



# O uso da luz na composição cenográfica

Jociel Carvalho Teixeira  
Walter Façanha Freitas

## Para citar este artigo:

TEIXEIRA, J. C. FREITAS, W. F. O uso da luz na composição cenográfica. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210207>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## O uso da luz na composição cenográfica<sup>1</sup>

Jociel Carvalho Teixeira<sup>2</sup>  
Walter Façanha Freitas<sup>3</sup>

### Resumo

O artigo propõe-se a fazer uma reflexão por meio de um relato de experiência sobre o processo criativo da luz na composição cenográfica. Uma vez que a luz, em alguns casos, complementa um cenário, apresentando-se e tornando-se a própria cenografia. Assim, julga-se pertinente expor procedimentos utilizados para a construção da iluminação nos espetáculos relatados. Para tanto, apresenta-se um levantamento histórico e teórico da relação entre iluminação e cenografia, com base nos autores Appia (1962), Tudella (2018), Forjaz (2008) e Camargo (2012). Tal discussão propõe um diálogo entre os autores mencionados, os processos criativos de quatro espetáculos que trabalham lâmpadas, luminárias e sombras como cenografia e a luz como efeito cenográfico.

**Palavras Chaves:** Iluminação Cênica. Cenografia. Processo Criativo.

## The use of light in the scenographic composition

### Abstract

The article proposes to make a reflection through an experience report on the creative process of light in the scenographic composition. Since the light, in some cases, complements a scenario, presenting itself and becoming the scenography itself. Thus, it is considered pertinent to expose procedures used for the construction of lighting in the reported shows. To this end, a historical and theoretical survey of the relationship between lighting and scenography is presented, based on the authors Appia (1962), Tudella (2018), Forjaz (2008) and Camargo (2012). Such discussion proposes a dialogue between the mentioned authors, the creative processes of four shows that work with lamps, instruments and shadows as scenography and light as a scenographic effect.

**Key Words:** Scenic Lighting. Scenography. Creative Process.

---

1 Revisão gramatical e ortográfica realizada por Danyelle Ribeiro Vasconcelos.

2 Iluminador e Cenotécnico. Mestre em Artes pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (UFCE). Como professor de Iluminação formou alunos pelo Gera e IATEC em Fortaleza e no interior do estado. Participou de diversos festivais e realiza trabalhos para companhias e artistas como: Bagaceira; Teatro Máquina; Edisca; Grupo Imagens; Cia. Cearense de Molecagem; entre outros.

✉ cieleni@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/3391351108314422> |  <http://orcid.org/0000-0002-5458-8482>

3 Mestre em Artes pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) (2019). Especialista em Iluminação Aplicada: Arte, Arquitetura e Engenharia, pela Universidade Cruzeiro do Sul (SP) (2010). Graduado em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal do Ceará (2004). É engenheiro eletricitista / iluminador na empresa Cênica Serviços de Iluminação LTDA e engenheiro eletricitista do Instituto Dragão do Mar.

✉ wfacanha@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/9451430194093398> |  <https://orcid.org/0000-0003-1964-4415>



## El uso de la luz en la composición escenográfica

### Resumen

El artículo propone hacer una reflexión a través de un relato de experiencia sobre el proceso creativo de la luz en la composición escenográfica. Una vez que la luz, en algunos casos, complementa una escenografía, presentándose y convirtiéndose en la propia escenografía. Por lo tanto, se considera pertinente exponer los procedimientos utilizados para la construcción de iluminación en los espectáculos reportados. Para ello, se presenta un recorrido histórico y teórico de la relación entre iluminación y escenografía, basado en los autores Appia (1962), Tudella (2018), Forjaz (2008) y Camargo (2012). Tal discusión propone un diálogo entre los autores mencionados, los procesos creativos de cuatro espectáculos que trabajan con lámparas, equipo y sombras como escenografía y la luz como efecto escenográfico.

**Palabras clave:** Iluminación escénica. Escenografía. Proceso Creativo.



## A luz que desvela a cenografia

Iluminação e cenografia constituem a visualidade do espetáculo. Há nelas a construção de um discurso e/ou de estímulos visuais, surgidos na relação entre as diversas camadas que formam a linguagem da cena. Neste artigo, são realizados relatos de experiências que trabalham a luz como composição cenográfica. Não há aqui uma pretensão de que os processos citados neste texto sejam manuais a serem seguidos. Torna-se interessante levantar pensamentos e conceitos, baseados em práticas criativas da luz como composição cenográfica, dialogando com trabalhos que já foram montados e apresentados ao público. Percebe-se, atualmente, que o teatro contemporâneo passa a trabalhar com as linguagens de uma forma híbrida. Porém, essa relação Iluminação/Cenografia é desenvolvida desde o surgimento do teatro.

Gillette (1987) afirma que, já nos dramas medievais, utilizavam-se artifícios padronizados para as representações das produções, como o céu, o inferno, o palácio e pátios. Na Renascença, aconteceu uma revolução em termos cenográficos. Alguns teatros dessa época tinham conjuntos cenográficos permanentemente agregados à sua arquitetura. Porém, outros espaços teatrais da mesma época eram desprovidos de elementos cenográficos. Do período da Restauração até meados do século IX, os espetáculos aconteciam na frente de alguns conjuntos cenográficos. Apenas nos últimos cento e quarenta e cinco anos é que tivemos uma modificação na forma de representar os elementos dos espetáculos, de forma que a iluminação cênica e a cenografia passaram a atuar em conjunto.

