



Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas
E-ISSN 2764.4669

O SINAL ESTÁ FECHADO? Perspectivas acerca da iluminação cênica durante a pandemia e estratégias utilizadas para o teatro remoto

Otávio José Correia Neto

Para citar este artigo:

NETO Otávio José Correia. O sinal está fechado? Perspectivas acerca da iluminação cênica durante a pandemia e estratégias utilizadas para o teatro remoto. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.2, n.2, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669020220210204>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



O SINAL ESTÁ FECHADO?

Perspectivas acerca da Iluminação cênica durante a pandemia e estratégias utilizadas para o teatro remoto

Otávio José correia Neto¹

Resumo

O presente artigo busca discutir as perspectivas acerca da iluminação cênica durante a pandemia de COVID-19 e as possíveis estratégias utilizadas em sua concepção e execução. A partir do conceito de cibercultura, desenvolvido por Pierre Lévy, buscou-se discutir a relação entre o teatro e os novos meios de consumo a partir do uso das tecnologias e virtualidades, com ênfase no trabalho do iluminador. Para isto foram analisadas a elaboração e execução do projeto de iluminação de três espetáculos realizados durante a pandemia em 2020 e 2021, que são: Ânasia, Pensamentos de paz durante um ataque aéreo e O tigre. Foi observado na análise dos processos quais estratégias foram utilizadas de acordo com as condições impostas pela pandemia. Após as análises foi possível concluir que apesar de diferentes meios e equipamentos, o que prevalece na elaboração da iluminação é o conceito de idioma-luz e o que se deseja comunicar.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Pandemia. Teatro remoto. Cibercultura. Idioma-luz.

ARE THE TRAFFIC LIGHTS RED?

Perspectives on stage lighting during the pandemic and strategies used for remote theater

Abstract

This article seeks to discuss perspectives on stage lighting during the COVID-19 pandemic and the possible strategies used in its conception and execution. Based on the concept of cyberculture, developed by Pierre Lévy, we sought to discuss the relationship between theater and new means of consumption based on the use of technologies and virtualities, with an emphasis on the work of the lighting designer. For this, the elaboration and execution of the lighting project of three spectacle performed during the pandemic in 2020 and 2021 were analyzed, which are: Crave, Thoughts On Peace In An Air Raid and The tiger. It was observed in the analysis of the processes which strategies were used according to the conditions imposed by the pandemic. After the analysis, it was possible to conclude that despite different means and equipment, what prevails in the elaboration of lighting is the concept of light-language and what you wants to communicate.

Keywords: Stage lighting. Pandemic. Remote theater. Cyberculture. light-language.

¹ Mestre em Artes Cênica pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com a pesquisa em Iluminação Cênica e dramaturgia, é graduado em Bacharela em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA, técnico químico formado pelo Instituto Federal da Bahia (IFBA), premiado na Olimpíada Brasileira de Matemática (OBMEP), tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, Dramaturgia, Iluminação Cênica e Cenografia.

✉ o.j.c.n@hotmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/9607008977097344> |  <https://orcid.org/0000-0002-1837-3011>



¿ESTÁ CERRADO EL SEMÁFORO?

Perspectivas sobre la iluminación escénica durante la pandemia y estrategias utilizadas para el teatro remoto

Resumen

Este artículo busca discutir perspectivas sobre la iluminación escénica durante la pandemia COVID-19 y las posibles estrategias utilizadas en su concepción y ejecución. Partiendo del concepto de cibercultura, desarrollado por Pierre Lévy, se buscó discutir la relación entre el teatro y los nuevos medios de consumo basados en el uso de tecnologías y virtualidades, con énfasis en el trabajo del iluminador. Para ello, se analizó la elaboración y ejecución del proyecto de iluminación de tres espectáculos realizados durante la pandemia en 2020 y 2021, los cuales son: Ansia, Pensamientos de paz en un ataque aéreo y El tigre. En el análisis de los procesos se observó qué estrategias se utilizaron de acuerdo con las condiciones impuestas por la pandemia. Tras el análisis, se pudo concluir que a pesar de diferentes medios y equipamientos, lo que prima en la elaboración de la iluminación es el concepto de lenguaje-luz y lo que se quiere comunicar.

Palabras clave: Iluminación escénica; Pandemia. Teatro remoto. Cibercultura. Lenguaje-luz.



Recalculando a rota...

Em março de 2020, mais especificamente no dia 11, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que o mundo estava vivendo uma pandemia causada pelo Coronavírus (COVID-19). Devido ao estado em que a população se encontrava, e com poucos dados sobre a ação do vírus, foi indicado que fosse realizado lockdown, termo em inglês que significa confinamento, para tentar conter sua disseminação.

Devido ao lockdown adotado, foi necessário que a população evitasse sair às ruas, sendo liberadas apenas atividades essenciais, como ir aos mercados, às farmácias e aos hospitais. Com isso, diversas pessoas precisaram trabalhar de casa, popularizando o home office, evitando assim a exposição das pessoas e reduzindo o risco de contágio. Porém, determinadas profissões necessitam da presença física e se torna inviável a adaptação ao home office. Algumas delas, como o setor de segurança pública e privada, profissionais da saúde, transporte público e entregas, foram consideradas atividades essenciais, mas o setor do entretenimento não.

O teatro é a arte da presença, porém, de que modo seria possível unir uma quantidade significativa de pessoas em um ambiente fechado por um longo período na situação em que o mundo se encontrava? Os cinemas, museus, casas de espetáculo e teatros foram fechados ao redor do mundo todo e, com isso, os e as profissionais precisaram repensar seu modo de criação para poder trabalhar. Assim surgia um novo desafio, visto que além de sobreviver ao vírus, era necessário repensar a profissão.

