

Nadia Moroz Luciani

# Performatividade da Luz

A iluminação cênica  
como elo entre a cena e o público





## Universidade Estadual do Paraná

Reitora	Salete Machado Sirino
Vice-Reitor	Edmar Bonfim de Oliveira
Chefe de Gabinete	Ivone Ceccato



## Editora da Universidade Estadual do Paraná

Diretor	Luis Fernando Severo
Assessora Editorial	Anna Glauca de Moraes Vieira
Assessora Editorial	Terezinha Eckelberg

### Conselho Editorial

Adilson Anacleto  
Ana Carolina de Deus Bueno Krawczyk  
Aurea Andrade Viana de Andrade  
Bruno Flávio Lontra Fagundes  
Cleber Broietti  
Denise Adriana Bandeira  
Fernando Henrique Lermen  
Gislaine Cristina Vagetti  
Jane Kelly de Oliveira  
Maria Ivete Basniak  
Ricardo Desidério da Silva  
Rogério Antonio Krupek

Nadia Moroz Luciani

# Performatividade da Luz

A iluminação cênica  
como elo entre a cena e o público

© 2024 Universidade Estadual do Paraná

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da editora.

### Equipe

Revisão gramatical e Normalização	<b>Kdu Sena   MC&amp;G Design Editorial</b>
Projeto gráfico e Diagramação	<b>Glaucio Coelho   MC&amp;G Design Editorial</b>
Capa	<b>Glaucio Coelho*   MC&amp;G Design Editorial</b>

\*Foto de capa: Chico Nogueira  
Zeca Cenovicz, Chiriz Gomes e Bruno Rodrigues em cena da peça *Um Ricardo III*, adaptação do texto de William Shakespeare com direção de Rafael Camargo e iluminação de Nadia Luciani, apresentado no Espaço Cultural FALEC em Curitiba em 2018.

---

### Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

---

L937 Luciani, Nadia Moroz.  
A performatividade da luz : a iluminação cênica como elo entre a cena e o público [recurso eletrônico] / Nadia Moroz Luciani . –  
Paranavaí : Edunespar, 2024.  
Dados eletrônicos.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978- 65-6115-037-8

1. Iluminação de cena. 2. Teatros - Cenografia e cenários. 3. Artes cênicas. I. Título.

CDD23 : 792 . 025

---

Biblioteca: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971



DOI: 10.61367/9786561150378

Esta obra está licenciada com uma Licença Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Brasil

Unespar - Universidade Estadual do Paraná  
Avenida Rio Grande do Norte, 1525 | Paranavaí-PR  
CEP 87.701-020 - Brasil

Edunespar - Editora da Universidade Estadual do Paraná  
Rua Saldanha Marinho, 131, 1º andar | Curitiba-PR  
CEP 80.410-150 - Brasil

*"Don't forget, the most important is  
poetry. Everything you make must  
be a poem on stage, that's the secret"*

*J. S.*

Às minhas filhas,  
Giulia e Giovana,  
pelo amor e paciência

# Sumário

Prefácio	9
Apresentação	13
Introdução	15
1 Iluminação Cênica	21
1.1 A ILUMINAÇÃO COMO COMPONENTE DA CENA	22
1.2 OS PROCESSOS COLABORATIVOS, O PÚBLICO E A LUZ	27
1.3 PROCESSO CRIATIVO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL	46
1.4 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	72
2 Luz Ativa	87
2.1 CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO	95
2.2 LUZ-MATÉRIA	107

2.3 PRESENÇA E PERFORMATIVIDADE	121
2.4 PERCEPÇÃO E RECEPÇÃO ATIVA	139
2.5 POTENCIAL PERFORMATIVO DA LUZ	171
<i>3 Performatividade da Luz</i> -----	235
3.1 A LUZ COMO ELO ENTRE A CENA E O PÚBLICO	245
3.2 CARACTERÍSTICAS E CONDIÇÕES DA PERFORMATIVIDADE DA LUZ	251
3.2.1 Iluminação, gravidade e relatividade (a luz e a maçã)	262
3.3 A PERFORMATIVIDADE DA LUZ AINDA POR INVESTIGAR	264
3.3.1 A luz como performance	265
3.3.2 A luz concebida e a luz performada – performers da luz	268
3.3.3 A luz, o tempo, o ritmo e o movimento	275
3.3.4 A performatividade da cor	277
3.3.5 A comprovação da experiência do público	281
3.3.6 A performatividade do blecaute	281
<i>Considerações Finais</i> -----	287
REFERÊNCIAS	290
ÍNDICE ONOMÁSTICO	299
ÍNDICE REMISSIVO DE NOMES, CONCEITOS E TERMOS TÉCNICOS	310
SOBRE A AUTORA	322



# Prefácio

Nadia Luciani foi minha primeira orientanda de doutorado. Não à toa, fazemos parte de um fluxo de experiência, aprendizado e reflexão sobre o papel da iluminação no Brasil e no mundo que passa de geração em geração e dá um grande salto qualitativo no trabalho de Nadia. De alguma forma, seu trabalho continua onde o meu acaba: da linguagem da iluminação cênica à performatividade da luz. Como uma passagem de bastão, na qual cada uma ou cada um de nós participa de um pensamento em fluxo, que parte da experiência e da reflexão dos primeiros grandes iluminadores encenadores da virada do século XIX para o XX, que bebe do conceito seminal de luz ativa de Adolphe Appia, pela experiência e reflexão de Jean Rosenthal e Stanley McCandless e, como não poderia deixar de ser, pela reviravolta proposta por Svoboda, pela criação do design (primeira formação de Nadia) na Bauhaus e pela análise de seus principais eixos. Essa reflexão passa de mão em mão, de pessoa a pessoa, desde a formação de Nadia Luciani como iluminadora, por suas experiências com os mestres Carlos Kur, Jorginho de Carvalho, Aurélio de Simoni e, principalmente, Beto Bruel, grande amigo e guia de Nadia. A referida reflexão atravessa suas e nossas vivências como iluminadoras – em uma geração em que ser uma mulher iluminadora ainda era uma espécie de grande desafio seminal, pelo fato de sermos as iniciadoras de uma nova tradição de mulheres iluminadoras no Brasil – até chegar a uma análise teórica profunda de todas essas experiências. Por fim, atravessa a prática e a reflexão de iluminadoras e

iluminadores cuja proposição em matéria de iluminação indica características performativas e que foram tomados como referência por Nadia, por meio de entrevistas e análises: Alessandra Domingues, Aurélio de Simoni, Beto Bruel, Christine Richier, Christophe Forey, Claudia de Bem, Eduardo Tudella, Elsa Revol, Eric Soyer, Fabrizio Crisafulli, Gianni Staropoli, Guilherme Bonfanti, Jorginho de Carvalho, Lucas Amado, Marisa Bentivegna, Nadja Naira, Pasquale Mari, Paulo Cesar Medeiros, Renato Machado, Roberto Gill Camargo, Rodrigo Ziolkowski, Thierry Fratissier, Wagner Corrêa e Wagner Pinto. Tudo isso é elaborado de forma única pela professora, pesquisadora e grande iluminadora Nadia Luciani.

A pesquisa, a partir desse caminho investigativo em fluxo, nomeia e conceitua de forma inequívoca “a atuação performativa da iluminação cênica por meio de sua presença como materialidade poética que se realiza na relação que pode estabelecer com o espectador” (Luciani, 2020). Nadia fez um percurso de pesquisa brilhante, desde o olhar rigoroso para seu próprio trabalho, a realização de entrevistas com iluminadoras e iluminadores importantes para sua trajetória, até chegar à parceria direta – por meio de uma bolsa Sanduíche do Programa PDSE/CAPES-PRINT, que possibilitou o seu estágio de pesquisa na Universidade de Lille (França) em 2019/2020 com o CEAC (Centro de Estudos das Artes Contemporâneas) e seu programa de pesquisa específico em iluminação cênica, chamado “Lumière de Spectacle”, um dos únicos laboratórios de investigação sobre a luz do espetáculo na França, em parceria com a universidade de Pádua, dirigido pelas pesquisadoras e professoras doutoras Véronique Perruchon e Cristina Grazioli.

Em sua tese, simplesmente brilhante, defendida em 2020 (prêmio CAPES de tese do ano na Escola de Comunicação e Artes) e que agora vira livro, Nadia examina a atuação performativa da luz em seus vários aspectos, a partir de conceitos e investigações a respeito da arte, do teatro, da cenografia e do design. A partir de sua própria experiência como iluminadora, de um trabalho incessante sobre conceitos fundamentais da história da luz e com o levantamento e ponderação sobre muitas experiências importantes de seus contemporâneos, a pesquisadora analisa a luz como performance, separa a concepção da iluminação do conceito de luz performada, articulando espaço e tempo, dando ritmo e movimento à encenação. Por fim, medita sobre a performatividade da cor e do blecaute, para chegar até a experiência do público. Para tanto, permeia conceitos basilares das práticas teatrais dos séculos XX e XXI elaborados principalmente por Josette Féral,

Richard Schechner e Hans-Thies Lehmann, além de, mais recentemente, Luiz Fernando Ramos e sua teoria da *mimesis* performativa, para compreender as noções do teatro cujo processo de criação coletiva, colaborativa ou participativa caracterizam a produção cênica contemporânea.

O conceito de luz performativa é analisado e esmiuçado por Nadia, desde a atuação dos performers da luz até a investigação da própria atuação independente da luz no que ela tem de material e/ou imaterial. Isto é feito nos aspectos perceptivos e sensoriais, atravessando os pontos de vista da criação e aspectos fundamentais da técnica e da tecnologia para chegar à atuação da materialidade poética da luz – a partir da criação colaborativa entre todos os componentes do espetáculo, aliada a noções de cor, forma e composição – sobre a percepção do público. De alguma forma, Nadia chega através da história e estética da iluminação cênica, para além da luz no espaço/tempo, para dentro da atuação da percepção de cada pessoa na plateia, na relação que emana da obra teatral e atinge o público em suas perspectivas perceptivas e psicológicas, a fim de estabelecer a relação frutiva entre ambos e estimular sua entrega, envolvimento e percepção sensorial, ou seja, onde a luz performa, com o todo do espetáculo, dentro da pessoa humana, como sensação poética.

Um trabalho que lança um novo conceito operador que será, a partir de agora, referência para todas e todos que vierem depois nós...

**Cibele Forjaz Simões**



# Apresentação

Julho de 1989, o inverno castigava Curitiba quando a minha turma do curso de Comunicação Visual da UFPR foi ao Teatro Guaíra para entrevistar o então cenógrafo e iluminador do Ballet Teatro Guaíra, Carlos Kur. Foi mágico adentrar esse templo do teatro curitibano, do qual até então eu só conhecia as áreas acessíveis ao público como espectadora, e conhecer suas entranhas, segredos e ambientes reservados aos artistas que ali conviviam.

Foi nesse dia frio de inverno que eu descobri o que era fazer luz de teatro, ou seja, realizar um projeto de iluminação criado especialmente para espetáculos cênicos. Apesar de frequentar o teatro como espectadora e já ter tido alguma experiência com produção de vídeo, eu nunca tinha imaginado que existisse essa profissão até fazer uma oficina de luz com o iluminador carioca Aurélio de Simoni e, em seguida, acompanhar seu processo de criação para a peça *A Vida de Galileu*, dirigida por Celso Nunes para o TCP (Teatro de Comédia do Paraná). Essa experiência me permitiu perceber e entender a paixão e o respeito que o Aurélio tem pelo teatro, pela profissão e pela responsabilidade assumida por ele e qualquer profissional responsável pela criação, montagem e execução da luz de um espetáculo. Ele não só me apresentou o mundo do teatro, como também me contagiou com o seu amor pela arte da iluminação, compartilhando todo o seu conhecimento, adquirido em muitos anos de trabalho e convivência com grandes nomes do teatro brasileiro.

Depois de um curto período de convivência com o Aurélio, eu ainda trabalhei como assistente do iluminador curitibano Beto Bruel durante dois anos. Foram anos igualmente intensos, nos quais eu pude notar no Beto uma igual paixão e respeito pela luz e pelo fazer teatral. Em seguida eu comecei minha própria carreira, simultaneamente, como iluminadora, pesquisadora e professora de iluminação cênica, uma atividade enriquecendo e impulsionando a outra na prática e na teoria, com pesquisas científicas e criações artísticas. Além da importância que tiveram em minha própria formação, esses dois grandes profissionais representam também o início da profissionalização e do respeito pela profissão no Brasil.

O respeito e consideração que tenho pelos dois se iguala ao de Jean Rosenthal (1972) por Stanley McCandless:

Eu sempre senti que McCandless era de fato o avô de todos nós, artista da luz. Não porque não tenha havido nenhum outro antes dele, mas porque ele tinha uma atitude tão específica e organizada em relação à luz e determinou o mais importante: uma atitude que afirma que deve haver uma técnica e um método para organizar suas ideias<sup>1</sup> (Rosenthal, 1972, p. 16, tradução da autora).

Estendo esses sentimentos a Jorginho de Carvalho, reconhecido por seus pares como o primeiro iluminador brasileiro, mestre de Aurélio e de tantos outros profissionais cariocas, com quem tive o privilégio de trabalhar anos mais tarde. Foi a partir destes artistas da luz, pioneiros da arte e da técnica da iluminação cênica no Brasil, que a profissão adquiriu e tem, hoje, o reconhecimento como um dos elementos fundamentais do espetáculo teatral, minha profissão e paixão, na vida, no trabalho e na docência.

**Nadia Luciani**

Outubro de 2022

---

1 "I have always felt that McCandless was indeed the granddaddy of us all. Not because there were no others before him, but because he did have such a specific and orderly attitude toward lighting, and he set up the most important thing: an attitude which demands that there must be a technique and a method for organizing your ideas".

# Introdução

“Je suis un professionnel, pas un artiste, mais un professionnel qui exerce un art collectif”<sup>1</sup>

Josef Svoboda

O cenógrafo tcheco Josef Svoboda afirma ser um profissional da arte coletiva do teatro, assim como eu, mas foi também um grande artista. E foi como designer e iluminadora teatral<sup>2</sup> que eu me encontrei no teatro.

- 
- 1 Eusou um profissional, não um artista, um profissional que exerce uma arte coletiva (tradução da autora).
  - 2 Como designer de formação e Iluminadora de profissão, parece-me oportuno fazer aqui um aparte a respeito dos termos adotados para a denominação da profissão e do profissional encarregado da iluminação cênica no Brasil, onde persistem discussões sobre nominar a função como iluminador, criador de luz ou lighting designer, e também nos EUA e na França. Jean Rosenthal declara-se pioneira da iluminação como profissão nos EUA dos anos 1930, instituindo o termo lighting designer. Christine Richier descreve, na introdução de sua tese de doutorado sobre Josef Svoboda, o surgimento da profissão e do termo nos EUA no final dos anos 1960, quando, segundo o depoimento de Svoboda, os teatros da Broadway estavam em atividade, mas não equipados, então havia a necessidade de alugar os equipamentos de empresas privadas, que instalavam conforme orientação recebida a cada espetáculo pelo diretor ou produtor, que não sabiam muito sobre a luz e a instalação elétrica do teatro. Surge assim a necessidade de um profissional especialmente dedicado a orientar essas montagens e, consequentemente, a profissão de iluminador (Richier, 2019, anexo 1, p. 74-75). Na França, é feita a diferenciação entre *éclairagiste*, o profissional que, entre o final do século XIX e início do século XX, tinha a função de clarear e cena, e *créateur lumière*, aquele que além de iluminar assumia também a responsabilidade criativa de uma importante parte do espetáculo, assim como a diferença entre *éclairage* (luz) e *lumière* (iluminação). Essa distinção se apresenta de forma semelhante, em língua inglesa, entre *light* (luz) e *lighting* (iluminação).

Ao contrário de muitos outros profissionais da luz que experimentam, antes, outras atividades como atuação, dança ou, o mais comum, a cenografia, foi como consequência da minha formação em design que eu iniciei minha carreira no teatro diretamente como iluminadora. Focando meus interesses na iluminação cênica como linguagem e, enfrentando as resistências, tanto em um campo (teatro) quanto no outro (design), eu sempre busquei associá-los no entendimento e na sistematização de uma metodologia do processo criativo da luz.

Com isso, eu sempre desejei, além de iluminar espetáculos e criar luz, também compreendê-la, entender como funciona, seus objetivos, desafios e funções na cena. Como designer, eu procurava entender o verdadeiro e relevante papel da luz no teatro. Mais do que clarear, ou seja, tornar o espetáculo visível, eu entendi muito cedo que também era importante aquilo que a luz tinha a dizer, o que podia comunicar e de que maneira estabelecia uma relação entre a cena e o público, ou melhor, como criava o elo por meio do qual o espetáculo poderia chegar até o público e afetá-lo, tornando-se o meio que permite o acesso e a compreensão do espetáculo por parte de quem o assiste.

Essas inquietações culminaram numa adaptação da metodologia da criação em comunicação visual para a criação em teatro pelo processo de design thinking, o que permitia explicar não só o processo de criação da luz, mas também de todas as linguagens cênicas, bem como de onde surgiu o termo design cênico para designar a criação, principalmente, de elementos cênicos como cenário, figurino, sonoplastia e iluminação.

A investigação do tema da performatividade da luz toma como base, então, alguns conceitos importantes como o de design cênico, ou performance design, como é conhecido internacionalmente e que possui sólidas vertentes teóricas no Brasil, principalmente no que diz respeito à relação entre o trabalho da equipe de criação em teatro (cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia) e as atividades do design. Ele faz referência também ao conceito amplo de cenografia, que Luciana Bueno descreve como “resposta narrativa e gráfica à dramaturgia” (Bueno, 2007, p. 12) e Josef Svoboda qualifica como “tradução espacial de uma ideia”<sup>3</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 27, tradução da autora). Este conceito

---

3 “La Scénographie est la traduction spatiale d’une idée”. Afirmação de Josef Svoboda, cenógrafo tcheco durante a entrevista concedida a Christine Richier e Djamila Salah, em Paris, março de 1993, presente no Anexo 1 – Les Entretiens sur la Lumière, transcrição da entrevista em documento anexo à tese de doutorado “Josef Svoboda, poète de l’immatériel” (Richier, 2019).



amplo de cenografia abrange a “grafia da cena”, ou seja, o conjunto de elementos significantes usados para grafar<sup>4</sup> no espaço uma ideia. Neste sentido, a cenografia representa o conjunto de elementos que compõem a expressão gráfica da cena, ou o visual cênico, como Cristine Richier (2019) qualifica a ambientação do espetáculo. Para ela, o visual cênico é um conceito diacrônico que entende o teatro como uma sucessão de imagens reveladas no espaço e no tempo da representação, percebidas de forma diferente por cada pessoa (Richier, 2019, p. 19). Já o cenógrafo e pesquisador Eduardo dos Santos Andrade (Ed Andrade) apresenta a cenografia também como matéria, “uma fisicalidade espacial e tangível que se relaciona com o elenco, a cena, o público e seu processo de efabulação e imaginação” (Andrade, 2021, p. 227).

A cenografia representa, assim, a totalidade sensorial da cena teatral, sem se ater ao cenário, propriamente dito, nem somente a cada um dos seus elementos visuais, também conhecidos como visualidades.<sup>5</sup> A esse respeito, Jacques Aumont (2012) esclarece que a percepção do espaço nunca será apenas visual, considerando a incapacidade do sistema da visão de perceber, por exemplo, a distância e a verticalidade. A autor afirma que a noção de espaço está tão associada à experiência tátil e cinética quanto visual (Aumont, 2012, p. 33). O conceito de sensorialidade admite, assim, que o espetáculo e seus elementos constituintes, indissociáveis na percepção do público, sejam acessíveis por todos os seus sentidos e habilidades cognitivas. Mesmo que, como afirma Lucia Santaella (2012), o sentido da visão seja o mais afetado no teatro, ele claramente não é o único. Lembranças e memórias desencadeadas por uma cena podem remeter a um cheiro da infância ou, ainda, alguma ação cênica pode, inesperadamente, provocar frissons no público ou arrepiar sua pele pela emoção que desperta, ativando outros meios sensoriais pelos quais até mesmo os elementos considerados essencialmente como visuais podem atingir a plateia. Tanto odores quanto reações táteis representam estímulos a outros sentidos que não o visual na relação sensorial de quem observa com a cena, ou seja, nas sensações resultantes de sua percepção global do espetáculo. Se “o toque”, segundo Merleau-Ponty (1999 *apud* Andrade, 2021, p. 173), “ressoa como o paladar, o olfato, a

---

4 Entendendo grafia também em um sentido mais amplo, como escritura, tanto no plano (bidimensional) quanto no espaço (tridimensional).

5 Termo usado com frequência em pesquisas realizadas no Brasil por diferentes autores, a exemplo de Eduardo Tudella (2017) e Ismael Scheffler (2019).

linguagem”, então também a visão pode fazê-lo, associando o que é visto com memórias olfativas, afetivas, temporais e sentimentos, desejos e associações pessoais.

Paralelamente aos estudos em performance design, outros temas correlatos fundamentam a criação cênica em qualquer que seja qual sua a linguagem. A associação entre a criação no teatro e a metodologia do design gráfico é exemplificada por Osvaldo Gabrieli (2007 *apud* Luciani, 2014, p. 47), quando ele define um bailarino como um ponto que se desloca no espaço e a distribuição dos corpos como uma configuração plástica. Disciplinas como as teorias da informação e da comunicação, a semiótica, a estética, ou ainda outras mais óbvias como as teorias da cor e da forma, fundamentais para o processo de criação no plano e no espaço, fundamentam e qualificam a iluminação cênica como linguagem sensorial. Cibele Forjaz (2013) reforça ainda mais esse entendimento em suas pesquisas da luz como elemento estrutural e estruturante do espetáculo, que Fabrizio Crisafulli (2019) chama, igualmente, de estrutural (*structurel*) e construtivo (*constructif*), acrescentando ao conceito as características poética e dramaturgica da luz.

Outro aspecto importante para o entendimento da iluminação como aplicação do design é a nomenclatura usada internacionalmente como lighting design, uma forte contribuição para confirmar a relação entre as áreas do teatro e do design no âmbito profissional e acadêmico. Como confirmado pelo professor Eduardo Tudella (2012), ele permite assimilar toda complexidade e engajamento da iluminação com o teatro ao aliar forma e função, artes e ofícios da cena. Foi o surgimento da Bauhaus, na primeira metade do século passado, que deu origem ao design, reconciliando arte e técnica (Flusser, 2007, p. 183–184) em uma atividade que requer tanto conhecimentos técnicos e tecnológicos quanto sensibilidade artística e criativa. O mesmo acontece com a iluminação cênica, entendida como uma área de criação artística que envolve o emprego de equipamentos, materiais e técnicas específicas, como toda arte.

O ensino da iluminação cênica e seu processo de elaboração pedagógica em muito ajudaram, também, no fortalecimento do conceito de performatividade da luz e sua difusão em eventos científicos, acadêmicos e artísticos. A preparação das aulas representou importante oportunidade de reflexão e compreensão do processo de concepção da luz e da melhor forma de explicá-lo, o que resultou em uma dissertação de mestrado (Luciani, 2014). Além disso, a constante troca com estudantes, estagiários,

orientandos e bolsistas em atividades de ensino, extensão e pesquisa representam constantes fontes de inspiração e investigação científica, da mesma forma que pesquisas recentes de pesquisadores e colegas de profissão, considerando principalmente os diversos e imprescindíveis encontros científicos da área promovidos no Brasil<sup>6</sup> e as tantas publicações recentes em língua portuguesa, com conteúdo técnico e científico de grande valor e qualidade.<sup>7</sup>

O conceito de performatividade da luz é apresentado nesta obra em uma estrutura enxuta e organizada de forma a expor sua gênese e os principais conceitos que o fundamentaram para, por fim, caracterizá-lo expondo suas principais características. Investigado tanto na teoria das investigações científicas e na experiência de espectadora quanto na prática da criação artística, a performatividade da luz consolida-se como conceito a partir de estudos aprofundados que envolvem tanto os processos de criação quanto de recepção do espetáculo na relação estabelecida entre o público e a cena por meio da luz, sendo, ela mesma, seu agente performativo.

Assim como Jorginho de Carvalho declarou sentir, já nos idos de 1960 e 1970, que “a Iluminação interpretava a ação que estava sendo realizada em cada momento [...] e precisava ser entendida como intérprete, tendo conceito e dramaturgia”, Appia e Artaud também relataram, muito antes, cada um a sua maneira, essa mesma intuição e percepção da luz como agente performativo, mas cujo interesse e aprofundamento tardou a surgir. “Pouco tempo depois, tive que refrear minha avidez em difundir essa ideia da luz como

- 
- 6 O destaque para o volume da realização deste tipo de evento científico no Brasil se deve à experiência vivida no período do doutorado sanduíche (PDSE) na França (2109-2020), no qual eu pude constatar a raridade de tais eventos e até mesmo da interação entre artistas e pesquisadores da área. Ter participado de alguns eventos científicos (Colloque Lumière Matière na UdL – França, UNIPD – Itália e II EASTAP Conference na ULisboa – Portugal) me fez perceber ainda como existe um grande distanciamento entre pesquisadores e artistas, cuja experiência é raramente compartilhada no meio acadêmico. Folgo em salientar, no entanto, que este cenário se encontra em processo de reavaliação e demonstra tendência, pelo interesse mútuo, a se transformar num futuro próximo.
  - 7 Como, por exemplo, a valorosa tese recém-publicada do Prof. Eduardo Tudella (2017) sobre a luz na gênese do espetáculo, a obra de pesquisa que estabelece o vínculo entre a iluminação cênica e as artes plásticas de Valmir Perez (2012b), a importante referência bibliográfica já tão explorada por estudantes, profissionais e pesquisadores da iluminação do Prof. Roberto Gill Camargo (2012), além de artigos em revistas científicas (algumas até com dossiês temáticos especialmente dedicados à iluminação), teses, dissertações e monografias. Com caráter menos científico, mas também muito útil, existem os sites, blogs e fóruns cibernéticos sobre a iluminação cênica, nos quais circulam informações, vídeos, textos e tutoriais, toda uma coletânea de materiais, dos mais técnicos aos mais conceituais.

intérprete que, na época, era só um sentimento e não tinha muita gente interessada em debater essa ideia comigo” (Carvalho, 2014 *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 140). Estudos científicos e pesquisas sobre conceitos ligados ou não à iluminação cênica permitiram cunhar seu entendimento, a exemplo da própria materialidade da luz, as teorias da percepção e da presença cênica, além da observação projetos de iluminação cênica que permitiram identificar e analisar o comportamento e a atuação da luz performativa na cena.

Estruturado em três partes, o conteúdo do livro apresenta, inicialmente, a iluminação cênica como área do design cênico e da cenografia em seu conceito mais amplo. Em seguida, aborda os conceitos fundamentais da performatividade da luz com análises de estudos de caso selecionados e, por fim, dedica-se à apresentação dos conceitos de luz performativa e performatividade da luz, bem como outros caminhos possíveis para a continuidade de sua investigação. É importante esclarecer, no entanto, que estes conceitos, mesmo que profundamente investigados e embasados, tanto na atividade profissional quanto de pesquisa, não são definitivos nem absolutos, mas seguem sendo conceitos em construção e constante evolução, como o próprio teatro. Ainda resta muito por investigar sobre a noção proposta do ato performativo da iluminação na cena contemporânea de maneira ativa, atuante, actante ou performante,<sup>8</sup> uma luz performativa que, segundo Richard Schechner, pesquisador e fundador do programa dos estudos da performance nos EUA, “não é verdadeira ou falsa, certa ou errada, mas apenas acontece” (Schechner, 2002 *apud* Féral, 2009, p. 72), considerando que, para o pesquisador, a performatividade tem relação com a maneira como um determinado objeto ou coisa age, interage com outros objetos ou seres e se relaciona com o contexto (Andrade, 2021, p. 32).

---

8 Termos e conceitos empregados por diferentes profissionais, professores, pesquisadores e especialistas para designar a atuação da iluminação cênica na cena.

# Iluminação Cênica

“A luz é a experiência mais espetacular dos sentidos, uma aparição propriamente celebrada, adorada e implorada nas cerimônias religiosas antigas.”

Rudolph Arnheim

A compreensão do projeto de criação em iluminação cênica, seja para o teatro, a dança, a música moderna ou clássica, o teatro infantil, a ópera ou até mesmo o circo ou um desfile de moda, se baseia em alguns importantes conceitos investigados na teoria e na prática do teatro. O primeiro deles é o próprio conceito de iluminação cênica, que resulta em uma luz criada especialmente para a cena, cuja função vai muito além de iluminar ou torná-la visível e agradável aos olhos do público em seus preceitos estéticos. Christine Richier (2019) descreve a iluminação cênica como a “organização dramática e técnica de um conjunto de refletores no espaço e no tempo para construir uma partitura luminosa escrita para o olhar do público” (Richier, 2019, p. 18).

Não menos importantes, o conceito amplo de cenografia e os conceitos de performance e performatividade são fundamentais para o entendimento da luz performativa, de alguma forma associável a um outro importante conceito, o de luz ativa, já preconizada por Appia (1923) e que vai de encontro a alguns de seus princípios e características, tanto quando empregada em um tipo de teatro mais tradicional, tributário do texto, da

fala e da figura do encenador como a pessoa que coordena o conjunto de elementos a serem apresentados a um público tido como passivo, quanto nas suas vertentes contemporâneas colaborativas, performáticas e interativas.

Há ainda o conceito de luz-matéria, cuja presença e materialidade poética tem a capacidade de atrair e manter a atenção do público sobre a cena como fenômeno físico presente e materializado em cena, resultado da elaboração de artistas e da experiência sensorial e perceptiva do público, compartilhado por ambos no momento presente da cena teatral.

No processo de encenação de uma obra, a luz é parte determinante da (re)escritura do texto dramático em cada uma das linguagens sensoriais empregadas. A iluminação cênica, como aspecto dinâmico e transformador de toda obra teatral, faz apelo à subjetividade do público, assim como acontece com os estímulos sonoros. Tanto os estímulos sonoros quanto luminosos são elementos constantes no teatro, visto que o som ou o silêncio, a luz ou a falta dela, seja informando ou apenas incitando a percepção do público, estão sempre presentes, caracterizando sua concepção como linguagem. Desta forma, como um importante elemento do conjunto de linguagens, sensorialidades ou visualidades do espetáculo cênico, a iluminação recorre imperativamente à percepção humana, instaurando um estado de simbiose entre o público e a cena pelo ambiente que cria e as sensações que é capaz de provocar.

## 1.1 A ILUMINAÇÃO COMO COMPONENTE DA CENA

O entendimento da iluminação como componente da cena parte do princípio de que qualquer processo de criação da luz para um espetáculo deve se dar sempre com a elaboração da cena, a partir da gênese de cada montagem, sem que haja predisposição antecipada de qualquer um dos elementos da cena nem uma ideia preconcebida do que será o projeto de iluminação, que deverá se envolver com o processo e se deixar influenciar e contagiar por todas as ideias e concepções embrionárias do espetáculo. Criar uma luz com poucos recursos ou apenas “algumas gerais e focos” pode ser uma atividade tão complexa quanto a que é constituída por um grande conjunto de equipamentos sofisticados, buscando sempre a coerência com a proposta e trazer em si a importância e a relevância necessárias àquilo que se apresenta ao público.

No contexto contemporâneo da criação da iluminação cênica resultante das práticas iniciadas no final do século XIX e perpetuadas ao longo do

século XX, para além de algumas convenções teatrais mantidas na comunicação com o público, entende-se ser necessário a qualquer profissional da luz saber considerar, na totalidade, o complexo contexto de circunstâncias materiais e imateriais de cada projeto, para precipitar-se em direção ao novo espetáculo, permitindo-se reconhecer e identificar todos os detalhes do trabalho ao qual vai dedicar seu tempo, criatividade e competência.

Mesmo que seja a montagem de um texto conhecido ou já iluminado antes, é preciso entender todos os meandros da nova proposta e acompanhar o máximo possível de ensaios, desde os primeiros trabalhos de leitura ou criação do texto ou dramaturgia até as últimas etapas do processo de toda a equipe de criação e elenco. É preciso compreender o que conduz e orienta a direção, a encenação e a dramaturgia, assim como a construção das personagens, a marcação de cena, as coreografias, a execução musical ou as performances; bem como saber a razão de ser (e estar) de cada componente da cena, conhecer as suas referências, as razões da criação, a colocação em cena de cada elemento, qual função e papel que deve desempenhar, seja sensorial ou representativamente, o que motiva sua concepção e seu uso no contexto do espetáculo.

Sobre a criação de luz para a cena teatral, é comum que a crença simplista de jovens artistas leve a esperar que seja possível conceber efeitos de luz estandardizados e até imaginar que haja fórmulas secretas para obter um determinado resultado, que exista a iluminação ideal para uma cena alegre, uma cena de paixão ou de tristeza, a luz certa para uma atmosfera desértica ou polar, um clima mais melancólico ou outro mais dramático. À busca destas soluções simplistas só é possível responder que não existem soluções mágicas, respostas fáceis ou resultados óbvios para nenhuma situação ou desafio cênico. Não se pode dizer que uma cena melancólica será sempre azul ou que uma cena alegre será invariavelmente amarela e a romântica rosa, nem que o calor será sempre âmbar e o frio lavanda. Como saber se é melhor usar luz frontal, lateral ou contraluz para uma cena sem vê-la, sem senti-la, sem conhecer a maneira com que os seus elementos interagem entre si e com um ou outro tipo de iluminação? O que deve definir a ambientação geral de uma cena é a sequência de ações e situações que levam a ela, o que veio antes e o que virá depois. Somente a emoção, a elaboração, o caminho percorrido pelo elenco na construção da cena, em conjunto com os demais componentes da cena, como a sonoplastia, o cenário e o figurino, mais as orientações da encenação, é que podem conduzir à sua configuração final e à escolha do tipo de

luz adequado para ambientá-la, relacionando-a e vinculando-a intrinsecamente à complexa sucessão de acontecimentos daquela obra integral.

Para o cenógrafo Josef Svoboda, a luz está intimamente ligada ao cenário, sendo impossível pensá-los separadamente. “Eu não consigo imaginar fazer uma cenografia sem pensar na sua luz. Elas são interdependentes e estiveram sempre unidas em meu pensamento do espaço. Elas são indissociáveis”<sup>1</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 74, tradução da autora). Ele afirmava que, como cenógrafo, tinha a sorte de sempre fazer também a luz de seus espetáculos, associando as intenções e os resultados almejados em seus projetos com a luz necessária para alcançá-los.

Para Edward Gordon Craig, igualmente, as concepções de espaço e luz eram inseparáveis, considerando que o cenário só poderia ser trazido à vida por meio da luz, numa relação “semelhante àquela do arco como violino ou da caneta como o papel” (Craig, 1923 *apud* Andrade, 2021, p. 91). Segundo Ed Andrade, Craig transformava toda a relação da cenografia com a cena por meio da luz, ao mesmo tempo que alterava a percepção da realidade física e tridimensional do conjunto, criando diferentes efeitos e atmosferas. A iluminadora Marisa Bentivegna confirma a interdependência entre as duas linguagens ao revelar como, para ela, a questão do espaço nunca foi desvinculada dos seus processos de criação da luz: “O que eu observo, de uns anos para cá, é que a dupla cenário e figurino vem sendo assinada pela mesma pessoa de maneira muito comum, e hoje em dia, para mim, faz muito mais sentido ser uma cenógrafa-iluminadora” (Bentivegna, 2012 *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 162). Há situações, no entanto, que não é possível que uma mesma pessoa seja responsável pelas duas linguagens, então é fundamental que haja entendimento e colaboração entre elas, que quem cria a luz compreenda as demandas do cenário e vice-versa.

