



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p35-45

Em Pauta

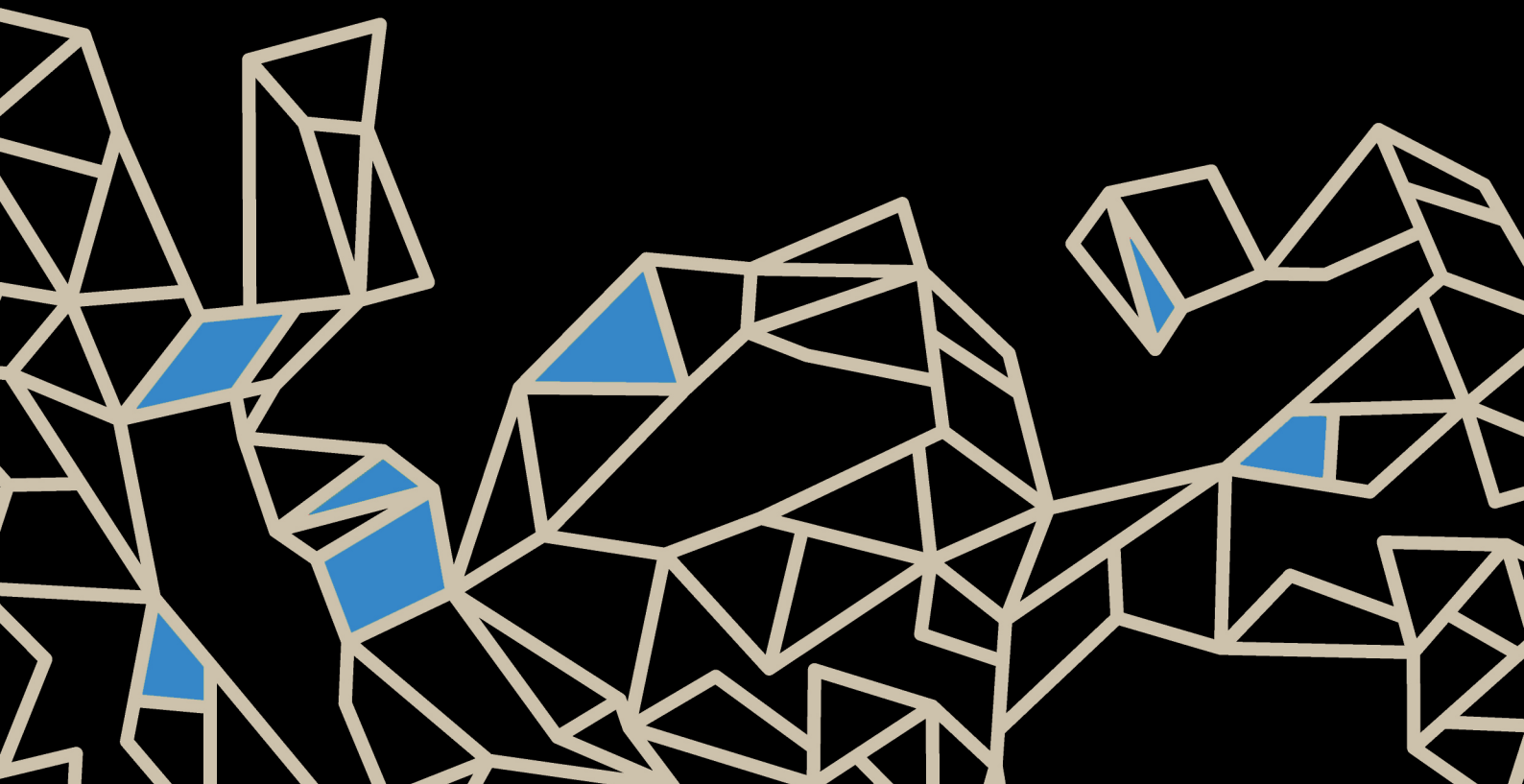
# Luzes e sombras na trajetória dos Satyros

*Lights and shadows in Os Satyros' history*

Rodolfo García Vázquez

**Rodolfo García Vázquez**

Diretor de teatro e cinema, fundador de Os Satyros,  
coordenador do curso de direção da SP Escola de  
Teatro, mestrando na Escola de Comunicação e Artes da  
Universidade de São Paulo



## Resumo

A proposta deste artigo é discutir a relação entre a encenação e a iluminação na trajetória de Os Satyros, desde sua fundação em 1989, destacando os aspectos do jogo de *chiaroscuro*, a operação das luzes e seu impacto na estética do espetáculo, o impacto físico da iluminação na recepção do espectador e as potencialidades da iluminação expandida, a partir dos conceitos ciborgues de Donna Haraway e Amber Case. O trabalho foi escrito a partir das reflexões realizadas pelo grupo dentro de suas próprias pesquisas sobre a iluminação. O objetivo é discutir as novas potencialidades luminotécnicas do teatro contemporâneo.

