

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

Kyrie Lucas Isnardi

**O CORPO ESPLÊNDIDO: A ILUMINAÇÃO COMO AGENTE TRANSFORMADOR
DO CORPO QUE DANÇA**

Porto Alegre

2017

Kyrie Lucas Isnardi

**O CORPO ESPLÊNDIDO: A ILUMINAÇÃO COMO AGENTE TRANSFORMADOR
DO CORPO QUE DANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Orientadora: Prof. M^a. Rubiane Falkenberg Zancan

Porto Alegre

2017

Kyrie Lucas Isnardi

**O CORPO ESPLÊNDIDO: A ILUMINAÇÃO COMO AGENTE TRANSFORMADOR
DO CORPO QUE DANÇA**

Conceito final:

Aprovado em dede.....

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

Orientador – Prof. M^a. Rubiane Falkeberg Zancan – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores por, ao longo da jornada, aliviarem meus anseios. Por ampararem minhas descobertas no campo da Dança e por me encorajarem a seguir adiante;

à Tânia Baumann, por transformar meu movimento e por todas as oportunidades;

aos mestres Maurício Moura, André Birck, João Fraga, Bathista Freire e Daniel Fetter por terem me acolhido, orientado, incentivado e pelas oportunidades ao longo da minha caminhada no campo da iluminação cênica;

aos colegas com quem tive a felicidade de compartilhar movimentos e com quem pude aperfeiçoar meu trabalho com iluminação, em especial Andrea Spolaor, Débora Jung e Andressa Pereira;

às professoras Mônica Dantas e Luciana Paludo, por compartilharem a experiência e a dança de vocês e pelas horas de conversa;

à professora Rubiane Zancan pelo envolvimento dedicado a este estudo. Tua generosidade e olhar atento me inspiram.

Ao meu amorzinho, Cadu, por ter me incentivado a ingressar no curso de Dança, por ter me dado a mão e por caminhar do meu lado até hoje. Teu amor é inestimável.

Às minhas irmãs, Renata e Giovanna, pelas risadas, pelo apoio, confiança e amor que partilhamos.

À minha mãe, Rosvita, por ter me trazido ao mundo e me criado com coragem e dedicação extraordinárias, por ter me levado tantas vezes ao circo, ao teatro, por ter te visto tocar e cantar. Com os teus lápis eu colori o mundo.

A vocês eu dedico este trabalho.

“Compreender é também ser desorientado, desconcertado, é
fazer uma aposta com o sentido e aceitar uma fase de
incompreensão.”

Patrice Pavis

RESUMO

Esse trabalho pretende compreender de que formas a iluminação cênica poderia modificar um trabalho de dança ao olhar do espectador. Para isso propõe-se examinar através de cinco categorias, inspiradas na obra de João Castro Lima, os recursos de iluminação utilizados no espetáculo *Null*, da *Vertigo Dance Company*, e analisar as interferências causadas por esses elementos a partir do olhar do próprio pesquisador. A discussão dessa pesquisa será desenvolvida a partir da produção do discurso crítico elaborado através da análise da iluminação do espetáculo e seus possíveis efeitos causados na recepção estética. Esse estudo se propõe a instrumentalizar o leitor que pretende ter noções primaciais da terminologia e recursos básicos utilizados na iluminação cênica, bem como almeja evidenciar o uso da iluminação e sua relação com a recepção em dança.

Palavras-chave: Iluminação cênica, recepção estética, dança contemporânea.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'intention de comprendre que la forme l'illumination scénique pourrait modifier un travail de danse au coup d'oeil du spectateur. Pour cela on a l'intention d'examiner par cinq catégories, inspirées dans l'oeuvre de João Castro Lima, les ressources d'illumination utilisées au spectacle *Null*, de *Vertigo Dance Company* et analyser les interférences causées par ces éléments commençant du coup d'oeil du propre chercheur. La discussion de cette recherche sera développée commençant de la production du discours critique élaboré par l'analyse de l'illumination du spectacle et leurs effets possibles causés à la réception esthétique. Cette étude destine l'équiper le lecteur qui a l'intention d'avoir des notions principaux de la terminologie et des ressources de base utilisées dans l'illumination scénique, aussi bien que cela longs pour à la preuve l'utilisation de l'illumination et sa relation avec la réception dans la danse.

Mots clés: l'illumination scénique, réception esthétique, danse contemporaine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	28
Figura 2	29
Figura 3	30
Figura 4	31
Figura 5	31
Figura 6	32
Figura 7	34
Figura 8	34
Figura 9	35
Figura 10	36
Figura 11	37
Figura 12	38
Figura 13	39
Figura 14	43
Figura 15	45
Figura 16	46
Figura 17	47
Figura 18	48
Figura 19	49
Figura 20	49
Figura 21	50
Figura 22	50
Figura 23	54
Figura 24	54
Figura 25	55
Figura 26	57
Figura 27	58
Figura 28	59
Figura 29	60
Figura 30	61
Figura 31	61
Figura 32	62
Figura 33	63
Figura 34	64
Figura 35	67
Figura 36	68
Figura 37	68
Figura 38	69
Figura 39	70
Figura 40	70
Figura 41	71
Figura 42	72
Figura 43	73
Figura 44	73
Figura 45	74

Figura 46.....	75
Figura 47.....	76
Figura 48.....	79
Figura 49.....	80
Figura 50.....	80
Figura 51.....	81
Figura 52.....	82
Figura 53.....	82
Figura 54.....	85
Figura 55.....	86
Figura 56.....	86
Figura 57.....	88
Figura 58.....	89
Figura 59.....	90
Figura 60.....	91
Figura 61.....	91
Figura 62.....	92
Figura 63.....	93
Figura 64.....	94
Figura 65.....	94
Figura 66.....	95
Figura 67.....	95
Figura 68.....	96
Figura 69.....	97
Figura 70.....	100
Figura 71.....	101
Figura 72.....	102
Figura 73.....	103
Figura 74.....	104
Figura 75.....	104
Figura 76.....	105
Figura 77.....	105
Figura 78.....	106
Figura 79.....	107
Figura 80.....	110
Figura 81.....	110
Figura 82.....	111
Figura 83.....	112
Figura 84.....	112
Figura 85.....	113
Figura 86.....	114
Figura 87.....	116
Figura 88.....	116
Figura 89.....	117
Figura 90.....	117
Figura 91.....	118
Figura 92.....	119

Figura 93.....	119
Figura 94.....	120
Figura 95.....	122
Figura 96.....	123
Figura 97.....	124
Figura 98.....	126
Figura 99.....	127
Figura 100.....	128
Figura 101.....	128
Figura 102.....	129
Figura 103.....	130
Figura 104.....	130
Figura 105.....	131
Figura 106.....	131

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. ILUMINAÇÃO: LEVANDO A OBRA DE DANÇA AO ESPECTADOR	15
2.1. A FUNÇÃO ESTÉTICA E EXPRESSIVA DA LUZ	17
3. RECEPÇÃO ESTÉTICA NA DANÇA: A PERSPECTIVA DO ILUMINADOR	20
4. SOBRE A ESCOLHA DE ESPETÁCULO E AS CATEGORIAS DE ANÁLISE...	25
5. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE ILUMINAÇÃO - NULL (2011).....	28
5.1 Descrição da cena 1	28
5.2 Análise da Cena 1	40
5.3 Descrição Cena 2	42
5.4 Análise Cena 2	51
5.5 Descrição da Cena 3	52
5.6 Análise da Cena 3	55
5.7. Descrição da Cena 4.....	56
5.8. Análise da Cena 4	64
5.9. Descrição da Cena 5.....	67
5.10. Análise da Cena 5.....	76
5.11. Descrição da Cena 6.....	78
5.12. Análise da Cena 6.....	83
5.13. Descrição da Cena 7.....	84
5.14. Análise da Cena 7.....	87
5.15. Descrição da Cena 8.....	88
5.16. Análise de Cena 8.....	97
5.17. Descrição da Cena 9.....	99
5.18. Análise da Cena 9.....	107
5.19. Descrição da Cena 10.....	109
5.20. Análise da Cena 10.....	114
5.21. Descrição da Cena 11.....	115
5.22. Análise da Cena 11	121
5.23. Descrição da Cena 12.....	122
5.24. Análise da Cena 12.....	124
5.25. Descrição da Cena 13.....	125

5.26. Análise da Cena 13.....	132
6. SAINDO DE CENA – QUANDO SE FECHAM AS CORTINAS.....	133
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
8. REFERÊNCIAS.....	140

1. INTRODUÇÃO

O sentido de uma dança é diretamente influenciado por diferentes fatores, tais como, por exemplo, coreografia, figurino, cenário, trilha sonora, iluminação, etc. Esses recursos cênicos fazem parte de uma grande parcela da produção em dança contemporânea e, por esse motivo, supõe-se ser relevante uma pesquisa que relacione os elementos constituintes do design cênico à recepção estética.

Por esta razão é que eu, como bailarino e também como iluminador (nessa esfera com um trabalho predominantemente voltado a iluminação de dança), desejo explorar esse campo. Partindo da minha experiência, sinto a necessidade de explorar as relações possíveis entre a iluminação cênica e a recepção estética no campo da dança, adotando como ponto de partida a luz como elemento que vai viabilizar ao espectador a visualização do gesto expressivo, matéria-prima do trabalho cênico de dança. Além disso, este componente da cena também pode motivar a composição coreográfica. A necessidade de pesquisar neste âmbito surge de suposições acerca do uso da luz na dança que me levam a acreditar que esse elemento também dança. Tal qual um bailarino, a luz entra e sai em um espaço de tempo definido, com uma determinada dinâmica, sendo capaz de alterar a intensidade, o fluxo de movimento e podendo esconder um bailarino ou destacar um objeto cênico.

Presumo ser importante investigar a recepção estética através das possibilidades que a obra de dança ganha por intermédio da iluminação, uma vez que esse recurso possui a capacidade de alterar de forma estreita a imagem captada pelo espectador. Desta maneira, esse estudo se propõe a instrumentalizar o leitor que pretende ter noções primaciais da terminologia e recursos básicos utilizados na iluminação cênica.

Fundado nesse desejo de explorar como os recursos de iluminação cênica intervêm na recepção de um espetáculo de dança contemporânea elaborou-se essa pesquisa, que tem como objetivo principal examinar a iluminação de um espetáculo de dança contemporânea e relacionar esse recurso à perspectiva do espectador. Além disso, propõe descrever os recursos de iluminação cênica utilizados em uma obra de dança contemporânea, analisar os efeitos provocados pela iluminação e relacionar com as prováveis reações perceptivas do espectador. Esse estudo será

elaborado através da produção do discurso crítico referente ao espetáculo *Null*, da *Vertigo Dance Company*, de forma a demonstrar como a iluminação afeta a sua construção poética. Para ordenar esse trabalho foram organizadas, com inspiração na obra de João Castro Lima¹, cinco categorias de análise. São elas: tridimensionalidade, seletividade, ambiência, fluidez e interação. A análise é influenciada pela minha perspectiva de acadêmico do Curso de licenciatura em dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pelas minhas experiências enquanto bailarino e pela minha atuação no campo da iluminação em dança.

Este documento está organizado em cinco capítulos. O primeiro traz um breve referencial que trata de uma perspectiva histórica, da entrada da iluminação nos teatros e da sua função ao longo desse período. O segundo capítulo traz alguns conceitos aludindo imagem, espaço cênico e ambiência a fim de articular a produção de sentido para o espectador. O terceiro capítulo faz uma breve exposição sobre a escolha do espetáculo e a elaboração das categorias de análise. No quarto capítulo estão organizadas as descrições e análises das treze cenas que compõem o espetáculo escolhido. O último capítulo é uma discussão que evidencia a importância da elaboração das categorias de análise para a feitura deste trabalho.

¹ LIMA, João Castro. **Cartilhas de Teatro**: iluminação cênica. Porto Alegre, EU/Porto Alegre, 1998.

2. ILUMINAÇÃO: LEVANDO A OBRA DE DANÇA AO ESPECTADOR

A iluminação cênica começa sua história ao longo do século XVII, quando os espetáculos de teatro deixam as ruas à luz do dia e passam a acontecer em espaços fechados à noite. Recursos como, por exemplo, lâmpadas a óleo eram utilizados para tornar visível espaço cênico e plateia (FISCHER-LICHTE, 2014). Ao longo do tempo, com o aprimoramento tecnológico, a iluminação passou a ser um elemento cênico tão importante e evidente quanto figurino, cenário e trilha.

Fischer-Lichte (2014) ressalta que não apenas no palco a iluminação tem uma tarefa importante, mas também na plateia, onde colabora para evidenciar posição e interação social entre espectadores, além de ser um dos elementos utilizados como forma de dividir os espaços da plateia, organizando-os de acordo com regras estabelecidas pela sociedade da época a fim de que membros da corte pudessem exibir seu status diante dos demais. Isso durou até metade do século XVIII, aproximadamente.

Apesar de sua função principal ser, ainda hoje, tornar corpos e objetos visíveis, a iluminação tornou-se um importante elemento cênico, ganhando autonomia ainda no século XVII. Com pequenos recursos já era possível criar efeitos cênicos interessantes, que acabavam conquistando o público com seus aspectos fantásticos e, muitas vezes, realistas.

Ainda conforme a autora, com o passar dos anos, graças aos avanços da ciência e da tecnologia, a iluminação a gás passou a vigorar nos espaços dos teatros. Com essa tecnologia tornou-se possível escurecer a plateia. A partir de então a plateia deixa de ter a mesma importância que tinha ao longo dos séculos XVII e XVIII e toda a magia do teatro passava a acontecer no palco, para onde os espectadores direcionavam sua atenção já que este era o único lugar iluminado e, portanto, visível durante o espetáculo. Quando se direciona neste sentido, o palco torna-se um espaço vivo capaz de exibir situações que envolvem a magia e acionam a imaginação. O palco passa a ser a grande caixa mágica onde qualquer coisa pode tornar-se real. Era algo improvável atingir esse status com a iluminação a gás, e foi apenas com a invenção da luz elétrica que o palco italiano se tornou, de fato, o espaço mágico. Sobre isso, Fischer-Lichte (2014, p. 248) declara:

Para que o espectador pudesse de fato percebê-lo como seu “espaço interior”, sua imagem onírica, o palco tinha que transformar-se em um tipo de espaço fundamentalmente diferente. O palco deveria tornar-se um espaço móvel, algo que não podia ser criado com a ajuda da iluminação a gás. Para isso, foi necessária a invenção da luz elétrica.

Com o advento da lâmpada incandescente, o palco torna-se uma área cheia de espaços. Espaços móveis, espaços com fronteiras bem marcadas. A iluminação passa a ser o grande criador de áreas para cena, transformando um único palco em centenas de espaços. Millás (2007, p. 2) ressalta:

A invenção da lâmpada elétrica em 1879 por Thomas A. Edison (1847-1931) foi um importante marco na história da iluminação. A eletricidade trouxe a possibilidade de se conseguir diferentes tipos de luz em um mesmo espetáculo, mostrando sua plasticidade, eficiência e inúmeras possibilidades estéticas e expressivas.

Acho importante ressaltar que o avanço da iluminação cênica vem ao encontro do desejo de provocar experiências para o espectador. Desde o século XVII o objetivo do uso da luz era fazer com que o público acreditasse na veracidade daquele ambiente instaurado na cena, nos cometas que cruzavam o palco, ou na luz divina ou demoníaca que circundavam determinados personagens. É neste período que a dança sai dos grandes salões de baile e passa a acontecer no espaço que chamamos de palco italiano.

Os grandes balés, que surgem a partir de histórias fantásticas e vêm idolatrando a monarquia europeia, já sobem ao palco sob variados efeitos de luz que mais do que tornar visível o espaço por onde se deslocam, deveriam fazer com que o rei fosse visto, dando-lhe um aspecto divino. Ao longo do tempo, a iluminação modificou muito as possibilidades de se fazer dança. A iluminação nos espetáculos de dança foi responsável por criar a atmosfera, por proporcionar efeitos que propunham uma aura sobrenatural de divindades bondosas ou malignas para os personagens dos balés românticos (FISCHER-LICHTE, 2014).

A iluminação também serviu, para alguns coreógrafos, como elemento constituinte da poética, como é o caso de Loïe Fuller.

Essa relação da dança de Loïe Fuller com a iluminação é discutida por Camargo (2012, p.57), que afirma:

Para Loïe 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. Ao buscar uma relação dialógica, luz e cor tornavam-se fontes de uma ativa troca com seus movimentos.

No final do século XIX, a partir dos trabalhos elaborados por esta coreógrafa e bailarina norte-americana, vanguardista no uso da iluminação como forma de complementar a dramaturgia da dança, é que a iluminação passou a ser utilizada para criar efeitos espetaculares, mais do que para criar atmosferas naturalistas (CAMARGO, 2012).

2.1. A FUNÇÃO ESTÉTICA E EXPRESSIVA DA LUZ

A iluminação cênica na dança tornou-se forte aliada de coreógrafos e diretores no propósito de provocar experiências sensíveis no espectador. Para podermos avançar no assunto é preciso esclarecer as funções que a luz realiza na cena.

Em 1998, na obra *Cartilhas de Teatro*, o iluminador João Castro Lima (1998) baseado na obra de Francis Reid, divide as funções da iluminação cênica em sete. São elas: iluminação, escultura, seletividade, atmosfera, interação, fluidez e estilo.

Nesse sentido, Lima (1998) propõe o seguinte:

- Iluminação: é a função primordial, tornar o espaço cênico visível.

Trazer a cena/coreografia para o campo do visível é leva-la até o público. É através da imagem que fazemos a apreensão da obra coreográfica e, dentro do espaço chamado caixa-preta ou palco italiano, dependemos da luz artificial para torna-la visível. Nesse caso, iluminação acaba funcionando como pálpebras para o espectador.

- Escultura: essa função aplica-se basicamente para a iluminação em palco italiano. Isso porque nesta situação temos a audiência em uma relação à cena como se estivesse vendo um quadro. Esta relação é sobretudo bidimensional. Quanto mais distante a plateia estiver posicionada e maior for o espaço do palco, mais essa sensação aumenta. Para devolver a terceira dimensão à plateia é que serve essa função que, basicamente, esculpe os sujeitos em cena.

- Seletividade: essa função é uma espécie de editor da cena. Com a iluminação é possível selecionar, destacar, camuflar ou até mesmo ocultar algo na cena.

- Atmosfera: uma das tarefas mais antigas da iluminação cênica é a de atribuir uma atmosfera para cada situação da obra. Com auxílio da luz é possível transformar o palco em um grande deserto ou na margem de um lago à luz do luar. É preciso sempre lembrar que a atmosfera não é criada exclusivamente através da luz, mas através de um conjunto de elementos cênicos (figurinos, cenário, maquiagem, trilha sonora, padrão de movimento, etc.) que sugerem certos estados emocionais à plateia.

- Interação: para que os efeitos aconteçam da forma mais sugestiva possível à audiência, é preciso que todos os elementos vistos até agora trabalhem em sintonia, de forma equilibrada. Para montar a atmosfera da margem de um lago à luz do luar é preciso de uma luz mais baixa, mas esta luz deve ser suficiente para que o público perceba com alguma clareza o que está acontecendo na cena e para isso, é possível que se tenha que destacar alguma coisa no palco. Os elementos nunca trabalham sozinhos e devem estar em harmonia para sugerir as situações o mais adequadamente possível. Lima (1998, p. 10) esclarece "...ao tentarmos evocar um determinado estado de espírito no espectador, podemos estar mexendo na visibilidade do espetáculo. Ao tentarmos trabalhar a tridimensionalidade (escultura) do espetáculo, podemos estar mexendo na atmosfera da iluminação".

- Fluidez: função que faz referência a não estaticidade da luz. As mudanças de luz na cena são classificadas pelo autor em dois tipos, de acordo com a forma com que acontecem as variações de luz. Alterações rápidas e bruscas podem ser percebidas conscientemente, ou seja, a plateia é capaz de perceber a mudança da iluminação com clareza. As alterações podem acontecer também, segundo o autor, de forma inconsciente. Nesse caso o público não é capaz de perceber com clareza as variações de luz, que em geral são muitos sutis, feitas de maneira muito delicada. Em geral quando a plateia atenta para isso, a luz já trocou e essa troca não foi percebida.

Estilo: estabelece uma relação direta com a dramaturgia estabelecida na obra e, também, com o tipo de obra em relação a área das artes cênicas em que se está trabalhando. No caso, estamos tratando de dança e, assim como figurinos, trilha,

movimento e maquiagem devem seguir uma sintonia, com a iluminação não é diferente. A iluminação de uma peça de flamenco não será a mesma de um balé romântico, por exemplo.

Obviamente que nos dias atuais e com a ascensão da dança contemporânea, estilos se misturam e padrões deixam de ser regra. Nesse caso, devemos ter clareza daquilo que é solicitado pelos coreógrafos/diretores enquanto estilo de iluminação. Cada estilo tem características fundamentais, mas isso não significa que não haja variações dentro de cada estilo. E concordo com Lima (1998, p. 12) quando ele afirma que “diferentes produções vão usar diferentes formas de reunir esses elementos, valorizando os elementos mais adequados aquele espetáculo especificamente”. Porém acredito que para que se tenha uma boa acessibilidade a variações é preciso primeiro conhecer bem os estilos já estruturados.

É claro que os dados acima são de uma publicação antiga e muito do que está ali já é ultrapassado, porém acho interessante frisar a importância que esse pensamento teve para que se estabelecesse a forma com que tratamos o assunto hoje em dia.

Atualmente temos um centro de pesquisa em iluminação cênica na UNICAMP². Várias obras deste centro trazem à tona uma única função da iluminação cênica, chamada função estética e expressiva. Nesse caso, a iluminação é entendida como elemento que tem como função trazer os corpos, espaço e objetos para o campo do visível, ou seja, a luz desempenhando a sua função principal. Mas nesse conceito também está embutido o entendimento da iluminação como um signo, ou seja, um elemento responsável por provocar alterações na dramaticidade e aspecto da coreografia ou da cena. A iluminação, aqui, já é entendida como um elemento modificador da cena, ainda que seja adotada apenas com a finalidade de tornar visível aquilo que acontece no palco e, apesar disso, esse tornar visível – independente da maneira como foi feito – já está atrelado a sugestão de um sentido para o espectador.

²O Laboratório de Iluminação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP é uma das referências brasileiras em pesquisa na área da iluminação cênica, contribuindo para o entendimento dos processos e ferramentas da iluminação como meio de levar o espetáculo ao espectador.

3. RECEPÇÃO ESTÉTICA NA DANÇA: A PERSPECTIVA DO ILUMINADOR

Predominantemente, podemos constatar através da leitura de diversos artigos na área, que a iluminação cênica foi introduzida a fim de tornar visível o espaço cênico, quando este deixa de ser à luz do dia e em espaços externos e passa a ocupar os teatros, à noite. É claro também que, a iluminação traz uma ambiência a cena, provocando uma atmosfera, servindo como uma espécie de proponente do espaço cênico e definindo-o em sua especificidade (Fischer-Lichte, 2014).

Ao analisarmos historicamente a utilização da luz artificial na cena, podemos observar como essa, desde o princípio, surge com o intuito de provocar diretamente o olhar do espectador. Como afirma Fischer-Lichte (2014) “...desde a introdução da iluminação artificial no século XVII, que se usou a luz no teatro para criar experiências específicas para o espectador, em relação ao espaço”.

Os recursos cênicos exercem um papel importante na relação entre a construção poética e a experiência estética. Alguns estudos apontam a relevância dos recursos de iluminação na apreensão do espetáculo pelos espectadores. Em seus estudos Sampaio (2011, p. 75) afirma que “as recorrências de sensação do público ao assistir uma dança estão vinculadas à ambiência percebida que por sua vez é composta por uma iluminação específica. Muda-se a luz, muda-se tudo”

Podemos constatar através desta afirmação que a luz é componente importante de qualquer trabalho de cena e, defendo, que mais importante ainda é para o trabalho de dança que estabelece sua dramaturgia através do movimento. A iluminação afeta diretamente a dramaturgia do corpo, esculpindo-o, escondendo-o, mostrando apenas seus contornos, silhuetas ou sombras. A recepção em dança se dá pelo conjunto da obra na cena, direcionando o espectador para um entendimento que se dá através de signos que podem ser (re)conhecidos e processados.

As palavras possuem sentidos que reconhecemos mais facilmente. Por convenção, ao dizer “cadeira”, todo mundo que fala o mesmo idioma entende o que é uma cadeira, sua função e forma. Duarte Júnior (2000) sustenta que através da linguagem é possível abstrair características primordiais de fatos e objetos, passando a representá-los através de signos que, neste caso, são as palavras. Quando falamos em dança, estamos tratando principalmente de movimento. A

apreensão de sentido pelo espectador, nesse caso, é mais sensorial. Diferente, por exemplo, da palavra “cadeira”, ao levantar um braço lentamente, subindo pelo cotovelo até a altura das minhas orelhas pode trazer múltiplos sentidos para quem assiste, e cada um vai apreender esse sentido de acordo com o momento em que acontece na cena, com a iluminação que está posta no bailarino, com o momento (ou ausência) da trilha sonora durante a execução do gesto, ou se o movimento é feito por um bailarino sozinho ou por um grupo de 20 bailarinos. O fundamental neste caso é pensarmos que sem a iluminação, executando exclusivamente sua função mais básica, ou seja, tornar a cena visível, não seria viável ver o gesto, condenando então o trabalho de dança (é claro que neste caso estou tratando de trabalhos de dança destinados ao palco italiano, dentro de uma estrutura de teatro onde não é possível trabalhar, por exemplo, com a luz natural, que também é luz e que também pode ser entendida como elemento cênico de dança, especialmente para espetáculos feitos na rua).

Concordo com Sampaio (2011) e Simões (2013) quando tratam o espaço cênico não como uma página em branco esperando que os artistas inscrevam algo ali. O espaço cênico dispensa uma proposição prévia e, inclusive, esta proposição pode servir como propulsor do movimento na cena. Porém, há uma ressalva aqui, que é o meu objeto de estudo e que é a maneira como a iluminação pode afetar a cena. A função da iluminação pode muitas vezes ser menosprezada e deixar de ser uma escolha pensada pelo criador, tendo um efeito estético que pode não interagir com a proposta estética desejada. Nesse sentido, a iluminação acaba propondo uma dramaturgia que destoa do trabalho proposto pelo coreógrafo ou diretor e, isto, pelo simples fato de ter sido um componente que foi deixado de lado. Sampaio (2011) aponta que, até meados dos anos 2000, os trabalhos de dança em geral eram elaborados quase completamente em torno da pesquisa coreográfica.

Partindo da perspectiva de que a luz atua como pálpebras, abrindo os olhos do espectador para a obra de dança, é necessário que se trate aqui de alguns tópicos relacionados a recepção.

Segundo Pavis (2008, p. 329), recepção é a “atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética”, ou seja, estamos falando

diretamente de imagem. A imagem é aquilo que o espectador usa como material a ser processado e completado por ele. Essa imagem fornecida pelo espectador é formada por um conjunto de elementos que, juntos, passam por um processo de elaboração. Essa elaboração vai gerar uma imagem virtual, ou seja, uma imagem que somente ele mesmo (o espectador) consegue obter, uma vez que ele é o responsável por completar o sentido de cada signo disponível na cena. Céline Roux (2007, p. 2) destaca que a imagem no campo coreográfico se dá pela relação entre corpo e espaço, ou seja, existe a imagem que é sugerida pelo corpo em movimento e a imagem sugerida pelo corpo que ocupa o espaço. Fica claro aqui que, a imagem que chega no espectador é uma combinação de símbolos. Duarte Junior (2000, p.86) destaca que a combinação de símbolos arranjados não transmite mensagem, mas é expressivo. Nesse caso, a obra de dança (pensando-a como um conjunto de signos arranjados) não comunica, mas indica.

Através dessa perspectiva, penso a iluminação como o meio pelo qual o espectador vai conseguir chegar à obra de dança, uma vez que em palco italiano não há luz senão aquela colocada artificialmente. Essa luz tem como função levar a imagem ao espectador e, a partir daí, não se trata mais apenas de tornar a cena visível, mas de propor espaços, transformar o corpo, colocar ou tirar o corpo de cena, deixá-lo pequeno ou grande em relação ao espaço ou em relação aos outros corpos. A partir de sua função primordial - tornar visíveis os sujeitos/objetos em cena – a iluminação passa a atuar como elemento de composição, facilitando ou dificultando a “captação” da imagem pelo espectador. Isso acontece pela relação entre luz (sujeito visível ao espectador) e sombra (sujeito invisível – parcial ou completamente - ao espectador). Como iluminador, me interessa muito essa relação.

