

Wesley Martins da Silva*

Saulo Germano Sales Dallago**

*U*m Estudo sobre Luz e Fotografia

Na Expressão da Imagem Cinematográfica

A Study On Light and Photography

In the Expression of Cinematography Image

RESUMO

Este trabalho procura averiguar a evolução da utilização da luz na arte cinematográfica, tendo como pano de fundo alguns períodos da história do cinema onde a mesma foi sinônimo de estilo de época através da obra de diretores considerados autorais. O cinema expressionista alemão e os filmes *noir* vão colaborar diretamente com exemplos, permitindo o entendimento de possibilidades da relação entre luz, fotografia e expressividade no ambiente cinematográfico. Partindo de estudos relativos à fotografia, o estudo procura compreender a semiótica da captação de imagens através da objetiva, relacionando os aspectos da iluminação comuns ao cinema e à arte fotográfica. Por outro lado, aos artistas e técnicos da arte teatral, o tema abordado contribuirá para uma percepção das diferenças de iluminação entre o cinema e o teatro, relacionando as pesquisas do campo audiovisual com teóricos das artes da cena, como Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Ao final do estudo, analisa-se uma produção prática, na qual foram utilizados elementos de iluminação e fotografia cinematográficas inspirados nos gêneros fílmicos abordados, realizada como narrativa visual e integrante do espetáculo teatral *Enquanto Dure* (2015), intitulada *Surrencontro*.

Palavras-chave: iluminação; cinema; imagem; fotografia; teatro.

ABSTRACT

This work tries to ascertain the evolution of the use of light in the cinematographic art, having as background some periods of the history of the cinema where the same one was synonymous of style of time through the work of considered originator directors. The German expressionist cinema and the *noir* films will collaborate directly with examples, allowing the understanding of possibilities of the relation between light, photography and expressivity in the cinematographic environment. Starting from studies on photography, the study seeks to understand the semiotics of image capture through the lens, relating the lighting aspects common to cinema and photographic art. On the other hand, to the artists and technicians of theatrical art, the theme discussed will contribute to a perception of the differences of illumination between the cinema and the theater, relating audiovisual field research with theorists of the scene arts such as Adolphe Appia and Edward Gordon Craig . At the end of the study, a practical production was analyzed, using elements of cinematographic lighting and photography inspired by the above mentioned film genres, realized as visual narrative and integral part of the theatrical spectacle *Enquanto Dure* (2015), entitled *Surrencontro*.

Keywords: lighting; movie; image; photography; theater.

Introdução

A fotografia, no cinema, é o elemento que dá a forma ao filme. Se analisarmos a etimologia da palavra obteremos: foto = luz e grafia = escrever, ou seja, escrever com a luz. Sendo assim, esta escrita é capaz de construir a expressividade da imagem dentro de uma obra cinematográfica ou até mesmo demarcar estilos de épocas e movimentos estéticos.

Observando mais atentamente, temos uma grande questão que difere essa escrita com a composição de luz no cinema e em outras artes, como no teatro, por exemplo. Na arte cinematográfica há uma dupla exposição luminosa, onde cores e focos implementam um contexto expressivo diretamente aos olhos do público, através das fontes de luz primárias (refletores e outros) e uma segunda luz, a luz do projetor, que antes mesmo de chegar ao campo de visão dos espectadores traz uma referência totalmente diferente de tons em relação aos captados pela câmera.

Para as projeções cinematográficas brasileiras, existe uma normativa que determina o cálculo desta luminosidade de projeção nas salas de cinema, a norma ABNT 1186, datada de 1988. Tendo como base os parâmetros citados nesta norma, o trabalho da exibição cinematográfica com a luz se mostra mais simples, se comparado ao teatro. Isto porque há, então, uma normativa que determina o grau de luminosidade para a sala de projeção:

mantendo-se a mesma na obscuridade e seguindo a recomendação de distribuição de luz, temos a garantia de uma mediação adequada entre a tela e a visão do espectador.