**Palavras-chave:** Os Satyros, Iluminação, Teatro expandido.

## Abstract

This article aims to discuss the relation between the mise-en-scène and the light design in Os Satyros' history, since its foundation in 1989, emphasizing the aspects of the *chiaroscuro* game, their light operation and its impact in the aesthetics of the performance, the physical impact of lights in the reception by the spectator and potentialities of augmented lighting, based on cyborg concepts by Donna Haraway and Amber Case. The work was written based on Os Satyros' ideas about lighting. The goal is to discuss the new lighting capabilities for contemporary theater.

**Keywords:** Os Satyros, Lighting, Expanded theater.

Em 1988, a *Trilogia Kafka* de Geral Thomas causava furor em São Paulo. Na época, havia uma prática comum no teatro paulista: faziam-se sessões extras gratuitas, geralmente à meia-noite de sexta ou sábado, para as pessoas da classe teatral e estudantes de teatro. Foi numa dessas sessões que, como iniciante no mundo do teatro, tive a oportunidade, pela primeira vez, de assistir ao seu trabalho polêmico e inovador, que tanta controvérsia suscitava. No início do espetáculo, ao som de Wagner, uma grande cortina de fumaça envolvia a plateia e o palco, e alguns fachos de luz cruzavam o espaço. De repente, a silhueta de Luiz Damasceno surgia no palco escuro, iluminada em contraluz por um pequeno fecho de luz branca. A partir dessa cena de aber-

tura, as luzes começaram a dançar diante dos olhos do público, envolvendo aqueles atores no espaço esfumado em um ritual mágico. Em seguida, a gigantesca biblioteca cenográfica de Daniela Thomas foi iluminada de forma a valorizar suas linhas verticais, o que a tornava ainda mais imponente. A delicadeza da iluminação dos corpos dos atores fazia contraponto a um cubo de vidro gigante que refletia as luzes multifacetadas.

Aquela experiência provocou um impacto profundo em mim. Era a primeira vez que eu assistia a um espetáculo de teatro que realmente me tocasse, e a luz era um elemento determinante naquela experiência. Eu estava começando a carreira como diretor, e lá, assistindo àquele trabalho tão radical, percebi que a iluminação tinha um potencial maravilhoso para meu trabalho como artista.

Em 1990, eu e Ivam Cabral já havíamos fundado Os Satyros e ensaiávamos *Sades ou noites com os professores imorais*. Às vésperas da estreia do espetáculo, entramos no Teatro Bela Vista para os últimos ensaios. Nosso grupo era formado por artistas iniciantes, e ninguém entendia de iluminação. Sem verbas, tínhamos de resolver a questão sobre como criar as luzes se não sabíamos nada, nem tínhamos um iluminador no grupo? Paula Madureira, amiga de uma das atrizes do elenco, se propôs a ser nossa primeira operadora de luz. Ela conhecia uma iluminadora baiana, Isis Silveira, que estava de passagem por São Paulo e tinha se oferecido para nos dar uma ajuda. Até hoje, eu me lembro perfeitamente de como foram aqueles dois dias em que ela esteve conosco. A mesa analógica de 18 canais (aliás, vários deles sequer funcionavam), os refletores velhos (chamados sapões) e algumas pares. E, à medida que eu ia dizendo o que pretendia, ela ia criando os focos. Recordo perfeitamente de dois refletores cruzados no centro do palco e as gelatinas cor-de-rosa que colocou para criar um ambiente mais delicado. Até que fiz a pergunta que não calava. “Você assistiu ao espetáculo de Gerald Thomas?” Ela respondeu afirmativamente, e sem pausa emendei: “Como é que ele criou aqueles efeitos de fachos de luz poderosos cortando o espaço?”

“Ah, os *pin beams*!”, ela respondeu.