Se pensarmos na luz como aquilo que salienta, mostra com clareza e a sombra como aquilo que esconde, podemos perceber que os dois elementos sempre vão aparecer juntos, uma vez que, para existir sombra em um corpo/espaço é preciso que haja luz projetada sobre ele. A partir dessa relação é que se constrói a dramaturgia da cena. A iluminação funciona como uma espécie de fio condutor nessa situação, indicando uma atmosfera, relacionando os sujeitos em cena ou as cenas entre elas mesmas. (PAVIS, 2011). O autor ainda enfatiza a influência da iluminação sobre os outros elementos que compõem a cena, como figurino, cenário,

maquiagem, reiterando a luz como elemento criador de espaços, volumes, modificador de textura e cor.

Outro fator que me interessa muito na iluminação é o contraste que pode provocar entre os elementos que compõem a cena, em especial quando trabalhamos com acessórios como os filtros, que tem a capacidade de conferir cores variadas à luz. O contraste é um dos principais responsáveis por tornar os corpos mais ou menos visíveis na cena. Quanto maior o contraste, mais fácil de vê-los. Para facilitar esse tipo de trabalho é necessário um estudo prévio sobre cores complementares. Ressalto aqui que também parece interessante que haja algum estudo no campo da psicologia das cores, área que trata diretamente da forma como o cérebro identifica e transforma cores em sensações.

Além do contraste entre as cores, há o contraste entre as intensidades de luz. Esse tipo de contraste é interessante porque ajuda o iluminador a direcionar o olhar do espectador na cena. Quando a cena tem uma luz muito aberta, os espaços com a luz mais amena atraem mais a atenção, uma vez que é mais confortável para o olhar (LIMA, 1998).

Venho praticando as ações de parar e observar na minha atuação como iluminador. A observação de fenômenos como o céu estrelado no verão, o nascer e o pôr do sol, o sol às 12h no inverno e no verão, etc. Todas essas situações citadas possuem ângulos de incidência e temperaturas de cor diferentes (algumas mais próximas e outras bem diferentes). Observar esse tipo de fenômeno me ajuda a perceber como a luz se comporta ao longo do dia e, posteriormente, facilita quando preciso reproduzir, por exemplo, o ciclo do sol durante um dia completo no teatro. Quanto mais próximo do signo real eu estiver conseguindo representar na cena, mais possibilidades de levar esse símbolo com este significado ao espectador. Porém estamos falando aqui de uma iluminação naturalista, normalmente utilizada em narrativas, como cenas dos balés românticos, por exemplo.

Na dança contemporânea é mais comum que se trabalhe mais no campo da sensação do que da narrativa propriamente dita, por isso enfatizo aqui a necessidade de que haja um estudo, mesmo que breve, da psicologia das cores. Este tipo de estudo pode servir como um facilitador para acessar o espectador. Veja bem, estamos tratando aqui de recepção, portanto é sempre necessário lembrar que

estamos trabalhando com indicações para o espectador. Apenas jogamos a informação para a cena. O que vem depois que o espectador a transforma em uma imagem virtual é completamente fora do nosso alcance.

4. SOBRE A ESCOLHA DE ESPETÁCULO E AS CATEGORIAS DE ANÁLISE

Quando entrei no curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e comecei a investigar criação em dança, percebi que o trabalho coreográfico era estudado como principal elemento do espetáculo e que o foco estava relacionado exclusivamente à criação de movimentos. Aos poucos, levado pela experiência prática no campo da iluminação cênica, surgiu a curiosidade sobre a influência da iluminação na construção poética do espetáculo de dança. A atração que eu sentia pela iluminação, suas causas e efeitos, tornou-se tema de investigação nas minhas criações coreográficas. Ainda que não ficasse completamente detido nisso, acabava em algum momento dedicando uma parte da pesquisa para acompanhar as modificações e sensações que poderia provocar com a luz nos trabalhos que eu compunha.

Certa vez, durante a apresentação de um trabalho na disciplina *Produção Cênica*, desliguei todas as luzes da sala para apresentar um processo. Coloquei meus objetos cênicos nas posições que me interessavam e deixei a luz da rua acesa, com a porta entreaberta. Um fecho de luz branca, fria, servia como uma luz diagonal de fundo, que iluminou a minha cena. Aos poucos passei a perceber, nos retornos dos meus colegas, que a luz era observada (na maioria das vezes como uma coisa positiva na cena), mas suas sugestões quase nunca eram referentes a esse elemento. Quando arriscavam falar sobre a iluminação, a devolução era relativa ao que ela provocava neles quando assistiam ao trabalho. Entretanto, os que sugeriam algo referente a iluminação tinham quase sempre as mesmas ideias (normalmente associadas a contraluz ou a focos) e então comecei a perceber que uma pesquisa que abordasse o tema de iluminação, dança e a percepção do espectador, poderia contribuir na produção de um discurso crítico com a proposta de enfatizar o uso da luz e sua atuação na recepção a fim de problematizar esses aspectos que envolvem a criação poética.

Para estruturar esse estudo de forma a elaborar uma análise capaz de demonstrar os efeitos da iluminação relacionados a construção poética foram estabelecidos critérios para a escolha de um espetáculo a ser analisado e conjuntamente foram organizadas, com inspiração na obra de João Castro Lima

(1998), traduzida da obra de Francis Reid, cinco categorias de análise. São elas: tridimensionalidade, seletividade, ambiência, fluidez e interação.

A elaboração dessas categorias de análise surge da necessidade de adaptar esse material, elaborado por Reid no princípio dos anos 1970, para a atualidade, visto os avanços tecnológicos que permitem novos recursos bem como novas tendências no uso da iluminação cênica.

A noção de tridimensionalidade é entendida como a capacidade da iluminação de conferir ao espaço, objetos e corpos em cena, a terceira dimensão, quer dizer, a iluminação como agente capaz de dar ou tirar volume daquilo que o espectador enxerga. A seletividade é a categoria que se refere a capacidade da iluminação de dar destaque para determinado espaço, corpo e/ou objeto em cena. Seletividade é entendido aqui como um recurso cênico possível para evidenciar algo que acontece no palco, contribuindo para a dramaturgia. Ambiência é a categoria que faz alusão ao emprego da iluminação como forma de elaborar um espaço em cena, podendo este espaço ser construído a partir de uma atmosfera capaz de sugerir um ambiente à cena ou então a construção do espaço físico propriamente dito através, por exemplo, de recortes de luz. Na categoria fluidez abordaremos o movimento da luz ao longo das cenas. Nessa categoria são feitas elaborações a partir da estaticidade ou dinâmica da luz ao longo de uma coreografia, a partir da análise de suas transições e como elas acontecem em relação a percepção do olhar do espectador. A última categoria, interação, aponta a maneira como os recursos cênicos estabelecem relações entre si de forma simultânea, ou seja, como cada componente, mais especificamente da luz, atua em conjunto com outros componentes da iluminação e como isso afeta a dramaticidade da cena.

No que concerne a escolha do espetáculo, priorizei eleger um trabalho em que coreógrafo e iluminador não fossem a mesma pessoa, enfatizando um possível diálogo entre ambos para a elaboração do trabalho cênico. Para isso a iluminação deveria ser um elemento cênico proeminente, mas não o mote para a criação do espetáculo. Em vista disso, esse critério de escolha evidencia o não uso da luz como mote da coreografia, ou seja, a luz não é o elemento que propõe a criação do espetáculo, mas um recurso cênico pensado com o propósito de provocar sensações no espectador, sendo colocado em evidência ao longo da obra.

Contemplando esses critérios escolhi o trabalho *Null*³, da israelense *Vertigo Dance Company*. O espetáculo lançado em julho de 2011 tem coreografia de Noa Wertheim e iluminação de Dani Fishof.

Além de atender aos critérios estabelecidos para a escolha do trabalho a ser analisado, *Null* foi escolhido também por mais dois motivos, o primeiro é por admirar a produção do iluminador, que tem características bem marcantes no seu trabalho, que vão ao encontro daquilo em que acredito. É evidente no trabalho dele: o não uso da luz uniforme, o uso da luz por setores, movimentos de luz muito precisos, contraluz afinado em diferentes angulações e, o que eu mais admiro no trabalho dele, a utilização do material de luz para além do que está sugerido nos manuais de iluminação. O segundo motivo para essa escolha está calcado na maneira como a luz afeta nitidamente a dramaticidade da obra. Esse espetáculo possibilita um amplo espectro de sensações e quase todas elas engendradas diretamente à luz, que faz uso de efeitos simples e muito bem colocados. Esta obra serve, para mim, como modelo de um trabalho de qualidade sempre que penso em um espetáculo de dança contemporânea que faça bom uso da luz na sua construção poética.

Para viabilizar a descrição dos recursos e efeitos da iluminação de maneira detalhada, optou-se por trabalhar com o espetáculo em vídeo. O espetáculo na íntegra foi dividido em treze cenas pelo próprio pesquisador, tendo como critério para essa divisão a própria coreografia. A escolha por dividir o espetáculo por cenas deu-se pela estrutura do trabalho, de maneira que se pudesse fazer as descrições e análises em pequenos trechos com o intuito de tornar a leitura mais fácil.

³ FICHA TÉCNICA:

Coreografia: Noa Wertheim

Bailarinos e co-criadores: Eyal Visner, Ruth Valensi, Alon Karniel, Gil Kerer, Micha Amos, Tomer Navot, Emmy Wielunski, Dana Golan, Gal Antzel

Assistente de Coreografia: Rina Wertheim Koren

Música: Ran Bagno/Colagem musical: Stefan Ferry

Iluminação: Dani Fishof – Magenta

Cenário e Figurinos: Rakefet Levy – *School of Theatrical Design*

Assistente da Rakefet Levy: Leeat Ramon

Design Gráfico: Dorit Talpaz

Editor: Gal Katzir

Cinematografista: Elad Debi

Duração: 60 minutos

5. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE ILUMINAÇÃO - NULL (2011)

5.1 Descrição da cena 1

O espetáculo inicia com a contraluz⁴ posicionada atrás do grande painel de cenário, revelando muito suavemente cinco bailarinos em cena, dos quais quatro estão parados e um caminha para se posicionar parado ao lado de uma bailarina que está localizada ao fundo, do lado direito (figura 1). Os bailarinos não passam de sombras bem delineadas. Não é possível definir cores e texturas de figurino e cenário. Do lado esquerdo, o cenário não passa de uma parede com algo indefinido colocado em frente a ela.



Figura 1

Uma bailarina repousa a mão sobre o peito do rapaz que parou ao lado dela e começa a movimentar-se dando um passo para frente e outro para trás, e nesse instante a contraluz do painel começa a ganhar intensidade lentamente, revelando a entrada de uma bailarina pelo fundo, à esquerda, (figura 2) e depois mais um rapaz (que para ao lado de uma menina no fundo, ao centro. Ela coloca sua mão sobre o

⁴ Quando a plateia estabelece uma relação frontal com o palco (disposição tradicional do teatro com palco italiano), a contraluz é a fonte de luz posicionada no fundo do palco, iluminando bailarinos e cenário por trás.

peito dele e começa a executar o mesmo movimento da primeira bailarina a se movimentar) (figura 3).



Figura 2

Nesse ponto já é possível definir que, do lado esquerdo do cenário, o que existe são três pias brancas. À medida que a luz vai ficando mais intensa, o palco vai ganhando profundidade e suas proporções começam a ser reveladas também. É possível perceber que os figurinos das bailarinas são brancos, mas pouco sobre a textura do figurino é revelado, uma vez que, em relação à plateia, os bailarinos ainda são mais próximos de uma sombra do que corpos tridimensionais.

A cena segue e entra ainda outro rapaz pela esquerda, ao fundo e uma garota pela direita, no fundo. Essa última bailarina, que entra para ao lado do rapaz que está sozinho entre os casais, coloca sua mão sobre o peito dele e começa o mesmo movimento das outras duas meninas: um passo para frente e outro para trás. Enquanto tudo isso acontece, a luz posicionada por trás do painel vai ficando mais intensa. Nessa parte da cena fica evidente que a luz é mais intensa no centro do painel e à medida que vai se afastando do centro vai ficando mais suave. Também já é perceptível que, por trás do painel lateral posicionado ao lado direito, também

existem refletores dispostos da mesma forma que aqueles que estão atrás do painel do fundo (figura 4).



Figura 3

É possível notar com clareza que, assim como no painel do fundo a luz é mais intensa do centro para as laterais, no painel do lado direito a luz é mais intensa do fundo para frente.

Conforme a cena evolui, a iluminação do painel do fundo vai ficando mais intensa e mais homogênea. Essa impressão de estar mais homogênea é provocada possivelmente por alguma luz que é jogada das varas diretamente sobre o cenário. Enquanto isso o painel lateral aumenta um pouco a intensidade da luz, que ainda é bem mais baixa que a do painel do fundo, mantendo ele mais suave na frente e mais intenso do meio para o fundo do palco. Já é possível notar também que as luzes das varas começam a aparecer muito suavemente. Podemos notar isso de forma mais clara observando que elas já marcam o chão bem na boca do palco e um pouco depois da bailarina que está em frente a pia do lado esquerdo do cenário (figura 5).



Figura 4



Figura 5

Adiante o painel do fundo fica completamente homogêneo, indicando um ganho na iluminação que o banha pela frente. Apesar disso a imagem sugere uma grande parede branca acesa atrás dos bailarinos, como se fosse uma única chapa de cenário, iluminada por um único refletor (figura 6). Toda essa transição de luz acontece bem suavemente, sendo possível percebê-la se estivermos atentos à iluminação.



Figura 6

O painel lateral vai ganhando um pouco mais de intensidade e homogeneidade no decorrer da cena. Esse ganho que acontece na lateral devolve um pouco mais a tridimensionalidade aos corpos que estão em cena. Essa sensação é bem clara nos rapazes que ocupam a ponta direita (na frente) e esquerda (no fundo) do palco. Isso acontece devido a relação espacial dos corpos com a posição das fontes de luz. O rapaz do fundo está longe da fonte de luz lateral, portanto esta é absorvida quase completamente. O que faz a lateral parecer nula, nessa situação, é o fato de o bailarino estar muito próximo da contraluz, que está numa intensidade mais alta que a lateral, tornando-a imperceptível. Quanto ao rapaz que está posicionado mais a frente, do lado direito, é possível reparar através do

desenho que a luz faz no chão, que ele está posicionado entre as luzes que vem das varas, num espaço de sombra, ou seja, a luz passa pela frente e por trás do corpo dele, mas não chega a banhá-lo diretamente de forma significativa. A luz lateral que vem do painel de cenário à direita, além de estar numa intensidade bem baixa na parte frontal do palco, incide mais sobre a frente do corpo do bailarino devido sua relação espacial com o painel. O bailarino em questão está posicionado muito a frente do local onde a luz desse painel é mais intensa. Também nesse caso a contraluz se sobressai, pois, apesar de estar mais longe, está mais intenso e banha o corpo do bailarino de forma direta.

Na figura 7 é possível observar que, com o ganho na lateral e no aéreo⁵, os bailarinos, mesmo de preto, passam parecer um pouco mais tridimensionais. É uma sensação muito branda e mais evidente nos rapazes que estão posicionados mais ao centro do palco, isto porque eles recebem a luz lateral mais diretamente (a lateral está mais intensa na região mais do fundo do painel), além de um deles estar com um tipo de casaco aberto na frente, deixando o torso parcialmente nu. Como o rapaz tem a pele clara, a luz é rebatida com mais eficiência.

Os figurinos delas destacam-se bastante em relação aos próprios corpos, que parecem apenas delineados pela luz que, neste caso, favorece a observação das sombras projetadas pelos próprios corpos das meninas sobre seus figurinos. A sensação dos corpos esculpidos se dá através dessa relação de luz e sombra, sendo a sombra responsável por provocar a sensação de afundamento, salientando concavidades ou até mesmo criando-as.

⁵ Refere-se aos refletores pendurados nas varas de luz.



Figura 7

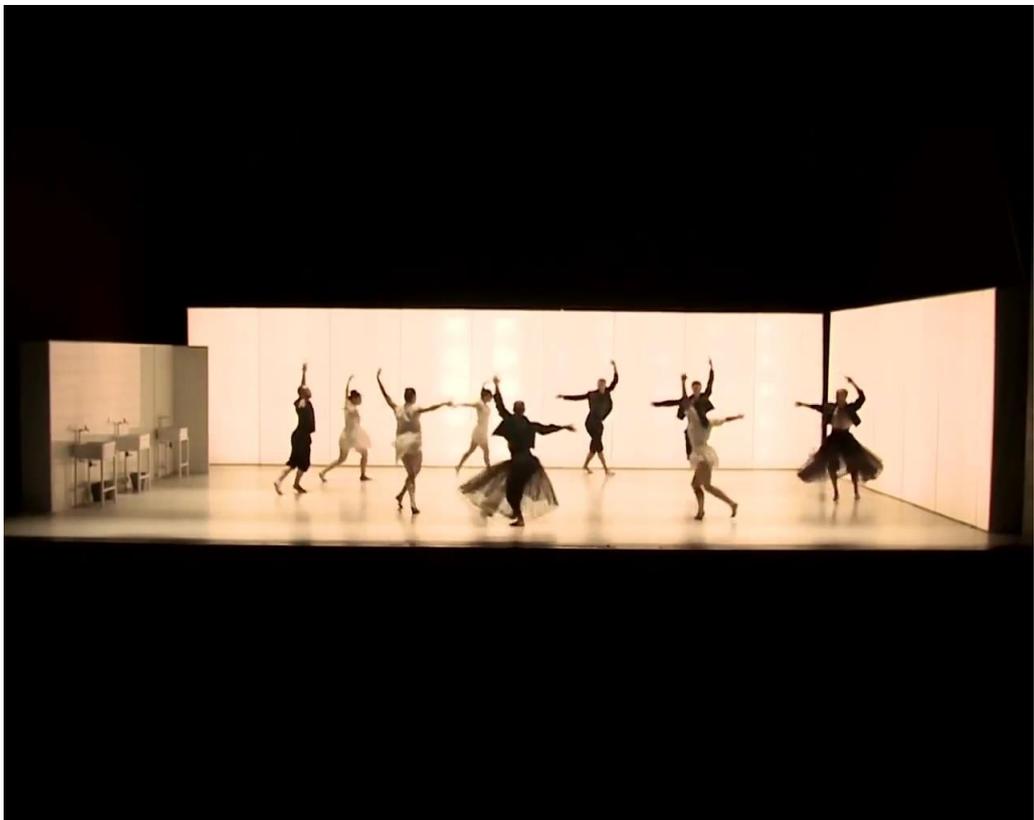


Figura 8

Somente quando abre a luz frontal é que os bailarinos passam a ter corpos tridimensionais (figura 8).

Na figura 9 também se percebe que a cena toda parece mais clara, isso acontece porque a luz frontal também teve um pouco mais de ganho, sugerindo um espaço um pouco mais amplo. A contraluz que seguia em constante ganho, do centro para as extremidades de forma desigual (mais intensa na extremidade direita do que na esquerda), atinge seu ápice no centro do painel e para de ganhar intensidade.

A iluminação segue abrindo para o lado direito do painel que, ao atingir a mesma intensidade que o banha no centro, para. Neste momento o painel parece dividido em duas áreas, uma menor à esquerda, onde a intensidade da luz é mais baixa e outra área à direita, onde a luz está mais. Essa diferença de intensidade na luz atrás do cenário confere uma textura ao painel (figura 10).



Figura 9

Neste momento a contraluz atrás do painel não é estática. Assim que a extremidade direita atinge a mesma luminosidade do centro a intensidade de toda a luz que incide por trás do painel passa a diminuir constantemente até atingir um grau

de luminosidade que faz com que essa parte do cenário se assemelhe a chapas lisas acomodadas lado-a-lado. Com essa baixa na intensidade da luz proveniente do fundo do cenário fica mais claro o uso de refletores nas varas. Eles são responsáveis por desenhar, no chão, três grandes corredores que cruzam o palco de um lado a outro: um bem no fundo, um na área mais no meio do palco e outro bem na frente (figura 11).



Figura 10



Figura 11

A intensidade da luz segue baixando suavemente, sempre mais baixa do lado esquerdo do que do lado direito. Nesse momento fica fácil inferir que as cenas foram gravadas na mesa agrupando os refletores por setores, isso porque a medida que o painel do fundo segue perdendo intensidade do lado esquerdo a frente, o aéreo que banha este mesmo lado acompanha esse movimento de luz, diminuindo também a intensidade. Desta maneira divide-se o palco em duas zonas, uma de luz mais intensa e outra de luz mais amena. O uso da luz nas varas faz com que o palco pareça cheio de buracos. Essa sensação surge através das áreas sombreadas no linóleo, ou seja, com menos incidência de luz. A luz mais intensa do lado direito aumenta a sensação de que existem áreas sem luz no palco, conferindo uma textura ao piso, que parece mais liso do lado esquerdo (figura 12).



Figura 12

Coreograficamente, nesse momento, temos uma fila de quatro rapazes e, ao lado deles, uma fila de três meninas e um rapaz. Entre as filas, ao fundo, uma bailarina caminha para frente, como se andasse sobre uma plataforma frágil e estreita. Essa figura composta pelas filas e a bailarina sozinha está colocada ao lado direito do palco, na zona mais iluminada. As três bailarinas e o bailarino que estão na fila à esquerda, apoiam a cabeça sobre o ombro dos rapazes à direita e começam a caminhar em torno deles até chegar do lado oposto ao que estavam. Assim que passam para o outro lado dos rapazes, a fila que antes estava do lado esquerdo é puxada pelos mesmos até onde o palco se divide em duas áreas: uma mais iluminada e outra menos. Chegando nesse setor do palco, os quatro que estavam sendo puxados se desvencilham de seus respectivos pares. As três meninas caminham e param junto do cenário, à esquerda, entre as pias. O rapaz que estava na última dupla, na mesma posição das bailarinas, caminha para o fundo – e para no centro da região menos iluminada do painel do fundo. Os bailarinos que carregavam esses quatro que se desvencilharam vão para o chão e ficam ali deitados, um atrás do outro, sugerindo uma fronteira entre luz e sombra, uma vez que ficam deitados exatamente onde a iluminação divide o palco entre uma zona de

luz mais intensa e outra com menos luminosidade (figura 13). Enquanto isso, a bailarina que estava atrás das duas filas segue caminhando cuidadosamente para a sua frente, na região mais iluminada do palco.



Figura 13

Durante o trecho coreográfico descrito para a figura 13, mais refletores ganham intensidade no aéreo direcionado para o lado direito, aumentando a sensação de que o piso é mais liso e mais brilhante nesse lado, onde a bailarina que está sozinha caminha com passos frágeis. Ao mesmo tempo, o aéreo direcionado para o lado esquerdo diminuiu a intensidade, provocando a sensação de que o piso é ainda mais liso, porém sem o brilho que tem do lado direito. As bailarinas que estão entre as pias estão parcialmente na sombra enquanto o rapaz que está de pé volta a parecer uma figura em duas dimensões. Isso acontece porque a luz frontal na zona mais escura do palco e a luz que vem das varas do fundo, na região onde ele parou, estão em uma intensidade muito baixa. É possível notar próximo de onde estão posicionadas as três bailarinas, pela forma como a luz marca o chão, que o aéreo está ligado em uma intensidade muito baixa, porém mais forte do que ao fundo, onde está o rapaz.

Nesse trecho da cena, a iluminação favorece a disposição espacial dos bailarinos, sugerindo um espaço mais estreito e claustrofóbico na zona mais escura e uma região ampla onde há mais luz. Essa sensação acontece porque, além de só ter uma bailarina na região mais clara do palco, o cenário é liso.

5.2 Análise da Cena 1

Lembrando que a textura é diretamente ligada a memória tátil, podemos também dizer que está ligada, de alguma forma a tridimensionalidade, responsável por afetar, em algum grau a superfície de um corpo. Nessa primeira cena a iluminação vai atuar principalmente neste campo, conferindo dimensões e texturas para o palco e esculpindo o corpo dos bailarinos.

Logo no início do espetáculo já é possível notar – conforme descrição correspondente a figura 4 – que a iluminação lateral posicionada atrás do painel direito é a primeira responsável por dar os primeiros contornos aos corpos dos bailarinos fazendo com que suas sombras passem a adquirir tridimensionalidade. É um efeito bastante delicado, tornando-se a luz um pouco mais perceptível nos bailarinos que estão mais próximos das laterais do palco, junto ao cenário, sendo ainda mais evidente nas mulheres que, por vestirem branco, refletem mais a luz, evidenciando a maneira com que a luz esculpe os corpos. Os rapazes, como estão de preto, absorvem mais a luz trazendo ainda a sensação de um corpo bidimensional.

Curiosamente, no caso desta cena, a luz frontal é responsável por devolver a terceira dimensão do palco e dos corpos. É importante observar que de maneira geral, a luz frontal é sempre muito importante, uma vez que ela vai iluminar rosto e corpo quando estes estão de frente para o público e é por causa dessa relação espacial palco-plateia que a contraluz passou a atuar, com o intuito de devolver a terceira dimensão do palco, de forma a amenizar um pouco o efeito da luz frontal. O que temos nessa situação é exatamente o inverso. Como a contraluz é que surge antes, a sensação de bidimensionalidade acontece de forma mais evidente do que aconteceria se a luz frontal tivesse surgido previamente. Se fosse este o caso, a parte dos bailarinos que veríamos não seria a sombra, mas a porção iluminada. Isso

nos permitira ver de forma mais clara corpos, figurinos e cenário, de forma que as próprias concavidades dos corpos e dos trajes projetariam sombras sobre eles mesmos, dando a suave sensação de que os corpos possuem as três dimensões.

O jogo de luz dessa primeira cena é muito simples, com movimentos delicados e minuciosamente construídos. Os corpos surgem e vão sendo esculpidos, ganhando textura e conteúdo. Nessa medida é que vão deixando de parecer sombras em um painel. O mesmo acontece com o cenário, que passa a ganhar proporções diferentes de acordo com que a iluminação vai se modificando. Se passarmos da figura 1 direto para a figura 8 podemos observar, principalmente no painel do fundo, como a iluminação faz com que o cenário pareça mais alto proporcionalmente a intensidade da iluminação. Esses movimentos de luz por trás dos painéis são excelentes ferramentas para modificar o espaço cênico de maneira simples e eficaz.

Um elemento importante de cenário que contribui para afinar a percepção referente a iluminação, neste trabalho, é o uso do linóleo branco, uma vez que este possibilita percebermos a iluminação com alguma facilidade devido o modo como a cor branca rebate a luz. Ressalto, em compensação, que nessa situação o trabalho do iluminador pode ficar um pouco mais complexo. É preciso ter muito cuidado com a dimerização⁶ da luz sobre cenários, figurinos e objetos brancos uma vez que tudo fica mais evidente. Nesse caso é preciso ter cuidado com a afinação da luz, além de balancear bem a dimerização, para que esta seja suficiente para iluminar os corpos dos bailarinos sem ficar excessivamente intensa onde há uso de elementos mais claros.

No final desta cena é possível perceber como a luminosidade é mais homogênea e intensa do lado direito do palco, fazendo com que tudo fique visível de maneira uniforme. Também é possível observar que, na parte mais escura, vemos com mais nitidez o painel do fundo. Este, por estar localizado mais longe da plateia e na região mais escura do palco, provoca do lado esquerdo do palco a sensação de um espaço mais estreito. Essa sensação é aumentada porque é principalmente

⁶ Dimerização é a capacidade de controlar a quantidade de energia elétrica que entra nas lâmpadas, portanto, a capacidade de controlar a intensidade luminosa da mesma.

através da luz que vem do painel que conseguimos definir com clareza tudo o que está localizado desse lado do palco (bailarinos, pias, etc.).

Para finalizar, essa cena é excelente para observarmos também a interação e a fluidez da iluminação.

