

UMA POÉTICA DA LUZ

ARTIGO



José Carlos Faria

Director do Teatro Rainha

Espetáculo: “A Dança da Morte” de August Strindberg | **Local:** Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | **Encenação:** Fernando Mora Ramos | **Primeira fotografia:** Espectáculo | **Segunda fotografia:** Ensaio | **Primeira ilustração:** Esboço do cenário | **Segunda ilustração:** Figurino para “Kabaret Keuner” com textos de Bertolt Brecht | **Cenografia e Ilustração:** José Carlos Faria | **Fotografia:** Paulo Nuno Silva

O Genesis abre assim:

«No princípio, (...) a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo (...). Deus disse: faça-se a luz. E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas».

Neste fiat lux originário a luz é um esplendor do criador. Também no acto criativo em muitos domínios artísticos, ela passou a ser uma componente determinante, a partir da qual se estruturava a própria obra. Ao converter-se num referente pictórico assinalável, vai marcar indelevelmente a História da Arte: as telas de Georges de La Tour, o claro-escuro da Renascença italiana e, em particular, o negro profundo

donde emergem as posturas de radiosa teatralidade das figuras de Caravaggio, a «Impressão» de Monet (dando nome à corrente do Impressionismo) e a sua série de variações sobre o portal da catedral de Rouen, nas quais as tonalidades aplicadas se apresentam diferentes conforme as diferentes horas do dia – manhã, meio-dia, tarde e crepúsculo – em que foram captadas pelo olhar sensível do pintor, são disso apenas alguns casos possíveis de referir.

No campo do Teatro, tal como na pintura, a luz, tornada paleta, modela formas, sombras e cores, adoptando um papel demiurgo

que pode gerar a percepção desmultiplicada de climas temporais e psicológicos assentes numa dialéctica feita de dualidades e antinomias: interior/exterior, quente/frio, exibido/escondido, diurno/nocturno...

Appia, no início do século XX, já o tinha intuído: «A luz é duma maleabilidade quase miraculosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores; pode criar sombras, espalhar no espaço a harmonia das suas vibrações, exactamente como o faria a música. Nós desfrutamos nela toda a potência do espaço, se o espaço for colocado ao serviço do actor».



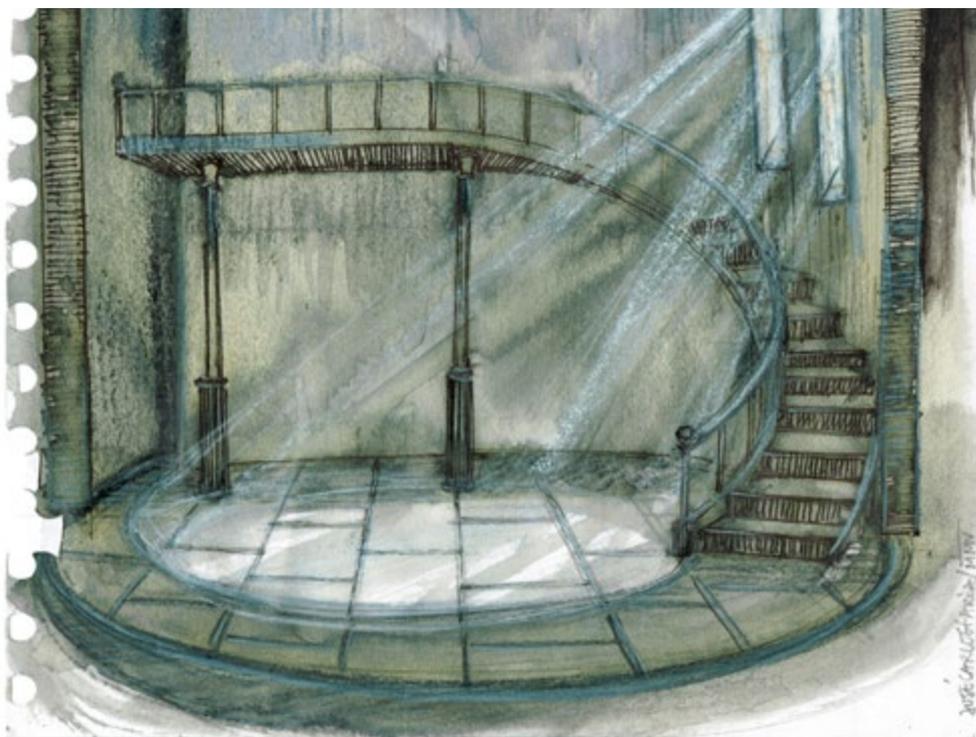
De facto, o recurso, no palco, a um processo de luz/contra-luz, sobre, por exemplo, uma simples cortina de tule ou mesmo num aspecto geral, permite, face ao público, citar, revelar, entrever, adivinhar e ocultar...

O rigor do trabalho, complexo e minucioso da luminotecnia,

assumindo funções dramáticas e semiológicas, que se joga e constrói na escolha eficaz e significativa de ângulos, direcções, intensidades, filtros, tonalidades, temperaturas de cor, tipos de projector a utilizar e sua morosa e delicada afinação, um a um, faz correr o tempo, opera como separador através de

«black-outs», sublinha e acentua momentos, viabiliza comentar a acção e ritmar a representação.

