

Pequeno Mostruário do olho do espectador: Da percepção do visual cênico ¹

Petit nuancier de l'œil du spectateur:
De la perception du visuel scénique

Small display of the eye of the spectator:
from the perception of the scenic look

Christine Richier ²
Tradução: Priscila Costa ³

Resumo

Este artigo debate o funcionamento do encontro entre a representação e o olho do espectador. Este pequeno Mostruário explora as condições de percepção do olho do espectador, com o objetivo de compreender as interações entre o olho e a luz em cena.

Palavras-chaves: Iluminação cênica; percepção da luz cênica; recepção do espectador; relação luz, cena e espectador

Résumé

Cet article aborde le fonctionnement de la rencontre entre la représentation et l'œil du spectateur. Ce petit nuancier explore les conditions de perception de l'œil du spectateur afin de comprendre les interactions entre l'œil et la lumière sur scène.

Palavras-chaves: Éclairage scénique; perception de la lumière de la scène; réception par les spectateurs; relation entre la lumière, la scène et le spectateur

Abstract

This article discusses the behavior of the encounter between the representation and the viewer's eye. This small display explores the conditions of perception of the eye of the spectator in order to understand the interactions between the eye and the light on stage.

Keywords: Stage lighting; perception of stage lighting; spectator reception; relations between light, scene and spectator

E-ISSN: 2358.6958

¹ Artigo publicado em: Christine Richier. Petit nuancier de l'œil du spectateur. De la perception du visuel scénique [Pequeno mostruário do olho do espectador. Da percepção do visual cênico.]. *Revue des Sciences Sociales* [Revista das Ciências Sociais], 2015, n° 54, "Voir/Savoir" [Ver/Saber], p. 90-97.

² Iluminadora, Doutora em Letras e Artes pela Universidade Lumière Lyon 2 e Professora de Iluminação Cênica na ENSATT - École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre em Lyon na França. christinerichier@gmail.com

³ Iluminadora e Mestranda em Artes da Cena e do Espetáculo Vivo - Université d'Artois, França. priscilacoast@gmail.com

A luz não faz nada; ela espera o olho.
(Gaston Bachelard)

Entrar numa sala de espetáculo, sentar-se, olhar a cena e sentir o escuro envolver suavemente os espectadores... *Theatron*, em grego *o lugar de onde se vê*, mas o que se vê? Como funciona esse encontro entre a representação e o olho do espectador? Diz-se que esse olho está saturado de informações visuais em nossos dias, ávido de imagens novas e sempre pronto a mudar de canal. Iluminadora e operadora de luz de teatro, olho há mais de trinta anos a cena fabricar mundos efêmeros. Se, nas últimas décadas, vimos a entrada em cena de novos meios para renovar a imagem cênica (vídeo, digital, fontes robotizadas), a imagem em espetáculo vivo permanece fugitiva, frágil, sujeita a todos os acidentes, resistente a qualquer categorização.

Aliás, pode-se falar de *imagem*, no teatro? Sempre plural, mutável, diferente para cada espectador - não assistimos à mesma representação sentados na primeira fila ou no terceiro balcão. Para designar o agenciamento dos corpos e das matérias postos em jogo, em movimento, e suas interações com a luz e as projeções, o termo *visual cênico* parece ser mais adequado.

A produção do visual cênico se baseia em múltiplos componentes, a começar pelo lugar de representação, que desempenha um papel importante com a sua arquitetura, com a sua relação entre palco e plateia, com a cor das suas paredes ou com a das pernas da caixa cênica. Ele é a configuração do visual que se constrói em cena com o corpo dos intérpretes, com a presença deles, com as suas expressões e deslocamentos, com a cenografia, as projeções, o figurino, a maquiagem, os acessórios — com tantos elementos revelados, transformados ou apagados pela luz (e não esqueçamos o universo sonoro, outro meio poderoso de confecção do visual).

Se ocorrer que o espectador note às vezes um efeito de luz, esse trabalho permanece quase sempre invisível. A luz no teatro não se diz: ela se funde na paisagem, age discretamente. É tão evidente que não a vemos. Como o ar que respiramos, sentimos quando ela falta ou quando muda, mas raramente a elevamos a um nível de consciência. O espectador sente os seus efeitos, a cada instante da representação, mas sabe dissociá-la mal do resto dos componentes do visual cênico. Como então falar da luz de um espetáculo e compreender o que lhe cabe na confecção do visual? Faltam as palavras, como faltam para a crítica, que só lhe dedica algumas linhas, geralmente vagas.

Este pequeno mostruário propõe explorar as condições de percepção do olho do espectador. Sigamo-lo em alguns temas de reflexão ou de devaneio, que poderiam ser os seus quando ele vai ao espetáculo.