Com base em uma série de entrevistas com o cenógrafo tcheco Joseph Svoboda, a iluminadora, professora e pesquisadora francesa Christine Richier desenvolveu o que chamou de “fragmentos de um discurso luminoso”<sup>2</sup> (Richier, 2019, p. 14, tradução da autora), uma rica pesquisa que versa sobre o entendimento que o artista tinha sobre a iluminação cênica e sua relação com os demais componentes da cena. Para ele, o teatro é uma arte coletiva e fazer teatro exige encontrar a conexão entre todos os seus elementos como meios de expressão artística, sem o que se faz não é teatro.

1 “Je ne peux pas imaginer faire une scénographie sans en penser la lumière. Elles sont interdépendantes et ont toujours été liées dans ma pensée de l'espace. Elles sont indissociables”.

2 “... fragments d'un discours lumineux”.



A pesquisadora afirma que Svoboda pensava a luz em toda sua amplitude: “Inicialmente intrigada pela maneira como ele trabalhava a materialidade do fecho, sua textura, sua presença plástica no espaço, eu descobri igualmente no trabalho de Svoboda um senso agudo da cor, da composição, mas, sobretudo, do ritmo” (Richier, 2019, p. 4, tradução da autora).<sup>3</sup>

Da mesma forma, é fundamental perceber a importância da relação da luz com o som, cujos efeitos, paisagens ou composições sonoras apresentam, assim como na luz, um forte poder subjetivo de influência sobre a percepção do público. Marcello Amalfi defende, com seu conceito de macro-harmonia, a interconexão existente entre esses dois componentes da encenação. Com base em seu processo pessoal de composição musical para o teatro, ele entende a macro-harmonia como um campo no qual cada membro da equipe de criação e a pessoa encarregada da encenação podem estabelecer um diálogo criativo durante o processo de elaboração do espetáculo (Amalfi, 2015, p. 212). Por meio do conceito de imagem sonora e considerando a sua interferência mútua, o autor explica a potencialidade de colaboração entre a música e a iluminação.

A partir desses pressupostos é possível concluir a importância da participação ativa e intensa de quem cria a luz, assim como dos demais membros da equipe de criação, no processo criativo, para que seja possível propor um projeto de luz coeso e integrado ao espetáculo. O iluminador francês Christophe Forey dá um bom exemplo dessa forma de participação no processo de construção do espetáculo, com vistas a este fim ao falar sobre seu processo, durante os ensaios, de criação da luz para uma peça enquanto o diretor trabalhava improvisações com o elenco:

As meninas já tinham montado a luz, os maquinistas o cenário e eu, que tinha uma base da luz pronta, experimentei alguns efeitos de luz diretamente nas cenas, durante os ensaios, de acordo com o espaço criado, que de repente era acentuado ou suavizado, criando essas áreas de jogo, ambientes mais escuros e assim a marcação da cena foi realizada diretamente neste espaço e com essa luz. [...] Depois do ensaio, efetivamente, no dia seguinte ou no próximo dia, eu via o ensaio e mudava algumas coisas com base no que tinha visto, mudava a direção ou eliminava alguns efeitos que não eram mais necessários e no próximo ensaio fazia

3 “D’abord intriguée par la façon dont il travaillait la matérialité du faisceau, sa texture, sa présence plastique dans l’espace, j’ai également découvert chez Svoboda un sens aigu de la couleur, de la composition, mais surtout du rythme”.

a mesma coisa para uma próxima etapa. O importante é que os ensaios aconteciam com uma proposta de espaço e de luz e o diretor levava a luz em consideração, necessariamente (Forey *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 67).

É possível perceber a importância de estabelecer, nas fases de criação e de ensaios, uma boa relação com o elenco e demais artistas criadores do espetáculo. É somente quando essa relação se estabelece que pode surgir, efetivamente, a interação da luz com a cena. Outro iluminador francês, Thierry Fratissier, lembra que, mesmo que quem cria a luz participe intensamente do processo criativo do espetáculo, a iluminação, por questões práticas e financeiras de montagem, ainda é o último elemento a ser adicionado à cena. Isso faz com que, na maioria das vezes, a equipe de criação só tenha contato com a luz, materialmente, pouco antes da estreia, sem muito tempo para reagir ou criar relações significativas com ela.

[...] a luz, na maioria das vezes no sistema de produção de hoje, só chega realmente no fim da criação, ou seja, já existe o cenário, os figurinos, e até, é claro, o ator, tudo chega antes que a luz possa ser montada no palco. E aí todo o trabalho é modificado, todo o trabalho dos outros é modificado e, principalmente, o do diretor que, se estiver atento à luz, também saberá usá-la para extrair dela informações que transmitirá ao espectador. E então o espectador, obviamente, vê apenas o todo e a luz é, de uma certa maneira, o elo entre ele e esse todo. O link entre tudo. É isso, eu quero dizer que se cortamos a luz, não há mais espetáculo, mas se iluminamos tudo o que foi posto em cena desde o início pode aparecer e naturalmente que os atores, entre eles, se veem de forma diferente quando colocamos a luz, então atuam juntos de forma diferente, os figurinos vivem de forma diferente. E nós, naturalmente, os levamos em consideração para escolher tanto as direções quanto as cores das luzes que devem funcionar com o figurino e a cenografia, nem se fala, porque obviamente é ela quem esculpe a luz, é isso, nosso trabalho é um trabalho que naturalmente leva em conta todo o trabalho, o conjunto (Fratissier *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 212-213).

Uma situação ideal de criação, para Fratissier, acontece quando é possível ensaiar com luz, propor efeitos e interações no tempo real dos ensaios. Ele cita, inclusive, os benefícios de fazer a gravação da mesa de luz durante os ensaios, a exemplo de suas experiências com

a ópera e uma, em especial, durante os ensaios de uma montagem do diretor Claude Régy, quando ainda era assistente Dominique Bruguière (Fratissier, anexos, p. 214–215). No entanto, tanto ele quanto o iluminador brasileiro Beto Bruel ressaltam a flexibilidade da luz em face dos demais componentes da cena, bem como a proximidade e cumplicidade existente entre quem cria a luz e quem dirige o espetáculo, sobretudo na fase final de sua construção, quando se chega ao palco. Beto Bruel comenta que: “É muito difícil você mudar o cenário inteiro, o figurino inteiro de uma peça, coisa que com a luz, podemos fazer, não é? Você pode mudar a posição do refletor, você pode mudar toda a programação da luz...” (Bruel, anexos, p. 51). Da mesma forma, Thierry Fratissier afirma que: “é raro vermos um cenário ser transformado pouco antes da estreia, é raro ver figurinos serem questionados no dia anterior à estreia, mas não é nada raro rever a iluminação na véspera da estreia, senão toda ela, pelo menos algumas cenas” (Fratissier *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 214). Ambos destacaram, com isso, a relevante participação da luz na criação, flexível o suficiente para poder ser trabalhada e revista por muito mais tempo durante o processo criativo, algumas vezes até a estreia ou mesmo durante a temporada do espetáculo.

É fundamental, no entanto, que quem cria a luz possa identificar, a cada novo processo e em suas diferentes etapas, quais dos estímulos recebidos ao longo dos ensaios e das trocas poderão inspirar a luz. É partir de então que poderá optar pelo tipo de refletor a ser usado para cada efeito, o melhor ângulo de incidência da luz para iluminar, com a cor escolhida, o elenco, o cenário e os figurinos, bem como com que velocidade e intensidade cada feixe luminoso será acionado, individualmente ou em conjunto, na mesa de comando, a cada cena do roteiro elaborado, para que a luz criada aconteça no palco. Tudo indica luz, e a pessoa responsável por sua criação deve estar atenta e todo o conjunto de informações, seja qual for o tipo de espetáculo, linguagem ou processo de criação empregado.

## 1.2 OS PROCESSOS COLABORATIVOS, O PÚBLICO E A LUZ

Algumas das transformações ocorridas na atividade teatral a partir da virada do século XIX para o século XX foram decisivas, tanto para os resultados obtidos quanto para os processos de elaboração e construção do espetáculo cênico. As inovações tecnológicas e a renovação do teatro como linguagem em sua relação com o público, bem como o surgimento

da figura do encenador e a importância dada à recepção e à participação do público determinaram novas formas de conceber e de fazer teatro em todo mundo, do leste europeu às américas. Em muitas experiências, cada uma delas de uma forma específica, o público é deslocado de sua posição passiva para participar ativamente da cena, e sua emancipação (Rancière, 2012) provoca importantes transformações, diretas e indiretas, principalmente no trabalho de atuação, assim como no processo geral de criação do espetáculo, envolvendo cada componente da encenação.

Muito recentemente, após um longo período (mais precisamente um século) de grandes mudanças na prática teatral, transitando pelas artes visuais, com a performance, o *happening* e o *site specific*; pelas mídias eletrônicas, com a invasão da cena pelo cinema e o vídeo; e tantos outros formatos, promoveram alterações ainda mais profundas na relação estabelecida com o público. Pela implicação de distintas situações e imposições sanitárias,<sup>4</sup> os espetáculos a distância passaram a instituir novos paradigmas para a concepção dialógica da cena por meios virtuais. Peças de teatro, performances, shows musicais, entrevistas e depoimentos de artistas no formato de lives ou gravadas começaram a ser criadas, ensaiadas e apresentadas pela *internet*, com artistas, *performers*, *designers* e público isolados, cada um em seu ambiente físico, em suas casas em qualquer lugar da cidade, do país ou do mundo, mas reunidos em um mesmo ambiente virtual. A aproximação digital surge como alternativa em tempos de confinamento compulsório, demonstrando a potencialidade do contato a distância entre artista e público como alternativa surpreendentemente eficiente e viável para diferentes tipos de manifestação artística. Uma novidade que veio para ficar, guardadas as devidas proporções.

---

4 Uma dessas situações foi a realidade virtual que assolou a humanidade na década de 2020, período final da redação da presente pesquisa, cuja pandemia do coronavírus impôs, pela propagação planetária da nova covid-19, o isolamento social compulsório no mundo todo, resultando em novas formas de aproximação digital e de relacionamento pessoal e profissional. O estado de home office, a prática do ensino a distância e as redes sociais criaram novos paradigmas de atuação e interação que chegaram às mais diversas formas de manifestações artísticas. Museus disponibilizaram suas exposições e acervos pela internet, companhias de teatro publicaram seus espetáculos e foram produzidos concertos e shows musicais especialmente para os meios virtuais. Dada a crise econômica, principalmente do meio artístico e cultural, uma das indústrias mais afetadas, abriram-se editais e programas de incentivo à cultura, especialmente voltados para produções nos meios digitais, com vistas à realização de espetáculos inteiramente virtuais, cuja criação, concepção, ensaios e, inclusive, apresentação precisavam ser realizados virtualmente. A nova realidade e os novos formatos artísticos, com a súbita obrigatoriedade da produção inteiramente realizada a distância, impuseram importantes reflexões e transformações na vida e na arte.

Não foram somente atores/as e encenadores/as que passaram a se preocupar com o público, tanto no universo cibernético quanto no mundo não virtual das salas de espetáculo e das cenas compartilhadas presencialmente entre artistas e públicos emancipados. Essa inquietação, partilhada por toda equipe criativa, não se restringe ao momento das apresentações, mas concentra-se igualmente, ou até mais intensamente, no processo de criação de personagens, cenas e componentes sensoriais do espetáculo. Artistas em geral passaram a criar e buscar estabelecer uma conexão profunda com esses públicos, com quem passaram a se comunicar de maneira direta, profunda e participativa.

No caso específico da iluminação cênica, sua principal tarefa passou a ser, nesse contexto, a de favorecer essa conexão por meio do elo criado entre cena e plateia pela iluminação. Esta experiência compartilhada com o público é expressa na intenção e no desejo de se fazer presente por meio da luz, como explica o iluminador italiano Gianni Staropoli, para quem “o espetáculo ao vivo acontece no olhar de quem também está vivo” (Staropoli *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 118), e do brasileiro Paulo Cesar Medeiros: “Para perceber uma luz é preciso estar vivo e em conexão permanente” (Medeiros *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 182). A experiência sensorial do teatro se efetiva a partir da relação íntima da luz com a presença e a comunhão entre artistas e público.

Cada vez mais se percebe a preocupação de iluminadores e iluminadoras com o público, parte originalmente externa ao espetáculo, situado além da fronteira entre palco e plateia, mas que passa, nas práticas contemporâneas, a ser considerado como coautor da cena e a figurar como forte preocupação e inquietação de atores/as, diretores/as, cenógrafos/as e, igualmente, iluminadores/as. Além de Staropoli e Medeiros, diversos profissionais<sup>5</sup> revelaram voltar sua atenção para o público em seus processos criativos. Beto Bruel (*apud* Luciani, 2020, anexos, p. 57) destacou o poder exercido pela luz sobre o público, ao passo que Aurélio de Simoni (*apud* Luciani, 2020, anexos, p. 42) declarou que, para ele, a “razão do teatro está lá na plateia” e Cibele Forjaz (*apud* Luciani, 2020, anexos, p. 76-77) lembrou o protagonismo dado ao público nos espetáculos no Teatro Oficina.

Nesse mesmo sentido, Pasquale Mari (*apud* Luciani, 2020, anexos, p. 179) declarou que seu processo criativo “convocado pelo gesto do diretor,

---

5 Em entrevistas realizadas como parte da pesquisa doutoral que deu origem a este livro. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032021-131705/publico/NadiaMorozLucianiVC.pdf>. Anexos p. 28-233.

visa os espectadores, com os quais me identifico antes de qualquer coisa em qualquer contexto em que me encontre operando”, Wagner Pinto (*apud* Luciani, 2020, anexos, p. 226) revelou que “o tempo todo eu só penso no espectador [...] Os atores estão no palco e eu na plateia, eu vejo os ensaios pela perspectiva do espectador... Eu crio para quem está na plateia, mesmo!”, e Nadja Naira apresentou um eloquente relato de como se dá a sua preocupação, ao criar a luz dos espetáculos da companhia brasileira de teatro, com o público:

É só o espectador que me interessa. Pense o que são o ator, o texto, a cenografia, a iluminação, a marcação, os efeitos, senão uma situação que está sendo criada naquele momento, por todos esses elementos, para que alguém se relacione com aquilo. Quem é esse alguém? Não é o ator, não é o técnico... É também, mas é principalmente aquela pessoa que está ali, que veio até esse lugar para ver, ouvir e estar nesse lugar. Então, o que eu penso quando eu crio é em como a pessoa que veio aqui vai ser afetada por isso, vai perceber isso e vai ver isso. É nela que eu penso, mas não é ceder também. Porque se você só pensa no espectador, você cria tudo para o deleite do espectador? Não! Você cria tudo porque o espectador vai entender? Não! Você cria tudo porque a demanda do espectador vai...? Não! Porque pode virar uma facilitação. Você faz tudo para agradar, para que seja bonito para o espectador, para que seja fácil ou didático? Não, não e não! Essas respostas são todas não. Não é para ele, é com ele. Talvez seja essa a questão, são essas as palavras: “Como eu consigo criar um espaço com ele, para que ele se sinta lá, vivo ativo, pertencente?” Não é só pertencente num sentido bom, ele pode se sentir incomodado, querer sair, não estar confortável em assistir a uma peça de três horas, a cadeira pode ser desconfortável, a temperatura pode incomodar, as palavras podem ser difíceis e ele precisa correr, essas coisas... (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 172-173).

Num relato semelhante, o iluminador francês Thierry Fratissier também atestou sua preocupação com o público, mas observou que, na sua opinião, nem tudo deve ser dado a ele, sob risco de não lhe oferecer nada de novo, inesperado ou surpreendente:

[...] para mim o que importa é o olhar de quem está na plateia, que pode ser o diretor, o meu olhar, obviamente, mas também o olhar do espectador [...] eu começo a pensar nele só quando já me sinto um tanto coerente em relação a tudo [...] à força de constatar que

eu percebo muitas coisas no dia em que assisto à estreia e que já não posso fazer mais nada, então isso significa que talvez eu não pense o suficiente no espectador, (risos) visto que quando eu me encontro na posição de espectador, percebo muitas revelações, tanto sobre o trabalho dos atores quanto sobre o trabalho da luz [...] porque eu espero que o trabalho que fazemos juntos quando montamos um espetáculo traga algo de novo para o espectador, algo que possa surpreendê-lo. De alguma forma, alimentá-lo com o que ele não tenha sido alimentado antes. Parece muito pretensioso, mas ao mesmo tempo é um pouco nossa ambição. [...] Para mim, é importante que o espectador possa perceber coisas que ele não esperava. Então, se eu começar a lhe oferecer o que ele espera, é um pouco contraditório (Fratissier *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 211).

Além da confirmação de artistas, profissionais e criadores da luz na cena, a participação e importância dada ao público na obra artística é também destacada em investigações científicas, a exemplo do destaque dado pelo artista visual norte-americano Robert Irwin (1971 *apud* Barros, 2010, p. 144) a respeito da dinâmica do fenômeno perceptivo das suas obras de arte. A arte do fenômeno, proposta resultante das reflexões e experiências desenvolvidas por ele e Turrell com o movimento *Light and Space Art*, surge da relação entre o ser e a circunstância, tendo como princípio uma ação condicional em resposta a um conjunto específico de elementos num tempo e lugar determinados. Segundo Irwin, o artista eleva o processo de consciência perceptiva do público à importância que lhe é reservada, na qual todos os sistemas lógicos são moldados instintivamente. Esse procedimento, assentado na impermanência, expõe uma arte em mutação perene dada à percepção da pessoa que observa e que, situada no âmago do trabalho, questiona, se relaciona e dá sentido à obra. Essa autonomia a torna responsável e representa, para Irwin, a implicação social dessa chamada “arte do fenômeno” ou “arte da percepção”.

Relacionando a criação teatral com as artes visuais, notadamente no trabalho de Turrell com a luz, Oliver Wick (1990 *apud* Barros, 2010, p. 107) cita a abertura para o diálogo gerado por sua obra, que, segundo ele, só vem a ser, efetivamente, pelos olhos de quem observa no ato da percepção, submetendo qualquer compreensão definitiva dessa arte, aberta e susceptível, assim, às impressões e percepções do público. As imagens de luz criadas por Turrell foram associadas ao Luminismo, uma escola americana cujos pintores tendiam a definir suas obras mais em termos de

processo do que de produto, privilegiando em vez de julgar ou analisar, a visão e a maneira de ver e perceber o objeto artístico como trabalho dependente da participação de quem observa. Barros (2010, p. 139-140) avalia, a partir dos escritos de Irwin, a tensão existente, na criação artística, entre o saber estabelecido e as possíveis fissuras, incertezas e enganos desse saber. Se, por um lado, o lugar da criação encontra-se nos limites do conhecimento e suas investigações se estruturam em regras sobre como ocorre a percepção da arte, por outro é para além dos seus limites que é possível revelar uma percepção não objetivada da obra artística centrada na experiência de quem observa.

A importante pesquisa de Jean-Jacques Roubine (1998) expõe o amplo panorama das transformações e novas maneiras de ver e perceber o teatro na Europa no período entre 1880 e 1980. O que interessa destacar aqui, no entanto, é a atenção que passa a ser conferida a esse público e suas consequências para o fazer teatral. “Meyerhold gostaria de arrancar o espectador reduzido à sua não existência de voyeur pelo naturalismo para associá-lo ao trabalho do autor, do diretor e do intérprete e fazer dele o ‘quarto criador’” (Roubine, 1998, p. 37). A relação do público com o espetáculo, que Roubine classifica como uma das grandes preocupações do teatro moderno, transforma não apenas o trabalho de atores e atrizes, mas também todo o trabalho de dramaturgia e encenação, afetando, além do elenco, a totalidade da equipe de criação, que começa a se envolver em igual medida com o cuidado dado ao público e à recepção teatral.

Até então, neste período e ambiente eurocêntrico, a maior importância e atenção dadas, em uma montagem cênica, concentravam-se na literatura e na dramaturgia do teatro, limitando-se, com maior ou menor êxito, a fazer viver a peça, colocar em cena tudo o que determinava o texto dramático em suas mais detalhadas orientações. Reconhecida como a “Era do Dramaturgo”, esse período foi marcado por grandes e históricas atuações de intérpretes que fizeram nome ao representar de maneira extraordinária personagens clássicos da história do teatro, como Hamlet ou Antígona. Em seguida, este período deu lugar à “Era do Cenógrafo”, na qual grandes pintores dedicaram-se à criação de imponentes cenários pictóricos que fizeram história por maravilhar e encantar o público da época, a exemplo dos Ballets Russos produzidos por Sergei Diaghilev. A essa época, seguiu-se a chamada “Era do Encenador”, na qual toda a atividade teatral era conduzida por um novo tipo de artista, “o diretor ou diretora”, cujo título francês *Metteure-en-Scène* designa sua função como quem “coloca em cena” e coordena todos os



componentes do espetáculo numa organização harmônica e coesa de seus elementos plásticos, cênicos e dramáticos (Perruchon, 2018, p. 226). Esse período, também conhecido como a vanguarda do teatro moderno, trouxe à cena grandes nomes que, por sua vez, determinaram distintas formas de ver e fazer teatro, como Artaud, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, entre tantos outros. Ele representou, ainda, uma importante libertação dos textos clássicos, com o surgimento de uma encenação mais autoral e uma dramaturgia mais contemporânea e politizada.

Como consequência dos novos procedimentos no campo teatral, o final do século XX assistiu ao surgimento de diferentes formas de teatro como o pós-dramático e o performativo, cujas formas de construção cênica, partilhadas com toda a equipe de criação, ainda sob a batuta da encenação, mas já não mais de forma tão ditatorial e contundente como autoridade inquestionável do processo, revelam novas maneiras de fazer e vivenciar a atividade teatral. Alguns encenadores e coletivos são exemplos representativos destes tipos de processo, como André Engel e Joël Pommerat, na França, e José Celso Martinez Corrêa e Antônio Araújo, no Brasil. À frente do Teatro Oficina e do Teatro da Vertigem, respectivamente, os dois encenadores coordenam a elaboração coletiva, colaborativa ou participativa, conforme o caso, de espetáculos teatrais potentes e intensos, que ilustram o fenômeno do trabalho de grupo e de novos processos de criação nos palcos brasileiros. Essa potência pode ser entendida como resultado da sensação de pertencimento, destacada por Pamela Howard, gerada em toda a equipe pelo trabalho conjunto realizado desde a pesquisa para sua realização: “quanto mais coletiva a pesquisa, mais a rede se espalha e mais colegas têm a sensação de pertencimento ao projeto” (Howard, 2015, p. 115).

A pesquisadora Stela Fischer define “a cena teatral brasileira dos anos 80 como um espaço de diversificação artística” (Fischer, 2010, p. 48), que resultou, ao longo dos anos seguintes, na afirmação do teatro de grupo, cuja prática viria a caracterizar o processo colaborativo de criação cênica. Além do Oficina e do Vertigem, a autora cita ainda os grupos Lume, Companhia do Latão, Terreira da Tribo Ói Nós Aqui Traveis, entre outros, para delinear os contornos da matriz legitimadora das transformações do teatro nacional ao sistematizar procedimentos de criação que privilegiam o coletivo como potente agente na construção artística de seus espetáculos. Ela ressalta, no entanto, que “a criação coletiva não se traduz, obrigatoriamente, na suspensão da escrita dramática ou na exclusão do dramaturgo, porém

questiona seu lugar como artista autônomo que tem um status privilegiado no processo de criação cênica” (Fischer, 2010, p. 192).

Apesar de serem procedimentos bastante semelhantes, a criação coletiva e o processo colaborativo apresentam diferenças fundamentais, como explica Cibele Forjaz (2015) ao descrever a criação coletiva como uma prática teatral resultante de movimentos de grupos engajados e militantes, cuja libertação da figura do diretor foi característica dos anos 1970 no Brasil. Nesse tipo de organização teatral, não existia uma regência absoluta, nem necessariamente uma distribuição clara de tarefas, todas realizadas pelo coletivo, geralmente grupos amadores oriundos de movimentos universitários. Como decorrência da organização, por vezes anárquica, de trabalhos realizados em workshops de criação, os espetáculos primavam pela elaboração conjunta da cena e por uma intensa participação do público. Não havia uma figura central que orientasse o trabalho ou seus resultados, definidos pelo coletivo, sempre que possível, ou sua maioria, em caso de divergências de opinião.

Já no processo colaborativo, segundo ela, “a pesquisa cênica é realizada coletivamente, através de cenas criadas pelos atores, porém [...] a finalização do texto é realizada por um dramaturgo; a encenação cabe ao diretor; o desenho do cenário ao cenógrafo e assim por diante” (Forjaz, 2015, p. 31). Neste tipo de formação, são preservadas as funções da equipe de criação, mas o conceito da escritura do texto e da encenação é elaborado em conjunto, por meio do trabalho realizado a partir de uma temática específica ou de uma obra, cuja reflexão se deseje levar a público. Esse objeto original de reflexão é, segundo ela, desconstruído e reconstruído cenicamente pelo coletivo:

Normalmente o procedimento de reconstrução parte de workshops realizados pelos atores durante a primeira fase do processo de trabalho. Esses workshops são cenas combinadas ou improvisadas que pressupõem um conceito, uma proposta pessoal idealizada por um ator que, nesse momento da criação, pode propor uma cenografia, uma luz ou uma adaptação textual própria, urdidos da forma que o autor da cena considerar importante para a plena comunicação de sua ideia cênica. Em um segundo momento, o dramaturgo e/ou o encenador realiza seu trabalho de criação, lançando mão da pesquisa realizada por todos. [...] Em quase todos os casos, por mais que a finalização do espetáculo dependa dos diferentes criadores, em suas funções determinadas, o conceito do trabalho é coletivo (Forjaz, 2015, p. 31).

Segundo o diretor Antônio Araújo, à frente do Teatro da Vertigem desde a sua criação, o conceito de coletivo empregado no seu trabalho diz respeito a um modo de fazer, à maneira como as diferentes funções se articulam na criação da obra cênica em um “processo compartilhado, colaborativo e democrático do fazer artístico, sem a presença de um criador epicêntrico ao processo, mas por um conjunto de criadores que definem coletivamente os conceitos, práticas e materializações da obra” (Araújo, 2018, p. 13). Esse conceito diferencia-se do teatro dito coletivo, que pretendia uma diluição das funções artísticas e um acúmulo ou transitoriedade de atribuições em que a dramaturgia e a encenação coletivas, bem como a criação de cenários, luz e figurinos, realizadas conjuntamente por toda a equipe de integrantes do grupo, substituem, respectivamente, a necessidade e a presença, durante o processo, do trabalho de profissionais especificamente responsáveis pela dramaturgia, encenação, cenografia, iluminação ou figurino (Araújo, 2018, p. 14).

É possível identificar um processo semelhante, mas com características próprias, na descrição feita, pelo diretor e iluminador Roberto Gill Camargo, da criação no seu Grupo Katharsis: “A minha linha, usando um termo emprestado da biologia, é um trabalho coevolutivo, ou seja, de codependência entre as partes envolvidas, e que só anda se tiver esse entendimento, essa negociação entre as partes”. Sobre o processo, ele explicou ainda que “você coloca um elemento, aí vem outro e coloca outra coisa e transforma o que veio antes. Isso é um ciclo, um processo possível pela transformabilidade, uma coevolução”, cujos impactos e trocas promovem, sucessivamente, novas respostas e novos impactos (Gill Camargo *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 198–199).

A criação cênica definida pelo professor Ênio Carvalho<sup>6</sup> como um “processo de provocação coletiva” reflete o espírito do trabalho realizado com o seu grupo amador de teatro no Espaço Cultural FALC, da Faculdade Leocádio Correia. Suas criações resultam de encontros nos quais são definidas, conjuntamente, as diretrizes e características do trabalho a serem desenvolvidas, mesmo que cada artista tenha sua função previamente determinada. Este tipo de processo é descrito por Antônio Araújo como “uma metodologia de criação em que todos/as integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo

6 Professor Ênio José Coimbra de Carvalho, diretor do grupo de teatro amador da FALC – Faculdade Leocádio Correia, da qual é fundador e diretor, também autor do livro “História e formação do ator” da Editora Ática, publicado em 1989.

uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (Araújo, 2009, p. 48). Ele explica que, mais do que excluir a hierarquia e a soberania exercida por um diretor ou diretora, essa dinâmica de trabalho aponta para um “sistema de hierarquias momentâneas”, que fluem de um polo da criação para outro no processo de autoria da obra.

Apesar de, neste tipo de trabalho coletivo, as funções de cada integrante do grupo serem normalmente estabelecidas previamente, como as de direção, atuação ou dramaturgia, por exemplo, uma possível mobilidade entre as funções em diferentes projetos não descaracterizam o processo colaborativo nem comprometem o trabalho. A horizontalidade do processo faz com que criadores e criadoras estejam, como Araújo (2009, p. 49) explica, “em pé de igualdade na função autoral de cada membro, cuja atuação é potencializada”. Ele esclarece que, ao contrário do que acontece nas criações coletivas, quem é responsável por uma determinada área artística tem a palavra final sobre ela, mesmo que exponha e discuta com o grupo sua criação, aceite sugestões e incorpore ideias do restante da equipe participante do processo. Guilherme Bonfanti descreve, como exemplo dessa horizontalidade, o processo de criação do Espetáculo “Bom Retiro 958 metros”:

[...] não existe um pré-projeto de nada, enquanto em um modelo mais tradicional o diretor e o cenógrafo se encontrariam antes, chegam a uma proposta de cenografia e quando começa o processo isso já está concebido. Aqui, nós temos uma porosidade muito grande, e eu incluo nisso os atores. Acho que quem menos interfere é a dramaturgia, que se preocupa mesmo com a palavra. Depois, nós sempre fazemos um texto do que foi encenado. O Duran (Antonio Duran), que é o nosso dramaturge, vem depois que a peça está em cartaz com um gravador e reescreve o texto como foi dito [...]. Nesse momento, entram rubricas inventadas por todas as áreas que não estavam no texto original, coisas de luz aparecem e viram rubrica. Tudo passa pela sala, sempre. Temos um percurso que é uma pesquisa teórica, que uma hora se mistura com uma pesquisa de campo, que gera material para a sala de ensaio. [...] É um trabalho que vai sendo construído junto e com um invadindo o trabalho do outro, claro, com respeito. Temos o que o Tó (Antônio Araújo) chama de hierarquias flutuantes na qual, em dados momentos, cada um de nós tem a palavra, digamos que a direção da coisa, então isso aqui está mais consolidado, [...], mas é bastante normal nós interferimos na vida dos outros de maneira positiva (Bonfanti *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 121-122).

Uma característica importante do processo colaborativo, indispensável para se alcançar os resultados almejados pelo grupo, é o tempo dedicado a cada criação. Como as diretrizes da montagem não são previamente dadas e, além de todos os elementos da encenação, o próprio texto a ser encenado, se houver, é fruto do trabalho coletivo da equipe de criação, o desenvolvimento é lento, intenso e profundo. As inúmeras interferências e contribuições mútuas dilatam o período de ensaios e expandem as zonas de colaboração. Joël Pommerat<sup>7</sup> explica, sobre o processo de construção da peça *Contes et Légendes*, que o resultado obtido só foi possível pelo tempo dedicado tanto à criação da temática (no início do processo só estava definido que o novo espetáculo seria sobre crianças) quanto do texto e de todos os demais elementos da criação, inclusive personagens, marcações de cena, temas secundários, entre outros.

As atrizes do espetáculo explicaram ainda a importância de trabalhar com toda a equipe de criação e da presença constante nos ensaios dos figurinistas. Igualmente responsável pela pesquisa visual e a caracterização, o trabalho desta equipe foi fundamental para a criação das pessoas (como Pommerat prefere chamar os personagens) e situações dramáticas propostas. Além de um ator adulto e uma atriz adulta, todo o restante do elenco jovem, formado exclusivamente por mulheres, mesmo para os papéis masculinos, foi selecionado em ateliers de criação teatral, depois dos quais se seguiu mais de um ano de encontros e ensaios criativos até a estreia do espetáculo.

O encenador acrescentou que tanto o texto, com a ampliação da temática para os clichês, dramas familiares, autoafirmações e construção de gênero da criança e do adolescente, quanto o surgimento dos robôs, elementos-chave da versão final da dramaturgia da peça, foram consequência, principalmente, do trabalho realizado com a participação colaborativa da equipe de criação durante todo o processo. Como dramaturgo, Joël Pommerat declarou ainda, com convicção, que a escrita de seus textos acontece com o elenco, da mesma forma que a encenação, que só pode ser realizada com a presença e a participação de toda a equipe de criação. Maria Clara Ferrer, pesquisadora que dedicou boa parte de sua investigação acadêmica ao trabalho de Pommerat, escreveu, a respeito da participação de Eric Soyer, cenógrafo e iluminador da Companhia Louis Brouillard, no processo de criação:

---

7 Em conversa com a equipe de criação mediada pelo Prof. Dr. Christophe Triau, da Universidade Paris-Nanterre, realizada após a apresentação de sua mais recente criação, o espetáculo *Contes et Légendes*, no Teatro Nanterre-Amandiers, na França, em 18 de janeiro de 2020.

Partindo de uma temática e um título, primeiro elemento que ele define ao iniciar um projeto, Pommerat desenvolve com os atores e colaboradores um minucioso trabalho de improvisação durante vários meses. [...] O que ele chama de “improvisação” são experimentações de relações espaço-temporais entre as presenças. Todos os colaboradores artísticos participam dessa dramaturgia *in progress* que consiste em explorar diferentes possibilidades de inscrição dos corpos em um dado espaço. [...] Pommerat se interessa pela maneira como as presenças são percebidas. Aos poucos as composições cênicas se definem e o texto elaborado e alterado cotidianamente vai se infiltrando na escrita cênica. [...] Isso exige uma estruturação prévia do espaço assim como de sua implementação luminosa. Ou seja, a cenografia aparece como uma condição *sine qua non* para que a dramaturgia possa se desenvolver, daí a importância da cúmplice relação que Pommerat desenvolveu com Eric Soyer (Ferrer, 2015, p. 58).

Segundo Araújo (2009, p. 50), a tensão produtiva desencadeada num processo criativo colaborativo gera um antagonismo positivo que “fortalece o próprio grupo e o conceito geral que este tem do trabalho”. Apesar do regime democrático de decisões, em um determinado momento, a distribuição dos personagens é definida pela pessoa responsável pela direção e/ou encenação, a redação final do texto por quem faz a dramaturgia, o desenho dos cenários, dos figurinos e da sonoplastia por profissionais responsáveis por eles, respectivamente, e o desenho da luz por quem está na função de criá-la. Da mesma forma, a construção de eventuais personagens ou “pessoas”, como prefere Joël Pommerat, são definidas pelos/as atores, atrizes e performers, sempre em atuação conjunta com todos os demais integrantes da equipe de criação dos componentes da cena. Assim sendo, todas as decisões acabam por ser o resultado de muita experimentação, amadurecimento e constantes negociações, considerando principalmente a rede de interdependência gerada entre as diferentes linguagens e a colaboração dialógica e participativa que se estabelece na relação do conjunto de artistas envolvidos.

