

ALVES, Tarik Coelho. **Assinatura Visual – um estilo de iluminar ou Procedimentos da Criação em Iluminação Cênica dentro da Companhia Moderno de Dança**. Belém – Pará: Programa de Pós Graduação em Artes – Mestrado em Artes – Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará. Universidade Federal do Pará; Docente do Ensino Básico Técnico e Tecnológico da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Iluminador Cênico e Cenotécnico da Companhia Moderno de Dança.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo de criação da visualidade em iluminação cênica dentro dos espetáculos da Companhia Moderno de Dança. Entendendo que a iluminação cênica no processo criativo desta companhia absorve os princípios criadores do corpo que dança e desenvolve sua poética própria, aponto aqui as aproximações entre a metodologia do grupo, isto é, a dança imanente, e os procedimentos que permeiam a criação da iluminação na referida companhia. Partindo de uma análise das suas particularidades cenográficas e das visualidades obtidas na cena através da iluminação cênica, a pesquisa tem como mote a busca pela assinatura visual do iluminador cênico e o modo como este desenvolve seus processos de criação. Como fundamentação teórica das artes visuais e da dança, utilizam-se os estudos sobre estética da luz de Gill Camargo e Iara Souza, criatividade e processos de criação de Anna Mantovani e dança imanente em Ana Flávia Mendes e Luiza Souza, entre outras teorias que tratem de visualidade e corporeidade, como Johann Goethe, Donis Dondis, João de Jesus Paes Loureiro e José Gil. Como metodologia, utiliza-se o referencial da etnopesquisa, de Roberto Sidnei Macedo, na perspectiva da observação participante, adotando como estratégias a pesquisa bibliográfica e análise documental. Dessa forma, dão-se bases para o entendimento desta visualidade obtida na dança, assim propondo a ampliação do conceito de *Atmosfera Influyente* por meio da aproximação com a dança imanente, desenvolvendo e organizando a *Atmosfera Imanente* como uma assinatura visual do iluminador cênico.

Palavras-chave: iluminação cênica; dança; processo criativo.

ABSTRACT

This research investigates the creative process of visuality in stage lighting of Companhia Moderna de Dança's spectacles. While understanding that stage lighting during the creative process of this company absorbs the creating principles of the body that dances and develops its own poetics, I point here the approaches between this group's methodology, i.e., the immanent dance, and the procedures that permeate the lighting creation in this aforementioned company. Starting from an analysis of its scenographical particularities and the visualities obtained on stage through lighting, the research aims to search for the visual signature of the scenic lighting designer and the way by which he develops his creative processes. The theoretical foundations of visual arts and dance used here are the ones related to Gil Camargo's and Iara Souza's studies of light aesthetics, Anna Mantovani's creativity and creative processes, and Ana Flávia Mendes's and Luiza Souza's immanent dance, amongst other theories that verse about visuality and corporeity, such as Johann Goethe, Donis Dondis, João de Jesus Paes Loureiro and José Gil. As for the methodology, this research makes use of Roberto Sidnei Macedo's ethno research, through the perspective of the participating observation, adopting strategies of bibliographic research, open interviews and documental analysis. Thus, there will be bases for the understanding of this visuality obtained in contemporary dance, proposing then a broadening of the *Influential Atmosphere* concept by approaching the immanent dance, developing and organizing the *Immanent Atmosphere* as the visual signature of the stage lighting designer.

Key-words: stage lighting; dance; creative process.

Pensar sobre quais procedimentos tomamos quando iniciamos a criação de um fazer corriqueiro em nossas vidas é algo que ainda estou procurando entender como proceder, sobretudo em razão de se tratar de um fazer artístico.

No campo da criação, o artista deve solucionar, artisticamente, as questões que ele se decide formular. É como expressão estética que ele há de resolver os problemas de visão e conhecimento do mundo, decorrentes de sua atividade criadora. A função de refletir a essência do real, como forma de conhecimento, só pode ser cumprida pela arte, mediante a criação de uma nova realidade e não por meio de cópia do existente. Isso porque a obra de arte, revelando o poder espiritual do homem, é, primordialmente, criação por meio de uma forma significativa. (LOUREIRO, 2002,pág. 33)

Este livro, Elementos de Estética, lido por mim em 2007, quando ainda estava na graduação de Arquitetura e Urbanismo, e inconscientemente, ou conscientemente, tornou-se um guia para alguns procedimentos particulares em criação nas artes cênicas. Seguindo o texto, Loureiro ainda comenta que “como criação em arte não tem fronteiras. Nasce de uma ligação com a essência humana, satisfazendo as necessidades humanizadoras perante a realidade” (LOUREIRO, 2002, pág. 33). Assim podemos perceber que a criação em arte vem da necessidade de sempre melhorarmos nosso meio em que vivemos, é uma busca do próprio artista pela busca da perfeição, da harmonia, que desde os gregos, o referencial no ocidente mais icônico sobre perfeição na arte, vem sendo pesquisado incessantemente, e assim desenvolvendo melhorias neste fazer artístico.

Em meu caso particular, como artista, busco sempre, ao conceber um novo processo criativo para a Companhia Moderna de Dança, participar das reuniões de definição do mote a ser seguido, tema proposto ou ideia a ser alcançada. Assim como Loureiro defende em seu livro citado acima, procuro resolver as soluções das problemáticas surgidas durante este início do processo criativo, não somente com o uso da iluminação cênica, bem como nos cenários e outros elementos que compõem a visualidade do espetáculo. Buscando uma harmonia estética, que será desenvolvida durante todo o processo da obra artística “espetáculo cênico”.