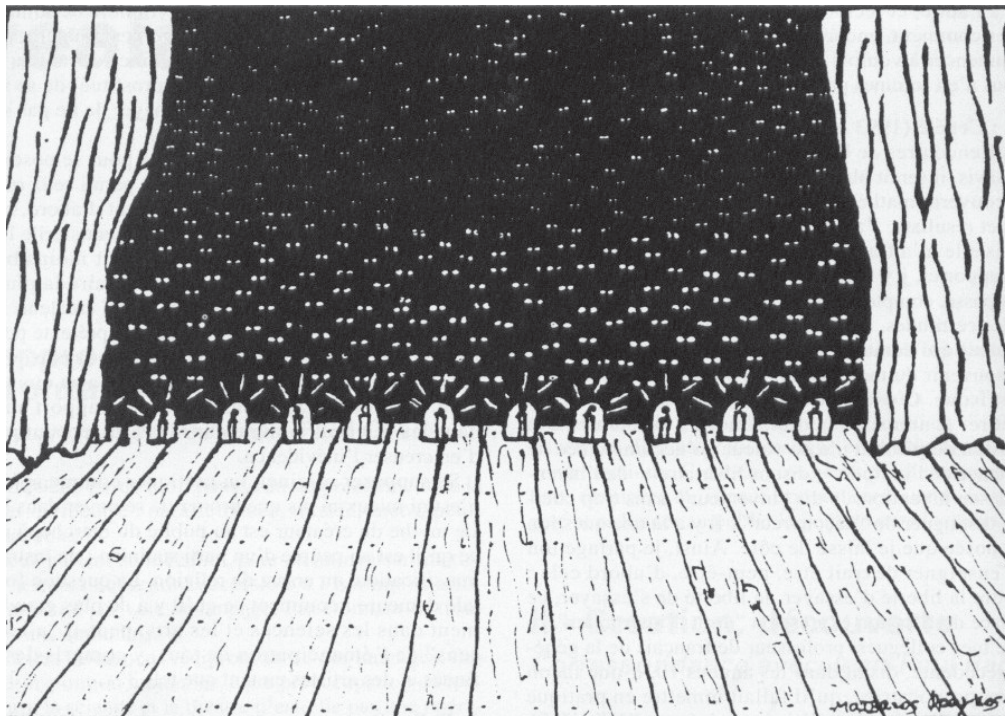
A primeira parte nos leva até à sala de teatro e interroga o lugar que vemos atribuírem a nós; a segunda interroga o escurecimento da plateia; a terceira propõe chaves para compreender as interações entre o olho e a luz; e a quarta tenta uma abordagem da importância do tempo e do ritmo nessa fabricação do visual.

O meu conjunto forma uma espécie de *vade-mecum* do espectador curioso, uma exploração das condições atuais de visibilidade no espetáculo vivo, em que se misturam percepção sensível, fisiologia do olho e física da luz.

Entrar numa sala de espetáculo. Ir ao teatro

- Uma cidade grande, numa noite de inverno. A noite caiu há várias horas e envolve a cidade adormecida. O teatro já não está longe, ele brilha como um farol no final da rua. Eu entro no saguão, cuja luz me envolve e me encanta. Eu me misturo na multidão que se dirige para as portas de acesso à sala.

- Avignon, numa tarde de julho. O teatro já não está longe. Entre ele e eu, a extensão ofuscante de uma praça deserta. Eu entro no saguão como numa habitação troglodita. Essas centenas de salas escuras disseminadas na cidade são refúgios para o sol implacável de Avignon. Laboratórios da sombra, obscuridades necessárias à emergência de uma palavra.



Mateos Rodriguez, 1994. Coleção da autora.

Da rua até o saguão de entrada, os volumes, as cores e a distribuição da luz condicionam o olho do espectador (fenômenos de persistência retiniana podem ser observados até 15 minutos após uma exposição à luz do dia). Que ele ocupe um lugar proeminente numa esplanada ou se esconda no fundo de um beco sem saída, cada teatro tem suas áreas circundantes, sua arquitetura, sua maneira de inscrever-se na

paisagem urbana. Os operadores [tecnicos] em turnê sabem a que ponto a arquitetura de uma sala influencia na representação, e que não vemos o mesmo espetáculo em uma ferradura à italiana ou em um cubo de cimento.

Os espaços e ambiências luminosas atravessados pelo espectador ao se dirigir ao teatro participam da maneira como o seu olho percebe o início da representação.

Ir para o seu lugar

Entrar numa plateia vazia, ou cheia. Escolher o seu lugar ou esperar que o indiquem. Sentar-se aí ou esperar um pouco em pé. Estar atravancados por suas roupas, pelo seu capacete, pelo seu guarda-chuva – pela sua espada, se estivermos no século XVII. Passar por cima dos espectadores sentados. Lamentar o fato de não ter trazido uma almofada. Olhar a plateia lotar. Sondar a plateia ainda adormecida, apreciar o volume do lugar, a distância do palco, a perspectiva, os bastidores.

Cada espectador vê uma imagem diferente segundo o lugar em que está situado. Nenhum vê nem ouve a mesma coisa. Enquanto os convidados e a imprensa se instalam diante da cena, nas primeiras filas – localização comum da mesa do encenador nos ensaios, outros estão localizados mais fora do centro ou menos favorecidos: fundo da plateia, balcões altos demais ou localizados na extremidade direita ou esquerda das primeiras filas.

A respeito do ato de fotografar, o fotógrafo W. Ronis diz que “o bom ponto de vista é o local de onde a imagem será a mais satisfatória para o espírito”. O teatro é uma arte difícil, que deve satisfazer o olho e o espírito de várias centenas de metros quadrados de espectadores (e até oito mil metros quadrados se atuarmos em Bercy). Nenhum dos espectadores vê a mesma coisa.

Essa questão do ponto de vista diz respeito a todos os corpos de ofício da cena. E a iluminação não escapa a isso: deverá integrar essa multiplicidade de eixos de olhar em sua construção. Assim ocorre em relação ao teatro bifrontal, ou em relação ao teatro de arena, em que a mesma direção de luz ilumina um ator de frente para uns, na contraluz para outros.