Todavia, quando se fala em espetáculos teatrais, temos uma questão um pouco mais complexa: a cada apresentação, em novos ambientes, é necessário fazer a afinação de luz, trocas de filtros, refinamento de foco, entre outras questões de adequação. Isto se levarmos em conta apenas diferenças estruturais dos vários espaços pelos quais um espetáculo pode vir a circular, uma vez que, na realidade cotidiana de iluminadores cênicos, a quantidade e tipo de refletores disponíveis em cada sala de apresentações cênicas difere sobremaneira. Tal fato torna o trabalho de iluminação muito mais complexo, visto que o mapa de luz, elaborado quando da criação artística da obra teatral, muitas vezes precisará ser praticamente refeito.

Conforme o iluminador Rodrigo Assis, o mapa de luz:

... é a representação gráfica de todos estes elementos quanto à disposição em um espaço [...] Para se criar o mapa é preciso ter o que se chama de rider técnico do teatro, que é a descrição de todo o material/equipamento técnico que o espaço dispõe, tais como medidas de palco, refletores, maquinaria, carga máxima de energia que o teatro suporta, dentre outras especificações (ASSIS, 2016, p. 107).

Um importante teórico teatral que, em sua trajetória, investigou as relações entre luz, cena e espaço, foi o arquiteto e encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928). Em sua emblemática

obra intitulada *Arte Viva*, Appia reflete sobre estes elementos constituintes do fenômeno espetacular:

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limita esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objetos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço não está, portanto, de qualquer maneira, senão em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz – eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição (APPIA, 1959, p. 32).

Fotografia e Signos

Voltando a discussão para o campo cinematográfico, segundo Aumont (2004) a luz, a grosso modo, pode ter três funções: simbólica, dramática ou atmosférica. Segundo o autor, a primeira função liga a presença da luz à um sentido, que pode ser algo de espiritual: um feixe de luz clara vindo de cima, por exemplo, com uma conotação de “graça recebida”. Por outro lado, uma simples mudança da direção, ou seja, vindo de baixo para cima, poderá mudar o significado desta luz, mesmo que continue a ter um forte simbolismo.

Como função dramática, buscar exprimir a organização do espaço como elemento de estruturação dentro da fábula: o feixe de luz, por exemplo, pode indicar uma presença sobrenatural. Já a

função atmosférica delimita regiões significantes na imagem, focalizando partes que, dentro do quadro geral, levarão a apreciação de seu conjunto; um caso simples desta utilização são os famosos corredores de luzes piscantes, utilizados quase como *clichês* nos filmes de suspense e terror hollywoodianos (AUMONT, 2004).

Ainda como evolução destas funções podemos observar que, no que tange à busca por sentimentos, a luz incidirá de diferentes formas, conforme a sensação que se busca causar junto ao espectador. A presença da luminosidade é sempre mais forte quando o assunto geral da obra é alegre: comédias normalmente são feitas com luz de intensidade mais alta. Já a baixa luminosidade é diretamente ligada a sentimentos de tristeza ou medo, o que permite observar que há uma espécie de dinâmica educacional de entendimento funcional da luz.

Apesar de, conforme os escritos de Jacques Aumont, detectarmos esses três tipos de expressões feitas pela luz no cinema, elas podem aparecer simultaneamente em um mesmo filme ou cena, mas sempre com um elemento comum: o contraste. Elemento fundamental desde os primórdios da fotografia (e mesmo antes do seu surgimento, nas artes visuais clássicas), o contraste é a premissa para obter determinada qualidade expressiva na fotografia cinematográfica: é através do jogo entre luz e sombra, baixa ou alta intensidade, difusão ou precisão da fonte de iluminação em relação ao objeto, que se pode criar os efeitos desejados para as imagens.

Conforme Dubois (1990): “a luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas é também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela quando procurá-la” (p.221).