Da mesma forma, entender a dramaturgia do espetáculo não como uma dramaturgia da escrita literária, mas sim como uma dramaturgia da escrita da cena expande suas fronteiras para além do aspecto narrativo de um texto dramático, abarcando todas as demais expressões cênicas em dramaturgias próprias (dramaturgia da luz, do corpo, da voz, do espaço ou da imagem) relacionadas ao fenômeno teatral, em toda sua efemeridade

e suscetibilidade às relações estabelecidas no instante presente da ação. Araújo chama este objeto em fluxo contínuo de transformação, que advém dos exercícios de improvisação, investigação, experimentação e construção coletiva da obra cênica, de “dramaturgia em processo” (Araújo, 2019, p. 16). Seguindo a mesma lógica, surgem todos os outros elementos “in process” que caracterizam o processo colaborativo, mas sem, no entanto, destituir a responsabilidade de quem se encarrega de cada função, criação ou atividade, a exemplo de quem cria a iluminação, que apresenta e defende o conceito norteador e estruturador da luz proposta para o trabalho em desenvolvimento, interagindo, sugerindo, acatando e incorporando sua criação ao conjunto da obra.

Trabalhando com o diretor Joël Pommerat desde a criação da Companhia Louis Brouillard em 1997, o próprio cenógrafo e iluminador Eric Soyer explica, sobre seu processo criativo:

[...] eu trabalho com pessoas que escrevem, então sempre começamos a partir de uma página em branco e é claro que os desejos do diretor, do encenador, do dramaturgo são fundamentais, especialmente em sua capacidade de despertar ou desencadear outros desejos nas pessoas ao seu redor, nos colaboradores. Depois, não se trata de responder aos seus desejos, mas de criar um diálogo com eles, de poder, pelo desejo, estimular a criatividade e isso, isso também passa por zonas de atrito (Soyer *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 109-110).

Roland Barthes apresenta o conceito de escritura múltipla como sendo um espaço onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original (2004 *apud* Araújo, 2018, p. 19) e na qual coabitam diferentes autores e autoras. Suas escrituras individuais são identificáveis nos atritos, como citado por Soyer, que geram resultados em justaposição e contaminação mútuas. Como componente que se manifesta por meio de sua arte e expressão cênicas, a pessoa responsável pela criação da luz participa do processo como artista que concebe o projeto de iluminação, cuja interação com os demais elementos da cena se evidencia a cada etapa do processo. Nos processos tradicionais de montagem cênica, principalmente os centrados na figura de um diretor ou diretora, é comum que o chamado para compor a equipe ou realizar seu trabalho de criação só ocorra quando todos os demais elementos, inclusive a marcação de cena, já se encontram em estágio adiantado de criação ou, como acontece muitas vezes, completamente definidos. O papel de quem cria a luz, nesses casos,

se limita a mostrar o trabalho das demais criações e linguagens, apenas destacando, evidenciando ou ocultando o que já está posto em cena.

O processo colaborativo, ao contrário, permite que a criação aconteça de forma totalmente distinta, possibilitando à pessoa responsável pela luz a oportunidade de propor alterações nas marcações de cenas, elementos cenográficos e até mesmo novas soluções dramáticas complementares ao texto. A interação é mútua, o que faz com que a integração entre luz e cenário, luz e atuação, luz e som, entre outros, aconteça de forma mais orgânica, integrada e eficiente. A relação estabelecida entre quem cria a luz e as demais criações como atuação, cenografia, figurino, sonoplastia, dramaturgia e encenação, resulta em um trabalho cuja colaboração favorece a criação individual da luz, mas sempre em um âmbito mais amplo, considerando sua participação como parte estrutural do todo que compõe o espetáculo. No entanto, é importante ressaltar em que medida essa perspectiva demanda e carece, muito possivelmente, de uma abordagem foucaultiana que reflita sobre a forma como as diferentes relações de poder, de fragilidades e submissões podem incidir sobre o processo criativo em diferentes realidades e contextos.

Apesar dos depoimentos reveladores sobre o entendimento da atuação possivelmente performativa de suas luzes em diferentes espetáculos cênicos, o iluminador carioca Renato Machado demonstrou reconhecer a importância de haver uma pessoa responsável pela condução da encenação e da coesão entre todos os membros da equipe de criação:

Eu trabalho para um encenador. Por mais que eu trabalhe com uma ferramenta poderosa, por mais que ela possa ter um nível de prioridade que a coloque acima de outras ferramentas, eu trabalho para um encenador e devo satisfação a ele. A minha função é usar a minha imaginação para criar um projeto que atenda a expectativa e a imaginação dele. O contato com o diretor é primordial, assim como com os desejos dele. Eu costumo dizer que, se você teve uma ideia incrível, sensacional para resolver um projeto de iluminação, mas o seu diretor não gostar da sua ideia, você vai jogá-la fora. É simples assim. Você vai pegar a sua ideia incrível e vai jogá-la fora porque ele não curtiu a sua ideia. E tem um outro contato, porque existe uma coisa importante que é a estrutura que o teatro tem em torno de uma equipe de criação. Esse contato e essas relações, eu acho que são superimportantes. Eu acho que, durante o processo de criação de uma peça, ter encontros regulares



com os principais responsáveis por cada uma das disciplinas envolvidas na criação da peça, é fundamental. E para isso você faz uma reunião na qual está o diretor, o iluminador, o cenógrafo, figurinista, diretor musical, videografista, se for o caso, coreógrafo... Esses encontros, que definem efetivamente a estética que aquele espetáculo vai ter, são fundamentais (Machado *apud* Luciani, 2020, anexos p. 186).

Entre a autoridade profissional e a maleabilidade criativa, o processo desierarquizado empregado por Ariane Mnouchkine nas montagens do Théâtre du Soleil representa, para Marcello Amalfi (2015), um fator bastante relevante do trabalho criativo do grupo. Segundo a diretora, a necessidade de alguém que decida a escolha de uma opção criativa faz imaginar que exista um conflito permanente entre os membros da equipe de criação. “Eu penso, na verdade, que é um pouco lastimável que seja necessário haver uma ‘última palavra’”<sup>8</sup> (Picon-Vallin, 1995 *apud* Amalfi, 2015, p. 109, tradução da autora). Para ela, todas as decisões devem ocorrer durante o processo, sem nenhuma relação de poder, narcisismo ou prova de força. O importante é que todos estejam dispostos a recomeçar, rever seus processos e aceitar as sugestões e interferências mútuas, a autonomia e a condução da direção do espetáculo, sem imposição nem resistência.

A iluminadora Alessandra Domingues relatou a maneira como fronteiras difusas determinam as atribuições de cada integrante das companhias Mundana e Cia. Livre de Teatro, das quais participa como artista criadora:

[...] no campo das ideias, todo mundo interfere muito no trabalho um do outro e acaba expandindo da própria coisa em si. Claro que a responsabilidade de fazer a luz era sempre minha, as decisões finais sobre qual tipo de equipamento, como essa luz ia acontecer, sempre foi minha. Claro que em conjunção e acordo com toda a equipe. O que eu sinto, principalmente na Mundana, é que existe essa quebra de hierarquia em todo projeto, então, apesar de eu ter a responsabilidade com a luz, as pessoas têm essa liberdade de propor coisas, assim como eu tenho de propor coisas. Isso é uma prática que me acompanha muito na minha carreira como iluminadora... Na minha trajetória, eu criei projetos ou mesmo luzes que eram lidas pelas pessoas como cenografia e não como iluminação (Domingues *apud* Luciani, 2020, anexos p. 29).

8 “Je pense qu'en fait, s'il faut avoir le dernier mot, c'est un peu dommage”.

Da mesma forma, as experiências de Fabrizio Crisafulli (2019), dramaturgo, encenador e iluminador italiano, com sua companhia, particularmente no que diz respeito à criação da luz na montagem do espetáculo *Il Pudore Bene in Vista*, revelam fortes características de processo colaborativo:

Os membros do grupo (não somente os atores e dançarinos, mas também, por exemplo, aqueles que se ocupam do som ou da técnica) são convidados a confrontar a situação proposta, confrontação que coloca em jogo, antes mesmo de suas respectivas formações específicas e suas capacidades técnicas, suas diferentes personalidades, a fim que as reações/proposições de cada um venham a suscitar variações da condição dada inicialmente, e que essa condição (que constitui o mundo embrionário do espetáculo) seja novamente proposta, por sua vez, modificada por essas mudanças nas relações. Em resumo, o que se cria, pouco a pouco, ao longo desses ensaios, é um “lugar”, um ambiente feito de relações evolutivas. [...] Esse procedimento é igualmente decisivo quanto à determinação do papel da iluminação, que pode variar muito de um espetáculo para outro, mas que, em cada caso, se configura enquanto fator fortemente ligado ao conjunto das relações. Em outros termos, a luz não é compreendida com um elemento “projetado” sobre o espetáculo para determinar seu aspecto visual específico, mas como um componente do “lugar” onde acontecem as relações, integrado às ações, às durações, aos espaços, às formas, aos sons, às palavras, que, nessas relações, se definem pouco a pouco. Na relação com esses elementos, a luz se torna, ao mesmo tempo, causa e consequência. É por isso que sua concepção, mais do que se referir a parâmetros e a critérios pré-determinados, derivados de costumes teatrais e hábitos técnicos, surge das relações inerentes ao processo criativo, o que implica, desde o início do trabalho, na sua atuação como elemento construtivo<sup>9</sup> (Crisafulli, 2019, p. 213, tradução da autora).

9 “Les membres du groupe (non seulement les acteurs et les danseurs, mais aussi, par exemple, ceux qui s’occupent du son ou de la technique) sont invités à se confronter à la situation proposée, cette confrontation mettant en jeu, avant même leurs formations spécifiques respectives et leurs capacités techniques, leurs différentes personnalités, afin que les réactions/propositions de chacun viennent susciter des variations de la condition donnée initialement, et que cette condition (qui constitue le monde embryonnaire du spectacle) se repropose à son tour, modifiée par ces changements, dans les relations. En somme, ce qui se crée peu à peu au cours des répétitions est un “lieu”, un environnement fait de rapports évolutifs. [...] Cette procédure est également décisive quant à la détermination du rôle de la lumière, qui peut varier beaucoup d’un spectacle à l’autre mais qui, dans chaque cas, se configure en

O processo colaborativo é, sem dúvida, o ambiente propício, quiçá ideal, para a proposição de uma luz ativa, participativa e atuante no espetáculo teatral. Com as mudanças de paradigmas característicos da segunda metade do século XX, o design cênico se tornou interdisciplinar e colaborativo, expandindo-se em um sistema abrangente cujo valor se encontra na oportunidade de contribuir e colaborar. “O design baseia-se no ato de partilhar, é uma arte coletiva, como são seus objetivos, não procura a satisfação furtiva do indivíduo, mas o gozo público do coletivo” (Dormer, 1990 *apud* Hilu, 2016, p. 231).

Conhecer as cores e texturas do figurino, testar a maquiagem na luz ou experimentar diferentes ângulos e matizes sobre os elementos cenográficos durante o processo de criação e os ensaios pode alterar, ativar e potencializar mutuamente a expressividade de cada um desses componentes da cena. A contribuição da criação deste artista, que Cibele Forjaz chama de “iluminador-encenador” (Forjaz, 2018, p. 74), em todas as fases do processo confere ao seu trabalho uma participação ativa no resultado final da encenação, cuja luz poderá interagir, tanto física quanto conceitualmente, com os cenários, marcações de cena e a própria atuação do elenco, sugerindo, propondo e colaborando com a concepção geral do espetáculo e intervindo, radicalmente, na relação estabelecida com o público.

Um bom exemplo de trabalho colaborativo entre a luz e a equipe de criação teatral é o desenvolvido por Beto Bruel com o encenador e dramaturgo Felipe Hirsch desde 1998, ano de montagem do espetáculo “Juventude”, da Sutil Companhia de Teatro. A pesquisadora Silvia Fernandes compara o trabalho da Sutil com as companhias paulistanas do Teatro da Vertigem e da Companhia do Latão e destaca seu processo de estudo, pesquisa e construção artesanal da cena com “recursos cinematográficos e de estranhamento na dramaturgia e na atuação, além do emprego quase abusivo da intertextualidade” (Fernandes, 2010, p. 18). A parceria se repetiu em 2000 com o espetáculo *A Vida é Cheia de Som e Fúria* e seguiu, a partir de então, com criações cujos componentes extremamente

---

tant que facteur fortement lié à l'ensemble des relations. En d'autres termes, la lumière n'est pas comprise comme un élément “projeté” sur le spectacle pour en déterminer l'aspect visuel spécifique, mais comme une composante du “lieu” où les relations se déroulent, intriquée aux actions, aux durées, aux espaces, aux formes, aux sons, aux paroles qui, dans ces relations, se définissent peu à peu. Par rapport à ces éléments, la lumière devient à la fois origine et conséquence. C'est pourquoi sa conception, plutôt que de se référer à des paramètres et à des critères prédéterminés, dérivants de coutumes théâtrales et d'habitudes techniques, jaillit des relations inhérentes au processus créatif, ce qui implique, dès le début du travail, sa mise en jeu comme élément constructif.

integrados resultaram sempre do trabalho colaborativo da equipe, principalmente da parceria entre Felipe Hirsh, Beto Bruel e Daniela Thomas, que assina quase todos os recentes cenários da companhia. A elaboração da luz em processos compartilhados de experimentação, além da inesgotável predisposição para realizar mudanças, ajustes e adequações ao trabalho desenvolvido ao longo do processo, fazem do trabalho de Beto Bruel um exemplo ímpar da interação entre as linguagens teatrais, característica indelével dos processos colaborativos de criação.

A cenógrafa Daniela Thomas declarou, em um depoimento feito para o vídeodocumentário *À Luz de Bruel*,<sup>10</sup> a importância da colaboração e participação intensa da equipe de criação no processo para se alcançar resultados coesos e expressivos, principalmente no que diz respeito à relação entre cenário e iluminação. Segundo ela, a dedicação e colaboração do iluminador Beto Bruel não se restringe à criação de luz e aos temas relacionados a ela, pois sua vasta experiência e o respeito conquistado com os anos de atividade teatral resultam em contribuições muito mais relevantes e com um alcance muito maior para os resultados da construção cênica. As interferências da luz na configuração geral dos espetáculos, por vezes sutis e noutras incisivas, são resultado da colaboração na gênese da encenação e na presença incansável do iluminador nos ensaios e montagens. Nessas oportunidades, suas contribuições chegam a intervir tanto na concepção do cenário quanto na marcação das cenas ou na atuação do elenco. Da mesma forma, o cenógrafo Ed Andrade ressalta como eram desenvolvidos seus trabalhos de criação “cujas dramaturgias se construíram em conjunto com a encenação” como “exemplos de uma cenografia performativa” (Andrade, 2021, p. 4-5). Para ele, a potência performativa do dispositivo cênico reside juntamente em sua interação com a cena e com o público, o que só pode resultar de um processo eminentemente colaborativo, sendo que esta relação está mais ligada à ideia de afeto do que de efeito (Andrade, 2021, p. 229).

Podem ser citados muitos outros exemplos de iluminadores e iluminadoras que realizam seus trabalhos de criação de forma participativa, em processos mais ou menos colaborativos, cuja concepção dramática e interação com a cena é fundamental para a atuação da luz no espetáculo. Cada vez mais, no teatro praticado contemporaneamente, é concedida à

10 Filme documentário *À Luz de Bruel: a Poética da Luz em Beto Bruel*, realizado pela Werner Produções em 2018 e dirigido pelas cineastas Téia Werner e Sílvia Gabriela sobre o trabalho do iluminador paranaense Beto Bruel.

pessoa responsável pela criação da luz a oportunidade de participar e contribuir com o processo criativo dos espetáculos, deixando de ser apenas responsável por tornar o espetáculo visível ou dar-lhe atributos estéticos, o que limita sua atuação como potente componente cênico. Para Crisafulli,

[...] a luz se define, então, no seio do conjunto de relações que são estabelecidas durante a construção do espetáculo e sua concretização por meio de trocas mais ou menos estreitas com outras ações e com os textos. Estes, que geralmente são escritos ou retrabalhados durante os ensaios, são influenciados pela forma como a luz é concebida pouco a pouco, da mesma forma que ela também é afetada pelos textos<sup>11</sup> (Crisafulli, 2019, p. 220).

Essa valorização e integração cada vez maior da luz no processo criativo comprova o potencial performativo e a capacidade de atuação e interação da luz com a cena. Isso tem feito com que diretores/as, encenadores/as e dramaturgos/as não só estimem, como exijam e contem com a participação e colaboração deste profissional em todo o processo criativo, desde sua concepção até a apresentação do espetáculo ao público, operando ou acompanhando a operação da luz. Algumas profissionais da iluminação cênica, a exemplo da iluminadora paulistana Marisa Bentivegna, representam uma nova maneira de fazer luz, cuja operação é realizada performativamente por ela a cada apresentação, propondo, interagindo e atuando com performers em cena de maneira que o processo criativo nunca se dê como completamente concluído e seja reinventado a cada apresentação. Ela relatou, a respeito de uma cena do espetáculo “Aldeotas”:

O mais interessante é que a luz não teria que correr atrás das proposições dos atores, ela poderia propor. Então, por exemplo, tinha uma determinada cena que eles deveriam nadar em um açude e tinha uma determinada luz, que era um código para esse momento. E eu poderia propor essa cena e eles poderiam embarcar ou não, mas normalmente embarcavam, porque nós trabalhávamos com esse princípio da escuta, todos os intérpretes jogando juntos ali (Bentivegna *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 158, tradução da autora).

11 “La lumière se définit donc au sein de l'ensemble des relations qui s'établissent pendant la construction du spectacle et sa concrétisation à travers des échanges plus au moins étroits avec les autres actions et avec les textes. Ceux-ci, qui sont habituellement rédigés ou réélaborés pendant les répétitions, se ressentent de la manière dont peu à peu la lumière se construit, tout autant qu'elle-même est influencée par les textes”.

Esta necessidade de interação da luz com a cena faz com que, algumas vezes, seja impossível para quem cria a luz passá-la para outra pessoa e haja uma imposição de que a operação seja feita por quem cria, a fim de que a simbiose entre a luz e a cena, surgida nos ensaios e nos processos de construção da dramaturgia e da encenação, se reproduza durante as apresentações. A estreita relação do espetáculo com o público, mediada pela luz, não pode ter origem em outra forma de construção cênica. Somente o processo colaborativo ou participativo de criação, do qual tanto a pessoa responsável pela criação quanto pela operação da luz possa participar intensa e ativamente, o que possibilita a criação de uma iluminação que, efetivamente, além de iluminar e permitir que as cenas sejam vistas, seja parte integrante e constituinte do espetáculo.

### 1.3 PROCESSO CRIATIVO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Ao se questionar sobre o momento exato em que a iluminação passa a participar da constituição do visual cênico ou da visualidade do espetáculo teatral, o professor, iluminador e pesquisador Eduardo Tudella (2017) desenvolveu uma extensa e preciosa pesquisa para identificar a presença da “luz na gênese do espetáculo”. Para ele, a visualidade no teatro está relacionada com a “atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica” (Tudella, 2017, p. 25). A atividade que Tudella qualifica como “práxis cênica” representa a articulação regulada entre as partes de um todo para alcançar um determinado fim, conferindo expressividade, comunicação e experimentações sensoriais a um acontecimento espetacular, efetivado na relação artista-público. Ao incorporar organicamente qualidades visuais, a práxis cênica, como manifestação artística, estabelece associações entre a luz e a cena como “qualificação visual do termo dramaturgia” (Tudella, 2017, p. 23).

Para o pesquisador Flávio Desgranges,

Um espetáculo teatral traça uma longa e sinuosa trajetória até se concretizar enquanto ato propriamente artístico. [...] Esta sinuosa trajetória da concretização de um acontecimento artístico tem seu princípio gerador estabelecido nas opções investigativas dos artistas, nas associações mnemônicas e elaborações estéticas que estes instauram em seus processos criativos. As táticas e estratégias definidas nos processos de produção artística estabelecem condições marcantes e indelévels para os moldes de recepção [...]

criando condições para que a escrita cênica seja percebida como poética. Desde a gênese do espetáculo, durante o processo criativo, são gerados operadores estéticos [...] que podem mostrar-se potencialmente provocativos e fecundos (Desgranges, 2017, p. 22).

De modo a explicar a estreita relação que ocorre entre a gênese dos processos de criação artística do espetáculo e os efeitos estéticos provocados no público, ele explica o artifício da coerência investigativa que desencadeia os procedimentos experimentais e improvisacionais com o objetivo de promover um diálogo no contexto estético e histórico entre artistas e público, considerando sua relevância e as pertinências de seus interesses mútuos em bases éticas e estéticas precisas. Para o cenógrafo e iluminador Eric Soyer, quem cria a luz deve considerar todo o conjunto de informações e essa mesma pessoa é, segundo ele, a primeira receptora dessas informações, ou seja, nas suas próprias palavras, ele diz se sentir como “a primeira cobaia sensível em relação ao que acontece em cena” (Soyer *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 110).

Escrever sobre o processo criativo em iluminação cênica significa considerar o trabalho coletivo que caracteriza o teatro, cujo objeto de criação não existe no fragmento ou em cada uma de suas partes, mas somente no complexo conjunto do todo que o compõe. Esse processo é constituído por uma sucessão de atividades individuais e coletivas, da qual devem participar todos os membros da equipe de criação, elenco e direção do espetáculo. É importante destacar que todas as etapas de realização do espetáculo são relevantes para o processo de criação da luz, não se devendo negligenciar a participação em qualquer uma das fases do projeto, inclusas conversas entre membros da equipe e os trabalhos dramaturgicos e artísticos que seja possível acompanhar. A elaboração de cada componente do espetáculo pode trazer importantes informações para a concepção da luz que será colocada em cena e acompanhar o processo de sua criação certamente resultará numa interconexão muito mais fluída entre a luz e as outras linguagens da cena, seja luz e cenário, luz e marcação de cena, luz e sonoplastia, etc. Segundo Cibele Forjaz:

Cada encenador ou, em última instância, espetáculo, desenvolve uma forma própria de escrita da luz, que deve ser analisada de acordo com o conjunto de elementos que constrói a encenação e a composição de uma visualidade específica, da qual a iluminação é um fator estruturante e, portanto, relacional. [...] Assim como a luz não existe para os nossos olhos senão em relação com a matéria

e sua reflexão, mudando totalmente de acordo com o conjunto dos elementos que compõem um determinado campo visual e sua percepção, a iluminação cênica só pode ser criada, vista, lida, analisada e criticada de acordo com a forma de escrita específica a que se propõe: como um elemento articulador da visualidade da cena, em conjunto e em relação com a concepção do espetáculo como um todo (Forjaz, 2013a, p. 330).

A afirmação da iluminadora francesa Dominique Bruguière “todo cenário contém nele a sua luz”<sup>12</sup> (Bruguière, 2017, p. 65) pode ser complementada pela sugestão de que não só ele, mas todo espetáculo, quando concebido, já contenha a sua luz, que está, de certa forma, presente na mente, nas ideias e no trabalho de cada componente da equipe de criação. Cabe à pessoa responsável pela criação da luz, então, captar essas informações, ideias e fragmentos para transformar esse conjunto em um projeto de iluminação coeso e integrado ao espetáculo. Essa habilidade, tanto de entendimento quanto de relação com a equipe não é algo dado nem fácil de conquistar. Ela requer altruísmo, generosidade e uma compreensão profunda dos propósitos de cada artista, isso sem contar a experiência e os conhecimentos técnicos e práticos que permitem vislumbrar os resultados, as propostas e as possibilidades de atuação e interação da luz com os demais elementos muito antes de se chegar ao palco.

Quando um encenador diz que quer uma geral azul, uma coreógrafa diz que quer um pino e um músico diz que não quer luz nele, é preciso entender o que existe por trás dessas expressões do desejo ou necessidade de cada profissional, pois talvez não seja a uma geral azul, um pino ou à falta de luz, literalmente, que essas pessoas estejam se referindo. Ao contrário, é preciso entender que o que elas podem estar fazendo, efetivamente, é fornecer importantes informações a respeito do clima da cena, do destaque necessário para um solo e do incômodo que a luz frontal pode representar para a leitura da partitura ou a visualização do maestro. Há profissionais da iluminação que se queixam que certos diretores ou diretoras não precisam de iluminadores/as, mas de técnicos/as montadores/as, pois afirmam saber o que querem e como deverá ser a luz, mas na verdade não sabem. Ou não sabem com certeza ou com o conhecimento necessário para realizar esses efeitos ou soluções, apenas pensam que sabem ou imaginam um determinado resultado visual, mas que muito raramente

---

12 “Chaque décor porte en lui en lui sa lumière”.



corresponde tecnicamente ao que desejam ou precisam para a cena. Eles apenas visualizam, imaginam aspectos da criação conjunta e, de fato, o que conseguem verbalizar ou expressar em palavras normalmente tem pouca ou nenhuma relação com o que idealizam e necessitam, mas que podem representar informações extremamente valiosas para quem cria caso saiba como filtrar as falhas de comunicação existentes. Cabe a esta pessoa, com muita sensibilidade e conhecimento técnico, decifrar essas informações e transformá-las no resultado sensorial e estético adequado ao espetáculo e, acreditem, desejado por aquele diretor, aquela coreógrafa ou o músico que, na verdade, sabia o que queria, mas não como executar seu resultado imagético técnica e artisticamente.

Dito isso, fica clara a importância da formação profissional do iluminador ou da iluminadora e do preparo necessário para fazer da luz uma linguagem e um componente eficiente para o espetáculo, capaz de constituir, com os demais elementos, o visual cênico adequado para atrair e manter a atenção do público pelo tempo de duração do espetáculo, como afirma o iluminador carioca Aurélio de Simoni<sup>13</sup> a respeito da complexidade e responsabilidade do projeto de iluminação para além de atributo estético da cena. Questões conceituais envolvidas na criação e realização da iluminação cênica em seus aspectos expressivos se revelam tão importantes quanto conhecer os equipamentos de luz e as instalações cênicas e elétricas de teatros e salas de espetáculo.

Tanto a iluminação quanto a cenografia em seu conceito mais amplo são linguagens que, mesmo utilizando outro tipo de vocabulário, devem dizer o mesmo que a dramaturgia e as outras formas de linguagem componentes do espetáculo. O ou a profissional responsável por ela precisa dominar a “linguagem da iluminação cênica”, entender como acontece o fenômeno da luz como elemento material e como ele se relaciona com a cena e com o público, envolvendo questões físicas, óticas, fisiológicas, psicológicas, compositivas, perceptivas e sensoriais. É preciso traduzir a peça e seu conceito, que o cenógrafo tcheco Josef Svoboda chama de “ideia fundamental” (Richier, 2019, p. 199), para a linguagem da cenografia e da iluminação.

É por esse entendimento que se percebe a completude e a adequação da formação em design para a capacitação de artistas profissionais

---

13 “Atrair a atenção do espectador é fácil, mas mantê-lo atento e concentrado no palco por 60 ou 120 minutos é muito mais complicado.”

habilitados para o domínio de tais linguagens cênicas, a exemplo de importantes profissionais da encenação, da cenografia e da iluminação no Brasil com formação acadêmica nesta área, como Gerald Thomas, Luciana Bueno e Marisa Bentivegna, para nem citar designers estrangeiros/as com acesso a cursos de formação específica em lighting ou performance design.

Eduardo Tudella (2012) reconhece o/a profissional da luz como designer ou lighting designer, cuja expressão, segundo ele, revela a intimidade deste profissional com “habilidade e competências técnicas aliadas a pressupostos estéticos que criam a visualidade de um espetáculo” (Tudella, 2012, p. 14). Descrita de modo simples, a função de lighting designer é entendida por ele como uma atividade criativa, um labor artístico que inclui tanto uma face estética quanto outra, de natureza técnica, mas que interagem dinamicamente. Percebe-se assim um cuidado ou, mais precisamente, uma preocupação com a formação e o preparo deste profissional, cuja atividade prática não se limita a conectar cabos, acender luzes e dominar ferramentas tecnológicas sofisticadas. É preciso também entender a complexidade e as exigências de um trabalho artístico e criativo que visa, antes de mais nada, à comunicação e à expressão de ideias, conceitos, ações e intenções estéticas.

Em seu estudo sobre a improvisação nas artes performativas, a pesquisadora Gisela Reis Biancalana (2011) realizou um interessante estudo sobre as diferentes técnicas e procedimentos metodológicos para o trabalho laboratorial de performers como “sistematização do trabalho do ator na era do encenador”. Associando essas competências a questões técnico-expressivas, ela traça um panorama dos diferentes “treinamentos do ator” no desenvolvimento de uma corporeidade poética voltada para as necessidades da cena a exemplo, entre muitas outras, dos “jogos teatrais” de Viola Spolin, do “corpo subjétil” de Ferracini, da “biomecânica” de Meyerhold, que afirma, a respeito da “preparação do ator”, que toda arte é a organização de um material que depende de uma reserva de meios técnicos para sua realização. É possível perceber, com isso, a existência, em toda atividade teatral, mesmo as consideradas puramente artísticas e criativas, o cuidado e o rigor na aplicação de práticas e técnicas específicas para sua realização. Isso se explica pelas horas de treinamento, ensaios e prática laboral necessárias para o bom desempenho na atuação no teatro, na dança e na música. Arte e técnica são indissociáveis e fazem parte de um mesmo conjunto de trabalho e dedicação quando se almeja alcançar um bom e expressivo resultado artístico.

Ao estender essa preocupação com a formação de performers para o campo das demais linguagens da cena e assumir que iluminadores e iluminadoras necessitam, igualmente, adquirir e desenvolver suas competências para a criação da luz, é importante considerar que as técnicas e os procedimentos metodológicos para o trabalho com a iluminação em seu aspecto artístico e criativo vão muito além dos conhecimentos e das experiências com equipamentos e softwares de iluminação. Assim como qualquer performer, um iluminador ou iluminadora precisa conhecer e dominar as técnicas necessárias para elaborar e realizar a expressão artística da luz, o que não se limita aos materiais e recursos tecnológicos, mas também à organização plástica do espaço cênico pela materialidade da luz que é colocada em cena, considerando “a realidade física e material do teatro em suas dimensões de espaço, textura, profundidade e substância” (Spolin, 1992 *apud* Biancalana, 2011, p. 137).

O professor Eduardo Tudella destaca a importância do preparo técnico e intelectual do/a profissional encarregado/a da iluminação de um espetáculo cênico, alertando para o fato de que “há um risco calculado quando se decide encarar a luz como um aspecto que contribui amplamente para o espetáculo, e não como uma exclusiva questão técnica, mecânica, superficial ou até externa” (Tudella, 2017, p. 17). O pesquisador argumenta que “o conjunto de habilidades e competências técnicas, imprescindível como requisito parcial na elaboração da luz para a práxis cênica, torna-se discutível quando transformado em objetivo final da formação e atuação do profissional/artista” (Tudella, 2017, p. 27), salientando que, como artista, para alguém poder assumir a responsabilidade de conceber e planejar a luz para um espetáculo cênico, ele ou ela deve, além de conhecer e dominar os equipamentos com os quais vai trabalhar, ter a capacidade de apresentar a um diretor, diretora ou à equipe envolvida no processo o que chama de “proposição estético-poética”.

Nesse sentido, é compreensível que se deva valorizar, assim como no preparo de todo tipo de performers, também a formação crítica e intelectual, técnica e criativa de profissionais da luz como membros da equipe de criação do espetáculo, considerando que desenvolver habilidades compositivas seja indispensável tanto para esta quanto para todas as demais áreas criativas do fazer teatral. Isso conduz à histórica criação do design quando, na primeira metade do século XX, a Bauhaus buscou, pelas ideias de seu fundador Walter Gropius, reconciliar as artes e as técnicas em uma atividade que pudesse servir para, segundo o filósofo Vilém Flusser,

“transformar o ser humano em um artista livre” (Flusser, 2007, p. 184). O autor relembra com pesar a “separação brusca entre o mundo das artes e o mundo das técnicas e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: o ramo científico, quantificável, e o ramo estético, qualificador” (Flusser, 2007, p. 183).

Assim como Flusser, o filósofo Mikel Dufrenne também se ocupou da reconciliação entre técnica e estética (Dufrenne, 2015, p. 241) pelas vias do que chamou de fenomenologia dos objetos. Inspirado pela “gênese da tecnicidade”, de Gilbert Simondon, ele relacionou o pensamento técnico e o estético numa análise fenomenológica dos objetos que considera o acordo do ser humano e do mundo como seu principal fundamento, “a hipótese geral que fazemos do sentido do devir da relação do homem ao mundo consiste em considerar como um sistema o conjunto formado pelo homem e o mundo” (Simondon, 1969 *apud* Dufrenne, 2015, p. 239). Para Dufrenne, o objeto (da criação) pode ser estético sem querer ou solicitar sua estetização “e, também, sem perder suas outras virtudes – encanto, funcionalidade, inteligibilidade” quando é estetizado e se exprime no sensível (Dufrenne, 2015, p. 243).

Essa tendência do objeto técnico de se oferecer como estético deve atender, segundo o autor, a três condições. A primeira determina que ele deve ser encontrado e experimentado sempre, mesmo que em uma experiência singular a cada vez, como uma necessidade.<sup>14</sup> A segunda condição é a de que “um sentido apareça no sensível, totalmente imanente a ele”, e sua essência singular seja expressa pelo objeto quando ela se oferece à evidência. Por fim, a terceira diz respeito ao ser do mundo. Ela impõe que, se o objeto não propõe, por vocação, um mundo que lhe seja próprio, ao menos que ele se ajuste ao mundo exterior, concentrando em si a força do mundo dado e a alma do mundo vivido (Dufrenne, 1981, p. 248-250).

O surgimento da atividade do design se deu, então, como forma de reconectar o campo estético e o campo técnico ao exprimir o vínculo estreito entre arte e técnica, ressignificando o lugar no qual os pensamentos valorativo e científico caminham juntos, viabilizando um novo tipo de cultura.

---

14 Para Dufrenne há, no homem (ser-no-mundo), uma premente necessidade do belo, uma sede de beleza, que só é satisfeita pelo objeto estético no campo do sensível, quando a experiência estética revela sua relação mais profunda e estreita com o mundo (Dufrenne, 2015, p. 25). Essa necessidade igualmente reside no sensível, em sua relação no mundo, no reino das formas, das cores ou dos sons (Dufrenne, 2015, p. 248).

Para Josef Svoboda, a cenografia, em seu conceito amplo, é uma disciplina das artes plásticas<sup>15</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 42, tradução da autora) e, como tal, beneficia-se da reconciliação entre artes e ofícios proposta pela Bauhaus, da filosofia à práxis, para comprovar como a iluminação, assim como os demais componentes do visual cênico, são disciplinas derivadas do design, apresentado aqui como formação ideal para o iluminador ou a iluminadora designer da luz. Ainda segundo Svoboda, a pessoa responsável pelo cenário ou pela luz precisa saber desenhar (Richier, 2019, anexo 1, p. 42), compor no espaço, elaborar visual e conceitualmente este espaço, e é nesta formação que encontrará as ferramentas para tal. O design para a cena ou para a performance, denominação internacional da cenografia, não significa fazer coisas extraordinárias ou espetaculosas<sup>16</sup> com o objetivo de encantar o público, mas sim realizar algo que possa revelar ideias, emoções, sentimentos e sensações. Nas palavras de Svoboda:

Eu posso ser diferente em cada cenografia, mas no fundo eu continuo o mesmo, [...] eu sou fiel ao mesmo sistema de análise, à minha concepção, minha fé no fato de que cada peça é um universo, um mundo, ou um fragmento de mundo. É esse mundo que é preciso descobrir e traduzir. [...] É por isso que o teatro é tão vivo. Mas se você não tomar esse caminho, se você não buscar o princípio essencial de uma obra, então você faz simplesmente um show. Fazer coisas na minha profissão, coisas fáceis, para surpreender a multidão, eu posso fazer, eu sei fazer coisas extraordinárias, [...] mas eu sempre recusei trabalhar assim, isso seria desacreditar, depreciar os meios que eu utilizo, eu não poderia mais fazer teatro, eu não poderia voltar ao teatro porque eu teria vergonha... É essência, é preciso ter consciência dessa dimensão para fazer seu caminho<sup>17</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 37, tradução da autora).