Nenhum espectador percorre o mesmo caminho; o que importa é que o visual permaneça coerente no desenrolar do espetáculo, que leve cada um para onde a encenação deseja ir, até se alguns precisarem enveredar por atalhos, até espinhosos (que iluminador não tem na consciência alguns infelizes das primeiras filas ofuscados durante a metade da representação por uma contraluz de ângulo delicado?)

Perguntar-se se é preciso invejar os espectadores das primeiras filas

Quando se está debaixo dos projetores, não é a primeira fila que olhamos, mas a última; que olhamos sem vê-los, com os olhos dirigidos para o pequeno lampejo da cabine de luz, lá no fundo. Não é para a primeira fila que atuamos, mas para eles, para o fundo, para os últimos da última fila. E quando aqueles se reconhecem nisso,

no que foi dito em cena, no que foi mostrado, sabemos que acertamos.

Essas palavras do ator J. P. Rabret dizem a dificuldade de uma arte que se dirige à extensão às vezes descomunal de uma plateia. *Closes* para uns, panorâmicas para outros. Ele sabe que no proscênio a proximidade dos corpos é pregnante. Detalhes da expressão, suor, perdigotos, maquiagem que escorre, *eye-contact* fugidivo: nada escapa ao olho aguçado dos espectadores das primeiras filas. A sua paisagem visual é preenchida por corpos e por rostos. Por técnica também, pois é difícil esconder um projetor ou a desordem das coxias, aos olhos de espectadores tão próximos do palco.

Ao mesmo tempo, para outros espectadores, lá no fundo, para os últimos da última fila, a paisagem é totalmente outra. Os componentes do visual cênico são percebidos num olhar, como manchas de cor em movimento. Deslocamentos, figurinos, iluminação e cenografia se lêem como uma frisa, achatados ["chapados"]. É o ponto de vista do operador de luz, que deve ter uma visão de conjunto do palco num golpe de vista. Entre os dois há o meio-termo, o olho do Príncipe, ali onde a equipe artística de um espetáculo instala o seu acampamento durante os ensaios, geralmente entre a sétima e a décima fileira no centro. Alguns encenadores dão voltas como gatos durante um ensaio corrido, passam do balcão à torrinha, das primeiras filas ao fundo da plateia, têm necessidade de testar esses pontos de vista múltiplos. Outros sabem, sem precisar se deslocar. O mais arriscado são os dispositivos ópticos (espelhos, projeções, quadros móveis) que revelam muitas vezes cruelmente essa desigualdade do ponto de vista, ao funcionar apenas para uma parte da plateia.

Mas eis que a luz abaixa...

O ESCURECIMENTO da plateia. Olhar a escuridão invadir a plateia

Durante a redução progressiva da luz da plateia, há um murmúrio suave, as conversas se atenuam, os retardatários se apressam, as pessoas arrumam a sua roupa e se imobilizam diante do palco. Com mais ou menos destreza, o operador de luz passa para o escuro, que envolve lentamente os espectadores.

Seja qual for a sua qualidade e a sua duração, essa redução de luz vale como uma passagem. Seriam necessários escuros profundos, e trabalhar a duração justa deles, pois é dessa escuridão primeira que pode nascer certa dimensão do espaço dramático no imaginário do espectador. Ela não é indispensável, como o mostra o belo vigor atual das artes da rua, que fizeram a aposta difícil de libertar-se dela, e existir num ambiente visual de acaso; mas, essa obscuridade permite uma poesia do visível que não ocorre no exterior ou nas salas não opacas. O teatro é uma fábrica de mundos, mais fáceis de sugerir baseando-se numa volta ao zero operada pelo escuro no olho do espectador.

Ou pelo menos àquilo que se assemelha a um escuro, pois então surgem lentamente inúmeros clarões como o halo esverdeado das luzes de emergência, a difusão azulada da cabine técnica, a dos serviços ou das lâmpadas de bolso nas coxias, sem esquecer as constelações de marcas fosforescentes em cena; esses inconvenientes

são incontornáveis, segurança e fabricação do teatro o requerem, mas o progresso provoca regularmente o aparecimento de novas fontes que embaralham o campo visual do espectador: riscos esbranquiçados das grades de HMI, diodos vermelhos ou verdes dos moduladores de potência [dimmers boxes] e dos amplificadores, e mais recentemente luz dos celulares e dos aparelhos eletrônicos na plateia. Tudo isso torna difícil a construção de efeitos com base na escuridão total.

Perguntar-se desde quando colocamos os espectadores no escuro

Por muito tempo houve mais luz na plateia do que no palco. A história dessa transformação é a de um processo lento e complexo, que suscita a questão da relação entre palco e plateia, como a do lugar do visual na representação. Ela ocasionou inúmeras controvérsias ao longo dos séculos.

Antes de instalar-se nas salas fechadas, o teatro por muito tempo foi uma arte ao ar livre, ritmada pelas variações da luz solar. É na Itália do século XV, quando o teatro se instala em salas fechadas, que a questão de uma diferenciação da plateia e do palco pela luz se impõe aos profissionais da prática – não devemos ignorar, nessa área, a contribuição das técnicas de iluminação do drama litúrgico, as *Sacre rappresentazioni*, então no seu apogeu nas igrejas italianas, que apresentavam desde o século X cenas da vida de Cristo para um público situado no escuro.