Pro outro lado, ainda conforme Dubois (1990), a fotografia, em seu nascedouro, sofria de uma crise de identidade: ela consistia em arte ou ciência? Composição humana ou pura técnica? Muitos, como o poeta francês Baudelaire, viam na fotografia apenas seu poder registrador, considerando-a, portanto, no máximo como uma espécie de serviçal das ciências ou das artes, tal qual um caderno de notas. Além disso, o discurso da fotografia enquanto “espelho da realidade”, imitação quase perfeita do real, dominava o século XIX, reforçando ainda mais a oposição entre a arte (produto do talento manual, do gênio humano) e a técnica fotográfica (automática, objetiva, sem a intervenção humana).

Neste sentido, ainda sobre a opinião de Charles Baudelaire sobre a fotografia em seus primórdios, durante o século XIX, nos relata Maria Eliza Linhares Borges:

Não por acaso, nesse mesmo período, o poeta Baudelaire, antes de se convencer da dimensão artística da fotografia, identificou sua natureza e seu potencial com os da imprensa. Quer dizer, conceituou-lhe como uma espécie de prótese, de artefato mecânico preciso, que nada criava, muito embora fosse dotada dos atributos necessários para auxiliar no avanço tecnológico e industrial (BORGES, 2005, p. 31).

Entretanto, ao longo do século XX, a visão dominante sobre o objeto fotográfico foi-se modificando. Ainda segundo Dubois (1990) de pura *mimesis*, ícone (por ter semelhança com seu referente), a fotografia passou a ser vista enquanto construção do real, transposição culturalmente codificada e, portanto, espécie de símbolo (constituído por convenção). Sendo assim,

A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica (DUBOIS, 1990, p. 42).

Teríamos, então, a fotografia como transformação da realidade, como composição, ficção. Registro de jogo de sombras e luzes, do ângulo, momento, pose e iluminação escolhidas pelo fotógrafo. Transposição bidimensional de um mundo tridimensional, sem nos esquecermos também que, a época, uma transposição bicolor (preto e branco) de um mundo multicolorido. Conforme afirma Boris Kossoy

O documento fotográfico, entretanto, não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou [...] Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação documento/representação é indissociável (KOSSOY, 2000, p. 31).

Aqui, cabe ressaltar que, embora a questão da cor seja de alta relevância para discussões acerca de iluminação, fotografia e

cinema, este trabalho irá se deter, no que diz respeito aos filmes analisados, em produções realizadas na era do cinema preto e branco. Vale lembrar que a cor, conforme Appia, possui, na cena, uma relação de forte dependência para com a luz:

Em seu estudo, Appia afirma que a luz é no espaço uma expressão perfeita da realidade viva, assim como os sons são no tempo. A cor, no entanto, é um derivado da luz, que somente pela luz podemos ver a força simbólica da cor. Que a cor é dependente da luz em dois aspectos para a realidade cênica, que diferem enormemente. Uma que é a representação por meio da visibilidade projetada numa superfície que aparentemente se limita a realidade do objeto, a pictorialidade do objeto e da cor, e deste modo é uma realidade do objeto e ligada ao objeto, sem conexão externa que a torne viva fora desta representação pictórica, como é nos telões dos pintores. Ela só pode agir por reflexos e absorções provocadas pela luz. Assim a cor está presa ao objeto e se se move o faz por causa do objeto e não por ela. E a outra, que é a luz viva, passeia pelo espaço cênico restituindo-o móvel, permeia por toda a cena conferindo-lhe luminosidade ambiente, deste modo a cor participa da existência da luz. É um elemento vivo que está em contato direto com a cena. Esta luz viva participa do ambiente criando sombras, volumes, tornando-se parte integrante do espaço cênico, interagindo com os elementos presentes, gerando movimento da cena, conectando-se intimamente com o espaço, os objetos e o corpo do ator presente na cena (OLIVEIRA JÚNIOR, 2016, p. 199).