Tudella (2018) discorre em vários momentos sobre encenadores/pensadores que buscavam desenvolver alguma relação entre luz e outros elementos da cena. Dentre eles pode-se destacar: Giacomo Torelli (1608-1678); Nicodemus Tessin (1654-1728); Sebastiano Serlio (1475-1554); Leone de'Sommi (1525-1590), Angelo Ingegneri (1550-1613), Nicola Sabbattini (1574-1654) e Josef Furtenbach (1591-1667). Estes partiram em busca de desenvolver a iluminação, arquitetura teatral e a cenografia como linguagens, mesmo com as limitações da época:

De todo modo, os artistas procuravam tirar o maior partido possível das características das fontes de luz artificial e sua relação com os aspectos arquitetônicos dos espaços teatrais, apresentando soluções que impressionavam o público da época” (Tudella, 2018, p. 254).



Tal recorte é retirado da escrita do autor sobre procedimentos criativos da luz, ainda na época renascentista. Passados alguns séculos, Richard Wagner (1813-1883) trabalhou em busca de unidade e conexão entre as artes. Apesar de, na concepção visual, Wagner pensar a cenografia e a pintura como elemento principal, havia o interesse da busca de relação com outros elementos visuais, como a iluminação. Wagner propôs a utilização da luz por outra perspectiva na relação com o espaço, como por exemplo, a retirada da luz da plateia.

Edward Henry Gordon Craig (1872-1966), encenador e cenógrafo, foi outro a pensar a mobilidade dos cenários e a relação com outros elementos, como atuação e iluminação. Craig utilizava os *screens*, telas que se movimentam no palco, no qual o ator passava a contracenar com elas, proporcionando movimentos e sombras na relação entre atuantes, luz e *screens*.

Forjaz disserta sobre Craig e a criação dos *screens*, em que a iluminação era um potencial, pois sob a ação da luz era possível gerar uma relação com as formas: “Assim a relação entre essas formas e a luz possibilita uma infinidade de movimentos e atmosferas que podem acompanhar a compreensão dramática de qualquer peça” (Forjaz, 2008, p.164).

No começo do século, Adolphe Appia (1862-1928) repensa a relação iluminação/cenografia baseado em algumas ideias e críticas à Wagner. Com o surgimento da luz elétrica, a encenação se deparou com um grande problema entre luz e cenografia: a quebra da ilusão pictórica. Os tecidos pintados, que eram antes usados como composição cenográfica, já não surtiem os mesmos efeitos ilusórios. Diante disso, Wiens indica “que aconteceu foi uma transformação das concepções caducas, da representação pictórica, em uma visualidade dinâmica, composta em forma de módulos e que visava ampliar o espaço” (Wiens, 2014, p.222).

Appia (1962) entendia que era preciso trabalhar a tridimensionalidade em cena e não a bidimensionalidade das cenografias dos tecidos pintados, pois havia certo conflito entre a função da iluminação e as telas pintadas:

O arranjo das telas pintadas para representar o cenário, demanda que a iluminação esteja exclusivamente a seu serviço, de forma que torne a pintura visível, uma relação que em nada tem a ver com o papel ativo desempenhado pela iluminação e claramente a deixa em conflito com ela (Appia, 1962, p.22. Tradução nossa).



Desta forma, compete à iluminação criar atmosferas e ambientes, ainda que de forma subjetiva. É papel da luz também, a sua utilização como jogo, por intermédio da sua interação com outros elementos da cena.

A partir de Appia, houve o desenvolvimento da luz como elemento cenográfico por intermédio da expressão da luz, no qual pode-se criar signos, atmosferas e espaços:

Para Appia, a iluminação tem as seguintes funções: 1. ela aumenta o valor plástico do universo cênico, e lhe confere seu máximo poder expressivo; 2. contribui para a criação de uma atmosfera ou um ambiente cenográfico; e 3. a iluminação pode substituir os signos fornecidos pela pintura, e pode criar a cenografia de si mesma ou através de sombras sugestivas (Dudeque, 2009, p.12).

Appia propõe então a expressividade explorando a unidade entre elementos que compõem a cena, repensando noções de espacialidade, iluminação e cenografias, de modo que cada espetáculo deveria propor e apresentar suas próprias peculiaridades “descartando os cenários que se repetiam, ficando evidenciada sua indicação de uma intervenção flexível da luz” (Tudella, 2018. p.489).

Assim, na condição de iluminadores(as), é importante atentar para a iluminação como construção dramática e jogo com outros elementos que compõem a cena, (re)pensando a ideia de luz ativa na ação da cena, tornando-a viva e presente. Quando o(a) iluminador(a) passa a compreender os aspectos conceituais da luz e sua construção no processo de criação visual, torna-se possível contribuir de uma forma mais positiva com o espetáculo. Forjaz comenta sobre como Appia define essa vivacidade, a partir do termo luz ativa:

Appia intenta assim, para transformar efetivamente a função iluminação, alterar sua qualidade: de uma luz passiva que tem por objetivo apenas “tornar visível”, para uma luz ativa e móvel. A iluminação confere assim movimento à cenografia, ou seja, vivifica o espaço, permitindo uma relação concreta entre o ator vivo e o espaço, tornando vivo através da luz. A luz ativa é o instrumento de orquestração das relações entre os diversos elementos que compõem o espetáculo (Forjaz, 2008, p.105).

Portanto, a luz ativa se apresenta como ação, algo que modifica, interfere, revela e desvela, resultando na construção da visualidade da cena. No entanto, para Appia, “é apenas mediante o poder da iluminação que o cenário pode se tornar verdadeiramente expressivo, e esse fato deve



ser considerado na sua construção”<sup>4</sup> (Appia, 1962, 64). Com base nessa compreensão da luz como elemento que desvela a cena, discorreremos a seguir sobre aspectos técnicos e práticos da relação entre iluminação e cenografia.