Com mais de 2500 anos de existência, a arte teatral está em constante mutação. Na Grécia antiga, por exemplo, devido a grande quantidade de pessoas que assistiam aos espetáculos, os teatros eram construídos estrategicamente em locais onde o vento pudesse propagar o som e sua estrutura era pensada para proporcionar uma acústica ideal. A professora Silvia Davini (1957 – 2011), em seu artigo *A pesquisa em teatro: a questão da palavra e da voz*² defendeu, de modo provocativo, que o teatro e o significado de “lugar onde se vê”, tradução do termo grego *Theatron*, extrapolam a visão, devido as distâncias do público e a estrutura do texto. Segundo Davini: “De acordo com esse argumento, são essas ‘visões’, em princípio, acústicas, as

² Publicado em 2012 no livro *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*, organizado por Narciso Telles, ator, professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais na Universidade Federal de Uberlândia.



que provocam comoção e compaixão entre público e atores.” (DAVINI, 2012, p. 92). Essas visões se davam pelo que Cecil Day-Lewis (1904 – 1972), poeta anglo-irlandês, definiu como imagem poética. Ele afirma: “Em seus termos mais simples, é uma imagem feita de palavras. Um epíteto, uma metáfora, um símile podem criar uma imagem; ou uma imagem pode ser apresentada a nós em uma frase ou passagem puramente descritiva [...]”³ (DAY-LEWIS, 1947, p. 18, tradução nossa). Deste modo, o teatro naquele período específico apresentava uma determinada natureza.

O princípio de elaboração imagética na cena passa por uma transformação ao ser utilizada com um interesse específico. Por exemplo, isso ocorre com a incorporação de aspectos do teatro pela Igreja Católica no século X, como mostra o historiador britânico Bamber Gascoigne, proporcionando as apresentações dos dramas litúrgicos, mistérios e milagres para a difusão de seus dogmas entre a sociedade:

De interesse um tanto mais duradouro foi a experiência, iniciada em St. Gall ou Limoges no início do século X, de tornar a liturgia pascal mais viva por meio de sua dramatização. O primeiro relato que temos data de cerca de 970, quando St Ethelwold, o bispo de Winchester, escreveu que sua ordem havia decidido seguir o costume de certos mosteiros franceses para “fortalecer a fé da população ignorante”⁴ (GASCOIGNE, 1968, p. 68, tradução nossa).

Beneficiando-se de palcos simultâneos as unidades de tempo, espaço e ação, que Aristóteles destacou como característica das tragédias, não estavam presentes, pois era um outro momento da história: “A aceitação de várias configurações estava de acordo com essas convenções; também estava de acordo com a cosmovisão medieval: o conceito de que todos os tempos e lugares estavam ligados no esquema de Deus das coisas.”⁵ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 91, tradução nossa)

A iluminação cênica não se diferencia dos demais aspectos teatrais neste quesito. No século XVI, quando o teatro adentra as salas de espetáculo, passa a ser necessária a utilização de

³ In it's simplest terms, it is a picture made out of words. An epithet, a metaphor, a simile may create an image; or an image may be presented to us in a phrase or passage on the face ofit purely descriptive [...].

⁴ Of rather more lasting interest was the experiment, begun in either St Gall or Limoges in the early tenth century, of making the Easter liturgy more vivid by dramtising it. The first account that we have dates from about 970 when St Ethelwold, the bishop of Winchester, wrote that his order had decided to follow the custom of cerain French monasteries so as to 'fortify the faith of the ignorant populace'.

⁵ Acceptance of multiple settings was in keeping with these conventions; it was also in keeping with the medieval worldview: the concept that all times and places were tied together in God's scheme of things.



iluminação artificial para que os espetáculos ocorram. Anteriormente havia iluminação nos espetáculos, realizada pelo sol, visto que os espetáculos eram apresentados ao ar livre durante o dia. E em alguns casos a iluminação era aplicada para construir efeito, como por exemplo a utilização de uma tocha acesa para indicar que era noite ou incidir o reflexo da luz do sol para sugerir que se tratava de um ser divino. Para isto: “Superfícies brilhantes foram usadas para refletir a luz e criar efeitos de ‘halo’; o halo era bastante comum na pintura religiosa e também popular no teatro religioso.”⁶ (WILSON; GOLDFARB, 1994, p. 101, tradução nossa).

Visto isso, considerando que o teatro se modificou tanto durante toda a sua história, é possível então pensar que não houve dificuldade em adaptar-se a essa nova realidade, o que pode ser um equívoco. O teatro se modifica devido às transformações sofridas pela sociedade, e a arte reflete a sua época, se apropriando das tecnologias em seu devido tempo. Como, por exemplo, as alavancas utilizadas para o Deus ex-machina⁷ nas tragédias, ou o sistema de roldanas e contrapeso utilizados por Filippo Brunelleschi (1377 – 1446), arquiteto italiano, nos dramas litúrgicos, em que: “A maquinaria se tornou popular. Anjos desceram, pombas - às vezes reais, às vezes artificiais - voaram do telhado no Pentecostes, e Cristo subiu pelo telhado na Ressurreição.”⁸ (GASCOIGNE, 1968, p. 71, tradução nossa), entre outros. A iluminação cênica, por exemplo, iniciou com luz de vela, seguindo para óleo, passando pela luz a gás até a luz elétrica, entre tantas outras tecnologias que o teatro se apropriou durante a história da humanidade.

Todavia, com a globalização do final do século XX e início do século XXI, a sociedade se deparou com um desenvolvimento tecnológico extremamente acelerado. Como disse Gilberto Gil, cantor brasileiro, em sua música Parabolicamará (1992): “Antes mundo era pequeno porque terra era grande. Hoje mundo é muito grande porque terra é pequena.”. Essa dilatação do mundo e encolhimento da terra se deu com o surgimento da internet e possibilidade de conexão entre os indivíduos, reduzindo as fronteiras espaciais. A música foi lançada na década de 1990, de lá

⁶ Shiny surfaces were used to reflect light and create "halo" effects; the halo was quite common in religious painting and also popular in religious theater.

⁷ Expressão latina com origem no grego que é traduzida como "Deus surgido da máquina". No teatro grego era um mecanismo em que o ator, representando o Deus, descia no meio da cena utilizando um guindaste, daí a máquina.

⁸ Machinery became popular. Angels descended, doves - sometimes real, sometimes artificial - flew down from the roof at Pentecost, and Christ ascended up through the roof at the Resurrection.



pra cá muita coisa mudou.

No final da década de 1980, o filósofo francês Pierre Lévy desenvolveu os conceitos de ciberespaço e cibercultura, que ele define como:

O ciberespaço (que também chamarei de "rede") é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo "cibercultura", especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 18).