No teatro, a obscuridade é preconizada desde o século XVI por Leone De'Sommi, que via nisso a possibilidade “que o olho capte o seu objeto mais diretamente e sem que a atenção seja desviada dele”. No mesmo espírito, Ingegneri afirma em 1598 que “quanto mais o auditório é sombrio, tanto mais o palco parece luminoso”. O ponto de vista deles tem poucos seguidores, e até o século XVIII o palco à italiana permanece na Europa ornada de lustres e de apliques que gastam mais luz na plateia do que na cena. Teatro de uma sociedade burguesa que se mostra: as pessoas vêm se mostrar, os camarotes são um lugar de vida e de aparato, as pessoas jantam neles, recebem neles.

À lentidão desse processo da passagem luz da plateia para o palco se acrescenta um fator econômico: a iluminação da cena era financiada por administradores de teatro com orçamentos apertados, enquanto a dos camarotes, como a da plateia ou dos *foyeurs* frequentemente era assumida pela corte ou pela nobreza, que para brilhar não mede os gastos.

Durante o século XIX, torna-se mais aguda a consciência da necessidade de reduzir a intensidade da plateia durante a representação para aumentar o impacto do visual cênico. O entusiasmo pelos espetáculos ópticos apresentados nos bulevares, num escuro às vezes completo (sombrias, lanternas mágicas ou fantasmagorias o exigem), sem dúvida foi uma força motriz nesse processo. A iluminação a gás também, a qual permite regular à distância a intensidade da chama. Assim, torna-se corrente nos teatros deixar o lustre com um quarto de luminosidade ou de o içar até o ápice da cúpula durante as representações, mas sem chegar até o escuro total. As resistências

da burguesia em desaparecer na sombra resistem no século XIX, particularmente em Paris.

É a Richard Wagner, em 1876, que se atribui a primeira demonstração de força da escuridão total imposta na plateia, durante a inauguração da *Festspielhaus* em Bayreuth, iluminada com gás. Essa escuridão total é imputada a um erro de operação: Wagner teria pedido que seu chefe do gás reduzisse a iluminação da plateia no início da representação como de costume, mas na pressa dos preparativos da estreia, este último teria exagerado, apagando completamente a plateia. Encantado, Wagner mandou que ela não fosse iluminada no entreato. Esse incidente contribuiu plenamente para o estado de receptividade que ele desejava provocar no espectador. A partir daí ele adotou o seu princípio.

Primeiro o acontecimento provocou escândalo, mas o uso se espalhou progressivamente na Alemanha, seguido na Inglaterra por Irving, e na França por Antoine, que, desde 1905, mostra um ponto de vista muito moderno sobre a luz que ele não teme em distribuir de modo desigual (*Causeries sur la mise en scène* [Conversas sobre a Encenação – 1903]⁴).

Para o ator, essa extinção da luz da plateia marca igualmente uma passagem: daí em diante ele já não vê o seu público, o que contribui para uma atuação mais natural e mais concentrada. Ele também está isolado, e logo ofuscado, num espaço que já não é o da plateia, mas o do palco. O seu corpo já não é o de um orador que declama o seu texto diante de uma assembleia, mas o partícipe da imagem cênica cujo primeiro componente é ele. Já não se dirige a um salão mundano, mas à sensibilidade de cada indivíduo. Denis Bablet mostra que não devemos desconsiderar o caráter radical dessa reforma para o “teatro, que teve de enfrentar um público descontente, limitado e forçado a prestar atenção no palco”.

Desse modo, há cerca de um século, a obscuridade da sala foi organizada, isolando o espectador, o *empacotando de escuro*. Esse escuro opera em sua percepção, permite que concentre a atenção, favoreça a escuta e aumente o impacto dos efeitos cênicos em relação aos imaginários. Abre novos campos para a expressão cênica, substitui o fechamento da cortina durante essas mudanças, permite que transforme o espaço ou faça elipses temporais. Permite principalmente que escolha o que se mostra para o espectador ou o que não se mostra para ele, marcando o início de uma era nova na construção do visual cênico.

Mas eis que a representação começa

Primeiro efeito de luz passado por meio de uma longa respiração, primeiro passo no que se reinventa cada noite. Por trás dos painéis de operação está concentrado o povo que opera a luz: a arte fugitiva da representação se baseia em certos instantes que convém não perder. Todos sabem a fragilidade do que se joga, o visual proposto

⁴ Ver - André Antoine. *Conversas sobre a encenação*. Tradução de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Trata-se da tradução de uma palestra de Antoine proferida em 1903 no Rio de Janeiro. (N. T.)

em cena não tem o atrativo das imagens rápidas e saturadas das telas. Para conservar a atenção visual do espectador, convém conhecer o seu olho e as suas reações à luz.

Do olho do espectador.

O olho do espectador se acostuma tanto com o sol quanto com a penumbra

A noção de quantidade de luz é relativa em cena, pois as quantidades de luz postas em jogo são ínfimas, comparadas com as da luz do dia: a unidade principal da iluminação é o lux. Um lux corresponde aproximadamente à quantidade de luz recebida ao pôr a mão a um metro de uma vela. Se nos afastarmos 3 km dessa vela, numa noite escura, ainda poderemos distingui-la, mas não atingiremos aí o limiar extremo de sensibilidade do olho nas luzes baixas (1/3000 de lux). Na outra extremidade da escala, o olho se acostuma muito bem com alguns 100.000 lux fornecidos pelo sol em nossas latitudes. O olho humano é um receptor que possui faculdades de adaptação à intensidade e ao contraste que ultrapassam em muito as da película ou da imagem digital.

