de controle de luz, que se revela ineficiente e comete erros óbvios, facilmente identificáveis, pois repercutem grosseiramente em um espetáculo. Melhor seria observar que a tal luz “bonita” pode ser apenas um efeito sem fundamentação estética e que o erro do operador, além de resultar da ausência de habilidade e competência profissional, pode estar aliado à falta de experimentação e do amadurecimento da *repetition*,

16 No caso, talvez fosse melhor seria aplicar a expressão *lighting designer*, considerando o interesse em projetar a luz de um acontecimento cênico, de acordo com pressupostos sistematizados, reconhecidos.

17 O ambiente da “iluminação cênica” no Brasil incorporou o termo mapa, e criou a expressão “mapa de luz”. É notável o esforço dos interessados no tema para desenhar “mapas de luz”. Não se pode, contudo, reconhecer sistematização nos desenhos, assim como não há trabalhos acadêmicos ou profissionais que funcionem como proposta de padrão para os mesmos. Se um especialista em cartografia, em Moscou, deve ser capaz de ler, precisamente, um mapa do Brasil, executado na França, um “mapa de luz”, desenhado em um bairro de Salvador, só poderá ser executado em outro local da mesma cidade, se for aplicada a improvisação, a invenção, a dedução generalizada, pois cada um desenha seu “mapa” aplicando o esforço próprio para organizar seu trabalho, atendendo a normas próprias, descaracterizando o papel – de organizar, registrar e comunicar universalmente – característico de um desenho técnico.

isto é, ensaio, como, sabiamente se diz em francês. Aliás, ensaio, em inglês, escreve-se *rehearsal*,¹⁸ provavelmente relacionado com o termo anglo-francês *rehercier*, com origens que podem remeter ao século XIV, no qual o prefixo “re”, incluído no nosso verbo repetir, está originalmente ligado a “dizer de novo, do início ao fim”.

Parece confortável apontar os erros de um operador que deixa o artista às escuras, em um momento – dois segundos, talvez – no qual a presença da luz parece óbvia. A práxis cênica, no entanto, precisa de críticos que tenham incluído em sua formação a educação visual que os autorizaria a avaliar de maneira consistente a contribuição da luz para um evento cênico.

Pouco se escreveu sobre a interação entre a luz e a cena, no Brasil, e são raros os estudos que abordam o espetáculo como um *locus* específico de imagens. No entanto, o estudioso francês Jean-Jacques Roubine, doutor em Letras, professor de teatro na Universidade de Paris VII, abre uma porta convidativa e oportuna, no seu livro *Théâtre¹⁹ et mise en scène 1880-1980* (1998)²⁰ quando, ao tratar das relações entre a imagem e a cena, mesmo que em breve comentário, se refere ao espetáculo como um conjunto de imagens em movimento. Ainda que fortuita, tal referência apresenta grande potencial para quem deseja adentrar o ambiente das investigações acerca do trato da luz na cena. Além disso, em *A arte do ator (L'art du comédien)*, 1982, o mesmo Roubine emprega inúmeras vezes o termo imagem, assim como a palavra composta corpo-imagem, estabelecendo provocações pertinentes para o interesse da categoria investigativa em questão. Tratando-se de um teórico festejado no Brasil, é oportuno citar essas observações. Consideradas suas elaborações sobre a arte do ator, pode-se ponderar que, no teatro, todo corpo é, simultaneamente, imagem, e vice-versa.

Tratando a corporificação aqui mencionada vale citar Patrice Pavis, em *Análise dos espetáculos*, quando este autor se refere à cena como um corpo constituído pela interação espaço-tempo-ação. Incorporou-se aqui, também, as reflexões de Hans Belting – autor alemão, pesquisador da História da Arte e da Antropologia da Imagem –, o seu interesse pelo seu estudo das interações entre corpo e imagem. Dialogando com a abordagem apresentada por William John Thomas [Tom] Mitchell (1986),²¹

18 Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=rehearse&allowed_in_frame=0>. Acesso em: 25 nov. 2012.

19 *A linguagem na Encenação teatral* título em português.

20 Usar o termo encenação para traduzir *mise en scène* parece uma decisão discutível, pois incorporar ao termo “encenador” um pressuposto hierárquico do ponto de vista estético-poético em relação ao “diretor” ainda é um procedimento a ser avaliado. Usa-se com parcimônia o termo encenação e aplicar-se-á sempre a palavra diretor, compreendendo as diferenças de abordagem da função ao longo da história.

21 Professor de Inglês e História da Arte, na Universidade de Chicago, editor do periódico *Critical inquiry* e autor de *Iconologia: imagem, texto, ideologia (Iconology: image, text, ideology)*, 1986, entre outros.