15 “La Scénographie est une discipline, est une branche des arts plastiques”.

16 O termo “espetaculoso” se refere aqui àqueles efeitos que abrem mão do direito de interagir positivamente na cena, permanecendo na operação mecânica de projetar sobre o espetáculo uma luz “bonita” (Tudella, 2017, p. 32).

17 “Je peux être différent dans chaque scénographie, mais au fond je reste le même. [...] je suis fidèle à ce système d’analyse, à ma conception, ma foi dans le fait que chaque pièce est un univers, un monde, ou un fragment de monde. C’est ce monde qu’il faut découvrir et traduire [...]. C’est pour ça que le théâtre est tellement vivant. Mais si vous ne prenez pas ce chemin-là, si vous ne cherchez pas le principe essentiel d’une œuvre, alors vous faites simplement un show. Faire des choses dans ma branche, des choses faciles, pour épater les foules, je peux le faire, je sais faire des choses extraordinaires, mais j’ai toujours refusé de travailler comme ça, ce serait discréditer, déprécier les moyens que j’utilise, je ne pourrais plus faire du théâtre, je ne pourrais plus y revenir parce que j’aurais honte... C’est essentiel, il faut pren-

É possível detectar a resistência ao aspecto espetaculoso da luz cênica em alguns dos relatos de iluminadores e iluminadoras entrevistados/as para a pesquisa que deu origem a este livro.<sup>18</sup> Profissionais da iluminação afirmam que, se possível, preferem que o público não se dê conta racionalmente ou não “veja” a sua luz, mas perceba-a integrada ao conjunto da visualidade da encenação, a exemplo do experiente iluminador Aurélio de Simoni, ao revelar que: “Tem muita gente que chega para mim e diz: Aurélio, eu adorei a luz, e eu digo: Ah, que maravilha, que bom, mas você ouviu o texto? Você viu o cenário? Você viu que ator maravilhoso?” (De Simoni *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 45). Igualmente, o jovem artista Lucas Amado confirma: “Eu nunca gosto quando alguém elogia uma luz minha e eu percebo que ela está indo além da obra” (Amado, *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 144).

O projeto de iluminação inserido em um contexto criativo coletivo não deve almejar somente aplausos ou prêmios, ensejando ser percebido em destaque ou além do conjunto cênico, sobrepondo-se ou protagonizando a ação por meio de efeitos pirotécnicos, movimentos ou desenhos obtidos pelo uso, se inadequado, de sofisticados equipamentos, aparelhagens ou fumaça em excesso. Ao contrário, a iluminação deve ter um propósito maior, transmitir um conceito, estar alinhada com as diretrizes da encenação e compactuar com a cena em sua interação com o público. Ela deve compor com os demais elementos do espetáculo para expressar uma ideia comum e transformá-la em imagem fluída e diluída no conjunto do que se apresenta ao público, que acaba por concluí-la ao adicionar seu próprio olhar e repertório à experiência estética do teatro. Segundo o iluminador Wagner Pinto, “Quando você tem um projeto de luz que é maior, ou seja, que aparece mais que o espetáculo, alguma coisa está errada...” (Pinto *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 223).

Todos esses fatores evidenciam a importância do domínio técnico-expressivo (Biancalana, 2011) da pessoa responsável pela criação da luz e que pode, de certa forma, ser adquirido por meio da formação em design. Os conhecimentos teóricos, a exemplo das teorias da informação, da comunicação, da forma e da cor; dos estudos em semiótica, estética, ergonomia e percepção visual; além dos exercícios de composição da imagem no plano e no espaço e das práticas com o desenho gráfico podem subsidiar

---

dre conscience de cette dimension pour faire son chemin”.

18 Entrevistas realizadas como parte da pesquisa doutoral que deu origem a este livro, disponíveis em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032021-131705/publico/NadiaMorozLucianiVC.pdf>, anexos p. 28-233.

e embasar a criação da luz e garantir resultados mais efetivos. O conhecimento e a habilidade no contexto da criação teatral apresenta, assim, relação direta com os conceitos do design, considerando sua abordagem contemporânea como um processo integrativo, um sistema abrangente cujo valor está na oportunidade de contribuir (Hilu, 2016, p. 231) e não reside no produto final, mas no ato de fazê-lo. Não está no resultado, mas no processo (Hilu, 2016, p. 228).

Fica evidente, com isso, a propriedade e a pertinência com que os estudos e as práticas do design podem fornecer a profissionais da criação da luz as reservas técnicas (no sentido do domínio da linguagem e expressão gráficas) e os conhecimentos necessários para o desenvolvimento adequado de suas competências artísticas e compositivas, bem como para o emprego adequado dos recursos tecnológicos de que dispõem. Tanto numa esfera cultural e artística quanto social, o design é um campo para o qual convergem diferentes disciplinas, uma atividade projetual ou conceitual, um processo com resultados tangíveis, “um meio para adicionar valor às coisas produzidas pelo homem e também como um veículo para as mudanças sociais e políticas” (Fontoura, 2002 *apud* Hilu, 2016, p. 228).

A designer, professora e pesquisadora Luciane Hilu (2016) argumenta ainda que diversos fatores transformaram, nas últimas décadas, a forma de pensar o mundo e o design, que deixou de considerar os artefatos desconectados das pessoas para atender à sociedade como um todo, adquirindo funções sociais e projetando soluções para um mundo real. Segundo ela:

O design pode ser entendido como uma atividade de resolução de problemas, interdisciplinar, que combina sensibilidade com habilidade e conhecimento nas áreas das artes, tecnologia, da ciência e da economia, se situando entre o homem e o mundo artificialmente proposto. Considera-se que o designer deve assegurar um equilíbrio entre estes diversos componentes de forma a atender aos ensejos sociológicos e culturais, artísticos, tecnológicos, científicos e mercadológicos que envolvem diferentes dimensões humanas (Hilu, 2016, p. 228).

Almejando atender às demandas da criação cênica e estabelecer um discurso coerente com a linguagem e as tendências da cena contemporânea, o projeto de iluminação precisa ir além da criatividade e da concepção estética e formal, precisa tornar-se mais amplo e complexo, incorporando conceitos e ideias, meios e processos, ferramentas e sistemas que viabilizem sua realização. Com essas características, demanda um profissional que

“foque sua atenção na geração de soluções e resolva problemas através da prática sistemática da crítica, seja um especialista que conceitua e articula ideias em experiências tangíveis” (Hilu, 2016, p. 230). Entender que “o processo do design – entendido como prática reflectiva ou co-evolução de problema e solução no paradigma da emergência – corresponde, nas suas fases e mecanismos, a todo e qualquer processo criativo ou processo [...] em qualquer domínio que seja” (Tschimmel, 2010 *apud* Hilu, 2016, p. 252) evidencia a amplitude de abrangência da atuação do designer em qualquer área do conhecimento, inclusive o universo teatral. Segundo Hilu, o design é compreendido como um processo social sustentado no engajamento de uma ampla gama de perfis de indivíduos, cuja formulação de problemas comuns conduz a soluções coletivas de natureza integrativa.

A estratégia e visão globalizante de criação, característica das práticas do design, também conhecida como design thinking, traduz o pensamento do/a designer, compreendido como um processo impregnado de conhecimento, no qual esse/a agente produz e compartilha seu conhecimento (Hilu, 2016, p. 253–254). Como abordagem estrutural e ampla, Luciane Hilu afirma que esta mentalidade pode ser incorporada em variados tipos de equipes e/ou projetos, induzindo processos exploratório e interativos que residem no centro dos processos criativos. O “design thinking é essencialmente um processo de inovação centrado no ser humano que enfatiza observação, colaboração, aprendizado e visualização de ideias” (Lockwood, 2006 *apud* Hilu, 2016, p. 255). Ele busca incrementar a criatividade nas tomadas de decisões por meio de hábitos sistêmicos, permitindo, então, à pessoa responsável pela criação de um projeto de iluminação cênica um entendimento holístico do processo relativo à concepção e execução da luz, desde a problemática surgida no processo de construção e elaboração do espetáculo até a recepção por parte do público.

Enquanto pensamento, o Design Thinking é estruturado em busca de um *continuum* de inovação envolvendo um grupo de indivíduos em colaboração e cocriação. Sua matriz mental é baseada na experimentação, deixando os participantes do processo abertos a novas possibilidades e dispostos a propor novas soluções. Combina empatia no contexto de um problema, de forma a colocar as pessoas no centro do desenvolvimento de um projeto. O design migra da posição de ser *para* as pessoas, para ser *com* as pessoas, e ainda ser *pelas* pessoas por si só, em um processo de criação gerado pelos próprios indivíduos que passam a ser ver como participantes ativos no processo de criação (Hilu, 2016, p. 256).



Isto posto, visto não haver, no Brasil, uma formação específica em iluminação cênica, a formação em design gráfico revela-se como a mais adequada para formar profissionais da criação em iluminação, em detrimento da formação em licenciatura, interpretação e direção teatral, como é usual, tanto pelo teor do seu conjunto de disciplinas quanto pela abordagem empregada no processo e na metodologia da criação. A empatia, tida como a “capacidade de desenvolver conexão com as pessoas em um nível fundamental, a fim de proceder à ação centrada no ser humano” (Hilu, 2016, p. 257), pode surgir no processo criativo teatral desde o momento em que é feito o convite para integrar a equipe de criação de um novo espetáculo. Nesse primeiro contato ou numa conversa posterior ao aceite, as linhas gerais da montagem são compartilhadas pela pessoa responsável pela montagem, direção ou produção do espetáculo, pelo grupo ou qualquer outro membro que se coloque como proponente do projeto. Essas informações passam a ocupar, a partir desse momento, a mente de quem criará a iluminação, fomentando sinapses e complementações, pelas experiências vividas no período, até aconteça o início da sua efetiva realização.

Essa etapa, também conhecida como incubação, é, diferentemente de outras mais ativas e participativas, uma fase passiva, individual e, principalmente, inconsciente. Ela constitui um importante momento do processo, pois é quando quem cria se coloca em estado de alerta e passa a absorver e armazenar toda e qualquer informação que possa ter alguma relação com o projeto em seu repertório de “ferramentas” conceituais, o que virá a se transformar em seu banco de dados espontaneamente acessado durante o restante do processo de criação.

O iluminador Renato Machado atestou a importância desta etapa do processo criativo: “Eu vou estreiar uma peça no início deste ano com a Pequod, uma montagem de *Pinóquio*, da qual nós já estamos falando desde meados do ano passado. Então, você já está envolvido com aquilo há mais tempo, o que te permite fazer um trabalho mais preciso” (Machado *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 188). A intuição, a criatividade e a competência projetual do/a designer se aliam, então, para conceber um projeto de iluminação específico e adequado ao espetáculo ao qual se destina, considerando todas as suas particularidades, da concepção, profundamente engajada com a criação coletiva, à execução, com todo seu rigor técnico relativo aos equipamentos, ferramentas e execução da luz durante as apresentações públicas.

Como alguns dos aspectos mais emblemáticos do processo criativo, a inspiração, a intuição e a criatividade foram e ainda são constantemente investigados por sociólogos, psicólogos e psicanalistas, que exploram o tema e tentam explicar como se dão esses procedimentos na mente de artistas, designers e criadores/as em geral. Já foram elaborados muitos entendimentos alegóricos sobre a criação, destituindo do processo de inspiração e criatividade qualquer traço de razão ou pensamento científico, reservando a ela, exclusivamente, o campo da intuição e do empirismo. Donis A. Dondis (2007), em uma obra dedicada a explorar o conceito de alfabetismo visual na qual investiga uma maneira de “controlar os complexos meios visuais com alguma certeza de que, no resultado final, haverá um significado compartilhado” (Dondis, 2007, p. 29), busca esclarecer alguns desses entendimentos, muitas vezes equivocados, sobre a criatividade.

Talvez devido à flexibilidade e casualidade desse passo [...] a elaboração de manifestações visuais costuma ser associada a atividades não cerebrais. Uma série de esboços rápidos e ostensivamente indisciplinados certamente não sugere nenhum tipo de rigor intelectual. Afinal, o artista é visto como que se estivesse num estado hipnótico, “no mundo da lua”, enquanto toma as suas decisões. O que é que realmente acontece? Na verdade, o artista, designer, artesão ou comunicador visual está envolvido num ponto crucial de tomada de decisões, num processo extremamente complexo de seleção e rejeição. [...] O talento, o controle artístico do meio de expressão e a intuição costumam ser vistos de um modo um tanto confuso. [...] Nas questões visuais, a apreensão imediata de significado faz com que tudo pareça muito fácil para ser levado a sério intelectualmente. E comete-se com o artista a injustiça de privá-lo de seu gênio especial. [...] Qualquer aventura visual, por mais simples, básica ou despreziosa que seja, implica a criação de algo que ali não estava antes e em tornar palpável o que ainda não existe (Dondis, 2007, p. 135-136).

A autora complementa explicando que não considera a inspiração e a intuição como métodos irracionais do processo de criação, para o qual são necessários, segundo ela, um planejamento cuidadoso, a constante indagação intelectual e o conhecimento técnico dos elementos e das técnicas do design para, por meio de suas estratégias compositivas, buscar e encontrar soluções visuais para os problemas de beleza e funcionalidade, de equilíbrio e de reforço entre forma e conteúdo. Apesar de sugerir e valorizar o

rigor técnico e o controle na criação, buscando esclarecer visões equivocadas, a autora desmistifica, mas estima, o talento e a capacidade criativa de designers artistas, cuja inspiração e criatividade atuam de maneira aliada à técnica na concepção e manifestação das intenções expressivas do objeto de sua criação.

A análise do processo criativo na arte e no design permite associações conceituais entre a intuição, a imaginação e a criatividade. Enquanto a intuição tem relação com sensações, impressões e pressentimentos, um sexto-sentido que permite conexões empíricas, a imaginação permite o contato com uma representação mental do ainda inexistente e a criatividade está mais relacionada à inteligência, ao talento, nato ou adquirido, e à capacidade inventiva de cada indivíduo. A capacidade criativa é, muito frequentemente, associada também à capacidade ou predisposição para a observação, para um novo olhar sobre as coisas, mesmo as mais corriqueiras, um olhar atento e perceptivo, diferenciado a ponto de permitir uma flexibilidade cognitiva que, associada à imaginação, torna-se elemento fundamental para a criação. Albert Einstein, fazendo alusão ao uso da intuição e da inspiração, afirmou que a imaginação é mais importante que o conhecimento, pois ao passo que o conhecimento é limitado, a imaginação abrange o mundo e estimula o progresso, dando luz à evolução.<sup>19</sup>

Como artista plástica e investigadora sobre processos criativos, Fayga Ostrower (1991) aborda a criatividade pelo viés da constituição do ser criativo como ser sensível, cultural e consciente, cujos caminhos intuitivos e inspirações conduzem à criação como formação e concepção de algo novo, de fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. A autora associa o potencial criativo à sensibilidade que, “por se vincular, no ser consciente, a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos, se transforma e torna-se, ela mesma, faculdade criadora” (Ostrower, 1991, p. 17). Segundo a autora, o ato criativo se realiza, então, no nível do sensível, com base em memórias, associações e simbologias inerentes ao ser criativo, que as ordena e configura, dentro de um contexto específico, como objeto, ação, ideia ou teoria (Ostrower, 1991, p. 79).

Artistas, designers cênicos/as, cenógrafos/as e iluminadores/as têm muito a dizer em seus relatos sobre a criação no teatro de forma geral,

19 Conhecida e amplamente divulgada citação do físico e cientista alemão Albert Einstein publicada no livro “Sobre Religião Cósmica e Outras Opiniões e Aforismos” em 1931.

seus processos criativos e sua relação com cada obra realizada,<sup>20</sup> bem como sobre intuição, inspiração e criatividade. Em seus depoimentos a respeito de sua sensibilidade para a arte, da sua maneira de conduzir seus processos criativos e da influência que telas, esculturas e poemas tiveram sobre sua criação, o cenógrafo e iluminador Joseph Svoboda declarou que:

[...] quem não é atraído pelo teatro ou pela arte em geral, quem não sabe ler um poema ou uma peça com o coração, mas somente com o intelecto para acumular conhecimentos, não está no bom caminho. Eu nunca leio uma peça como intelectual, com um conhecimento pré-estabelecido. Eu a leio e pode me acontecer de chorar, eu não tenho vergonha de me sentir tocado. Eu serei arguto mais tarde, quando eu farei a análise, mas minha primeira leitura é a de uma boa dama que gosta de sentir emoções sensíveis quando vai ao teatro. É claro que eu tenho alguma experiência, ela tem seu peso, esse primeiro olhar não é absolutamente novo, mas é indispensável. É uma maneira de manter um rumo. De não me lançar em um deserto inacessível ao espectador. As coisas ilegíveis para o espectador não têm impacto sobre ele<sup>21</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 78-79, tradução da autora).

Valmir Perez dedicou boa parte de sua pesquisa (Perez, 2012b) à inspiração da iluminação cênica em pinturas e obras de arte universais e o iluminador e pesquisador Henk van der Geest, ao abordar a questão

20 A realidade do confinamento e do isolamento social instaurados pela pandemia que assolou o planeta Terra na primeira metade de 2020 ocasionou uma supervalorização e utilização dos meios virtuais de comunicação entre as pessoas, com apresentações artísticas, videoaulas, tutoriais e depoimentos de todo tipo, qualidade e conteúdo. Uma das suas mais frutíferas ações o meio do teatro, do design cênico e da iluminação foi a avalanche de depoimentos, lives e entrevistas concedidas por iluminadores e iluminadoras a respeito de sua trajetória profissional ou acadêmica e criações artísticas, como nos canais do YouTube "Lighting Studio" da SP Escola de Teatro, organizado por Guilherme Bonfanti e Chico Turbiani e "da ideia à luz", criado por Marcelo Santana e Wallace Rios e o perfil no Instagram Mulheres na Luz, de Ligia Chaim e Luana Melo Franco resultaram em um potente material de pesquisa registrado e disponibilizado na internet para usos e proveitos diversos.

21 "...celui qui n'est pas attiré par le théâtre ou l'art en général, celui qui ne sait pas lire un poème ou une pièce avec le cœur, mais seulement avec l'intellect pour accumuler de connaissances, celui-là n'est pas sur le bon chemin. Je ne lis jamais une pièce en intellectuel, avec un savoir préétabli. Je la lis et il peut m'arriver de pleurer, je n'ai pas honte de me sentir touché. Je serai malin plus tard, quand j'en ferai l'analyse, mais ma première lecture est celle d'une brave dame qui aime ressentir des émotions sensibles quand elle va au théâtre. Bien sûr j'ai une certaine expérience, elle a son poids, ce premier regard n'est pas absolument neuf, mais il est indispensable. C'est une manière de tenir un cap. De ne pas m'égarer dans un désert inaccessible au spectateur. Les choses illisibles pour le spectateur n'ont pas d'impact sur lui".

da inspiração na criação da luz,<sup>22</sup> também relembrou a relação íntima da iluminação cênica com a observação da natureza, dos fenômenos físicos da luz natural e artificial e da luz nas obras de arte. A percepção da luz natural é igualmente relatada por Svoboda como importante fonte de inspiração para suas criações, a exemplo de obras criadas para Giorgio Strehler: “Não é fácil conseguir climas atmosféricos verdadeiros no teatro, tem tudo o que a natureza cria, o sol, a atmosfera... [...] A luz passa através de um grande filtro, profundo e quase imaterial, é uma qualidade de difusão que não sabemos fazer no teatro”, alertando, inclusive, para o cuidado com que essa inspiração deve ser tratada por quem cria a luz: “Se inspirar com a luz natural pode ser maravilhoso [...], mas não se trata de reproduzir uma paisagem em todos os seus detalhes, eu retenho somente a qualidade da luz”<sup>23</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 83–84, tradução da autora).

A designer e pesquisadora Raquel Rohenkohl qualifica a criatividade, simplesmente, como a capacidade de criar coisas novas (Rohenkohl, 2012, p. 45), mas classificando-a em três tipos de expressão criativa: a criatividade artística, a científica e a conceitual. Em seus estudos, a criatividade relacionada ao design é abordada no sentido conceitual, diferenciando-a tanto da criatividade puramente artística, que não apresenta compromisso com a comunicação ou com a informação nem preocupação com que recebe, assiste ou observa o que foi criado quanto da criatividade científica, exclusivamente comprometida com a investigação, experimentação e verificação de hipóteses científicas e tecnológicas. A criatividade no design estaria entre as duas, tão comprometida com os resultados, do ponto de vista projetual, quanto com o processo de criação em si, do ponto de vista artístico.

Rohenkohl considera a capacidade criativa tão fundamental para a atividade de designers quanto de artistas e alerta para a constante cobrança de originalidade e ineditismo na concepção de produtos ou obras. Para ela, a originalidade, a fluência e a flexibilidade representam as

22 Iluminador Holandês na conferência “Inspiration for Lighting” no evento “E-Scapes—Conferência Internacional de Design para a Performance”, realizada na Praça das Artes da Fundação Theatro Municipal, em São Paulo, entre 10 e 14 de agosto de 2014.

23 “Ce n’est pas facile de réussir vraiment des ambiances atmosphériques au théâtre, il y a tout ce que crée la nature, le soleil, l’atmosphère... [...] La lumière passe à travers un grand filtre, profond et presque immatériel, c’est une qualité de diffusion que l’on ne sait pas faire au théâtre”.

“S’inspirer de la lumière naturelle peut être merveilleux [...] mais il ne s’agit pas de reproduire un paysage dans tous ses détails, je retiens seulement la qualité de la lumière”.

três características cognitivas da pessoa criativa. Além dessas, Razeghi (2008 *apud* Rohenkohl, 2012, p. 47) destaca ainda a especialidade de produzir soluções relevantes para problemas existentes, identificando os diferentes níveis da prática processual da criatividade no design como sendo preparação, incubação, iluminação e verificação, que podem ser associadas às etapas projetuais da criação em iluminação cênica,<sup>24</sup> independentemente do tipo de processo criativo a que se referem. A preparação teria início a partir do primeiro contato com a proposta e estaria relacionada às primeiras informações recebidas sobre uma obra, antes do efetivo início de sua criação. A incubação refere-se ao período no qual a ideia inicial já foi lançada e, de posse da temática e das proposições estético-poéticas do espetáculo, a mente de quem irá criar a luz passa a absorver referências, informações e ideias fazendo associações e criando repertórios inconscientes relacionados à obra que poderão, ou não, serem usadas na criação final. Segundo Baxter (2000 *apud* Rohenkohl, 2012, p. 48), é quando todas as informações essenciais para a criação são reunidas e processadas pelo inconsciente principalmente nos momentos em que o consciente não está em atividade.

A iluminação pode ser entendida como a etapa da criação propriamente dita, quando afloram as imagens mentais do espetáculo, ou seja, as soluções criativas encontradas por quem cria, extraídas de seu próprio repertório e inspiradas pelos demais elementos do espetáculo à medida em que são criados pelos outros membros da equipe de criação. É na fase da iluminação que acontece o acompanhamento nos ensaios, as reuniões de equipe e a participação colaborativa nos demais processos criativos envolvidos. Finalmente, a verificação, definida como a fase em que a ideia criativa é conscientemente examinada e aplicada, acontece quando suas ideias são confrontadas com todas as pessoas envolvidas no processo criativo, principalmente aquela encarregada pela encenação ou direção da obra, se houver, ou seu coletivo. Ela faz referência tanto ao ensaio técnico, quando a luz criada é testada, demonstrada e aprovada, quanto à sua apresentação pública, seu objetivo final, quando ela é oferecida à percepção do público. Ainda como parte da fase de verificação do processo criativo do

---

24 O entendimento dessa associação entre os níveis criativos da prática processual do design para o processo criativo do teatro pode variar conforme o tipo de processo (colaborativo, coletivo, tradicional, textocentrista, entre outros), tipo de espetáculo cênico (teatro, dança, música, ópera, artes circenses, performance, entre outros) ou ainda formato teatral (dramático, pós-dramático, performativo, entre outros), mas seguem, invariavelmente, uma mesma estrutura.

design, estão as etapas de materialização da solução criada, de revisão, de retoque e de aperfeiçoamento (Rohenkohl, 2012, p. 51), facilmente associáveis à montagem, ao ensaio técnico e aos ajustes no projeto de iluminação do espetáculo.

O processo criativo fundamentado na visão holística do designer irá considerar tanto as demandas da encenação, o contexto do espetáculo e as necessidades do conjunto de performers em cena quanto as características cenográficas, as condições técnicas de montagem, os equipamentos disponíveis e as condições do teatro e do palco em questão. Além disso, é claro, existe a importante preocupação com o público, considerado como a verdadeira razão de ser do teatro, a quem toda obra se destina, com suas características, grupo social e cultural a que pertence, seu repertório, ponto de vista e, até, possíveis expectativas em relação a um determinado trabalho. Colocar-se no lugar do público, tanto metafórica quanto fisicamente, na plateia, faz com que a pessoa que cria a luz para um determinado espetáculo considere sempre o ponto de vista e a experiência sensorial de quem efetivamente concederá um real sentido à cena, acrescentando a ela suas próprias referências e emoções.

O elenco em cena configura, igualmente, tema de atenção e preocupação durante o processo de criação em seus dois aspectos sensoriais, o físico e o emocional. Tanto a luz deve lhe conceder o clima e o ambiente adequado para a realização da cena, colocando-o no mesmo estado luminoso e perceptivo que o público, quanto não deve ofuscá-lo ou atrapalhar sua movimentação e deslocamento no palco. A luz ainda pode auxiliar na orientação e localização relativas ao espaço e aos elementos cenográficos, presentes materialmente na cena ou apenas imaginados, interagindo com eles e colaborando para sua atuação e desempenho cênico ou dramático. A esse respeito, Desgranges explica que, num processo colaborativo de criação, “as resoluções não são estabelecidas previamente e depois levadas para a cena, tomando o texto dramático como centro da produção em face do qual se definem as opções de encenação” (Desgranges, 2017, p. 31).

A inspiração surge do processo, que se engendra de maneira cooperativa com a participação de toda a equipe envolvida, atuando conjuntamente durante o decorrer da pesquisa e da criação do espetáculo. Segundo esse pesquisador, “as opções cênicas não surgem como determinações vindas de fora, mas das entranhas das próprias investigações artísticas”. Antônio Araújo explica como se dá a criação no processo colaborativo do Vertigem, cuja perspectiva de compartilhamento permite a realização de

uma atividade na qual “o ator traz elementos para a cenografia que, por sua vez, propõe sugestões para o iluminador, e este para o diretor, numa frequente contaminação” (Araújo, 2018, p. 16).

O aspecto humano da criação cênica considera, sem exceção, todas as pessoas envolvidas, responsáveis, respectivamente, pela encenação, dramaturgia, atuação e a criação, montagem e execução das diferentes linguagens da cena; todas com características pessoais e individuais, reservas, habilidades, limitações e sentimentos que demandam, indistintamente, respeito e atenção. A catastrófica dicotomia entre arte e técnica dividiu, até o final do século XIX, a cultura ocidental em dois ramos distintos: o científico e o estético.

Separar o inseparável: o mundo das artes e o da técnica e das máquinas, resultou em consequências igualmente desastrosas nas relações humanas, como a distinção entre artistas e técnicos. Não há um só domínio das artes que não exija, além do aspecto artístico, rigor técnico para o alcance da excelência. É inconcebível o desempenho de qualquer atividade das artes da cena por uma pessoa artista desprovida de domínio técnico e vice-versa. Qualquer indivíduo que se envolva em uma realização artística necessita tanto de capacidades técnicas e competência profissional quanto de sensibilidade, sutileza e habilidade para desempenhar, como necessário, uma operação de luz, de som ou do maquinário cênico. Sua atuação deve ser tão simultaneamente técnica e artística quanto a de qualquer performer, dançarina ou musicista quando executam, com imperativo primor, a obra criada por um diretor, uma encenadora, coreógrafa ou compositor, acrescentando a ela suas aptidões e habilidades técnicas, artísticas e criativas pessoais e individuais.

Com o objetivo de atender a todos os propósitos de um bom projeto de iluminação, das exigências da encenação ou necessidades individuais e contexto específico de cada um dos diferentes componentes do espetáculo, até a recepção por parte do público, além de condições técnicas para tanto, é preciso haver, por parte da pessoa responsável pela criação da luz, o entendimento global dos resultados a serem alcançados, compreendendo que, neste caso, não se trata apenas de clarear a cena ou torná-la visível e bela, mas de interagir com o que acontece no palco para conseguir alcançar e afetar o público. O processo do design, que “começa com a definição de um propósito e avança através de uma série de questões e respostas no sentido de uma solução” (Bernstein, 1995 *apud Hilu*, 2016, p. 228) e cuja metodologia representa “o caminho pelo qual se chega a um dado



resultado” (Hilu, 2016, p. 248) revela-se, então, como um procedimento adequado para a criação da luz atingir todos esses resultados.

A professora e pesquisadora Luciane Hilu (2016) desenvolveu o tema da criação com base no processo de design thinking, que, apesar de não possuir natureza linear, apresenta etapas que se permeiam e se reconfiguram num processo interativo (Hilu, 2016, p. 258). As diferentes etapas do processo criativo do design, segundo suas pesquisas, incluem: imersão, na qual é constatado o problema em questão; análise e síntese; ideação, que é a criação propriamente dita; e prototipação, quando as soluções são testadas e selecionadas. Para Fontoura (2002 *apud Hilu*, 2016, p. 249), “o design faz uso da metodologia e de técnicas [...] no desenvolvimento prático de projetos e na solução de problemas projetuais. As metodologias, os métodos e as técnicas fazem parte do processo de design”.

Relacionar o processo da criação do design e o de criação cênica permitiu a elaboração de uma metodologia de criação da luz com base em seus princípios (Luciani, 2014). O entendimento do trabalho holístico da criação da luz em face do espetáculo, as suas proposições e o trabalho do restante da equipe de criação foram associados ao objetivo de formatar, originalmente com fins pedagógicos, uma abordagem estratégica da criação cênica. O resultado foi a elaboração de um procedimento metodológico empregado tanto em sala de aula quanto em processos criativos profissionais. As etapas de “problematização” e “busca de solução” do design traduziram-se, respectivamente, como “funções” e “variáveis” da luz.

A primeira, relacionada à etapa do design conhecida como “identificação do problema”, corresponde ao entendimento das funções da luz no espetáculo, ou seja, aquilo que se espera dela, em todos os níveis, a sua ação cênica e tudo o que a equipe de criação, o elenco e o público demandam como efeito, resultado poético e sensorial ou ambiente cênico. Classificadas em três grupos principais, as funções da luz no espetáculo dividem-se em funções práticas, semânticas e estéticas.

As funções práticas dizem respeito às funções primeiras de visibilidade e condução da atenção do público pela área cênica ou de atuação. O professor Eduardo Tudella (2017) explorou longamente em sua pesquisa a questão da visibilidade, diferenciando-a da visualidade e relacionando-a diretamente com a capacidade humana de ver (Tudella, 2017, p. 42). Ainda sobre o aspecto da visibilidade, Aurélio de Simoni declarou que, para ele, uma das funções da luz é a de “mostrar o trabalho dos outros” (De Simoni, *apud Luciani*, 2020, p. 38), ao passo que o iluminador e pesquisador

Roberto Gill Camargo demonstrou reconhecer o poder da luz como “manipuladora do olhar” (Gill Camargo, *apud* Luciani, 2020, p. 202), alertando para o cuidado que julga ser preciso ter com essa manipulação. Para ele, esse não deve ser o maior interesse de quem cria a luz, sob o risco de limitar o sentido e a interpretação da cena por parte do público (Gill Camargo, *apud* Luciani, 2020, p. 199).

Por outro lado, o reconhecido iluminador carioca Paulo Cesar Medeiros admitiu a condução do olhar do público como uma importante função da luz que, segundo ele, “respira, tem texturas, tem quentes e frios, muda de estado, de intensidade, direciona o olhar, dá valor a esse ou aquele elemento” (Medeiros, *apud* Luciani, 2020, p. 182). Além da visibilidade, ou seja, de permitir que o que está em cena seja visto, a luz, por meio desse acesso visual do público ao espetáculo, permite que se estabeleça a visualidade, o que vem a ser a relação sensorial instaurada entre ambos.

As funções semânticas da luz se relacionam diretamente com a capacidade de representação simbólica da luz, ou seja, aquilo que ela pode significar ou representar em cena, a exemplo de objetos, situações, climas, efeitos, ausências ou presenças efêmeras, que podem ser substituídas por fachos de luz ou ambientações luminosas. Alguns autores contemporâneos como Patrice Pavis (2005) e Roland Barthes (2007) dedicaram parte de seus estudos à função simbólica da luz, mas foi principalmente por intermédio dos membros do Círculo de Praga que suas teorias se difundiram. Christine Richier destaca de que forma esses pesquisadores, a partir do conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, defendiam a ideia de uma arte teatral cujo centro e unidade impedia que fosse reduzida a um simples agrupamento de outras artes (Richier, 2019, p. 96). Deste grupo resultaram ainda importantes textos, reunidos na publicação constantemente reeditada de Jacó Guinburg (2006) com o título de *Semiologia Teatral*. Na coletânea, Tadeusz Kowzan faz alusão a uma subconsciência semiológica em todos que se ocupam do espetáculo e afirma que “a arte do espetáculo é, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade” (Guinburg, 2006, p. 97). Jindrich Honzl complementa a visão de Zich sobre a representação, considerada como um conjunto de signos, afirmando que:

A partir do momento [...] que o palco não ficava limitado por sua arquitetura, todos os outros fatores do fenômeno teatral precipitavam-se pela brecha assim aberta: a personagem, ligada até então à mímica do homem (*sic*), à mensagem do autor (que até aqui

era apenas uma fala) e descobrimos surpresas que o espaço cênico não é necessariamente um espaço, mas que o som pode igualmente representar um palco, que a música pode ser o evento, o cenário é a mensagem (Guinsburg, 2006, p. 129).

No entanto, a semiologia teatral tem sido recentemente bastante questionada quanto a dar conta da complexidade do fenômeno teatral contemporâneo em suas vertentes performáticas e performativas.

Segundo Marvin Carlson, enquanto o teatro era considerado e entendido como meio de informação e comunicação, a semiótica bastava para explicá-lo e justificá-lo. Porém, quando passa a ser experiência e compartilhamento, é preciso buscar outras ferramentas no campo da percepção e da recepção que possam auxiliar sua análise e compreensão teórica (Luciani, 2014, p. 180).

Em outra corrente semelhante, o pesquisador Ed Andrade propõe a migração do caráter semiótico do dispositivo cenográfico para o performativo pelas vias da fenomenologia (Andrade, 2021, p. 134-7).

Por fim, as funções estéticas dizem respeito aos aspectos da luz como expressão. Segundo a teoria da estética proposta por Hans Robert Jauss (1978), seu primeiro aspecto é a forma de expressão e vivência do artista em relação à obra de arte, ou seja, sua poética, também entendida como procedimento, estilo ou técnica empregada, e a póiesis, mais relacionada ao fazer, à criação e à realização da obra propriamente ditas. Em seguida, vem a experiência do público no ato de percepção da obra e os efeitos provocados por ela, a *aisthesis*. Por fim, ele faz alusão à identificação gerada entre a obra ou o artista e quem observa, ou seja, às interferências e alterações mútuas provocadas em um pelo outro, nos dois sentidos, a *catharsis*.

