A luz na gênese do espetáculo

Eduardo Tudella

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

TUDELLA, E. A luz na gênese do espetáculo. In: *A luz na gênese do espetáculo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 517-522. ISBN: 978-85-232-1858-4.
<https://doi.org/10.7476/9788523218584.0015>.

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/).

A LUZ NA GÊNESE DO ESPETÁCULO

A luz ingressa na arte teatral em um momento que antecede à montagem propriamente dita. Melhor, a luz acompanha a cena desde os seus primeiros passos. Ela contribui para sua gestação e desenvolvimento. Como decorrência dessas assertivas pode-se também inferir que a presença da luz na história da arte teatral antecede as construções renascentistas de teatros cobertos ou as edificações fechadas da prática cênica eclesástica. Desde as mais remotas manifestações espetaculares a luz produziu contribuição indissociável.

Este livro intenta indicar caminhos para a investigação de traços da luz no espetáculo, em iniciativas históricas. Estudando processos mais recentes, já no século XX, é possível encontrar volume considerável de literatura técnica – em língua estrangeira, principalmente em inglês – acerca da luz na cena. Tal literatura inclui o trabalho de vários designers, cujos projetos estão disponíveis para consulta, documentando seus processos.

Considerando, no entanto, a possibilidade de identificar traços da contribuição da luz para a cena em processos ainda anteriores, é possível estabelecer aproximação com o trabalho de vários teóricos e artistas, observando diversificadas rotas que levam à cena. Constatase, então, que, desde uma iniciativa atual e considerada inovadora, até aquelas que acompanham tradições, é possível sublinhar a incorporação da luz já na ideia primeira que alimenta textos, roteiros, ou outros estágios iniciais de um acontecimento teatral. Mesmo que os autores o façam de modo intuitivo, quase como um aspecto organicamente intrínseco à natureza espetacular, a interação da luz com a cena é *primeva* (no sentido de *crueza*). Ou seja, mantido às escuras, um espetáculo parecerá uma exceção ou um novo modo de acontecimento “artístico”. O que nada terá de errado, mas representará ou provocará um estudo diferenciado daquele que aqui encaminhado.

Tal observação determinou o ordenamento deste livro, cuja estratégia foi construir um corpo argumentativo em parceria com o trabalho de artistas e/ou teóricos importantes para a prática cênica que, em obras e poéticas diversificadas, incorporaram a luz no seu modo de elaborar e refletir sobre a cena. Os autores e teóricos aqui estudados reconheceram (mesmo intuitivamente) a contribuição artística da luz para a natureza da cena e, diante da reputação dessas personalidades ficam abertos espaços para o estudo aprofundado do contexto. Isso pode sugerir que, não somente os interessados na luz de modo particular, mas o estudioso e artista, em geral, investiguem as relações entre a luz e espetáculo.

Um espetáculo é uma manifestação visual cuja observação e problematização deve incluir o contexto das relações entre visibilidade e visualidade. É possível considerar que a compreensão abrangente da arte teatral exige investigação frequente e aprofundada da visualidade, na sua condição de instância fundamental da prática cênica.

Certas questões podem contribuir para que sejam investigadas possíveis funções da luz: criticar a visualidade de um espetáculo exige do candidato a crítico efetiva familiaridade com as implicações estéticas da aplicação da luz na cena. A aplicação da luz com a função de determinar a aparência imediata de uma cena ou espetáculo, usando efeitos que se repetem como uma fórmula de sucesso, pretendendo apenas “maravilhar” o espectador, acompanhando “tendências” que fazem ver no teatro a mesma luz que está em centros de compra (*shopping malls*), em eventos corporativos, em *shows* musicais, resulta na banalização de tecnologia.

Nesse sentido, cabe ao iluminador incorporar aspectos da sua relação com o outro e com o mundo e elaborar uma expressão visual particular que inclua seus pontos de vista acerca daquilo que ele ou ela pretende discutir através da imagem

cênica. Quando se considera que a luz define a sucessão dessas imagens cênicas, incorporando qualidade expressiva, crítica, poética e plástica ao espetáculo, pode-se dizer que o trabalho do iluminador exige a acuidade de um artista com formação abrangente.