Neste trabalho, a escolha por abordar apenas o cinema em preto e branco também está diretamente ligada à produção de uma narrativa visual, por parte dos autores deste artigo, que se relaciona fortemente com os gêneros cinematográficos que serão discutidos, anteriores à era da cor no cinema.

Ainda pensando sobre a questão simbólica que envolve a produção da fotografia, entre as décadas de 20 e 40 do século XX, já não é mais possível se pensar arte fotográfica de forma dissociada das condições de produção subjacentes à sua revelação. Esta tese, fortemente influenciada pelos surrealistas e suas montagens artísticas a partir de fotos, vai ganhando cada vez mais força, tanto pelos diversos usos da fotografia (álbuns de retratos, cartões postais, imprensa etc.), quanto pela reflexão sobre os interesses que permeavam estes usos. A fotografia, cada vez mais, passa a ser vista em seu caráter de subjetividade, uma vez que por trás da objetividade da chamada câmara lúcida há sempre um amontoado de visões sobre a realidade e intenções político/sociais provenientes dos indivíduos que direcionam o olhar da máquina (BORGES, 2005).

No teatro, a partir das experiências de Edward Gordon Craig, temos a iluminação como um elemento mais presente, capaz de configurar-se como coparticipe na produção de símbolos cênicos, ocupando espaços antes destinados à cenografia e caracterização do ator a partir de uma concepção anti-naturalista da cena. Desta forma:

Longe da concepção cênica naturalista, a luz sob Craig aproxima-se de uma arquitetura funcional, banindo assim tudo aquilo que remetesse à ideia de ornamento, adorno. Dentro da sua proposta de uma 'Nova Cena' a luz, efetivamente, torna-se um novo elemento, um componente ativo que irá privilegiar a plasticidade, o movimento: um moto-palco abstrato, mutável, deslizante, de movimento real ou não. Craig suprimiu o palco-plano, os 'cenários-caixa' e os seus telões paisagísticos pintados. Sua estética fundada no Simbolismo almeja o que está

além da aparência, do superficial, um lugar e estado onde se descortina a poesia da vida; a verdade não é ostensiva, revela-se por meio de símbolos, um lócus indicativo de transcendência onde a poesia entra em movimento. Para ele, o movimento perfeito (ou gesto simbólico) criaria uma união mística com os ritmos universais da natureza, um caminho primeiro onde diretamente se exprimiria alma (MORGADO & BORGES, 2018, p. 10).

Efeitos Fotográficos

Em relação ao contraste no cinema, é possível verificar como a manipulação da imagem/movimento, além da iluminação da mesma, pode constituir símbolos no contexto da obra fílmica. Encontramos exemplos da relação entre luz e sombra no cinema expressionista alemão. *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, que narra a história do doutor charlatão que se apresentava em feiras de variedades com seu vidente sonâmbulo Cesare, trabalha vários aspectos expressivos da relação luz/sombra que, por vezes, constituem-se efetivamente como imitações de efeitos. Os cenários não realísticos, com sombras pintadas e perspectivas distorcidas, eram um estratagema para perturbar os espectadores (KEMP, 2011).

Os efeitos revelados também com a combinação entre luz e maquiagem traçaram uma combinação que levou suspense e medo ao imaginário. Mesmo com a revelação, no final do filme, de que o protagonista Francis é paciente de um manicômio e que sua história é uma invenção que incluiu outros internos e funcionários do

local, a história inaugurou muitos dos principais elementos do cinema de terror.

O filme *Nosferatu, uma sinfonia de horror (1922)*, de Murnau, tem como base a obra de Bram Stoker, publicado em 1897 (STOCKER, 2012). Localidades e temporalidades foram alteradas na versão de Murnau; no livro, Drácula se instala em Londres, Inglaterra, enquanto no filme o Conde Orlok se instala em Wisborg, cidade feudal da Alemanha. A temporalidade também foi alterada do final do século XIX, no romance, para o ano de 1838, na película. Mas algumas cenas, comuns à ambas as obras, como o transporte do caixão do Conde, foram mantidas, e a luz se torna, exemplarmente nesta cena, expressão e personagem na trama. Em outra emblemática cena, que traz fortemente a utilização do jogo luz/sombra, o vampiro se aproxima do quarto da mulher do capitão do navio, Ellen, após ser por ela atraído, utilizando do formato de uma enorme sombra que lembra uma aranha (KEMP, 2011).