Após comprar um *pin beam* na rua Santa Ifigênia, resolvi fazer algumas experiências com ele, brincando com a escuridão e os recortes de luz no espaço. E foi justamente com um *pin beam* que nasceu a primeira cena de



*Sades...* Eram recortes de partes de corpos dos atores, acompanhados de sons e gemidos de terror, ao som da *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach. Partes dissecadas de corpos humanos desfilavam diante dos olhos do público, em três minutos de muita tensão criados simplesmente com a utilização de um *pin beam*. Naquela cena, eu não sabia exatamente quem estava dirigindo: o iluminador e o diretor eram, basicamente, a mesma pessoa. E, desde então, a percepção de que as duas funções viviam juntas fortaleceu-se no meu trabalho.

Com a ajuda inicial de Isis e Paula Madureira, e de tantos outros técnicos e iluminadores que fui conhecendo pelo caminho, acabei me transformando em um diretor que faz suas próprias luzes. Aliás, em muitas ocasiões cheguei a pensar que era um iluminador que dirigia suas próprias cenas. A vasta maioria das encenações que fiz durante esses mais de vinte e cinco anos de carreira sempre teve a iluminação como elemento fundamental do processo de criação. Tornou-se quase instantâneo, nesses anos de teatro, pensar a luz juntamente com a cena. E também ocorria o inverso: a partir de uma imagem de iluminação, eu criava cenas.

Em *Inocência* (2006), por exemplo, havia um joalheiro, interpretado por Alberto Guzik, e sua esposa filósofa, criada por Silvanah Santos. Eu sabia que usaria um efeito de sombras para demonstrar o joalheiro trabalhando, através de um retroprojeter cuja luz incidiria sobre um tecido branco semitransparente estendido na boca de cena. As sombras projetariam algumas pedras coloridas na tela. E os movimentos das mãos de Guzik, enquanto manipulavam essas pedras, eram ampliados para dimensões de 2 m x 2 m, envolvendo o corpo da própria esposa, postada na frente do tecido, em uma metáfora da relação entre ambos. A partir dessa imagem, os longos monólogos da esposa foram construídos e as marcações de ambos os atores foram determinadas. Enquanto o marido manipulava pedras preciosas em sua joalheria, a esposa, simultaneamente, fazia um desabafo sobre o mundo contemporâneo, os desafios que devíamos enfrentar e o silêncio invulnerável do próprio marido. A cena construída por esse jogo luminotécnico criava a própria cenografia e determinava toda a marcação dos atores.

Desde o início de meu trabalho como encenador e iluminador, imagino o espaço cênico como o ambiente da escuridão. O famigerado BO (*black*



out) é a origem de tudo. A partir dele, começo a estabelecer um diálogo contínuo com as luzes que vão desenhando o espaço. Assim, o suporte do palco passa a ser desvendado em recortes, intensidades, ritmos, cores e efeitos. Os corpos dos atores são eventualmente iluminados em sua plenitude, mas, muitas vezes, também iluminados em pouca intensidade, ou recortados. Esse fascínio pela escuridão absoluta está presente em muitos dos trabalhos que fiz nos Satyros. Há inúmeras cenas longas de escuridão absoluta, em que os atores conversam, denunciam, exigem, lamentam. Em *Pessoas perfeitas*, por exemplo, o espetáculo se inicia no BO. Ouve-se a voz de Ivam Cabral dizendo: “Boa noite. Nossa peça termina assim, com vocês na plateia e o vazio no palco. Pois foi assim que começamos o nosso processo. Vazios?” O vazio, a escuridão, o nada, são básicos na pesquisa que desenvolvemos nos Satyros sobre a cena. Partindo do nada, aonde podemos chegar? – é a pergunta que se repete em nossos ensaios, insistentemente.

Era inevitável que, na profícua trajetória dos Satyros, o teatro de sombras surgisse, como experiência-limite da construção cênica do jogo escuridão/luz. Composto de três peças de Ramón del Valle-Inclán, *Retábulo da avareza, Luxúria e Morte* (2000), tinha uma peça curta para teatro de sombras (*Vínculo*, ou, no original galego, *Ligazón*) do grande dramaturgo galego, com duração aproximada de vinte minutos. Pensamos muito se teríamos condições de desenvolver o trabalho em teatro de sombras, pois não possuíamos nenhuma experiência na área. Ao final, aceitamos a empreitada de explorar uma nova linguagem, que dependia basicamente da iluminação. Após uma série de tentativas e erros, chegamos à conclusão de que a peça curta deveria ser realizada apenas com uma simples lâmpada incandescente de 60 W no palco. A partir dela, criamos toda a magia que o teatro de sombras nos possibilitava: personagens gigantes e minúsculos, vassouras voadoras, uma personagem presa dentro de um diamante, formas de monstros inesperadas. Muitas vezes, na coxia, eu olhava para aquela lâmpada comum e me maravilhava com a quantidade de possibilidades luminosas e universos imaginários que ela, distante de sua singeleza cotidiana, proporcionava a mim e ao público no palco.