A segunda etapa do processo de criação da luz, relativa à “busca de solução” do design, equivale às escolhas feitas na definição das características da luz que dará forma ao que ilumina. Esse é o cerne do processo criativo com base nos fundamentos do design e é pautado nas decisões, ou seja, na escolha de uma solução gráfica como cor, tamanho, forma, posição, em detrimento de outra, considerando os objetivos e premissas da criação e dos resultados esperados. Para Donis A. Dondis,

Uma mensagem é composta tendo em vista um objetivo: contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar, afetar. Na busca de qualquer objetivo são feitas escolhas através das quais se pretende

reforçar e intensificar as intenções expressivas. [...] Isso exige uma enorme habilidade. A composição é o meio interpretativo de tentar controlar a reinterpretação de uma mensagem visual por parte de quem a recebe. O significado se encontra tanto no olho do observador quanto no talento do criador. O resultado final de toda experiência visual, na natureza e, basicamente, no design, está na interação de polaridades duplas: primeiro, as forças do conteúdo (mensagem ou significado) e da forma (design, meio ou ordenação); em segundo lugar, o efeito recíproco de articulador (designer, artista ou artesão) e do receptor (público espectador). Em ambos os casos, um não pode se separar do outro. A forma é afetada pelo conteúdo; o conteúdo é afetado pela forma. A mensagem é emitida pelo criador e modificada pelo observador (Dondis, 2007, p. 131-132).

Pamela Howard descreve o momento das escolhas pelas quais o designer toma as decisões que darão forma e significado ao seu trabalho, como a etapa da emoção da composição. Para ela, “escolhas são feitas e decisões são tomadas o tempo todo no processo de composição” (Howard, 2015, p. 150). Esse é, para ela, o momento instigante e que ela denomina como “busca e caça”. Ao conjunto das escolhas a serem feitas durante o processo de criação do projeto de iluminação para um espetáculo, foi dado o nome de “variáveis da luz”, a saber: equipamento, posição, cor e movimento.

Essas escolhas, feitas pela pessoa responsável pela iluminação no momento da criação, definem as características de cada um dos efeitos de luz a ser usado, isoladamente ou em conjunto com outros, na construção das cenas. A primeira escolha é relativa ao equipamento de luz. Isso quer dizer tanto as fontes luminosas e refletores, que definirão a natureza ótica e física do fecho luminoso de cada efeito, quanto o sistema de controle da luz, que revelará o aspecto geral da operação e dos movimentos de acender e apagar das luzes no palco. Tanto um quanto outro precisam ser definidos, precisa e adequadamente, para o tipo de projeto em desenvolvimento. É importante ressaltar, a esse respeito, não haver nenhuma relação direta entre escolhas tecnológicas e a qualidade estético-poética da luz. Algumas vezes, o equipamento mais adequado a determinado projeto são fontes alternativas e de baixo impacto tecnológico. É ao optar entre o uso de equipamentos convencionais ou alternativos, luzes duras ou difusas, fochos fechados ou abertos que se definido a fonte luminosa mais adequada aos efeitos desejados, determinando a qualidade visual do que será apresentado ao público.

O material tradicional de iluminação teatral ainda em uso no Brasil inclui refletores com lâmpadas incandescentes halógenas<sup>25</sup> como o PC (com lente Plano-Convexa), diferentes modelos de refletores PAR64 (*Parabolic Aluminized Reflector*), Set Lights e Elipsoidais, além dos equipamentos motorizados com diferentes tipos de fontes luminosas e uma imensa gama de novos recursos com LED (*Light Emitting Diode*) nos mais variados formatos, já usados, inclusive, em refletores inspirados nos tradicionais com resultados bastante satisfatórios. A variedade de opções, tanto de fontes luminosas quanto de acessórios e diferentes consoles e mesas de controle da luz analógicas e digitais, mais ou menos sofisticados, considerando ainda os simuladores e *softwares* de programação e interface, acabam por definir não só o uso como os aspectos estéticos e dramáticos da luz. Esses aspectos, em consonância com a encenação, interferem, finalmente, tanto na linguagem quanto nos resultados da criação coletiva e de cada um de seus componentes.

Depois de definido o material a ser utilizado, é preciso buscar a melhor posição para cada refletor ou fonte luminosa, considerando as diferentes possibilidades estruturais e condições de instalação disponíveis na sala e o ângulo ideal de incidência da luz sobre o corpo ou objeto a ser iluminado, determinando a forma como ele será percebido pelo público. Para ilustrar a complexidade e a importância desta decisão, ou seja, da escolha do melhor lugar onde posicionar o refletor, definindo o ângulo da luz determinado por essa escolha, vale citar a declaração de Josef Svoboda: “...tem uma coisa que eu invejo no pintor, é que ele pode fazer a luz vir de onde ele quiser, só depende dele, ele é independente...”<sup>26</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 4, tradução da autora). Além das questões estéticas e criativas, ainda é preciso se atentar para as condições da instalação e dos recursos disponíveis em cada teatro ou local onde a luz vai ser montada, dependendo do equipamento disponível, dos suportes e da equipe para realizar plenamente o projeto criado.

A próxima escolha determinante do processo de criação é a cor do feixe luminoso, que resultará na impressão cromática do efeito de luz e da cena. O primeiro catálogo de cores disponíveis para a iluminação cênica, descrito por Sebastiano Serlio em seu *Tratado de Arquitetura*, publicado

25 Christine Richier anuncia, em seu estudo, o iminente momento em que as lâmpadas incandescentes serão definitivamente extintas do cenário teatral, independentemente dos apelos e protestos de toda classe de iluminadores e iluminadoras do mundo todo (Richier, 2019, p. 308-309).

26 “...il y a une chose que j’envie au peintre : il peut faire venir la lumière d’où il veut, elle de dépend que de lui. Il est indépendant...”.

ainda no século XVI, era composto por vermelho, âmbar, amarelo, azul e verde, correspondentes à lista de substâncias que preenchiam os recipientes colocados à frente das velas para colorir a luz no teatro (Richier, 2019, p. 365). Hoje em dia, essa escolha é muito mais diversificada e pode estar relacionada à temperatura de cor, uma sensação cromática provocada pela aparência da luz emitida pela fonte luminosa que resulta na percepção de calor ou frio por parte de quem observa ou a um matiz, que fornece o atributo cromático ao ambiente, cena, cenários ou figurinos. A temperatura de cor e a própria coloração do fecho luminoso são alterados com o uso de filtros corretivos ou coloridos (gelatinas), disponíveis numa grande variedade por diferentes fabricantes, ou ainda com o uso de equipamentos de LED, cujo fecho luminoso é formado por emissores vermelhos, verdes e azuis (sistema RGB)<sup>27</sup> que compõem, quando combinados, todas as outras cores do espectro.

A noção mais importante a respeito do uso da cor no teatro é que ela “não tem existência material, mas é tão somente uma sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão” (Pedrosa, 2012, p. 19). A cor percebida é fruto da sensação provocada pela luz que, depois de atingir e ser refletida pelos objetos, sensibiliza o órgão da visão e é interpretada pelo cérebro a partir de referências perceptivas individuais de cada indivíduo.

O enfoque fenomenológico proposto por Johann Wolfgang Goethe (2011) sobre a percepção das cores se opõe ao materialismo científico das teorias de Newton. Em uma linguagem quase poética, o alemão afirmou a afinidade instantânea entre luz e cor, quando “qualquer luz moderada pode ser considerada colorida; ou melhor, na medida em que é vista, é lícito chamá-la de colorida” (Goethe, 2011, p. 122). Para ele, as cores proporcionam estados de ânimo esteticamente deduzidos do efeito sensível e moral das cores, classificadas em positivas, estimulantes vivazes e ativas na gama do amarelo, laranja e vermelho; e negativas, que provocam um sentimento de inquietação, ternura e nostalgia pela gama dos azuis e vermelho-azulados. Goethe afirma ainda, que “quando o artista se deixa levar pelo sentimento, algo colorido imediatamente se anuncia” (Goethe, 2011, p. 155).

---

27 Existem ainda versões mais modernas de equipamentos desenvolvidas com sistemas cromáticos mais complexos, como o RGBW (com emissores vermelhos, verdes, azuis e brancos), o RGBWA (com emissores vermelhos, verdes, azuis, brancos e âmbar) e os novos sistemas de 7 cores (com emissores vermelhos, verdes, azuis, brancos, âmbar, anil, congos e limas) difundidos pela ETC no Brasil, que garantem um índice de reprodução de cor (IRC) mais fiel e comparável ao da luz solar ou da lâmpada de filamento incandescente.

Por fim, a última escolha que precisa ser feita para determinar o aspecto geral de cada um e do conjunto de efeitos de luz do projeto de iluminação é o movimento da luz, ou seja, o acender e apagar das luzes que permite as passagens de um aspecto luminoso para outro. Para Christine Richier, a execução da transição de luz é mais importante do que o próprio conjunto de efeitos que compõem cada uma das cenas do projeto de iluminação de um espetáculo (Richier, 2015, p. 96).

O movimento da luz é determinado pelos aspectos da transição da luz definidos na criação como o momento, a intensidade e a velocidade do acender e apagar de cada um ou do conjunto de refletores ou efeitos usados em cada cena (*cue*), tanto em mesas computadorizadas quanto analógicas. As deixas de texto, som, marcação ou qualquer outra existente na configuração geral do espetáculo e do projeto de luz definem o momento exato de cada mudança de luz. A velocidade, que pode variar de zero segundos, em uma transição brusca, a qualquer outro tempo, determina como ocorre o movimento da luz, interferindo diretamente na percepção do público. O último aspecto do movimento é a intensidade, que pode variar de 0% (*blackout*) a 100% (*full*) e determina o grau de luminosidade que os efeitos terão em cada cena quando as luzes são acendidas (*fade in*), apagadas (*fade out*) ou trocadas (*cross fade*) manualmente ou automaticamente no tempo gravado no sistema operacional da mesa de luz (*console*).

Em relação direta com a atuação da pessoa que opera a luz durante o espetáculo, o movimento da luz determina o ritmo e o envolvimento do público com o espetáculo. Para o iluminador Rodrigo Ziolkowski, é a roteirização dos movimentos de luz que “vai fazer com que essa luz pontue, respire, pause, acentue certos momentos do espetáculo” (Ziolkowski *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 208). A forte relação entre a criação da luz e a operação chega ao ponto de alguns iluminadores não delegarem essa função, a exemplo da iluminadora Cibele Forjaz no Teatro Oficina: “eu sempre opereei a luz, é sobre estar junto e ter esse aprofundamento da linguagem da luz como uma atuante na cena e na relação direta com a plateia” (Forjaz, *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 76). Em outros casos, a luz é detalhadamente roteirizada para operação em mesas analógicas ou gravada em mesas digitais computadorizadas, que permitem sua pré-programação detalhada com todos os tempos e efeitos, e a operação é realizada por profissionais de confiança do iluminador ou iluminadora daquele espetáculo, que ensaia essa pessoa com cuidado para que a luz seja executada precisamente conforme estipulado no roteiro de luz.

A integralidade do processo de criação, com todas as suas etapas e metodologias, denota a complexidade do trabalho da iluminação e sua equipe, da concepção à montagem e execução (operação) da luz. Para o cenógrafo e iluminador Eric Soyer, a iluminação cênica participa ativamente da cena teatral e, além das atmosferas e das arquiteturas, se escreve como uma partitura espaço-temporal, constituindo um elemento fundamental e ativo na relação entre a cena e o público:

[...] assim como na cozinha, vamos definir um sabor, definir as texturas de luz que vão nos ajudar. Em seguida, vamos definir uma palheta e, a partir desta palheta, vamos escrever uma partitura e cada espetáculo, de alguma forma, tem seu sabor, sua própria essência. Obviamente que na minha maneira de abordar as coisas, tem uma coisa que podemos encontrar por meio da totalidade do espetáculo e que chamamos de uma linguagem com as coisas reconhecíveis pela maneira que eu tenho de ver e também de dar a ver. Assim, cada espetáculo é, por assim dizer, uma experiência entre o que chamamos de dispositivo cênico e cenográfico e a composição da luz, a partitura (Soyer *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 111).

## 1.4 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Flávio Desgranges afirmou que “cada produção teatral contemporânea, queira ou não, se coloca como reflexão viva acerca da história do teatro” (Desgranges, 2017, p. 24). Qualquer profissional das artes precisa ter clareza sobre os diálogos que trava com seus antecessores, percebendo de que modo a sua opção artística se relaciona com a realidade que o antecede, bem como com as proposições já desgastadas, além do jogo simbólico em curso e da perspicácia estratégica para confrontar o cenário conceitual, estético e técnico em vigor no contexto social, cultural, político e econômico em que se insere. O autor corrobora, mesmo que em outra abordagem, com a evidente eminência de que qualquer artista, qualquer que seja sua área de atuação, precisa estudar e se posicionar ante a dimensão história e estética de seu trabalho.

Para Desgranges, “o fazer artístico atual não admite a ignorância ou a dissimulação do artista acerca de aspectos da história da arte e do contexto sociocultural que o cerca” (Desgranges, 2017, p. 24). Essa reflexão pode se aplicar tanto aos aspectos temáticos e conceituais do teatro, citados



pelo autor, quanto às características estéticas e às práticas de montagem, entendendo a participação, influência e atuação de cada componente da cena na investigação e no posicionamento político, cultural e social das realizações artísticas.

Da mesma forma que o advento da luz elétrica e sua utilização no teatro a partir da segunda metade do século XIX deu início a importantes transformações ocorridas na prática teatral (Forjaz, 2013a, p. 13–14), as revoluções, ocorridas nas últimas décadas no que concerne a tecnologia teatral, tanto da iluminação quanto dos recursos técnicos e midiáticos da cena, transbordaram os limites da simbologia e da linguagem narrativa para subverter, igualmente, o reverso desta relação: o público e sua maneira de ver, ou melhor, de sentir, experimentar e perceber o que lhe é dado, não mais à contemplação, mas à vivência e à experimentação. Historicamente, a iluminação cênica teve suas funções transformadas pelas novas práticas e teorias desenvolvidas por categorias de artistas e profissionais da cena nos campos da dramaturgia, atuação e encenação, gente de teatro que pensa e constrói, a seu modo, a história.

Desde o surgimento da luz elétrica como recurso cênico até meados do século XIX, o caráter de visibilidade (permitir que se veja) e de teatralidade (representação cênica) era preponderante na iluminação dos espetáculos de teatro e dança, na esteira de correntes artísticas como o realismo, o naturalismo ou o impressionismo, cada uma com suas características e expressões particulares. Ao final do século XIX e início do XX, a luz adquire uma função simbólica e afirma sua presença informativa e significativa na cena, até que, na metade do mesmo século, começa a atender a demandas dos espetáculos contemporâneos da época, revelando seu potencial para uma nova participação na construção e investigação da cena.

Neste trajeto, a iluminação adquiriu status de signo e de linguagem, cuja função narrativa igualava-se à do texto, do cenário ou da atuação. Por fim, a força imagética da cena atingiu novos patamares e a encenação sobrepujou a ilusão e a representação da realidade para exprimir emoções, sensações e impressões geradas pela dramaturgia ou encenação, que as definia e fazia materializar no palco em cada uma das linguagens empregadas. A partir da modernidade, no âmbito teatral, a própria característica narrativa do teatro é posta em xeque pelas experiências pós-dramáticas descritas por Hans Thies Lehmann (2007). As unidades de tempo e espaço são derrubadas e a narrativa é fragmentada para dar lugar a sensações e interpretações individuais e pessoais sugeridas ou não pela encenação. O

público assume a coautoria da cena e ganha liberdade para ver, perceber e assimilar o que é dado como lhe aprouver, pois é na recepção que o espetáculo efetivamente acaba por se realizar efetivamente. A expressividade da cena ganha terreno e a interpretação e participação do público se convertem em elementos constitutivos da cena.

Alain Badiou, em conversa com Elie During (2007), debateu sobre a materialidade da encenação e contrapôs o “plástico” ao “teatral”, afirmando que o primeiro se dá quando há primazia do espaço sobre o tempo, ao passo que no segundo é imperativa a primazia do tempo sobre o espaço (Badiou; During, 2007, p. 21). Com isso se destaca a importância dada à ação no espaço/tempo e ao gesto no chamado “teatro da operação”, no qual a ideia do teatro, ou seja, seu objeto de exposição ou tema, são construídos durante a ação, estabelecendo uma relação entre o que se denomina como visível (encenação) e invisível (aquilo que se encontra entre a ideia e o ato), e cuja criação é compartilhada e a ação realizada no aqui/agora, imediato e coletivo, numa “mostração artificial do presente como ficção” (Badiou; During, 2007, p. 24).

Cristine Richier (2019) afirma ser difícil mensurar, neste período, a influência das evoluções tecnológicas das fontes luminosas nas transformações estéticas da configuração do visual cênico e a maneira como elas se relacionam com cada etapa da história do teatro, propondo um breve, poético e eficiente apanhado histórico dessa trajetória:

Depois do tempo das chamas, passamos do magnífico herói isolado em um foco de luz bem definido [...] ao anti-herói face à dificuldade de ser [...], errando em ambientes de contraluz azulados. Depois vimos a geometria das lâmpadas fluorescentes tubulares virem cenografar o teatro e a dança dos anos 80. Linhas brancas que seccionavam um espaço transformado em laboratório e a cena contemporânea ser banhada pela luz estranhamente colorida das lâmpadas de sódio e mercúrio emprestadas da iluminação urbana. Com a democratização do vídeo do século XX, a projeção veio iluminar os corpos e atuar em novas interações com a cenografia e a encenação. Por fim, são os refletores de LED e os automatizados que vem hoje destronar os antigos equipamentos, com seus facho móveis e suas cores saturadas, que renovam incessantemente a imagem para o olho supostamente atento e versátil dos espectadores do século XXI<sup>28</sup> (Richier, 2019, p. 297, tradução da autora).

28 “...après le temps des flammes nous sommes passés du héros magnifié, isolé dans un faisceau à bords

Entender a atuação performativa da luz requer tanto a assimilação dos processos e funções da luz no teatro contemporâneo quanto relembra essa gradual transformação do uso da luz no espetáculo teatral. Cibele Forjaz destaca a conquista, pelo emprego da luz elétrica, da escuridão e, com ela, do desenvolvimento do que chama de “partitura do visível”, transformando a iluminação teatral em linguagem (Forjaz, 2008a, p. 152). Ao mesmo tempo, e pelo advento do mesmo recurso, a iluminação conquistou também o movimento, atributo que permite articular espaço e tempo no teatro e representa o alicerce do conceito de performatividade da luz. Fabrizio Crisafulli (2019) compartilha seu entendimento da iluminação como poesia, ação e drama. Foi, segundo ele, por meio desses adventos que a luz adquiriu suas novas qualidades e que, pela primeira vez, foi realmente possível a extinção total da luz, trazendo para o teatro a escuridão e toda sua expressividade. Da mesma forma, ocorreu o aumento de sua potência, a multiplicação e o enriquecimento de seus equipamentos, gerando grande impacto sobre a criação dramática por meio da luz. Ele conclui que, com isso, “a luz adquiriu a possibilidade completamente nova de modelar o espaço e o tempo; de se tornar música, matéria inefável, substância cosmológica; de se materializar nos objetos e nos corpos; de se constituir como ação; de se erguer como estrutura, como linguagem teatral”<sup>29</sup> (Crisafulli, 2019, p. 23, tradução da autora).

Ao longo de todo o século XX, a arte foi redefinida, em suas diversas formas de manifestação, das artes plásticas à música e ao teatro, com base na experiência sensorial e não mais no seu aspecto formal e físico. Segundo Patrice Pavis, “situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso” (Pavis, 1999, p. 202). Em algumas novas formas de teatro, a narrativa e as unidades de ação, tempo

---

nets [...] à l'anti-héros en proie à la difficulté d'être [...], errant dans les vagues de contre-jour bleutés. Puis on a vu la géométrie des tubes fluos venir scénographier le théâtre et la danse dans les années quatre-vingt, lignes blanches qui sectionnent un espace devenu laboratoire, et la danse contemporaine baigner dans la lumière bizarrement colorée des lampes au sodium ou au mercure, empruntées à l'éclairage urbain. Avec la démocratisation de la vidéo au tournant du XXe siècle, la projection est venue éclairer les corps et jouer des nouvelles interactions avec la scénographie, enfin ce sont les projecteurs à LEDs et les automatiques qui viennent aujourd'hui détrôner l'ancien parc, avec leurs faisceaux mobiles et leurs couleurs saturées qui renouvellent sans cesse l'image pour l'œil, supposé zappeur et versatile, des spectateurs du XXIe siècle”.

- 29 “La lumière a acquis la possibilité totalement nouvelle de modeler l'espace et le temps; de devenir “musique”, matière ineffable, substance cosmológica; de se matérialiser dans les objets et les corps; de se constituer comme action. De s'ériger en structure, en langage théâtral”.

e espaço são questionadas em nome da experiência sensorial do público. A visualidade é preterida em detrimento do sentido e da experiência, abrindo espaço também para a participação do público, que recebe e complementa a obra. Com isso, a luz também se transforma, de narrativa a performativa, e adquire novas funções, passando a atuar, provocar sensações, contracenar e conduzir o público na viagem de sentidos que o conectará ao espetáculo, cada espectador ou espectadora à sua maneira. Considerando a observação em experiências pessoais e profissionais, parece evidente a maneira como a luz e o som se revelam, igualmente, como os componentes mais potentes da encenação poética, pois ambos demonstram possuir a capacidade de burlar a recepção e a interpretação consciente do sentido da cena, ingressando diretamente no inconsciente do público por meio de sua percepção estética.

A iluminadora americana Jennifer Tripton<sup>30</sup> qualifica a iluminação como “música para os olhos”, afirmando que, assim como o estímulo musical, ela pode transportar o público de um lugar para outro, de um sentimento para outro, de um estado de espírito para outro. Ela explica ainda que a luz deve ser, na maior parte do tempo, imperceptível, e que sua ação subliminar no palco é efêmera, mesmo em sua natureza material. Segundo ela, a luz afeta a todos, indiscutivelmente, quando os refletores acendem e seus fachos luminosos direcionados encontram algum corpo ou objeto, num instante efêmero, para depois seguirem seu percurso para fora do palco.

Jean Rosenthal, considerada por muitos pesquisadores como a primeira iluminadora mulher da história da iluminação cênica, declarou, ainda nos anos 1930, que os efeitos de luz usados até então eram ingênuos e pouco expressivos, reclamando que “as comédias são claras, os dramas neutros, o dia é amarelo e a noite azul” (Rosenthal, 1972 *apud* Boone, 1997, p. 78) para depois revolucionar, como o seu trabalho, a arte da iluminação cênica nos EUA. O uso que ela fez da luz em espetáculos de dança e musicais da Broadway transformou a maneira de entender e perceber a iluminação, principalmente pela sua característica, peculiar na época, de criar uma atmosfera diferente para cada espetáculo. Essa prática a colocou em evidência e elevou a qualidade e importância do papel desempenhado pela iluminação nos palcos. No campo específico da dança, a dançarina e coreógrafa Loie Fuller realizou relevantes investidas no uso expressivo da luz

---

30 Em entrevista à crítica de teatro Linda Winer da *Newsday* para o programa *Women in Theatre*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vvWEDMqHnqw>. Acesso em: setembro de 2019.

cênica. Segundo Martha West, “por meio de consideráveis tentativas e erros, Fuller descobriu que os figurinos e a luz eram tão parte da dança quanto o movimento em si”<sup>31</sup> (West, 1996, p. 89, tradução da autora). Historicamente, a luz foi sendo adaptada às novas plásticas teatrais e cênicas, acompanhando as transformações estéticas e tecnológicas de cada período. Ao mesmo tempo, a luz foi adquirindo, também, propriedades dramáticas e expressivas, que ampliaram sua participação na cena.

Ainda no campo da dança contemporânea, Fabrizio Crisafulli (2019) cita a composição de luz, som e cenário feita pelo cenógrafo Robert Rauschenberg para a companhia de dança Trisha Brown, com o objetivo de criar um dispositivo de intenso valor cênico que participasse ativamente dos movimentos coreográficos e das dinâmicas espaciais:

Rauschenberg concebeu estruturas metálicas montadas sobre rodas, de alturas diferentes, sobre as quais estavam instalados equipamentos sonoros e de iluminação, munidos de suas baterias elétricas. Essas estruturas eram movimentadas pelos próprios dançarinos, que podiam, assim, fazer variar, simultaneamente, ao longo da performance, a organização do espaço, a proveniência do som e a posição das luzes, das quais emanava uma série de luz difusa branca de grande intensidade, fazendo brilhar os figurinos claros dos dançarinos<sup>32</sup> (Crisafulli, 2019, p. 153–154, tradução da autora).

Com base no conceito de pós-dramático (Lehmann, 2007), Cibele Forjaz demonstra como a função da luz se transformou ao questionar a ideia de narratividade e unidade da ação dramática. Mesmo considerando a significação da luz no contexto da expressividade e recepção do teatro contemporâneo, no qual “a linguagem da luz é responsável por conduzir o percurso da narrativa, juntando pedaços, encadeando cenas, criando signos que tornam inteligíveis, aos olhos do espectador, essas viagens no espaço e no tempo” (Forjaz, 2008b, p. 152), ela reafirma não apenas

31 “Through considerable trial and error, Fuller had discovered that costumes and lights are as much a part of dance as the movement itself”.

32 “Rauschenberg conçut des structures métalliques montées sur roues, de hauteurs différentes, sur lesquelles étaient installés des appareils sonores et d’éclairage, munis de leurs batteries d’alimentation. Ces structures étaient déplacées par les danseurs eux-mêmes, qui pouvaient ainsi faire varier simultanément, dans le courant de la performance, l’organisation de l’espace, la provenance du son et la place des lumières, lesquelles émanaient d’une série de diffuseurs à émission très intense et blanche, faisant briller les costumes clairs des danseurs”.

a multiplicidade e infinidade de interpretações possibilitadas pela linguagem da iluminação, mas também a participação do público na condição de sujeito coautor da obra e a qualidade polifônica da manifestação teatral e da luz, cuja sensação provocada na plateia tem mais valor do que qualquer sentido previamente atribuído a ela.

Minhas atividades profissionais e acadêmicas de pesquisa, extensão e ensino da iluminação cênica permitiram estabelecer uma importante relação entre a teoria e a prática, na qual a proposta pedagógica para o ensino da iluminação e as criações profissionais se entrelaçam com a própria história da iluminação no que diz respeito às funções da luz. Oriundos da sistematização do procedimento metodológico de criação elaborado para fins didáticos, as funções prática, semântica e estética reverberaram entre as salas de aulas e os palcos ao longo de 30 anos de carreira profissional.

No princípio, as funções práticas da luz, entendidas como a capacidade de permitir a visibilidade do espetáculo e a condução do olhar do público, apresentam uma relação direta com as primeiras pesquisas, ainda na graduação, acerca do período da história da iluminação dos seus primórdios até o advento da luz elétrica. Neste período, o emprego da luz natural, depois do fogo com a vela, o óleo e, finalmente, o gás, tinham como principal função permitir que o espetáculo fosse visto, sem se ocupar, necessariamente, de outros aspectos, na maioria das vezes nem mesmo separando a área de atuação da sala onde ficava o público. Em início de carreira, esta era, então, a maior preocupação e atenção dada aos processos de criação, evitando o risco de impedir que o elenco ou as cenas fossem plenamente percebidas pelo público.

Em seguida, as funções semânticas, despontadas principalmente a partir do advento da luz elétrica e da conquista do movimento e maior controle da luz, resultando numa representação simbólica do espaço, tempo, clima, ritmo e intenção, têm relação com as pesquisas práticas com criação de luz para espetáculos teatrais e musicais e a análise simbólica da luz com base nos estudos da semiótica e das teorias da informação e da comunicação. É importante destacar que, na época, era prática teatral recorrente não incluir a pessoa responsável pela criação da luz no processo criativo desde o início. Isso fazia com que ela só fosse apresentada ao espetáculo num momento muito próximo à estreia, quando ele já se encontrava praticamente pronto, restando somente a tarefa de mostrar ou intensificar as intenções já elaboradas para as demais linguagens do espetáculo. Neste contexto, a luz adquiria um aspecto bastante simbólico, representando

elementos reais ou imaginários elaborados na construção das cenas ou, muitas vezes, substituindo artifícios cenográficos que não podiam ser realizados por questões financeiras ou técnicas.

Em um terceiro e último estágio, finalmente, as funções estéticas têm relação direta com o estudo e a produção artística considerando, principalmente, a expressão poética da luz no espetáculo, a experiência estética do público e a relação catártica estabelecida entre eles por meio da iluminação. É quando a representação e o aspecto ilustrativo da luz na cena dão lugar às sensações que a luz é capaz de provocar no público, sua capacidade de afetar a percepção da plateia e fazê-la sentir, interagir e entregar-se à experiência real do espetáculo, associando-a às suas próprias vivências e realidades.

É possível constatar, assim, como essas diferentes etapas se relacionaram com a trajetória criativa e com os projetos de criação nos diferentes períodos e nos quais o desempenho das luzes criadas tiveram, em diferentes momentos, ênfases mais expressivas em cada uma das três funções elaboradas na teoria. Inicialmente, nos primeiros projetos, a maior preocupação estava em permitir que público pudesse ver as cenas, mostrando e evidenciando o trabalho dos demais criadores como instrumento de visibilidade. Um dos melhores exemplos dessa fase está na luz da peça *A Menina que Pisou no Pão*, com dramaturgia e direção de Eugênio Guielow, realizada em 1993, cuja luz pode “tanto conduzir o olhar do público por uma composição fixa no espaço cênico quanto produzir movimento pelo acender e apagar as luzes para obter efeitos de orientação da visão do espectador” (Luciani, 2014, p. 88).

Neste espetáculo, as luzes gerais da direita e esquerda do palco, usadas alternadamente, orientavam o olhar do público entre a cena principal e a ação secundária, que permanecia em uma suave contraluz. A iluminação também dava destaque para outros momentos específicos como o destaque dado à aparição de uma fada e uma cena de loucura e delírio dos personagens com movimentação efusiva de luzes coloridas.

Pouco a pouco, à medida que se adquiriu domínio sobre o funcionamento e resultados obtidos pelo uso das diferentes fontes luminosas, dos equipamentos, da instalação e do controle da luz com seus efeitos sobre a cena, foi-se intensificando naturalmente o aspecto simbólico da iluminação, aquilo que ela podia representar e informar, semanticamente, ao público. A iluminação evoluía, a cada projeto, como importante linguagem cênica, um sistema de signos cujos códigos poderiam ser percebidos

e decifrados pelo público de acordo com seu próprio repertório. Eram construídos significados a partir de significantes próprios à linguagem da luz como forma, cor, intensidade e movimento, sempre relacionados e interligados à dramaturgia do espetáculo. A transformação das cenas era trabalhada por meio das diferentes propriedades da luz, a exemplo do uso significativo da cor na definição da emoção da cena no espetáculo *Um Trágico Acidente*, realizado em 2008 com direção de George Sada, no qual a tragédia narrada pelo espetáculo era retratada em cinco distintos momentos cromáticos do espetáculo.

O primeiro, de euforia, era representado com cores quentes entre o amarelo e o âmbar. O segundo, da transformação psicológica dos personagens, era iluminado com a profundidade dos tons lavanda. O seguinte, mais breve e representativo do ápice trágico da peça, recebia uma forte coloração vermelha e quase no final do espetáculo, o clima de melancolia e abandono era indicado pela cor azul. Por fim, uma réstia de esperança, em que já não restava mais nada, surgia com a luz amarela invadindo o palco todo, o mesmo amarelo que aparecia, ao longo da peça, em alguns poucos momentos de alegre luminosidade, no sentido figurativo e simbólico do sol existente no exterior da casa em contraponto com o peso e a escuridão do ambiente interno. Outro aspecto interessante explorado neste projeto era a irregularidade na equalização de ângulos e tonalidades dos filtros usados nas cenas, o que fazia com que a luminosidade incidente no elenco se modificasse conforme sua movimentação em cena, permitindo a percepção de alterações na luz sem que essas fossem realmente alteradas.

Diferentes propriedades da luz como forma, cor, textura, volume, intensidade e movimento são recursos que podem ser exploradas visualmente na criação de ambientes e situações simbólicas pela materialização poética da luz com o uso da fumaça. Esse uso da luz foi explorado na montagem da peça *Devorateme*, uma produção da Cia Senhas com direção de Sueli Araújo realizada no espaço cênico alternativo Casa Vermelha em Curitiba em 2001. A fumaça densa produzida pela queima do cloreto de amônia<sup>33</sup> permitia que os fachos luminosos assumissem a materialidade e a presença necessárias para que ângulos e cores não saturadas definissem o ambiente cenográfico das cenas no palco totalmente desprovido de cenário. A ausência de cenário permitiu o protagonismo visual da ilumina-

33 Prática controversa por questões de toxicidade do produto, mas muito comum no teatro realizado no Brasil no final do século XX.



ção, que ambientava simbolicamente cada cena e os ambientes definidos pela dramaturgia que abordava temas sociais urgentes dos grandes centros urbanos das grandes metrópoles.

O movimento sempre teve, nos projetos desenvolvidos neste período, uma importância simbólica particular, principalmente por ser entendido como um potente recurso perceptivo da iluminação cênica. A intensa investigação e exploração dos possíveis significados, na recepção e percepção do público, de diferentes velocidades e intensidades nas transições de luz, fazia perceber como a alteração do ambiente luminoso das cenas de forma lenta ou brusca, com diferentes mudanças de abrangência e intensidade, podiam provocar diferentes efeitos perceptivos. É interessante perceber, por exemplo, como um blecaute brusco pode interromper dramaticamente uma cena e, conseqüentemente, o pensamento de quem assiste. Por outro lado, um blecaute lento pode instigar a criação de uma continuidade imaginária para a cena. É possível determinar, com o tempo da transição de luz, se a mudança do clima ou do lugar da ação será racionalmente notada ou acontecerá de maneira imperceptível para o público. Desta forma, pela duração e ação conjunta com a respiração de performers ou o pensamento das personagens, a luz pode favorecer a maneira como a cena afeta e interfere na experiência do público, imputando à operação da luz uma grande responsabilidade.

Todas essas descobertas e experiências pessoais no emprego dos recursos próprios à luz na cena conduziram a novas práticas, fortemente concentradas, por consequência, na experiência do público, mas sem negar, no entanto, a essência informativa e simbólica da iluminação. A percepção gradativa da materialidade poética da luz, ocorrida simultaneamente às primeiras intuições e observações a respeito da performatividade da luz, fizeram explorar cada vez mais as potencialidades ativas da iluminação em relação à percepção e à recepção do público, aproveitando as novas tendências e proposições dos espetáculos iluminados. A forte carga psicológica e a importância dada por grande parte de encenadores ao público permitiam a realização de experiências conceituais e formais, buscando concentrar mais atenção ao que poderia ser implicitamente expresso pelos efeitos de luz criados.

O interesse pela simbologia da luz foi diminuindo, pouco a pouco, para concentrar sua potencialidade expressiva na percepção, na recepção e nas reações que a luz poderia provocar, em nível fenomenológico e sensorial, no público. Já num primeiro esboço do entendimento da luz como matéria

e de sua atuação performativa, foi explorado o uso da cor e do ângulo da luz na peça *Otelo, as Faces do Ciúme*, uma adaptação do texto original de Shakespeare pela dramaturga e encenadora Silvia Monteiro, realizada em 2009. A encenação alternava cenas oriundas da trama shakespeariana com textos originais, escritos especialmente para a montagem, como falas de narradores, interpretados performativamente pelos próprios atores e atrizes do espetáculo, que permaneciam no palco durante toda a encenação, observando as cenas, conduzindo a ação e compartilhando com o público seus sentimentos e percepções sobre a narrativa.