## Abatidos na Saída de Incêndio e o uso de lâmpadas e luminárias como cenografia

Em *Abatidos na Saída de Incêndio*<sup>5</sup>, que esteve em temporada no Theatro José de Alencar e no Teatro Dragão do Mar, no ano de 2018, em Fortaleza, é uma peça ambientada em um restaurante surreal. Existem frequentadores e funcionários se movimentando com cabeças de frangos, de modo que a origem desse comportamento é obscura. Há um princípio de incêndio e a situação foge do controle, desencadeando uma histeria coletiva. Em um segundo momento, há uma quebra da representação e a peça passa a ser uma “espécie de manifesto” sobre o próprio teatro e sobre a “ideia” da representação.

Percebeu-se, então, dois caminhos para percorrer na construção da iluminação. Um, consistia em representar por meio da luz, o outro, em trazer a luz como performance. De início, era preciso construir o ambiente representativo, que era o restaurante, ou seja, trazer à tona recursos de iluminação que gerassem um processo de significação daquele ambiente no qual a peça era representada. Camargo (2012) afirma que o processo de significação na representação se dá por dois níveis: conotação e denotação:

Quando o espectador vê um efeito de luz (produzido de modo inativo ou não) ele entende que tal efeito quer denotar alguma coisa, isto é, quer significar algo, como “relâmpago”, “arco-íris”, seja o que for. A partir dessa significação primeira é que ele busca entender o seu segundo significado (conotativo), dentro de um contexto mais amplo da peça (CAMARGO, 2012, p.84).

Tendo por base essa compreensão, partiu-se em busca da construção do ambiente restaurante. Não havia muito recurso financeiro disponível para a montagem do espetáculo. O

---

<sup>4</sup> However, it is only through the power of the lighting that the setting can become truly expressive, and this fact must be taken into account in its construction. (Tradução Nossa).

<sup>5</sup> Espetáculo da XXVI Turma da Licenciatura em Teatro do IFCE, que tem como proposta encarar a violência política no atual contexto brasileiro e refletir sobre que teatro ainda pode ser feito e o que pode ser feito no teatro. Espetáculo disponível no link: <https://youtu.be/Nm2OANaF34c>.



cenário era composto apenas por mesas e bancos de madeira, onde havia alguns clientes e funcionários, vestidos com máscaras de cabeças de frango.

Para potencializar o cenário, na criação do ambiente do restaurante, foram construídas algumas luminárias, de forma artesanal, feitas com baldes de alumínio, com lâmpadas *PAR 64*<sup>6</sup>, foco #2, que pertenciam ao próprio teatro no qual o espetáculo ficou em temporada. Essas luminárias ficaram penduradas sobre as mesas do restaurante.

Figura 1 - As Luminárias na construção do cenário



Fonte: Acervo do Espetáculo. Foto Luís Alves

<sup>6</sup> Refletor Parabólico Aluminizado, que possui um fecho de luz paralelo, de acordo com o diâmetro e lente de cada equipamento.



Assim, optou-se por uma construção em que a luz se apresentasse na cena também de forma cenográfica. Quando se abriam as cortinas, o ambiente era, de imediato, revelado. A sonoplastia desenvolvia uma atmosfera de suspense, à medida que o jogo entre luz, sombras, cenário e som se intensificava. Em seguida, uma fumaça começava a surgir no palco, fazendo com que os “frangos humanos” se agitassem. Todo esse jogo (interação) entre as linguagens da cena representava o início de um incêndio no restaurante.

Na luz, houve a busca pelo caos, pelo risco e pela tensão. Utilizou-se o efeito de queda de lâmpadas, no qual estas eram arremessadas ao palco, ficando penduradas um pouco acima da cabeça dos atores e das atrizes. Nessa cena, foram utilizadas lâmpadas tubulares de LED, amarradas ao urdimento do teatro, escondidas do espectador, durante o início do espetáculo. Quando iniciava o incêndio, um cenotécnico do teatro, posicionado no urdimento, começava a jogá-las ao palco.

Essas lâmpadas ficavam cerca de 3m acima do nível do chão do palco. Apesar de trabalhar com o risco, essa sensação ficava apenas aos espectadores, já que as lâmpadas tubulares de LED possuem um peso bem reduzido, corpo em acrílico, e estavam amarradas aos cabos das extensões e em cabos de segurança, presos às cordas.

A plateia, então, começava a ficar tensa com a cena ao ver as lâmpadas caindo, o próprio “teatro desmoronando”, até que outras lâmpadas começavam também a cair sobre a própria plateia. Elas caíam piscando, por não serem dimerizáveis; quando acendidas a 4% de sua potência total, criava-se um efeito de acender e apagar em rápida frequência.

Esse acende/apaga da lâmpada jogava com a proposta do caos em cena: as lâmpadas caíam junto com o movimento dos atores, de forma que as ações se completavam. O risco era calculado e executado com segurança, o que resultava na atenção total do espectador durante a cena. Em um determinado momento, os(as) atuantes paravam de repente, retiravam as máscaras e encaravam a plateia. Naquele momento, era proposta a quebra da representação. Pensamos, então, em parar de piscar as lâmpadas, deixando-as acesas. Porém agora, já não existia o ambiente do restaurante. A cenografia constituída por cadeiras e bancos era substituída por uma bateria e por uma banda no palco. A cena agora pretendia a não representação.

