

“UMA LUZ PARA O CORPO”

Uma metodologia de ensino a partir de uma prática de ensino-aprendizagem.

Nome: José Geraldo Furtado Gomes (FAV)

E-mail: llze@hotmail.com

Eixo temático: Gesto e Corpo – Dança, dramaturgias, proposições e poéticas de uma cena insurgente.

RESUMO:

A presente comunicação discorrerá sobre a prática de ensino proposta para a matéria Elementos Cênicos para Dança(FAV) iniciada em 2002. Onde se desenvolveu uma experimentação com o intuito de responder a seguinte pergunta: *Como dar meios para se estabelecer um diálogo entre a luz e o corpo?* Esta reflexão apresenta um programa de ensino que começa com as questões relacionadas à percepção visual e ainda com exercícios de observação da luz no mundo com a intenção de sensibilizar o olhar e trazer um pouco do universo do aluno para a sala de aula. Posteriormente, introduz-se uma breve contextualização histórica da iluminação cênica para que se tome conhecimento dos estudos já desenvolvidos sobre o tema. Em seguida, apresenta-se quatro aspectos da iluminação, a saber: Fonte, Direção, Cor e Ritmo da Luz, com o intuito de munir os alunos de ferramentas para entenderem como uma determinada luz observada funciona e posteriormente, utilizarem esses aspectos para criar um diálogo entre a luz e o corpo nas performances elaboradas. E finalmente, com as aulas práticas no teatro, onde se realizam laboratórios baseados nos aspectos da luz, possibilita-se que os alunos possam experienciar visualmente as luzes imaginadas.

PALAVRAS-CHAVE: Luz, Ensino, Corpo, Cena, Aspectos.

“O olho deve sua existência à luz. De órgãos animais a ela indiferentes, a luz produz um órgão que se torna seu semelhante. Assim o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa.”¹

SENSIBILIZAÇÃO DO OLHAR

O olho recebe e direciona as imagens trazidas pela luz, refletida dos objetos, para sua parte posterior, ou seja, a retina. Quando os raios luminosos atingem a retina, inicia-se uma fase totalmente diferente do processo visual. As células sensíveis a luz da retina, convertem essa energia em sinais que são transmitidos ao cérebro através de reações semielétricas e semiquímicas que são ativadas pela luz. Assim, as reações a uma determinada luz, podem variar, de acordo com o tipo de informação que o cérebro teve acesso na sua formação, o ambiente cultural, as condições fisiológicas de cada olho, da região, da atmosfera e outras manifestações.

Para exercitar o ato de perceber a luz, se propõe uma sensibilização do olhar que busca contribuir para uma apreensão dos eventos luminosos, que com o passar do tempo não são mais percebidos por um olhar normatizado. Como por exemplo, um olhar que não percebe mais a luz da lua que entra pela janela; um olhar viciado ao excesso de luminosidade; um olhar que não percebe mais as diferenças, tomando tudo mais ou menos com a mesma aparência; segundo o filósofo Georges Didi-Huberman, fazendo desaparecer as individualidades: um processo de massificação causado pelo excesso de luz característico de nossa época.²

Assim, sugere-se exercícios de observações de luzes que acontecem no cotidiano, tal como a luz do pôr do sol, do amanhecer; das ruas, entre outras, com o intuito de criar um repertório de luzes na memória, aprimorar o olhar, perceber as diferentes tonalidades da luz, enfim, tornar esta ação numa investigação sobre luz. Visto que, segundo Goethe, “cada olhar envolve uma observação, cada observação uma

¹GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti.

²DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*.

reflexão, cada reflexão uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando”³ (p.37). Estes exercícios permitem também trazer a cultura do aluno para dentro da sala de aula, já que é solicitado que eles descrevam as luzes observadas. Além desses exercícios de observação, aplica-se estudos em sala de aula a partir da visualização de vídeos; de luzes criadas para cena.

CONTEXTO HISTÓRICO

Com a intenção de fornecer meios para um entendimento dos processos de criação da luz, apresenta-se então uma breve evolução da iluminação cênica, considerando a importância do advento da lâmpada elétrica como um dos principais fatores para o surgimento do teatro moderno⁴. Desde o final do século XIX e das produções pioneiras de Edward Gordon Craig (1872-1966), em Londres, e de Adolph François Appia (1862-1928), em Hellaue e Basle, houve um aumento do uso da luz como um elemento construtivo no teatro. Posteriormente, Max Reinhardt (1873-1943) liderou o teatro experimental e descobriu muitos efeitos de luz inéditos. Um típico efeito criado por Reinhardt foi o contraste forte entre uma área com luz e seu redor na escuridão total, ou seja, o foco de luz. Logo depois, László Moholy-Nagy (1895-1946), começou a desenhar e desenvolver projetos para equipamentos de iluminação cênica que tornariam visível a materialidade da luz e seu poder para instituir tempo e espaço.

A cena nunca mais foi a mesma depois do surgimento da luz elétrica, surge aí uma nova área de conhecimento dentro das artes cênicas que necessita de abordagens bem diferentes das desenvolvidas até aquele momento. O teatro ganhou uma nova possibilidade de expressão artística que interage de maneira direta nas outras áreas de conhecimento, possibilitando novas conexões jamais imaginadas. A dança

³ GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti.

⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalsky.

contemporânea, mais do que os outros estilos de dança, vem explorando essas novas possibilidades de diálogo entre o corpo e a luz de maneira bastante integrada.

OS ASPECTOS DA LUZ

Considerando essas novas abordagens e ainda ao propor uma prática de ensino que possibilitasse ao aluno estabelecer um diálogo entre o corpo e a luz, fui percebendo que era necessário realizar uma sistematização dos aspectos da iluminação cênica a serem considerados neste método de ensino. Aliada a minha experiência como Iluminador, constatei quatro aspectos da luz que fundamentam este processo, quais sejam:

1) Fonte de luz

Estabelece as características relacionadas ao tamanho, à forma e a nitidez da área iluminada. Introduz-se os diversos tipos de fonte de luz natural e artificial, incluindo as luminárias utilizadas nos teatros. A maioria dos tipos de fonte de luz, são bem conhecidas, tais como: o sol, o fogo, lanternas, lâmpadas elétricas e eletrônicas. Estas fontes de luz trazem uma história em sua existência, cada uma está conectada a um determinado fim para o qual foi criada. Neste sentido, quando a luminária fica a vista do público, a fonte pode funcionar como cenário, indicando uma determinada narrativa. Mesmo quando a fonte não é vista, a cor, o tipo de luz que ela proporciona, pode remeter a algum tipo de fonte de luz conhecida, por exemplo uma luz âmbar pode ser associada ao pôr do sol.

2) Direção de incidência da luz

O teatro a moda Italiana surgiu no Renascimento Italiano, filosoficamente, há a ideia em que o homem, ocupa o centro do universo, fazendo com que surja também a noção de perspectiva. Assim, era necessário um novo modelo para o espaço teatral, diferente do greco-romano vigente na época: foi assim que surgiu o palco italiano,

concebido para estabelecer um olhar único, de acordo com a ideia do “ponto de fuga” e da perspectiva que transcenderam as artes plásticas e chegaram ao teatro. Esse tipo de palco ainda é o mais utilizado nos dias de hoje, e sua principal característica é a disposição fixa do espectador, que fica frente a frente ao espetáculo. Esta estrutura cênica, produziu uma série de termos técnicos nestes mais de 500 anos de existência. Assim, os termos que indicam a direção de incidência da luz, estão relacionados à frontalidade proposta por este tipo de palco. Com isso, temos as seguintes direções: Frontal, contraluz, lateral, diagonal, de baixo para cima e pino.

Uma das questões relacionadas a este tópico, está relacionada à sombra que em geral indica a direção de incidência da luz, pode ser pela sombra que percebemos onde está posicionada a fonte de luz, os possíveis ângulos de incidência sobre o corpo e sobre os cenários, ocasionando sombras características para cada situação. Por exemplo, o ângulo de incidência da luz do sol ao meio dia, projeta uma sombra embaixo de nosso corpo, esta é a luz pino. Já a luz lateral, projeta a sombra lateralmente, favorecendo os deslocamentos e movimentos relacionados a profundidade do palco ou do próprio corpo em relação a ele mesmo.

“Um tipo mais sugestivo de problema é a demonstração de que o aparelho visual humano tem uma expectativa de que a luz deve vir de cima, fisicamente conectada a ele: a expectativa não é adquirida, nem mesmo cognitiva, mas construída na retina....Somos fisicamente construídos para ter uma expectativa de luz que vem muito mais de cima que de baixo do nível do olho e, portanto, também uma expectativa de e acerca de sombra.”⁵

De certa forma, temos um repertório de memórias luminosas que nos acompanham desde que abrimos os olhos, com o passar do tempo elas se tornam tão comuns que não notamos mais o quanto somos influenciados por elas. Com isso, por exemplo, quando invertemos a direção da luz de cima e posicionamos a fonte em baixo, o resultado são sombras completamente fora do normal, a sombra do nariz é projetada no

5 BAXANDALL, Michael. *Sombras e Luzes*.

meio da testa, o escuro sobre os olhos é iluminado. Desta maneira, o rosto é deformado apresentado uma figura antinatural.

3) Cor da luz

“As cores são ações e paixões da luz. Nesse sentido, podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade, luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão.”⁶

A percepção da cor não pode ser classificada dentro da categoria dos fenômenos rigorosamente precisos. A visão humana tem suas próprias leis, que podem variar de indivíduo a indivíduo. Assim, os pressupostos estabelecidos pela física são a base sobre a qual se apoia a análise da visão das cores, mas elas apenas propiciam o ponto de partida de um processo que é influenciado pela fisiologia do olho e do córtex, e pela psicologia humana. Assim, busca-se evidenciar as diferenças da classificação da cor luz em relação a cor pigmento. Aborda-se as relações entre cor luz quente e cor luz fria e suas implicações nas sensações das pessoas e podendo assim, interagir com o proposto para a cena. Um dos pontos aqui ressaltados é o resultado da incidência da cor da luz sobre a pele, figurino, cenário. A cor luz altera a cor pigmento interferindo diretamente no resultado final.