Também em outros campos das artes cênicas o jogo entre luz e sombra, com a presença mais marcante da segunda, gerou concepções de iluminação não convencionais a partir de experimentos de diferentes artistas, possuindo forte relação com os exemplos cinematográficos descritos. Assim:

Em 1876, em Bayreuth, templo artístico de Richard Wagner, devido a um problema técnico durante a apresentação da ópera wagneriana *Rheingold* o público ficou imerso na escuridão pela primeira vez. Uma desorientação circundou a plateia; nesse momento Wagner percebeu a potência do lúgubre como força

expressiva tal e qual a luz. Neste contexto, o jogo luz-sombra torna-se eloquente. A partir dessa influência, Craig, como Herkomer (1849-1914) não se rogam em colocar seus atores na escuridão, esse conceito que atingiu envergadura com o expressionismo, como exemplo, é útil assistir o filme-referência do Expressionismo: O Gabinete do Doutor Caligari (Das Kabinett von Dr. Caligari, Alemanha, 1919), Direção de Robert Wiene, considerado um dos filmes clássicos do cinema expressionista, ao lado de Nosferatu (1922) e Fausto (1926) (MORGADO & BORGES, 2018, p. 13).

Depois do cinema expressionista alemão, temos outro movimento que marca a questão da expressividade da luz: o Cinema *Noir*. Tendo como marco inicial desta estética o filme *O Falcão Maltês* (1941), com Arthur Edeson como diretor de fotografia. Logo em seguida o filme *Pacto de Sangue* (1944), John F. Seitz na direção de fotografia, que ficaram caracterizados como ícones de um gênero cinematográfico principalmente quanto ao uso da iluminação. Foi utilizado um alto contraste, que em alguns casos era simplesmente de claro e escuro no rosto da personagem, que se abrandava um pouco mais apenas na face das atrizes.

Em 1946 nasce a denominação de Cinema *Noir*, criada pelo crítico e cineasta Nino Frank em alusão à *Série Noire* - coleção editada na França contendo obras da literatura *hard-boiled* (literatura policial americana sobre detetives durões). Com fotografia em branco e preto e cenário pouco iluminado, é utilizado neste estilo de cinema um jogo de luz e sombra que realça ainda mais o alto contraste, o que contribui para a construção de significados e sentidos para a história (MASCARELLO, 2006). Este estilo de

fotografia cinematográfica foi a principal referência para criação da narrativa audiovisual descrita neste trabalho.

Ainda na perspectiva do contraste e, mais uma vez, convocando as artes cênicas como paradigma comparativo para estudos sobre luz e fotografia no cinema, temos, a partir de estudos visuais produzidos por Edward Gordon Craig para a montagem do espetáculo *Hamlet*, junto à companhia russa *Teatro de Arte de Moscou*, em 1912, a presença de “Uma espécie de *tenebrismo*, um áspero contraste entre luz e sombra. O *chiaroscuro*, o contraste entre luz e sombra exige conhecimentos de perspectiva, dos efeitos que a luz provoca nas superfícies, no matiz” (MORGADO & BORGES, 2018, p. 14).

Moura (1999) coloca alguns itens que resumem a luz no cinema na busca desta expressividade fotográfica: o ataque, a compensação e a contraluz. Acrescenta ainda que, para se conseguir uma boa iluminação, temos que saber a direção, a natureza da luz e sua intensidade. Apesar de não se ter a intenção de um aprofundamento sobre técnicas de montagem de iluminação neste texto, estas informações tornam-se importantes para elucidar a expressividade buscada com a luz em obras cinematográficas, e a forma como foi utilizada numa aplicação prática a partir dos gêneros referenciais de fotografia fílmica abordados até aqui.