Logo após esse momento, inicia-se o processo de criação cênica-coreográfica, processo este que trataremos na seção seguinte, no qual faço considerações sobre os procedimentos de criação da Companhia Moderna de Dança e como estes procedimentos tornaram-se a sua poética.

E é durante este processo de criação cênica, que começo a assistir às células coreográficas e absorvo as intenções das cenas criadas, concluídas ou não, e assim dou início aos primeiros registros sensitivos do que virá a ser a iluminação do espetáculo, ainda sem papel para escrever, somente a percepção dos olhos trabalhando num registro imagético dos momentos das cenas. Cria-se, assim, uma memória sensitiva no meu corpo, daquilo que vejo com os olhos e sinto com o corpo.

Posso dizer que, completando 10 anos de atuação direta na Companhia Moderna de Dança, quando eu olho uma cena, e verifico seu espaço cênico, consigo estabelecer relações de sentimentos e sensações com as células coreográficas que podem ser

ressaltadas durante o espetáculo, assim como Iara Souza comenta sobre o *espaço* em sua dissertação de mestrado:

Daqui de onde eu olho só existe uma cena, a qual é fruto das relações visuais e contextuais inerentes ao próprio objeto, sem desconsiderar a potência das múltiplas facetas geradas por ele. Então, é “na cena”, no singular, o espaço ficcional que eu manipulo quando entro no embate e desejo a apropriação de um artefato; mesmo quando consigo pousá-lo num território, ainda digo *cena*. (SOUZA, 2011-B, pág. 22).

Procuro desenvolver neste espaço de atuação, uma linguagem poética da iluminação cênica, que estabelece uma relação entre corpo e luz, abrangendo o meio em que estão inseridos, e este é um dos motes desta pesquisa.

Em minha pesquisa de especialização, em Estudos Contemporâneos do Corpo, faço uma explanação sobre como a iluminação cênica influencia nos corpos atuantes da cena, e me utilizo da Companhia Moderna de Dança para realizar tal pesquisa.

Dessa forma pude verificar que o corpo que atua é influenciado diretamente pela iluminação, potencializando, assim, a execução da cena criada. Isto só foi possível porque o grupo pesquisado possui um histórico de participar de processos de pesquisas acadêmicas, bem como é o grupo do qual faço parte, neutralizando assim qualquer tipo de estranheza que poderia vir a ocorrer a partir de propostas vindas de pessoas desconhecidas. A proposta é desconhecida, mas a pessoa que propõe, não.

Assim cria-se uma relação de confiança na qual o grupo, no seu processo de criação, consegue obter resultados satisfatórios em tempo mais reduzido. Esta memória sensitiva, também é citada na pesquisa *Atmosfera Influyente*. Procuro sempre utilizar-me dela para potencializar os resultados cênicos.

A luz deve ser concebida em conjunto com a coreografia, pois um influencia na atividade do outro. O intérprete experimenta diversas sensações durante os ensaios e, deste modo, colabora com suas ideias para a própria criação e execução do mapa de luz¹. O iluminador propõe formas de utilização espacial, atmosferas e particularidades no manipular da iluminação cênica que influencie diretamente na interpretação. (COELHO ALVES, 2010, pág. 16)

¹Mapa de Luz - planta baixa ilustrando varas de luz, tipos de refletores posicionados, cor e legenda de um espetáculo cênico

Logo após esse momento, começo a rabiscar os desenhos coreográficos das cenas (Figura 1) e assim, entender como o enredo está se estabelecendo no espetáculo, começo a anotar em que posições do palco os intérpretes-criadores se localizam e assim organizo as ideias com relação à criação da luz.

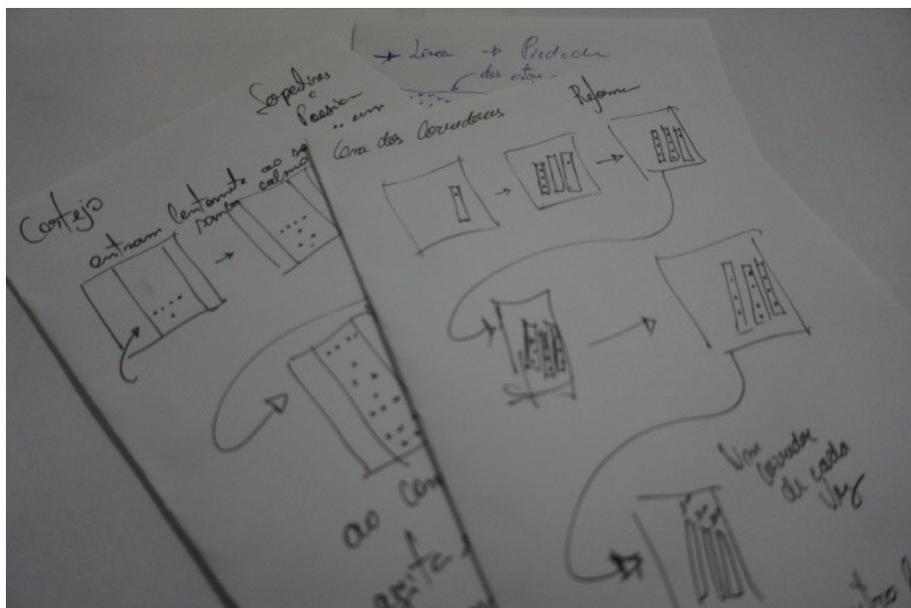


Figura 1 - Rabiscos dos movimentos coreográficos durante o processo criativo (fonte: arquivo pessoal)