No teatro, em que tudo é questão de contraste entre uma ambiência e a seguinte, a irradiação média de uma luz geral no início do século XXI raramente ultrapassa 1200 lux, mas um ator pode também aparecer iluminado pela chama de uma vela ou de um isqueiro (cerca de um lux), como pode fazê-lo sob os 100.000 lux do sol de Avignon.

O olho do espectador não sabe contar

Roger Bacon havia observado no século XIII que a luminosidade de duas velas não valia o duplo da luminosidade de uma só. Segundo estudos efetuados nos anos 1960 na Universidade de Harvard, a sensação de quantidade de luz percebida pelo olho humano corresponde à raiz cúbica da intensidade efetiva emitida pela fonte. Concretamente, isso significa que ao dobrar a quantidade de projetores, por exemplo passando de dois para quatro, o olho só percebe um aumento de luz de aproximadamente 25%. Para alcançar 50%, é preciso acender seis deles, e para dar ao espectador a impressão de ter dobrado a intensidade, é preciso acender 23, ou seja: oito. Mas, três cuidadosamente situados, também podem dar a impressão de mais luz.

O contraste e o brilho atuam mais na sensação de luminosidade do que a quantidade real de luz. Assim, uma ambiência parecerá mais luminosa se a que a preceder for sombria. A sensação de intensidade luminosa varia igualmente com a reflexão do sujeito ou do suporte iluminado. A luz de dez projetores que iluminem uma superfície sombria e fosca pode parecer mais fraca do que a de um único projetor regulado sobre uma superfície clara ou brilhante.

O olho do espectador não se apressa

A adaptação para a passagem de uma intensidade a outra requer do olho alguns instantes de acomodação. Lembrem-se daquele almoço no jardim: faltava vinho, e num impulso caridoso você passou do sol pleno à obscuridade da adega. Por longos segundos você ficou então sem ver nada, esperando que a púrpura retínica, destruída pelos 100.000 lux de fora, se reformasse (se você é maquinista, habituado às mudanças repentinas para o escuro, você pôs então hermeticamente as suas mãos nos seus globos oculares, sem tocá-los, para acelerar a acomodação à obscuridade). Depois, você levou um tempo para escolher bem, e ficou encantado com a leitura de algum rótulo, que se tornou perfeitamente legível com a lâmpada de 25W chian-do no teto (8 lux). Quando os gritos dos convivas o chamaram para fora, por longos segundos você ficou sem ver nada, exposto de novo aos 100.000 lux do sol (se é maquinista, você pode então piscar rapidamente com as pálpebras, remédio contra o ofuscamento, que acelera a acomodação às intensidades elevadas, mais eficaz e discreto que os óculos escuros). Cada vez que o nível de intensidade muda bruscamen-te, o olho precisa de alguns instantes para recobrar as suas faculdades plenas. Assim, aproveitamos em cena da cegueira efêmera do espectador durante uma mudança brusca de intensidade para fazer com que apareça ou desapareçam personagens ou acessórios.

Às vezes o olho do espectador se entedia

“No teatro, o diabo é o tédio”, diz Peter Brook, que ousa levantar a chapa de chumbo que às vezes esconde as nossas pálpebras de espectadores cativos. Do tédio leve, propício ao devaneio, até o tédio total, mortífero, em que nos sentimos prisioneiros de uma cadeira que se tornou desconfortável, todas as variantes existem: o tédio visual, fenômeno de desgaste do olho na duração: passado o tempo necessário para que uma imagem ceda o seu conteúdo, variável segundo os indivíduos e o propósito, ocorre que a percepção se embote e que a luz se torne enfadonha, sob o efeito do hábito do olho à sua presença. O que é suscetível de cansá-lo? A falta de luz, a monotonia, o monótono, o ofuscamento ou a sucessão de efeitos injustificados, o abuso de um efeito ou de uma cor, as transições desajeitadas, as quedas ou mudanças de luz no texto de um ator. Então o olho se fecha ou se volta para outra direção. “Que fazer do tempo em que alguém se desliga de um espetáculo”, pergunta Gérard Lépinois. “Por exemplo, olhar à sua volta... Há uma convenção do escuro no teatro: fosco com os seus matizes de cinza, conexões e poeira. Assim preenchemos a caixa, para nela celebrar a iluminação. A teatralização dá muita importância a esse preenchimento iluminado. O fato de realçar as coisas e os jogos muitas vezes faz a propriedade de um espetáculo, permitindo um salto às vezes abrupto entre ensaio corrido cru e representação. O risco é de apostar demais no mágico. Ele se vingou disso. Por

consequência desse escuro, a verdade é que, embora torne os objetos fascinantes, exagera os defeitos da atuação tanto quanto as suas qualidades. Precisamente, ele é duro com a atuação que não atinge a sua objetividade”.

O tédio torna mais crítico, amplia as fraquezas de atuação ou de ritmo, os defeitos do visual, leva o olhar para toda a parte, salvo para onde o encenador gostaria que ele estivesse.

Isso pode ir até longos minutos de sono profundo. Os espectadores dormem bem mais no teatro do que querem confessar, e o operador que está na cabine sabe disso muito bem, ele que observa às vezes umas costas se arredondarem ou uma cabeça cochilar (quando não é a sua própria cabeça que cochila sobre uma sequência [de movimentos] de um plano de luz que só prevê quatro efeitos em duas horas). Felizmente, se em cena sobrevém o que Ariane Mnouchkine chama de um “instante de teatro”, esse tédio pode desaparecer num átimo e deixar espaço para uma atenção totalmente nova. Nessa matéria, nada é conquistado para sempre.