E desde o surgimento da rede, tal como ele trata, a sociedade foi alterando seus hábitos e indo naturalmente em direção ao universo digital. Como o próprio Lévy afirma: “Mesmo supondo que realmente existam três entidades — técnica, cultura e sociedade —, em vez de enfatizar o impacto das tecnologias, poderíamos igualmente pensar que as tecnologias são produtos de uma sociedade e de uma cultura.” (LÉVY, 1999, p. 22). Muito foi modificado na sociedade devido à cibercultura. Cada vez mais foram surgindo lojas online e as redes sociais dominaram a sociedade com os dispositivos móveis e a internet sem fio.

Apesar de inicialmente apresentar certa resistência, o setor artístico foi aos poucos se integrando às redes e ocupando espaços virtuais. A música passou do CD para a versão digital, até chegar na atual era dos streamings, em que é possível acessar canções apenas via conexão com a internet sem precisar fazer download. As rádios vão aos poucos se adaptando aos podcast's. O cinema, diferente da música, ainda resiste ao streaming, apesar do gradativo crescimento das suas plataformas virtuais. Porém, o teatro não estabeleceu um diálogo consistente com a cibercultura.

Apesar de, segundo Lévy, a relação da sociedade, cultura e tecnologia, ser algo natural, e o teatro refletir o seu tempo, apropriando-se das tecnologias disponíveis, como já citado, há um anacronismo que é inevitável. Diferente das vanguardas da segunda metade do século XX, que propuseram novos modos de conceber o teatro a partir de experimentações práticas com a tecnologia existente, proporcionando novos meios de construção imagética e concepção da cena, os avanços tecnológicos do século XXI não nos oferecem tempo de experimentação.



Desse modo, enquanto alguns indivíduos testam determinadas tecnologias, para o restante da sociedade elas já são obsoletas e assim o teatro, que busca refletir a sua época, acaba por evocar o passado. Lévy discute essa acelerada modificação tecnológica e seu impacto em grupos, que podemos associar ao que foi enfrentado pelos profissionais de teatro durante a pandemia, afirmando:

Para o indivíduo cujos métodos de trabalho foram subitamente alterados, para determinada profissão tocada bruscamente por uma revolução tecnológica que torna obsoletos seus conhecimentos e savoirfaire tradicionais (tipógrafo, bancário, piloto de avião) — ou mesmo a existência de sua profissão —, para as classes sociais ou regiões do mundo que não participam da efervescência da criação, produção e apropriação lúdica dos novos instrumentos digitais, para todos esses a evolução técnica parece ser a manifestação de um "outro" ameaçador (LÉVY, 1999, p. 27-28).

No entanto, este “outro” que antes ameaçava precisou se tornar um aliado. Sem saber quanto tempo a pandemia duraria, os profissionais de teatro tiveram que se adaptar a uma nova realidade, que para outras pessoas não era tão nova assim. O público, antes presencial, se tornou virtual, e o palco, em alguns casos, a sala da casa. Deste modo, todos os profissionais envolvidos precisaram rever seus métodos de trabalho e aprender novos modos. Por mais que ambas sejam artes cênicas, o teatro e o cinema apresentam modos distintos de concepção.

O teatro, considerado por muitos a arte do ator e da atriz, nesse momento traz a evidência para um profissional que por muito tempo era considerado apenas parte técnica, o iluminador e a iluminadora. A iluminação cênica é fundamental no teatro, visto que a imagem só se fisicaliza⁹ na presença da luz. Porém, devido ao fato da iluminação artificial só adentrar ao teatro de modo substancial no século XVI, há quem possa acreditar que antes disso o teatro não precisava da luz, esquecendo que o sol foi o iluminador oficial de todos os espetáculos durante séculos. Mas, o vídeo não existe sem luz. Nas atuais câmeras filmadoras e fotográficas a luz é captada por um fotossensor digital e convertida em imagem. Desse modo, o iluminador e a iluminadora são essenciais para que o teatro possa realizar sua transição para o ciberespaço.

Elaborar a iluminação para o vídeo é diferente de elaborar a iluminação para um espetáculo presencial. Primeiramente porque o fotossensor, apesar de apresentar semelhanças

⁹ O termo fisicalização vem do inglês *physicalization* e é utilizado por Viola Spolin (1906 – 1994), autora e diretora de teatro, em sua obra *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*, em que ela utiliza a máxima: “Mostre! Não fale! A exibição é física. Contar é apenas falar sobre o que está acontecendo” (SPOLIN, 1986, p. 80).



em seus funcionamentos comparada ao olho humano, converte a luz em imagem com sensibilidade distinta. O olho humano é muito mais sensível a luz do que câmeras convencionais. No cinema, o profissional que concebe a iluminação é o diretor de fotografia, que também tem a função de elaborar os planos e recortes. O iluminador e iluminadora de teatro não estão habituados a trabalhar recortes, visto que o espaço de cena não pode ser reduzido, diferente do vídeo, em que é possível aproximar ou afastar a câmera de acordo com a imagem que se deseja.

Para tentar entender estratégias para a elaboração da iluminação no teatro remoto, ou seja, distante do espaço físico, por meio da internet, analisaremos três casos de espetáculos. O primeiro se trata de um espetáculo realizado por meio de dispositivos móveis e totalmente imerso no universo digital da cibercultura. No segundo momento, trataremos de um espetáculo híbrido, que apresenta características de teatro convencional, mas é filmado se apropriando de elementos do audiovisual. E por fim um espetáculo realizado de modo convencional, em um teatro, mas filmado e transmitido virtualmente.

Ânsia: uma imersão digital no ciberespaço

O espetáculo *Ânsia*, dirigido por Íris Faria, foi realizado como trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Artes Cênicas – Direção Teatral, na Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), e foi exibido em dezembro de 2020 pelo canal da ETUFBA no YouTube. Baseado no texto homônimo da dramaturga inglesa Sarah Kane (1971 – 1999), a montagem tinha como proposta uma experimentação com meios alternativos.