Outro elemento que sempre despertou minha atenção como encenador foi a forma como se dava a operação das luzes. O encadeamento de entradas



e saídas de luz no espaço cênico modifica completamente a própria estética da obra. Existem trabalhos em que a sutileza das transições é fundamental. *Fade ins* e *fade outs* lentos e suaves criam atmosferas mais poéticas e menos tensas. Por outro lado, obras com características mais violentas podem abusar dos cortes secos, das rupturas e dos BOs. E existem espetáculos híbridos, com momentos de transições lentas e de cortes brutos. Eu, como encenador, sempre acompanhei a iluminação – que fica predominantemente a cargo do operador no dia a dia da mesa analógica –, pois, para mim, ela é fundamental para o ritmo e a tensão interna do espetáculo como um todo. No caso de uma mesa pré-gravada, isso pode ser devidamente resolvido pela programação ajustada ao *timing*. Em mesas analógicas, essa dinâmica deve ser acompanhada atentamente. Mesmo no caso das mesas pré-gravadas, quando há uma temporada longa, o *light designer* deve acompanhar a montagem eventualmente para analisar se há mudanças de ritmo em cenas que devam ser retrabalhadas na programação da mesa de luzes.

Em uma montagem recente, *Juliette*, nosso operador de luzes, Emerson Fernandes, estava fazendo transições de luz em ritmo normal. A estética do espetáculo parecia perder-se naquelas transições. Havia uma urgência, uma brutalidade na montagem que as transições de luz negavam. Não que houvesse problema no desenho das luzes em si; o problema era a forma lenta e suave como as transições estavam sendo feitas. Fiz um pedido a ele para que todas as mudanças de iluminação fossem compostas de cortes secos e ríspidos. Aliando a luz ao mesmo tipo de corte na operação de som, *Juliette* pôde, enfim, encontrar sua linguagem.

As cores também são um elemento importante nas pesquisas que desenvolvemos ao longo dos anos. Os estudos de Goethe sobre luz foram uma das primeiras referências na área, mas, obviamente, tudo que fizesse referência a cores era objeto de curiosidade. No entanto, muitos experimentos que fizemos em termos de cores foram empíricos, na dinâmica da tentativa e erro. Desde o início, experimentamos um vasto leque de tonalidades.

E esse trabalho foi aprofundado na série de “espetáculos brancos”, assim chamados porque toda a cenografia e os figurinos eram compostos a partir da cor branca. Fazem parte desse bloco de trabalhos *Cosmogonia experimento nº 1* (2004), *Vestido de noiva* (2009) e *Cabaret Stravaganza* (2011).

Em todos, as investigações sobre cor foram radicalizadas, tendo em vista o poder de reflexão do branco.

Um dos pontos dessa pesquisa foi observar que a percepção do olhar humano sobre as luzes coloridas no palco é completamente diferente da percepção da luz na fotografia ou no vídeo, o que se reflete na percepção visual completamente diferente que acontece ao assistirmos a um espetáculo e vermos um vídeo sobre o espetáculo. Para o olhar humano, o vermelho, por exemplo, tem um belo efeito sobre corpos nus e palco branco; entretanto, no registro fotográfico ou de vídeo, perde definição e esmaece.

No caso dos espetáculos em branco, também realizamos estudos de outras fontes de iluminação colorida. Em *Cabaret Stravaganza* (2011), utilizamos canetas de raio laser verde, extremamente simples, e cujo efeito cênico no fundo branco causava recortes no espaço, dando o tom futurista pretendido pela encenação. Aliás, a utilização das canetas de raio laser, atualmente proibidas, faz parte das pesquisas que realizamos para descobrir novas fontes luminotécnicas para a cena dentro do conceito de teatro expandido, a ser abordado mais adiante.