Na Companhia Moderna de Dança, além da iluminação, por vezes, faço parte da equipe de cenografia, na qual definimos, no espaço, o uso e a visualidade que o mesmo terá. Nesse momento não posso deixar de comparar o meu fazer como iluminador e cenógrafo com o legado de Adolphe Appia (Figura 2) e Alvin Nikolais (Figura 3), dois iluminadores e cenógrafos, que influenciam diretamente a minha prática.



Figura 2 - Adolphe Appia (fonte: Google Imagens)

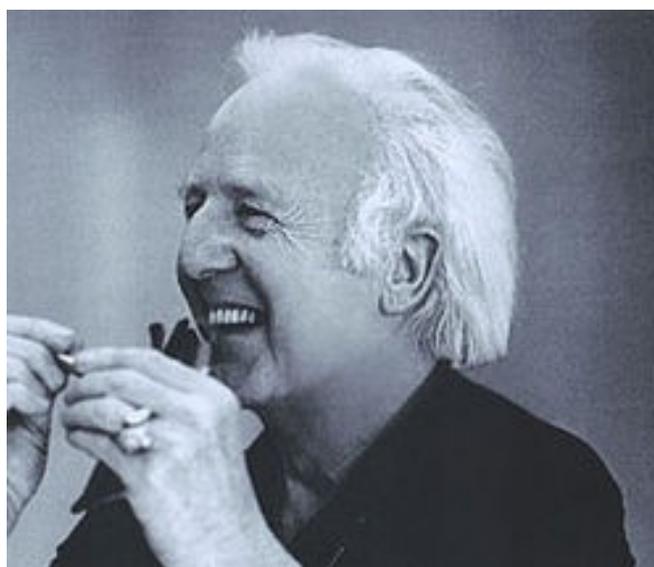


Figura 3 - Alvin Nikolais (fonte: Google Imagens)

Adolphe Appia, foi praticamente o primeiro, no que diz respeito ao uso da iluminação cênica elétrica, no palco, com uma intenção de ser artística, de ter uma linguagem. Mantovani comenta que “as mudanças que ele propõe não se limitam à cenografia, mas abrangem todos os elementos que compõem um espetáculo teatral” (MANTOVANI, 1989, pág. 30). Falo sobre este criador na pesquisa *Atmosfera Influyente*:

O ator era instigado a realizar seus movimentos com a plenitude do palco, usando os objetos cênicos, as diferenças de planos, tudo tridimensional. Porém, Appia também negava a excessividade do detalhamento cênico.

Achava desnecessário adornar o palco de objetos que não viriam a ser utilizados pelo ator e propunha a limpeza visual do palco como um critério estético de suas montagens. A luz entrava como um aspecto importante na criação da ilusão, do movimento. (COELHO ALVES, 2010, pág 32)

Assim como Camargo também explica sobre o Appia: “(...) propunha a criação de um espaço cênico mais livre, não condicionado à bidimensionalidade, com utilização de plataformas, blocos e formas abstratas, onde a luz pudesse demonstrar seu poder cenográfico” (CAMARGO, 2000, p. 28) (Figura 4).

Já Alvin Nikolais, propunha em suas montagens uma visualidade que ia além do trivial, ele se utilizava de um jogo de luz e sombra, cores e volumes para deformar e formar, alterar a imagem somente com pequenas trocas de luz, a luz esculpia e definia formas na frente do público, naquele instante em que era projetada (Figura 5). “Projeta imagens figurativas e abstratas sobre a composição coreográfica, não exatamente com intenção decorativa, mas como elemento integrante da relação corpo, movimento e espaço” (CAMARGO, 2000, p. 37). Inspirado nos conceitos e proposições de Nikolais, inicio uma busca pelo diferencial, pela minha própria singularidade. E assim minha pesquisa artística começa a se estabelecer. Nas imagens a seguir, ilustrações dos trabalhos de Appia e Nikolais, respectivamente.