Por se tratar de uma montagem acadêmica não havia muitos recursos para a elaboração da iluminação cênica. Nesse caso, foi preciso deixar de lado os atalhos e soluções conhecidas que a experiência no teatro convencional nos dá e retornar ao que Thomas Macaulay (1800 – 1859), poeta e historiador inglês, chamou de “primitividade nas artes”, que pode ser entendido como o ato de buscar a essência. Ele afirma: “A generalização é necessária para o avanço do conhecimento, mas a particularidade é indispensável para as criações da imaginação.”¹⁰ (MACAULAY, 1900, p. 6, tradução nossa).

¹⁰ Generalisation is necessary to the advancement of knowledge, but particularity is indispensable to the creations of the imagination.



Para a elaboração da iluminação do espetáculo foi necessária uma relação integrada com o elenco. Diferente do teatro convencional, em que, por segurança, o iluminador ou a iluminadora trabalha apenas com a equipe técnica no palco, para evitar acidentes, na montagem de *Ânsia* as atrizes eram as técnicas. Devido a pandemia não era prudente, nem possível no caso de quem estava em outra cidade, que o iluminador fosse para casa das atrizes posicionar os equipamentos e operá-los, necessitando assim que houvesse uma cumplicidade por parte do iluminador com as mesmas.

Cada atriz recebeu dois refletores de LED com potência de 100 Watts, os mesmos utilizados em jardim, sem dimerização, e papel-celofane na cor azul, vermelho, amarelo e verde. Assim como os artistas vanguardistas da segunda metade do século XX, o espetáculo foi realizado por meio de experimentações. Primeiramente foi estabelecido um princípio para a luz. O espetáculo trata de temas densos, como assassinato, incesto, pedofilia, anorexia, suicídio, estupro, vício em drogas e instabilidade mental. A ação se passa com 4 personagens nomeadas *A, B, C e M*, cada uma vivendo com seus fantasmas em uma eterna noite de ânsias.

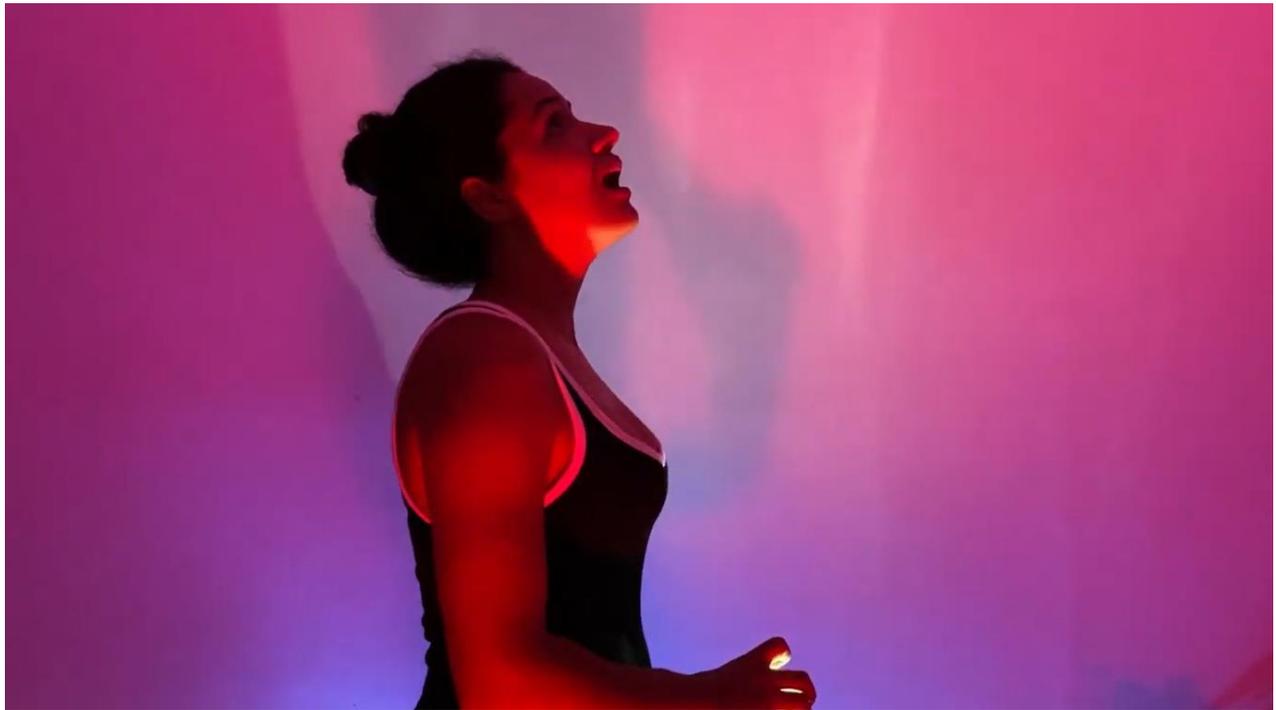
Deste modo, partindo da imagem de uma noite profunda de insônia, repleta de angustias e pensamentos obsessores, foi elaborado o *idioma-luz*¹¹ do espetáculo. Assim, a luz cênica seria caracterizada como a força que mantêm as personagens vivas, enquanto a noite busca lhes apagar. Com isso, havia uma predominância de azul e pontos de cores quentes, que variavam do violeta ao laranja, a depender do estado psicológico das personagens.

Para as experimentações foi utilizado o que estava disponível nas casas das atrizes. Buscando criar uma relação do desejo de morte e angústia com a personagem Ofélia, de *Hamlet* de William Shakespeare (1564 – 1616), poeta, dramaturgo e ator inglês, trabalhou-se com a água e seu caráter refratário. Utilizando um copo de vidro com água e a lanterna do celular, experimentou-se a refração da luz ao incidir sobre a água no copo, iluminando a atriz e construindo um efeito de fluidez na cena. Nas Figuras 1 e 2, é possível observar a atriz Veridiana Andrade experimentando possibilidades de refração durante a cena.

¹¹ O idioma-luz é um conceito que defende a iluminação cênica como linguagem, que se comunica com o espectador com seu vocabulário imagético e estabelece um diálogo a partir de seus princípios de comunicação e interesse narrativo (CORREIA, 2021).