Assim, era preciso fazer algo com as luminárias. Criamos então uma engenharia com elas. Em cada uma, amarramos um cordão de *nylon*, que passava por algumas roldanas e chegava a



determinado local no palco, de modo que, quando alguém puxava os cordões, as luminárias se moviam em cena. Assim, encarregamos a um ator de ficar responsável por manipular as luminárias em cena. Quando ele puxava os cordões, todas as luminárias se moviam para iluminar somente a banda, que ficava à direita alta do palco, de acordo com a figura abaixo:

Figura 2 - A desconstrução do restaurante



Fonte: Acervo do espetáculo. Foto Luiz Alves

Pode-se observar na imagem acima, que durante o espetáculo, não era utilizado nenhum tipo de filtro de cor, sendo explorada apenas a temperatura de cor das luminárias e das lâmpadas tubulares de LED, de modo que a cena fosse iluminada por uma temperatura fria de 6.500k do LED e 2.700k das lâmpadas PAR, instaladas nas luminárias, que eram mais amareladas e quentes. Com isso, construiu-se um contraste visual para o espetáculo.



Neste trabalho, a iluminação desempenha também uma função cenográfica. Durante o espetáculo, em determinados momentos, ela é o ambiente do restaurante, em outros, delimita espaços, tornando-se presente no jogo com a cena, expressando teatralidade e performatividade. Luciani e Faleiro assim se referem ao termo:

Essa performatividade revela-se na possibilidade da luz de “estar” ativamente em cena, contracenar com o ator, “ambientar” a encenação, interagir com ela e dialogar com os outros elementos do palco, sobretudo a sonoplastia e o performer, mas também o cenário, o movimento, o gesto, ou seja, com qualquer elemento significativo e compositor da cena (Luciani; Faleiro; 2012, p.2).

De acordo com a citação acima, pode-se resumir que em *Abatidos na Saída de Incêndio*, a luz é estabelecida, através do jogo entre as linguagens que constituíam a ação da cena, sendo em alguns momentos elemento representativo, e em outros momentos, performance na contracenação com os(as) atuantes.

## ***O Cantil, construção e quebra da ilusão***

No espetáculo *O Cantil*<sup>7</sup>, o Grupo Teatro Máquina<sup>8</sup> apresentou sua versão de *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht. Na história adaptada, existiam um patrão e um empregado, que percorriam um território sem tempo nem espaço definidos. Na encenação, dois atores eram transformados em bonecos, sendo o tempo todo, manipulados por outros dois atores. Não havia palavra verbalizada, apenas manipulação e o gesto era trabalhado. No espetáculo, convenionava-se que durante o dia, o empregado carregava as coisas e servia ao patrão, e durante a noite, eles descansavam, cada qual em sua barraca. Havia um clima de desconfiança entre patrão e empregado, que era ampliado pela presença/ ausência do objeto cantil. A diretora Fran Teixeira<sup>9</sup> queria que a iluminação e a cenografia ajudassem na construção dramatúrgica do espetáculo, que explorava o teatro épico brechtiano, em que o espectador não deveria se deixar

---

<sup>7</sup> Espetáculo do Grupo Teatro Máquina, que estreou em 2008, em Fortaleza. Tendo circulado por diversas cidades do país e também em Havana (Cuba) em 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/28044389> .

<sup>8</sup> Teatro Máquina é um grupo de Fortaleza. Que desde 2003 investiga o corpo e a presença, o gesto em sua decupagem, e a palavra como imagem.

<sup>9</sup> É diretora de teatro e artista do Teatro Máquina. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA (2013). Professora e coordenadora da Licenciatura em Teatro do IFCE.



enganar pelo seu caráter ilusionista. Porém, para quebrar a ilusão da representação, era preciso, primeiro, criá-la. Oddey e White mencionam a capacidade da luz e da cenografia criarem realidades e ilusões:

A cenografia e a encenação jogam com a realidade e com a representação. O aparecimento e desaparecimento; novas tecnologias e a performance geram perguntas fascinantes sobre verdade e ilusão, pragmatismo e idealismo, a realidade e o irreal. Os lugares imaginários para encenações foram ampliados para dimensões maiores através de novas tecnologias (Oddey; White; 2008, p.157).

Junto a este pensamento acrescenta-se a iluminação como artifício de criação de realidades e de representação. Assim, através da luz, criou-se a representação do caminho percorrido por patrão e empregado durante o dia. O longo percurso e o esforço que o trabalhador empregava ao carregar os objetos do patrão sob um sol escaldante necessitavam ser amplificados através dos efeitos de luz para o espectador.

Para que esta amplificação ocorresse, criou-se por intermédio da luz, a ambientação de caminhos em cena, executados por corredores de luz, feitos com equipamentos com lâmpada PAR 64, foco #5, com filamento na horizontal. Cada PAR possuía uma gelatina da marca *Rosco Super Gel*, de número de referência R#09, *Pale Gold Amber*. Isso fazia com que a cromaticidade da cena modificasse, sugerindo a sensação do calor e ainda ajudava a criar o ambiente do deserto. Havia também duas laterais, uma alta e outra de chão, construídas com equipamentos com lentes PC ou refletor elipsoidal, que reforçavam esses caminhos, sem que a luz delas tocasse o chão. Foi realizada uma entrevista com a diretora do espetáculo para que ela comentasse sobre a construção da iluminação como elemento cenográfico da peça. Assim, Fran Teixeira fez o seguinte comentário:

A luz cria espaço e ambiente, sugere dia e noite e a passagem do tempo, além da ênfase nos gestos desempenhados pelos personagens e na repetição dos mesmos. A música dá o ritmo e o tom da viagem e do passar do tempo. Neste trabalho, acredito que a cenografia está sim expandida em luz e a tensão está expandida em som. Como há uma certa economia na escolha dos elementos e em se tratando da luz, temos uma luz delicada e complexa para ser montada, mas que se repete e se revela ao longo da viagem que os personagens estão realizando, acredito que a luz é cenografia e também texto, porque seu desenho, sua repetição e suas marcas também estão contando a história<sup>10</sup> (FRAN. 22/03/2021).