Observa-se também os diferentes ambientes criados pela alteração da cor da luz da cena que muitas das vezes busca criar climas característicos de determinadas cores, como por exemplo a noite de luar que revela uma luz azulada ou o bordel com suas luzes vermelhas.

4) Ritmo da luz

A luz pode dançar junto com os bailarinos. Muitos criadores estabelecem um diálogo com a luz de maneira bastante contundente a ponto do trabalho coreográfico não funcionar sem a existência da luz especialmente criada para aquela performance. Neste

⁶GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti.

tópico, apresenta-se um modelo de roteiro de iluminação onde se anota as relações que a luz pode estabelecer com a cena através da música, do movimento, ou seja, o ritmo de funcionamento da luz de acordo com a ação. É através do roteiro de luz que realizamos a união da luz com a cena. Durante os ensaios, anota-se as deixas e as luzes de cada cena. As deixas podem ser a partir do movimento dos corpos, de diferenças na música ou ainda pelo tipo de ocupação espacial do palco. Aqui, também determina-se o tempo de entrada e saída das luzes, ou seja, as transições entre uma cena e outra. Ressalta-se a importância de determinar com clareza as deixas, principalmente aquelas que são baseadas no movimento coreográfico.

A PRÁTICA

Assim, os alunos começam por ver a luz no cotidiano, nas cenas ao vivo e em vídeo. Desta forma, observam os quatro aspectos e entendem que existe uma fonte de luz que ilumina; que está posicionada em algum lugar; que tem uma determinada cor e que pode acender ou apagar; reagindo ou não a um estímulo da cena.

Deste modo, os alunos têm a possibilidade de criar o roteiro de luz dos trabalhos apresentados na Mostra de Dança, que ocorre ao final de cada período no Teatro Angel Vianna do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Este evento, se torna um grande laboratório de experimentos luminosos. Neste sentido, os alunos da disciplina ELCEN, ficam responsáveis pela criação da luz de todos os trabalhos apresentados. No decorrer das aulas, os alunos elaboram o roteiro de luz para cada trabalho que será apresentado na mostra, partindo de um mapa de luz básico, criado em sala de aula. Neste mapa, inserem-se as luzes mais específicas criadas por eles. Por fim, com os laboratórios de luz realizados no teatro no decorrer do curso e posteriormente na época da mostra, os alunos têm a oportunidade de experienciar na prática o idealizado nos ensaios e na sala de aula, ou seja, pode ver o imaginado. Com esses procedimentos busca-se o objetivo final do ensino, que é a conscientização do aluno através da vivência, neste caso, com a luz.

Referências

- APPIA, Adolphe. *L'ouvre d'art vivant*. Trad. e notas de Redondo Júnior, *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia.
- ARNHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. 12 ed. Trad. Yvonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1998.
- BAMZ, J. *Arte y ciencia del color*. 2 ed. Ref. Barcelona: L.E.D.A.
- BAXANDALL, Michael. *Sombras e Luzes*. SP: Edusp, 1997.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Função Estética da Luz*. São Paulo: TCM Comunicação, 1999.
- CRAIG, Edward. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Minas Gerais: UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. RJ: Jorge Zahar, 1990.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4 ed. São Paulo: Edgar Blücher, 1986.
- GARAUDY, Roger. *Danser sa vie*. Editions du Seuil, 1973. Trad. Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho, *Dançar a vida*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. SP: Nova Alexandria, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. RJ: Leo Christiano Ed., 1980.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as Cores*. Lisboa: Edições 70, 1977.

Catálogos

- Telem, São Paulo, 1999.
- Electronic Theatre Controls (ETC), USA, 1999
- Rosco Filters, USA, 1999
- LEE Filters, Inglaterra, 1999

Anexo A

EMENTA

Uma visão geral e resumida da iluminação, sua origem e funções dentro do panorama histórico das artes cênicas. Observação e estudo dos efeitos luminosos e sua elaboração e aplicação cênica. Estruturação do espaço cenográfico definido pela iluminação. Aplicação de trabalhos coreográficos integrados aos elementos cenotécnicos que estimulem a criatividade do aluno e possibilitem a utilização da iluminação.

Objetivo

Executar e demonstrar domínio sobre as diferentes linguagens visuais utilizadas no espetáculo de dança, com ênfase na iluminação, tendo em vista o desenvolvimento performático do intérprete coreográfico na dança contemporânea. Conhecer a evolução da iluminação e sua função nas artes cênicas.

Unidades

UNIDADE I: Percepção visual. Luz natural e artificial;

UNIDADE II: Evolução da Iluminação cênica – Antiguidade até a atualidade;

UNIDADE III: Aspectos da Iluminação Cênica – Fonte, Direção, Cor e ritmo da Luz

UNIDADE IV: Etapas da elaboração do projeto de Iluminação Cênica.

Avaliação

Seminários, análise da iluminação cênica em uma montagem, montagem experimental, participação e frequência nas aulas.

Metodologia

Aulas práticas e teóricas.