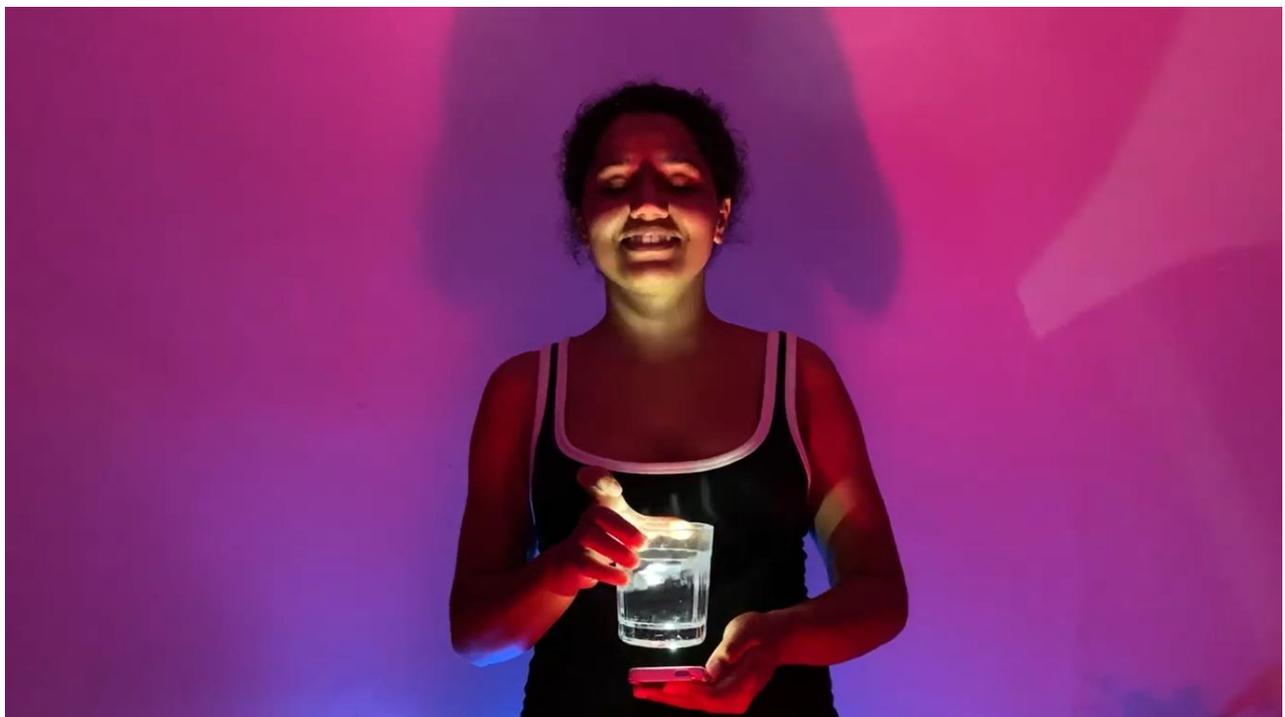


Figura 1: Veridiana Andrade experimentando a refração da luz em Ânsia 1



Fonte: Íris Faria

Figura 2: Veridiana Andrade experimentando a refração da luz em Ânsia 2



Fonte: Íris Faria



Outra possibilidade foi a utilização da transmitância luminosa¹² de objetos, no caso específico, do guarda-chuva. Na cena, a mesma água que foi utilizada no experimento de refração, que simboliza o rio de Ofélia, a morte, é evitada com o guarda-chuva. As personagens do mesmo modo que brincam com a morte, desejam a vida. Por isso foi proposto um ambiente em completa noite, sem pontos quentes, mas em que a personagem se protege da água, no caso, a morte, com seu guarda-chuva.

Utilizando a parede branca como suporte, foi direcionado o refletor de LED para o teto, com papel-celofane azul, fazendo com que este atuasse como contraluz e pintasse todo o ambiente de um azul noturno. Com isso, a atriz, Veridiana Andrade, explora a transmitância luminosa do tecido do guarda-chuva, e trabalha sua silhueta construída pelo contra luz azul, como é possível observar na *Figura 3*.

Figura 3: Veridiana Andrade experimentando a transmitância luminosa em *Ânsia 2*



Fonte: Íris Faria

¹² Quantidade de luz que passa por um material (SKOOG, 2006).



Neste espetáculo também foi utilizado um projetor como fonte de iluminação, além dos refletores ou abajur. Tendo em vista a relação de abuso sexual e incesto que o espetáculo aborda, a projeção foi utilizada para além de iluminar a atriz, propondo uma relação de sobreposição e obsessão, em que a personagem sente como se o abusador estivesse sempre sobre ela. Ela não consegue se desvencilhar dessas memórias, como se estivesse suja, e não conseguisse se limpar.

Assim, as imagens projetadas sobre a atriz buscavam elaborar contrastes entre cores quentes e cores frias, na tentativa de reforçar a ambiguidade da personagem de culpa e busca de redenção. Esse embate interno de uma mulher que a sociedade faz acreditar ser culpada do próprio abuso sofrido, e ao mesmo tempo a tentativa de se ver limpa e livre deste passado que tanto a atormenta.

Na *Figura 4*, podemos observar a atriz Veridiana Andrade, com a projeção da imagem de uma criança, que é o seu abusador jovem, buscando justificar a ação dele. Foi colocado papel-celofane vermelho sobre a lente do projetor, fazendo com que a imagem ficasse alaranjada, e foi colocado um refletor LED com papel-celofane azul direcionado para o teto. Esse primeiro momento é uma projeção estática, porém, além do contraste do laranja com o azul, a atriz dialoga com a imagem projetada na parede, propondo um diálogo com o passado.

Figura 3: Veridiana Andrade experimentado projeção em Ânsia 1



Fonte: Íris Faria



Em um segundo momento, é utilizada projeção para a iluminação, mas com um vídeo e, diferente do momento anterior em que a personagem dialoga com o passado, nessa cena ela é atormentada. Apenas a boca de seu abusador preenche o espaço e cobre seu corpo. Com a projeção dinâmica, a atriz não tem réplicas, enquanto suas memórias evocam a imagem do abusador lhe falando obscenidades, ela tenta fugir e se livrar daquela situação, interagindo com a projeção. Durante a cena a atriz Veridiana Andrade explora pontos de luz proporcionados pelo projetor, como pode ser observado nas *Figuras 5 e 6*.