---

<sup>10</sup> Fran Teixeira, diretora do espetáculo *O Cantil*. Entrevista concedida a Teixeira e Freitas em 22/03/2021.



Assim, em *O Cantil*, a luz é estabelecida na ideia da representação. Em alguns momentos, os atores passavam de um caminho a outro, havendo uma transição de luz entre esses corredores. Nesse momento, a luz se apresentava de forma simples, como elemento cenográfico. A luz estava presente como tempo e espaço dramático em cena, representando os caminhos.

Foi construído um céu estrelado para representar o momento da noite em que patrão e empregado descansavam no deserto. Para esse efeito ser atingido, uma rotunda de veludo pesado precisou ser perfurada, seguindo o modelo de uma constelação. Atrás do veludo, milhares de micro lâmpadas incandescentes, as famosas “luzinhas de Natal”, eram dimerizadas em 3%. Dessa forma, para cada furo uma lampadazinha representava uma estrela, e duas lampadzinhas, um planeta. Esse cuidado e interação entre iluminação e cenografia resultaram em uma cena com requintes realistas.

Assim, com caminhos representando o dia e estrelas, à noite, formou-se a cenografia do espetáculo e a construção da ilusão, que eram percebidos logo durante as primeiras cenas. A diretora, Fran Teixeira, comentou essa construção e a relação entre os elementos em cena:

A construção de todos os elementos em *O Cantil* tem por base o desenho rigoroso do gesto e a síntese a que se chegou. Então acredito que, como encenadora, estive atenta a isso, que chamo de certa economia para que, com um uso reduzido de cada elemento, cada um também pudesse se revelar em sua gestualidade. A luz desempenha um gesto no trabalho, a música também, o figurino e os elementos cênicos também. Como o espaço é o espaço da viagem, com seu caminho diurno e o recolher nas barracas noturno, a luz marca definitivamente esse espaço-tempo, em comunhão com a música<sup>11</sup> (FRAN. 22/03/2021).

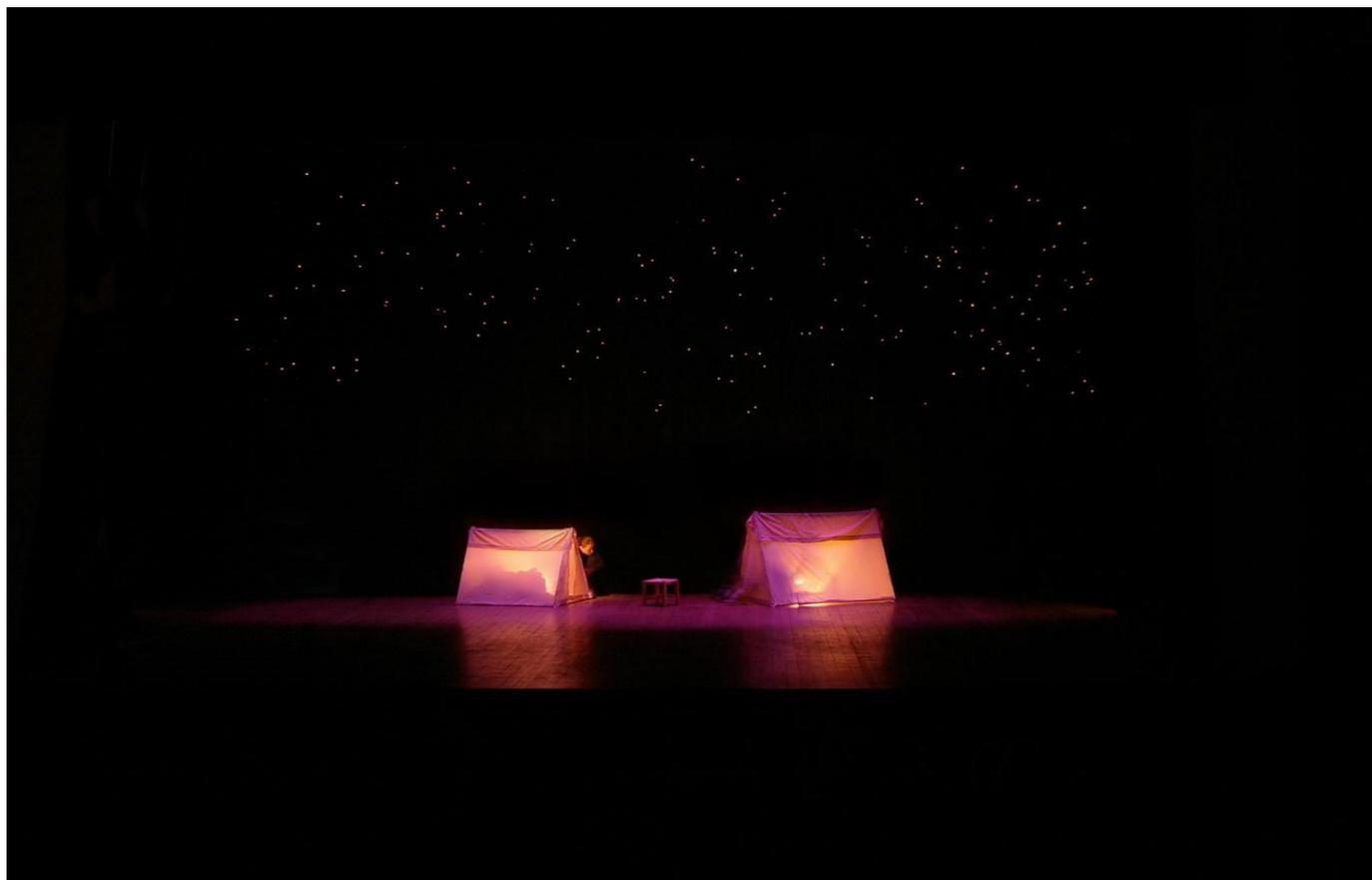
Em alguns momentos do espetáculo, a direção propunha trabalhar com ideias de distanciamento levando em consideração a visão de Bertolt Brecht (1898-1956), de modo que a iluminação, antes apresentada como cenografia, representasse o dia, caminhos, e noite, através de luz, espectro visível, revelando os efeitos, a maquinaria teatral e os atores na manipulação dos bonecos. Um exemplo da luz como recurso de distanciamento é a luz das estrelas sendo revelada, quando a iluminação passou de 3% a 100% de intensidade, de forma brusca, em que  $\frac{3}{4}$  das lâmpadas, que estavam atrás da rotunda, fizeram um efeito inesperado, indicando a técnica utilizada para se alcançar aquele realismo ilusório da constelação.