Além do diálogo profundo entre escuridão e luz, branco e cores, e o ritmo das transições de sequências de luz, outro aspecto me fascinava no início de minhas pesquisas: o impacto físico que a luz tem sobre o espectador. A partir de 1993, com *De profundis*, comecei a pensar as encenações nos Satyros levando em conta a iluminação como um dos elementos que atingem mais diretamente o corpo físico dos espectadores. O movimento físico da dilatação e/ou retração das pupilas de nossos espectadores passou a ser determinante para elaborarmos a forma como as sequências de luzes eram organizadas. O vai-e-vem das pupilas do espectador durante o espetáculo é controlado por um sistema muscular involuntário que, curiosamente, pode ser ativado pelo encenador através do jogo de luzes. E justamente esse impacto sobre o espectador tornou-se um dos meus principais focos de interesse ao conceber as luzes. Passei a criar sequências de luzes bastante escuras, com pouca intensidade, por meio das quais poderia provocar a dilatação das pupilas dos espectadores. Em seguida, pensava cenas de recursos luminotécnicos eloquentes e exacerbados, em que a pupila teria de se contrair rapidamente, afetando ou não sua capacidade de enxergar elementos cênicos em determinado espaço de tempo.



*De profundis* (encenado inicialmente em Lisboa, em 1993, e posteriormente remontado na Praça Roosevelt, em 2002) abordava o período em que Oscar Wilde esteve preso, acusado de desvio de conduta de jovens. O espetáculo retratava a solidão da cela em que ele ficou aprisionado e os delírios que carregava em sua mente, intimamente ligados a seu amante Bosie e às personagens de seus contos. No espetáculo, buscávamos recriar uma cela mal iluminada como o ambiente isolado a que Oscar Wilde foi submetido. Os espectadores passavam aproximadamente vinte minutos nesse ambiente noturno, assistindo a Ivam Cabral interpretar Wilde em seu depoimento intimista sobre a solidão de um cárcere. A cena diminuta ocorria em um espaço de no máximo 2 m de diâmetro, iluminada apenas por um PC em baixíssima resistência. Quando Wilde/Cabral chegava ao pico do desespero, havia uma ruptura surreal, em que o universo de suas personagens e de seu amante invadia o espaço cênico. O espaço explodia em luzes, com o surgimento dessas imagens e vozes em uma cena que se ampliava em todas as direções. A partir desse momento, por meio de um jogo de luzes, as paredes da cela, feitas a partir de um tecido semitransparente, permitiam vislumbrar uma miríade de personagens e seu amante em outra dimensão.

O espetáculo se deslocava, então, para dentro da mente do grande dramaturgo inglês, com suas memórias de amor fracassado, suas personagens e seus temores. E a luz foi determinante para a criação desse novo ambiente. Eu discuti a intensidade e o ritmo dessa explosão luminotécnica com o operador de luz, de acordo com o efeito visual que pretendíamos causar, uma certa sensação onírica de desvario mental em um espaço amplificado por luzes. O ritmo e a sequência da entrada das luzes teriam de ser realizados em vinte segundos, de modo que as pupilas dos espectadores contraíssem exatamente da forma que esperávamos, mantendo certo impacto. Caso a luz fosse colocada instantaneamente, com intensidade total, ofuscaríamos a visão do público, pois não haveria tempo suficiente para a reação do músculo constritor da pupila. Contudo, se as luzes entrassem em determinada sequência e ritmo, conseguiríamos criar o efeito desejado. Essa sequência de luzes dependia basicamente do entendimento da anatomia dos músculos dos espectadores. Iluminação é também anatomia, foi o que percebemos nessa construção.



O teatro expandido é a grande questão estética que nos provocou nos últimos cinco anos. Não vou entrar em pormenores sobre o conceito, mas a discussão básica de nossa pesquisa é o impacto da grande revolução tecnológica que hoje afeta nossas vidas e o próprio fazer teatral. Conceitualmente, a condição ciborgue se refere a qualquer extensão não-biológica do ser humano que torne viável a interação social. As extensões ciborgues vão de carros a aviões, motocicletas, celulares, *laptops*, Internet, entre outros. Tudo isso são extensões ciborgues de nossas vidas, sem as quais muitas experiências de interação social seriam irrealizáveis. Entre os autores que discutimos em nossa pesquisa, cito a antropóloga ciborgue Amber Case e Donna Haraway, autora do *Manifesto ciborgue*.