O olho do espectador é sempre atraído pelo ponto mais luminoso

A minha avó teve a oportunidade de assistir a uma representação de *Le Prince de Homburg* [O Príncipe de Homburg], de Vilar, em Avignon (1951). Assim que Gérard Philippe entrava em cena, dizia ela, era como se houvesse mais luz. Pierre Saveron dispunha então, para iluminar a Cour d’Honneur [o Pátio de Honra] de vinte e sete projetores PC 500 W (o equipamento atual de um salão de festas). Quinze kilowatts bastavam, no local onde hoje em dia são consumidos quinhentos. Os olhos da minha avó eram diferentes e viviam como uma luz geral a qual nós hoje qualificaríamos de meia-luz? Ao olhar de perto as fotos e as imagens de arquivo, podemos ver que o contraste existe, que o espaço é recortado eficazmente, mas vemos sobretudo que Gérard Philippe usa permanentemente um grande jabô branco. Portanto, não é apenas o coração de adolescente da minha avó que fazia com que ela visse mais luz, mas o seu olho, atraído pelo canhão seguidor natural, constituído pelo tecido branco.

O olho é sempre atraído pelo ponto mais luminoso de uma imagem, e a sua pupila se fecha em função da intensidade desse ponto. Em consequência, o olho e o espírito do espectador ficam muito à vontade quando o dito ponto mais luminoso se revela ser o rosto de Gérard Philippe, em vez de uma ribalta de lampiões, de uma bateria de contraluzes à vista, ou de um conjunto agressivo de luzes de emergência.

O olho do espectador é facilmente ofuscado

Que espectador nunca pôs a mão diante da testa, como se fosse uma viseira, para ver melhor o que uma fonte de luz muito ofuscante o impedia de distinguir?

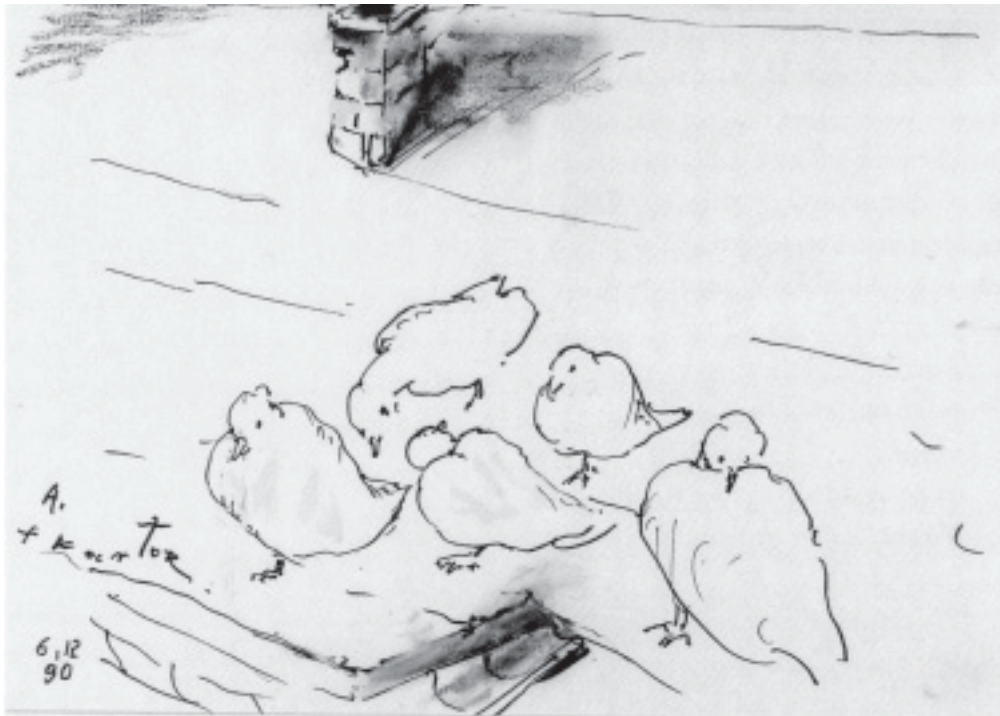
O ofuscamento é sempre uma agressão para o olho. Leonardo da Vinci o havia enunciado há cinco séculos em seus *Cadernos* [Carnets]: “o olho acostumado ao escuro fica ferido ao contemplar subitamente a luz”, acrescentando que quando a pupila se habituou às trevas, os olhos procuram se “manter na pupila e não se deixarão afastar sem lhe infligir uma dor”.

Às vezes ocorre que, na ausência de cortina de cena, os práticos da luz tenham a indelicadeza de instalar elementos cegantes. Talvez ignorem que o olho precisará de longos minutos após a extinção da luz para apagar o seu rastro: durante experiências sobre a escuridão, feitas com estudantes, constatamos que um sujeito que viesse do exterior e entrasse no escuro necessitaria de mais de dezesseis minutos para a sua retina apagar qualquer rastro de remanência. Portanto, a cegueira do espectador deve ser dosada com prudência, mas geralmente sofre, como quando a falta de altura impede de esconder a lente das contraluzes – indispensáveis para dar profundidade, que vêm então ofuscar os espectadores em detrimento da visibilidade.