---

<sup>11</sup> Fran Teixeira, diretora do espetáculo *O Cantil*. Entrevista concedida a Teixeira e Freitas em 22/03/2021.



Figura 4 - O céu estrelado no deserto



Fonte: Acervo do grupo. Foto: Deyvison Teixeira.

## ***Abraços e a luz na construção da chuva cenográfica***

O diretor Erwin Schrader<sup>12</sup>, do Coral da Universidade Federal do Ceará, estava com um grande desafio, para o espetáculo *Abraços*<sup>13</sup>.

Seu desejo era que durante a música *Aos Nossos Filhos*, do compositor Ivan Lins, uma chuva cenográfica banhasse os músicos que cantariam essa canção, sob a água que caía do céu. Para aumentar um pouco mais esse desafio, a música acontecia no meio do espetáculo e, na cena seguinte, todos os artistas deveriam estar secos, assim como o palco.

---

<sup>12</sup> Regente e Diretor do Coral da UFC. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2011). Professor do Curso de Licenciatura em Música da UFC.

<sup>13</sup> Espetáculo de 2009. Celebrou os 50 (cinquenta) anos do Coral da UFC. Fala sobre encontros, desencontros, confraternizações e sobre as fases da vida.



Para que essa ideia se materializasse, a inter-relação entre cenário e iluminação foi essencial para alcançar o objetivo. Nesse espetáculo, não havia nenhuma possibilidade de que uma chuva acontecesse em cena, sem que fosse utilizada água “de verdade”. Mas isso deveria acontecer de modo que tudo estivesse seco na cena seguinte.

Ao analisar um jardim, cuja sua irrigação era por uma mangueira achatada, micro perfurada a *laser*, a qual aspergia água de forma pressurizada, o iluminador percebeu que quase não se notava sua irrigação nas primeiras horas da manhã. Mas observando esse mesmo jardim, no horário crepuscular, quando a luz do pôr do sol iluminava essa água pressurizada, um volume de água inesperado era revelado. Essa observação foi fundamental para a elaboração do cenário da chuva cênica. Camargo comenta essa analogia com a realidade:

A diversidade de olhares sobre a realidade, tornando-a como motivação e ao mesmo tempo como objeto imediato de representação têm mostrado, pelo menos nos últimos cinco séculos da história da arte, uma reformulação constante no conceito de analogia (Camargo, 2012, p. 83).

Foi comprada certa metragem dessa mangueira achatada e micro perfurada, que correspondia ao mesmo tamanho da boca de cena do teatro onde o espetáculo iria estreiar. Como a mangueira iria encher-se de água, modificando seu formato e fazendo com que a água passasse a sair pressurizada, sua conexão à vara de cenário se deu apenas por abraçadeiras de *nylon*, que fixava, porém não exercia pressão sobre a mangueira. Um tambor de 100 litros, cheio de água, ficava na coxa, conectado a um motor com potência de 3/4 de CV. Esse motor era acionado pelo iluminador, durante a cena, mediante um canal do sistema DMX. Após 10 segundos de seu acionamento, o motor levava água do tambor até essa mangueira achatada, que pressurizava a água e fazia com que esses filetes caíssem da boca de cena até o centro do palco (Link do Vídeo da cena: <https://youtu.be/wW1QYsj21tA>. Camargo assim se refere à luz como representação da realidade, em cena:

Para fins de comunicação, não importa, necessariamente, como é executado o efeito do ponto de vista técnico, desde que ele dê conta da informação que tem a transmitir. Para o espectador, o que importa é que se trata de uma representação da realidade, na qual uma luz artificial está no lugar de outra (natural, no caso), com a qual mantém uma certa semelhança perceptiva e à qual se refere (Camargo, 2012, p.82).