Aplicação de técnicas fotográficas em Teatro

Em 2015 houve a produção de um material audiovisual para integrar, enquanto cena, a peça teatral intitulada *Enquanto Dure*¹. O espetáculo teatral teve como desafio a multilinguagem (dança, teatro e cinema) com o trabalho de dois atores, um diretor de arte (responsável pelo figurino, cenário e adereços), um iluminador e outros três diretores (direção corporal, direção audiovisual e direção geral), todos com abertura para suas criações. O texto base de inspiração foi um conto do autor Murilo Rubião, intitulado *Os três nomes de Godofredo*, que se insere, enquanto estilo literário, na linha do fantástico/surreal. Percebemos a semelhança entre o conto de Rubião e textos vinculados à estética do teatro do absurdo, principalmente do dramaturgo romeno Eugène Ionesco, mais diretamente em sua obra *A cantora careca*. Foi justamente um trecho desta peça que inspirou a inserção audiovisual na montagem teatral (sendo o vídeo projetado em dado momento do espetáculo), através da narrativa visual que intitulamos como *Surrencontro*¹.

Na peça, há uma cena onde, numa sala de estar, na casa de outra família, um casal se encontra. Há um diálogo iniciado pelo homem que vai descobrindo entrecruzamentos na rotina de ambos, até que no fim ele se recorda que são marido e mulher. No conto de Rubião também há uma cena na qual, em um restaurante, um

¹ Com direção de Wesley Martins, responsável pelas criações audiovisuais do espetáculo *Enquanto Dure*. O material completo (finalizado) pode ser acessado pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=IHXjgSHYICg&t=9s> acessado em 12/10/2018.

homem e uma mulher dialogam e, com a afirmação da parte feminina, revela-se que são casados.



Montagem de quatro takes do material finalizado *Surrencontro* (2015).

A simplicidade foi tangente na escolha dos elementos que integraram o cenário: apenas um jogo de chá para duas pessoas, uma mesa com tampo de vidro e duas banquetas. Apesar da captação ter sido feita em cores, na edição de imagens as mesmas foram convertidas para preto e branco. No aspecto da luz foi utilizado as bases dadas por Edgar Moura (1999), com contraluz, ataque e compensação. Contudo, percebemos que quando se coloca na prática os valores, as posições de iluminação podem se alterar conforme o ângulo da câmera e a necessidade da fotografia. Em *Surrencontro* encontramos valores com ângulos abertos diferentes das tomadas em ângulos mais fechados. Percebemos que em ângulos abertos tivemos uma proporção de 100% contraluz,

70% ataque (pela direita ou esquerda) e 25% de atenuação. Em ângulos fechados tivemos a proporção de 100%, 40% e 20%, respectivamente.

Observamos também que, para se encontrar a fotografia desejada, a contraluz não poderia ser colocada no ângulo de 90° em relação ao ataque. A relação ficou mais próxima de uma diagonal. Outra questão é que *closes* feitos em um personagem não tiveram também os mesmos valores do outro. Para ficar próxima à paridade visual entre os dois, não foram utilizados valores iguais, devido aos tons e textura de pele diferentes entre os atores. O fundo foi totalmente anulado com a ausência de iluminação, dificultando ao espectador a identificação da temporalidade, na tentativa de focar a atenção apenas nas figuras e ações dos dois personagens. Houve neste trabalho também experimentações imagéticas para compor diretamente com o espetáculo, principalmente com a intenção do texto: a dobra de imagem foi uma delas, onde acrescentou-se uma duplicidade do personagem para expressar a realidade dos seus pensamentos.