Esta adaptação de *Otelo* buscou afastar o domínio do texto narrativo do plano ficcional para torná-lo real e presente para intérpretes e espectadores. Neste hiato limítrofe entre o real e o ficcional também ocorre uma subversão da noção de tempo e espaço na oposição entre personagens e narradores, que demonstram conhecimento prévio e externam sua opinião crítica sobre as falas e atitudes que ora narram e ora representam. Para diferenciar narração e ação “dramática” e evidenciar esta dupla atuação, a iluminação trabalhou dois diferentes ângulos de incidência da luz sobre o palco, cada um com uma temperatura de cor e matiz específicos, ambos com tonalidades “sujas” e colorações “desbotadas” da cor azul e rosa, representando, respectivamente, o presente crítico e o passado dramático. Este primeiro, em tom frio, iluminava, do chão, as cenas “narrativas”, cujo incomum ângulo de incidência colaborava com a sensação de estranhamento e anti-naturalidade ao iluminar corpos e rostos já bastante deformados pela maquiagem carregada e igualmente pouco natural. O segundo padrão de iluminação traz, num tom aquecido e angulação tradicional de 45°, comum às vistas e percepção humanas, mais naturalidade às cenas ditas “dramáticas”, ou seja, aquelas que reproduzem algumas das cenas da versão original do texto, escolhidas cuidadosamente para contar, de forma bastante concisa, a história elaborada pelo escritor inglês (Luciani, 2012, p. 5).

Inevitavelmente, a atenção dada à recepção resultou numa preocupação ainda maior com a operação da luz e sua sincronicidade com a cena. Já não bastava mais instruir a pessoa encarregada da operação da luz sobre o momento exato da mudança de luz, mas orientá-la para atentar, quando possível ou necessário, para a reação do público ou o gesto do ator ou atriz no momento da transição. Ficou claro que já não era mais possível

criar a luz sem acompanhar a encenação ou assistindo aos ensaios apenas depois das cenas já marcadas. Quando isso acontecia, faltavam informações importantes para a concepção da luz, cuja ação da iluminação criada já não aconteceria, nestas condições, associada à cena de maneira ideal. Também já não parecia mais possível passar a operação da luz para uma pessoa que não estivesse igualmente integrada ao trabalho, tendo visto tantos ensaios quanto, ou, como parecia cada vez mais óbvio, até mais do que a própria pessoa encarregada da criação da luz. Operar a luz passou a exigir total conhecimento do espetáculo, numa medida comparável à do elenco, condição indispensável para a necessária interação entre a luz e a cena, entre a operação da luz e a atuação.

A importância da precisão na operação da luz para a percepção do público foi igualmente destacada pela iluminadora Marisa Bentivegna:

[...] é um traquejo que os iluminadores e os operadores precisam ter, não só da coisa de resolver tecnicamente com rapidez, mas de pensar e respirar junto com quem está no palco. Não dá para você ficar jogando no celular porque a próxima cena é em cinco minutos e você só vai dar um *go*, você precisa estar respirando junto porque senão não tem porque você estar lá. Agora eu sinto dessa maneira e escolher um operador para operar as minhas luzes também se tornou uma questão importante. (Bentivegna *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 160).

Com isso, fica ainda mais clara a necessidade de uma interação total entre a operação da luz e a cena para a efetiva afecção do público. Alguns dos trabalhos realizados neste período são bons exemplos dessa integração e simbiose, pois a iluminação criada para eles já não se concentrava em iluminar ou clarear o palco, nem mesmo representar algo já posto, como reforço simbólico ou comunicativo, mas principalmente em interagir, reagir e atuar em unidade com os demais componentes da cena, humanos ou materiais, e o público.

Em muitos desses espetáculos, muito devido à proximidade com o público, a luz de plateia teve fundamental importância, a ponto de ser usada, como no espetáculo *Huis Clos, representando Sartre* (Luciani, 2019), tanto na entrada do público, como é normal, mas também em vários momentos do espetáculo, exigindo, na criação, uma atenção e cuidado incomuns. A escolha do tipo de fonte luminosa, neste caso um refletor de luz difusa, a preocupação com o ângulo a pino e a difusão da luz para não perturbar a visibilidade e o conforto visual do público e o tempo preciso dos

movimentos de entrada e saída desta luz foram alguns dos aspectos dos efeitos tornados tão específicos no espetáculo. Além disso, a luz de plateia também mereceu efeitos de integração com a cena, cujo acionamento em diversos momentos da peça colocava palco e plateia num mesmo ambiente sensorial.

Outro aspecto importante para o conceito geral da iluminação era o fato de que os atores, depois de entrarem em cena, um a um, não mais deixavam o palco. Mesmo o Criado, que na versão original ficava muito pouco em cena, nesta montagem, quando deixa o palco, é para colocar-se na plateia, diluindo ainda mais a distinção entre os dois espaços. Da plateia, continuava participando, percebia e reagia a tudo o que acontecia em cena, compartilhando suas percepções com os espectadores, integrando-os forçosamente à cena, sem opção de isenção ou fuga. Foi necessário, então, desenvolver luzes especiais para iluminar a plateia de forma distinta em diferentes momentos: na entrada do público, nas cenas em que o Criado interagia parcialmente com os espectadores, estando entre eles, e nos momentos em que se dirigia explicitamente à plateia, do palco. Também era importante, visto que o público seria iluminado durante a peça, que o ângulo de incidência da luz não atingisse diretamente os olhos dos espectadores nem os incomodasse e que, apesar da interação latente entre palco e plateia, esta segunda tivesse uma luz específica, que não invadisse a cena da mesma forma que a luz da cena a invadia durante quase todo o espetáculo (Luciani, 2019, p. 413).

A direção precisa de Ênio Carvalho e a atuação conjunta da luz com os atores e atrizes conferiram, segundo relatos da equipe e do público, uma presença e participação ativa nas cenas. Muito da responsabilidade pela sensação de inclusão do público nas reflexões e conjecturas dos personagens foi creditada à luz por não fazer distinção entre os ambientes da cena e do público e pelos climas de tensão criados com a sonoplastia do espetáculo.

Foram, principalmente, as reflexões geradas a partir dessas experiências que permitiram construir e delinear uma teoria que sustentasse conceitualmente o a proposição da atuação performativa luz ou seu potencial performativo. Com base na percepção de suas manifestações e no desejo de entendê-las melhor, teve início a investigação de vários conceitos que pudessem estruturar e sustentar essa reflexão. O mais importante deles foi, certamente, a noção de luz ativa, preconizada por Adolphe Appia que,

segundo Andrade (2021), “anteviu todo o potencial poético da luz cênica, enxergando-a não apenas como instrumento para iluminar o espaço, mas também para ‘criar espaço’ ou, ainda, uma poderosa ferramenta capaz de expressar sentimento: luz é para o espaço o que os sons são para o tempo: a perfeita expressão da vida” (Andrade, 2021, p. 77). Seguindo-se ao conceito de luz ativa, outros foram sendo somados à sustentação e fundamentação do estudo com o intuito de permitir um entendimento mais profundo da atuação e participação da iluminação cênica na cena contemporânea.



## 2

### Luz Ativa

“Eu descobri que era um péssimo ator e, sendo um péssimo ator, eu fui fazer outras coisas no teatro e aí eu descobri que, mexendo na mesa de luz, a luz acendia no palco e eu podia ser um ator no palco através da luz.”

Jorginho de Carvalho

Muito antes do uso de conceitos como performance ou performatividade, Adolphe Appia já expunha suas ideias sobre uma luz ativa, formadora e criativa. Considerado um pioneiro na consciência do poder sugestivo da iluminação elétrica como essência do modelo cenográfico que propôs, ainda nos primórdios do século XX, Appia definia a iluminação do século XIX como *helligkeit*, em alemão, cujo significado pode representar uma luz geral, brilhante ou ambiente. Segundo Richard Pilbrow, “Appia achou essa luz lamentavelmente inadequada, propondo um novo tipo de luz: a *gestaltendes lichte*, uma ‘luz reveladora da forma’, em três dimensões, direcionável e móvel, que daria aos objetos seu aspecto, forma e significado naturais”<sup>1</sup> (Pilbrow, 2008, p. 3, tradução da autora). As teorias de Appia foram consideradas por Max Keller como a metodologia da iluminação

---

1 “Appia found this pitifully inadequate and foretold a new kind of light: *gestaltendes lichte*, a ‘form revealing light.’ This three-dimensional, directional, moving light would give objects their natural roundness, shape and significance.”

cênica, classificada em dois tipos de luz: a luz direcionada e a distribuída<sup>2</sup> (Keller, 2010, p. 289, tradução da autora). Para Appia, o que confere unidade à imagem que se desdobra cotidianamente perante o nosso olhar e faz com que vivamos por meio do olhar é a luz, pois sem essa potência capaz de criar unidade, nossos olhos poderiam muito bem compreender o significado das coisas, mas jamais sua expressividade (Appia, 1899 *apud* Wiens, 2014, p. 223).

Segundo a pesquisadora alemã Birgit Wiens (2014), o novo espaço teatral proposto por Appia para a apresentação de *Orfeu e Eurídice*, de Dalcroze, em 1913, além de renunciar à boca de cena com sua divisão precisa da área de atuação e do público, também propôs abrir mão do obscurecimento da plateia, como era praticado em Bayreuth, no intuito de que público e elenco compartilhassem o mesmo espaço. Para ele, os dois espaços, palco e plateia, deveriam ser ligados não apenas pelas emanações dos sons que se difundem em um e outro meio, mas também pelos efeitos das “emanações da luz formadora, produtiva e criadora” (Wiens, 2014, p. 225).

As reflexões de Appia sobre uma “nova maneira” de olhar no teatro se fundamentaram em boa parte em reflexões sistemáticas acerca da performatividade da luz. [...] Ele estava interessado em configurar a significação da imagem enquanto processo – como acontecimento estético no qual a visualidade será exibida de modo extensivo e dinâmico nas mudanças dos efeitos de luz e se desdobrará no olho de um observador que percebe ativamente (Wiens, 2014, p. 225).

O professor e pesquisador gaúcho Angelo Passos (2018) destaca a transformação ocorrida no pensamento de Appia em suas duas fases mais importantes: a primeira, cuja influência fundamental era decorrente da admiração que nutria pelo compositor alemão Richard Wagner; e a segunda, posterior ao encontro com Émile Jaques-Dalcroze, criador da Rítmica, um sistema de exercícios corporais relacionados à música e à interação mente-corpo. Tímido, gago e introspectivo, Appia realizou poucas de suas idealizações cenográficas e espaciais, legando ao teatro contemporâneo, no entanto, uma vasta obra de escritos e reflexões teóricas que transformaram o ideário do cenário e da iluminação teatral a partir do século XX (Passos, 2018, p. 144).

Para Appia, cabe à iluminação vivificar o espaço cênico, colocando-o em movimento, o que significa libertá-lo da cópia do real. Ao associar a luz ao movimento, que ele considerava como a razão de ser e o aglutinador

2 “...the methodology of light design as summed up by Adolphe Appia: directed and distributes light”



do teatro que almejava ver sobre os palcos, Appia detectou, nos princípios de encenação de Dalcroze, o ponto de partida para algo muito maior, “a ideia transformadora existente por trás da Rítmica, na qual um ator assume papel preponderante na relação com os demais componentes da concepção espacial que criou, os chamados ‘espaços rítmicos’, e com o público” (Passos, 2018, p. 196). Nesses espaços rítmicos, Appia sugeriu o uso expressivo da luz como elemento cenográfico em espaços abertos, escadarias, volumes e diferentes níveis que, sem qualquer ornamentação, permitiam a movimentação livre do corpo de atores e atrizes.

Passos destaca as semelhanças entre o pensamento de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig a respeito da sonoridade e da visualidade da cena, respectivamente (Passos, 2018, p. 161). Ambos defendiam a organização dos elementos da cena, mas enquanto Appia sempre considerou o corpo em cena como ponto focal de suas reflexões e proposições, Craig considerava cada vez menos o corpo humano em movimento, chegando a imaginar a cena sem ele. Para Craig, a maior preocupação estava no impacto visual global da coordenação equilibrada das relações espaciais entre objetos, movimento e luz. Mesmo considerando os diferentes pontos de vista, nas reflexões de ambos a luz expressa seu potencial de atuação, elevando o aspecto visual do espetáculo de mera cópia da realidade para a abstração do sentido profundo. Essa luz “viva” é elemento de fusão entre os aspectos visuais e os fatores temporais do espetáculo em expressão direta com o público (Appia, 1921 *apud* Forjaz, 2013a, p. 333).

A pesquisa do encenador e iluminador Fabrizio Crisafulli (2019) a respeito da luz ativa faz, igualmente, referência direta às ideias e experiências de Adolphe Appia, que:

[...] ao final do século XIX foi um dos primeiros a abordar – tanto em seus escritos quanto em suas criações – a questão da iluminação como uma questão artística do teatro. Para Appia, a luz ativa era uma luz cênica propriamente dita: iluminação expressiva e criadora de formas; iluminação como matéria poética e substância dramática. Ele opunha essa ideia às práticas mais comuns do teatro do seu tempo, nas quais a iluminação era compreendida essencialmente como “luz”, como elemento técnico e funcional, secundário, completamente exterior em relação ao processo criativo<sup>3</sup> (Crisafulli, 2019, p. 21, tradução da autora).

3 “Le titre ‘lumière active’ est une référence directe à la pensée d’Adolphe Appia qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fut parmi les premiers à aborder – dans ses écrits comme dans ses créations – la question de

Cibele Forjaz (2018) ressalta a passagem do que pode ser considerado como uma luz passiva para uma luz ativa. A primeira, que ela descreve como “lógica fotográfica do espaço e do tempo realistas” e que, para Denis Bablet, não intervém na cena nem desempenha nenhum papel ativo na construção do espetáculo, passa a constituir uma luz ativa, que constrói novos espaços e tempos e confere vida e movimento à cena. Creditando igualmente à Appia a criação do conceito, ela o associa ao poder expressivo da iluminação e cita novamente Bablet, para quem a luz ativa é “um componente móvel e consciente na construção do espetáculo” (Forjaz, 2018, p. 73).

Forjaz destaca o emprego da luz elétrica nos palcos ainda antes da criação da lâmpada de filamento por Thomas Edison em 1879 por meio de efeitos de luz que visavam surpreender e maravilhar o público. Louis Jouvet também antecipou o protagonismo da luz ao abordar as contribuições da eletricidade para a encenação em 1937: “graças às suas possibilidades múltiplas e ilimitadas de transformação”, a luz “não está mais a serviço da ação, mas a ação é feita por ela, ela a suscita”<sup>4</sup> (Chaouche; Vialleton, 2017, p. 1, tradução da autora). A mais importante inovação para a iluminação teatral a partir do fenômeno da energia elétrica, no entanto, não estava na luminosidade e na fixação da imagem, em contraponto com a luz trêmula da chama, muito reclamada, aliás, por cenógrafos e espectadores amantes do ilusionismo criado por este tipo de fonte luminosa incidindo sobre os cenários pictóricos. O aporte mais relevante do emprego da eletricidade foi a possibilidade de controle da intensidade da luz, que, a partir de sua implantação, podia permitir variações de claro e escuro impossíveis até então. “Além de dar visibilidade, a iluminação cênica ganhou o poder de esconder [...] a luz elétrica inventou também o escuro no teatro”, afirma Forjaz, que descreve a escuridão como o complemento da luz, a parte que faltava, o corte, o silêncio que dá sentido à articulação da linguagem da iluminação, a possibilidade de acessar, além do visível, o invisível (Forjaz, 2018, p. 73).

A luz ativa descrita por Appia transforma, então, a atuação da luz na cena, conferindo movimento à cenografia, vivificando a cena e permitindo “uma relação concreta entre o ator e o espaço”. Libertada da função de

---

la lumière en tant que question artistique du théâtre. Pour Appia, la lumière active était la lumière scénique ‘proprement dite’ : lumière expressive et créatrice de formes ; lumière comme matière poétique et substance dramatique. Il opposait cette idée aux pratiques plus communes du théâtre de son époque, où la lumière était comprise essentiellement comme ‘éclairage’, comme élément technique et fonctionnel, secondaire, voire tout à fait extérieur par rapport au processus créatif”.

- 4 “Grâce à ses possibilités multiples et illimités de transformation, la lumière n’est plus au service du jeu, le jeu est fait pour elle, elle le suscite”.

reproduzir a realidade, a luz passa a articular o que é visível em cena com os olhos do público, “criando atmosferas, sensações e movimentos próprios à sua linguagem como elemento estrutural e estruturante do espetáculo” (Forjaz, 2018, p. 75). Indiscutivelmente uma fusão entre arte e técnica, a iluminação passa por uma revolução estética que define seu novo potencial como articuladora da cena teatral.

Em seu estudo sobre a dramaturgia da luz ativa, Fabrizio Crisafulli (2019) estabelece três diferentes modalidades da iluminação como elemento poético, ativo e construtivo da cena contemporânea ligada à organização do espaço/tempo da ação, bem como ao sentido e estrutura da montagem cênica. Apesar da classificação precisa, mas cujos limites podem se tornar difusos conforme o emprego da luz em determinados espetáculos, mesmo que mesclada entre os diferentes tipos, ele explica que todos podem adquirir uma conotação atuante, ou seja, todos podem atuar como o que ele chama, inspirado em Appia, de luz ativa. A primeira dessas modalidades diz respeito, claramente, à luz como instrumento de visibilidade, cuja função é a de iluminar os atores e a cena. Ele explica que este tipo de iluminação, por mais funcional, neutra e estável que seja, implica, na maioria das vezes, uma opção ligada a escolhas poéticas basilares da encenação com efeitos ativos sobre a percepção do público. Como exemplo deste tipo de iluminação, ele cita Bertolt Brecht e o uso feito por ele da luz branca, homogênea e difusa em suas montagens.

O autor e diretor alemão, como se sabe, era partidário de uma luz homogênea, difusa, fixa e branca, anti-sugestiva e anti-ilusionista, à qual ele confiava a função de favorecer uma maior presença do ator, sua mais perfeita visibilidade e, simultaneamente, a mais profunda atenção crítica do espectador, sua mais adequada capacidade de julgamento. Para Brecht, a luz deveria ser um meio de impedir que o público se deixasse levar pela ilusão. Ele queria, então, que a cena fosse iluminada com uma luz clara e viva, e também que tal escolha permitisse ao espectador perceber seu vizinho, mantendo-se presente e consciente da ficção teatral<sup>5</sup>

5 “L’auteur et metteur en scène allemand, comme on le sait, était partisan d’une lumière homogène, diffuse, fixe et blanche, anti-suggestive et anti-illusionniste, à laquelle il confiait la tâche de favoriser la plus grande présence de l’acteur, sa plus parfaite visibilité et, simultanément, la plus profonde attention critique du spectateur, sa capacité de jugement la plus adéquate. Pour Brecht, la lumière devait être un moyen d’empêcher que le public s’abandonne à l’illusion. Il voulait donc que la scène soit éclairée d’une lumière claire et vive, et aussi qu’un tel choix permette au spectateur d’apercevoir son voisin, de se maintenir présent à lui-même et conscient de la fiction théâtrale”.

(Crisafulli, 2019, p. 145, tradução da autora).

A segunda modalidade definida por Crisafulli distingue a luz que “clareia” a cena da luz como imagem, esclarecendo que a luz da primeira modalidade também pode criar imagens em suas relações com a cenografia e o elenco, modelando as formas corporais e arquiteturas e as ações, suas composições no espaço/tempo e contribuindo na definição da atmosfera de cada cena, a exemplo dos efeitos cinematográficos criados por Meyerhold em suas encenações. No entanto, a modalidade da luz como imagem, que se estende por um campo bastante vasto, apresenta uma grande influência da maior exploração do recurso da luz elétrica, da fotografia e do cinema. Ela está ligada à produção de imagens, formas e figuras criadas diretamente ou por reflexão, projeções fixas ou em movimento, silhuetas e fontes luminosas expostas à visão do público e novos materiais como o neon, a luminescência, o laser, os monitores, o holograma e o LED. Esse tipo de emprego da luz, segundo Crisafulli,

suscita um conjunto de questões e institui relações complexas entre diferentes meios, entre o material e o imaterial, o real e o virtual, a ação ao vivo e a ação gravada. Como exemplo da integração visual e dramática da ação, cenário, luz e projeção, o autor cita o trabalho conjunto de Meyerhold e Eisenstein, na Rússia; Reinhardt e Piscator, na Alemanha; e Radok e Svoboda, na Tchecoslováquia. Em ambos os casos, as fontes utilizadas como objetos luminosos se transformam em “elementos essenciais para a construção do espetáculo” (Crisafulli, 2019, p. 151).

Josef Svoboda também foi um entusiasta utilizador da projeção, que empregou em cenografias inovadoras e sem precedentes como fontes de luz móvel, chamadas por ele de luz em movimento. Ele percebia, na projeção de imagens em multitelas, um potencial dramático que constituiu, por si, a própria cenografia de diversas montagens do *Laterna Magika*<sup>6</sup> em Praga (Richier, 2019, p. 325–332). Apesar disso, ele não conseguiu realizar, até o final de sua vida, o grande sonho da utilização de hologramas em seus cenários. “Eu sempre sonhei com um teatro de

6 Forma de espetáculo intermídia criado em 1958 pelo diretor A. Radok, baseado na interação entre os atores presentes e filmados, e nome da Companhia que desenvolveu esta forma, que Svoboda dirigiu de 1973 a 1989 (Richier, 2019, p. 2, tradução da autora). “Forme de spectacle intermédias conçu en 1958 avec le metteur en scène A. Radok, reposant sur l’interaction de comédiens présents et filmés, et nom de la Cie qui a développé cette forme, que Svoboda a dirigé de 1973 à 1989”.

luz. Os atores entrariam em uma caixa vazia e se colocariam em torno de um holograma”<sup>7</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 15, tradução da autora). Impedimentos técnicos, descobertos a partir de experiências nas quais o cenógrafo tcheco buscou trabalhar a iluminação sem suporte, criando um volume material de luz no espaço, impossibilitaram o uso desta técnica, que ele acreditava ter grande potencial de aplicação na criação de uma iluminação tridimensional (Richier, 2019, p. 300).

Por fim, a terceira modalidade de luz ativa apresentada por Crisafulli é a iluminação cuja escolha e definição do equipamento a ser usado é oriundo, da mesma forma que os demais elementos cênicos, das escolhas poéticas e dramáticas fundamentais do espetáculo, ou seja, quando o próprio equipamento de luz assume um papel de destaque na encenação. Um exemplo desse tipo de uso do equipamento é quando as fontes luminosas são colocadas às vistas do público, atribuindo a elas um sentido ativo e dramático. O uso de equipamentos alternativos ou não convencionais também é exemplo desta terceira modalidade, na qual a fonte luminosa se torna objeto de cena. O autor classifica esse tipo de procedimento como um uso performativo do equipamento de luz, que passa a intervir diretamente na ação cênica, apresentando, como exemplo...

[...] a artista nova-yorkina Laurie Anderson, que, desde o início dos anos setenta, tem sido uma das pesquisadoras mais ativas na exploração de todas as possíveis relações entre luz e objetos, corpos, som. Em seu trabalho, ela tende a relacionar equipamentos tradicionais e a alta tecnologia, construindo performances nas quais integra frequentemente luz, projeções de vídeo e monitores, com o cenário, a ação, os figurinos, os instrumentos musicais, chegando às vezes ao ponto de realizar uma espécie de eletrificação generalizada do corpo e dos objetos. Ou ainda a artista tcheca Jana Sterbak: sua “Robe” (1984) era uma roupa de malha metálica equipada com resistências elétricas que, ativadas por um sensor, acendiam cada vez que um espectador se aproximava. [...] Durante os anos 80, em uma das performances mais conhecidas de Stelarc – um ciber-artista cipriota que vive na Austrália – seus olhos-laser realizavam uma inversão da relação visão-olho: ao invés de receberem a luz, eles emitiam. Ao longo das últimas décadas, foi realizada certa troca entre o teatro de pesquisa e esse tipo de experiências que se aproximam do teatro. Elas se

7 “J’ai toujours rêvé d’un théâtre de lumière. Les comédiens entreraient dans une boîte vide et se mettraient à table autour d’un hologramme”.

concretizaram em obras nas quais a luz e seus equipamentos se tornaram diretamente performativos.<sup>8</sup> (Crisafulli, 2019, p. 155–156, tradução da autora).

Desta forma, Crisafulli confere um caráter performativo ao uso dos equipamentos, mas desconsidera a atuação performativa da luz que eles emitem em contato com os corpos e objetos que iluminam. Ele tampouco analisa seus efeitos sobre quem observa, ou seja, o fato de que o resultado da interação entre equipamento, luz e objeto modifica a maneira como eles são percebidos por um público presente e ativo. Desconsiderar a participação do público, nestes casos, reduz a percepção do potencial performativo da luz, que efetivamente só acontece no olhar e na mente deste público dedicado ao que observa, aprecia e vivencia.

A iluminadora Marisa Bentivegna, ao contrário, evidenciou a reação do público à luz em algumas das experiências realizadas em sua parceria com a diretora Cristiane Paoli Quito, cujo trabalho de improvisação com a Companhia Nova Dança atribuía à luz uma função ativa com fortes resultados perceptivos sobre o público. Segundo ela,

O público do Nova Dança sabia que os espetáculos eram sempre diferentes e voltavam. E aí começaram a perceber que a luz também era sempre diferente. Foi uma fase em que eu vi que nós estávamos formando um público que ia prestando atenção na luz. Então, eu ouvia de pessoas, que não eram críticos de teatro, mas pessoas amigas ou do público em geral: “Nossa, eu nunca tinha visto isso, nunca imaginei que tinha uma pessoa por trás”... Eu não entendo como (risos), eu fui sentindo uma alegria de perceber os meus novos amigos percebendo qual a minha importância dentro do meu trabalho, é legal isso. E com a Quito tinha isso mesmo, de

8 \* ...l'artiste new-yorkaise Laurie Anderson qui, depuis le commencement des années soixante-dix, est une des plus actives expérimentatrices de tous les rapports possibles entre lumière et objets, corps, son. Dans ses travaux, elle tend à mettre en relation des instruments traditionnels et la haute technologie, construisant des performances dans lesquelles elle intègre fréquemment la lumière, des vidéo-projections et des moniteurs, avec le décor, l'action, les costumes, les instruments de musique, allant parfois jusqu'à réaliser une sorte d'électrification généralisée du corps et des choses. Ou encore l'artiste pragoise Jana Sterbak : sa Robe (1984) était un vêtement en maillage métallique équipée de résistances électriques qui, activées par un senseur, s'enflammaient à chaque fois qu'un spectateur s'approchait. [...] Durant les années quatre-vingt, dans une des performances bien connus de Stelarc – un cyber-artiste chypriote basé en Australie – ses yeux-laser réalisaient un renversement du rapport œil-vision : plutôt qu'ils ne recevaient la lumière, ils l'émettaient. Au cours des dernières décennies, un certain échange a eu lieu entre le théâtre de recherche et ce type d'expériences, qui du reste sont proches du théâtre. Il s'est concrétisé en des travaux où la lumière et ses instruments sont devenus directement performatifs\*.

o público ver, rever e interagir, dizendo “...ontem foi melhor”, “... hoje não teve aquela cena” e perceber que é realmente diferente a cada dia (Bentivegna *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 159).

Seu relato denota a maneira como uma luz ativa pode interferir na cena, interagindo com a atuação de performers e provocando diferentes reações no público. Nesse mesmo sentido, o iluminador Rodrigo Ziolkowski destaca o momento em que ele, como iluminador, depois de montada a luz, “senta na frente da mesa de iluminação e [...] começa a escrever uma dramaturgia com a luz” (Ziolkowski *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 208) como sendo uma segunda etapa, ainda parte integrante do processo de criação da luz, mas realizada no momento da apresentação do espetáculo.

Com o objetivo consolidar ainda mais e formatar a intuição que veio a se tornar a proposta do conceito de performatividade da luz, foi preciso buscar, em pesquisas e conceitos já consagrados e publicados, determinadas bases que pudessem auxiliar na compreensão do comportamento da luz ativa e seu potencial performativo.

## 2.1 CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO

É fundamental, antes de abordar o tema da cenografia em seu conceito mais amplo, distinguir este termo das noções de cenário, espaço, ou, ainda, espaço cênico. Jean-Guy Lecat (2007) define espaço como, em primeiro lugar, um endereço, um local onde se vai para entrar em contato com uma representação, um espetáculo ou um acontecimento cênico. Ele acrescenta, ainda, que esse espaço não precisa, necessariamente, expressar nada, podendo até mesmo ser totalmente neutro, como nas tendências modernas e contemporâneas de espaços como a Cartucherie, próxima a Paris, sede do Théâtre du Soleil, ou a Performing Garage e o La MaMa, de Nova York. Segundo Jean-Guy Lecat, o espaço é um local que recebe e reúne artistas e público, devendo também proteger e abrigar dos ruídos, da chuva e dos perigos externos. “As paredes e o teto de um teatro não são indispensáveis ao espetáculo, o teatro de rua, por exemplo, sobrevive bem sem eles, mas favorecem a concentração e a relação público/espetáculo”<sup>9</sup> (Lecat, 2007, p. 33, tradução da autora). Para ele, esse espaço deve ser neutro,

---

9 “Il faut donc trouver une solution qui fasse sentir que l'action se déroule dans un monde palpable et vinant, mais en même temps que cette action se détache sur un fond qui ne lui impose aucune forme prédéfinie”.

mas não estéreo, para que favorize tanto a encenação quanto a concentração do público. “É preciso encontrar uma solução que faça sentir que a ação acontece em um mundo palpável e vivo, mas ao mesmo tempo que esta ação se sobressaia de um fundo que não lhe imponha nenhuma forma pré-definida”<sup>10</sup> (Lecat, 2007, p. 8, tradução da autora).

A noção de espaço psicoplástico de Josef Svoboda estabelece uma possível relação entre o espaço e a cenografia. Segundo ele, a filosofia e a arquitetura se unem no teatro para, a partir do conjunto de componentes da cena e suas interações com o drama, construir uma dimensão psíquica do espetáculo, uma atmosfera dúbia entre concreta e impalpável (Richier, 2019, p. 203). Para Svoboda, o espaço psicoplástico é “um espaço capaz de se transformar com a ação dramática”,<sup>11</sup> ou seja, um espaço que é transformado e adaptado pela encenação, que o adéqua a uma determinada representação ou ação cênica, dramática ou performática (Richier, 2019, p. 77, tradução da autora). Segundo Richier, Svoboda não buscava um cenário, mas uma ideia que, para ele, residia no segredo, na parte secreta da obra que cabia à cenografia revelar, trabalhando a partir de seu interior e não da aparência ou do acabamento, para tornar visível o que há de invisível por trás de um texto ou tema. Esta busca de um invisível a ser tornado visível caracteriza a função da cenografia, considerando, ainda, que o cenário se caracteriza pela representação de um lugar que pertence ao visível, mas que conduz ao invisível. Essa transição entre o visível e o invisível transpassa seu pensamento psicoplástico do espaço (Richier, 2019, p. 202).

Já para Pamela Howard (2015), o termo cenografia define a escrita ou o desenho geral do espaço cênico que, originário da raiz grega *skino-grafika*, designa não apenas um título ou uma função no quadro geral das atividades envolvidas em um processo de criação teatral, mas um conceito (Howard, 2015, p. 259). Segundo ela, o vocabulário comum da cenografia como linguagem artística inclui volumes, espaços, cores, formas, escalas e materiais, não como conceitos abstratos, mas como caminhos práticos para decifrar o código dramático. Desta forma, o conceito de cenografia, definido como um trabalho colaborativo que expressa e desenvolve visualmente o espetáculo, se diferencia do ato de projetar cenários. Para além do cenário, ele abarca em seu complexo a totalidade do ambiente sonoro, luminoso e de caracterização do espaço e das personagens. A autora explica ainda que,

10 “Les murs et le toit d’un théâtre ne sont pas indispensables au spectacle, le théâtre de rue par exemple s’en passe très bien, mais ils favorisent la concentration et la relation public/spectacle”.

11 “...un espace capable de se transformer avec l’action dramatique”.



como componente da criação teatral, a cenografia é aplicável em todos os lugares e em todos os espaços, do *site specific* ao teatro convencional, usados para performances, apresentações ou representações cênicas. O conceito defendido pela cenógrafa pressupõe, igualmente, “uma relação de trabalho colaborativo entre equipe de criação, diretor e elenco, todos movidos por uma forte interação entre o encenador e os artistas visuais envolvidos” (Howard, 2015, p. 259).

Para Howard a cenografia é muito mais do que uma tela de fundo para a cena, como frequentemente utilizada na dança. Mesmo assim, ela é uma manifestação cujo delicado e complexo processo de fazer o teatro funcionar, envolvendo a encenação, o elenco, artistas visuais e equipe técnica, é sempre incompleta até um ator ou atriz entrar no espaço de atuação e se envolver com a plateia. A cenografia exprime a visão de toda a equipe sobre o teatro, a música ou a dança, ou seja, “uma obra que está sendo apresentada ao público como um trabalho em equipe” (Howard, 2015, p. 17). Entendida em seu caráter holístico, a criação cenográfica deve ser, para a cenógrafa, “uma síntese, sem emendas, entre todas as partes componentes de uma grande noite no teatro” (Howard, 2015, p. 18) elaborada colaborativamente por toda a equipe criativa envolvida em uma montagem cênica e destinada a um público que recebe, se envolve, identifica a intenção e reage a ela (Howard, 2015, p. 246).

O entendimento da cenografia começa no potencial do espaço vazio. Em seguida, considera-se a palavra pronunciada em voz alta, o texto ou a música, que transforma um espaço vazio em um auditório. Das demandas do texto, o contexto da produção pode ser pesquisado para a seleção das formas, das cores ou dos objetos apropriados, que são reunidos em uma composição espacial e trazem vida e visão diferentes ao texto. Um espaço está morto até que os intérpretes o habitem, tornem-se elemento móvel do quadro cênico e contem a história que é aprimorada em sua utilização. O espaço é moldado e alterado pelos atores com a evolução da representação. Assim, a colaboração entre os artistas teatrais se concentra por meio da visão do diretor, e isso anima o espaço e o adapta exatamente para satisfazer as necessidades da produção. Os espectadores são o elemento final que fecha o círculo, ocupando um espaço comum do edifício teatral e sendo a razão para a obra ser criada (Howard, 2015, p. 18).

O pesquisador e cenógrafo Ed Andrade (2021), por outro lado, descreve as transformações da cenografia ao ser reinventada pelas práticas de

encenação a partir dos novos paradigmas do século XX até alcançar o que classificou como cenografia performativa. Passando pelo ciclo de vanguarda, cujos experimentos já tinham suas raízes na performance, até o chamado dispositivo cenográfico, comparado a uma “máquina – construção física que possibilita e localiza teatralmente a estrutura da encenação”, inaugurando um novo entendimento a respeito das funções e possibilidades do espaço cênico (Andrade, 2021, p. 72). Os espaços rítmicos de Appia o consagraram, segundo Ed Andrade, como um dos mais importantes nomes da cenografia do século XX pela sua compreensão do espaço cênico como elemento ativo e performativo como “dispositivo apto a atuar junto aos atores” (Andrade, 2021, p. 77). Ao apresentar as propostas cenográficas de Craig, para quem o teatro deveria ser uma forma de drama criada exclusivamente a partir de elementos físicos numa forma puramente visual, Ed Andrade destaca a tendência dos novos dispositivos em afirmar-se, no palco, “exatamente como são”, ou seja, pela afirmação do dispositivo cenográfico em sua pura presença.