Quanto ao que diz respeito a interação, é bastante evidente como o iluminador consegue esculpir os corpos ou deixa-los bidimensionais independentemente da intensidade de luz utilizada no painel. A maneira como acontece a dimerização da luz responsável por afetar cada um desses elementos é muito precisa, fazendo com que sombras e corpos esculpidos possam ocupar um mesmo espaço, ou então, que múltiplos espaços possam ser ocupados por corpos tridimensionais.

E, se correremos das figuras 1 à 13, passando por cada uma delas, podemos observar a fluidez da iluminação através das transições de luz que acontecem nessa cena. São transições delicadas, que acontecem de maneira sutil. Muitas delas não são perceptíveis com clareza e é preciso olhar muitas vezes para percebermos as fontes luminosas e quando estão acesas. Em alguns momentos a mudança é perceptível, mas só despertamos para ela quando já está acontecendo há algum tempo.

5.3 Descrição Cena 2

A segunda cena inicia com o palco dividido em duas zonas. Ao lado esquerdo temos três bailarinas encostadas à parede do cenário entre as pias e, ao fundo, próximo do painel de cenário, um bailarino de pé, parado, com o olhar direcionado para a bailarina do lado direito do palco.

No centro, onde as zonas mais iluminada e menos iluminada do palco se encontram estão quatro bailarinos deitados. As pernas deles estão voltadas para o lado mais luminoso do palco enquanto seus braços, cabeça e parte do tronco estão mais à sombra. Neste momento, iluminação e disposição espacial dos bailarinos sugerem claramente essa divisão do palco em duas zonas. Os corpos dos bailarinos deitados no chão, em conjunto com a iluminação, insinuam uma transição entre essas duas zonas, além de apontar o limite de ambas.



Figura 14

Do lado direito do palco, na zona mais clara, está uma bailarina, sozinha. Ela caminha para a sua frente em passos trôpegos, como se sua musculatura fosse incapaz de sustentar suas articulações das pernas em alguns momentos. Em alguns momentos as mãos ajudam-na a levantar e seguir andando.

Em ambos os lados temos uma iluminação homogênea. A diferença entre os dois lados da cena é basicamente a intensidade, mais forte na direita e suave na esquerda (figura 14).

A cena segue e os rapazes vão para o centro da zona mais iluminada parando de costas para o público em fila. Em seguida as meninas vão até eles parando lado-a-lado com os bailarinos, de frente para a plateia, apoiando a cabeça no ombro dos rapazes. O último rapaz, mais próximo do painel de cenário, está sozinho. Um dos bailarinos agora está ao lado da bailarina que caminhava sozinha. Ela fica de pé usando o tronco dele como apoio para o seu. As garotas que estão com a cabeça apoiada nos rapazes fazem uma meia volta em torno deles, trocando de lado. Elas se desequilibram sugerindo uma queda que é evitada pelos bailarinos que as pegam e as colocam novamente em pé, de costas para o público, levemente

a frente deles. Elas apoiam a cabeça no ombro direito do rapaz imediatamente a frente delas, dão uma volta em torno do próprio eixo e desequilibram novamente, sugerindo uma nova queda. Mais uma vez os bailarinos evitam a queda delas, mas, assim que as colocam de pé, elas saem pela frente deles, caminhando em direção as pias, onde estavam no começo da cena. Durante este momento o rapaz que está bem a frente fica parado dando apoio à bailarina que caminhava cambaleante, mas, assim que as outras três meninas saem em direção a parede do cenário à esquerda, ela desequilibra e, do impulso que a ajuda a recuperar-se do desequilíbrio, o rapaz lança-a em direção ao lado mais escuro do palco. Ela vai e volta no mesmo movimento uma vez. Na segunda vez o rapaz que fazia par com ela a acompanha na primeira metade do movimento e o resto dos rapazes os acompanha em sincronia no restante do movimento. A figura agora está toda deslocada mais para o centro, ficando os rapazes para a porção mais iluminada do palco e ela, sozinha, para o lado mais escuro. Até este momento não houve movimentos de luz. A iluminação permaneceu a mesma desde o começo da cena, mantendo a alusão a dois espaços delimitados no palco (figura 15).

A coreografia segue e as bailarinas voltam a dançar com o grupo que está, agora, espalhado pelo palco. Os rapazes seguem do lado direito do palco enquanto as meninas seguem do lado esquerdo.

O grupo segue com um movimento de quadril provocado a partir de um passo para frente e outro de volta para o lugar. Uma vez o passo é para a esquerda, outra o passo é para a direita. Nesse momento a iluminação começa, lentamente, a mudar. É possível perceber que alguns refletores que estão nas varas alteram a intensidade, abrindo pequenos buracos do lado mais iluminado da cena e começando a texturizar o palco do lado mais escuro. A luz que banha pela frente a parte mais iluminada do painel do cenário, no fundo, começa a perder intensidade muito lentamente, revelando bordas mais escuras do lado mais iluminado (figura 16).

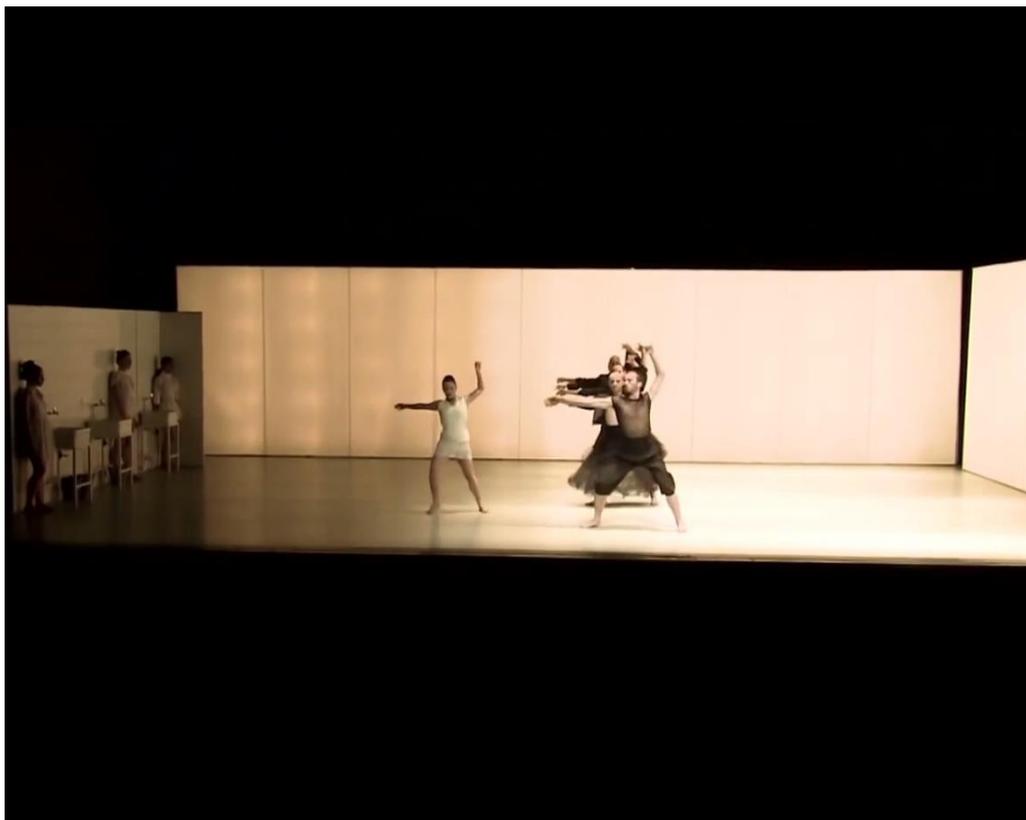


Figura 15

Os bailarinos seguem a cena espalham-se ainda mais e dividem-se em um trio de bailarinas, na esquerda; um trio de bailarinos, na direita; um bailarino sozinho, no fundo, ao centro; e um casal, no centro da cena. Ambos os trios se dispõem de forma parecida, sugerindo uma meia lua com a concavidade voltada para o centro do palco. Se olharmos a figura incluindo os dois trios e o bailarino sozinho no centro, ao fundo, a figura sugere um círculo. No centro da cena um casal começa um *pas-de-deux*. A transição até que essa figura se monte é o tempo que a iluminação leva para alterar as intensidades que começaram a mudar anteriormente, descritas na figura 16.

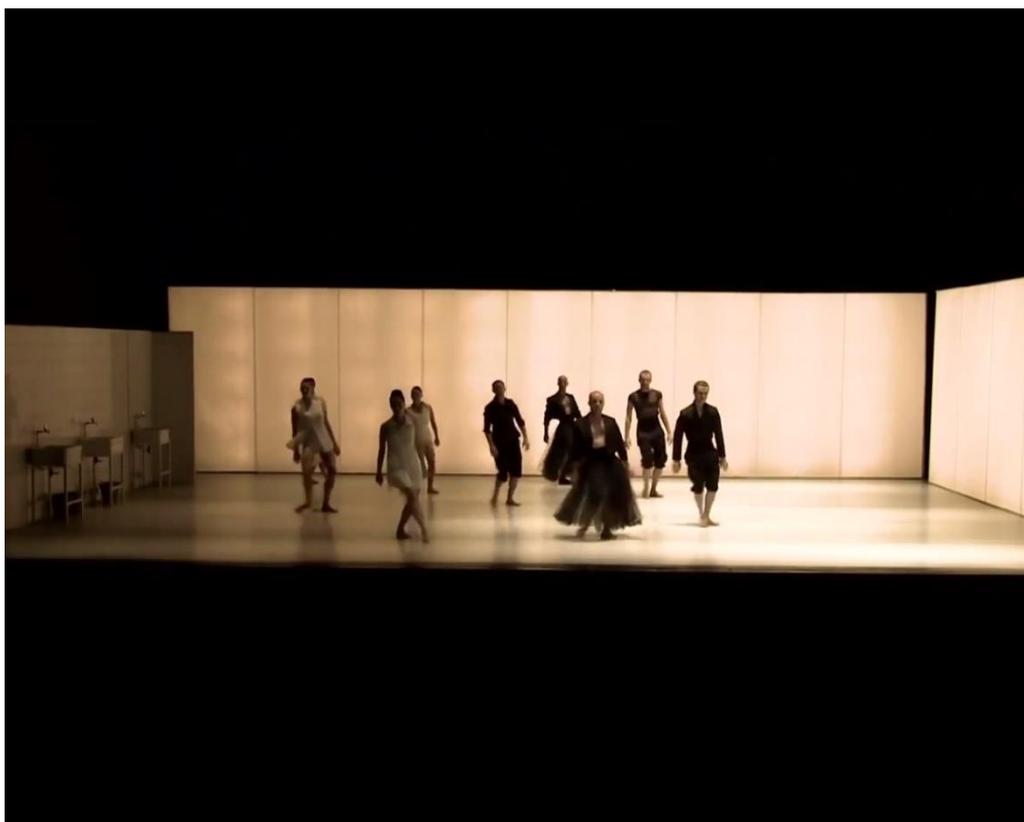


Figura 16

O palco ainda tem uma área mais iluminada e outra menos, todavia o limite dessas zonas é mais sutil. O piso agora tem uma zona bem marcada pela forte intensidade da luz em frente a parte mais iluminada do painel do fundo e este, por sua vez, tem as bordas mais escuras e suaves. O piso do lado que antes estava mais escuro tem, agora, pontos de luz mais evidentes e, apesar de o cenário não receber luz de maneira homogênea, os bailarinos parecem receber a mesma quantidade de luz, independentemente da sua posição no palco (figura 17).

Começa o *pas-de-deux* com o casal mais ao centro. Aos poucos os bailarinos que formam os trios mais nas extremidades do palco vão se virando para o centro do palco, onde dança o casal. A coreografia do duo é forte e vigorosa. À medida que a coreografia vai evoluindo a iluminação vai se modificando da seguinte maneira: o painel ao fundo vai ganhando intensidade na parte mais escura, como se a luz fosse abrindo aquele painel de cenário para a esquerda; as luzes das varas que começaram a acender conforme indicado na figura 17 ganham um pouco mais de intensidade, reforçando a sensação de textura na cena. Agora o palco tem um corredor de luz que o atravessa bem na boca de cena, além de um nicho de luz

deslocado do centro para a direita e alguns outros pontos de luz. Ao ganhar intensidade, esses pontos de luz parecem ter aumentado de tamanho, modificando a sensação quanto a textura que é, agora, oposta a descrita para a figura 17. Ao invés de pontos de luz pelo palco, os olhos passam a perceber pontos de sombra (figura 18).



Figura 17

O duo segue predominantemente nos espaços mais iluminados da cena, principalmente na região de luz que marca o linóleo um pouco à direita do centro do palco. Percebo os deslocamentos do casal sempre dentro do limite estabelecido pela iluminação proveniente do painel do fundo. Enquanto isso os demais bailarinos ocupam o resto do espaço, ora seguindo alguns fragmentos da coreografia junto com o casal, ora dançando entre eles mesmos enquanto a dupla segue o duo. Durante este trecho há momentos em que o grupo se forma novamente com todos os bailarinos não evidenciando o duo como principal elemento coreográfico, mas como passagens que acontecem durante a coreografia do grupo (figura 19).



Figura 18

Nesse trecho coreográfico há menos movimento na iluminação do que houve na primeira cena. Na figura 19 é possível observar de maneira um pouco mais detalhada o efeito da iluminação que, durante o duo, não teve alteração.

O duo encerra quando, durante um movimento em que o bailarino carrega a garota e a lança para o chão. Durante esse momento o resto dos bailarinos se aproxima correndo e o bailarino que dançava o duo os acompanha, deixando a *partner* no chão, do lado direito à frente (figura 20). Os bailarinos dançam um pouco mais em uma diagonal que vai da frente à direita ao fundo à esquerda. Aproximam-se uma vez mais da bailarina que está no chão e saem andando em direção ao fundo da diagonal. As mulheres e dois homens caminham até a parede entre as pias e ficam ali parados. Dois rapazes saem de cena. Nesse momento toda a luz vai suavizando, exceto o aéreo que começa a desenhar um corredor bem na boca de cena e um terço central do corredor seguinte. A bailarina sozinha desloca-se até o meio do palco predominantemente pelo chão, usando muito a posição de quatro apoios, nesses fachos de luz (figura 21).



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

A cena encerra quando a menina que dança sozinha volta para a extremidade direita do palco e deita no final do fecho de luz (figura 22). Nessa circunstância a luz já está bastante baixa, exceto na porção mais frontal do palco.

5.4 Análise Cena 2

Abordaremos neste tópico as categorias interação, tridimensionalidade, ambiência e fluidez.

Uma situação que ilustra bem a interação entre os elementos nessa cena é a imagem descrita na figura 16. O que a torna interessante é o fato de que todos os bailarinos aparecem da mesma forma na cena, apesar de as meninas estarem do lado mais escuro do palco. Esse efeito se dá pela relação estabelecida entre a iluminação e os figurinos. Os figurinos pretos dos rapazes rebatem menos a luz do que os figurinos brancos das meninas, portanto, apesar de as meninas estarem do lado mais escuro, a baixa intensidade da iluminação ainda as afeta mais do que aos garotos. Essa relação fica ainda mais clara quando notamos que os meninos que dançam de torço nu ou usando figurinos com transparência ganham um pouco mais de tridimensionalidade que os demais, uma vez que a pele deles rebate mais a luz que o tecido preto dos seus figurinos.

Nessa cena, como na anterior, o uso da luz em intensidades variadas e em diferentes áreas do palco confere uma textura ao cenário, que por ser branco favorece muito o trabalho do iluminador que, apenas com luz branca, consegue provocar múltiplas alterações naquele cenário apenas dimerizando as fontes de luz. Nas figuras 17 e 18 é possível observar como a luz menos homogênea nas varas propõe uma textura ao linóleo, que começa salientando pontos de luz e vai fazendo uma transição para o oposto disso, ou seja, o palco pouco iluminado com frações de luz mais intensa passa a ser um palco bem iluminado com trechos de sombras provocados pela ausência de luz naquelas áreas.

Nesta cena ainda podemos notar com clareza a forma como a iluminação é capaz de criar ambientes na cena. Conforme a descrição da figura 18, a medida que o painel do fundo vai abrindo a luz na parte que estava mais escura, a sensação de que o palco é maior é aumentada. Esse recurso favorece ao espectador escolher

aquilo que ele quer ver da cena, uma vez que não há nada destacado, através da iluminação, no palco. Porém, durante o duo, acontece exatamente o oposto. Apesar de estarem todos bem iluminados, os dois bailarinos dançam o duo predominantemente nas áreas onde a luz é mais intensa, sugerindo uma ocupação do espaço delimitada pela luz, enquanto os demais bailarinos em cena ocupam os espaços restantes.

Quanto a fluidez, esta cena tem menos movimentos de luz que a anterior, porém movimentos mais perceptíveis. A começar pelo início da cena que fica um bom tempo com a iluminação estável, sugerindo depois de um trecho de bastante movimento, um momento de pausa, onde tudo é menos vigoroso.

Apesar de sutil, porém, as transições de luz são mais ligeiras. Conforme a descrição referente a figura 16, a transição da luz acontece durante o deslocamento dos bailarinos de uma posição a outra. Esse deslocamento é rápido e vigoroso, o que, de certa maneira, mascara a transição da luz que acontece ao mesmo tempo, provocando a ilusão de que é uma transição mais sutil do que realmente é.

Já no final da cena temos outra transição rápida na luz, porém, como a anterior, é uma modificação delicada. Esta mudança de luz é possível de ser percebida claramente por quem assiste ao espetáculo, principalmente porque sai de uma cena com luz bem aberta para uma cena com a luz mais branda. Para essa situação é preciso lembrar que a pupila leva algum tempo para ajustar a quantidade de luz que recebe, fazendo com que a cena seguinte – que é mais escura – pareça ainda mais escura do que realmente é.

5.5 Descrição da Cena 3

A cena 3 começa com a bailarina que havia dançado o duo anteriormente deitada no chão, na boca de cena, do lado direito do palco. Há um corredor de luz que cruza o palco, de um lado a outro, bem na região frontal do palco e, logo atrás, outro corredor um pouco mais curto (não cobre toda a extensão do palco de um lado a outro). A bailarina se desloca por esse corredor, começando com movimentos arrastados até, aos poucos, passar a usar a posição de quatro apoios para seguir deslocando, de costas, até atravessar para o outro lado do palco. A medida que ela

vai avançando na sua trajetória, a luz vai diminuindo no resto do palco, destacando os corredores da frente e a bailarina que dança nesse espaço. Os demais bailarinos estão encostados junto ao cenário, ao lado esquerdo do palco e não passam de vultos na parede (figura 23).

Ao chegar do lado oposto ao que começou o solo, a bailarina faz alguns rolamentos no chão até que o bailarino que dançara com ela anteriormente entra na cena, parando sobre a garota com uma perna em cada lado de seu tronco, fazendo com que ela role, de um lado para o outro, entre suas pernas. Em seguida ela se desvencilha dele, acontece um *lift* que termina com ele ajoelhado de frente para ela.

Em detalhe (figura 24), é possível notar as sombras dos bailarinos quase sob seus corpos, indicando que a luz desses corredores vem de refletores colocados nas varas e afinados quase a pino⁷. Repare também que não há luz frontal nessa cena. Essa iluminação, em conjunto com a contraluz que vem do painel de cenário ao fundo e da lateral que vem do painel do lado direito, desenha bem os contornos dos corpos. Além disso, o uso dessa luz que vem do aéreo também serve como um propositor de espaço físico na cena.

⁷ Afinação a pino é aquela em que a fonte de luz estabelece uma relação de 90° em relação o solo, ou seja, é uma relação de verticalidade.



Figura 23



Figura 24

Eles seguem dançando, dentro da área demarcada pela luz, com empurrões e *lifts*, como se ele carregasse-a contra a sua vontade. No final, chegando no lugar onde ela começara a cena, ela derruba-o com o peso do corpo e os dois terminam deitados no chão – ela sobre ele – como se a energia de ambos os corpos tivesse se esvaído (figura 25). Não há movimentos de luz durante toda a cena.

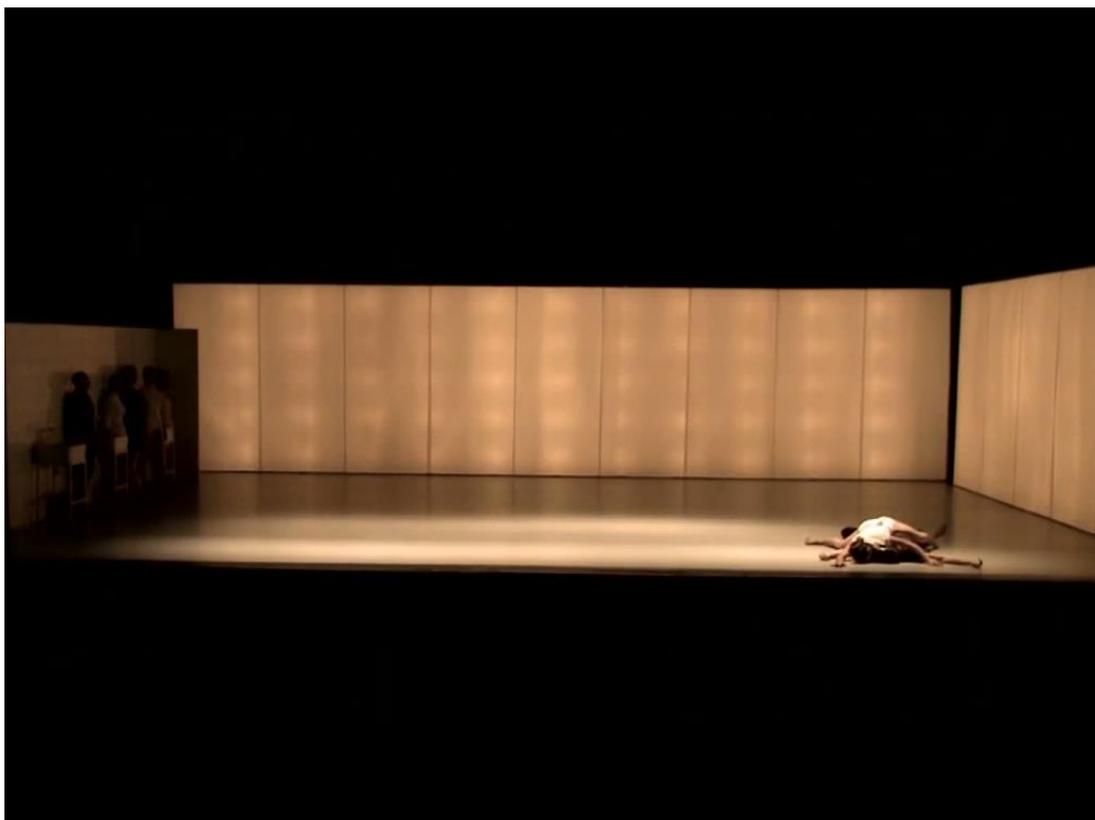


Figura 25

5.6 Análise da Cena 3

Esta cena é um excelente instrumento para analisarmos a seletividade e ambiência, visto que a iluminação é o elemento utilizado para destacar, primeiro, o solo da bailarina e, logo, o duo. Entretanto, mais do que isso, essa iluminação propõe um espaço para esta dança. O uso da luz como recurso de criação espacial é um elemento comum e bastante conhecido dos iluminadores, sobretudo quando não há uso de cenário na peça. No caso deste espetáculo, o iluminador se apropria do espaço proposto pelo cenário e, ao acrescentar ou subtrair os elementos que o compõe com o uso da iluminação - ou seja, através da capacidade da luz de tornar

cada componente do cenário visível – ele vai propondo novos espaços para os bailarinos.

Neste exemplo podemos observar isso acontecer com clareza. O uso dos dois corredores na região frontal do palco sugere um espaço estreito em profundidade, porém bastante largo. Dentro desse espaço específico é possível observar a movimentação dos bailarinos acontecendo através de deslocamentos no sentido em que a luz proporciona mais espaço para eles mudarem de posição, nesse caso, de um lado a outro do palco. Ainda nesse tema é possível elaborar várias reflexões acerca do que é visto, mas a dúvida que fica é se a movimentação dos bailarinos foi que afetou a criação de luz dessa cena ou se o espaço proposto através da iluminação é que transformou a movimentação do casal.

Para finalizar ainda podemos observar como, apesar de dar evidente destaque para o que acontece dentro dos corredores de luz, o uso da iluminação nesta cena ainda permite ao espectador visualizar os vultos dos bailarinos na lateral do palco. Além disso, o painel do fundo sugere uma textura diferente das anteriores, propondo uma atmosfera mais intimista e quente para a cena.

5.7. Descrição da Cena 4

A quarta cena do espetáculo começa com o casal de bailarinos deitados na ponta frontal direita do palco. Ela está deitada sobre ele. A luz que é projetada das varas desenha um corredor na boca de cena e um segundo corredor, que dá sequência ao primeiro, mas um pouco mais curto. O resto do palco está iluminado em intensidade bem baixa apenas pelos refletores colocados atrás dos painéis de cenário do fundo e da lateral direita. Os demais bailarinos estão lado a lado, entre as pias, encostados no painel de cenário do lado esquerdo. Um dos bailarinos posicionados em frente ao painel se desloca para o lado esquerdo do palco e, antes de concluir seu trajeto, uma das bailarinas começa a caminhar em direção ao centro do palco. (figura 26).

Ele para um pouco à direita do centro e ela um pouco à esquerda. Em seguida começam a movimentar-se: um passo para frente jogando o quadril junto com o passo, e volta para as duas pernas. O movimento é feito para um lado e

outro, repetidas vezes. Quando ele começa o movimento para a esquerda a bailarina o acompanha. Nesse momento a luz projetada pelo aéreo, que desenha aquela grande rua na boca de cena, começa a perder intensidade, deixando os bailarinos no breu, apenas com a iluminação projetada por trás dos painéis de cenário, transformando seus corpos em sombras novamente (figura 27).



Figura 26



Figura 27

Durante a execução desse movimento, o próximo casal de bailarinos está caminhando em direção as suas respectivas posições. Colocam-se e entram em sincronia com os outros dois, juntando-se no mesmo movimento. Entra a última bailarina, que estava na lateral junto às pias, e mais dois bailarinos que haviam saído no final da segunda cena. Eles seguem o mesmo que os demais fizeram: caminham até sua marca e começam o mesmo movimento em sincronia com o resto do grupo. De acordo com que os bailarinos vão entrando, a geral vai abrindo, transformando o espaço cênico novamente em uma grande área. É possível notar que existem focos de luz sobre as três pias que estão localizadas à esquerda. Esses focos estão um pouco mais intensos que a geral, destacando-as do cenário e trazendo-lhes para a cena. Enquanto isso, o casal que estava deitado na ponta do palco, no início da cena, segue na mesma posição (figura 28).



Figura 28

Somente depois de entrar o último rapaz é que a bailarina que está deitada sobre o bailarino se levanta. Ela caminha até a frente da pia mais próxima da plateia, abre a torneira e começa a lavar o rosto. Somente depois dessa ação é que o rapaz que estava deitado com ela se levanta. Ele caminha em direção a ela e para na lateral da pia que ela está usando, de costas para a audiência. Ao levantar e fazer o deslocamento até essa posição, os demais bailarinos o acompanham sendo que um dos bailarinos para ligeiramente atrás dele enquanto os demais montam uma fila do lado esquerdo do palco (figura 29).

O bailarino que está na ponta mais frontal da fila, ou seja, mais próximo da plateia, começa a movimentar-se. O resto dos bailarinos da fila, exceto o que está na outra extremidade, sentam. Predominam, neste trecho da coreografia, movimentos de tronco e braços, sem deslocamentos. Enquanto isso acontece, o aéreo que destaca o espaço da primeira rua e o que seria equivalente a última rua, quer dizer, o mais próximo do painel do fundo, começa a perder intensidade lentamente, propondo um novo espaço para a dança que seguirá. O corredor que antes estava bem na boca de cena foi deslocado para a região mais central do palco

deixando de ser um corredor e transformando-se, agora, em dois grandes focos. Um foco de cada lado do palco com uma intersecção na região central (figura 30).