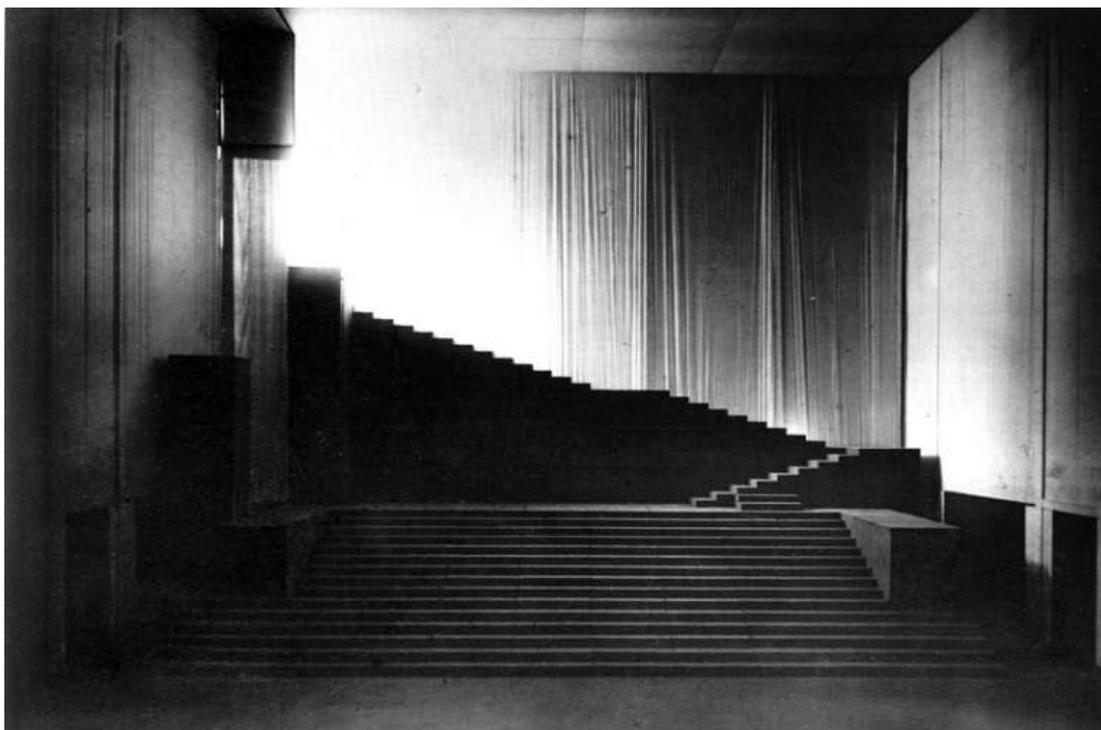


Figura 4 - Cenário concebido por Appia (fonte: Google Imagens)



Figura 5 - Cena concebida por Nikolais (fonte: Google Imagens)

Após estabelecido a forma do palco, e começarem a se definir os desenhos coreográficos, tem início o momento de definir os focos: uma luz concentrada em um determinado ponto, na qual é normalmente utilizado o refletor elipsoidal² (Figura 6 e

²Refletor Elipsoidal – refletor de precisão, pode realizar os mais diversos feixes de luz, concentrado, aberto, com projeção de imagens e cortes na luz, é o refletor cênico não digital mais completo.

Figura 7). Sua utilização vem, além de sua função técnica, pela qualidade do fecho de luz produzido. Fecho este que possui um alto poder de emissão, conseguindo superar distâncias consideráveis, que outros refletores perdem seu poder de luz pelo caminho.



Figura 6 - Refletor Elipsoidal (fonte: www.dexel.com)



Figura 7 - Espelho Eliptico (fonte: www.dexel.com)

O refletor elipsoidal produz um fecho preciso, que pode ser redondo ou poligonal de até quatro lados, ao se utilizar de faca³ (Figura 8), como no caso do espetáculo *Reforma* (Figura 9), ou com o uso de gobo⁴ (Figura 10), um artefato de metal ou vidro que define um desenho específico de luz, e como exemplo a primeira cena do espetáculo *Lírica Morada* (Figura 11)



³Faca – artefato acessório do refletor elipsoidal, servindo para cortar a projeção de luz

⁴Gobo – artefato acessório do refletor elipsoidal, com desenhos variados para projetá-los no fecho de luz

Figura 8 - Artefato "faca" - (foto: arquivo pessoal)



Figura 9 - Cena espetáculo Reforma (foto: Manoel Pantoja)



Figura 10 - Artefato "gobo" (foto: arquivo pessoal)



Figura 11 - Cena do Espetáculo Lírica Morada (fonte: Arquivo pessoal)

Logo após este momento de definição dos focos, passo a definir as luzes laterais baixa, média e alta, transversais (luz que é projetada de um determinado ponto do palco e atravessa o mesmo em uma direção não usual, criando um desenho diferenciado de luz). Desenhos de luz e suas texturas começam a ser estruturadas e ordenadas para que a harmonia do espetáculo se inicie. Sobre a luz lateral, podemos complementar ainda com uma explicação de Carmargo, que diz sobre:

É uma luz que atua no sentido de profundidade do palco, permitindo movimentos transversais e diagonais, daí sua importância principalmente nos espetáculos de dança. Conforme o ângulo de inclinação, a luz lateral deixa as figuras mais finas, esguias e aparentemente mais altas. Serve para esculpir, dar relevo, acentuar o perfil, recortar as figuras do espaço, tornando-as plenamente visíveis, apesar de distanciadas num quadro que parece não ter altura nem largura, apenas profundidade. Há três pontos básicos de projeção lateral: lateral vinda de baixo (lateral baixa), lateral projetada horizontalmente (lateral média) e lateral projetada de cima (lateral alta). Para efeitos laterais de maior cobertura e sem risco de um ator produzir sombra no outro, principalmente nos espetáculos de dança, é comum o side boom, uma escada que serve de prateleira, posicionada lateralmente do piso do palco até altura das varas dos refletores (aproximadamente 5 metros), formando um arco de luz que abrange toda a área útil do palco. Tem as funções de: a) separar as figuras entre si, iluminando-as pelas laterais, evitando sombras de uma na outra; b) diminuir a luz de piso, dando um destaque

luminoso às figuras da cena que aparentam estar soltas no ar; c) dar a impressão de sol rasante, luz de fogueira e etc. (CAMARGO, 2000, pág 165)

É o momento da definição dos cenários e figurinos, que em conjunto com a iluminação e o corpo compõem o conjunto visual do espetáculo.