Da parceria entre Meyerhold e Eisenstein surgiu um novo dispositivo que “elevou a ideia de cenografia como elemento constituinte da sintaxe cênica para novos patamares” (Andrade, 2021, p. 98). O dispositivo cenográfico, como descrito por Ed Andrade, corrobora a consolidação de uma teatralidade que tem o caráter ilusionista removido do seu centro de funcionamento ao celebrar sua presença como tal. Com suas funções alteradas, o novo dispositivo cenográfico apresentado pelo pesquisador tem suas raízes fincadas no terreno da performatividade, afirmando-se como corpo fenomenal da cena e convertendo-se “num agente performativo capaz de interferir, alterar ou mesmo determinar a estrutura da encenação ou da própria dramaturgia do espetáculo” (Andrade, 2021, p. 127). A cenografia como corpo fenomenológico emerge diante de uma teatralidade cada vez mais performativa como dispositivo composto por várias linguagens e elementos indissociáveis na composição cênica contemporânea.

Também conhecida internacionalmente como performance design, a cenografia abrange, então, todas as características sensoriais atribuídas ao espaço da ação cênica como cenário, iluminação, adereços e ambientação sonora de um espetáculo. Entendida ainda como grafia da cena ou representação gráfica de uma performance, encenação ou espetáculo cênico, ela define e determina a relação estabelecida entre as cenas e o espaço, desses com as personagens e o conjunto final resultante com o público espectador. Pamela Howard destaca, ainda, a íntima conexão entre

a cenografia e a arquitetura no entendimento do espaço e sua relação com a cena. A autora cita Appia como o primeiro arquiteto cênico do século XX, que trouxe abertura e frescor arquitetônico para os cenários pictóricos usados em sua época (Howard, 2015, p. 28). Beatrice Picon-Vallin (2013) também descreve a maneira como a cena contemporânea rompeu com a arte pictórica e voltou-se para a arquitetura com a cena arquitetônica de Craig, a cena construtivista ou a da Bauhaus, como resultado de pesquisas plásticas capazes de redefinir o espaço tridimensional no qual qualquer performer precisa ter domínio sobre o movimento cênico para que sua atuação permita o controle das formas plásticas no espaço, que se torna fluído pela distribuição de cor e movimento e pela atuação da luz (Picon-Vallin, 2013, p. 123).

A iluminadora e pesquisadora Cristine Richier revela o entendimento do conceito amplo de cenografia de Josef Svoboda ao descrever a iluminação como um dos componentes maiores da cenografia (Richier, 2019, p. 283). Pamela Howard relembra a descrição do conceituado cenógrafo a respeito da cena como uma potente imagem poética na qual, segundo ele, o corpo do ator, em síntese com a luz, o cenário e o figurino, transmite completamente um momento dramático: “as costas de um ator subindo uma grande escadaria, sozinho, no escuro, no palco de Édipo Rei, de Sófocles. Nos degraus, as dobras do seu casaco descartado capturavam a luz, falando de maneira eloquente a respeito da derrota” (Ursini Ursic, 1992 *apud* Howard, 2015, p. 218), revelando a importância do conjunto do visual cênico de uma encenação em seu contato direto com o público.

A produção do visual cênico repousa sobre diversos componentes, começando pelo lugar da representação, que desempenha um papel importante com sua arquitetura, sua relação entre o palco e a plateia, a cor de suas paredes ou da roupa cênica. Ele é o invólucro de um visual que se constrói no palco com o corpo dos artistas, sua presença, suas expressões e deslocamentos, o cenário, as projeções, o figurino, a maquiagem, os adereços, todos os elementos revelados, transformados ou ocultados pela luz. E não vamos esquecer o universo sonoro, outro meio poderoso de produção do visual<sup>12</sup> (Richier, 2015, p. 90, tradução da autora).

12 “La fabrique du visuel scénique repose sur de multiples composants, à commencer par le lieu de représentation, qui joue un rôle important avec son architecture, son rapport entre la scène et la salle, la couleur de ses murs ou celle des pendillons. Il est l'écrin d'un visuel qui se construit sur scène avec le corps des interprètes, leur présence, leurs expressions et déplacements, la scénographie, les projections, le costume, le maquillage, les accessoires, autant d'éléments révélés, transformés ou effacés par

Passível de ser associado ao conceito de visual cênico de Richier, a noção de imagem é apresentada pelo professor Tudella (2017), com base na abordagem do termo por autores como Jean-Jacques Roubine, que se refere ao espetáculo como um conjunto de imagens em movimento e pondera, em seus estudos, que todo corpo, no teatro, é simultaneamente imagem e vice-versa (Tudella, 2017, p. 33). Sua investigação da práxis cênica como um conjunto de imagens, não só visuais, mas também mentais e sonoras, entre outras, cuja qualidade particular se deve à sua interação imediata com o público, o levou a considerar a cena como um discurso poético-visual. Para ele, “o discurso efetivado através da imagem encaminha para a apreensão da visualidade particular de um espetáculo” (Tudella, 2017, p. 34). Tanto um conceito quanto o outro subentendem a imagem no teatro como manifestação cuja ação transdisciplinar sobre a percepção do público permite experiências estéticas e poéticas que se encontram na origem própria do conceito amplo de cenografia.

Fabrizio Crisafulli colabora com o entendimento de imagem, visual cênico e cenografia por suas reflexões sobre as novas tecnologias em confronto com o teatro contemporâneo e questões relacionadas à imagem eletrônica, imagem digital e todas as possibilidades ligadas ao seu emprego na cena como multimídia e interatividade. Segundo ele, esses elementos constituem fatores bastante relevantes para o teatro a partir do século XX, com implicações vastas que ultrapassam o domínio da cenografia e alcançam a própria natureza da obra teatral, sua linguagem e esfera simbólica (Crisafulli, 2019, p. 192).

A relação entre a cenografia e a tecnologia também é tema de Pamela Howard ao destacar que, em uma profissão cujo tempo e dinheiro são sempre escassos, todos precisam se manter atualizados a respeito dos desenvolvimentos tecnológicos e das novas possibilidades em soluções das mais variadas. Mesmo contando com a expertise de profissionais especializados, é preciso conhecer e saber escolher e decidir “se” e “quando” uma nova ideia ou proposição pode ser utilizada. Ela também ressalta que os conhecimentos acerca das evoluções tecnológicas em equipamentos de luz e som podem levar a uma linguagem cenográfica completamente diferente (Howard, 2015, p. 123). Por outro lado, Svoboda alerta que não se trata apenas de conhecer e empregar a tecnologia, mas principalmente do uso que se faz dela:

---

la lumière. Et l'on n'oublie pas l'univers sonore, autre puissant moyen de fabrique du visuel”.

No teatro, a minha diferença é que eu enriqueço a tecnologia, eu adapto, eu a transformo. E acontece o mesmo com o espaço teatral, [...] ele também é um instrumento que é preciso saber tocar, que é preciso saber usar. Espaço, volume, forma, luz, matéria, tecnologia, tudo isso forma uma orquestra sinfônica, existem muitos instrumentos para controlar no teatro, todos diferentes, mas que devem soar perfeitamente juntos<sup>13</sup> (Svoboda *apud* Richier, 2019, anexo 1, p. 40-41, tradução da autora).

Esse tema ilustra a maneira como o mundo teatral assistiu à invasão da cena pelo vídeo, ao mesmo tempo que ocorria a evanescência e o esvaziamento material do palco pelo uso de imagens digitais e tecnológicas, muito como resultado da precariedade de recursos financeiros e estruturais na construção da cenografia contemporânea. Beatrice Picon-Vallin (2013) lembra a “efervescência teatral do primeiro terço do século XX e a cruzada por um teatro da visão, o teatro do encenador”, que ocorreu simultaneamente ao desenvolvimento do cinema (Picon-Vallin, 2013, p. 120). Ela cita Abel Gance, que afirmou que o cinema dotaria o ser humano de um sentido novo e que este passaria a escutar com os olhos. Essa constatação prenuncia o que viria a acontecer com o teatro proposto por muitos encenadores que se serviram de imagens fílmicas para enriquecer e complementar suas composições cênicas na Europa e nos EUA,

Tendo entrado muito cedo na cena teatral, o filme, precedido pela projeção fixa, pode servir ao palco abrindo-o amplamente ao mundo (Meyerhold, Piscator), ou fazendo-o tender ao onírico, como desejava Artaud. Josef Svoboda, nos anos 1960, redescobre na cena, intensificada por seu pensamento de cenógrafo-técnico-experimentador, a combinação da imagem fixa ou cinematográfica e da ação dramática (Picon-Vallin, 2013, p. 122).

Segundo a pesquisadora, esse teatro de imagens é composto por elementos cinematográficos que exercem funções espetaculares, igualmente narcísicas, introspectivas, intimistas e lúdicas que permitem ver o “não mostrável”, alterando, complementando e perturbando a visão do público e ampliando, para um contexto totalizante, a ação que se desenrola no

13 “Au théâtre, ma différence c’est que j’enrichi la technologie, j’adapte, je la transforme. Et c’est pareil avec l’espace théâtral, [...] il est aussi un instrument dont il faut savoir jouer, qu’il faut savoir utiliser. Espace, volume, forme, lumière, technologie, tout cela forme un orchestre symphonique, il y a beaucoup d’instruments à maîtriser au théâtre, tous différents mais qui doivent sonner juste.”

palco. Essas imagens fílmicas, em determinados contextos, atuam como corpos estranhos à cena para desconcertar, manipular e desestabilizar o público, interferindo na percepção do real e do teatro e criando variações sobre a aproximação e o distanciamento entre cena e público. Ao mesmo tempo, belas imagens pictóricas podem ambientar e criar um teatro do pensamento de forma sensível, fazendo o público “ouvir o que lhe é dado a ver” (Picon-Vallin, 2013, p. 133). Crisafulli aponta o americano Robert Wilson como um importante realizador do chamado teatro da imagem (Crisafulli, 2019, p. 184), creditando a ele uma sensibilidade pós-cinema-tográfica. Sobre o uso da projeção, ele destaca que Bob Wilson:

tende a utilizar as projeções integrando-as com o cenário e as luzes, frequentemente projetando-as diretamente sobre os objetos e as arquiteturas cênicas, sempre subordinando-as a necessidades poéticas e compositivas precisas e prestando uma grande atenção à maneira como elas são percebidas<sup>14</sup> (Crisafulli, 2019, p. 190-191, tradução da autora).

Ainda sobre a relação entre cenografia, iluminação e imagens virtuais, é preciso entender que a projeção de imagens também pode ser utilizada como fonte luminosa, cuja luz interfere e também pode atuar performativamente na cena. Qualquer performer que toca ou é tocado pela imagem, tem sua atuação influenciada por ela, alterando também a percepção que o público tem da cena pela luminosidade e intervenção da imagem estática ou em movimento. Para Svoboda, “a projeção é uma forma de utilizar a luz, não é o cinema, não se trata de projetar um filme, mas de uma mudança da luz graças à película. Explorar a projeção como fonte de luz [...] para obter um efeito desejado [...] Isso é teatro!”<sup>15</sup> (Svoboda *apud* Richier, 2019, anexo 1, p. 40, tradução da autora).

Mesmo que estática, a imagem projetada pode gerar no público a sensação de movimento e ação por meio da movimentação dos corpos sob a luz emitida pelo projetor, com suas formas e cores, a exemplo da imagem usada no espetáculo de teatro-dança *O Voo do Poeta*, coreografia

14 “Il tend à utiliser les projections en les intégrant dans le décor et les lumières, souvent en les envoyant directement sur les objets et les architectures scéniques, toujours en les subordonnant à des nécessités poétiques et compositionnelles précises, et en portant une grande attention à la manière dont elles sont perçues.”

15 “La projection, c’est une façon d’utiliser la lumière, ce n’est pas du cinéma, il ne s’agit pas de projeter un film, mais d’une modification de la lumière grâce à la pellicule. Explorer la projection comme source de lumière [...] pour obtenir l’effet souhaité [...] Ça c’est du théâtre !”

do bailarino e coreógrafo Pedro Pires para a Companhia G2 do Ballet Guaíra. Como única fonte luminosa usada na cena retratada na imagem abaixo, a luz projetada sobre os corpos das bailarinas e a textura das flores afetava a percepção da cena, alterada pelo posicionamento das bailarinas e pela movimentação dos corpos em resposta à música envolvente e sensual, bem como à coreografia, com movimentos lentos e ritmados.

O movimento e a ação gerada pela projeção e pelo vídeo no teatro alterou o conceito e a prática da cenografia contemporânea, tanto em espetáculos teatrais quanto de música ou dança, passando de fases em que atuaram de forma meramente ilustrativa, substituindo os painéis pintados dos cenários pictóricos do final do século XIX, até a interação com a cena e a atuação de performers, como feito por Svoboda no *Laterna Magika*, as encenações de Brecht e, mais recentemente, as de Robert Wilson, ou ainda por seu simples uso como fonte luminosa capaz de alterar a percepção do público por meio da sua interferência na luminosidade e coloração dos objetos e corpos pela forma, cor e movimento das imagens que incidem sobre eles.

Os estudos desenvolvidos a respeito da iluminação cênica conduziram, ainda, à percepção de uma possível distinção entre os conceitos de luz e de iluminação. Segundo o iluminador italiano Gianni Staropoli, luz e iluminação são dois termos, em linguagem universal, de grande significado e beleza, duas definições que convergem, por natureza, para um mesmo ponto de origem e que transportam para as infinitas variações e sugestões oriundas de suas reflexões íntimas sobre a luz, eliminando distâncias siderais (Staropoli *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 117). A luz e a iluminação podem ser compreendidas como dois aspectos distintos de um mesmo fenômeno que, apesar de ser normalmente associado a um estímulo visual, não está restrito ao sentido da visão. Para Arnheim (2012), a luz é uma das primeiras causas da percepção visual, precedendo todas as outras, “pois sem luz os olhos não podem observar nem formas, nem cor, nem espaço ou movimento” (Arnheim, 2012, p. 293). Ver a luz é a maneira mais óbvia de percebê-la, mas não é a única. A luz também pode afetar por outros sentidos, principalmente se forem assimiladas, igualmente, sua natureza material e imaterial.

A abordagem da iluminação cênica nesta pesquisa faz referência aos dois conceitos simultaneamente, assumindo esta dupla natureza da luz. O iluminador, encenador e dramaturgo Roberto Gill Camargo classificou a luz como matéria-prima da iluminação (Gill Camargo *apud* Luciani, 2020, anexos,

p. 198), ou seja, como fenômeno físico, a luz é um elemento material que, com forma e presença física, está ligado à visão e à iluminação, em seu aspecto imaterial e intangível, está ligado à percepção. Se por um lado há o projeto de concepção das luzes que iluminarão um espetáculo teatral ou cênico, entendido como iluminação em sua natureza imaterial, há, por outro, a luz, o fenômeno físico em si, a materialidade do feixe luminoso que ilumina a cena quando toca objetos e corpos, modificando, pela sua presença, a percepção do público. A esse conjunto foi dada, simplesmente, a qualidade de “luz”.

Desta forma, os dois conceitos se fundem e o termo “luz”, de modo geral, pode se referir tanto à luz quanto à iluminação, no seu sentido amplo como objeto de estudo. No entanto, a fim de distingui-los, Rudolph Arnheim esclarece que:

O termo “iluminação” não se explica por si. À primeira vista, pareceria que a iluminação deve estar envolvida toda vez que se vê algo, porque a menos que a luz incida num objeto, ela permanece invisível. Isto, contudo, é a maneira de raciocinar dos físicos. O psicólogo e o artista podem falar de iluminação somente se e quando a palavra serve para dar nome a um fenômeno que os olhos discernem diretamente (Arnheim, 2012, p. 297).

Os conceitos de luz, iluminação e iluminação cênica precisam, então, ser diferenciados para que seja possível, no enfoque da atividade artística em questão, entender a noção empregada como “luz”. O primeiro conceito, entendido somente como fenômeno físico, diferencia-se do de iluminação como projeto concebido para iluminar algo, a exemplo, inclusive, de obras de arte, vitrines ou ambientes residenciais, comerciais ou urbanos, entre outros. Por fim, iluminação cênica refere-se também a um projeto, mas, neste caso, criado especificamente para iluminar um acontecimento artístico, em todas as suas variantes possíveis, das artes visuais aos espetáculos cênicos e acontecimentos performativos. Muitas vezes entendido como sinônimo de iluminação, o termo luz foi adotado aqui, principalmente pelo aspecto da materialidade poética do fenômeno físico da luz, explicada mais adiante, para que ela possa ser analisada e concebida como um elemento ativo na cena.

Em língua francesa, os termos usados para a luz que clareia os ambientes ou cenas e a luz usada como linguagem cênica são distintos. Crisafulli distingue o aspecto luminoso do estético ao designar *lumière* como a “iluminação expressiva e criadora de formas; iluminação como matéria



poética e substância dramática”<sup>16</sup> e *éclairage* como “elemento técnico e funcional, secundário, completamente exterior em relação ao processo criativo”<sup>17</sup> (Crisafulli, 2019, p. 21, tradução da autora), obra da criação de um *créateur lumière*, diferente de *éclairagiste*. Scott Palmer explica o uso, na Inglaterra, do termo *light* como “a substância material controlada para fins dramáticos, permitindo a visibilidade no espaço cênico e contribuindo para a experiência do público durante o evento”<sup>18</sup> (Palmer, 2013, p. xiii, tradução da autora), associado à iluminação, e *lighting* que, “em contraste, se refere ao sistema técnico e aos processos empregados para criar a iluminação do palco”<sup>19</sup> (Palmer, 2013, p. xiv, tradução da autora), conceito mais relacionado à luz. Já Jean Rosenthal afirma que a “luz permanece indispensável para as pessoas verem aquilo sobre o que incide. A sua iluminação afeta tudo sobre o que a luz incide: como você vê, como se sente a respeito, e como ouve o que está escutando”<sup>20</sup> (Rosenthal, 1972, p. 3, tradução da autora). Rosenthal associa o termo *light* ao fenômeno luminoso material e *lighting* à luz criada para a cena teatral a partir de processos e conhecimentos técnicos e artísticos.

Assim sendo, destaca-se a noção primária de luz com o objetivo primordial de associar a iluminação, em sua materialidade como fenômeno físico, a outros elementos materiais da cena, a exemplo dos corpos, gestos e movimentações de performers, objetos e elementos do cenário. O entendimento original de “luz”, usada apenas como mero instrumento de visibilidade, deu lugar ao conceito de “iluminação”, aquela concebida especialmente para a cena. O conceito de luz como acontecimento luminoso, mais ou menos elaborado, possivelmente improvisado ou ocasional é relacionado a uma ação cênica, um fenômeno físico real, se opondo a qualquer ilusionismo ou representação do real numa tensão entre ficção e realidade no contato da cena com o público.

No contexto da cena contemporânea, é interessante destacar a

16 “...lumière expressive et créatrice de formes ; lumière comme matière poétique et substance dramatique.”

17 “...élément technique et fonctionnel, secondaire, voire tout à fait extérieur par rapport au processus créatif.”

18 “...the material substance harnessed for dramatic use, enabling visibility in the stage space and contributing to an audience’s experience of the event.”

19 “...in contrast, refers to the technical systems and processes employed to create light on stage.”

20 “...light remains primarily important in order for people to see what it falls upon. The lighting of it affects everything light falls upon: how you see what you see, how you feel about it, and how you hear what you are hearing.”

distinção, feita pelo professor e iluminador Eduardo Tudella,<sup>21</sup> entre luz cênica (qualquer iluminação sem conexão com um conceito elaborado em acordo com a direção ou concepção de um espetáculo) e luz para a cena (uma luz concebida com um propósito relacionado especialmente à cena que ilumina). Para Tudella, essa luz para a cena “define uma sucessão de imagens cênicas, incorporando qualidade expressiva, crítica, poética e plástica ao espetáculo” (Tudella, 2017, p. 519).

Para Sônia Paiva, a composição cênica tem início com a cenografia e o desenho do palco, se desenvolve com a localização e movimentação do elenco e se completa com o desenho da luz. Ela explica que mais do que qualquer outro elemento cênico, a iluminação é quem pode direcionar o olhar da plateia e controlar o que é e o que não é para ser visto pelo público (Paiva, 2011, p. 51). No conceito de luz cênica, mesmo que ela atue como meio de comunicação e informação, ela não age como elemento estrutural da ação cênica ou transformador da cena ou do espetáculo que ilumina ou ambienta. Ela pode, no entanto, se manifestar tanto num espetáculo teatral tradicional quanto numa cena performativa, sem ter sido criada especialmente para colaborar ou interagir com uma determinada ação, mas integrando, mesmo assim, a composição do visual cênico.

Com isso, entende-se que a interação estabelecida entre a luz e a cena pode ser voluntária, quando é resultado da criação de quem criou a luz e da atuação de quem a opera com o conjunto de performers da cena durante o espetáculo, ou involuntária, ocorrendo quando algo inesperado acontece, mas cujo efeito é percebido e assimilado igualmente pelo público. O público, em ambos os casos, elabora para si, a partir de sua percepção, um resultado sensorial efetivo e consistente, que desconsidera seu aspecto previsto ou imprevisto.

Do ponto de vista artístico, James Turrell, um dos mais relevantes artistas da atualidade, define seu trabalho como o de um pintor, mas em terceira dimensão. Para ele, a luz não é algo que revela, mas a própria revelação, cujas possibilidades poéticas foram profundamente exploradas em suas obras. Turrell procurava neutralizar o espaço para permitir maior concentração de quem observa para a luz que o habita e suas qualidades físicas e perceptivas (Barros, 2010, p. 102). Anna Barros define a percepção como arte, o artista como facilitador perceptivo e a luz como fenômeno

---

21 Em palestra no evento *A Luz em Cena*, de 2019, realizado em Florianópolis pelo Luz Laboratório da UDESC (Universidade de Santa Catarina).

capaz de enformar o espaço e deflagrar a percepção por suas qualidades de energia e materialidade desmaterializada (Barros, 2010, p. 26).

É inegável, então, sua capacidade de emocionar, envolver e sensibilizar, transformando e intensificando a experiência perceptiva por sua ação sobre a percepção humana. Para que esses fenômenos aconteçam, no entanto, é necessário haver sincronia e interação entre diversos fatores, fazendo com que, por vezes, pareça impossível realizá-los de forma programada ou preestabelecida. A investigação profunda destes e de outros fenômenos, porém, a exemplo da natureza e comportamento da luz, da teoria e prática da cor, dos fenômenos fisiológico da visão e psicológico da percepção, dos estudos da presença e da recepção ativa, podem ajudar a entender como eles acontecem e usá-los como potente recurso cênico.

Cabe explicar, ainda, que luz e iluminação podem se tornar quase que sinônimos nas abordagens contidas nesta obra, pois os dois aspectos da luz, material e imaterial, devem convergir para sua plena efetivação como ato performativo. São justamente aos aspectos físico e fenomenológico da iluminação, ou seja, a luz e seus efeitos sobre o público, respectivamente, que se refere a performatividade da luz como conceito e fenômeno cênico. É somente considerando seu aspecto físico em sua materialidade, associado à imaterialidade de sua ação sobre a percepção do público, que é possível conceber a performatividade da luz presente e ativa na cena.

## 2.2 LUZ-MATÉRIA

O conceito da luz-matéria prevê o entendimento da materialidade da luz como elemento e fenômeno físico que se manifesta na cena para, em interação com os demais componentes cênicos, agir sobre a percepção do público. A iluminadora americana Jean Rosenthal declarou que “a luz é quase tátil para mim. Ela tem forma e dimensão. Ela tem um fim. Ela tem qualidade e é um corpo”<sup>22</sup> (Rosenthal, 1972, p. 39, tradução da autora).

A percepção do aspecto material da luz é recorrente nas reflexões teóricas ou na sua observação por mim e por colegas de profissão, considerando a constante afirmação de que a luz se materializa em cena. O que essa expressão poderia significar, afinal? É possível considerar que a noção de materialização da luz signifique, basicamente, que ela se presentifica, ou seja, se torna presente quando colocada em cena, da mesma forma

22 “Light is quite tactile to me. It has shape and dimension. It has an edge. It has quality and is an entity.”

que qualquer outro elemento material, físico e atuante. A presença da luz é real, mesmo quando não atinge nenhum objeto, pessoa ou elemento do cenário ou do palco, ou seja, quando parece “invisível”, bastando que algo a atravesse para que ela se revele em toda sua materialidade.

Este entendimento do aspecto material da luz é exemplificado pela iluminadora francesa Dominique Bruguère (2017) a partir de suas considerações a respeito da iluminação como luz e como matéria. Como luz, ela evoca mais facilmente a evanescência que o peso, enquanto que, como matéria, suas impressões se modificam conforme a cor, a potência e até a textura com que se manifesta na cena.

As matérias luminosas são, para mim, da mesma ordem que os tecidos. Eu percebo sua transparência com uma lâmpada HMI em um refletor elipsoidal, enquanto que essa mesma lâmpada em um refletor Fresnel me dará a impressão de espessura. A sensação produzida por uma fonte única e potente, que desenhará com precisão os contornos e os relevos, terá uma essência diferente da produzida por uma série de refletores idênticos cujos fochos se fundem uns nos outros para criar camadas de cores, texturas fixas e suaves que podem adentrar as sombras sem alterá-las e se juntar discretamente a outras naturezas de luz. Em compensação, se os fochos se concentrarem em uma única direção, eles se transformam em uma substância quase palpável no ar, como se a luz de repente não tivesse mais necessidade de encontrar a matéria para ser vista. E conforme a luz seja difusa ou direcional, a cena e o que se conta nela não terão o mesmo “peso”. Quando direcional, ela hierarquiza, define, esculpe. Ela marca cada objeto com uma sombra precisa e a fixa no espaço, ela conduz nosso olhar e nos leva a imaginar, quase que naturalmente, que existe algo além das paredes do teatro. É também ela que faz o quadro, e seu movimento conduz o de nossa percepção. A luz difusa não escolhe o que nos mostra, nem conduz o olhar em uma direção definida. Ao invés de separar, ela engloba dissolvendo os limites e os contornos. Ela suaviza o relevo em lugar de salientá-lo. Quanto mais rica a diversidade de fontes, mais ela me dá a liberdade de inventar imagens sucessivas e, em uma única imagem, criar as camadas de transparências ou de colorações ou texturas que irão se misturar e se enriquecer mutuamente<sup>23</sup> (Bruguère, 2017, p. 49–50, tradução da autora).

23 *“Les matières lumineuses sont pour moi de l'ordre des étoffes. Je perçois de la transparence avec une lampe HMI dans un projecteur à découpe, alors que cette lampe dans un projecteur à lentille Fresnel me donnera l'impression d'épaisseur. La sensation produite par une source unique et puissante,*

Segundo Steiner (1986 *apud* Gumbrecht, 2015, p. 84), “as artes estão maravilhosamente enraizadas na substância, no corpo humano, na pedra, no pigmento, na vibração das entranhas ou no peso do vento nos juncais”. Para o autor, a boa arte e a boa literatura têm início na imanência, naquilo que a obra traz em si apesar, ou melhor, para além de seu aspecto externo, mas sem desconsiderá-lo. Isso equivale a dizer que, para ele, é parte da experiência estética a tarefa e o privilégio de tornar presente “a relação entre a temporalidade e a eternidade, entre a matéria e o espírito, entre o homem e ‘o outro’...” (Steiner, 1986 *apud* Gumbrecht, 2010, p. 84).

Na imagem de mundo de Vilém Flusser, a ideia de mudança de estados da matéria dá origem a dois horizontes. No primeiro, tudo que é visível é sólido ou material (horizonte do zero absoluto) e no segundo tudo que é invisível se apresenta num estado gasoso ou energético (horizonte da velocidade da luz). Ele apresenta a matéria como “um preenchimento transitório de formas atemporais” (Flusser, 2007, p. 24), que se manifesta na transformação dos corpos de um estado para outro. A oposição matéria-energia assume, assim, a conversão da matéria em energia e vice-versa. Desta forma, tudo é energia na ciência moderna e, sendo energia, é possibilidade de aglomerações casuais, ou seja, de formação da matéria (Flusser, 2007, p. 25). Assim sendo, é possível considerar que a luz, tanto como matéria quanto como energia, se expressa materialmente na relação física, material e energética que estabelece entre o palco e a plateia durante a apresentação de um espetáculo cênico.

Para Richier, as manifestações cênicas dos meios imateriais como

---

qui va dessiner avec précision les contours et les reliefs, sera d'essence différente de celle donnée par une série de projecteurs identiques dont les faisceaux se fondent les uns dans les autres pour créer de < nappes > de couleurs, textures étales et douces qui peuvent entrer dans les ombres sans les altérer et s'allier discrètement avec les autres natures de lumière. En revanche, si ces faisceaux se concentrent dans une seule direction, ils vont se transformer en une substance presque palpable dans l'air, comme si la lumière n'avait soudain plus besoin de rencontrer de la matière pour se donner à voir. Et selon que la lumière est diffuse ou directionnelle, la scène et ce qui s'y raconte n'auront pas le même < pois >. Lorsqu'elle est directionnelle, elle hiérarchise, définit, sculpte. Elle marque chaque objet d'une ombre précise et l'ancre dans l'espace, elle conduit notre regard et nous amène à imaginer, presque naturellement, qu'il y a un au-delà des murs du théâtre. C'est également elle qui fait le cadre, et son mouvement entraîne celui de notre perception. La lumière diffuse, elle, ne choisit pas ce qu'elle nous donne à voir, n'entraîne pas le regard dans une direction définie. Au lieu de séparer, elle englobe en dissolvant les limites et les contours, elle gomme le relief au lieu de creuser. Plus la diversité des sources est riche, plus elle me donne la liberté d'inventer des images successives et, dans une seule image, de créer des couches de transparences ou de teintes et de textures qui vont se mêler entre elles et s'enrichir mutuellement.”

névoa, projeção, cortinas de luz, aparições, jogos de espelhos e fusões, entre outros, estariam num último grau na escala de imanência da fábrica do visual cênico. Acima deles estaria apenas a paisagem sonora, segundo ela e sem dúvida, o mais sutil dos seus meios imateriais. A pesquisadora relembra, no entanto, que é somente por meio de recursos materiais que é possível realizar o imaterial, ou seja, é preciso usar equipamentos, cabos, sistemas elétricos e estruturas, além de horas de montagem.

São esses componentes materiais e imateriais os responsáveis, segundo Svoboda, pela noção de movimento no teatro, que se dá pela renovação do visual cênico por meio da luz e das projeções. O controle destes meios está no centro de sua obra e resulta da busca da relação entre eles, a reflexão e a cinética, em interação com a dramaturgia, a matéria, o espaço e o tempo. Para Antonin Artaud, igualmente, o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico (Picon-Vallin, 2013, p. 113), provocado por um de seus elementos mais expressivos e presentes, a luz! Invisível, ela precisa do espaço para se fazer presente e, mesmo não sendo vista, ela pode atuar e realizar o que se espera dela, no tempo e no espaço. Este é o paradoxo da materialidade e da imaterialidade da luz que, como onda ou matéria, produz efeitos tão resultantes da visão quanto da percepção.

Da mesma forma como existe o paradoxo da natureza física da luz na ciência, há, no teatro, a ponderação sobre a natureza material e imaterial da luz e da iluminação. Para o iluminador Eric Soyer, esse paradoxo revela-se, porque “a luz do palco é profundamente imaterial no sentido de que é uma onda, mas, apesar disso [...] é ela que desenha, revela ou oculta. Nesse sentido, podemos dizer que ela é profundamente material” (Soyer *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 109). A luz, cuja natureza corpuscular e ondulatória foi comprovada em diferentes experimentos físicos, é formada pelas ondas e partículas que constituem seu fecho luminoso e, mesmo quando invisível, existe e preenche o espaço vazio do palco até que se interponha em seu percurso um objeto ou anteparo que a torne visível. Rodrigo Ziolkowski chamou a atenção para o que chamou de “impermanência da luz”, comparando-a com outros elementos físicos da cena, visto que “assim que o espetáculo encerra, você desliga o equipamento de iluminação e ela não existe mais, ao contrário do cenário ou outros elementos da cena” (Ziolkowski *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 205).

No embate entre a materialidade e a imaterialidade da luz, parece oportuno retomar os conceitos de visibilidade e visualidade apresentados pelo professor Eduardo Tudella. Para ele, a visualidade é formada pelo

conjunto de aspectos que delinea a qualidade visual de um espetáculo (Tudella, 2017, p. 36) e está relacionada à postura crítica que orienta quem cria a luz e confere qualidade estética à sua contribuição para a práxis cênica (Tudella, 2017, p. 42), configurando a porção imaterial da luz. A visibilidade, por outro lado, diz respeito à sensibilização do aparelho ótico humano resultante da incidência ou projeção de luz sobre um ambiente, corpo ou objeto, ou seja, seu aspecto material. Desse modo, entendemos que, na práxis cênica, os aspectos constitutivos da visibilidade, ou seja, seus aspectos materiais (as fontes de luz, os corpos sobre as quais elas incidem, os fachos luminosos e os resultados obtidos por este conjunto) contribuem para sua imaterialidade, a saber, a qualidade visual, ou visualidade, já indicada pela dramaturgia ou outro elemento que dê origem a um espetáculo, como explica Tudella (2017, p. 42).

Buscando associar os aspectos físicos e cênicos da luz, estas pesquisas apresentam o conceito de luz-matéria, explorado por diferentes pesquisadores e pesquisadoras sob diferentes ângulos, da ciência à criação artística. Relacionando-o à física, à dramaturgia, à plasticidade, ao cinema e à teatralidade da luz, tanto no campo das artes da cena quanto em referências trazidas de outros campos científicos, refletem sobre a materialidade e a imaterialidade da luz na cena. Entre significação e metáfora, a iluminação cênica é abordada em sua dimensão estética de maneira concreta e sensorial. Os estudos da dimensão material e da vocação imaterial da luz em relação com os campos físico, plástico e estético, permitem uma aproximação e aprofundamento do tema, considerando que o aspecto da materialidade da luz subsidia e fundamenta a conceituação da noção de performatividade da luz.