Figura 29

A obra segue e o bailarino na ponta da fila continua dançando no mesmo lugar até que o rapaz que está na sombra, atrás do outro bailarino parado ao lado da pia, caminha mais para o centro e começa, de costas para o público, um gesto com os braços seguido de um breve deslocamento lateral. Ele faz isso bem na frente, onde há sombra, e só é possível ver sua silhueta. À medida que ele vai entrando em cena, a luz do aéreo vai ficando mais intensa, mas sem abranger mais área do que aquela já iluminada previamente. Ao acontecer isso os dois grandes focos ficam mais evidentes, ressaltando a região central, mais intensa, onde os dois focos se encontram. Os bailarinos vão entrando, um por vez, no mesmo movimento daquele que está na sombra. Essa entrada acontece de acordo com que o solista, que está na zona mais iluminada do palco, vai se deslocando para a direita (figura 31).



Figura 30



Figura 31

A segunda bailarina a entrar e seguir o bailarino que está à sombra é a bailarina que estava na pia. O rapaz que estava mais próximo dela, parado na lateral, assume a posição dela. Ele só entra na sequência que acontece na sombra depois de entrar o bailarino que está sentado na fila. Quando ele entra nessa frase coreográfica os focos das pias começam a baixar de intensidade, exceto o da pia do meio (figura 32). O último bailarino da fila em que o solista começou sua coreografia se mantém de pé no fundo do palco, exatamente onde ele estava quando o solo do seu parceiro começou. Ele não entra na sequência que está acontecendo na boca de cena.

Os bailarinos vão avançando pela sombra enquanto o solista segue sua coreografia na luz. Quando o primeiro rapaz que entrou na sombra chega à extremidade direita do palco (isso acontece no final da sequência, antes de ela tornar a repetir) ele para e caminha para a sua frente e sai de cena pelo fundo à direita.



Figura 32

Os bailarinos que faziam sua sequência na sombra seguem saindo, um a um até um momento em que o bailarino parado no fundo começa a se mover. Isso

acontece antes de saírem todos os bailarinos da boca de cena, mais precisamente com dois dos rapazes saindo e as duas últimas meninas repetindo a sequência e se encaminhando para a saída. Quando ele começa a se mover, o bailarino que estava solando para de se movimentar e, encerrando claramente sua coreografia, se vira e segue atrás dos rapazes que se encaminham para o fundo do palco para sair de cena (figura 33). Até este momento da cena, não aconteceram mais alterações na iluminação.

Os bailarinos vão saindo, um a um, e o novo solista segue sua coreografia. Os movimentos são ágeis e vigorosos e, de acordo com que ele vai deslocando-se para a sua frente, a luz do painel vai ficando mais intensa na metade direita. A iluminação do aéreo também vai abrindo de modo que o corredor escuro na boca de cena passe a ser novamente uma área iluminada. Esse aumento na intensidade do aéreo faz com que a área mais iluminada, na intersecção dos focos, fique mais suave (figura 34).

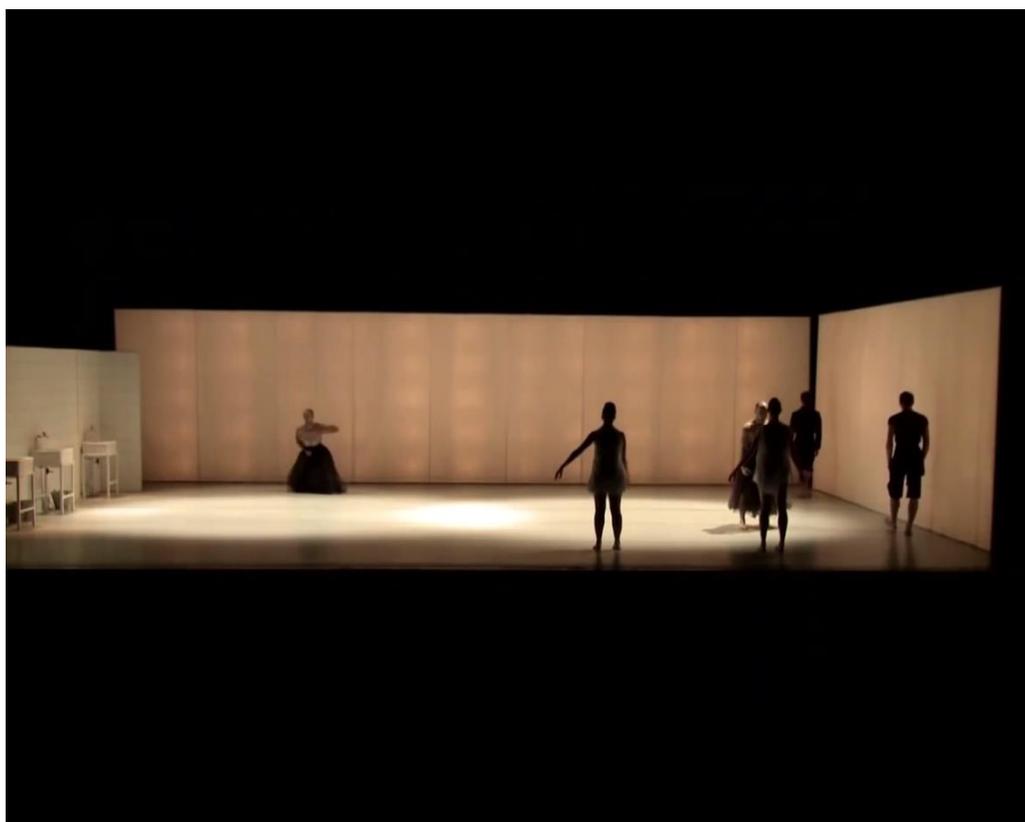


Figura 33



Figura 34

É possível notar na figura 34 que os dois focos anteriores seguem na cena, mas agora reforçados pela luz geral do aéreo em intensidade mais baixa.

Essa cena encerra quando o solista, que segue sua coreografia, volta para o lugar onde ele começou, no fundo um pouco à esquerda do meio. Ele para nesse lugar e fica movimentando braços e tórax com movimentos suaves seguidos de alguns movimentos espásticos.

5.8. Análise da Cena 4

Durante esta cena podemos observar, com clareza, as cinco categorias escolhidas para efetuar a análise desse espetáculo.

Partindo da análise da seletividade, destaca-se ao longo desta cena a forma como a luz evidencia elementos distintos. A começar pelo uso dos focos sobre as pias na parede lateral, que encarrega esse elemento de efetuar a transição entre dois fragmentos da cena, quer dizer, entre a entrada de todos os bailarinos novamente a cena e o início do solo do bailarino. A luz colocada sobre as pias

sugere uma espécie de chamado para os dois bailarinos que estão no chão. Ao atenderem esse chamado, aos poucos, as pias vão perdendo destaque através da luz que passa, agora, a evidenciar o que acontece com os demais bailarinos dentro dos grandes focos. Fica bem evidente neste trecho, não a criação de um espaço cênico, mas o destaque a um dos elementos que o compõe.

Durante esta cena o iluminador brinca com as relações de dimensão, não só do espaço, como dos bailarinos. Através de elementos propostos pela luz, que afetam diretamente a tridimensionalidade, é possível observar como a iluminação modifica os corpos dos bailarinos. Na figura 30, por exemplo, é possível notar que a bailarina que está em frente a pia e o rapaz na frente da fila, dançando, tem corpos volumosos e bem desenhados. Os bailarinos que estão sentados fazem a transição entre corpos volumosos e bem delineados e corpos que não passam de sombras. Quanto mais próximos do bailarino que dança na ponta frontal da fila, mais volume. Sendo assim, quanto mais para o fundo – ou seja, mais próximos do último bailarino – menos luz e, portanto, mais os corpos assemelham-se a sombras, com altura e largura, entretanto sem volume. Os bailarinos que estão parados na lateral da pia também foram transformados em sombras. Isso porque eles estão fora da zona iluminada do palco, recebendo luz indiretamente. O uso da luz indireta é um excelente recurso para provocar a sensação de que os corpos são apenas vultos.

Ainda na figura 30, ou seja, neste mesmo trecho da cena, podemos observar outro tipo de desenho que a luz faz no corpo ao perceber o bailarino mais próximo da pia. Neste caso, podemos notar apenas a silhueta dele revelada para a plateia. Apesar de receber luz indiretamente, a parte iluminada do bailarino está direcionada para o fundo do palco, portanto não podemos vê-la. O que nos permite perceber sua silhueta é que entre a zona iluminada da cena e a plateia só existe o seu corpo, ou seja, a área ocupada pelo seu corpo serve como uma espécie de barreira para a luz. Neste caso percebemos o corpo do bailarino em questão pela ausência de luz, que torna o corpo dele visível naquele campo iluminado. O bailarino que está logo atrás dele já está completamente à sombra tornando-o quase imperceptível no palco.

A interação dos elementos nessa cena é um dos destaques, pois é através dos recursos que contemplam essa categoria que nos é permitido observar em um mesmo trecho coreográfico corpos tridimensionais, silhuetas e corpos muito

sombreados dançando dentro de dois focos e com um destaque para as três pias na parede lateral do cenário. O uso dos recursos, a posição das fontes de luz, a afinação e, durante o espetáculo a dimerização - proporciona uma enorme multiplicidade de efeitos possíveis de acontecer ao mesmo tempo.

No que diz respeito a fluidez, durante esta cena as transições de luz são facilmente percebidas mas seguem sendo feitas com delicadeza. A transição que acontece entre o descrito para as figuras 33 e 34 é a mais suave e, talvez, a mais difícil de ser percebida conscientemente. Quando dedicamos atenção para a iluminação os dois grandes focos já se dissiparam na luz geral.

Para finalizar vamos dedicar um tempo para abordar a ambiência. Os espaços criados ao longo dessa cena são múltiplos, mas destaca-se ao longo da cena a área destacada com dois grandes focos que surge no trecho descrito para a figura 29. Esse novo espaço assemelha-se ao que seria o oposto complementar daquele espaço desenhado pela luz na cena 3. É como se aqueles dois pequenos corredores que ocupavam a região frontal do palco passassem agora, a preencher o palco um pouco mais para trás, provocando a ilusão de que a cena toda acontece mais distante do público.

Ainda nessa categoria de análise, no trecho descrito para a figura 34, é interessante observar como um pequeno ganho no aéreo que faz a geral do palco é capaz de devolver a ele todas as suas medidas. O uso da intensidade da luz mais baixa em determinadas regiões do palco é um recurso muito eficiente na criação de espaços, principalmente no que se refere a alterar suas medidas. Isso porque a intensidade da iluminação é que traz o espaço cênico para o campo do visível e, proporcionalmente ao aumento da área visível da cena, aumenta-se também a sensação de amplitude do espaço. Então, ainda que o espaço seja pequeno, é possível, através da iluminação, torna-lo menor para, ao devolver sua dimensão total através do aumento da intensidade da luz nas áreas mais escuras, provocar no espectador a sensação de amplitude espacial.

5.9. Descrição da Cena 5

A quinta cena inicia com um bailarino entrando em cena e posicionando-se junto do bailarino que acabara de dançar o solo descrito na cena 4. O rapaz para ao lado do bailarino que já estava em cena e abraça-o. Eles ficam por um tempo ali respirando juntos. Durante esse trecho da cena é possível notar a contraluz do painel sofrendo breves alterações, como se estivesse ofegante, respirando junto com os bailarinos. Assim que começam a dançar, a luz estabiliza novamente. Entre *lifts* e frases coreográficas em uníssono, a luz não se altera (figura 35).

Um casal entra caminhando pelo fundo à direita e vai, pelo fundo do palco, até o centro da cena em movimentos ondulares de tronco. Enquanto isso os rapazes seguem seu duo. Na sequência entram um trio pela direita e um casal pela esquerda (figura 36). Nessa segunda entrada de bailarinos na cena, a luz geral do aéreo e as luzes que acendem o painel, tanto por trás quanto pela frente, têm um ganho leve.

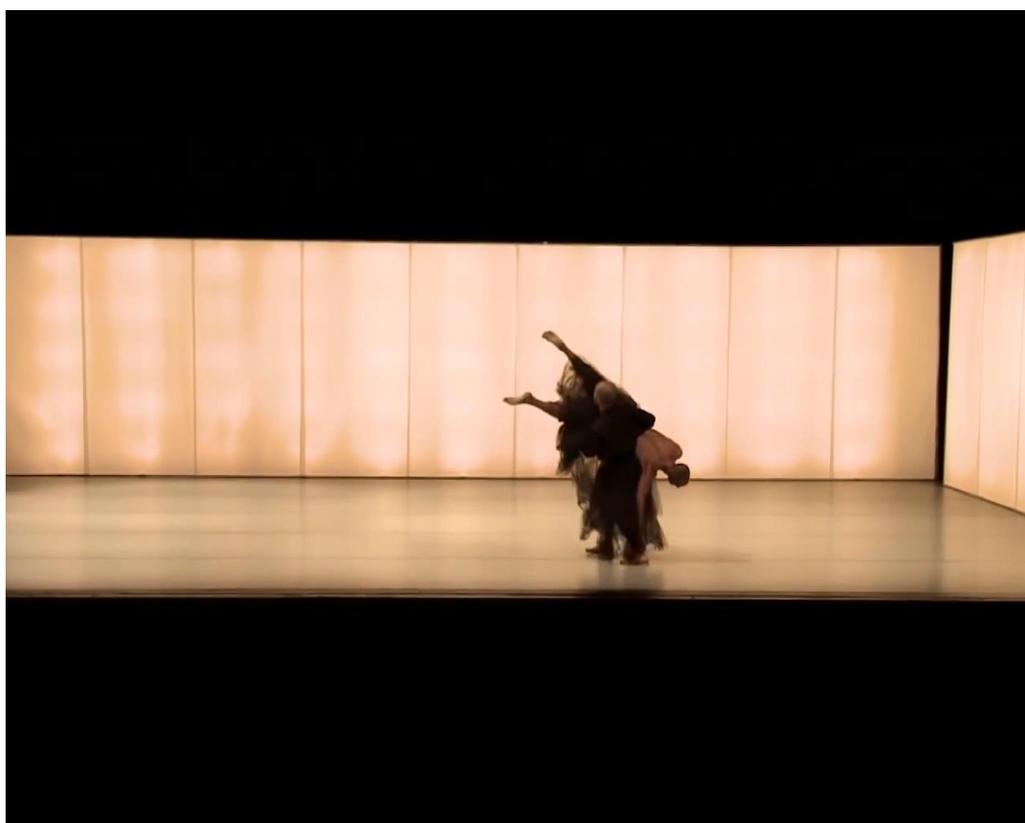


Figura 35



Figura 36

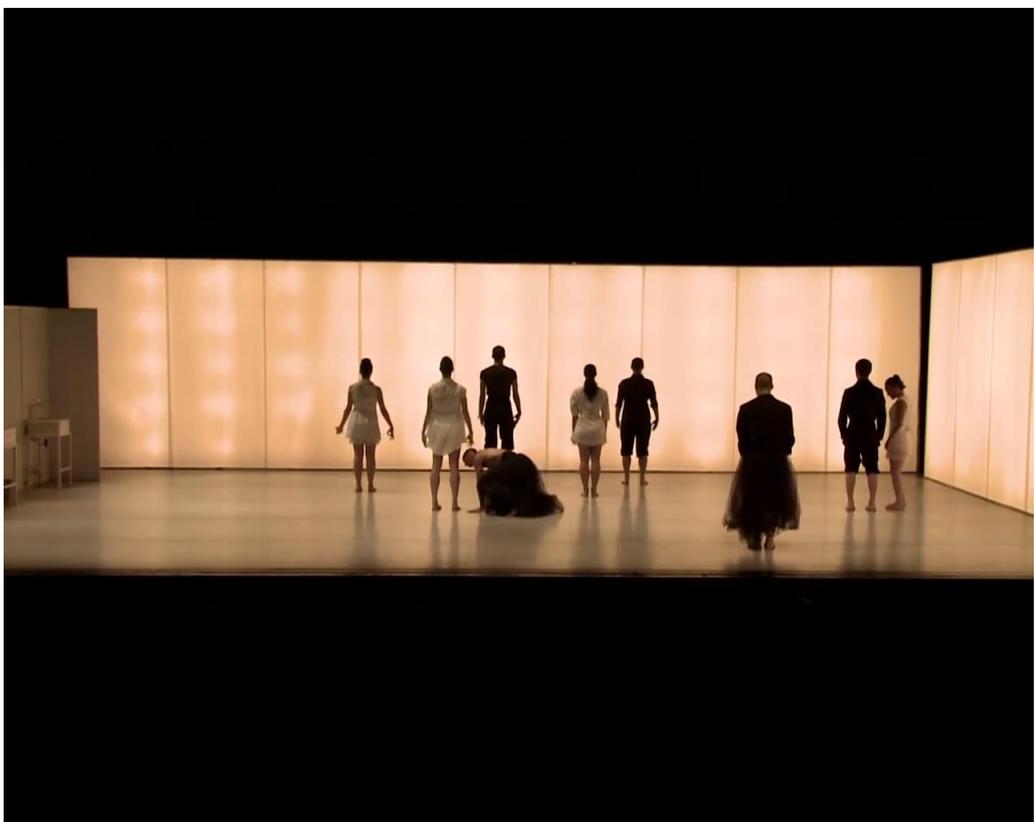


Figura 37

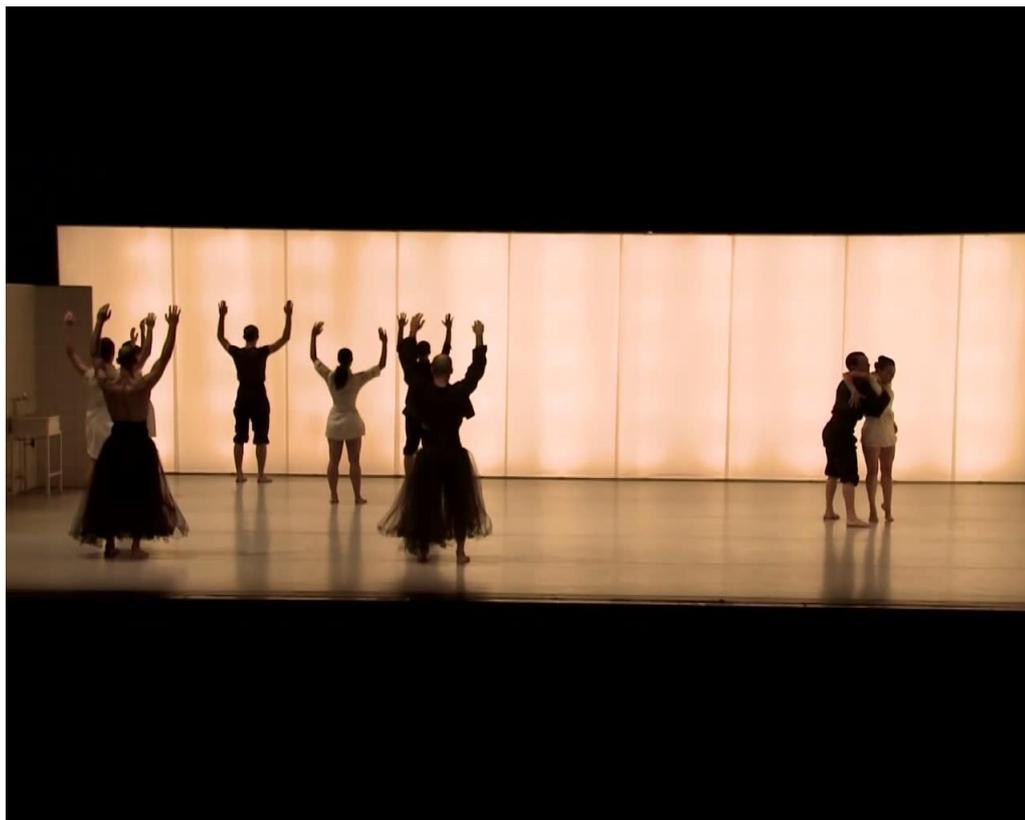


Figura 38

Entre trechos coreográficos em uníssono e elementos isolados, os bailarinos deslocam-se em conjunto até encontrar uma nova posição (figura 37), onde começam uma segunda frase coreográfica em conjunto. Ainda na figura 37 é possível observar a iluminação que está nas varas atuando de forma mais uniforme, conferindo ao cenário, principalmente ao linóleo, uma textura lisa.

A coreografia segue e há neste trecho um conjunto de bailarinos na zona mais à esquerda e um duo acontecendo do lado direito (figura 38). A partir daí já é possível notar o painel, ao fundo, ganhando intensidade, principalmente do lado esquerdo (que estava com a intensidade mais baixa). Enquanto o casal segue seu dueto, o conjunto de bailarinos segue na metade esquerda do palco, intercalando momentos em que ficam parados com os braços erguidos e momentos em que uma parte do conjunto se movimenta em uníssono com deslocamentos curtos e breves (figura 39). Neste trecho a iluminação direcionada ao painel do fundo já teve bastante ganho. Ainda é possível notar as divisórias entre as chapas do cenário, mas elas já mudaram de textura, parecendo mais lisas.



Figura 39



Figura 40

O casal segue o dueto enquanto o conjunto volta a célula de movimento que usaram para sair na cena 4. Desta vez essa célula de movimento é usada para se reorganizarem no palco e elaborar uma nova formação que faz com que se desloquem até que formem uma fila ao fundo, fazendo uma curva para a lateral esquerda (figura 40). Neste trecho, com o aumento da intensidade da luz dos painéis, há o aumento da luz geral do palco. É possível notar na figura 40 as zonas do palco onde o aéreo está mais intenso se repararmos nas marcas que ele desenha no chão.

Em seguida a bailarina que dança o duo abandona seu par que, virado de costas, passa a movimentar-se em conjunto com os demais bailarinos. Fazem um pequeno deslocamento e a bailarina que ficara sozinha encontra outro bailarino. Forma-se um novo conjunto e um novo casal (figura 41). A intensidade da iluminação aumenta ainda mais. A luz que está nas varas confere textura ao linóleo, já a luz que está direcionada para a parede do fundo provoca a ilusão de que o painel está mais liso ainda.



Figura 41

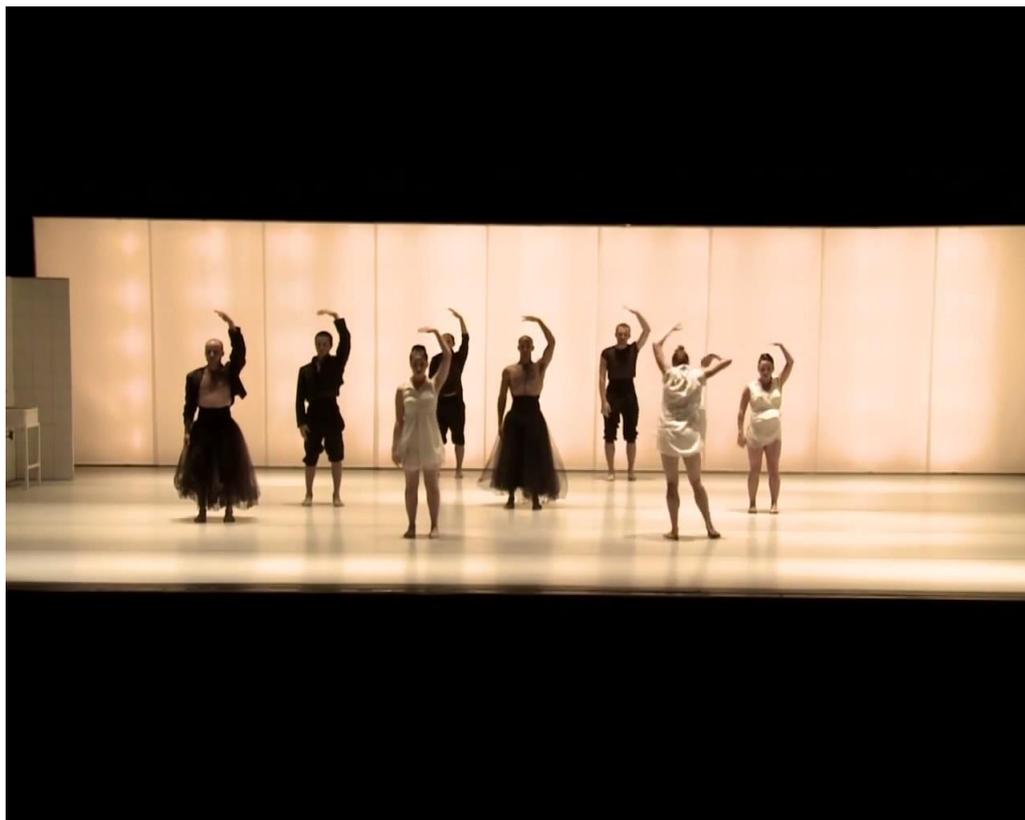


Figura 42

O conjunto segue dançando em uníssono, parados no lugar, usando apenas movimentos de tronco e braços. Aos poucos a iluminação da parede do fundo começa a perder intensidade e conseqüentemente a iluminação colocada nas varas ganha destaque aparecendo de forma bastante evidente no linóleo. Essa diminuição na intensidade da contraluz proposta pelo painel do fundo faz a luz do aéreo parecer mais intensa (figura 42).

Os bailarinos voltam a dançar em sincronia, revezando momentos de uníssono com pequenos escapes em que dois ou três bailarinos executam uma movimentação diferente do resto do grupo ou com cânones. Conforme a figura 43 é possível observar, em um dos momentos de uníssono, a iluminação do aéreo atuando com diferentes intensidades, causando a sensação de que existem buracos na iluminação. Além disso, já está mais evidente a diminuição da intensidade da iluminação no painel do fundo, que continua perdendo intensidade das extremidades para o centro. Os movimentos de luz dessa cena acontecem de forma inconsciente para o espectador. É preciso prestar muita atenção na luz para perceber sua transição, que não é tão lenta, mas acontece muito sutilmente.



Figura 43



Figura 44

Na figura 44 é possível notar de forma clara, já no final da célula coreográfica, como a iluminação da parede de cenário, no fundo, está numa intensidade bem mais alta no centro do que nas extremidades. Neste trecho, os refletores posicionados mais para as laterais desse painel começam a perder intensidade muito lentamente.

Os bailarinos terminam a célula coreográfica e passam a caminhar em torno de uma das bailarinas que parece não conseguir mais ficar sobre as próprias pernas. Ela sofre pequenas quedas durante seu trajeto e é sempre aparada por algum dos seus parceiros de cena. Tranquilamente todos vão se direcionando para a lateral esquerda do palco, onde estão às pias e, para isso, vão dando suporte a bailarina que parece não se equilibrar sobre as pernas (figura 45). Neste trecho a iluminação fica mais branda em toda a cena, mantendo a parte central da parede de cenário, ao fundo, em intensidade mais alta.



Figura 45



Figura 46

Enquanto direcionam-se para a lateral esquerda da cena é possível perceber o centro do painel do fundo ganhando intensidade novamente. Esse ganho de intensidade, apesar de mais evidente no centro, acontece também para o lado direito do painel, mas de maneira mais sutil. É como se a luz respirasse, como se desse um suspiro.

Durante todo esse deslocamento, que é bastante lento, a iluminação do painel movimenta-se delicadamente, aumentando e baixando de intensidade (figura 47). Isso acontece até que fique uma única bailarina em cena, de frente para a pia que está no meio da parede de cenário da esquerda, então a iluminação estabiliza em intensidade baixa.



Figura 47

5.10. Análise da Cena 5

Nesta cena nos dedicaremos ao estudo de ambiência, interação e daremos destaque a investigação da fluidez da luz.

Esta uma cena possui bastante movimento de luz e, alguns deles, movimentos pulsados, quer dizer, em intervalos rítmicos e regulares. Podemos observar isso logo no início da cena, quando a luz colocada por trás do painel do fundo parece respirar com os dois bailarinos, bem no início do duo. A luz não chega a fazer uma transição, mas tem um movimento, provocado pela alteração de intensidade que a deixa ora mais intensa, ora menos. Esse movimento também é considerado como fluidez, pois opera com a não estaticidade da luz. Na referida situação, o movimento de luz não chega a acontecer de forma brusca, mas é bem perceptível, enquadrando-se no que Lima (1998) trata por alteração consciente da luz, que acontece quando a iluminação sofre alterações que podem ser facilmente percebidas pelo espectador.

Neste caso, esse movimento de luz é feito para ser percebido, implicando na elaboração de um sentido para a cena a partir, também, do movimento da luz. Nesta cena, em diversos trechos – mais evidente no início e no final da cena – a luz atua também como um bailarino, completando o sentido do movimento deles mas sugerindo um sentido através do seu próprio movimento.