Na criação cênica temos alguns procedimentos que ocorrem simultaneamente. Ao se imaginar uma cena de luz, alguns fatores já se integram automaticamente à proposição, como é o caso das cores e dos realces. É o começo, em conjunto com os integrantes do espetáculo, cena a cena, momento a momento, de definir o que a luz irá realçar, a que momento ela dará ênfase e assim sugerir cores, posições e tipos dos refletores. “A cor representa uma ferramenta poderosa para a transmissão de ideias, atmosferas e emoções, e pode captar a atenção do público de forma forte e direta, sutil ou progressiva” (BARROS, 2006, pág 15). Entendendo a cor dessa forma que Barros explica, selecionamos as cores que virão conduzir a criação da visualidade.

Na Companhia Moderna de Dança, o processo de compartilhamento de informações e ideias é um dos princípios norteadores, pois a poética criada durante a sua trajetória baseia-se na coletividade para criar a dança. Este princípio é citado na pesquisa *Dança Imanente*, de Ana Flávia Mendes e *Desdobrando a Dança Imanente*, de Luiza Monteiro e Souza. Esta poética da Companhia Moderna de Dança é tratada, nestas pesquisas, em um setor próprio, a seguir deste, no qual detalharei os pormenores da criação *em companhia*.

Por enquanto, retomando a explanação acerca de meus procedimentos criativos na iluminação cênica, ressalto a problemática da escolha do tipo de refletor, o que se deve a vários fatores. O primeiro fator é o estético, dentro do pensamento de Paes Loureiro de que o “objeto artístico (...) estrutura-se de qualidades estéticas (...) que convém serem estudadas na forma de Componentes Estéticos, Elementos Estéticos e Belo Estético” (LOUREIRO, 2002, pág 61). Entendemos que esta estética está definida principalmente por sua questão sensorial e harmônica dos elementos constituintes desses três grupos de variantes estéticas.

Loureiro procura definir em algumas páginas uma explicação consistente das variantes, inicia pelos Componentes Estéticos, e elenca a Forma, o Conteúdo, a Expressão e a Unidade e Totalidade; em seguida já passa para as variantes dos Elementos Estéticos, Ordem, Harmonia e Perfeição; por fim vem o Belo Estético com

suas variantes de Teoria do Valor Estético Subjetivo e a Teoria do Valor Estético Objetivo.

Resgato nesse momento as teorias de Loureiro dentro de seu livro *Elementos da Estética* principalmente pelo fato já anteriormente citado de que, inconscientemente, sigo estas prerrogativas descritas por ele, por estar enraizado em meu trabalho, desde os tempos da graduação.

Assim, quando falo de estética, muito dessa teoria do Paes Loureiro está imbricada no meu fazer artístico.

Dessa forma, entendemos que cada refletor realiza um tipo diferente de fecho de luz, o que faz com que a textura, sua forma, modifique consideravelmente a cada tipo escolhido. Como por exemplo podemos entender a diferença entre o *Refletor Plano Convexo* (PC) (Figura 12 e Figura 13) que realiza uma luz direta e com definição em sua borda, que chamamos de “borda dura”; é uma luz com textura reta, numa única direção,

o PC permite focos mais abertos que os elipsoidais e mais concentrados que os de lente Fresnel, (...). O inconveniente dos refletores PCs é que produzem contornos muito marcados o que dificulta a afinação de luz, principalmente quando se deseja conjunto uniforme. Para criação de focos, principalmente em teatros pequenos, o PC atua satisfatoriamente. (CAMARGO, 2000, pág 168)



Figura 12 - Refletor Plano Convexo
(fonte: www.dexel.com)



Figura 13 - Lente Plano Convexa (fonte:
Google Imagens)

Já o *Refletor Fresnel* (Figura 14 e Figura 15) realiza uma luz esfumada, onde não percebemos a definição de sua borda, uma “borda suave”, e produz uma textura de preenchimento mais suave, seu fecho é distorcido, provocando assim uma sensação de embaçado.

Os refletores dotados de lentes Fresnel são indispensáveis quando se pretendem obter efeitos uniformes, devido à suavidade de seus fechos, que se misturam facilmente no palco, sem deixar marcas e contornos acentuados. Para impedir o transbordamento e emoldurar o fecho, há bandeiras com suas aletas, que podem ser adicionadas ao refletor, permitindo recortes. (CAMARGO, 2000, pág 166)



Figura 14 - Refletor Fresnell (fonte: www.dexel.com)



Figura 15 - Lente Fresnell (fonte: Google Imagens)

Esta diferença entre os refletores, causada principalmente pela estética do fecho de luz, para além das questões técnicas aqui suscitadas, vale argumentar que estes diferentes tipos de refletores provocam diferentes tipos de sensações, acompanhando assim a afirmação de Camargo, onde diz que:

a luz é o elemento imprescindível, através do qual se conseguem as deformações, os focos concentradores, as projeções, sombras, manchas, flashes, e tudo o mais que possa atuar como recurso de desnaturalização e expressão do objeto, do sujeito ou da forma em si mesma (CAMARGO, 2000, pág. 33)

e anteriormente também comenta um pensamento de outro iluminador:

Tenho dito que a arte de iluminar uma cena consiste em pôr a luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos. (CAMARGO, 2000, pág. 31)

Dentro deste pensamento de criação em iluminação cênica que procuramos definir quais refletores vão ser utilizados na cena. Se a cena procura promover uma sensação de angústia, medo, nos utilizamos de uma luz mais difusa, mais esfumada, principalmente, de pouca intensidade. Já no caso de uma cena mais alegre e festiva, procuramos um misto de esfumado com direta, fazendo com que a alegria seja proveniente de um misto de sensações, e que esta memória sensitiva seja buscada naquele momento. Esta ideia de uso dos sentimentos e sensações, venho investigando desde minha especialização. Neste sentido

o processo de criação de atmosferas de sensações que a iluminação cênica se apropria vem da capacidade que o indivíduo possui de correlacionar pequenos fatores, pequenas sensações, pequenos estímulos, aos momentos de vivência anteriores àquele e, dessa forma, relacionar o sentimento anterior, memória, ao sentimento atual, e assim mergulhar, naquele momento, em um ambiente de sensações, criadas através de uma experiência na vida da pessoa que aconteceu no seu passado. (COELHO ALVES, 2010, pág 41)

Desta mesma forma, venho compreendendo que o uso dessas memórias sensitivas, no espetáculo cênico, é de suma importância para a absorção das mensagens que o espetáculo procura transmitir. As memórias sensitivas conduzem os participantes do processo para esta atmosfera criada no espetáculo.

Durante este mesmo momento, ocorrem diálogos com os outros participantes do processo criativo do espetáculo, abrangendo e definindo características sensitivas de cada cena, o envolvimento proposto e as ênfases dramáticas. As atmosferas são idealizadas, os momentos sensitivos são definidos e assim são realizadas pesquisas nas memórias sensitivas coletivas para que possamos criar um ambiente propício para a cena.

Faz-se importante aqui ressaltar um trecho de um livro que trata sobre exposições na contemporaneidade, e que se utiliza da cenografia para criar um diferencial para o público:

A “cenografia” cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição.

Na exposição, a cenografia demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentais, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, de recursos sonoros e outras tecnologias.

O conceito de “cenografia” aqui aplicado à exposição de arte, é entendido, portanto, como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação “narrativa”, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. (GONÇALVES, 2004, pág 35)

Podemos perceber que, para as exposições, o tratamento cenográfico dos ambientes ganha um diferencial, voltado para o público, bem como o entendimento de que a cenografia, e a iluminação não está dissociada desta, cria suas atmosferas, determinando o ambiente e preenchendo o público de um misto de sensações.

Assim, a cenografia, na Companhia Moderna de Dança, torna-se também um atributo que a iluminação cênica procura desvelar.

Um elemento muito importante na iluminação cênica, conforme explanado anteriormente, é a cor. A cor, independente de onde seja utilizada, provoca algum tipo de sensação em quem a absorve. Ela modifica o aspecto das coisas, provoca sensações que vão do mais agitado ao mais calmo. Goethe é um dos pesquisadores em luz que venho estudando desde a pesquisa *Atmosfera Influyente*. Um trecho do livro “Doutrina das Cores”, de sua autoria, é um mote muito utilizado por mim no momento de definir sobre cores no espetáculo:

Cores, na medida em que produzem estados de espírito, também se adaptam a eles e às circunstâncias. Povos calorosos como os franceses, amam cores intensas, em especial as do lado ativo; já povos moderados, como os ingleses e alemães, usam amarelo-palha ou cor de couro, combinando-o com azul-escuro. Povos que buscam dignidade, como italianos e espanhóis, fazem o vermelho de seus mantos tender para o lado passivo (GOETHE, 1993, p. 152).

Dessa forma, o uso da cor no espetáculo torna-se algo carregado de sentimentos e sensações, e assim, criam ambientes propícios para o espectador mergulhar no

turbilhão de sensações⁵ proposto nesta pesquisa. Barros também comenta sobre este aspecto da cor, quando cita dois artistas da Bauhaus :

Klee viu na cor um processo contínuo de transformação. Para Kandinsky, ela é o canal para a expressão de uma realidade interior, através da evocação de emoções, traduzindo-se numa linguagem universal que relaciona movimentos, temperatura e sons musicais (BARROS, 2006, pág. 20).

Na pesquisa da *Atmosfera Influyente* pude perceber que a criação de luz e a criação em dança, quando aliadas, provocam uma potencialização no encenar. Dessa forma, percebi que quanto mais procurava me aproximar do fazer criativo da Companhia Moderna de Dança, mais me aproximava da poética de criação do corpo. Isso fez com que a criação em luz tomasse esse *corpo rizomático sensitivo*⁶, se apropriasse dele e assim desenvolve-se uma nova poética de criação da luz. Poética esta que estou pesquisando neste momento, buscando os procedimentos criativos que considero mais relevantes, aqui, para refletir, enquanto iluminador cênico.