Belting propõe uma nova tríade, imagem-meio-corpo (*image-medium-body*). Ainda que ele não esteja tratando especificamente da cena, os elementos da tríade indicada por Hans Belting sugerem estímulos para o enfoque norteador do trabalho em curso. Belting é mais reconhecido no Brasil pelo seu trabalho *O fim da história da arte*, cuja publicação em língua portuguesa se deu em 2006. Ele estabelece subsídios para a abordagem da imagem cênica quando questiona discursos institucionalizados pela crítica literária e pela história da arte.

A investigação da práxis cênica como um conjunto de imagens, também visuais,²² de qualidade muito particular devido à sua interação imediata com o espectador, tornou indispensável considerar a cena um discurso poético-visual.

Italo Calvino (1923-1985), principalmente em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (*Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*), indica caminhos para a compreensão das imagens como provocadoras da sua obra literária. Tal contexto é intrigante, em particular, pela identificação de rotas transversais nas quais transitam, chocam-se e transfiguram-se palavras e imagens. Há, ainda, tangências possíveis com os escritos póstumos de Nietzsche, diante da sua abordagem das relações entre imagem e conceito. O discurso efetivado através da imagem encaminha para a apreensão da visualidade particular de um espetáculo. Deve-se mencionar, também, o trabalho de Aduino Novaes, no projeto do qual resultou a publicação de *Muito além do espetáculo* (2005), um conjunto de artigos assinados por diferentes autores, que inclui o estudo da imagem. Desde a apresentação, de autoria do próprio Novaes, os textos representam leitura obrigatória para todo interessado ou envolvido nas questões visuais da cena. O livro organizado por Edécio Mostaço, *Para uma história cultural do teatro* (2010), é de grande relevância para a compreensão de conexões entre a teatralidade e a imagem, em particular o seu artigo *Teatralidade, a espessura do olhar* (2010).

A natureza particular da práxis cênica inclui a ideia do seu próprio corpo-imagem. Os eventos cênicos construídos por desejos humanos implodem os limites da qualidade física, tridimensional do corpo, racionalmente reconhecida na cena. O público é aspecto chave da corporificação da cena, caracterizada como uma manifestação cuja natureza transdisciplinar exige trocas e negociações estéticas que incluem a presença da imagem. Se as relações entre teatro e imagem são milenares, até primitivas, cabe investigar a posição da luz, no contexto de tais relações.

As investigações que originaram o presente livro levaram em conta o papel do contraste na percepção visual – observando as transições entre o visível e o

22 Não somente imagens mentais, sonoras, e assim por diante, tratamento que aparece no trabalho de Mitchell.

“não visível” – como aspecto importante na elaboração de imagens. Tal enfoque se volta para o questionamento da mencionada compreensão da luz como meio para iluminar, adornar e até “ajudar” ou “complementar”, como se o espetáculo já existisse sem a sua presença. Ainda que tornar uma cena visível seja considerado um dos objetivos gerais de um projeto de luz, sua função tem maior amplitude e particularidade. Esse tipo de projeto deve apontar para a construção de ambientes, atmosferas, imagens impregnadas de traços estilísticos inerentes ao pensamento espetacular que norteia cada acontecimento, e desconstrói, assim, a chamada tirania – hegemonia – da imagem visual, pictórica, impressa, gravada e/ou projetada.

Tal reflexão indica uma presença produtiva e nem sempre analisada quando se trata da imagem teatral, a sombra. As transições entre luz e sombra são aqui consideradas instâncias decisivas para a construção do espaço da cena, para a composição da cena em si, na sua condição de processo visual dinâmico. Fica introduzida, então, a contribuição da sombra para a construção das imagens cênicas, categorias particulares no contexto em questão.

A sombra é aqui observada como um aspecto relevante, não somente na efetivação física da visibilidade, mas também na expansão do conceito de visualidade. A mera exposição da qualidade tridimensional, visível, do corpo-imagem em trânsito na cena e, portanto, do corpo-cena em si, apequena a contribuição da luz e, inevitavelmente, da sombra. A visualidade ganha espaço, quando o projeto de luz integra as proposições estético-poéticas de um evento cênico e, mais do que expor, ela alcança níveis expressivos e sensoriais de uma obra de arte. Sombra, como tema aqui proposto, difere daquela especificamente vinculada ao chamado “teatro de sombras”, sobre o qual podem ser encontrados inúmeros trabalhos.

Há uma espécie de compreensão tácita que indica – ou aceita – as atividades teatrais da Idade Média, tanto as eclesiásticas quanto aquelas que integravam festividades realizadas no interior de castelos, como os primeiros momentos na história da luz teatral. Quando muito, se considera que os artistas do teatro fechado – coberto –, da Renascença italiana do século XVII, “inventaram” a luz para a cena. Ainda que tal compreensão pareça justificada, se considerarmos a aplicação de luz artificial para promover visibilidade em eventos espetaculares que ocorriam em espaços fechados, estaremos diante de uma verdade parcial que pode ser questionada.