Assistir essa cena de frente, sem nenhuma iluminação de contraluz, era desolador. Não se percebia a água caindo. Porém, lembrando da experiência da luz do sol crepuscular, uma ação de iluminação cênica poderia transformar essa solução cenográfica, utilizando uma iluminação de contraluz, com seis lâmpadas PAR 64 Foco #5, com filamento horizontal, o volume da água da chuva foi intensificado sensivelmente, e ainda criando a ilusão de que a chuva estava acontecendo no palco todo e não apenas em uma área. Dessa forma, a chuva molhou todos os artistas em uma cena. E, na cena seguinte, não se detectava água nem nos artistas e nem no piso do palco.

Figura 5 - A chuva cenográfica



Fonte: Foto de Luís Alves



## Yugo e a utilização das sombras como composição cenográfica

O espetáculo *Yugo*<sup>14</sup> da bailarina colombiana Daniela Yara Cantillo Castrillon<sup>15</sup> é um espetáculo de dança, cujos movimentos são pensados com base em memórias e emoções da própria bailarina. *Yugo* também tem um trabalho corporal que transita entre a tensão e a suavidade do corpo. *Yugo* é a própria Yara Cantillo. Em cena, não havia cenário, apenas pequenos morros de areia espalhados pelo palco. Para a criação de luz, era preciso adentrar o universo do espetáculo e trabalhar a iluminação a partir por meio dele. Dessa forma, a luz passou a delimitar espaços e a dilatar a bailarina em cena.

Assim, a luz do espetáculo era estabelecida no sentimento, nas sensações e nas emoções que surgiam com a troca entre o movimento da luz e do corpo da Yara Cantillo. É como se a luz fosse uma continuação dos seus próprios sentimentos.

Força e suavidade, sombra e luz, cor e a sua ausência, as misturas, as projeções das sombras, que eram as próprias projeções da artista, complementavam a ideia principal da luz no espetáculo. Em entrevista concedida pela intérprete, ela explica como absorve a luz do espetáculo em cena:

*Yugo* foi uma composição pensada mais para aprofundar na investigação corporal, e aos poucos isso foi deixando rastros e inquietações em relação à dramaturgia da peça. Por isso, mesmo já entendendo a dramaturgia corporal, eu queria pesquisar, na composição da peça, desde uma linha transdisciplinar. Foi como começaram a chegar outras disciplinas artísticas para compor, com o conceito dramático e coreográfico de *Yugo*<sup>16</sup> (CASTRILLON, 09/02/2021).

Considerando essa autonomia, dada pela coreógrafa, a construção da luz passou a ganhar forma em cena, compondo não só o jogo de movimento na dança, mas também o de composição espacial, transformando a luz em elemento cenográfico de fato, como afirma Yara Cantillo:

---

<sup>14</sup> Espetáculo de dança, Colômbia/Brasil, que surge da necessidade de expressar através do corpo, emoções reprimidas que rasgam a vida e a própria essência. Disponível em: <https://youtu.be/8gO5R4zTm1w>

<sup>15</sup> Artista cênica, nasceu em Barranquilla(COL). Coreógrafa, Intérprete criadora, gestora e produtora cultural, formada em Artes Cênicas Opção Dança Contemporânea 2010-2017 da Universidade Distrital Francisco José de Caldas, Faculdade das Artes ASAB de Bogotá, Colômbia.

<sup>16</sup> Daniela Yara Cantillo Castrillon. Coreógrafa e dançarina do espetáculo Yugo. Entrevista concedida a Teixeira e Freitas em 09/02/2021.



Consigo perceber a luz como cenografia, por causa do trabalho espelhado na parede, as sombras, e as figuras que fazem composição com meu corpo, no chão. Acho que hoje eu poderia tirar o vídeo e a terra e deixar a luz como um elemento primordial, como pauta de composição e criação no conteúdo de cada cena. Ela interage muito com as intenções que carrego nesse corpo. Eu acho que a luz sustenta além da narração de um corpo em movimento, a luz captura e hipnotiza ao público, e pulsa como um coração cênico, expandindo o espaço e quebrando a quarta parede.<sup>17</sup> (CASTRILLON, 09/02/2021).

Na primeira cena, existia um equipamento com lente Plano Convexo no chão, projetando a sombra de Yara no ciclorama. A sombra performava e expressava a própria artista, sendo projeção de como se ela estivesse diante de si mesma, além de delimitar o espaço da dança.

Figura 6 - Projeção de si



Fonte: Acervo dos autores.

<sup>17</sup> Daniela Yara Cantillo Castrillón. Coreógrafa e dançarina do espetáculo Yugo. Entrevista concedida a Teixeira e Freitas em 09/02/2021.



No decorrer do espetáculo, gobos e recortes jogavam com a estética da saia da bailarina. Dias antes de cada apresentação, a artista promovia uma roda de conversa entre convidados, enquanto estes costuravam a saia para o figurino da apresentação.

Suavidade e tensão eram representadas pelas cores e pelas sombras. Isto foi pensado mediante a própria ideia das emoções que carregamos como seres humanos. Não somente porque, em determinados momentos, o movimento do corpo era mais denso ou leve, mas porque cores e sombras podiam externalizar os sentimentos de euforia, ansiedade e depressão.

Na cena em que Yara brincava com as areias, utilizou-se uma luz geral no palco, feita com 08 (oito) equipamentos com lente PC (Plano-Convexo) de 1kW, com recortes de gelatinas recicladas e coladas, gerando um efeito furta-cor. Em outro momento, a artista citava um trecho do livro *La Ceiba de la memoria*<sup>18</sup>, que narrava o monólogo de *Anália Tu Bari*, uma mulher trazida à América pelos navios negreiros. Ela fazia então uma relação com sua própria história. Para essa cena, foi pensada uma luz projetada por gobos, em instrumentos com refletores elipsoidais, fazendo fachos de luz, nos quais a coreógrafa procurava a luz em cena na dança, tendo seu corpo recortado em luz e ausência. Em outro momento do espetáculo, quando Yara encarava a plateia, foram projetadas no ciclorama três sombras do seu corpo, constituindo uma nova composição visual da cena. A artista comenta sobre estes efeitos.