A importância da manobra do iluminador deixou de ser meramente técnica e funcional para passar a adquirir destaque, em conjunto com o encenador e o cenógrafo, no corpo e contexto



da própria elaboração estética e artística da montagem de um espectáculo.

Todavia não há Teatro sem a figura do actor; é nele que tudo reside e passa. Mas é da luz que provém o feixe cintilante que o retira da penumbra ou o halo, de intensidade variável, que o cerca e destaca.

Brecht, dramaturgo e encenador, defendia uma atitude cénica global apta a evidenciar o jogo do actor, de molde a que, com uma iluminação clara e uniforme, o espectador pudesse formar um juízo crítico sobre a realidade. Num poema de um dos seus escritos teóricos acerca do que designou como teatro épico e que viria a revolucionar a prática teatral do século XX, escreveu:

«Dá-nos luz a este palco, mestre! Como podemos nós autores de peças e actores apresentar em semi-obscuridade as nossas imagens do mundo? O crepúsculo fosco faz

adormecer, e nós queremos espectadores em vigília, mais ainda: em vigiância. Deixai-os sonhar às claras! (...)»

Por outro lado, o contágio produtivo de distintas formas artísticas conduziu a que, actualmente, os meios industriais de iluminação do cinema tenham chegado ao teatro e que, por vezes, este esteja patente, em alguns filmes, numa dada «teatralização» voluntária dos efeitos de luz.

Em ambos, teatro e cinema, a luz situa-se sempre na articulação do espaço e do tempo. Um longo caminho foi percorrido até à electrónica digital contemporânea. Na sua origem ritual, com a cultura clássica dos gregos, o teatro acontecia ao ar livre e este factor, com Shakespeare e os autores do período Isabelino, influenciaria decisivamente a duração das peças, aproveitando-se ao máximo a duração da luz solar. Em dois

dos principais monumentos da arquitectura teatral, no Teatro Olimpico de Sabbioneta, projectado por Scamozzi em 1588 e no Teatro Farnese de Parma, concebido por Aleotti em 1618, era possível conjugar, na sala, luz natural e artificial. Esta última, acabará por se impor, de início com velas de sebo (problemáticas devido às emanações fuliginosas e de maus odores), posteriormente substituídas por velas de cera, mais fiáveis e brilhantes, mas também significativamente mais caras. Molière, em 1645, iria parar à prisão por uma dívida de 142 libras ao seu fornecedor. Os archotes, apesar de um deles surgir na mão de um personagem do quadro *L'Amour au Théâtre Italien*, de Watteau, nunca foram utilizados.

A duração dos actos estava efectivamente condicionada à prestação das velas, sendo



necessário pequenos intervalos para a respectiva substituição ou aguçar de pavios. As candeias de óleo vieram permitir a introdução dos primeiros efeitos com gambiarras e a colocação vertical de pontos de luz, em correntes, nas pernas laterais de cena propiciando o acompanhamento das entradas dos actores com uma aura vinda do ligeiro balançar da luz causado pela deslocação de ar (como se pode verificar no teatro de Dröttningholm, em Estocolmo, que mantém intacto e inalterado todo o equipamento da sua construção no século XVIII). Porém, detectavam-se, entre outros problemas, a consequência deformadora das luzes da ribalta sobre os actores e ainda as graves contradições entre a iluminação artificial e os efeitos de sombras dos cenários pintados. Lavoisier, ciente de que tudo se transforma, abordou a questão, em 1781, propondo alterações

substanciais, não completamente acolhidas.

O lustre central, ao ser içado era sinal de começo da representação e iluminava a sala, até ao momento que Wagner, em Bayreuth, irá abolir por completo esta característica, concentrando a atenção do público no que acontecia no palco.

Um enorme desenvolvimento do uso diversificado da luz no teatro advém da chegada do gaz em 1822 e, sobretudo da electricidade, nos finais da década de 80 do século XIX. Nos nossos dias, a sofisticação de processos alia-se, de algum modo, à manutenção de uma componente artesanal tradicional.

O instrumento computadorizado que controla a iluminotecnica cénica continua a ser conhecido por órgão de luzes, denominação que lhe vem do aparelho de torneiras e tubos que ajustava a iluminação a gaz.

O desejo de clareza na definição do real, que a luz contribuiu para dar forma, está patente na filosofia, pelo menos desde a alegoria da caverna, de Platão, e esse impulso foi transposto para o «teatro das luzes» de Voltaire, entre outros que pugnavam por um certo racionalismo crítico com propósitos didáticos.

Em unidade de contrários, a luz é uma arte das sombras. Perante esse contraste, Goethe afirmava que «a claridade é uma justa repartição de sombras e de luz».

E não deixa de ser curioso que, romântico até ao fim, as suas últimas palavras tenham sido o célebre pedido de *mehr licht*, ou seja, mais luz, mais luz... ■