Esse movimento da luz no painel traseiro é usado diversas vezes ao longo do espetáculo, mas, especialmente nesta cena, provoca uma sensação de tranquilidade, de pausa. Isso está vinculado diretamente ao sentido estabelecido pelo autor pela relação entre os movimentos rápidos dos bailarinos - que incluem vários saltos violentos, corridas curtas e rápidas – e o movimento pausado que a luz propõe. O uso da luz movimentando-se repetidamente de maneira regular confere-lhe uma ritmicidade que alude, para o autor, a batimentos cardíacos. Como a pausa que acontece entre as repetições é lenta, remete a uma respiração tranquila, de um corpo passivo. É como se a iluminação usasse aquele painel para convidar os bailarinos a fazerem uma parada para respirar, sugerindo uma sensibilização no sentido de descansar, mas não exatamente um descanso programado e sim um descanso obrigatório, de tal maneira que sem aquela pausa para respirar não fosse possível seguir, pois levados a exaustão, os bailarinos, em algum momento, tombariam impossibilitados de prosseguir.

Também podemos notar alguns elementos interessantes referentes a ambiência. Pode-se destacar, nesta cena, o trecho referente a figura 39. Nesta imagem podemos identificar o palco como um espaço amplo, de textura lisa. Essa amplidão do palco, bem como a textura, tem vínculo direto com o uso da iluminação de forma proporcional, quer dizer, sem diferença de intensidade entre os refletores direcionados para uma mesma área. Essa luz “lisa” colocada sobre uma área nivelada provoca a sensação de que o espaço é aplanado. É pertinente ressaltar aqui que essa sensação pode ser aumentada devido ao uso, nas cenas anteriores, de uma textura completamente diferente, especialmente no piso. Essa textura mais “esburacada”, cheia de sombras provocadas pelas diferentes intensidades dos refletores que banham uma mesma área, torna a aparecer no trecho referente à figura 41 e, daí em diante, segue até o final da cena.

Além disso, é significativo ressaltar fundamentos associados a interação, que estão bastante evidentes nesta cena. Ao longo de todo este trecho os bailarinos são corpos tridimensionais, no entanto, ao observarmos as figuras correspondentes a esta cena, podemos notar como a textura do cenário é afetada com o uso da iluminação. Esta cena possui variadas propostas de espaço sugeridas pelas mudanças na luz que acontecem, principalmente, pelas alterações nas intensidades da iluminação bem como decorrem da quantidade e posição dos refletores acesos, que projetarão sombras ou luz intensa em áreas determinadas. Apesar de todas as alterações que a iluminação sofre ao longo desse trecho e que modificam o espaço, os bailarinos, em momento algum, perdem a tridimensionalidade dos corpos, o que nos faz inferir que a iluminação associada a este recurso está atuando conjuntamente aos demais elementos que compõem a iluminação desta passagem, reforçando também a importância da interação entre os diversos elementos constituintes da cena.

5.11. Descrição da Cena 6

A cena 6 começa quando os bailarinos deixam uma das meninas em frente as pias localizadas na lateral esquerda e saem. Ela fica sozinha na cena, tira uma parte do figurino e começa um solo (figura 48). Neste trecho a iluminação geral provoca uma sensação de penumbra, fazendo com que as pias fiquem em destaque sob os focos. Na figura 48, em detalhe, é possível perceber que o foco que destaca a pia está afinado a pino e, também, ajuda a delinear a porção superior do corpo da bailarina. A contraluz do painel do fundo propõe uma textura ao cenário e a luz frontal está em intensidade cada vez menor.

A bailarina sai de dentro do pequeno espaço do foco e começa a se movimentar no espaço. A luz jogada para o painel, tanto por trás como pela frente, começa a aumentar de intensidade e, conseqüentemente, os focos que destacam as pias também ficam mais intensos. A luz frontal já baixou completamente (figura 49).



Figura 48

Na figura 50 podemos observar de modo detalhado o efeito provocado pela contraluz do painel ao corpo da bailarina. Durante este solo o iluminador optou por continuar os movimentos pulsados de luz, usando a estrutura do painel como elemento de destaque. O intervalo entre um ganho e outro na intensidade da iluminação do painel é bastante pausado.

A bailarina segue seu solo, com movimentos sutis, leves e bem definidos. A parede de cenário, ao fundo, ganha intensidade e, aos poucos, a luz frontal passa a ficar levemente mais intensa, entretanto não o suficiente para enxergarmos o rosto da bailarina, apesar de já ser possível notar seu figurino. Em detalhe (figura 52), é possível notar como a intensidade da luz frontal permite, com a contraluz do painel no trecho menos intenso da pulsação, percebermos apenas o figurino da bailarina, sem enxergarmos detalhes do seu corpo ou contornos bem desenhados.

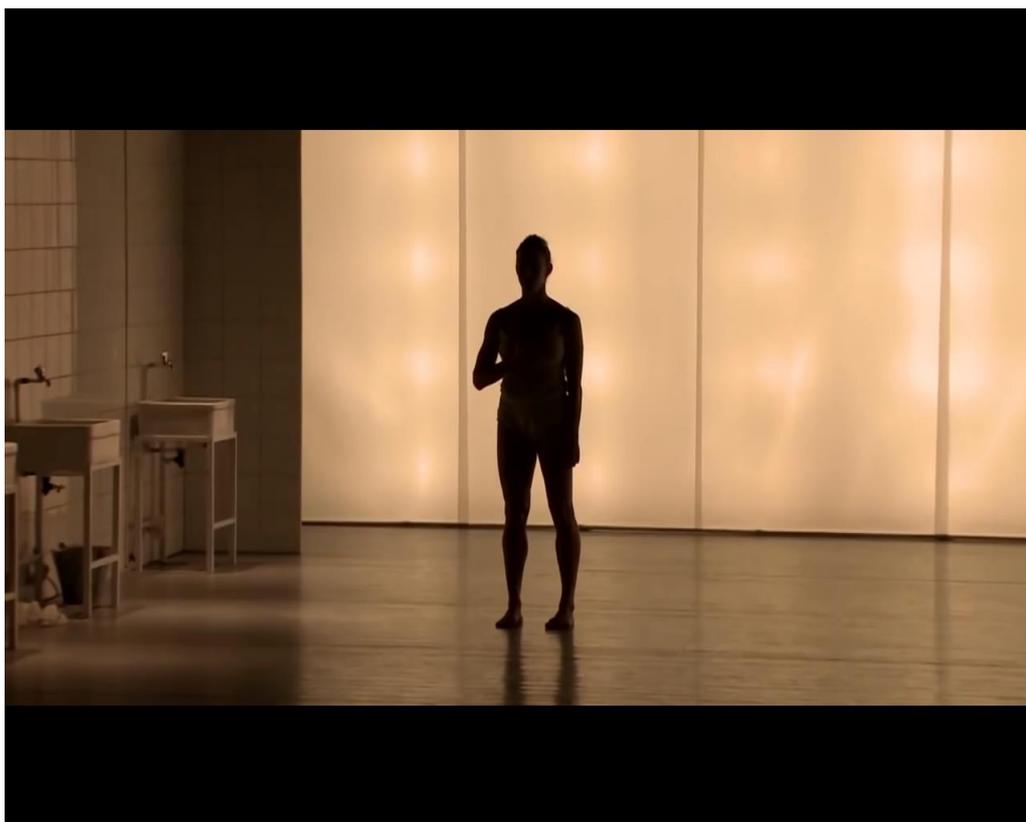


Figura 49



Figura 50

No final do solo, a bailarina desloca-se por todo o palco, ficando ora mais à sombra, ora mais à luz. Isso indica que a luz frontal está ligada apenas em algumas áreas do palco, neste caso, na porção mais central.

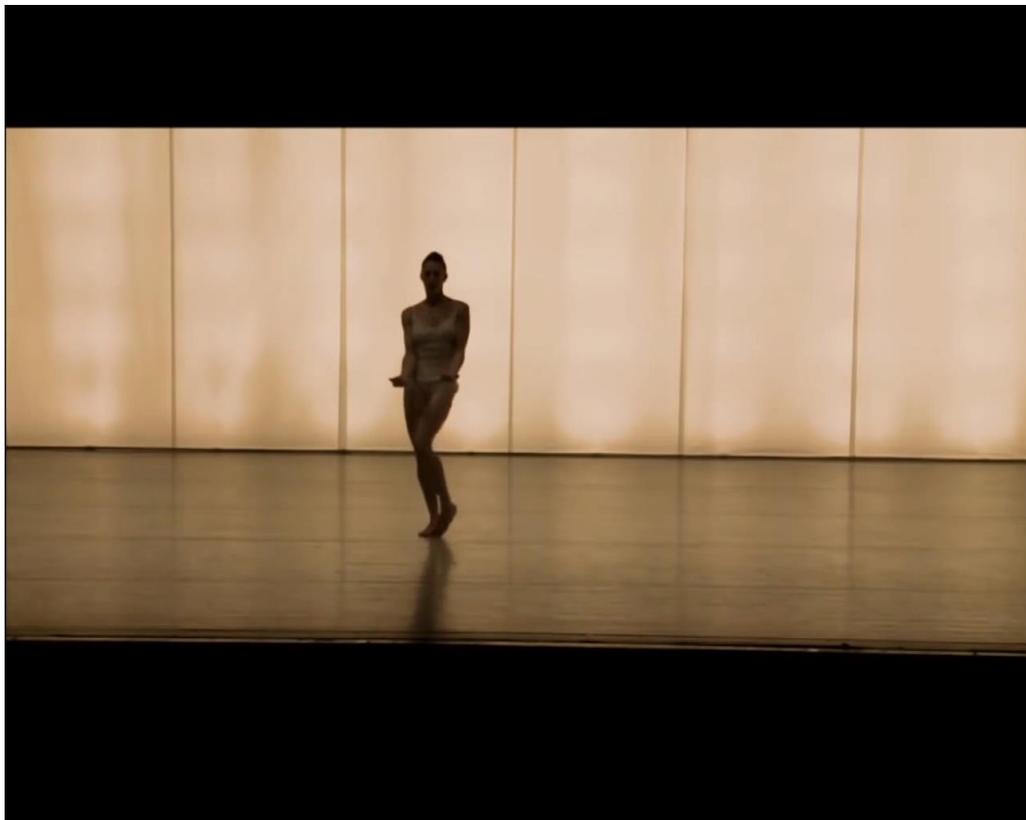


Figura 51

Depois de circular pelo palco, a garota volta para a lateral esquerda, dessa vez para a pia localizada mais próxima da plateia, onde ela para e lava o rosto. Neste fragmento final a luz do painel do fundo tem um ganho leve. É um ganho pequeno, porém acontece de forma súbita. Esse ganho na iluminação que vem do painel torna a cena mais visível, permitindo ao espectador reparar com atenção a parede lateral esquerda que é branca e brilhante (figura 53).



Figura 52



Figura 53

5.12. Análise da Cena 6

Nesta cena vamos nos deter mais no estudo da tridimensionalidade e em alguns aspectos da seletividade e da fluidez.

Os elementos referentes a tridimensionalidade, nesta cena, são bastante evidentes. A começar pelo início da cena, quando fica apenas uma bailarina no palco. No momento em que seus parceiros de cena vão saindo do palco, podemos reparar apenas sombras se deslocando. A baixa intensidade da luz geral em contraponto a contraluz do painel do fundo é responsável por provocar essa sensação. Isto ocorre porque o corpo intercepta a luz que vem do painel, mas sem um complemento equivalente – ou próximo disso – vindo de outra direção, não há delineamento nenhum nos corpos, transformando-os em sombras. Ao entrar no foco que está destacando a pia, o corpo da bailarina tem as costas e os braços, principalmente, desenhados pela luz, provocando uma sensação de que aquele corpo tem volume. Ao sair de dentro daquele foco e não receber luz de outra fonte, senão de painel do fundo, o corpo da garota transforma-se novamente em sombra. Esse jogo de tridimensionalidade, que ora confere ao corpo dela um aspecto bidimensional, ora tridimensional é o principal elemento de iluminação desta cena, porém o iluminador joga com sensações, em relação ao volume daquele corpo, que ficam entre o bidimensional e o tridimensional, como é possível notar na figura 52, em que há uma ameaça de tridimensionalidade, quando a luz frontal confere o mínimo de cor ao figurino dela, sugerindo algo como um elemento bidimensional (corpo) vestisse um elemento tridimensional (figurino). O uso de figurinos brancos favorece muito esse efeito, pois ele reflete a luz com muita eficiência, quer dizer, o mínimo de luz para conferir cor ao figurino ainda não é o suficiente para ser refletido pela pele da bailarina, fazendo com que ela tenha o corpo transformado em sombra.

A seletividade, nesta cena, aparece através dos focos que destacam as pias na parede lateral. Essas pias ficam visíveis ao longo de toda esta passagem, independentemente da intensidade da luz jogada no palco. Isto indica uma relação cuidadosa de interação, quer dizer, que para seguir destacando as pias, ao alterar a intensidade de outros recursos, há também uma alteração nos focos das pias, para que elas permaneçam em destaque na cena. Esses focos afinados a pino, como podemos observar detalhadamente na figura 48, também são responsáveis por

delimitar uma pequena área em torno de cada pia, pois não estão recortados exatamente sobre elas. Essa pequena área no entorno da pia pode ser citada como um exemplo de ambiência, uma vez que está propondo um espaço na cena. É notável, quando a bailarina sai de dentro daquele pequeno espaço, que existe a sugestão de que ela cai em um enorme espaço turvo, qualidade esta conferida pela iluminação baixa e texturizada proveniente do painel do fundo. Essa sugestão de que ela circula por um ermo infinito pode ser conferida não só pela ausência de luz frontal como também pela falta de uma demarcação explícita de uma área de atuação.

Acerca da fluidez voltamos a tratar da pulsação da luz no painel traseiro como elemento de destaque. Dessa vez o pulso tem intervalos mais longos e a duração mais longa também, sugerindo uma sensação ainda maior de quietude. O uso desse movimento de luz em parceria com o padrão de movimento adotado para este solo confere a esta cena uma sensação de mansidão.

Ainda sobre o tema fluidez, já no final da cena, há uma mudança brusca de intensidade na iluminação. A intensidade aumenta muito pouco, mas aumenta de forma bastante abrupta, tornando-se deveras perceptível. O fato de, até esse momento do espetáculo, todos os movimentos de luz terem sido feitos de forma muito delicada pode ampliar a sensação de violência nessa transição.

5.13. Descrição da Cena 7

A cena 7 inicia com a entrada de três bailarinas em cena. Isso acontece enquanto a bailarina que dançara o solo na cena anterior está se lavando na pia do cenário (figura 54). Durante essa entrada das bailarinas o painel do fundo ainda tem movimentos rítmicos e regulares na iluminação. Esses movimentos na luz acontecem sempre mantendo maior intensidade luminosa no centro do painel.

Enquanto a bailarina que está em frente as pias recoloca uma parte do figurino, as outras três meninas se deslocam juntas pelo palco, da direita para a esquerda, intercalando momentos de deslocamento com pausas. A iluminação do painel do fundo fica mais intensa por um período mais longo e junto com esse ganho de intensidade no painel, a luz frontal fica mais intensa também. Esse ganho na luz

frontal se torna mais evidente quando a iluminação do painel traseiro baixa novamente (figura 55), revelando a posição da fonte luminosa que vem de baixo para cima, ou seja, essa luz frontal é ribalta.



Figura 54

Além de percebermos as pernas das bailarinas mais iluminadas que o resto do corpo, é possível notar a forma como a luz risca as paredes laterais do cenário, fazendo uma sombra diagonal.

A garota que colocava seu figurino em frente as pias entra na coreografia com as demais bailarinas. Elas dançam juntas por algum tempo até pararem ajoelhadas, duas bailarinas mais a frente, duas mais atrás (figura 56). É nesse trecho que o uso da ribalta fica mais evidente, principalmente se observarmos as duas bailarinas que estão posicionadas mais a frente.



Figura 55



Figura 56

5.14. Análise da Cena 7

Nesta cena vamos discutir as categorias tridimensionalidade e interação.

O uso da ribalta nessa cena transforma o palco de uma maneira muito interessante. Em geral, esse tipo de iluminação tem como função iluminar os primeiros planos do palco. É claro que, por estar no chão, a frente, essa luz joga as sombras para o fundo do palco, nesse caso, para a parede de cenário que está ao fundo. O que mascara essas sombras é a iluminação que banha aquele painel, tanto por trás quanto pela frente, tornando possível o uso da ribalta sem a preocupação com as sombras. Essa iluminação provoca uma sensação diferente quando falamos de tridimensionalidade. Primeiro por ser uma luz frontal, que em geral deixa a imagem mais chapada do que tridimensional. Segundo, porque é uma luz que ganha intensidade proporcionalmente ao que se aproxima do plano mais baixo do palco, quer dizer, os bailarinos recebem uma intensidade mais forte de luz na porção inferior do corpo. O uso da ribalta nesta cena sugere uma sensação de volume nas pernas das bailarinas muito maior do que no resto de seus corpos. Coreograficamente o destaque também está nas pernas, na maneira como elas andam em cena. O uso dos braços retos para baixo, a caminhada na meia ponta, tudo isso, contribui para que as bailarinas pareçam corpos longos e estreitos. Uma outra característica importante que a luz que vem do plano baixo confere a um corpo em cena é a sensação de que aquele corpo é alto. Neste caso, temos luz e movimento indicando uma sensação que direciona para um sentido muito próximo um do outro.

No que diz respeito a interação, é muito interessante reparar a forma como a ribalta entra nessa cena, sem lançar sombra alguma para o painel do fundo. Para isso é importante que haja intensidade de luz suficiente para apagar as sombras do painel, mas sem que seja necessário acendê-lo numa intensidade muito alta, visto que a cena tem um aspecto mais introspectivo, com uma luz mais branda. Portanto, não se pode acender a ribalta com muito ganho, pois isso significaria uma sombra muito forte. Nesta situação é preciso pensar em diversos elementos da cena, a começar na quantidade de luz que será lançada nos bailarinos, a posição que eles estarão em relação a fonte luminosa e então a quantidade de luz lançada no cenário. Lembrando que, quanto mais próximo da ribalta eles estiverem, maior intensidade de luz eles recebem. Podemos observar isso de maneira evidente na

figura 56 onde, notadamente, as duas bailarinas posicionadas mais na boca de cena recebem luz com mais intensidade.

5.15. Descrição da Cena 8

A oitava cena inicia com a entrada de dois rapazes durante a coreografia do quarteto de meninas. A iluminação segue amena, com a ribalta ressaltando a porção inferior dos corpos das bailarinas. A luz projetada no cenário sugere um espaço amplo e uniforme (figura 57).

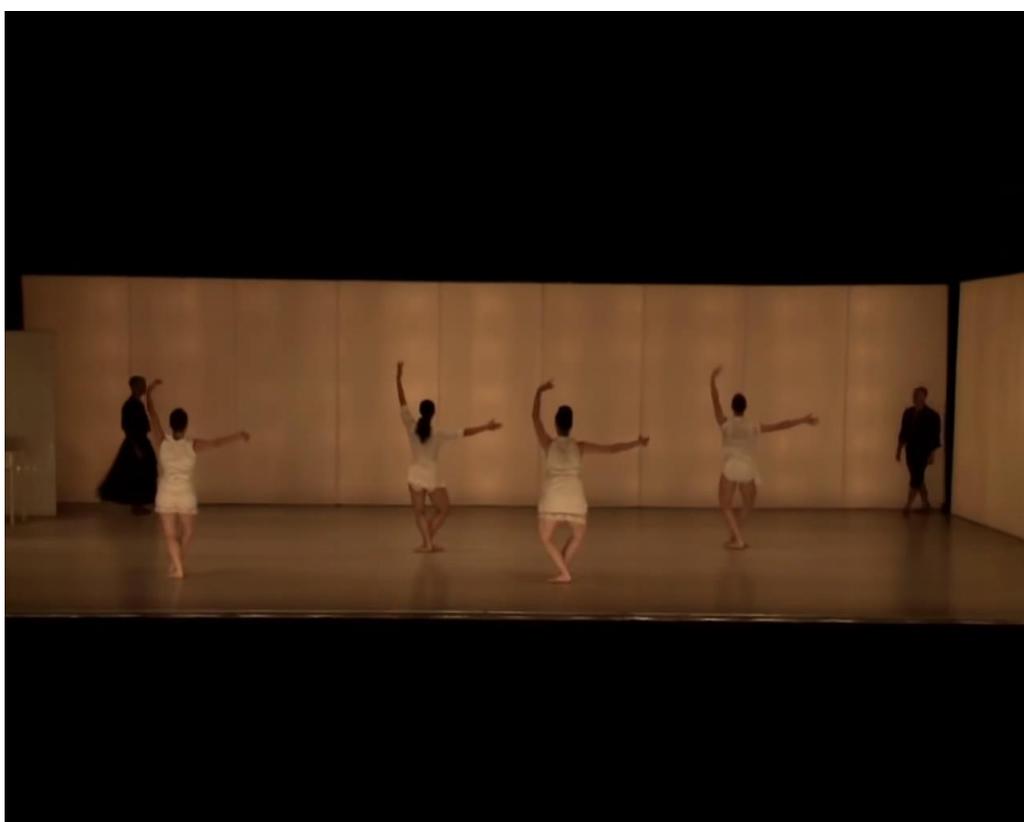


Figura 57

A cena segue e os demais bailarinos vão entrando em cena. O conjunto todo vai se deslocando até estabelecer uma formação que ocupa todo o espaço do palco. Começam outra frase coreográfica. Neste momento a iluminação do painel do fundo e do painel lateral direito começa a se intensificar. Essa iluminação não é regular por todo o painel, ela tem mais intensidade na ponta direita do painel do fundo e no fundo do painel direito. A ribalta mantém as pernas das bailarinas ainda em evidência (figura 58).



Figura 58

À medida que a iluminação dos painéis vai ficando mais intensa, a ribalta vai perdendo intensidade. Essa iluminação dos painéis propõe ao espaço uma diagonal que cruza o palco da esquerda, a frente, para a direita, ao fundo. Com a perda de intensidade da ribalta, a geral posicionada nas varas ganha intensidade, mantendo os corpos dos bailarinos volumosos. É possível notar a forma como a luz do aéreo marca o chão, revelando que ele não está aceso de maneira uniforme. Como a parede de cenário da esquerda tem uma intensidade de luz bem forte, a parede do outro lado – feita de um material brilhante, parecendo pequenas lajotas de cerâmica branca – parece mais acesa também, pois está recebendo luz diretamente. O lado esquerdo do painel do fundo está apagado e revelando que ele é feito de tecido (figura 59).

Na figura 60, a contraluz dos painéis já está bem mais intensa, causando deformações aos corpos dos bailarinos que estão mais próximos do painel. Nesse momento é possível perceber os corpos perdendo tridimensionalidade proporcionalmente a proximidade que eles têm dos painéis.



Figura 59

Os bailarinos seguem a coreografia e a luz do painel vai ficando mais intensa para o centro, indicando que vai acendê-lo por inteiro. A luz geral que está colocada nas varas ganha mais intensidade também, revelando - no linóleo - dois corredores de sombra entre as regiões iluminadas, como se fossem três corredores de luz que cruzam o palco (figura 61).



Figura 60

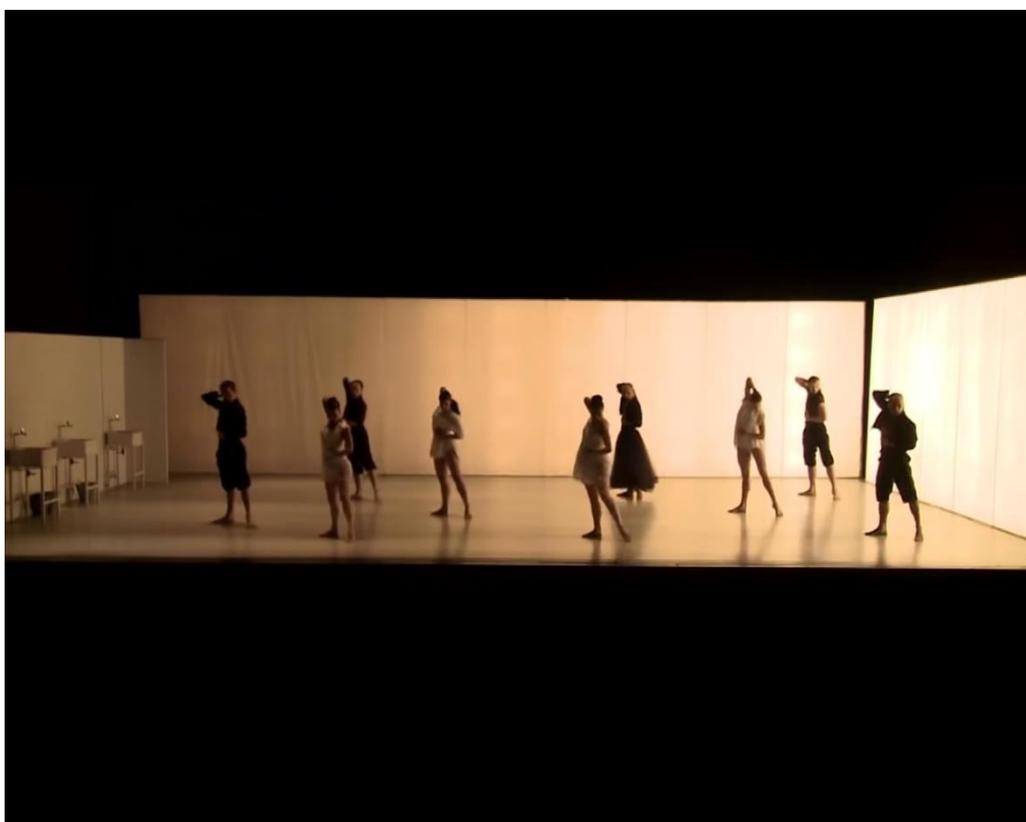


Figura 61



Figura 62

A cena segue e a iluminação vai ficando mais intensa. O painel do fundo já está aceso quase completamente, exceto pela borda esquerda, e a cena parece cada vez mais clara. O cenário está completamente revelado pela luz e os corpos dos bailarinos muito volumosos, sofrendo transformações de acordo com o espaço que ocupam do palco. Isso acontece pelo de fato de a iluminação não ser uniforme (figura 62). Os bailarinos seguem a coreografia, agora executada com movimentos ligeiros e vigorosos, até sentarem acomodados sobre os joelhos (figura 63). Neste trecho da cena já está acontecendo um *chase*⁸, que agora é percebido com clareza, pois a movimentação dos bailarinos, que era bastante intensa, cessou.

⁸ Programação feita em mesas digitais que grava uma sequência de movimentos de luz, determinando com precisão o momento em que um refletor acende e outro apaga e a duração, tanto da sequência como do intervalo, entre um movimento e outro de luz.