O olho do espectador gosta de vaguar

O espaço aberto do palco deixa grande liberdade para o olho do espectador, que pode vaguar por ele à vontade e como bem entender. Em visão panorâmica (sem detalhes afinados), a visão binocular cobre um campo médio de cerca de 180 graus. Quando o olhar se focaliza num sujeito, tal ângulo se comprime, tornando mais indefinidos os contornos do resto da imagem. Assim, o olho do espectador passa de uma personagem a outra, alternando visão larga e estreita (o uso dos binóculos ainda está em vigor na ópera, que permite que cada um ajuste os seus próprios *closets*).

Às vezes essa liberdade de olhar incomoda o encenador, que pede que a luz isole uma parte do palco, pensando encontrar aí um equivalente do *close* para forçar a atenção. Às vezes é o efeito inverso que é então obtido (nada pode impedir o olho do espectador de deixar um ator e seguir na penumbra as tiras fluorescentes dos tênis de um maquinista que retira uma mesa de cena). Para Peter Brook e para o seu iluminador Jean Kalman, o *close* pode ser realizado em cena não isolando um ator, mas o iluminando excessivamente: numa luz geral em que tudo é mostrado (Peter Brook, como Ariane Mnouchkine, desconfia muito da não-inocência da iluminação cênica), um ator está super iluminado, sem que o efeito seja içado a um nível de consciência. O olho atraído pelo ponto mais luminoso de uma imagem retorna a ele naturalmente, sem ter a impressão de que a luz lhe dita o que deve ver e o que não ver.



O último desenho de T. Kantor, 1990 - cortesia de Cricoteka
(Centro de Documentação da Arte de Tadeusz Kantor).

QUARTA DIMENSÃO.

Da importância do tempo e do ritmo na percepção do visual cênico

“Há muito tempo que pressentimos os vínculos da luz com o tempo” (Daniel Sibony).

Gostaria, antes de deixar a sala, de convidar o espectador a voltar a se sentar no lugar que escolher. Tentarei então lhe falar do invisível, do que ele poderia ver, do que ele acredita ter visto, do que já não verá. Trata-se aqui de uma questão de tempo, de ritmo. Vocês notaram que aquilo que há de comum a todas as artes é o ritmo? Essa pergunta, feita por um dos seus professores a Appia, quando este ainda era aluno, o acompanhará pela vida afora. Em seu artigo *Rythme global de la mise en scène* [Ritmo global da encenação] (1996), Patrice Pavis põe o olho do espectador para trabalhar: “Cada sistema cênico evolui segundo o seu ritmo próprio. A percepção das diferenças de velocidade, das defasagens, das embreagens e das hierarquias é propriamente o trabalho de organização da encenação, pelo espectador”.

Os estratos temporais de tudo o que compõe a representação se superpõem num mil-folhas cuja primeira camada é o ritmo interior de cada espectador. A função do encenador se aproxima aqui da função do chefe de orquestra, que impulsiona os momentos de uníssono, de fuga ou de contraponto nessa orquestra heterogênea. “Sempre tive a impressão de que antes de escrever um espetáculo, seria preciso escrever a sua partitura”, diz Josef Svoboda. “Determinar quem tocará ou não solo,

quando os *tutti* atacam [...] para construir um relato único, ao mesmo tempo atual e intemporal". Uma partitura sensível, nunca rígida, sujeita às variações de interpretação dos registros que a constituem (a agogia dos músicos), podendo provir da composição sinfônica como de um esquema de improvisação no jazz.

Em certas representações, os efeitos se sucedem sem deixar um instante de descanso para o olho. Outros propõem uma experiência da duração, do quase nada — e até do invisível, como Claude Régy sabe muito bem fazer. Essa questão do ritmo, de uma escrita no tempo, traz à luz a questão que consiste em saber se ela se mostrará (passagem brutal de uma direção ou de uma cor a outra), ou se ela desenrolará o seu fio sem o conhecimento do espectador. Para agir poderosamente, o movimento da luz não carece de ser guindado a um nível de consciência. Um solo de Carolyn Carlson do fim dos anos noventa começava assim, numa luz geral muito luminosa, que compreendia uma pequena ribalta de lamparinas no proscênio. O único efeito do espetáculo consistia numa baixa imperceptível da luz geral durante a representação, e acabava à luz das lamparinas, na hora dos aplausos, sem que ninguém tivesse visto a luz se mexer.

O fato de optar por passar de uma luz a outra importa mais que a composição dos efeitos. Convém determinar o seu momento exato, a tal ponto um movimento de luz pode parasitar o texto de um ator ou, ao contrário, dar a ele uma dimensão insuspeita.

Essa passagem de um estado luminoso a outro, ou balança, pode efetuar-se de maneira suave ou mais incisiva, (contamos pelo menos cinco ou seis segundos, o tempo de uma respiração). Se a balança é lenta e a luz evolui sem o espectador se dar conta, ela se instala mais numa recepção confortável, numa duração, numa dimensão atmosférica. Na natureza, as mudanças da luz do céu geralmente são lentas, progressivas. A iluminação cênica possibilita acelerações, elipses temporais, sempre impressionantes para o espectador — é o caso de várias peças de Chéreau, em que o sol passa bruscamente do lado esquerdo do ator para o lado direito do ator, ou do zênite ao pôr do sol. Se a balança é mais brutal, ela interpela os sentidos, diz respeito ao instante, capta o entendimento. "O que me interessa na luz", diz Yannis Kokkos, "é o modo como ela auxilia um espetáculo a inscrever-se no tempo". Alguns segundos bastam para o teatro passar do instante para a duração, do tempo de Bachelard ao de Bergson. O instante permite trabalhar a surpresa, a frustração, a eficácia, a elipse e a aceleração. A duração possibilita sentir a percepção e a emergência de percepções sutis. É preciso tempo para que uma imagem ceda o seu conteúdo, antes que a percepção se gaste e a transforme "pelo simples efeito do hábito do olho em sua presença" (Gosselin, 1986).