Aponto, então, como um desses procedimentos, o processo de limpeza das cenas de luz, organização da quantidade de refletores, definição de roteiro e finalização dos aspectos criativos da iluminação. Neste momento, a definição inicia-se sendo meramente técnica, quantidade de refletores disponíveis, com quantidade de refletores necessários. Começamos pelas luzes mais importantes. Estas são aquelas que permeiam a dramaturgia do espetáculo, é um foco que realça um determinado momento da cena, uma luz que atravessa o palco e provoca na cena um diferencial. Esta é a palavra, diferencial, as luzes mais importantes são aquelas que fazem a diferença na cena, e que sem elas, o sentido da mesma se perderia. Posso citar aqui, nos espetáculos da Companhia Moderna de Dança, dois momentos, em dois espetáculos diferentes que as luzes mais importantes aparecem. O primeiro, *Reforma*, possui uma sequência de cenas de luz indispensáveis, mas posso ressaltar a luz dos três corredores em diagonal (Figura 16), no qual eram criados corredores de luz com 5 refletores cada, e estes eram os primeiros a serem separados, pois nesta cena, a marcação da luz era de extrema importância para o espetáculo;

⁵Turbilhão de sensações – é o estado que o corpo que recebe as informações do espetáculo cênico

⁶Corpo Rizomático Sensitivo – estado de corpo que procura envolver o sensitivo em sua percepção, conceito desenvolvido na pesquisa *Atmosfera Influyente*



Figura 16 - Cena do Espetáculo Reforma (foto: Manoel Pantoja)

Outro momento a ser comentado aqui, já ocorrendo no espetáculo *Lírica Morada*, no qual a cena da “Piedade” é iluminada por apenas dois refletores P.A.R. durante seus primeiros minutos, vindo de contra⁷ em diagonal esquerda fundo, esta fora pensada dessa forma para realçar o formato do corpo e a visualidade que o mesmo provoca na cena que está sendo executada (Figura 17).

⁷Contra ou Contraluz – Luz que é direcionada do fundo para frente do palco, normalmente em posicionada em cima, na vara de luz, com a função de preencher o ambiente e realizar o contorno dos objetos por trás



Figura 17 - Cena do Espetáculo Lírica Morada (Foto: Guy Veloso)

Separado o que foi usado como indispensável, começamos a distribuir as outras cenas de luz, por vezes tendo que alterar quantidade, ou até mesmo, tipo de refletor. Isto é bem comum, pois dependemos da quantidade de materiais disponíveis, e isso possui uma quantidade variável que pode alterar consideravelmente o planejamento do espetáculo.

Por isso que sempre procuramos o máximo de informações disponíveis do local a ser apresentado. Solicitamos à diretoria do espaço o Rider Técnico, que é uma listagem de tudo que o espaço possui disponível. Por vezes, o material disponível não é suficiente, e assim temos que fazer as alterações necessárias.

Quando finalizamos o mapa de luz (Figura 18), criamos um dos registros oficiais da luz do espetáculo. Este serve como base para futuras adaptações. Nele procuramos identificar com o nome do espetáculo, nome do iluminador, legenda contendo a explicação dos desenhos contidos no mapa, definição dos tipos a serem utilizados e distribuição de cada refletor no espaço cênico.

Seu uso é essencial na hora de montar uma iluminação no teatro, e sua concepção perpassa por questões significativas, como a definição dos refletores a serem

utilizados em cada cena, como comentado anteriormente. É o momento de organizar essa definição, e até, quem sabe, “ganhar” alguns refletores que por ventura possam coincidir na hora da montagem.

Espectáculo Lírica Morada - Teatro Estação Gasômetro

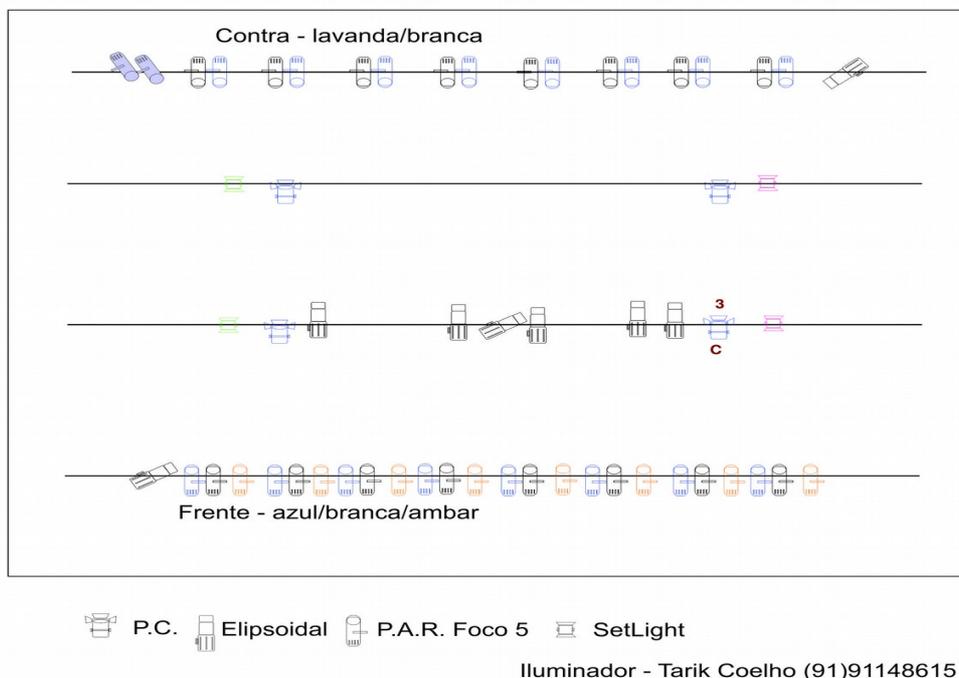


Figura 18 - Mapa de Luz adaptado do Espectáculo Lírica Morada (fonte: arquivo pessoal)

Após a estreia do espetáculo procuro rever o mapa de luz, pois na primeira montagem do mesmo, sempre ocorrem adaptações. A posição pensada pode não ter sido a melhor e na montagem fazemos logo a alteração, escrevemos no mapa a mão e caneta e posteriormente atualizamos os arquivos digitais do mesmo.