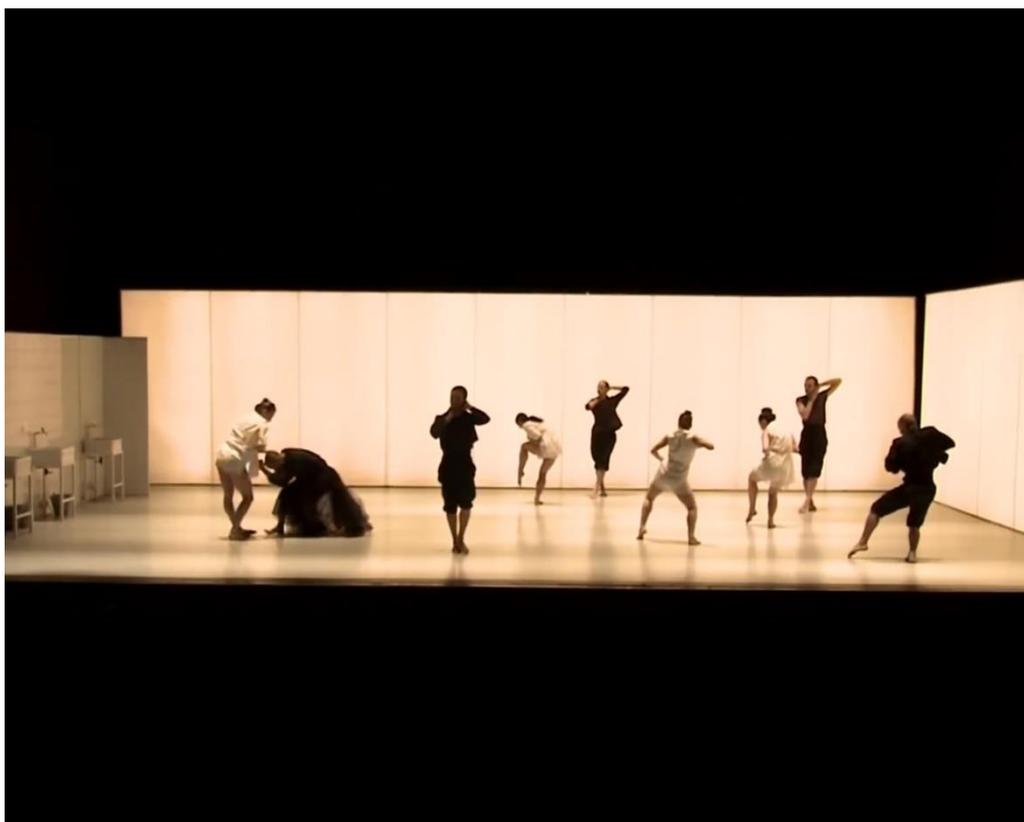


Figura 63

Os bailarinos ficam um tempo sentados nessa posição e viram para o lado oposto. Em seguida levantam e começam a se deslocar com uma caminhada estilizada do fundo para a frente do palco e de volta para o fundo. Durante todo este trecho coreográfico o *chase* continua ora iluminando alguns bailarinos, ora outros. É como se a luz estivesse caminhando como os bailarinos, para frente e de volta para o fundo, repetidas vezes. É possível observar esse *chase* ao olharmos a sequência das figuras 63, 64, 65 e 66. Nestas imagens é possível notar que há um corredor horizontal de luz no palco que está, em cada figura, em uma posição diferente no palco. Esse corredor se desloca do fundo do palco, até a frente. Chegando a frente, ele apaga a e aparece novamente no fundo, seguindo seu movimento.



Figura 64



Figura 65



Figura 66

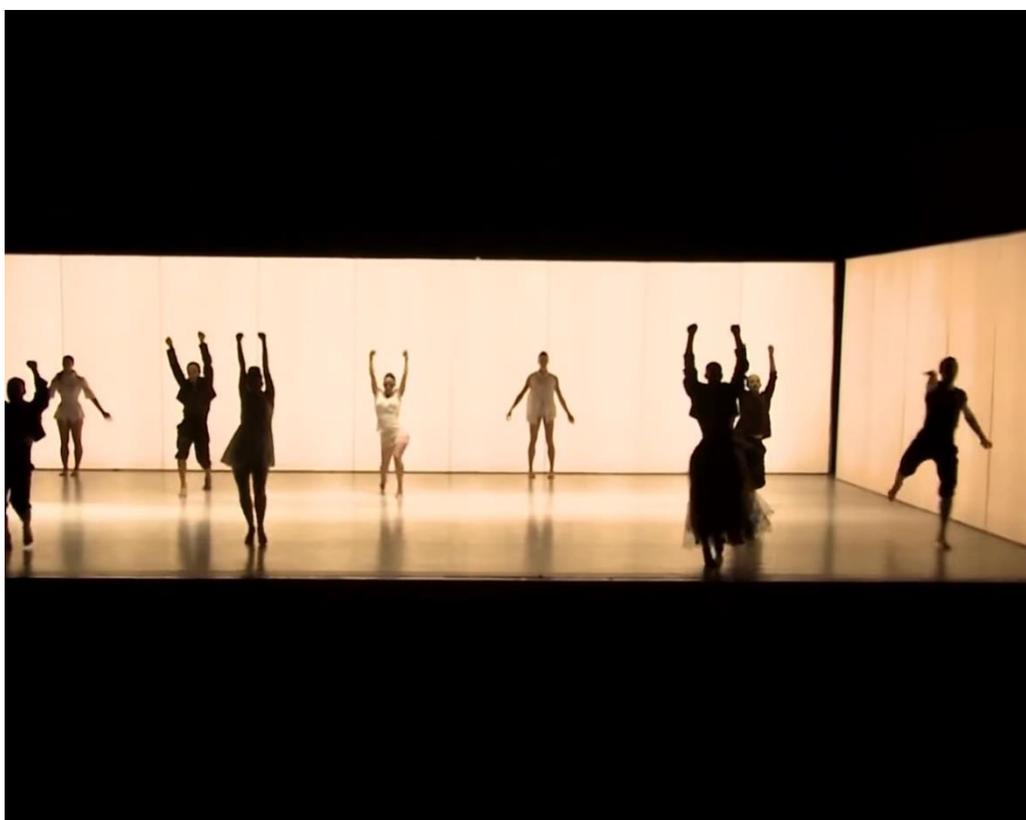


Figura 67

A cena continua e aos poucos os bailarinos vão voltando para o fundo do palco e parando em frente ao painel do cenário, de braços levemente abertos. Nesse momento o movimento de luz do *chase* vai cessando. Ele dissipa muito suavemente, como se aquela luz derretesse no piso. A luz do painel do fundo, neste momento, está bastante intensa, tirando um pouco a tridimensionalidade dos bailarinos. A luz do aéreo está intensa o bastante para revelar os figurinos dos bailarinos, mas a proximidade deles com o painel do fundo não nos permite vê-los com muitos detalhes (figura 67).



Figura 68

No final da cena os bailarinos voltam a se espalhar pelo palco e a luz fica estática por alguns instantes. Isto é bastante perceptível, principalmente quando acontece em um momento seguinte ao de uma movimentação intensa na luz.

Na figura 68 podemos ver o final da cena 8, já com os bailarinos espalhados pelo palco. O painel do fundo está com iluminação bastante intensa, sugerindo uma textura lisa e brilhante e lhe conferido volume. O painel lateral está aceso, de maneira uniforme, mas em intensidade bastante baixa em relação ao painel do fundo. O aéreo tem um pouco de ganho, sugerindo uma textura no chão que

acontece devido a não uniformidade da luz, o que também faz com que os corpos dos bailarinos tenham volumes diferentes, dependendo do espaço que ocupam no palco.



Figura 69

5.16. Análise de Cena 8

Nesta cena trataremos especialmente da categoria fluidez, analisando também questões relativas a tridimensionalidade e ambiência.

A fluidez é a categoria que trata da dinâmica da luz na cena, quer dizer, da sua não estaticidade. A cena 8 é uma das cenas mais ricas em recursos de movimentos na iluminação. A cena inicia com corpos volumosos, com uma geral branda que banha o cenário de maneira uniforme, texturizando-o levemente. Aos poucos o ganho que acontece nos painéis do fundo e lateral direito sugere uma grande diagonal imaginária, que se estabelece da área menos iluminada para a mais iluminada do palco. O jogo de cena que se estabelece através do conjunto movimento-posição dos bailarinos-dramaticidade da luz reforça esse espaço de

diagonal insinuado pela luz. De acordo com o que a luz dos painéis vai abrindo e deixando-os uniformemente acesos, os bailarinos vão intensificando sua movimentação. Esse conjunto de intensidades altas é quebrando quando os bailarinos sentam e o único movimento que acontece é o do *chase*. Esse movimento de luz é percebido com muita clareza quando os bailarinos param e, apesar de parados, essa luz confere-lhes movimento. Essa sensação surge porque, ao mudar a posição da fonte de luz, mudamos também a posição da sombra. Como o movimento é contínuo, a iluminação faz com que a sombra dos bailarinos se mova e, ao mover-se, ela provoca a sensação de fluxo aos corpos, que na verdade estão parados.

O *chase* começa com o corredor do fundo, que como já estava na cena, esconde o começo do movimento programado na luz, só podendo ser visto quando este já está acontecendo. No final do *chase*, ele segue acontecendo normalmente, mas os refletores que estavam programados nesse movimento de luz vão perdendo intensidade aos poucos, até que a intensidade da geral seja maior, escondendo o movimento de luz e provocando a sensação de que aquela luz vai se espalhando, como se estivesse se derretendo, sobre o linóleo.

Quanto a ambiência, esta cena tem começa propondo um espaço cênico neutro e amplo. A uniformidade da luz confere ao espaço esse aspecto, que é alterado para uma grande diagonal de luz, que surge com o ganho na intensidade da iluminação dos painéis. Esse novo espaço divide o palco formando uma figura irregular, com uma parte muito iluminada e outra que recebe luz, indiretamente, da porção mais iluminada. Com o movimento de luz do *chase*, o espaço cênico é alterado para uma área em alteração constante, sugerindo uma sensação de que o espaço é dinâmico. Esse efeito de luz muda não apenas a dinâmica dos corpos, mas também a dinâmica do espaço. É como se a área cênica estivesse em constante movimento.

A tridimensionalidade, como as categorias citadas anteriormente, também é afetada diretamente pelo *chase*. O interessante de se observar nessa cena é a maneira como o movimento de luz altera o volume dos corpos sem eles precisarem se mover. Quando começamos a estudar iluminação, uma experiência interessante para fazer é colocar um objeto qualquer sobre uma superfície e, com uma lanterna,

iluminarmos este corpo alterando a posição de lanterna e as angulações dela em relação a posição em que ela se encontra. Os movimentos feitos com a lanterna é que permitem perceber com clareza os efeitos da luz sobre um corpo de acordo com o ângulo de incidência. Essa experiência é muito semelhante ao que conseguimos perceber assistindo esse trecho do espetáculo que vai, justamente, alterando a posição da fonte de luz, portanto, mudando seu ângulo de incidência. Para a tridimensionalidade esse movimento na luz se torna interessante porque, os bailarinos, não dependem de deslocar-se pelo palco para alterar o volume dos seus corpos.

Outro efeito da luz que afeta a tridimensionalidade é o ganho na intensidade dos painéis. Esse ganho, quando acontece com o aéreo aceso a uma intensidade bem baixa, faz os corpos parecerem deformados. Nas figuras 61 e 66 se percebe com clareza como os bailarinos mais próximos dos painéis se assemelham a bonecos desenhados com palitinhos. Os membros parecem longos e incrivelmente delgados. A quantidade de luz é tanta que praticamente absorve parte dos bailarinos. O que acontece, nesse caso, é que a incidência de luz é tão grande que sobra pouca área de sombra. Essa área sombreada é que confere esse aspecto de “boneco de palitinho” ao corpo dos bailarinos.

5.17. Descrição da Cena 9

A cena 9 começa com os bailarinos, que terminaram a cena 8 espalhados no palco, em diferentes ações. Algumas meninas foram para as pias na lateral esquerda, dois meninos estão em um duo que logo se transforma em trio, um sai de cena enquanto outro se encaminha para a lateral para ver uma das bailarinas que se banha na primeira pia. A luz do painel de cenário do fundo está bastante intensa, de forma harmoniosa. Praticamente não se enxerga as divisórias entre uma placa e outra que formam o painel, conferindo-lhe um aspecto liso e brilhante. A iluminação geral do aéreo está em uma intensidade razoável, permitindo que os corpos sejam vistos com volume. Próximo das paredes de cenário laterais a luz geral do aéreo está menos intensa, deixando espaços sombreados no linóleo. Um foco de luz bastante intenso está aceso sobre a primeira pia, onde uma das bailarinas se banha (figura 70).



Figura 70

A cena segue com a bailarina dentro do grande foco de luz da primeira pia. Ela solta o cabelo, abre a torneira e coloca a cabeça sob a torneira. Com os cabelos encharcados ela caminha de costas até o primeiro plano do palco, bem na boca de cena. Ela vai dançando, com os cabelos na frente do rosto, naquela região, que agora tem uma luz mais intensa desenhando dois corredores de luz. São os mesmos corredores que foram usados no duo da cena 3 (figura 71). Como as demais fontes de luz não alteraram intensidade, essas duas ruas entram com bastante força, deixando o linóleo com um aspecto bastante brilhante.

A bailarina segue dançando dentro do corredor de luz na boca do palco enquanto os demais bailarinos seguem suas ações. Ela atravessa o palco nesse corredor de luz, da esquerda para a direita. A luz geral que vem das varas perde intensidade de maneira quase imperceptível, mas suficiente para ressaltar um pouco mais os dois corredores frontais e transformar os corpos dos bailarinos que estão próximos do painel do fundo em silhuetas bem delineadas (figura 72).



Figura 71

A bailarina que dançava o solo pega um vestido vermelho de dentro de uma balde colocado, por uma de suas parceiras de cena, na posição em que ela encerra o solo. Ela veste o vestido e se direciona para a frente da primeira pia, onde prende o cabelo. A trilha vai alterando, tornando-se mais agitada. Acompanhando a alteração da trilha os bailarinos vão tomando outras posições em cena. Um dos bailarinos senta na frente, bem no centro enquanto outros três bailarinos dançam mais para trás. A iluminação do painel lateral direito começa a abrir e vai se intensificando. A luz geral do aéreo vai ficando mais alaranjada, possivelmente pelo uso de alguma gelatina âmbar que, misturada ao branco, confere um aspecto mais quente a cena (figura 73).



Figura 72

A bailarina do vestido vermelho encosta-se na parede de cenário do lado esquerdo e fica assistindo a cena. Os bailarinos que estavam fora de cena começam a entrar novamente, juntando-se em uma coreografia vigorosa e ágil que acontece predominantemente no nível baixo. De acordo com que os bailarinos vão entrando em cena, a iluminação do aéreo vai ficando mais intensa, transformando o palco em um enorme espaço branco e brilhante. Essa luz do aéreo é a mesma usada para fazer os três grandes corredores da cena 1 entretanto, nessa cena, pela alta intensidade em que está ligado, faz parecer que esses corredores cobrem mais área de palco (figura 74).



Figura 73

A cena segue e outra bailarina pega um vestido dentro de um balde que está ao lado das pias. Enquanto isso, os demais bailarinos seguem uma coreografia de movimentos rasteiros e ligeiros. A luz do painel do fundo começa a perder intensidade suavemente. O mesmo acontece com a iluminação que vem das varas. A diminuição nessas intensidades faz com que os focos das pias comecem a destacar-se novamente (figura 75).

Os bailarinos começam a movimentar-se em roda. Enquanto isso uma das bailarinas pega outro baldo ao lado das pias e vai próxima do centro do palco. Tira outro vestido de dentro do balde e o veste. Enquanto esse movimento acontece, a iluminação vai perdendo intensidade no aéreo, deixando um foco de luz difusa no centro do palco. Além desse foco, aparecem com evidência os focos das pias e o painel de fundo perde um pouco mais de intensidade, mas de forma muito sutil (figura 76).

A seguir, enquanto os bailarinos vão desfazendo a roda, a iluminação que desenhava aquele foco no centro se dissipa, transformando o palco em um espaço assimetricamente iluminado.



Figura 74

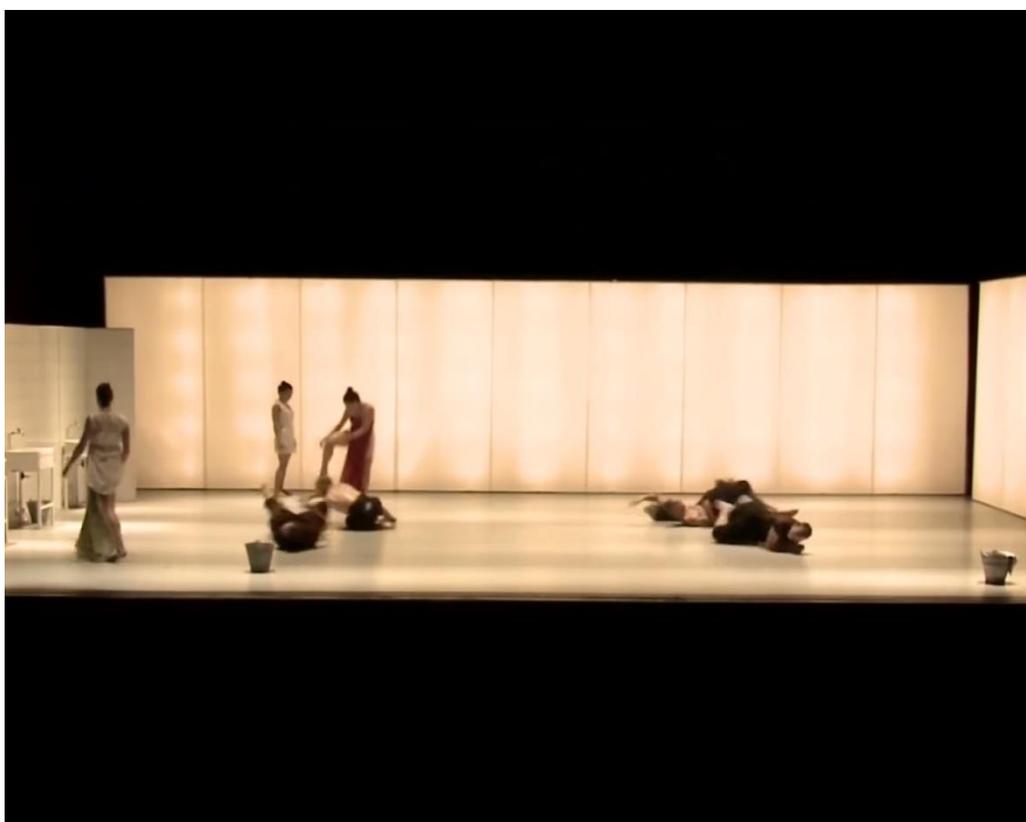


Figura 75



Figura 76

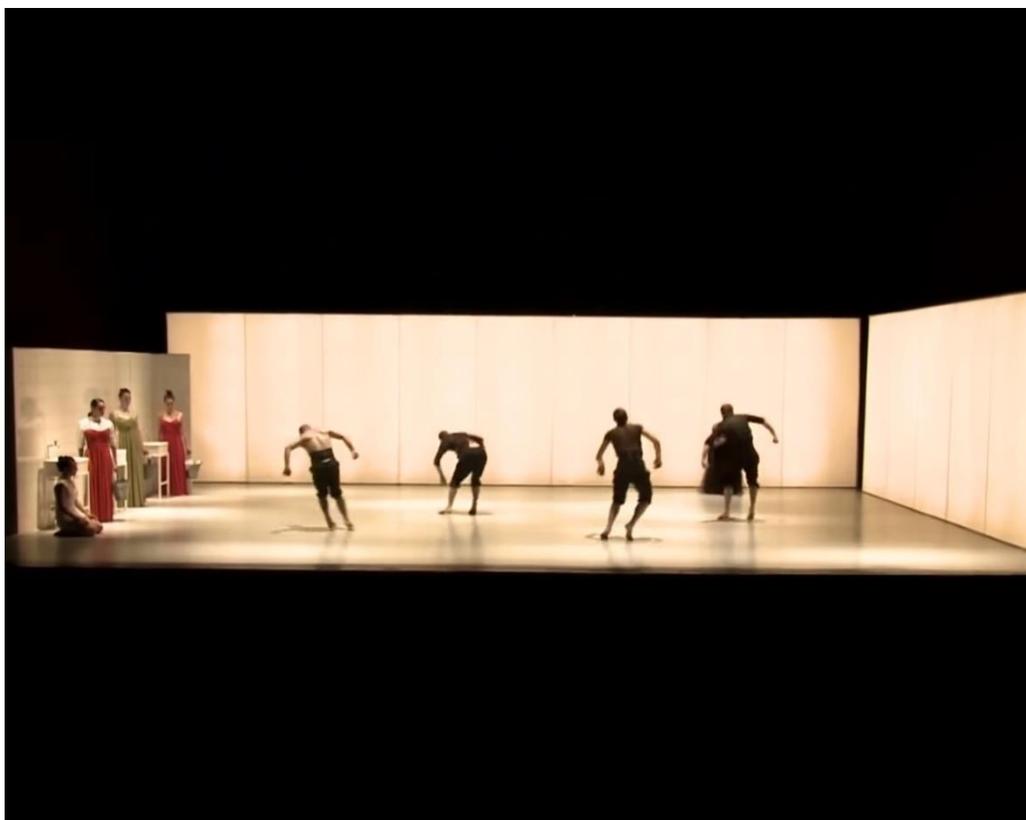


Figura 77

Na figura 77 podemos observar como as sombras nas laterais e os espaços menos iluminados na região central do palco conferem um aspecto manchado para a cena. Ao mesmo tempo, o painel do fundo ganha intensidade de modo uniforme, parecendo um painel liso, o que aumenta a sensação da irregularidade da luz no linóleo. As bailarinas param todas intercaladas com as pias enquanto os quatro rapazes seguem dançando.

Em algum momento da coreografia os rapazes juntam-se e se lançam, numa escorregada, para frente. Quando isso acontece, a iluminação geral baixa de intensidade praticamente junto com o movimento deles para chegar na posição conforme a figura 78. Assim que eles chegam na parte frontal do palco a luz do painel do fundo também perde intensidade, ficando mais intensa no centro do que nas laterais (figura 78). Os focos das pias acompanham o aumento na resistência da luz. As meninas pegam seus baldes e saem de cena, exceto a menina que não usava vestido, que fica parada em frente a primeira pia.



Figura 78

A cena encerra com cinco bailarinos sentados no primeiro plano do palco. A iluminação geral e dos painéis está toda em resistência alta e os focos das pias

apagaram destacando o corredor de luz na porção mais frontal do palco (figura 79). A luz do final dessa cena, especialmente do momento apresentado na figura 79, é a mesma utilizada no duo da cena 3.



Figura 79

5.18. Análise da Cena 9

Nesta cena discutiremos noções de ambiência e seletividade.

A cena 9 é cheia de elementos possíveis para discutirmos ambiência, pois é uma das cenas com maior número de alterações de espaço com o uso da luz. No caso, essas proposições de espaços estão diretamente ligadas a seletividade. Vejamos na figura 70 o ambiente claro e equilibrado proposto pela luz. O branco do cenário reflete a luz com eficiência, dando-lhe um aspecto brilhante. O painel do fundo com a intensidade alta confere uma sensação de profundidade para a cena, como se fosse um túnel. O foco colocado sobre a primeira pia completa a cena, propondo um espaço a parte onde a bailarina molha o cabelo.

O corredor de luz da figura 71 já propõe um novo espaço para a cena, fazendo com que o espaço do palco perca um pouco de profundidade, diminuindo a sensação de que se parece com um túnel.

O uso do branco mais quente na figura 73, em conjunto com a luz mais intensa, traz uma sensação de amplidão no espaço, remetendo a um pôr do sol. Nesta imagem podemos conferir como o palco foi transformado em um espaço amplo e quente. Diferente disso é o espaço que observamos na imagem 75 que, com o aumento da resistência da luz do painel do fundo e a baixa intensidade da luz em alguns pontos do palco, transforma o espaço em um ambiente irregular e de paredes texturizadas. Os focos sobre a pia dão destaque a parede de cenário do lado esquerdo que, junto com os baldes que as bailarinas carregam, sugerem algo com um sentido que caminha para um ambiente residencial.

O uso do foco para salientar o espaço central do palco transforma o espaço novamente, conforme podemos observar na figura 76. Há textura nos painéis de cenário provocada pelo uso da luz e as pias se destacam da parede da esquerda pelo uso dos focos. Os focos afinados a pino conferem tridimensionalidade a esses móveis.

Na figura 77 podemos ver com clareza como o ambiente parece fragmentado pelo uso da luz de forma irregular no aéreo. De certa forma, essa luz indica um sentido de vários pequenos espaços preenchendo uma área. E apesar de não estarem ligados, os focos das pias conferem aquele espaço uma unidade. Talvez essa sensação apareça porque as bailarinas que estão com os vestidos, entre uma pia e outra, façam a transição entre esses focos, dando a sensação de que é tudo uma coisa só. O uso da luz em intensidade proporcional nos painéis de cenário faz com que eles pareçam planos. A luz que banha os painéis pela frente, em intensidade maior do que as que estão por trás, faz com que eles pareçam um pouco mais opacos.

Nas duas últimas figuras dessa cena temos ainda outro espaço cênico proposto por intermédio da iluminação. O espaço, que é o mesmo usado para o duo da terceira cena, é um corredor irregular na porção mais frontal do palco. A luz geral em intensidade baixa confere o aspecto intimista a cena, dessa vez ressaltado pela atitude corporal dos bailarinos.

Ao mesmo tempo em que abordamos as elaborações espaciais com auxílio da iluminação, nesta cena, fazemos uma enorme aproximação com os elementos que competem a categoria seletividade. Isso porque, na cena 9, o uso dos espaços está bastante ligado a algum destaque na cena, seja para fazer uma transição, seja para introduzir um elemento novo na cena.

O uso do foco na primeira pia, como podemos ver na figura 70, além de propor um espaço específico naquele momento, ressalta o momento em que a bailarina abre a torneira e molha os cabelos, já introduzindo o fragmento seguinte em que ela, com os cabelos molhados, atravessa o palco pelo corredor frontal.

O uso do foco central que aparece na figura 76 também propõe um espaço, destacando sempre o bailarino que dança sob essa luz. Esse destaque também acontece no final da cena, quando os cinco bailarinos estão sob a luz do corredor irregular que aparece na boca de cena. Ali está proposto um novo espaço, sugerindo que algo está para acontecer ali. O destaque para esse espaço e esses bailarinos faz com que quase não percebamos bailarina posicionada próxima as pias.

5.19. Descrição da Cena 10

A cena 10 inicia quando a bailarina que estava parada próxima das pias da cena anterior caminha em direção aos cinco rapazes que estão sentados dentro do corredor de luz na boca de cena. Ela vai caminhando sobre eles até atravessar para o outro lado desse corredor. Na figura 80 podemos observar de forma detalhada a maneira como a iluminação desenha os contornos dos corpos.

A medida que a bailarina vai passando pelos rapazes, eles vão saindo daquele espaço iluminado e caminhando para o fundo, onde começam uma sequência coreográfica. A luz que desenha esse grande corredor no chão vai se apagando conforme ela vai se aproximando do último rapaz. Ao chegar nele, ela sobe nas suas costas e fica ali de pé um tempo. Uma luz diagonal ilumina a porção frontal do corpo da bailarina. É uma luz que vem de cima recortada de maneira a pegar só uma parcela do seu corpo, não iluminando nem seu rosto, nem o rapaz que lhe dá suporte (figura 81). Enquanto isso, os demais bailarinos seguem dançando em frente ao painel do fundo, iluminado de forma desproporcional (figura 82).