Figura 5: Veridiana Andrade experimentando projeção em *Ânsia 2*



Fonte: Íris Faria



Figura 6: Veridiana Andrade experimentando projeção em *Ânsia 3*



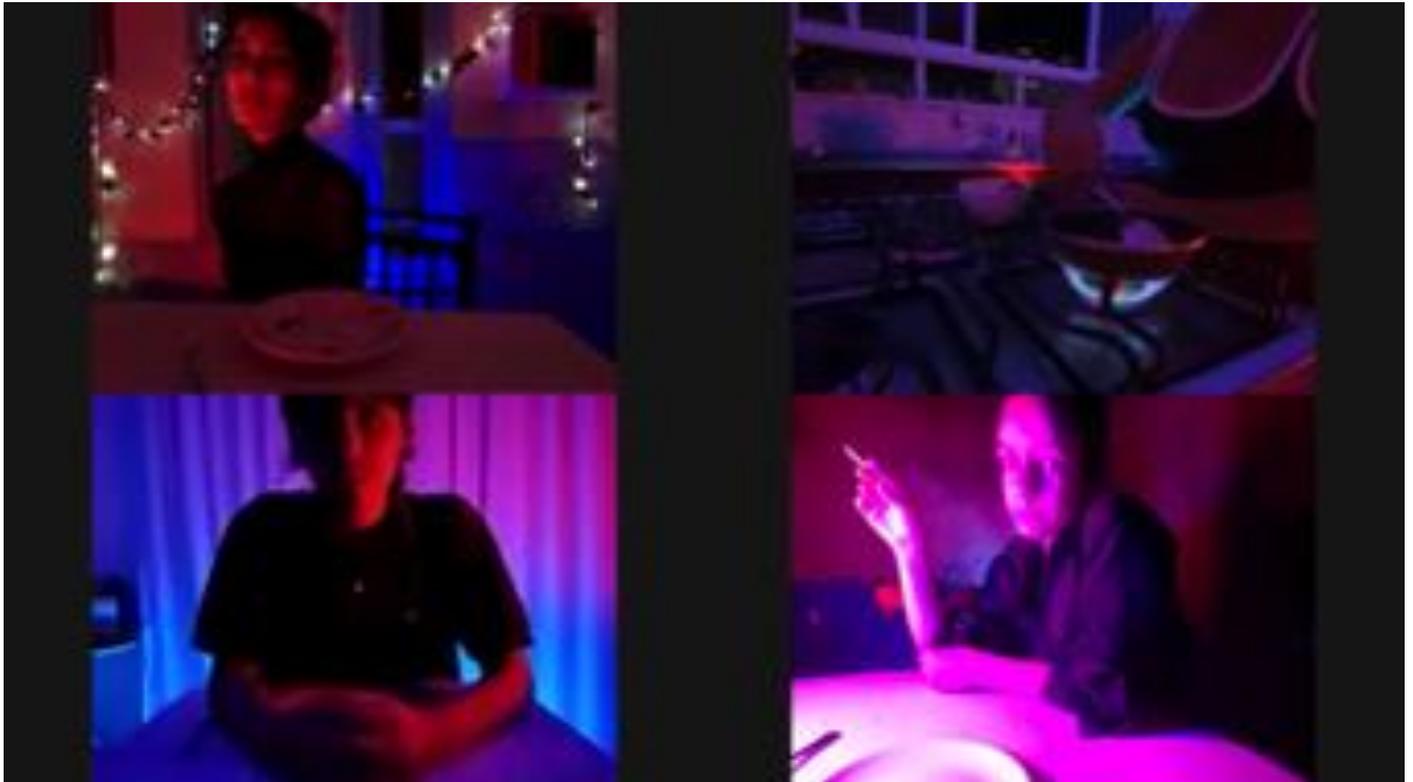
Fonte: Íris Faria

No caso dessa montagem, como as atrizes estavam distantes, até mesmo em cidades diferentes, um dos grandes desafios foi a construção de unidade nas cenas em conjunto. Apesar de o espetáculo propor conflitos individuais e uma desconexão entre as personagens, em determinados momentos era necessário construir visualmente uma unidade que conectasse as quatro, para que assim a desconexão das relações pudesse ser ressaltada.

O que unia as quatro era a relação da profunda noite na qual as personagens estavam inseridas, e uma pequena chama que fazia com que elas conseguissem chegar vivas ao amanhecer. Deste modo, utilizando uma luz azul no ambiente, e um ponto de luz alaranjado, era possível construir visualmente um contraste de forças, ainda que o azul fosse maior, e as unir em um desejo em comum. Em uma das atrizes, é utilizado fogo real. A cena foi feita simultaneamente, com as atrizes contracenando por meio da plataforma *Zoom*.



Figura 7: Cena coletiva em Ânsia 3



Fonte: Íris Faria

A luz dos quatro ambientes foi montada de modo simultâneo, com o auxílio das atrizes, que pacientemente recebiam comandos de posicionamento dos refletores e experimentação de ângulos. Foram utilizados os refletores de LED e as folhas de papel-celofane. É possível observar a configuração da cena na Figura 7.

Deste modo, por meio de experimentações constantes e vários dias de filmagens, foi possível construir o espetáculo visualmente com uma iluminação que propusesse um discurso elaborado, partindo do princípio de que a luz apresenta o seu idioma, com seu vocabulário, nesse caso, de que a noite profunda azul que assombra as personagens seria seu desejo de morte e libertação, ao mesmo tempo que ainda havia em seus seios uma chama de vida, ainda que frágil.



Pensamentos de paz durante um ataque aéreo: A flexibilidade na concepção

Assim como *Ânsia*, o espetáculo *Pensamentos de paz durante um ataque aéreo*, adaptação do texto homônimo da escritora britânica Virgínia Woolf (1882 – 1941), foi um trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral da ETUFBA, da atriz Isadora Werneck com direção do professor George Mascarenhas. O espetáculo foi transmitido pelo canal do YouTube da ETUFBA em junho de 2021.