Trata-se de um raciocínio óbvio: uma vez que os teatros passaram à categoria de edificações cobertas, havendo a necessidade de luz artificial, ali começou a “história” da luz teatral. É possível, contudo, conjecturar que a luz ingressou na arte teatral num momento anterior a um ponto qualquer da Idade Média, ou da Renascença.

Mais que isso, as relações entre a luz e a cena não estão atreladas a datas, movimentos, escolas ou edifícios. A luz atua como uma problematização inerente ao teatro, mesmo antes do advento de espaços fechados – que introduziram a exigência de luz artificial, principalmente no Renascimento – como um aspecto constitutivo do pensamento teatral, um problema que integra a gênese da cena.

Investe-se, então, na busca de uma possível parceria artística, observando as mencionadas trocas e negociações estéticas entre a luz e os demais aspectos da práxis cênica. Tal abordagem é sustentada pela convicção de que o espetáculo somente se efetiva através da propriedade reveladora das imagens, incorporando luz à sua natureza, desde os primeiros traços de uma ideia poética que origina um espetáculo. Ou seja, ela já se encontra no interior da ideia, não sendo possível conceber cena, sem luz.

Deve ser registrado que a presente abordagem evita fixar a atenção num determinado momento histórico, e/ou vincular sua intervenção a determinada qualidade espetacular. De todo modo, este trabalho está organizado em 13 capítulos, os quais são relacionados a seguir.

Em “A propósito da visualidade na cena”, são apresentados elementos introdutórios de determinadas inserções culturais da luz, buscando aproximar o leitor dos termos gerais do livro, assim como de uma proposição particular do conceito de visualidade, compreendida aqui como o conjunto de aspectos que delineiam a qualidade visual de um espetáculo. *A visualidade singular do teatro de Shakespeare* trata da visualidade latente na obra de William Shakespeare (1564-1616), observando, em particular, duas de suas peças, *A tempestade* e *Rei Lear*. A obra de Shakespeare tem o valor de profundo sintoma para o teor das observações aqui encaminhadas, uma vez que, quando se procura estudar a história da luz na cena, a preferência recai sobre o Renascimento italiano, momento no qual – como já disse – apareceram os primeiros teatros cobertos da Europa. O uso obrigatório da luz artificial naqueles teatros pode sugerir que, quando se trata da luz para a cena, deve-se começar pelo teatro renascentista da Itália. A abordagem em curso articula outra compreensão da questão, que empresta à obra de Shakespeare um papel exemplar.

Um presumível ponto de partida delineia relações entre Ésquilo e Shakespeare, utilizando como critério a natureza do teatro para o qual eles escreviam seus textos e observando a dramaturgia de ambos que, escrita com o olhar sobre a cena, incorpora a luz como aspecto indissociável. O texto efetiva-se como provocador de imagens, de ambientes e atmosferas. A ausência da luz artificial, como fator de visibilidade no teatro, representa um traço de união entre Ésquilo e Shakespeare.

Música e Drama: cúmplices sob a mesma luz, na sequência, aborda a repercussão da tragédia grega na cena, desde o século XVI, e observa a ópera, sublinhando os elos entre drama e música, encaminhados pela luz. A principal obra estudada é *Orfeu* (*L'Orfeo*) de Claudio Monteverdi (1567-1643), com libreto de Alessandro Striggio (ca. 1573-1630), publicada em 1609, tendo estreado provavelmente em 1606. Observa-se a obra artística que pretende inscrever-se como presença da tragédia grega na arte do século XVII, e resulta numa prática cênica diferente daquilo que se conhecia, mantendo, contudo, fortes raízes teatrais na sua relação com a luz.

O capítulo seguinte, “A luz na ‘alegria de viver’ renascentista”, sublinha o contraste entre o rigor da cena renascentista e as convenções operísticas, acentuando a hegemonia da visão calculada, praticada no Renascimento italiano, que privilegiou a visão artificializada através da perspectiva, resultando numa observação monocular do mundo, que se transformaria em ponto de partida para as críticas ao tratamento oculocêntrico – ou ocularcêntrico – do modelo moderno. (JAY, 1988) “O brilho da luz divina” revela a outra face da moeda, abordando o mundo e, conseqüentemente, a cena, como um lugar disposto sob a luz divina, originada na fé cristã. “Deus é luz” tornou-se a epígrafe do texto humano na Idade Média e repercutiu decisivamente na prática cênica.