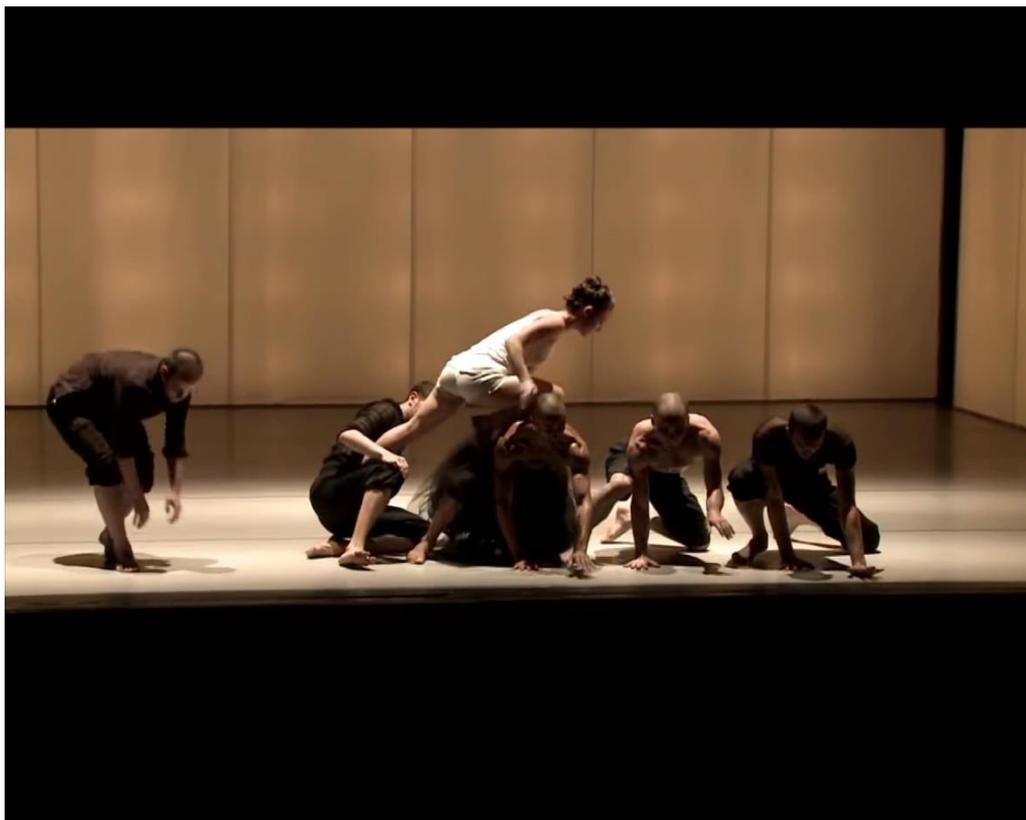


Figura 80

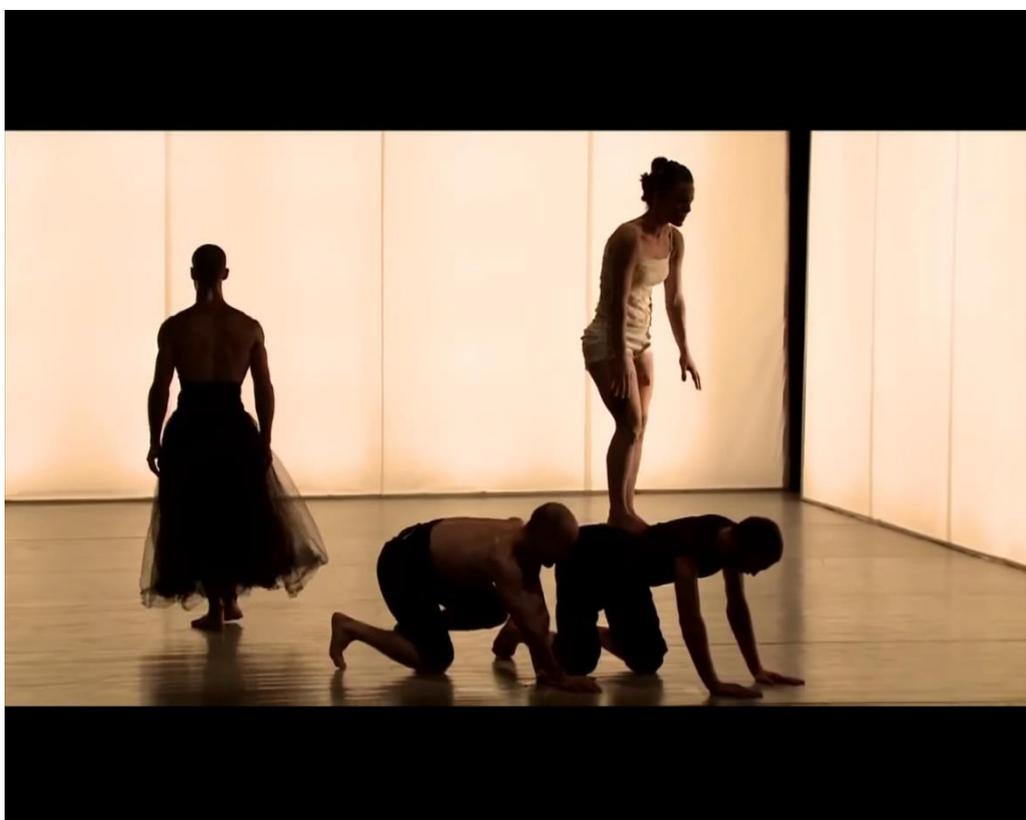


Figura 81

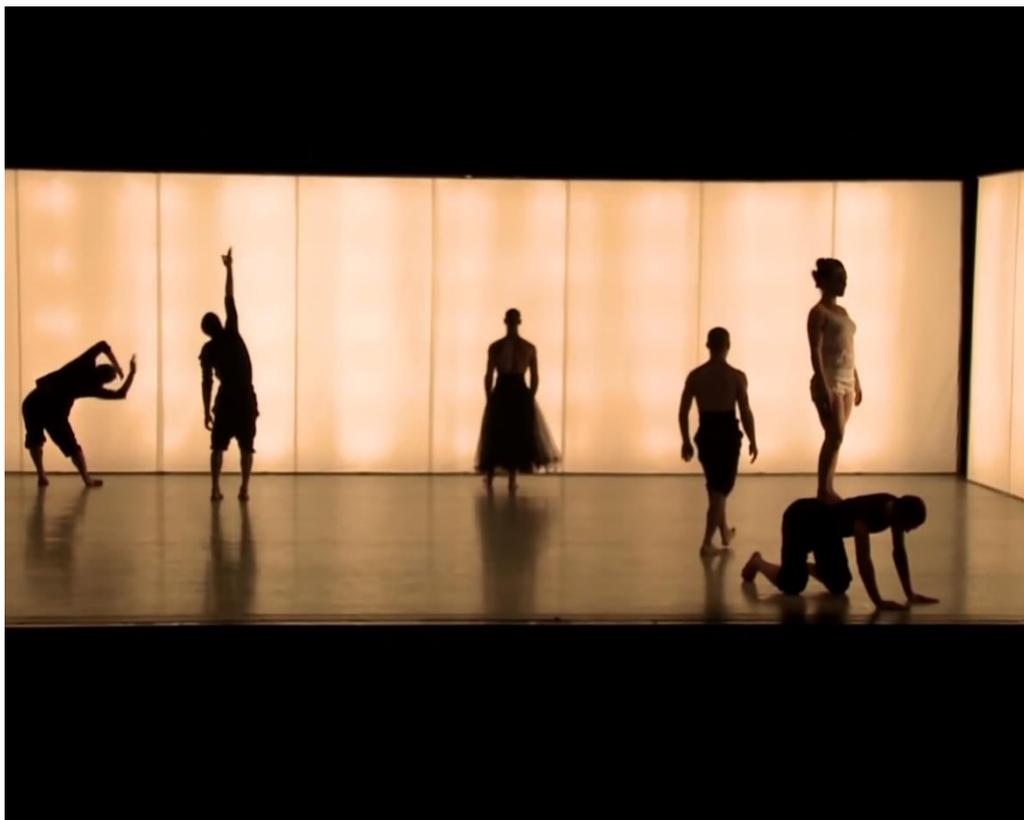


Figura 82

A coreografia segue e a bailarina desce das costas do seu parceiro. A luz diagonal que a iluminava se apaga e o painel traseiro ganha bastante intensidade antes de começar a ficar em resistência novamente. A luz geral do palco fica em intensidade tão baixa que nossos olhos praticamente não a percebem, transformando os corpos em sombras novamente (figura 83).

A coreografia vai se desenvolvendo e a luz dos painéis vai ficando cada vez mais em resistência, sempre ganhando um pouco de intensidade antes de baixar novamente. Quanto mais baixa a intensidade luminosa dos painéis, mais escura a cena parece, até que o aéreo acende em resistência do lado direito, onde o casal de bailarinos dança (figura 84). Se observarmos essa cena em detalhe, poderemos notar o uso da ribalta em resistência também. As bailarinas vão entrando em cena, e os rapazes saindo, exceto um dos bailarinos que fica parado, no fundo, em frente a parede de cenário. De acordo com que as bailarinas vão entrando e começando a frase coreográfica, a luz geral vai abrindo novamente, em intensidade bem baixa (figura 85).



Figura 83



Figura 84



Figura 85

A cena continua e o bailarino que estava parado no fundo também sai do palco, restando então as quatro bailarinas. Os painéis estão com a iluminação em resistência muito alta, como se estivessem esmaecidos, ainda sim mantendo uma textura. A geral que vem das varas também segue em resistência, indo de encontro a esse mesmo sentido, inclusive conferindo textura ao linóleo. Na figura 86 o uso da ribalta se torna evidente, principalmente quando reparamos na bailarina que está mais próxima da fonte de luz, nesse caso, a que está mais para a frente do palco.

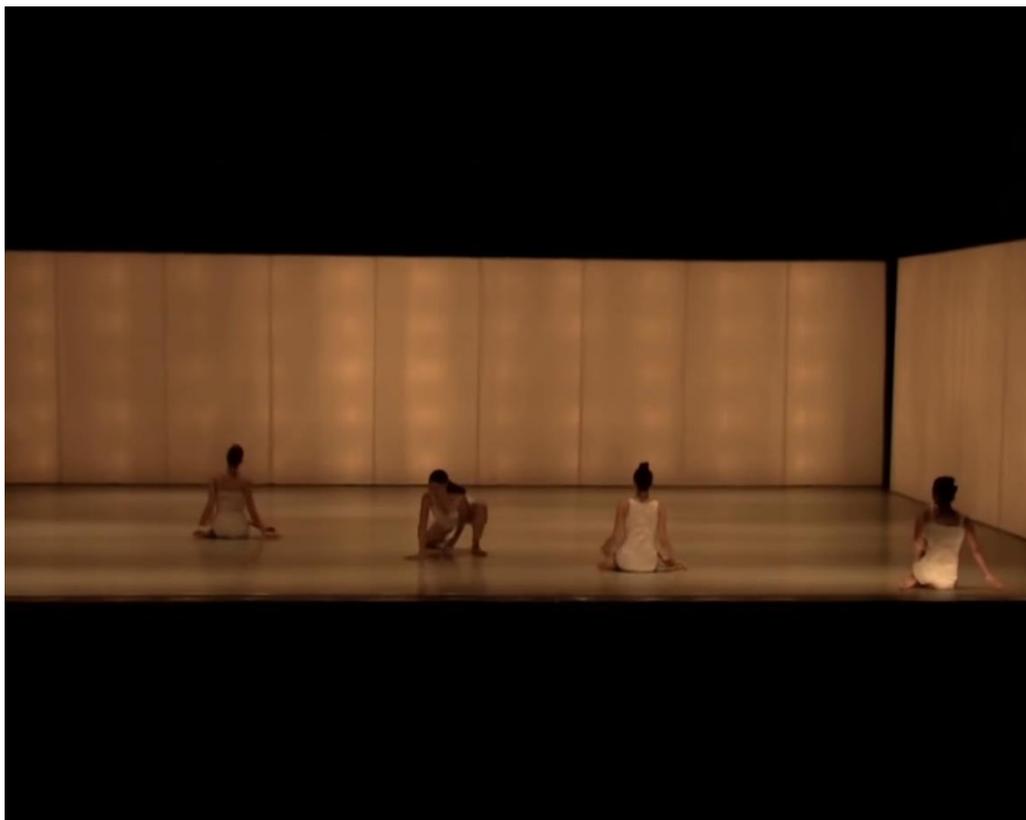


Figura 86

5.20. Análise da Cena 10

Na cena 10 nos deteremos na categoria interação.

O uso da luz para provocar a sensação de volume no corpo é um recurso importante para a dança, ao mesmo tempo, neste espetáculo, o contraste entre corpos bidimensionais e corpos volumosos – recurso bastante usado pelo iluminador – é responsável por provocar sensações ao espectador. Um bom exemplo disso pode ser observado na figura 81, em que podemos observar quatro corpos em cena e todos eles com volumes diferentes. O bailarino de saia é só silhueta; o rapaz que dá suporte para a bailarina tem bem pouco volume nos braços; o outro rapaz, ao lado dele, tem um pouco mais de volume, principalmente nas costas; e por último a bailarina que é um corpo tridimensional com uma cabeça bidimensional. No caso dessa cena, esses efeitos só se tornam viáveis graças a luz recortada jogada sobre o corpo da bailarina, capaz de tirar o volume de uma única porção do corpo dela e sem afetar o bailarino sob seus pés.

Este caso é um exemplo claro de interação. A forma como o iluminador faz uso de múltiplos elementos de forma harmoniosa, demonstra como é importante o cuidado com a relação que se estabelece entre os recursos. Qualquer vacilo na intensidade da luz ou na afinação, já seria impedimento para esse efeito acontecer exatamente dessa maneira.

5.21. Descrição da Cena 11

A cena 11 inicia quando, depois de as mulheres dançarem um quarteto, os rapazes começam a voltar para a cena. Dessa vez, voltam vestindo branco. Quando entram os dois primeiros, bem no início dessa cena, a iluminação está branda e não sofre modificação, se mantendo como estava no final da cena anterior. Painéis de cenário esmaecidos, piso com textura e corpos com volume (figura 87).

Os demais bailarinos vão entrando em cena e, com eles a intensidade da luz que está vindo dos refletores posicionados nas varas vai diminuindo. Essa diminuição de intensidade vai deixando a cena em um breu, destacando os painéis de cenário que não tiveram suas intensidades alteradas (figura 88). As bailarinas começam a levantar do chão e entrar em sincronia com os rapazes que estão em outra célula coreográfica. Quando isso acontece os painéis começam a ganhar intensidade novamente, tanto por trás como pela frente, atribuindo uma textura para eles, como se estivessem manchados de luz. Os bailarinos são transformados em sombras vestindo branco (figura 89).



Figura 87

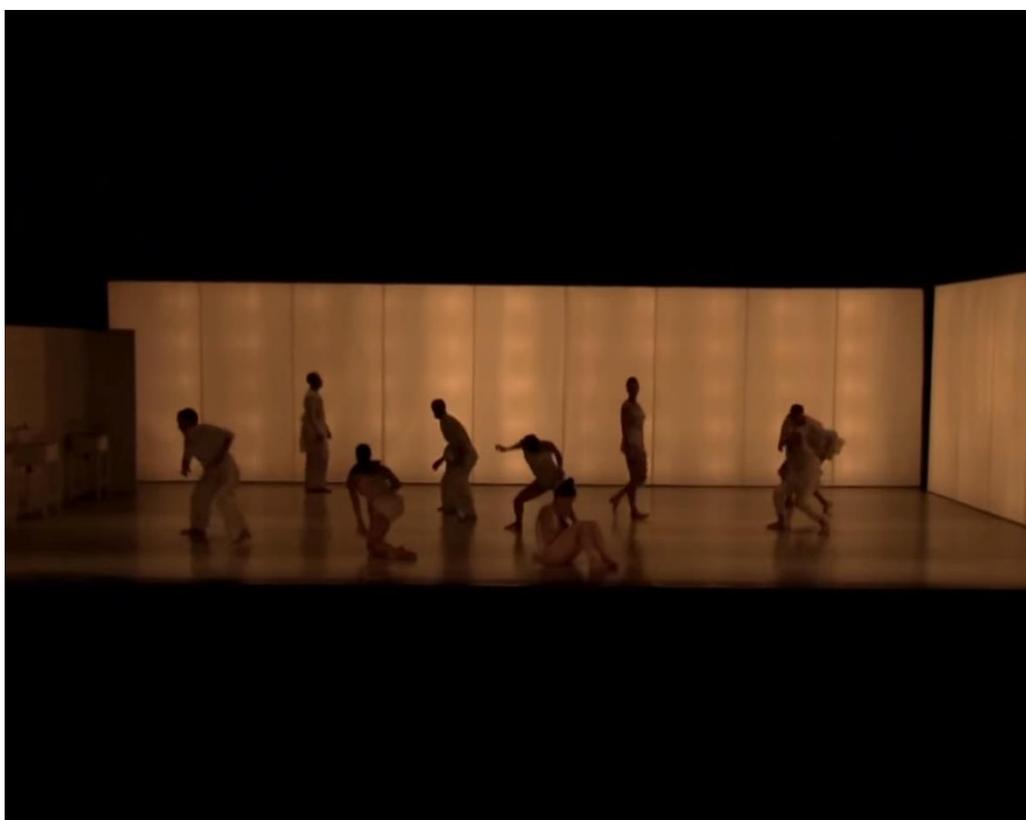


Figura 88

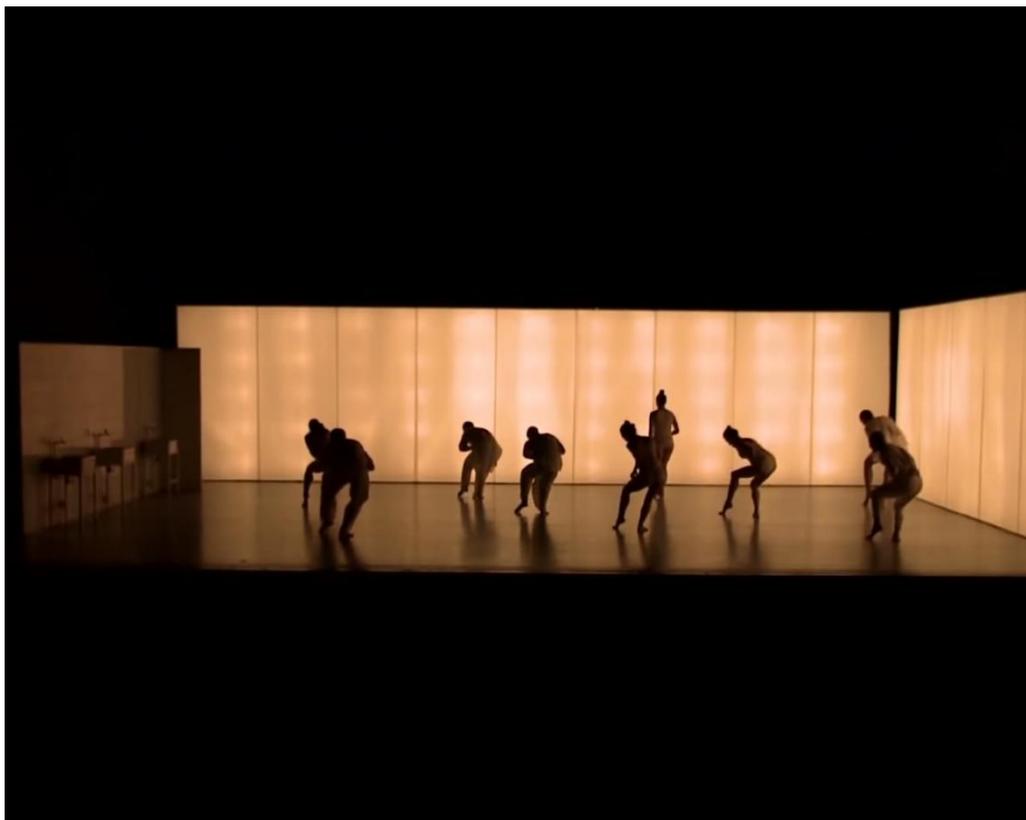


Figura 89

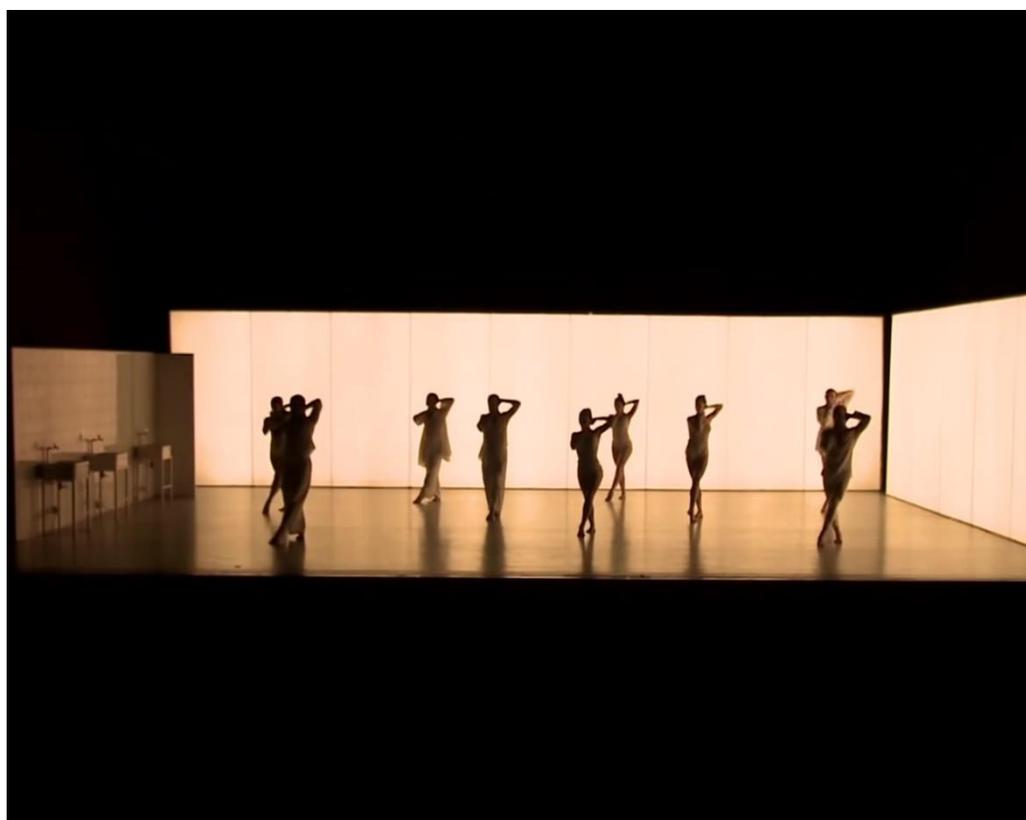


Figura 90

À medida que a dança vai evoluindo, a luz dos painéis vai se intensificando. As outras luzes estão completamente sem ganho, fazendo com que os corpos só recebam a luz que vem do painel, trazendo novamente a sensação de que o palco é um enorme túnel (figura 90).

A figura 91 mostra, em detalhe, o efeito provocado pela alta intensidade luminosa proveniente dos painéis de luz. A proximidade do recorte dessa imagem faz com que os corpos pareçam bem volumosos, o que não é a imagem real no teatro. Quanto mais próximos dos painéis de cenário os bailarinos estiverem, menor será a definição dos corpos em termos de tridimensionalidade, especialmente para os que estão mais longe do painel direito, pois recebem menos intensidade de luz lateral.

Os refletores colocados atrás do painel de cenário do fundo começam a ganhar intensidade novamente, atribuindo-lhe outra textura, ainda mais brilhante. O painel lateral direito continua com sua iluminação uniforme, o que lhe confere um aspecto liso (figura 92).



Figura 91



Figura 92



Figura 93

A coreografia segue e o painel do fundo não para de ganhar intensidade. Na figura 93 podemos observar como a luz, já muito intensa, faz com que o painel desapareça, transformando o fundo do palco em um enorme refletor. Os bailarinos não passam de vultos na luz e, quanto mais próximos do painel que emana a contraluz eles estão, mais deformados ficam seus corpos, como se tivesse – uma parte deles – sido engolida pela luz.

A cena vai se encaminhando para o fim e, após um trecho coreográfico dançado em sincronia pelos nove bailarinos, as mulheres e dois dos rapazes se direcionam para fora do palco, pelo fundo. Enquanto isso, um dos rapazes caminha com outro, em um *lift*, para o centro do palco. Enquanto isso acontece, a iluminação do painel vai perdendo intensidade, proporcionalmente a saída dos bailarinos. É uma mudança que acontece de forma rápida, mas suave (figura 94). Junto com essa diminuição de intensidade na luz do painel do fundo, há um ganho na geral posicionada nas varas. Esse ganho ainda parece imperceptível, mas de acordo com que a contraluz vai saindo, a geral torna a aparecer com mais clareza.



Figura 94

5.22. Análise da Cena 11

Nesta cena articularemos ideias sobre tridimensionalidade. O jogo de luz proposto pelo iluminador na cena 11 é um bom exercício para articularmos ideias sobre o volume dos corpos em relação a luz que os banha. Em detalhe, na figura 91, observamos como, ao caminhar para frente, os bailarinos parecem sair de um enorme túnel de luz. Olhando a figura, imaginamos que os corpos tridimensionais das bailarinas aparecem assim na cena, o que não é real. A proximidade do recorte da imagem faz com que o corpo apareça com volume, mas a relação do espectador com a cena é diferente e, nesse caso, a iluminação é lançada em direção direta ao olhar do espectador. Isso faz com que a sensação de que os bailarinos saem de dentro de um túnel de luz aumente, porém, os corpos que saem de dentro dessa luz são mais próximos dos corpos que vemos na figura 93, mais especificamente dos corpos dos bailarinos mais próximos do painel do fundo. O uso da contraluz provoca, nessa mesma cena, dois tipos de sensação em relação aos corpos. Essas sensações estão vinculadas a posição do bailarino em relação a fonte de luz, ou seja, temos que observar de onde é emitida a luz e que relação espacial o corpo que estamos observando estabelece com essa fonte.

A primeira sensação que podemos observar é a do corpo mais próximo da fonte de luz. A imagem sugere que o corpo do bailarino está sendo engolido pela luz. É como se fosse um corpo e desintegrando. Os figurinos brancos favorecem isso, principalmente se tiverem algum grau de transparência. Essa transparência facilita a passagem da luz, que numa intensidade muito alta, pode provocar a ilusão de que parte do tecido sumiu. Além disso, o branco reflete muito bem a luz. Quanto maior for a quantidade de luz refletida, mais pele e tecido se misturam a luz projetada pelo painel, conferindo ao corpo aquele aspecto semelhante ao de ser engolido pela luz.

A outra sensação que podemos observar de forma clara é a que se estabelece a partir do corpo com uma relação de distância da fonte de luz. O que acontece nesse caso é o que já observamos em cenas anteriores, ou seja, um corpo maciço servindo como obstáculo à passagem da luz. A parte iluminada do corpo está do lado oposto ao da plateia, restando para o espectador o lado sombreado.

Ambas as sensações podem ser observadas na figura 93, para isso basta observarmos cada bailarino em relação a fonte de luz.

5.23. Descrição da Cena 12

No final da cena anterior a iluminação do painel foi perdendo a intensidade. Com isso a luz que vem dos refletores nas varas vai ficando mais aparente e, aos poucos vai ganhando intensidade. As bailarinas e um dos rapazes saem de cena. Começa a cena 12.

Três bailarinos dançam uma frase coreográfica em trio, mais ao centro do palco. O outro bailarino vai até a ponta direita, no primeiro plano do palco e deita-se. Pela primeira vez no espetáculo os painéis de cenário estão completamente desligados. A iluminação proveniente do aéreo faz a luz geral, com destaque para a luz frontal (figura 95).



Figura 95

Ao longo de todo o fragmento dançado pelo trio a luz não se altera.

No final da partitura coreográfica dos três rapazes, o bailarino que estava deitado levanta-se e começa a mover-se. Ele corre e salta pelo palco, ocupando a maior área possível. Enquanto ele dança a luz geral perde um pouco de intensidade e, se observarmos bem, já é possível notar os refletores atrás dos painéis de cenário voltando a acender. Os demais bailarinos vão para a lateral esquerda, e cada um se coloca em frente a uma pia. Começam a se lavar. Nesse momento, focos de luz acendem em baixa intensidade, um sobre cada pia (figura 96).



Figura 96

A cena segue até que um dos rapazes que estava se lavando começa uma nova partitura de movimento. Ele dirige-se para a região frontal, do lado direito do palco e começa a se mover. Em seguida outro dos rapazes o acompanha. Durante esse trecho a iluminação colocada nos painéis de cenário vai, de forma muito gradual, ganhando intensidade (figura 97). O acendimento do painel do fundo deixa a área do palco mais clara, fazendo com que haja também um pequeno ganho na intensidade dos focos, de maneira que eles continuem destacando as pias e os dois rapazes que estão naquela região.



Figura 97

5.24. Análise da Cena 12

Nesta cena vamos tratar de tridimensionalidade e ambiência.

Esta é a primeira cena do espetáculo em que os painéis de cenário não tem iluminação direta sobre eles. A afinação da luz da cena faz com que o cenário apareça, pois acaba vazando um pouco sobre ele, mas não com o intuito de acendê-lo como estava sendo feito até agora. Portanto, além da luz geral colocada no aéreo, a geral de frente tem um destaque muito grande nessa cena, sendo a principal responsável por tornar essa cena visível.

Assim como a contraluz em alta intensidade ou atuando sozinha pode tirar o volume do corpo do bailarino, a luz frontal, nessa situação, tem o mesmo efeito. Isso acontece devido a relação, percebida pelo espectador, entre a fonte de luz e o corpo dos bailarinos. No caso dessa cena a iluminação frontal, na intensidade que está posta, faz com que corpos e cenário tenham um aspecto achatado, sem volume. O palco parece menos profundo e o pouquíssimo volume que se percebe nos corpos dos bailarinos é proveniente da sombra que eles fazem sobre si mesmos.