No caso desse espetáculo, diferente de *Ânsia*, a filmagem propôs um plano sequência, ou seja, uma única gravação sem cortes, na tentativa de construir um paralelo com o espetáculo de teatro presencial, em que não há cortes. Neste caso, além dos desafios encontrados em *Ânsia* com relação a recurso e distância, havia também o desafio da elaboração de uma iluminação única para toda a ação, com pequenas operações que seriam inseridas na cena como ação da atriz. Inicialmente, foi preciso entender qual o idioma que a luz deste espetáculo falaria para compreender seu vocabulário visual.

No espetáculo, uma mulher, sem nome, passa a noite acordada devido os ataques aéreos que podem atingir sua residência. Originalmente, a ação se passa na segunda guerra mundial, quando a Alemanha ataca Londres, e essa mulher reflete o obscurantismo que a guerra provoca. É uma noite densa, assim como em *Ânsia*, mas neste caso, uma noite em ambiente externo. Se em *Ânsia* a noite era sugerida por um intenso azul, neste espetáculo, devido a questões técnicas, a noite foi representado pela penumbra e por uma janela em completa escuridão, como pode ser vista na *Figura 8*.



Figura 8: Isadora Werneck em penumbra



Fonte: George Mascarenhas

Inicialmente foi elaborado um projeto de iluminação em que se preenchia o espaço com um denso azul, para reforçar a presença da noite. Porém, não foi possível, com os equipamentos disponíveis, dois Set lights de 500W, preencher o ambiente e iluminar a atriz de modo que a câmera pudesse captar suas expressões. Com isso foi preciso flexibilizar o projeto de iluminação e repensar o vocabulário visual que a iluminação iria propor.

Neste caso, a questão técnica ajudou a melhorar a concepção da iluminação, uma vez que a filmagem foi realizada em um único dia e não houve tempo prévio para a experimentação, apenas posteriormente foi percebido que o azul intenso poderia sugerir uma atmosfera romântica ao espetáculo. Quando na verdade, tal cor buscava explicitar a frieza, a dureza e obscurantismo em que o Brasil se encontrava na pandemia. Já haviam mais mortos pela pandemia de COVID-19 do que em guerras passadas. O país estava vivendo um bombardeio por dia e era preciso reforçar esse obscurantismo e não mascará-lo.



No cenário do espetáculo foram colocadas manchetes de jornais coladas na parede, caixas de som espalhadas pelo ambiente, na tentativa de construir a imagem da amplificação dessa voz que não é ouvida e, para criar um paralelo entre a guerra ideológica que causou milhares de mortos na segunda guerra mundial e a guerra ideológica que provocou a morte de milhares de pessoas na pandemia, foram espalhados elementos hospitalares pelo cenário.

O espetáculo buscava a construção da imagem de destruição e desolamento. Havia apenas um ponto de luz na cena, apesar de possuírem os *set lights* que não eram vistos em cena, foi utilizado um bocal com extensão pendente com uma lâmpada incandescente que era aparente para a câmera. Esse único ponto de luz é onde a personagem se apegava. É um lampejo de esperança, ainda que artificial, mas que lhe salva da noite e do total breu de um país em trevas.

Durante o espetáculo, a personagem manuseia lanternas de LED azul, criando um contraste de temperatura com a luz vermelha dos bombardeios que invade a casa ao longo da noite, como mostra a *Figura 9*.

Figura 2: Isadora Werneck com a lanterna em cena



Fonte: George Mascarenhas



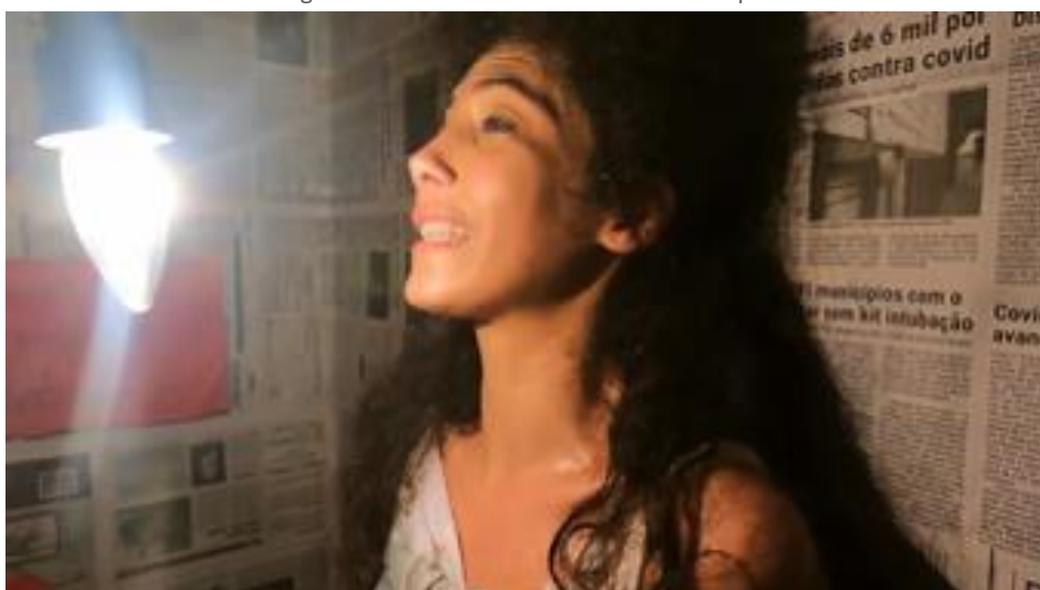
Em determinados momentos, a personagem busca amparo sob a luz durante o bombardeio, ela ainda tem esperança de que as coisas possam mudar e que essa noite densa e violenta possa se transformar em um tranquilo e brilhante dia de paz. Na *Figura 10*, a personagem se esconde dos bombardeios, mas busca seu lampejo de humanidade. Na *Figura 11*, ela fica diante desta esperança que tanto é almejada olhando para a lâmpada acesa no bocal com extensão pendente.