A luz foi como a reverberação do estado do corpo, do movimento que eu interpretava, era como viver o espetáculo em um mundo surrealista, era um corpo gigante, que conseguia usufruir, canalizar, virar potência, virar 3 (três), dois corpos ao mesmo tempo. Nesse sentido, eu voltava à realidade, com mais autoconhecimento de mim. Sempre que danço junto com a luz, sinto ainda mais força, coragem, ousadia, sensualidade, uma bicha de instinto animal, e tudo por causa do visual, de conseguir ver, na luz, um reflexo de meu interior, feito movimento e pele, capaz de falar a verdade. Eu sinto que viajo a um espaço primitivo de mim.<sup>19</sup>

No fim do espetáculo, foram utilizados sete equipamentos tipo *Set Litgh* de 1kW, iluminando o ciclorama, com uma gelatina vermelha, da Rosco Super Gel, de referência R#26, Light Red. Essa luz no ciclorama gerava uma silhueta do corpo da Yara Cantillo, situada no meio palco. Assim, a composição cenográfica em *Yugo* foi realizada por sombras de diferentes tipos e efeitos de cores.

---

<sup>18</sup> Livro escrito por Roberto Burgos no ano de 2007.

<sup>19</sup> Daniela Yara Cantillo Castrillón, coreógrafa e dançarina. Entrevista concedida a Teixeira e Freitas em 09/02/2021.



## Considerações Finais

Em breves considerações, é possível perceber que atualmente, de uma forma mais tradicional, existe uma prática comum de separar as funções de concepções cenográficas e de iluminação cênica. Essa separação já está consolidada no meio artístico. Porém, conforme Bellman (1967), para que a arte seja consolidada em cena, ambos os profissionais devem abdicar de seus títulos e serem apenas reconhecidos por *designers*, no qual o termo ressignifica o artista que concebe a cenografia e a iluminação cênica, e mantém o controle sobre todas as visualidades do espetáculo, pois a concepção de cenário e de iluminação devem acontecer juntas, de tal forma que encontrem a representação adequada para a concretização artística.

Contudo, conforme os espetáculos comentados neste artigo, a iluminação vai além da criação de atmosferas. Ela cria ambientes, performa e interage entre elementos e corpos. Através da sua utilização como jogo, com as camadas (linguagens) que compõem a cena, a luz evidencia signos e se estabelece como composição cenográfica.

Apesar de parecer inovador e revolucionário para a cena, tal concepção sobre a luz não o é, pois, diversos encenadores já pensavam essa relação desde a renascença. Logo, apenas reforçamos essa concepção de que a iluminação continua sendo uma linguagem fundamental e indissociável da visualidade da cena, podendo transformar-se em ambientes, espaços e signos importantes à cena. Desse modo, torna-se interessante também pensar a hibridez de linguagens que compõem o visual da cena. Mesmo atentando para o fato de que a concepção artística de um espetáculo é realizada por profissionais de diversas áreas, é importante que haja sempre o diálogo entre os designers, para que a visualidade da cena esteja sempre sendo (re)pensada, de forma constante e com um processo criativo contínuo.

É importante que pela imersão na arte teatral, na interdependência e coexistência dos elementos da cena se consiga alcançar, em cada linguagem e em cada espaço de representação, uma forma de dar vida às ideias e sensações. E, quanto mais a iluminação e a cenografia conseguirem seguir uma mesma linha, mais fácil será a consolidação da arte.



## Referências

- APPIA, Adolphe. **Music and the art of the theatre**. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1962.
- BELLMAN, Willard F. **Lighting the stage: art and practice**. New York, N.Y: Harper and Row, 1967.
- BURGOS CANTOR, Roberto. **La ceiba de la memória**. Bogotá, Editora: Seix Barral, 2007.
- CAMARGO, Roberto Gil. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASTRILLÓN, Daniela Yara Cantilho. **Entrevista**. Concedida a Teixeira e Freitas. 09/ 02/ 2021.
- DUDEQUE, Norton. O DRAMA WAGNERIANO E O PAPEL DE ADOLPHE APPIA EM SUAS TRANSFORMAÇÕES CÊNICAS. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], jun. 2009. ISSN 1980-5071.
- GILLETTE, J. Michael. **Theatrical design and production**. California: Mayfield Publishing Company, 1987.
- LUCIANI, Nadia; FALEIRO, José Ronaldo. A Performatividade da Luz em Otelo. **Anais ABRACE**, v.13, n.1, 2012.
- ODDEY, Alison e WHITE, Christin. As Potencialidades do Espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- TEIXEIRA, Fran. **Entrevista**. Concedida a Teixeira e Freitas. 22/03/2021.
- TUDELLA, Eduardo. **A Luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- WIENS, Birgit et al. Luz Criativa – O legado de Appia e as cenografias intermediáticas de Hotel Pr Forma. **Urdimento**, v.2, n.23, p. 219-243, 2014.

Recebido em: 31/03/2021

Aprovado em: 18/06/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Artes – CEART  
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas  
[aluzemcena.ceart@udesc.br](mailto:aluzemcena.ceart@udesc.br)