Se na cena não há uma pintura executada por um só indivíduo, mas imagens elaboradas por um grupo de artistas, poder-se-ia dizer, então, que a formação de um diretor, assim como de todo artista envolvido com essas questões, deveria incorporar o estudo das artes visuais. Deveria ser acentuada a efetiva experimentação visual na formação de um diretor de modo a capacitá-lo para discussões com o iluminador acerca de cada imagem criada.

Entre a tarefa do iluminador e o trabalho de um pintor há, por conseguinte, uma grande diferença: enquanto o pintor toma todas as decisões estético-poéticas da sua obra, fisicalizando num suporte dado aquilo que pretende dirigir ao observador, na cena, o objeto visual é criado como resultado de um conjunto de esforços dos diversos artistas envolvidos. E mesmo que não haja acordo estético entre eles, o resultado das suas interferências estará, simultaneamente, em contato com o público.

Sendo verdadeira tal premissa, a educação do iluminador deveria incluir uma profunda imersão no estudo teórico-prático da visualidade, corrigindo o equívoco da instrução formal que se afasta progressivamente de tais caminhos à medida que o educando se aproxima de determinada instrução especializada, desconsiderando as funções do pensamento visual como instrumento de elaboração da linguagem, na articulação do raciocínio, assim como de outras estratégias pedagógicas.

Para o iluminador tais aspectos da educação são particularmente importantes, pois contribuirão nas inúmeras decisões que ele precisa tomar durante a elaboração da visualidade de um espetáculo. Ele deve ser capaz de identificar a diferença entre tornar um pensamento visível e a atitude de impregnar a obra teatral de um discurso visual esteticamente articulado.

Isso pode solicitar mais do que uma relação intuitiva com as questões visuais, ou mesmo questionar a expectativa de que cada iluminador (assim como cenógrafo, maquiador, figurinista ou diretor) seja um gênio das artes visuais capaz de dominar o contexto, sem a precedência ou o apoio de estudos específicos e continuados.

Se as experimentações com as questões visuais vão sendo progressivamente cerceadas desde a instrução fundamental e a efetiva experimentação visual perde espaço para os estudos teóricos e as práticas específicas de cada profissão, tal impo-

sição hegemônica pode gerar prejuízos para a educação de um artista. A situação agrava-se quando é identificada em cursos superiores que pretendem “formar” artistas que trabalharão no teatro, cursos nos quais a expressão visual é deixada sob a tutela dos estudos teóricos e/ou ao acaso da intuição e da genialidade. Na ausência ou combinação de tais “ingredientes” (a teoria, a intuição e a genialidade), certos espetáculos contam com os possíveis bons resultados acidentais ou com a visibilidade superficial que agrada ao público, assim como àquela crítica sem familiaridade com a questão. Cabe lembrar que o tratamento da visualidade da cena pode envolver habilidades e competências particulares, cujo trato acadêmico (teoria e práxis) já está presente em diversos programas de estudo ao redor do mundo. Além disso, cada nova revolução que irrompe no acontecimento espetacular provoca e fundamenta discussões dos elos entre essa práxis artística e a visualidade.

O artista comprometido com a elaboração visual do espetáculo pode aplicar estratégias capazes de provocar o espectador através da criação de um discurso poético-visual particular para cada obra, questionando o modelo que define a relação visual público/cena como uma atitude meramente contemplativa ou passiva. A apreensão visual do mundo – e do espetáculo, em particular – deixa de ser algo que é “dado” a um observador, passando a constituir-se como conjunto de imagens em cuja criação o observador-espectador toma parte ativa. Mesmo que se o disponha num assento da plateia.

Ao artista que se envolve com o acontecimento espetacular cabe corrigir os equívocos da educação formal-tradicional ainda atrelada aos resquícios de velhas classificações. A atitude de separar as artes “liberais” das artes “mecânicas”, dispondo, de um lado, a qualidade livre da aritmética, da geometria, da astronomia e da música, todas regidas pela matemática, incluindo no âmbito de excelência a gramática, a dialética e a retórica, como artes da linguagem e, do outro, a pintura e a escultura (artes visuais), como “habilidades” relegadas ao contexto da percepção e longe da razão, deixaram certos resquícios em ambientes ditos “letrados”. Inclusive aqueles ligados à cena. Arnheim (1997, p. 2) lembra que, na República, Platão recomendava a música para a educação dos heróis, uma vez que ela introduziria o homem na ordem harmônica e matemática do cosmos, e recomendava cautela com as “artes” (visuais, plásticas), já que elas, particularmente a pintura, eram responsáveis por laços entre o ser humano e imagens ilusórias, simulacros do real.