Figura 3: Isadora Werneck em busca da luz



Fonte: George Mascarenhas

Figura 4: Isadora Werneck encontrando a paz



Fonte: George Mascarenhas



Ao fim do espetáculo amanhece e a personagem pode então dormir, com a esperança de que dias melhores virão, mas sem a passividade de que eles virão sozinhos, mas sim, de que será preciso lutar para que isso aconteça. Foi utilizado um *set light* do lado de fora da janela e ligado no momento em que amanhece na cena. Desse modo construiu-se um paralelo entre a *Figura 8* e a *Figura 12*. Na primeira a janela apresenta uma densa escuridão, na segunda o sol rompe violentamente a noite, sugerindo que a mudança não virá sem embate.

Figura 5: Isadora Werneck e a luz do amanhecer



Fonte: George Mascarenhas

Neste espetáculo, a utilização da luz como arma contra o obscurantismo proporcionou que a atriz manuseasse lanternas e propusesse uma dinâmica visual à cena, visto que não havia possibilidade de operação externa da iluminação. Assim, empunhando sua lanterna, a personagem guerreou contra aviões que lhe bombardeavam e tiravam-lhe a paz.

O tigre: a iluminação tradicional vista com outros olhos

No espetáculo O tigre da Mimus Cia de Teatro, com texto e direção de Deborah Moreira, com George Mascarenhas em cena, há ainda uma outra situação do teatro remoto na pandemia que com a flexibilização do isolamento os teatros passaram a funcionar sem público



presente. No caso, os espetáculos eram montados e apresentados convencionalmente, no entanto, a apresentação era filmada e exibida ao vivo. Diferente dos outros dois espetáculos, que eram previamente gravados.

Em *O tigre*, o espetáculo apresenta uma estrutura rapsódica, com a figura do contador e a figura da personagem. A iluminação, neste caso, buscou diferenciar os momentos em que o contador se comunica com o público, e os momentos em que o ator encena determinados acontecimentos. O espetáculo discute de modo político a força de sobrevivência dos indivíduos em uma sociedade tão desigual e violenta.

Aparentemente, essa situação não apresentava muita diferença comparada a iluminação tradicional. No entanto, é preciso ter cautela visto que, nesses casos de espetáculo a diferença está na intensidade de luz que será utilizada. Como já foi dito, o olho humano tem uma sensibilidade diferente da câmera, com isso, o operador de luz, no lugar de acompanhar a cena ao vivo precisará ver a cena pela transmissão, pois o resultado não é o que ele vê pessoalmente, e sim o que ele vê virtualmente. O grande desafio neste caso é acompanhar a cena com o possível atraso que a transmissão pode ocasionar.

Figura 13: George Mascarenhas como contador em *O Tigre*



Fonte: Deborah Moreira



Figura 14: George Mascarenhas como personagem em O Tigre



Fonte: Deborah Moreira

O sinal está fechado?

Ao observar os três espetáculos distintos, podemos concluir que todos apresentam o mesmo princípio, que é a elaboração de um projeto de iluminação a partir do seu discurso, com o conceito de *idioma-luz*. Ou seja, assim como na Grécia, na Idade Média, no Renascimento e em outros períodos, é preciso ter consciência do que se deseja comunicar e então observar os meios que estão disponíveis para efetivar essa comunicação. Como disse Macaulay (1900), é necessário encontrar a primitividade nas artes.

Giorgio Agamben, filósofo italiano, em sua obra *O fogo e o relato*, discute as limitações que o ato de criação enfrenta e como este é o resultado do enfrentamento do desejo com as possibilidades. Agamben, parte da afirmação de Gilles Deleuze (1925 - 1995), filósofo francês, que o ato de criação é um ato de resistência, para entender este movimento da concepção a execução. Compreendendo a coexistência de duas forças, a “potência-de” e a “potência-de-não”, ele afirma:



Se a criação fosse apenas *potência-de*, que não pode senão resvalar cegamente para o ato, a arte decairia para a execução, que procede com falsa desenvoltura em direção à forma consumada por ter removido a resistência da *potência-de-não*. [...] O que imprime na obra o carimbo da necessidade é, portanto, exatamente aquilo que podia não ser ou podia ser de outra maneira: sua contingência (AGAMBEN, 2018, p. 68).

Neste caso, podemos compreender a “potência-de” como o princípio de idioma-luz e a elaboração do vocabulário visual para a iluminação cênica, e a “potência-de-não” como as dificuldades encontradas para a execução do teatro remoto. Do mesmo modo que foi necessário se aliar a cibercultura, é importante superar a “potência-de-não”, pois como trata Agamben: “[...] a *potência-de-não* não pode ser, por sua vez, sujeitada e transformada num princípio autônomo que acabaria por impedir a obra. É decisivo que a obra resulte sempre de uma dialética entre esses dois princípios intimamente unidos.” (AGAMBEN, 2018, p. 69). Ou seja, se a vida nos dá um limão, façamos uma limonada.

O teatro deu seu primeiro passo para adentrar as redes cibernéticas e a cibercultura, ainda que forçadamente, contudo é o começo de um diálogo que pode render bons frutos se realizado de modo consciente e inteligente. É preciso quebrar o anacronismo em que nos encontramos e adentrar de uma vez no século XXI, mantendo a sua essência, todavia se apossando das tecnologias disponíveis.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, artes e livros**. Tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

CORREIA NETO, Otávio José. **A luz na dramaturgia: a iluminação cênica como narrativa a partir da fisicalização de imagens poéticas**. 237 f il. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

DAVINI, Silvia. **A pesquisa em teatro: a questão da palavra e da voz; In: Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**, org. Narciso Telles. Rio de Janeiro: E-papers, 2012, p. 68-109.

DAY-LEWIS, Cecil. **The Poetic Image**. New York: Oxford University Press, 1947.

GASCOIGNE, Bamber. **World theatre: an illustrated history**. Boston, Little, Brown, 1968.



LÉVY, Pierre. **Cibercultura**; tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACAULAY, Thomas. **Essays on Milton**. Boston: D.C. Heath & Co, 1900.

SKOOG, Douglas A.; WEST, Donald M.; HOLLER, F. James; CROUCH, Stanley R. **Fundamentos de Química Analítica**. São Paulo: Editora Thomson, 2006.

SPOLIN, Viola. **Theater Games for the Classroom: A Teacher's Handbook**. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. **Living theater: a history**. New York: McGraw-Hill, 1994.

Recebido em: 15/10/2021

Aprovado em: 23/12/2021