Neste trabalho, foram experimentados alguns efeitos de luz, sombra e fotografia bastante semelhantes àqueles utilizados tanto no cinema expressionista alemão quanto no chamado Cinema *Noir*. O fato de que a cena audiovisual é parte de um espetáculo cênico, projetada durante a peça, traz algumas reflexões sobre as fortes relações entre a iluminação cênica e cinematográfica, já discutidas anteriormente neste estudo. Os escritos teóricos e

aplicações práticas de Adolphe Appia e Gordon Craig, sempre fortemente vinculados às possibilidades cênicas advindas das relações entre luz e cenografia, fornecem material para pensarmos nas funções simbólicas da iluminação, e o quanto estas reflexões, elaboradas primeiramente para o teatro nos primórdios do século XX, puderam servir de inspiração para os movimentos estéticos no cinema a partir da década de 1920. Ainda neste sentido, vale citar um detalhe importante, em relação à locação utilizada para a filmagem de *Surrencontro*: foi realizada no palco de um teatro. Este fator, assim como as questões levantadas anteriormente, pode vir a desdobrar-se em outros estudos que busquem problematizar as complexas relações entre cena e cinema, espetáculo ao vivo e registro audiovisual, atores e projeções.

Vale salientar ainda que os estudos teóricos para composição desta iluminação foram ancorados não somente na fotografia, mas também nas artes plásticas. Tudella (2017) exemplifica com o trabalho dos artistas Caravaggio e Andrea Pozzo, como o controle da luz pode evidenciar aquilo que é eleito pelo artista como foco central e intencional, ou seja, a visualidade controlada.

Andrea Pozzo segue caminho semelhante àquele escolhido por Caravaggio e pode-se verificar a antecipação empreendida por ambos, quando eles se debruçam sobre a expressão da visualidade controlada e deixam uma provocação para as artes cênicas, uma vez que, como já foi dito, tal controle da luz permanecerá um desafio técnico só efetivamente atingido através da aplicação da luz elétrica. (TUDELLA, 2017, p.250)

Esse desafio elencado pelo autor está se referindo diretamente a iluminação do espetáculo teatral. Contudo, percebemos que o mesmo se abrange ao audiovisual, que tem a energia elétrica como base para se conseguir uma iluminação controlada. É importante ressaltar que, na produção do *Surrencontro*, aquilo que não se vê é conseguido justamente pelo controle da iluminação. Os atores estão em um ambiente de fundo negro conseguido pelo uso de luz direta focal e a ausência total a partir de dois metros do espaço delimitado da filmagem. Assim houve a anulação visual das 300 cadeiras que continham no espaço, que no filme nos parece apenas um fundo negro.

Considerações Finais

O cinema é uma arte em evolução e a cada dia teremos novos desafios para que a luz trabalhe em prol de uma expressividade consistente. O trabalho no cinema do Diretor de Fotografia, mais precisamente do iluminador, encontra em plena evolução seja pelos novos equipamentos que chegam ao mercado ou mesmo pelos estudos teóricos que juntamente com a prática abrem novas possibilidades.

Temos nos teatros, principalmente os brasileiros, os desafios dados ao iluminador em conseguir fazer a iluminação planejada adaptada ao espaço e até mesmo aos equipamentos disponíveis. No cinema, apesar de ter a possibilidade maior de controle espacial, também tem seus desafios técnicos. Uma

agravante de ter que acompanhar um mercado que produz cada vez mais tecnologia de gravação passando desde um novo software de edição até a nova lente de gravação em altíssima definição que exige uma iluminação diferenciada.

O cinema 3D, animações em 2D e 3D, stopmotion, entre outros, encontram também na luz suas diferenças. Com isso podemos perceber que a expressividade da fotografia cinematográfica por meio da iluminação passou e ainda passará por várias mudanças. Além disso, a arte contemporânea, o advento de novas formas estéticas como a performance, a video-arte e o teatro documentário, potencializam um infinito campo de possibilidades para o aprofundamento dos estudos de fotografia, luz e sombra na cena, bem como a utilização do audiovisual e projeções em encenações teatrais.