No teatro, a imagem só pode ser pensada como efêmera. A sua força reside em sua fragilidade, em seus vazios, em suas sombras, no lugar deixado por ela para o imaginário do espectador. "É preciso, pois, acrescentar sistematicamente ao estudo de uma imagem particular o estudo da sua mobilidade, da sua fecundidade, da sua vida. Se uma imagem presente não faz pensar em uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. O valor de uma imagem se mede pela extensão da sua auréola imaginativa" (Bachelard, 1943).

ELEMENTOS DE CONCLUSÃO

O olho do espectador bica migalhas de pão

A iluminação cênica é um dos componentes do visual cênico. Ela permite revelar, transformar ou apagar os corpos e cenários presentes em cena. O iluminador deve conhecer bem as reações do olho quando ele pensa a sua luz, mas não pode julgar antecipadamente a percepção que terá o espectador sobre ela. Cada lugar é diferente, cada olhar é diferente.

O texto abaixo é extraído de *Penser/Classer* [Pensar/Classificar], de Georges Perec. Ele trata do processo da leitura da maneira como o olho percebe os signos. A proposição aqui é ler esse texto, aplicando-o à cena:

Lemos com os nossos olhos [...] eles procedem aos solavancos e fixações, explorando num mesmo instante a totalidade do campo de leitura com uma redundância teimosa: percursos incessantes pontuados de paradas imperceptíveis como se, para descobrir o que procura, o olho tivesse de varrer a página (ou o palco) com uma agitação intensa, não regularmente, à maneira de um receptor de televisão, mas de uma maneira aleatória, desordenada, repetitiva, ou, se preferirmos, já que estamos em plena metáfora, como um pombo bicando o solo à procura de migalhas de pão.

Entre a profusão de signos que a cena distribui e renova a cada instante, o olho e o ouvido do espectador bicam aqui e ali, param onde querem, se deixam surpreender, absorver, se escapam de novo, só agem como querem. Cada um procede à coleta aleatória das suas "migalhas (fragmentos de sentido que identificamos, que comparamos, que reencontramos", diz Perec,) e os amalgamamos no bico do imaginário.

É o que faz com que a representação seja única, e diferente para cada espectador.

Há espetáculos cujas migalhas duram para nós por muito tempo.

Referencias

ANTOINE, A. (1903). "Causeries sur la mise en scène" [Conversas sobre a encenação], in: *Cahiers de la Comédie Française* [Cadernos da Comédia Francesa], nº 10.

BABLET, D. (1960). "La lumière au théâtre". *Théâtre Populaire* [Teatro Popular] nº 38.

BACHELARD, G. (1943). *L'air et les songes* [O ar e os sonhos]. Paris: J. Corti, 1943.

BACHELARD, G. (1943). *L'intuition de l'instant* [A intuição do instante]. Paris: Gonthier.

BACON, F. (1627). "Sylva Sylvarum or A Natural Historie" [Floresta das florestas. Uma História Natural [Floresta das florestas ou Uma História Natural], in: *Ten Centuries* [Dez séculos]. Londres: William Lee.

BERGMAN, G. (1978). *Lighting in the Theatre*. [Iluminação no Teatro]. Totowa (New Jersey): Rowman and Littlefield.

BOULLET, P. (1801). *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements* [Ensaio sobre a arte de construir os teatros, as suas máquinas e os seus movimentos]. Paris: Baillard.

BROOK, P. (1985). *Le diable c'est l'ennui: propos sur le théâtre*. Théâtre, volume IV de Cahiers Théâtre/Éducation. Arles: Actes sud-Papiers.

DE´ SOMMI, L. "Quattro dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche" [Quatro diálogos em matéria de Representações Cênicas]. Tradução francesa de Adrien Créméné e Sandra Peri baseado no texto coletado por Ferruccio Marotti. *Revue d' Histoire du Théâtre* [Revista de História do Teatro].

GOSSELIN, C. (1986). *Catalogue de l'exposition Lumières: perception-projection* [Catálogo da Exposição Luzes: percepção-projeção]. Paris: Centre national d'art contemporain.

INGEGNERI, A. (1598). *Il discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* [O discurso da poesia representativa e do modo de representar as fábulas cênicas]. Ferrara.

PAVIS, P. (1996). *Dictionnaire du Théâtre* [Dicionário do Teatro]. Paris: Dunod.

PEREC, G. (1985). *Penser, classer* [Pensar, classificar]. Paris: Hachette.

VINCI, L. da ([c. 1510] 1987). *Traité de la peinture* [Tratado da Pintura]. Traduzido para o francês por A. Chastel. Paris: Berger-Levrault.

Revue Théâtre Public [Revista Teatro/Público] nº 120, 1994 e nº 81, 1988.

Recebido em: 04/03/2020

Aprovado em: 04/03/2020