Esta ação pode parecer muito tecnicista, mas na verdade, uma adaptação de mapa de luz só deve ser realizada por aquele que concebeu a luz, pois interfere em muito mais fatores que apenas o técnico de posição e tipo de refletor. Questões estéticas e sensitivas fazem parte da criação e adaptação do mapa de luz, portanto não deve ser alterado sem o conhecimento prévio das intenções das cenas.

Um fato interessante a ser comentado aqui foi uma situação que a Companhia Moderno de Dança foi convidada a apresentar o espetáculo *Lírica Morada* no teatro *Waldemar Henrique*, que por um problema elétrico, naquele dia estava somente com 9 canais disponíveis para a montagem da iluminação. *Lírica Morada* foi concebida para o

Theatro da Paz e lá tínhamos uma quantidade de canais disponíveis que abarcava toda a necessidade técnico-iluminística do espetáculo. Este dia foi bem interessante, pois além da pouca quantidade de canais, tive que fazer adaptações na execução das cenas de luz de forma que não interferisse na qualidade e na dramaturgia do espetáculo e da luz. Tivemos algumas perdas, mas nada que atrapalhasse o andamento do espetáculo. As luzes principais estavam lá, em sua maioria.

Definindo o mapa de luz, outro registro a ser criado neste momento, é a organização e finalização do roteiro de luz. Roteiro no qual consiste toda a movimentação de luz do espetáculo, com entradas e saídas dos intérpretes-criadores e as marcações cenográficas, se ocorrerem.

A forma de fazer este roteiro é muito particular, porém para um bom entendimento, basicamente, ele deve conter a luz que acende, a luz que apaga e a luz que continua, em cada parte do espetáculo. Assim define-se as cenas de luz, pra compor o roteiro de operação da luz.

O roteiro de luz, por muitas vezes, após iluminar várias vezes o mesmo espetáculo, é executado de memória. Espetáculos que já sabemos da dramaturgia, do roteiro, e das luzes necessárias tornam-se tão próprios de nós, que simples olhares nos ensaios nos trazem à tona todo o mapa de luz e roteiro a ser executado. Normalmente até o movimento das mãos na operação da mesa torna-se natural.

Nesse momento, a criação de luz do espetáculo é absorvida pelo corpo do iluminador e assim executa as cenas como se fosse uma coreografia de dança, algo que realmente não deixa de ser, pois estamos sempre em sintonia com o espetáculo e a movimentação dos controles da mesa de operação é a nossa dança.

Portanto, posso resumidamente elencar aqui, que como procedimentos da criação em iluminação cênica, dentro da Companhia Moderna de Dança, procuro realizar as seguintes etapas: do *conhecimento e definição do tema*, momento no qual me o grupo define qual tema de espetáculo será desenvolvido; do *registro visual*, momento no qual eu procuro, através da memória visual e escrita, registrar os desenhos coreográficos propostos; da *concepção de momentos de luz*, é a hora da criação, normalmente este momento vem depois de visualizar alguns ensaios, mas em outras situações, basta ver uma vez a cena e a luz já se define; do *compartilhamento*, este momento é um dos momentos que mais gosto, pois comento a iluminação pensada para a cena e verifico as reações que ela produz; e da *edição final*, na qual separo tudo que foi criado e começo a juntar o quebra cabeça para montar o resultado final da

iluminação. Vale ressaltar aqui que dentro do processo colaborativo e coletivo da Companhia Moderna de Dança, tanto a criação coreográfica quanto a criação da iluminação, bem como de seus outros elementos, perpassam por uma influência coletiva, possibilitando dessa forma a intervenção nas cenas criadas pelos outros elementos. Isto é, em todo o processo criativo, estamos suscetíveis a intervenções nos resultados obtidos.

REFERÊNCIAS

BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no Processo Criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo - SP: SENAC, 2006.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. Sorocaba – SP: TCM-Comunicação, 2000.

COELHO ALVES, Tarik – **ATMOSFERA INFLUENTE**: Um estudo da relação entre a iluminação cênica e os processos de criação e encenação em dança contemporânea. Monografia (Especialização), Programa de Pós Graduação em Artes, Escola de Teatro e Dança da UFPA, Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, 2010. Orientadora: Iara Regina e Souza.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das Cores**; apresentação, tradução, seleção e notas Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias**: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo – SP: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos da Estética**. Belém – PA: EDUFPA, 2002.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo – SP: Editora Ática, 1989.

SOUZA, Iara Regina da Siva. **A Gambiarra na Cena**: Uma Poética de Iluminação para a Ativação de Obras de Arte em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, 2011. Orientador: Orlando Maneschy.