No espetáculo, entretanto, mesmo o mais revolucionário entre os “encenadores” brasileiros elabora imagens espetaculares, assim como, o mais revolucionário entre os *performers* – na sua condição de corpo integrado a esse acontecimento

– funciona como uma imagem ou promove uma sucessão de imagens. Imagens ligadas a um organismo constituído de imagens cênicas fiscalizadas, em movimento (ou o espetáculo). Como se ainda fosse necessário dizer, inexoravelmente comprometidas com a visualidade e, portanto, com a luz.

É possível encontrar inúmeras menções – entre profissionais brasileiros – à expressão anglo-americana (*theatre*) *lighting design* (projeto de iluminação para o teatro), o que sugere a necessidade de investigações acerca da natureza do projeto ao qual esse processo se refere. (TUDELLA, 2012) A justificativa para tanto já se encontra na própria expressão, quando ela inclui o termo *design*, aqui mencionado, uma vez que o mesmo é originário de outra cultura e está ligado a instâncias de concepção e planejamento, passos decisivos na elaboração de um projeto de qualquer natureza.

Uma vez que cada projeto responde a variáveis particulares de cada área da atuação humana a investigação que o trabalho em curso provoca está ligada aos aspectos de natureza estética da atuação do *designer* em questão, relacionados às características técnicas e aos objetivos de um projeto de luz para espetáculos. No que se refere à vertente estética é imprescindível um estudo da visualidade da cena que inclua pesquisas acerca do papel da sombra na constituição da cena e da natureza da imagem cênica.

A efetiva elaboração deste livro apresentou algumas dificuldades e facilidades que merecem destaque. Em primeiro lugar, foi fácil descobrir que um enorme número de autores e artistas produziu obras que poderiam ser incorporadas à argumentação elaborada no presente texto. Por outro lado, isso criou a relativa dificuldade de seleção daquelas obras que apareceram na versão final do trabalho.

Tal escolha resultou na exclusão de nomes e obras que parecem preciosos objetos de pesquisa, como a parceria entre Philippe-Jacques (ou Philip James) de Louthembourg (1740-1812) e David Garrick (1717-1779), dado o compromisso visual que impregnou esse pensamento teatral. Ficou também de fora a ópera *Fidélio* (1805), de Ludwig van Beethoven (1770-1827), cuja abordagem do iluminismo é um grande exemplo da capacidade de um artista de discutir, questionar e/ou interpretar seu próprio tempo em cena; a ária de Florestan, quando ele percebe a presença de Leonore, é um estimulante desafio para o iluminador, em um espetáculo. Antonin Artaud deixou registro de significativo interesse na visualidade da cena que merece citação, mesmo que não tenha despertado a atenção da teoria teatral brasileira, como no prefácio de *Teatro da crueldade*. Para destacar mais um exemplo de ausência neste trabalho, menciono Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e destaco *Fausto* (1775-1808), sublinhando sua alusão à noite das Walpurgas,

referência à antiga divindade de origem teutônica que indica densas e primitivas relações entre o ser humano, o fogo e vida. Sem mencionar os mitos de Narciso e Prometeu.

E, por fim, até os momentos que antecederam a redação deste livro não foi possível registrar um estudo brasileiro que tenha aplicado a abordagem de relações entre a cena e a visualidade aqui encontrada. Quiça ela possa encaminhar alguma provocação para o desbravamento de rotas nos estudos do acontecimento espetacular que levem em conta a origem do termo espetáculo em *spectare*, do latim, indicando olhar para, ver, assistir. De todo modo, cabe às pessoas interessadas no tema compreenderem que certas desconfianças no que se refere ao estudo da imagem cênica aqui empreendido podem derivar, em certo grau, da ausência de familiaridade que pode gerar insegurança, resistência e temor. Quando a atenção se volta para a práxis espetacular elaborada por um artista ou um grupo de artistas com o intuito de propor um evento estético-poético a ser compartilhado com o outro – já chamado de espectador, mencionado como fruidor no desejo de ampliar a qualidade do compartilhamento da cena –, extensas relações com a percepção visual permanecem pulsantes, vivas.