Observando o bailarino posicionado mais a frente, na figura 95, podemos perceber nos seus membros inferiores, a luz deixando o centro do membro mais brilhante e sombreando as bordas. Esse aspecto – lembrando que a luz lateral produz o efeito oposto – é que sugere essa sensação de achatamento do corpo. Na figura seguinte, já podemos reparar como, mesmo em baixíssima intensidade, a contraluz faz diferença, pois vai neutralizando a sombra que está no contorno dos membros. Ao mesmo tempo, podemos reparar como a luz a pino, colocada sobre os rapazes que estão em frente as pias, delinea os corpos de cima para baixo, fazendo com que estes pareçam um pouco mais volumosos. Além disso, esses focos propõem um destaque para o que acontece nas pias ao longo da cena.

Com o ganho na intensidade da contraluz dos painéis e a diminuição constante da luz frontal, os corpos se mantêm com o mesmo volume do resto da cena, o que sofre alteração com essa mudança é o volume do palco, que passa a parecer mais profundo.

Em termos de ambiência, a luz dessa cena propõe uma área completamente diferente das que vinham aparecendo até agora. O palco foi transformado em uma enorme área fria, sugerindo para o autor um espaço que remonta ao estereótipo de um hospital psiquiátrico. Possivelmente essa percepção vem da elaboração da cena através da relação estabelecida através das pessoas de branco andando livremente, o espaço frio, as pias no canto da parede e as sombras no chão próximas dos painéis laterais, que provocam a ilusão de que a iluminação vem de grandes luminárias hospitalares.

O uso dos focos nas pias também sugere um espaço. Um espaço a parte daquele onde um único bailarino corre e salta em muitas direções. A gestualidade dos bailarinos que estão sob esses focos, composta de um movimento tranquilo e natural de quem lava o rosto, sugere também um sentido que os tira daquele espaço frio e amplo.

5.25. Descrição da Cena 13

A última cena desse espetáculo começa quando, ao final da cena anterior, as meninas e o rapaz que estavam fora de cena começam a entrar. Eles vão entrando

e se direcionando para a parte direita do palco, colocando-se próximos dos dois rapazes que saíram das pias e começaram uma partitura de movimento no final da cena anterior. Um grupo vai se formando e, enquanto isso, a contraluz do painel vai ficando mais intensa. Esse ganho na intensidade é irregular ao longo dos painéis de cenário, podendo ser percebida uma intensidade maior no centro do painel do fundo (figura 98).



Figura 98

Ainda na figura 98 é possível notar como os focos das pias ainda são evidentes, demonstrando que, com o ganho na intensidade da luz dos painéis, houve um ganho também nos focos.

A cena segue e a iluminação dos painéis vai ficando mais intensa. Essa intensidade com um aumento muito leve na intensidade da luz geral dos refletores das varas faz com que a cena ganhe um aspecto mais amarelado, principalmente nos painéis, onde a intensidade da luz que os banha pela frente está mais baixa que a dos que o banham por trás, conferindo o aspecto amarelado e brilhante (figura 99). A medida que a luz colocada por trás do painel vai ficando mais intensa, o painel vai parecendo mais liso. Lembrando que, quanto maior a intensidade da luz

incandescente, mais branca ela fica, a cena vai ficando num tom amarelo mais claro, devido a mistura do branco da luz mais intensa, com o branco da luz dos refletores que estão mais em resistência (figura 100).

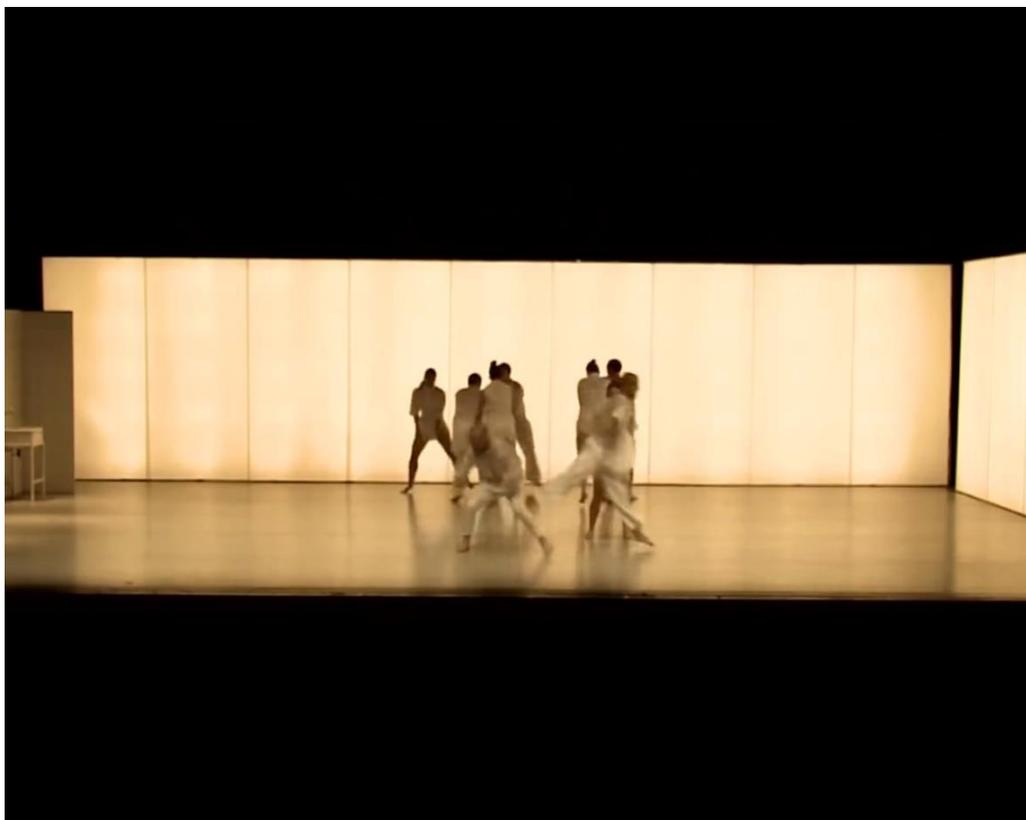


Figura 99

A cena segue e o movimento que aconteceu em cenas anteriores no painel do fundo – rítmico e regular, sugerindo algo próximo a uma respiração – passa a acontecer agora no aéreo. Esse movimento de luz é muito sutil e faz a cena ganhar altura, quando da luz mais intensa. Esse movimento pode ser observado nas figuras 100 e 101, com a luz em intensidade mais baixa e mais alta, respectivamente.



Figura 100



Figura 101

No último trecho da última cena, os bailarinos vão, aos poucos, até as pias, onde molham suas cabeças. Depois dessa ação, eles vão ocupando o espaço do palco e, no lugar em que param, flexionam pernas e tronco e, com um movimento rápido e direto, voltam a posição inicial. Essa é a última frase coreográfica do trabalho (figura 102). A iluminação nesse trecho tem os painéis em intensidade de luz razoável. Os focos começam, junto com a geral do aéreo e os painéis, a perder intensidade de forma muito lenta, tirando o volume dos corpos, em um movimento de luz oposto ao do início da primeira cena (figura 103).



Figura 102

Esse último movimento de luz é lento e gradual. Vai acontecendo a medida que os bailarinos vão se posicionando no palco e começando a movimentar-se dentro do padrão já descrito. A luz dos painéis continua a perder intensidade juntamente com o aéreo e os focos, que nesse momento se mantêm de forma quase imperceptível (figura 104). Quando restam dois bailarinos nas pias, os focos e o aéreo se apagam e os bailarinos se transformam completamente em sombras (figura 105).



Figura 103



Figura 104

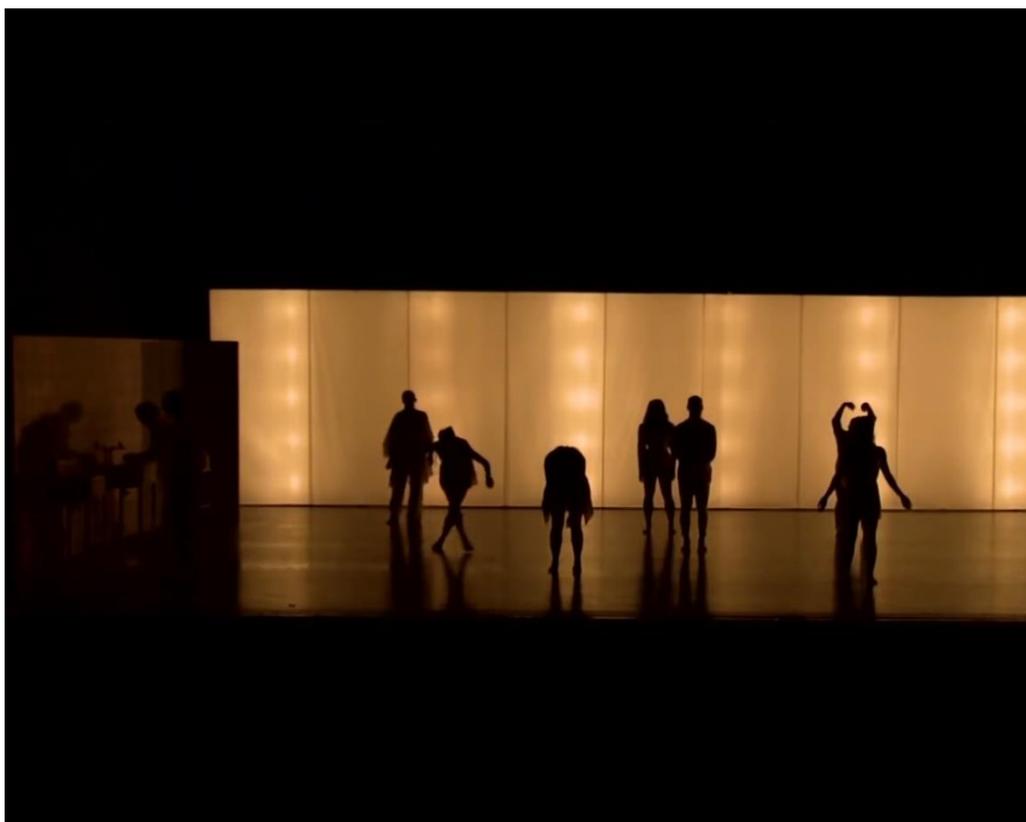


Figura 105



Figura 106

Assim que os dois últimos bailarinos saem da pia e se juntam ao grupo, a luz já nos permite uma visão parcial da cena, e as sombras não passam de vultos (figura 106). Os bailarinos continuam se movimentando e a luz vai ficando cada vez mais em resistência até se apagar por completo.

5.26. Análise da Cena 13

Nesta última cena vamos exercitar a análise das cinco categorias.

Ao longo dessa cena ambiência e seletividade estão intrínsecos. O destaque sobre as pias, criado com os focos está colocado na cena, porém, através da maneira como os efeitos de luz se relacionam nesse último trecho do espetáculo, apesar do destaque, os focos não sugerem um espaço a parte do resto da área cênica. Pelo contrário, através desses focos, destacando as pias, o iluminador consegue trazer as pias para a cena, insinuando que elas, agora, compõem aquele espaço. É como se ele trouxesse essas pias ao espaço onde os bailarinos dançam. Esse trecho da cena demonstra como a interação dos componentes da luz entre si e com os demais componentes da cena, tem uma importância ímpar, otimizando os efeitos que a iluminação sugere somente afetando a forma como ela se relaciona com cada um desses elementos.

À proporção que ambiência e seletividade se relacionam nessa cena, tridimensionalidade e fluidez mantêm também laços estreitos. Através da fluidez do movimento da iluminação é que os corpos dançantes vão sendo remodelados, vestindo outros volumes. Ao longo dessa cena, a grandeza dos corpos nítidos vai, muito aos poucos, transformando-se em contornos de massas em movimento. Começam como corpos indistinguíveis que vestem roupas alvas, mas paulatinamente vão se transformando em sombras desguarnecidas até que por fim, não passem de vultos gesticulando. De um movimento de luz exatamente contrário ao do início da primeira cena, pouco a pouco, a iluminação vai tornando-se mais escassa até que, extinta, fecha os olhos do espectador.

6. SAINDO DE CENA – QUANDO SE FECHAM AS CORTINAS

A elaboração das categorias de análise, inspiradas na obra de João Castro Lima – que por sua vez retoma a obra de Francis Reid – surge da necessidade de adaptar esse material, elaborado por Reid no princípio dos anos 1970, para a atualidade, visto os avanços tecnológicos que permitem novos recursos bem como novas tendências no uso da iluminação cênica.

O uso dessas categorias foi importante para auxiliar na percepção dos efeitos produzidos pela luz ao espaço, aos corpos, ao cenário, aos figurinos, etc., de maneira tal que se pudesse observar seus efeitos de forma específica ou atuando em conjunto com os demais elementos cênicos.

Evidentemente, quando tratamos de luz, temos como consequência a sombra, tornando-se inevitável trabalhar a iluminação sem levar isso em conta. O sistema visual humano não é capaz de medir a quantidade de luz que chega ao olho, sendo sua percepção ligada ao contraste percebido. As regiões sombreadas possuem menor incidência de luz, provocando alteração nos contrastes percebidos. Contrastes muito evidentes podem, por vezes, provocar a sensação de um espaço vazio ou, dependendo da projeção dessa sombra, evidenciar saliências. Um exemplo clássico é a forma que a iluminação dá a musculatura dos bailarinos, colocando-a em destaque. Também por meio dessa capacidade visual é que conseguimos perceber, por exemplo, a diferença entre os figurinos pretos bem iluminados e os brancos recebendo pouca luminosidade.

No decurso da análise feita nesse trabalho pode-se observar, por exemplo, a viabilidade na alteração dos volumes dos corpos e espaços em cena fazendo, para isso, uso dos elementos de iluminação. Através de movimentos simples na luz, pudemos notar como foram produzidos espaços tridimensionais, mais amplos, mais estreitos, mais delimitados, bem como observamos como vestir sombras, podendo ainda transformá-las em vultos ou em corpos volumosos. A importância do uso da luz para remodelar os corpos em cena foi um marco na história da dança, que teve como protagonista nesse sentido a bailarina Loïe Fuller. Esculpir os corpos dançantes com o uso da luz é um recurso eficiente podendo ser utilizado inclusive como motivador para o movimento. De qualquer maneira, é um elemento que vai

alterar a percepção do espectador acerca do que ele apreende enquanto imagem, ainda que ele não direcione sua atenção para esse recurso.

Também atentamos, ao longo desse escrito, ao uso da luz com o intuito de induzir o olhar do espectador. O uso de recortes de luz como os focos são um exemplo clássico dessa função da luz, que pode servir para chamar a atenção para algo que acontece na cena, para mascarar algo que não deve ser percebido em primeiro plano ou para fazer uma transição de uma cena para outra, levando o espectador para um objeto cênico antes que algo aconteça com ele, salientando seu uso, por exemplo. Do mesmo modo, a luz é capaz de destacar uma determinada área dentro do próprio espaço cênico, salientando alguma ação que acontece em destaque no local em evidência. Entre tantas outras coisas, a luz também pode ser usada para dar destaque a um bailarino específico que está em cena. Esse recurso é muito comum nos grandes balés, onde os canhões-seguidores iluminam os solistas, acompanhando-os ao longo de suas danças.

A proposição de espaços na cena também é viável com o uso da luz, podendo ser muito eficiente. Com os financiamentos para espetáculos tornando-se cada vez mais escassos, por vezes os cortes dificultam a feitura de cenários. A dificuldade de transportá-los, armazená-los e mesmo os custos que envolvem essas funções acabam por vezes tornando o investimento na iluminação – que terá que existir de qualquer maneira para viabilizar a visualização do espetáculo – um recurso muito eficiente para isso. Através do uso da luz é possível propor múltiplos espaços na cena, que vão sendo preenchidos com os bailarinos, objetos cênicos e mesmo com a própria percepção do espectador, que vai atribuindo sentidos através das ações dos bailarinos e construindo os espaços ao longo da peça.

Por vezes, destacar algo no decorrer do espetáculo pode ser confundido com a criação de um novo espaço cênico. Na maioria das vezes, seletividade e ambiência estão intrínsecos e, através da interação é que se torna possível determinar quando se está criando um espaço ou apenas realçando algo que queremos mais evidente. De maneira geral, quando a luz está realçando algo ao longo de algumas cenas as alterações de intensidade que afetam a percepção do espaço são acompanhadas pelos componentes que conferem o destaque a determinado objeto ou área. As transições de luz nesse caso parecem alterar, por

exemplo, a intensidade de todos os refletores exceto daqueles que estão colocando algo em destaque. Isso acontece justamente para que essa ênfase permaneça na cena de forma autônoma ao resto da luz.

É importante observar, quando tratamos de alterar as intensidades de luz ao longo de um espetáculo, a adaptação visual, quer dizer, o tempo necessário para a pupila se comprimir ou dilatar a fim de se adequar a nova luminosidade. Essa noção colabora com criadores e iluminador para fazer o uso mais adequado para si da transição da luz. Um exemplo disso é o uso de uma intensidade baixa de luz ao final de uma cena com luminosidade muito intensa com o intuito de esconder alguma troca rápida em cena. O tempo necessário para o olho adaptar-se a essa nova intensidade de luz faz a cena parecer mais escura do que realmente é, tornando-se mais visível para o espectador após um pequeno espaço de tempo. Sabendo desdobrar essa capacidade do olho humano de adaptar-se a luminosidade do ambiente é possível, com o uso da luz ao longo de uma peça, abrir e fechar os olhos da plateia, facilitando ou dificultando a percepção visual de acordo com a necessidade. Esse recurso pode ser usado para sugerir uma atmosfera para o espectador, por exemplo.

Quando falamos em criação de uma atmosfera através da luz, também falamos em ambiência. A atmosfera é responsável por levar o espectador para um determinado espaço de maneira mais ampla uma vez que a elaboração da imagem será completada pela associação estabelecida pelo próprio espectador entre os recursos cênicos. Não há o espaço físico delimitado, mas sim uma área que cada espectador elabora como imagem mental através da relação estabelecida por ele entre os elementos que compõem a cena. Evidente que essas relações entre o material cênico que a peça oferece também acontecem quando, ao invés de uma atmosfera, propomos um espaço físico. O fundamental nesse caso é entender a atmosfera como um conjunto de elementos cênicos (trilha sonora, luz, figurinos, padrão de movimento, cenário, etc.) que sugerem um ambiente e, ambiência como um espaço físico sugerido através da delimitação proposta com o uso da luz.

Este estudo evidencia o uso da luz em um espetáculo de dança, demonstrando alguns dos sentidos que esse recurso é capaz de atribuir para a cena através, por exemplo, da alteração do volume do corpo dos bailarinos. Essa

modificação pode ser proposta através de recursos cênicos variados – neste caso a abordagem acontece pelo viés da iluminação, mas poderiam ser os figurinos, por exemplo – os quais são capazes de alterar a nossa percepção do movimento. Da mesma maneira, as alterações propostas no espaço são capazes de transformá-lo em uma caixa tridimensional ou então fazer com que a imagem lançada ao espectador se assemelhe a uma pintura renascentista. Esses efeitos no espaço também mudam a nossa percepção ao observar bailarinos se deslocando nessa área podendo, por exemplo, sugerir uma sensação de amplidão ou claustrofobia. Isso pode variar de acordo com alguns fatores, como a quantidade de bailarinos em cena e sua disposição espacial, mas essa percepção será ligada sempre ao espaço físico percebido.

Ainda nesse estudo é importante ressaltar a disposição da audiência em relação à cena. Esse estudo foi feito utilizando como exemplo o espaço conhecido como palco italiano, quer dizer, espaço cênico e plateia estabelecem uma relação frontal, mais estreita. Nesse caso devemos observar que os recursos de iluminação descritos e os efeitos provocados por eles ao espectador, são percebidos dessa maneira uma vez que acontecem também por intermédio dessa relação. Seria diferente observar esses recursos funcionando em um espaço de arena semicircular ou então em um teatro elisabetano. É preciso lembrar que a posição do espectador em relação ao espaço onde acontecem as ações também é um fator que deve ser considerado ao pensarmos a sua percepção.

Iluminação cênica, assim como diversas outras áreas do conhecimento, engloba estudos em diversos outros campos do conhecimento. O estudo da óptica facilita o entendimento do comportamento da luz e seus princípios. Do mesmo modo, a física nos ajuda a entender textura, espectro da luz (capaz de permitir a percepção da cor de corpos e superfícies), ilusões de ótica. Porém, ao trabalhar com a luz na cena, estamos fazendo uso desse recurso para produzir arte. Esses conhecimentos do campo da física só passam a ter sentido, então, quando associados, no espetáculo de dança, à coreografia, figurinos e demais elementos. Porém, quando a reflexão sobre uma peça de dança é feita da perspectiva do espectador é preciso levar em consideração outros fatores como, por exemplo, estudos que trazem noções de imagem. A percepção da imagem no cérebro

humano é um domínio complexo que, além da física, também entra no campo da neurociência, da psicologia, da filosofia, da sociologia.

Estudos nessa área são e serão sempre necessários, uma vez que a tecnologia avança em uma velocidade cada vez mais elevada, proporcionando novos recursos técnicos para os iluminadores, bem como para os criadores no campo da dança e para os pesquisadores, tanto no âmbito das artes, como no que diz respeito ao entendimento da percepção do indivíduo. A tecnologia, assim como o conhecimento, é dinâmica e não se pode deixar esse movimento cessar, porque foi e é através dele que viemos nos transformando enquanto indivíduos e sociedade. Sem movimento a Terra para, não há dança, não há equilíbrio, não há nada.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da investigação da iluminação como recurso cênico capaz de atribuir sentidos para a cena de dança analisou-se, ao longo deste documento, os recursos de luz empregados no espetáculo *Null*, da *Vertigo Dance Company*. A análise foi calcada em cinco categorias, inspiradas na obra de João Castro Lima, que fazem referência as qualidades que a iluminação é capaz de conferir à cena.

A reflexão feita através desta análise relaciona conhecimentos de óptica embutidos no que diz respeito aos fundamentos da iluminação. A discussão é elaborada sobre esses conhecimentos associados ao conceito de imagem proposto por Céline Roux e a percepção de ambiência trazida de escritos de Flaviana Sampaio, traçando relações com a noção de espaço cênico de acordo com o que é proposto por Cibele Simões e Flaviana Sampaio. Juntamente com esse material, trabalhou-se sobre os conceitos de recepção proposto por Patrice Pavis e de linguagem, proposto por Duarte Junior a fim de elaborarmos uma breve abordagem sobre o que diz respeito ao olhar do espectador. Através dessa aproximação foi possível relacionar alguns sentidos expressos na cena a efeitos provocados com o uso de alguns artifícios de iluminação, demonstrando a importância dos mesmos na estruturação de um sentido para o espetáculo. Esse argumento só foi possível em consequência de uma análise dos recursos de iluminação utilizados, bem como dos efeitos provocados pelos mesmos ao espectador.

Com o intuito de tornar essa observação mais didática foram elaboradas cinco categorias de análise de maneira tal que se pudesse identificar os elementos que foram descritos e associá-los aos efeitos provocados. As categorias faziam alusão ao volume dos corpos e espaços, a capacidade da luz de destaca-los em cena, a proposição de espaços por meio da iluminação, a dinâmica da luz ao longo do espetáculo e a relação estabelecida entre os componentes da iluminação e desses componentes com os demais recursos cênicos do espetáculo.

Para o campo da Dança esse trabalho contribui ao verificar algumas possibilidades viáveis através do uso de um recurso cênico sempre presente nos trabalhos de dança, independentemente do mesmo ter sido minuciosamente colocado na cena ou apenas usado ao acaso. Em qualquer das situações é preciso lembrar que a atribuição de sentido, pelo espectador, está ligada a imagem que ele

elabora através do material que o espetáculo fornece: trilha sonora, luz, figurinos, movimento e disposição espacial dos bailarinos, etc. O ato do criador de não atentar a esses recursos não deve ser visto como um equívoco, mas sim como uma opção. Defendo, ao longo desse trabalho, o uso da iluminação como forma de amparar o trabalho do coreógrafo e não como instrumento obrigatório para elaboração da peça. Ao longo da escrita dessa obra a produção desse discurso teve uma importância ímpar para o meu crescimento pessoal e profissional.

Este campo de pesquisa está longe de se esgotar, sugerindo que mais pesquisas nessa esfera sejam feitas a fim de buscar novas referências e perspectivas para essa área do conhecimento. Esse trabalho foi feito ponderando, de forma mais abrangente, os meios pelos quais a luz afeta o sentido do espetáculo como um todo. Seria relevante, para o campo da dança, aprofundar esse trabalho fazendo pequenos recortes e dando destaque, por exemplo, a uma investigação mais elaborada sobre a maneira como a luz afeta o movimento do bailarino na cena e como um coreógrafo ordena esse trabalho ao longo do processo criativo.

Acredito que a produção de um discurso crítico bem fundamentado, independentemente da área de conhecimento a que esse alude, sempre é relevante. O conhecimento é dinâmico e, somente através da ousadia na investigação e da constante reflexão sobre o material já publicado é que se torna viável elaborar outras perspectivas acerca de um tema. Apoiando-me nesse contexto foi que propus retomar conceitos acerca dos elementos que integram a iluminação, relacionando-os a perspectiva do espectador de dança, a fim de fundamentar minha argumentação com o intuito de contribuir com outros modos de engendrar o conhecimento em dança. O saber se alicerça no que já foi produzido para poder progredir. É como um bailarino que, antes de um salto exuberante, demanda alguns passos para impulsioná-lo.

8. REFERÊNCIAS

BENEVIDES, Pedro Dultra. Desenho de Luz: um estudo sobre o uso da iluminação no palco. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9635>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

BRACCIALLI, Felipe. Iluminação cênica: possibilidades de um sujeito em cena. Sala Preta, [s.l.], v. 15, n. 2, p.59-71, 23 dez. 2015. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p59-71>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/102164>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

CABRAL, Agnes Aricia de Souza. Dinamizando a Videodança: iluminação cênica como um elemento de linguagem. 2013. 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <<https://monografias.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1302>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

DUARTE JÚNIOR, João-francisco. Nos domínios do sentimento: arte e experiência estética. In: DUARTE JÚNIOR, João-francisco. Fundamentos estéticos da educação. 6. ed. Campinas: Papirus, 2000. Cap. 3. p. 73-94.

FISCHER-LICHTE, Erika. Que haja luz! A construção do espaço cênico a partir da luz: a luz como meio da encenação teatral. Urdimento, [s.l.], v. 2, n. 23, p.244-250, dez. 2014. Tradução de: Stephan Arnulf Baumgärtel. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573102232014244/4055>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

LIMA, João Castro. Cartilhas de Teatro: iluminação cênica. Porto Alegre, EU/Porto Alegre, 1998. 51p.

LUCIANI, Nadia Moroz. Sobre a Performatividade da Luz. O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, v. 1, n. 8, p.87-101, 2012. Semestral. Disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/caderno-de-luz/arquivos/performatividade-na-luz.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

LUCIANI, N. M. Design Cênico: um caminho possível para a criação da luz e a formação do iluminador. In: I SELUZ - Seminário de Estudos em Luz Cênica, 2013, Florianópolis. Anais do I SELUZ - 5º A LUZ em Cena, 2013.

MILLÁS, Claudia Regina Garcia. Estudo da função estética e expressiva da luz no espetáculo de dança em palcos italianos. Campinas: Cnpq, 2007. 20 p. Disponível

em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/proj2007/claudia/relatorio.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PAVIS, Patrice. Recepção. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 329-332.

PAVIS, Patrice. Os outros elementos materiais da representação. In: PAVIS, Patrice. A Análise dos Espetáculos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. Cap. 4. p. 179-181.

PEREZ, Valmir. Desenho de Iluminação de Palco: pesquisa, criação e execução de projetos. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000418465>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ROUX, Céline. Danse(s) performative(s). Enjeux ET développements dans le champ choréographique français. (1993-2003). Paris: L'Harmattan, 2007.

SAMPAIO, Flaviana Xavier Antunes. Ver/Sentir Luz na Dança: Idéias em ambiência e percepção; Tessituras & Criação. No. 2 Dez 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos em cena. 2006. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/ilumina%E7%E3o%20c%EAnica%20espetaculos.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

SIMÕES, Cibele Forjaz. À Luz Da Linguagem: A iluminação Cênica: de instrumento da visibilidade a "scriptura do visível" e outras poéticas da luz. 2013. 384 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/pt-br.php>>. Acesso em: 17 ago. 2016.