REFERÊNCIAS

ABNT, 1186. **Projetos e instalações de salas de projeção cinematográfica**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Normas Técnicas, nov. 1988. Disponível para download / compra em: <<https://www.abntcatalogo.com.br/norma.aspx?ID=5582>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

APPIA, Adolphe. **Obra de Arte Viva**. Tr. Redondo Junior. Lisboa: Arcádia, 1959.

ASSIS, Rodrigo Costa. **Design da iluminação: iluminação cênica de um espetáculo teatral**. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2016.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1990.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Trad. Fabiano Morais ... et al. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2011.

MASCARELLO, Fernando. **Film Noir**. In: _____ (org.). História do cinema mundial. Campinas/SP: Papyrus, 2006. pp. 177 – 188.

MORGADO, Alberto Luiz; BORGES, Paulo César Balardim. A luz cênica como visão espiritual: Gordon Craig e o design por símbolos. **Revista Urdimento**, v.31, p.07-19, Abril 2018. Link para acesso: <http://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2018/05/dossie-urdimento-a-luz-cenica-como-visao-espiritual.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2019.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo, SP: Senac, 1999.

OLIVEIRA JÚNIOR, José de. **Iluminação e Espacialidade em Adolphe Appia**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 188-202, jul-dez/2016. Link para acesso: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/43586/22556>. Acesso em 12 de maio de 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RUBIÃO, M. **Murilo Rubião – obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STOCKER, Abraham Bram. **Drácula**. Edição bilíngue. São Paulo, SP: Editora Landmark, 2012.

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

FILMOGRAFIA

NOSFERATU (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens). Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Haia: Prana-Film, 1922.

O FALCÃO Maltês (The Maltese Falcon). Direção: John Huston. Nova York: Warner Bros, 1941.

O GABINETE do Doutro Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção: Robert Wiene. The Phillips Film: Alemanha, 1920.

PACTO de Sangue. Direção: Billy Wilder. Paramount Films: Los Angeles, 1944.

SURRENCONTRO. Direção: Wesley Martins. Goiânia: JS Produções, 2015. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IHxjgSHYICg&t=9s>

NOTAS

¹ *Enquanto Dure* (2015), espetáculo contemplado com o Fundo de Arte e Cultura de Goiás 2013. Direção Geral/Cênica Alexandre Nunes. Direção Corporal: Kleber Damaso. Direção Audiovisual: Wesley Martins. Elenco: Saulo Dallago e Andreydsa Luana Borges. Direção de Arte: Guilherme Oliveira. Iluminação: Júnior Oliveira.

***Wesley Martins da Silva** é professor convidado de Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) na Educação e Técnico de Audiovisual da Universidade Federal de Goiás. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (UFG), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/GO), com especialização em Cinema e Educação pela IFITEG-GO e em Docência no Ensino Superior pela UCDB. Possui Graduação em Artes Cênicas - Bacharelado e Licenciatura, pela Universidade Federal de Goiás.

****Saulo Germano Sales Dallago** possui Doutorado (2012) e Mestrado (2007) em História pela Universidade Federal de Goiás, onde também realizou graduação em Artes Cênicas (2004). Integra o quadro de professores efetivos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, atuando nos cursos de Direção de Arte e Artes Cênicas (Bacharelado e Licenciatura), nas disciplinas de Produção Cultural e Teorias do Teatro. Atualmente, é coordenador da Licenciatura em Artes Cênicas, modalidade EaD. Atuou como professor substituto na Universidade Federal de Goiás (2007 a 2008), como convidado na Universidade Estadual Vale do Acaraú (2007 a 2010) e colaborador como ator da Corporato - Teatro Empresarial, com o Programa Teatro na Empresa/SESI, entre 2004 e 2014, onde exerceu função de coordenação entre os anos de 2005 e 2010. Atuando principalmente nos seguintes temas: interpretação, espetáculo, memória, performance, produção cultural, história e fotografia.

Artigo submetido em: 14/10/2018

Aprovado em: 11/07/2019