A “santificação e a visualidade” concentra-se na arte barroca, sublinhando interações entre a pintura e a cena, norteadas por uma compreensão particular da representação de imagens religiosas, que trazem na fisicalização da santidade uma corporeidade exemplar, resultando num espetáculo de características muito particulares. Almejando o movimento e a aproximação com o observador, a visualidade no Barroco criou referências diretas à teatralidade, fazendo da luz um índice de unidade entre as artes plásticas e a prática cênica. Em “Rotas francesas para o teatro moderno” a atenção volta-se para a diversidade das variadas abordagens da organização cênica no teatro francês do século XVII, para identificar relações com a luz. Seja na cena concebida em compartimentos simultâneos, ou no espetáculo da assimilação de máquinas pelo dispositivo cenográfico, a luz afirma-se como aspecto latente e definidor. A interpretação particular da tragédia grega faz aparecer necessidades de uma luz que seja capaz de interagir com os pressupostos da tragédia denominada “regular”, submetida a rígidos controles da função do dramaturgo, gerando conflitos observados neste capítulo.

A incorporação do sentido de quadro (*tableau*), ou pintura, à cena, provocou a discussão em “No palco como num quadro”. A teatralidade francesa que se estendeu para o século XVIII, radicalizou a compreensão do teatro como um lugar de imagens, fornecendo valioso tema para a discussão das suas interações

com a luz. A arte teatral reafirmou suas qualidades de arte concebida para os olhos, confiando numa representação visual capaz de convencer o observador da verdade incorporada à imagem criada na cena. “A realidade na luz da cena romântica” aborda a visualidade inscrita no teatro do século XIX para combater o que se entendeu como a racionalidade veiculada pelo neoclássico francês. A idealização da presença humana gerou a busca de volumes acentuados pelas sombras, cuja relevância começa a ser citada, destacando-a como aspecto a ser tratado na cena. A prática cênica instala-se como um empreendimento artístico, cuja natureza visual é determinante. O teatro de Henry Irving (1838-1905) é abordado como exemplo desse movimento.

“O realismo como desafio” trata da particular “artificialização” da qual se impregnou a cena para o atendimento das convenções realistas. A decisão de representar a realidade exigiu uma elaboração convincente da “realidade cênica”, designando para a luz uma qualidade diferenciada, muito particular. O intuito de compartilhar com o observador a verdade realista da cena determinou a exigência de uma luz “naturalmente” presente, propondo grandes desafios ao artista. “A luz e a cena não realista” volta-se para iniciativas assim denominadas para incorporar variadas reações ao modelo discutido no capítulo anterior. A prática cênica não realista confirma contornos profundamente comprometidos com a visualidade, manifestando demandas radicais ao iluminador, encaminhando desafios no emprego de tecnologia para interagir com as diversificadas proposições cênicas, que se instalaram desde o início do século XX, sendo rapidamente suplantadas – ou substituídas – por revoluções que se sucedem, mantendo uma aliada comum, a luz.

Vale dizer, por fim: a definitiva contribuição da luz para a criação do ser humano provoca o pensamento visualmente articulado. Ecoando nas diversas culturas, a articulação visual associa à luz ideias de revelação, clareza, esclarecimento, entre outros termos aplicados, com significados muito similares, quase como sinônimos. O pensamento visualmente articulado repercute, também, na prática cênica. Isso sugere que o iluminador pode questionar a mera função de “iluminar”, com o intuito de tornar visível, levando-o a reconhecer a presença da luz no conjunto das interferências humanas, tanto na natureza, quanto na sociedade. Ou seja: aí estão incluídas a arte, a filosofia, a religião e a ciência, considerando-se a dilatação das fronteiras entre cada um dos campos citados. Procurei, então, aprofundar a compreensão das relações entre a luz e a cena, acentuando os aspectos artísticos da primeira, através da interação com diversos momentos da cultura, compreendida, aqui, como o conjunto das diversificadas manifestações

da presença humana. O presente processo investigativo problematiza as demandas da cena atual à visualidade e, por conseguinte, à luz.

A atuação da luz sugere um modo visual de pensar a práxis cênica, propondo tangências teóricas ainda por emergir. Urge observar que o estudo da atuação da luz na práxis humana pode indicar mais do que a descrição de aparatos e procedimentos mecânicos e/ou tecnológicos, mais do que um tratamento que apenas transite na superficialidade da aplicação de fórmulas que incluem riscos de destruir possibilidades estético-poéticas. Afaste-se a compreensão da luz na cena como o exclusivo, ou o acentuado manuseio de ferramentas, instrumentos e acessórios, e, por outro lado, fica descartada a defesa de hegemonias da luz na constituição da cena. Apesar disso, pode-se dizer que a luz se encontra nos acontecimentos espetaculares em momentos muito anteriores ao ponto histórico no qual ela é geralmente localizada.

Finalmente, vale torcer para que este livro seja lido por um jovem ou uma jovem que dele se aproxime com postura crítica e disposição para avaliar a tentativa de observar os caminhos poético-teóricos das discussões orientadas pela contribuição da luz para espetáculos, questionando fórmulas, repetições de efeitos fáceis e abordagens superficiais.