Em *Cabaret Stravaganza* (2011), buscávamos um ator ciborgue, presente em sua totalidade na cena e que, portanto, carrega o próprio celular para a criação. Os celulares desses atores ciborgues podem criar a trilha sonora, imagens a serem projetadas e, inclusive, iluminar a cena. No período de ensaios, realizado em *devising*, pedi aos atores que usassem os próprios celulares para iluminar e sonorizar algumas improvisações. Uma delas, que se transformou em cena do espetáculo, era realizada por Ivam Cabral, que narrava a rede de conexões planetárias criada pela Internet. Ao referir-se a cada um dos usuários, mostrava com uma caneta de raio laser um ponto de luz projetado na parede branca. Esses pontos eram criados pela extensão ciborgue/celular do ator Robson Catalunha, projetando sua lanterna sobre um globo espelhado.

Surge aqui um novo paradigma em nosso trabalho de iluminação: a extensão ciborgue (o celular) do ator como fonte de iluminação. Não se trata apenas de mais uma fonte de luz elétrica para a cena, manipulada pelo operador de luz. No caso, é o próprio ator que usa sua extensão ciborgue como fonte de luz em cena, pois cada celular tem um tipo específico de lanterna, capaz de produzir determinado efeito. O ator tinha também a opção de baixar um aplicativo de lanterna para celular que criasse o efeito que desejasse propor para a cena. Essa perspectiva é fundamental para a compreensão do conceito de ator ciborgue e do potencial de iluminação advindo dessa nova condição.

Outras fontes de iluminação ciborgue têm sido exploradas nessa pesquisa, o que abre um leque infinito de possibilidades luminotécnicas para nosso



trabalho. Ao brincar com um aplicativo de iPad chamado Grivilux, por exemplo, os atores descobriram o potencial de uma nova fonte de luz. O Grivilux é um aplicativo de passatempo constituído por pontos brancos uniformemente espalhados pela tela. Ao toque de um dedo, um programa de movimentos passa a reger os pontos de luz, agrupando-os ou afastando-os do local onde se toca, de acordo com as configurações que o usuário determina, criando uma verdadeira coreografia de pontos de luz.<sup>1</sup>

Em um de nossos espetáculos, *Não saberás* (2014), demos uma função cênica bastante concreta a esse aplicativo. Acoplamos um projetor ao iPad pessoal de um ator que, ao brincar com o aplicativo, criava uma iluminação interativa bastante original para uma das cenas do espetáculo, com um efeito de luzes pontilhadas que se moviam pelo espaço de acordo com o movimento dos atores, em uma coreografia de luzes determinada pelo aplicativo. O uso de um dispositivo ciborgue do próprio ator para a iluminação da cena estava intimamente ligado ao conceito do trabalho que desenvolvíamos.

Ao trabalhar com a ideia do teatro expandido, o ator ciborgue e suas possibilidades luminotécnicas na cena tornaram-se incontornáveis. Acabamos, assim, por quebrar também outro padrão com o qual costumávamos trabalhar. A partir dessa experiência, estabeleci um novo paradigma para o trabalho com as luzes. Até então, tínhamos, nos *Satyros*, a visão do *light designer* e do operador de luz como os responsáveis pela iluminação cênica. Havia um plano de luz a ser obedecido, que poderia, eventualmente, ser executado em uma mesa de iluminação digital previamente programada. Com a pesquisa das inovações tecnológicas do teatro expandido, no entanto, esse esquema rígido de funções acabou sendo abandonado. As extensões ciborgue, os aplicativos e as possibilidades de jogos de luz nos levaram a uma iluminação participativa e processual. Na busca de uma iluminação menos rígida e estruturada, permitimos movimentos luminotécnicos fluidos e permeáveis. Ao invés de um único operador determinando todas as sequências de luzes cênicas, passamos a contar com vários criadores de ambientações de

---

1. Na descrição da *AppStore*: “De vez em quando, é lançado um aplicativo sem absolutamente nenhuma utilidade, mas é tão *cool* que você é obrigado a tê-lo”. No espetáculo *Não saberás*, contrariamos essa falta de utilidade aparente, dando uma função concreta ao aplicativo.

luz, que se entrecruzavam aos recursos que tradicionalmente utilizamos nos Satyros. Numa atitude assumidamente relacional, os atores ciborgues colocaram-se em jogo performativo na realização de sequências luminotécnicas, em um processo criativo contínuo.

Assim, com o teatro expandido, uma nova etapa na pesquisa luminotécnica instaurou-se em Os Satyros, tanto no processo criativo quanto nas soluções cênicas. Por meio de uma concepção porosa e participativa do processo criativo de iluminação, Os Satyros pretendem assimilar as novas tecnologias do século XXI ao seu teatro.

Recebido em 23/08/2015

Aprovado em 02/09/2015

Publicado em 21/12/2015