Sugerido inicialmente nas investigações do Laboratório Lumière de Spectacle – LDs, coordenado pela professora e pesquisadora Véronique Perruchon, e aprofundado quando da realização do Colóquio Lumière Matière,<sup>24</sup> o conceito de luz-matéria é uma associação de conceitos que não finda em si mesmo. Como inspiração para a reflexão conceitual a respeito da luz-matéria, importantes contribuições apresentadas nos âmbitos da ciência

---

24 Evento inteiramente dedicado ao tema da luz-matéria, realizado em vocação binacional entre a Universidade de Lille na França, a Universidade de Pádua e a Fundação Giorgio Cini em Veneza na Itália nos anos de 2019 e 2020, respectivamente, organizado pelo grupo de pesquisa Lumière de Spectacle (LDs), dirigido pela professora Véronique Perruchon no CEAC – Laboratório de Artes da Universidade de Lille, e pela professora Cristina Grazioli, da Universidade de Pádua. Disponível em: [https://webtv.univ-lille.fr/search\\_result.php?query=colloque+lumiere+matiere&type=multisearch&cbsearch=Go](https://webtv.univ-lille.fr/search_result.php?query=colloque+lumiere+matiere&type=multisearch&cbsearch=Go).

e da arte favoreceram seu entendimento. No campo artístico, a luz se torna objeto de um enfoque ambíguo conforme a consideremos em sua materialidade, de um ponto de vista físico, ou em sua imaterialidade, na perspectiva da expressão e percepção artísticas. Essa ambiguidade faz lembrar a eterna dicotomia científica sobre a natureza corpuscular e ondulatória da luz (Maitte, 2015). Numa reflexão crítica, quando a luz é considerada em seu aspecto material, ela se integra ao campo das artes visuais e é analisada em termos significantes por meio da iconologia, suscitando a maneira como ela ilumina um objeto real ou é representada em uma pintura na busca de seu significado. No entanto, essa mesma reflexão desperta, igualmente, o interesse na luz como fenômeno físico de construção do campo de visão, tanto na imagem plana quanto nas instalações performativas, a exemplo da obra de Olafur Eliasson e outros artistas da segunda metade do século XX como Bruno Munari ou Nicolas Schöffer. Já do ponto de vista da imaterialidade da luz, ela é analisada com os recursos da filosofia que emergem da observação da imagem, a exemplo de George Didi-Huberman (2007), que discorre a respeito da aparência e do visível, ou do crítico literário francês Max Milner (2005) na investigação do campo obscuro da representação do ser no mundo desde o mito da caverna de Platão.

A iluminação adquiriu, no atual contexto do teatro contemporâneo, uma crescente relevância por atuar em espetáculos sem cenários, com poucos figurinos, com uma ampliação na demanda de seu desempenho como elemento estrutural da cena, incorporando inclusive a arte do vídeo. Ela se faz presente quando pontua um acontecimento dramático, uma mudança de cena, quando marca uma alteração de ritmo ou de intensidade, revelando a densidade ou a entonação de uma ação ou de um espetáculo, mas também pode atuar de maneira sutil e tênue, agindo sobre a sensibilidade e percepção do público. Sua materialidade aparente faz dela um componente a ser considerado na construção do aspecto visual do ambiente cênico, percebida, às vezes, apenas na chegada de uma nova atmosfera luminosa, mas que muitas vezes nem é notada, confrontando seus aspectos materiais e imateriais. Como parte constituinte da encenação, intencionalmente relacionada à dramaturgia, ela é principalmente ligada estética e plasticamente à realidade dramática da cena, percebida em suas variações informais, abstratas ou sensoriais, como onda ou partícula, visível ou invisível, material ou imaterial.

O físico e professor emérito da Universidade de Lille, Bernard Maitte (2015), explica, em sua obra dedicada ao estudo da luz e da matéria na física contemporânea, que luz, matéria e energia não só são a mesma



coisa como têm a mesma descrição e se comportam da mesma forma. Com isso, segundo ele, o principal dualismo da física, no que diz respeito à luz e sua natureza como onda e corpúsculo, se torna monismo na escala do infinitamente pequeno. Com o surgimento do conceito de fóton, que não é nem onda nem corpúsculo, e a evolução do pensamento sobre o átomo, o século XX trouxe inovações. Hoje, é entendido que a matéria é formada por átomos que são constituídos por núcleos e elétrons, bem como pelo que os faz permanecerem juntos, o campo eletromagnético e seu quanta, o fóton. Com isso, Maitte demonstra que luz e matéria passam a estar juntas em uma mesma descrição e podem tanto se apresentar em apenas uma delas quanto passar de uma forma à outra.

Em uma abordagem histórica da relação entre luz e matéria, Maitte cita Aristóteles e seu entendimento da materialidade da cor, cuja existência, desde a pré-história, dependia dos pigmentos, ou seja, de impurezas. Desta forma, nas primeiras associações entre luz, matéria e cor, ainda no século IV a.C., o branco era considerado puro e a cor sempre impura, visto que necessitava do pigmento. Por 2.000 anos, o fundamento da teoria da cor e da cor na matéria foi limitado à mistura dos pigmentos. Todas as cores eram possíveis e, no final, existia o preto, que era a mistura absoluta, enquanto o branco seguia como a pureza absoluta. Foi a partir do século XI, no Islã, que tiveram início as primeiras reflexões sobre o que é a luz, propriamente dita. Surgem então duas teorias: a teoria corpuscular – pequenas bolas que vinham do sol até nossos olhos e, no século XIII, já no universo cristão, a teoria de que eram ondas que se propagavam no espaço. Por volta de 1666, Isaac Newton descobriu que algumas cores tinham um mesmo ângulo de refração e que as cores eram puras, ao contrário do que acreditava Aristóteles. Multiplicando suas experiências com o prisma (vermelho, verde e azul), ele decompôs a luz branca e descobriu que luz + luz = branco.

Thomas Young, que estudava a audição e a propagação do som, se familiarizou com a propagação do som por ondas e tentou fazer o mesmo com a luz. Na água, as ondas se propagam, se separam e se contrariam. O mesmo, segundo ele, acontece com a luz, pois luz + luz pode resultar em obscuridade (quando passam por dois orifícios), mas corpúsculo + corpúsculo será sempre igual a corpúsculo. Com isso, ele refutou a teoria de Newton e declarou que a luz é ondulatória. Quinze anos mais tarde, na França, Fresnel observou o que acontecia quando a luz era difratada ao passar pelos cabelos ou quando a cidade era observada através de uma

cortina. Esse fenômeno, que não pode ser explicado por uma teoria corpuscular, confirmou a teoria ondulatória da luz.

Em viagem pela Itália, Goethe afirmou que somente admirando as belas paisagens ensolaradas é que era possível admirar o esplendor das cores, confrontando e criticando o fato de Newton insistir em estudar a luz no escuro. A luz já era, nesta época, comprovadamente ondulatória, mas não se sabia muito ainda sobre suas ondas. Experiências feitas na Dinamarca e na Alemanha no início do século XIX demonstraram que não era só a gravidade que interferia no movimento, mas também as vibrações. Na Inglaterra, Faraday fez experiências com ímãs e correntes elétricas e descobriu o campo de propagação do magnetismo e da eletricidade. Maxwell conseguiu matematizar esse campo e descobriu que a eletricidade, o magnetismo e a luz se propagam na mesma velocidade, não vendo razão para diferenciá-los. Considerando que os três têm as mesmas propriedades e velocidade, ele fez da luz um campo eletromagnético, o que permitiu explicar, no início do século XX, diversos fenômenos físicos até então inexplicados.

As ondas eletromagnéticas operam com captadores diferentes, sendo que o olho humano, sensível apenas à porção visível do espectro eletromagnético entre o violeta (0,7 microm) e o vermelho (0,4 microm), é captador da luz. No final do século XIX, já se sabia que existem, na retina, quatro tipos de células fotossensíveis. As células captadoras em cones, sensíveis à luz em três tipos diferentes (azul, vermelho e verde), fazem a grande diversidade de cores às quais o olho é sensível. As células captadoras em bastonetes, que ficam principalmente na periferia da retina do olho, permitem perceber as diferenças de luminosidade. Desta forma, luz e matéria estavam muito bem explicadas até a metade do século XIX. Toda luz, toda eletricidade, todo magnetismo e todo calor são ondas, ou seja, tudo contínuo, algo que se propaga continuamente. Toda a física era, neste período, uma física do contínuo no espaço. No final do século XIX, porém, foi realizado um experimento no vácuo, no qual foi produzida a sombra de uma cruz em tubos de vidro por onde passava a eletricidade, um acontecimento que não pode ser explicado de outra forma que não pelo corpúsculo.

Jean Perin demonstrou, em 1900, que essa corrente que atravessava o vácuo era formada por partículas, que ele chamou de elétrons, desviados pelo campo eletromagnético. Ele provou, assim, a existência, na matéria, de corpúsculos que são carregados negativamente e que têm massa mensurável por esse desvio. Finalmente, ficou comprovado que há

corpúsculo na matéria e que, se havia corpúsculos negativos (os elétrons), haveria também corpúsculos positivos (os prótons, 6 vezes mais maciços que os elétrons). Com isso, ele demonstrou que a matéria não era contínua, mas formada por átomos que continham um núcleo positivo com elétrons negativos em volta. A matéria se tornou descontínua e essa descontinuidade chegou também à luz.

Novas experiências demonstraram que, quando se aquecia o ferro, ele se tornava preto, e quando a temperatura aumentava, ele ficava vermelho, depois amarelo, branco, finalmente azulado e se fundia. Ele tinha cores! Como se explicaria, então, que fosse possível obter cor pelo calor? A resposta é pela energia fornecida pelo ferro e seu comprimento de onda visível, uma energia infinita (Maitte, 2015 p. 329–331). Max Planck descobriu que o corpo aquecido não absorve nem emite ondas, mas energia, que Einstein afirmou não aumentar continuamente, mas em etapas, de forma descontínua. Aplicando essa teoria à luz, descobriu-se que, na luz, existem corpúsculos com energia, como os descobertos por Planck, que ele chamou de efeito fotoelétrico em sua teoria quântica. A luz, alternadamente ondulatória e corpuscular, é tanto uma coisa quanto outra, conforme o fenômeno que se observou então.

Em 1912, o físico Niels Bohr também refletiu sobre a relação entre luz e matéria. Ele conseguiu, visto que o átomo é constituído por partículas maciças – prótons positivos e elétrons, mais leves e negativos, em volta –, reunir o modelo de Planck da luz e da matéria. Com isso, ele provou que um elétron, que é matéria e tem um nível de energia preciso, pode, ao ganhar energia quando aquecido ou perder sob a forma de luz, passar de um nível de energia para outro. Ele provou, com isso, que as cores são, então, a passagem dos elétrons de um nível de energia para outro e podem, assim como os fenômenos de fluorescência e fosforescência, ser explicados pelo fenômeno da relação entre luz e matéria.

Maitte esclarece, com base na física quântica, que luz e matéria não são onda E corpúsculo nem onda OU corpúsculo, pois ao passo que uma partícula é discreta em número e extensão, ou seja, pode ser localizada e contada, uma onda é contínua em número e extensão, e fótons e prótons são discretos em número e contínuos em extensão. Isso demonstra que luz e matéria não são nem onda nem corpúsculo, ou seja, o antigo dualismo da física (onda e corpúsculo) é substituído pelo monismo (quanta), significando que, na escala do infinitamente pequeno, matéria, energia e luz são a mesma coisa, descrita por algo que é discreto em número e contínuo em

extensão: a partícula quântica (Maitte, 2014, p. 349).

Para estabelecer uma relação entre luz e matéria, então, é preciso entender que “um átomo não é constituído apenas por prótons, nêutrons e elétrons, que têm massa, mas também pelo que os faz ficarem juntos, que é o campo eletromagnético, ou melhor dizendo, os quantas deste campo, chamados justamente de fótons” (Maitte, 2015 p. 349), que não têm massa, mas são tão materiais quanto os elétrons, que têm massa. Desta forma, cientificamente, a matéria não é só formada pelo que tem massa, mas também pelas partículas que fazem parte da matéria e que não têm massa, os fótons.

Com sua pesquisa, Maitte coloca em xeque a materialidade e a imaterialidade, tanto da matéria quanto da luz. O físico permite, com suas explicações e esclarecimentos, atravessar o amplo e rico panorama dos caminhos que ligam a arte à ciência, até concluir que, na física atual, é necessário abdicar da noção de substância e matéria para entender que a ciência é uma obra coletiva e em constante evolução, afirmando que na física e na ciência não existem verdades, mas apenas pertinências, que devem ser colocadas constantemente à prova.

Numa interessante pesquisa sobre a luminescência tóxica usada na cena contemporânea francesa, o iluminador e pesquisador Victor Inisan propõe uma reflexão sobre a materialidade e a toxicidade das fontes luminosas luminescentes que invadiram as cidades, teatros e até mesmo as casas das pessoas nas últimas décadas. Ele destaca que o LED, que não é uma lâmpada, mas um diodo emissor de luz, pode proporcionar vantagens ecológicas pela economia no consumo de energia, mas não o faz nem de longe no processo de fabricação, ressaltando que o que parece ser um ganho como consumo da fonte luminosa pode representar uma armadilha. Isso é semelhante ao que acontece com seu uso, dada a sua toxicidade e a violência dos efeitos provocados por ele nos seres humanos, como retardar a produção de melatonina ou perturbar o sono de quem é exposto a ele, a ponto de atingir células retinianas em crianças e até deixá-las cegas.

Inisan destaca o paradoxo da materialidade do LED, cujo uso no teatro só foi possível a partir da descoberta do LED azul em 1992, e a recente criação de um LED de alta performance que não usa a cor azul e apresenta um aspecto mais aquecido. O diodo eletroluminescente produz uma luz que é menos direcionável e mais espacial do que a da lâmpada incandescente e são vários os resultados estéticos e visuais oferecidos pela materialidade da luz do LED nas artes cênicas. No entanto, novos equipamentos

e tecnologias que empregam o LED como fonte luminosa, principalmente os inspirados em equipamentos tradicionais como o PC, o Elipsoidal ou a PAR64, que conseguem reproduzir, minimamente, os efeitos clássicos, apresentam resultados luminosos muito diferentes. Sua luz, ao contrário da luz emitida pela lâmpada incandescente, concentrada apenas na pequena área de 2 cm de seu filamento, é distribuída em múltiplas fontes, agrupadas num conjunto que apresenta um resultado mais uniforme e dá a sensação de uma luz mais equalizada. Como exemplo de seu intenso uso na cena contemporânea, Inisan cita a obra do diretor francês Claude Régy, grande entusiasta e utilizador do LED em seus espetáculos justamente pela vantagem de funcionar sem que a fonte luminosa nem o fecho de luz sejam percebidos pelo público.

O uso do LED no teatro, segundo Inisan, ao mesmo tempo que destrói o imaginário da luz tradicional do teatro, aquele da lâmpada incandescente quente, atraente e aconchegante, permite a realização de efeitos diferenciados pela baixa emissão de calor, não aquecendo o ambiente e cuja fonte pode ser colocada mais próxima do palco, do elenco e dos elementos do cenário, além da tão exaltada economia de energia. O LED representa, para ele, um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que pode se aproximar fisicamente dos elementos no palco, podendo ser usado dentro do cenário e em peças do figurino, elimina a poesia solar da luz quente e bem definida substituindo-a por uma outra que é frequentemente fria e cujo fecho luminoso é menos visível. Essa diferença resulta numa fricção que permite usos dramáticos específicos, visto que muitos processos de criação de projetos de iluminação consideram e aproveitam, em sua concepção, as características das fontes luminosas e dos equipamentos de que dispõem ou empregam.

Inisan aborda as propriedades dramáticas do LED ao demonstrar que o tipo de luz escolhida para a criação da luz não tem relação apenas com o seu rendimento luminoso, mas também com o imaginário popular a respeito da fonte usada e com os resultados perceptivos deste imaginário sobre o público que, no caso do LED, remete ao poder frio, potente e impessoal, principalmente porque o LED cobre uma grande parte do espectro visível. O LED é, reconhecidamente, bastante nocivo e tóxico, considerando seus efeitos sobre diferentes tipos de seres vivos além do humano, como os animais, que vítimas dos efeitos ilusórios do LED, confundem a luz emitida com determinadas informações antes advindas da luz natural, custando-lhes a vida.

A montagem do espetáculo *Richard III*, de Thomas Jolly, realizada em 2015 no Théâtre National de Bretagne, representa um importante exemplo do uso do LED como luz tóxica (Inisan–Le Gléau, 2021, p. 114–117). Realizada, na sua grande maioria, com moving-lights que difundem a luz branca fria, carregada de azul, em fachos concentrados ou difusos, algumas vezes visíveis e em outras invisíveis, a luz criada para a peça apresentava “uma atmosfera glacial, sem repouso, uma atmosfera de medo e presságio da desgraça prestes a se abater sobre as personagens igualmente pálidas, exceto por Ricardo, que parecia imune aos efeitos dessa luz tóxica” (Inisan, 2019). Para Inisan, o poder, neste espetáculo, é a toxicidade, não sendo por acaso, então, a opção pelo LED com fonte luminosa. Ele constata que, imageticamente, o LED representa o futuro, as inovações tecnológicas, uma luz que pode se tornar invisível e permitir efeitos concentrados como o laser, mas que também pode destruir, arruinar e até mesmo matar. Seu uso na montagem de Jolly expõe o lado pernicioso do exercício do poder, a cujo peso Ricardo III sucumbe, viciado e igualmente intoxicado pela luz. Acreditando reinar, ele foi vítima de um sistema biopolítico que o venceu. Para Inisan, a personagem principal da peça de Jolly não é Ricardo, mas a luz, cujo poder tóxico atinge tanto quem a ela se submete quanto quem se farta dela, fazendo perder o sono e, por fim, a vida.

Inisan associa, desta forma, a toxicidade material do LED, que ele descreve como uma luz mais fria e mais facilmente utilizável que as fontes luminosas tradicionais e que acaba por se tornar, materialmente, uma luz que perturba, envenena, faz mal, ou seja, uma luz luminescente que altera e arruína o corpo do qual se aproxima, por meio de seu uso na cena e pelos efeitos que pode provocar, sensorial e perceptivamente, no público. Considerando o imaginário do LED, que vai, segundo ele, muito além dos domínios do teatro, ele afirma que essa fonte luminosa transporta o público para algo que ele já sabe ou sente a respeito da sua nocividade, interferindo na sua percepção da arte. Com isso, o uso da luz do LED na construção de um imaginário teatral se torna, também, um imaginário coletivo social, político, ecológico, um imaginário biológico diretamente ligado à percepção e à experiência do público com a materialidade da luz.

Igualmente abordando a materialidade da luz, a professora e pesquisadora Yanna Kor (2020), da Universidade Paul Valéry em Montpellier na França, propõe uma analogia entre a expressão francesa que nomina o ato de encenar ou dirigir um espetáculo teatral, conhecido pelo termo *mise-en-scène* e cujo infinitivo seria *mettre-en-scène*, e três outros conceitos:

*mettre-en-corps*, *mettre-en-espace* e *mettre-en-lumière*. Esse último, se traduzido literalmente, apresenta a noção de “colocar na luz” e pode significar apenas o ato de “iluminar”, dito de forma mais direta, ou, num entendimento mais complexo e profundo, “dirigir através da luz”, ou seja, colocar conceitualmente “sob a luz”, “colocar em luz” ou “em evidência narrativa ou dramática por meio da luz”, da mesma forma e com o mesmo empenho com que um encenador ou uma encenadora “coloca” em cena os diferentes componentes da encenação.

Por esse viés, a pesquisadora investiga os atos de corporificar, espacializar e iluminar tratando, principalmente, do conceito de luz-matéria nas encenações da Alfred Jarry, cujo trabalho cênico dedica-se, em parte, à relação estabelecida entre a máscara e a luz: “Seu desejo de ‘colocar na luz’ a máscara do ator, que claramente faz eco à fórmula de ‘colocar em cena’, destaca a evolução do papel da luz no teatro, que passa, no final do século XIX, de uma função passiva da ‘luz’ à função ativa da ‘iluminação’”<sup>25</sup> (Kor, 2019, p. 74, tradução da autora). Esta relação, para Jarry, define um tríptico entre máscara, luz e sombra que revela a expressão dramática e dramática de seu trabalho. Kor destaca a importância das reflexões de Jarry sobre a iluminação cênica contidas no texto *Da Inutilidade do Teatro ao Teatro*, de certa forma negligenciado, segundo ela, nos estudos sobre o reconhecimento da crescente utilização e do poder da iluminação cênica, sobre o que pesquisadores usualmente dão mais atenção às publicações de Adolphe Appia e à análise das encenações de André Antoine ou das coreografias de Loïe Fuller. Os modelos teóricos e a pesquisa de Yanna Kor a respeito do uso da luz nos espetáculos de Jarry tratam, simultaneamente, da materialidade da luz e das experiências de Jarry, nas quais a mimese facial do ator ou da atriz é substituída pelo jogo de luz e sombra criado sobre a máscara, transformando-a em tela de projeção e, assim, numa parte componente do espaço cênico. Para Jarry, a encenação é transformada em um modelo estético de iluminação (*mise-en-lumière*), que é, ao mesmo tempo, corporal (*mise-en-corps*) e espacial (*mise-en-espace*).

Yanna Kor relembra o mantra da iluminação citado por Scott Palmer (2013, p. 142, tradução da autora): “no teatro, se o ator não pode ser visto, também não pode ser ouvido”,<sup>26</sup> para evidenciar a presença material

25 “Son souhait de mettre en lumière le masque de l'acteur, qui fait clairement écho à la formule 'mettre en scène', met en relief l'évolution du rôle de la lumière au théâtre, qui passe à la fin du 19e siècle d'une fonction passive d' 'éclairage' à la fonction active de la 'lumière' .”

26 “In the theater, if the actor cannot be seen, he cannot be heard.”

da luz, responsável por mostrar o corpo, o movimento e a expressão de quem atua em cena. Para Jarry, colocar a máscara é como convidar o público ao diálogo, um diálogo metafórico que incita sua imaginação por meio da expressão criada pelo deslocamento da sombra sobre sua superfície. A máscara é, para ele, o objeto situado entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte, entre a presença e a ausência, entre o ator e a marionete. Tanto a máscara, para Jarry, quanto o corpo e o figurino, usados como tela de projeção de luz por Loïe Fuller, são analisados pela pesquisadora como partes integrantes de um mecanismo de projeção, do qual o público também se torna parte integrante. Colocar na luz (*mettre-en-lumière*), então, significa criar um espaço intermediário, evocado pelo texto, entre a máscara e o público. A identidade da luz na máscara é criada, assim, pela sombra, que também é matéria, ou seja, é presença. A dimensão material exacerbada da luz e da sombra introduz um discurso sobre a essência do teatro oriundo do teatro expressionista, no qual a luz deixa sua função passiva de iluminar para adquirir outra, ativa, de iluminação para a cena.

Para concluir, a pesquisadora questiona, a respeito do dispositivo de projeção formado pela tríade máscara-luz-espectador descrito por Jarry, quem seria responsável por manipular este dispositivo, por conduzir a ação e provocar seu resultado, inquerindo, ainda, se algum elemento deste conjunto poderia ser considerado como passivo. Pensando nesse mesmo questionamento transferido para uma adaptação desse dispositivo em um conceito mais amplo desta mesma tríade, agora composta pela luz, a cena e o público, é possível imaginá-la de forma que todos os seus elementos sejam ativos e constitutivos do resultado, que só é alcançado ao final do processo de recepção e percepção, concretizando-se na mente de quem recebe, o público do teatro.

Um último exemplo de exploração da luz física em sua materialidade cênica pode ser notado no uso da famosa rampa de baixa tensão criada por Josef Svoboda no final dos anos cinquenta. Na descrição de Christine Richier: “A luz imaterial adquire, com o fecho de baixa tensão, o status de matéria”<sup>27</sup> (Richier, 2019, p. 437, tradução da autora). Com esse equipamento, Svoboda conseguiu transformar a luz em uma matéria cenográfica, dando às contraluzes uma presença arquitetural e dramática nunca conseguidas antes (Richier, 2019, p. 218). Fonte de luz singular, seu

---

27 “La lumière immatérielle acquiert avec le faisceau basse-tension le statut de matière.”



efeito consistia em uma cortina de luz intensa e potente, cujos fachos extremamente concentrados e visíveis graças ao conjunto formado por nove lâmpadas de 24v com espelho parabólico, forneciam ao espaço uma qualidade de luz inédita que ocupava a altura da caixa cênica, dava ao palco uma profundidade singular e banhava o espaço com uma luminosidade uniforme e sólida. Uma marca registrada das cenografias de Svoboda, a rampa de baixa tensão passou a ser produzida e comercializada, levando seu nome à prática da iluminação nos teatros e salas de espetáculo por toda a Europa até os dias atuais (Richier, 2019, p. 301).

A obra do artista da luz James Turrell explora igualmente a materialidade do fenômeno luminoso e extrapola, a partir de experiências fenomenológicas, os limites da percepção. Pelo emprego da luz natural ou artificial que habita um determinado espaço, o artista busca criar uma atmosfera luminosa em que a visão possa penetrar conscientemente e cujas densidade, granulação material com resultados diversos, transparentes, translúcidos, opacos ou abertos à percepção são gerados por diferenças na qualidade do ar (Barros, 2010, p. 93). Com suas obras, Turrell busca atingir um estado de não pensar, no qual a luz se faz matéria, quase tangível, que habita o espaço. Ela é responsável pela atmosfera gerada, mutável e inconstante, susceptível à influência que afeta e se deixa afetar pela percepção do espaço por parte de quem observa.

Esses exemplos reafirmam o conceito que favorece o entendimento da luz que se materializa em cena, numa manifestação visível ou invisível, material ou imaterial. Independentemente de ser ou não atravessada por um corpo, estar visível ou não, tocar elementos do cenário ou não, de acordo com a cena em que se insere, ela se faz presente por ter sua materialidade revelada no palco ao ser acionada na mesa de comando. A luz, como fenômeno luminoso e elemento autônomo, é capaz de afetar a cena e a percepção do público por meio da sua materialidade e presença poética. Analisar essa presença em criações de diferentes artistas pode permitir perceber o poder exercido por ela sobre a cena, ou seja, a potencialidade e vocação dessa luz física e material, entendendo-a como fenômeno perceptivo a partir dos estudos da presença, da percepção e da recepção ativa.

## 2.3 PRESENÇA E PERFORMATIVIDADE

A respeito da presença, Merleau-Ponty escreve que “nossa primeira

verdade – aquela que nada prejulga e não pode ser contestada – será que há presença, que ‘algo’ lá está [...] perguntemo-nos, pois, o que é este ‘algo’. [...] Este algo a que estamos presentes e aquilo que nos é presente são as coisas” (Merleau-Ponty, 2009, p. 157). O filósofo segue suas reflexões esclarecendo que as coisas, no sentido que há nelas, para além do que se vê ou toca, exibem um fundamento único para todas as suas “propriedades”, das quais depende sua subsistência como coisa (algo) e emanam conjuntamente (Merleau-Ponty, 2009, p. 158). O visível, aquilo que toca, afeta ou atinge, está presente e se manifesta como algo que se doa à experiência do indivíduo (ser-no-mundo). O contraponto deste algo, para o autor, é a possibilidade do nada, a abertura do mundo para que o algo exista, a partir da qual emana a experiência.

Os estudos sobre a presença cênica, uma inquietação das artes performativas emergentes na segunda metade do século passado, se intensificaram na busca do entendimento das finalidades e das funções da arte a partir de novas investigações estéticas das relações entre a arte e a natureza e entre a arte e o ser humano. A pesquisadora Gisela Reis Biancalana (2011) investigou o aspecto improvisacional das artes performativas e a questão da presença do/a performer, qualificando-a como a “habilidade de estabelecer uma relação de troca com o público ao atrair sua atenção para a performance” (Biancalana, 2011, p. 130). Essa presença cênica como habilidade a ser estudada e desenvolvida tem como objetivo o domínio do ser/fazer cênico. Desenvolver essa capacidade, segundo a pesquisadora, torna o/a performer apto a fazer emergir uma corporeidade poética capaz de revelar plasticamente o invisível.

Parte de sua investigação concentra-se nos pressupostos conceituais das artes da cena e nas características da performatividade, para então debruçar-se especificamente sobre a presença em seu aspecto improvisacional. Num breve relato da história das artes da cena, ela explica o conceito da arte como técnica e domínio do fazer a partir da origem etimológica do termo em latim, *ars* que, por sua vez, vem do grego *techne*, significando, inicialmente, o campo da atividade humana ligada ao ofício do/a artista e seu trabalho. A exemplo de Vilém Flusser (2007), a autora transita pelos conceitos de artes liberais, artes servis (séc. II d.C.), artes úteis e belas artes (séc. XVI–séc. XVIII). Citando Kant a respeito da beleza estética e do juízo de gosto ligado às artes, ela finalmente aborda as transformações que revolucionaram a relação entre os conceitos de arte e técnica nos séculos XIX e XX. A técnica, como forma de conhecimento, passou a ser chamada de “tecnologia”

e a arte se tornou “produto da expressão criadora através da transfiguração do real em uma obra artística” (Biancalana, 2011, p. 127). A arte, aproximada das técnicas e da ciência, define novas linguagens e busca a autonomia pelas habilidades humanas do fazer artístico com técnicas e procedimentos metodológicos que orientam o trabalho laboral de artistas e performers, sistematizando o processo de criação e de formulação artística.

A pesquisadora relembra o surgimento, simultâneo ao advento da luz elétrica nos teatros, da figura do encenador, cuja preocupação com a preparação do ator resultou na elaboração de procedimentos para o treinamento corporal e vocal de performers da cena e no surgimento de diversas técnicas para desenvolver suas habilidades técnico-expressivas. A “intenção de produzir o belo” foi substituída pela “busca da expressão, da interpretação e da crítica social” e por formas de “reaproximação da ideia aristotélica de poética, da arte como trabalho e da produção de um conhecimento específico a ser transmitido”, afastando-se ainda mais de uma qualidade empírica e “aurática” da interpretação e da criação teatral (Biancalana, 2011, p. 128) como já consideradas.

Relativo à sistematização e treinamento no trabalho de atuação, ela cita os manuscritos de Goethe sobre a técnica da fala, recitação, declamação, posturas do corpo, atuação conjunta e agrupamento de quadros estilizados (Berthold, 2000 *apud* Biancalana, 2011, p. 128), além das técnicas, amplamente difundidas, de Stanislavski, Brecht, Barba, Ferracini, Schechner e Grotowski.

O performer, sendo o elemento fundamental das artes da cena, transfigura-se em corpo-arte, agente de si na construção, organização e elaboração de sua corporeidade poética. Portanto, a arte do performer, como em qualquer profissão, requer a aquisição de competências. Entre estas diversas competências residem as questões técnico-expressivas adquiridas em treinamentos laboratoriais e as questões voltadas para a presença pautada no desenvolvimento de uma corporeidade (corpo/voz) poética, voltada para as necessidades da cena (Biancalana, 2011, p. 132).

No campo da cenografia e do dispositivo cenográfico, Ed Andrade (2021) analisa várias composições cenográficas de Appia, Craig, Meyerhold, Brecht e Kantor, além de outros cenógrafos contemporâneos para revelar um potencial performativo que emerge da tensão entre matéria e sentido e que, em sua dimensão fenomenológica, é capaz de afetar, interferir, transformar ou mesmo determinar uma estrutura cênica ou o curso

da ação por sua “realidade corpórea, despertando a atenção para sua presença autorreferencial, para seus atributos físicos e semânticos e para sua capacidade de interação com os demais elementos da cena” (Andrade, 2021, p. 166).

Em um viés mais substancialista e com o objetivo de apreender a experiência estética de maneira dissociada da hermenêutica e da assimilação cartesiana da obra artística, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) ressalta a tensão entre a presença e o sentido na percepção da arte. O que não significa, segundo ele, renunciar aos conceitos e à compreensão da obra, visto que a interpretação e a busca do sentido constituem partes indissociáveis da existência humana, mas sim de resgatar a capacidade de se relacionar com o que se apresenta aos sentidos (capacidades sensoriais) de maneira desvinculada do sentido interpretativo ou conceitual. Na concepção de Gumbrecht, a presença refere-se “às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 9), compreendendo o sentido como interpretação ou assimilação racional de um significante, ao contrário das capacidades sensoriais humanas acionadas em face da presença das tais “coisas” presentes. A presença se relaciona, assim, com a experiência de modo não interpretativo, mas relativo àquilo que se produz no público por meio dela, que o sentido ou significado atribuído, isoladamente, não consegue transmitir.

Ao confrontar o significante material ao significado espiritual e questionar o paradigma sujeito/objeto, o autor não busca eliminar o sentido em favor da presença, mas estabelecer uma cultura da presença que se distancia e se contrapõe à cultura exclusiva do sentido estabelecida pelas humanidades. Para ele, atribuir sentido a algo significa formar uma ideia do que seja esse algo em relação ao indivíduo, o que atenua seu impacto direto sobre seu corpo e seus sentidos. A produção da presença, ao contrário, se dá pela realização de eventos e processos nos quais ocorre o impacto dos objetos sobre os sentidos, ou seja, dos objetos presentes sobre o corpo humano. Entendendo esses objetos presentes como coisas-no-mundo, num conceito filosófico heideggeriano, que tende a substituir o paradigma sujeito-objeto pela noção de ser-no-mundo, o filósofo reafirma a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana (Gumbrecht, 2010, p. 70). Com suas reflexões, Gumbrecht combate a tendência cultural moderna de evitar uma relação com o mundo fundada na simples presença, favorecendo uma oscilação entre os efeitos de sentido

e os efeitos de presença provocados em quem observa pela experiência de estar-no-mundo. Segundo ele, “só os efeitos de presença apelam aos sentidos” (Gumbrecht, 2010, p. 15), ou seja, permitem a verdadeira experiência sensorial.

Sua reflexão filosófica a respeito teve inspiração na teoria de Friedrich A. Kittler sobre a “nova sensibilidade intelectual a todos os tipos de materialidades” (Gumbrecht, 2010, p. 16). Relativa ao não hermenêutico, essa teoria da década de 1980 desafia a tradição de interpretação e atribuição de sentido às coisas do mundo e propõe a reconfiguração das condições de produção de conhecimento com base na experiência real. Considerando todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, no entanto, eles mesmos sentidos como materialidades da comunicação e a experiência estética como uma combinação alternada entre as dimensões de presença e de sentido, a questão central do paradigma destas materialidades se encontra no interesse, na forma como a mídia e elas mesmas poderiam ter impacto sobre o sentido que transportam. Segundo Gumbrecht, é preciso que haja, na experiência estética, uma simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido, cujas formas poéticas não sejam sujeitas exclusivamente ao sentido, mas se apresentem numa situação de tensão e oscilação entre ambos.

O autor detecta, assim, a contradição das materialidades da comunicação ao afirmar que os efeitos de sentido podem, de alguma forma e muito frequentemente, reduzir os momentos de presença, mesmo considerando sua indissociabilidade. A redenção se encontraria, então, nesse estado a ser atingido pelo paradoxo do êxtase da presença no mundo. Esse êxtase poderia ser alcançado, talvez, pelo isolamento de sentimentos antagônicos individuais, como a alegria e a tristeza, por exemplo, “concentrando-nos neles com nossos corpos e nossos pensamentos, deixando que esses sentimentos diminuam a distância entre nós (sujeito) e o mundo (objeto) até o ponto em que a distância possa transformar-se subitamente num estado não mediado de estar-no-mundo” (Gumbrecht, 2010, p. 170).

É fato que o meio mediático, apesar de alienar as coisas do mundo do presente do indivíduo (capaz de se concentrar mais num rosto projetado em uma tela do que no de alguém sentado à sua frente) tem, ao mesmo tempo, o potencial de lhe devolver algumas outras coisas, como reduzir distâncias e permitir experiências independentemente do lugar ocupado por

seus corpos. No entanto, é fato, também, que qualquer experiência (como estar sentado a uma mesma mesa) não tem a ver só com comunicação ou com a simples “troca de informação”, mas expõe conceitos importantes e úteis que permitem apontar o que é “irreversivelmente não conceitual” distanciando definitivamente, mesmo que sem dissociar, os efeitos de presença dos efeitos de sentido (Gumbrecht, 2010, p. 173).

Ao demonstrar o momento em que o desejo, o anseio e a necessidade de dar sentido às coisas cedeu lugar à valorização complementar da presença e seus efeitos, destituindo os poderes reinantes da razão, Gumbrecht ressalta a revelação, na era moderna, da importância do papel de quem observa como elemento-chave da sua relação com o objeto. Por meio da redescoberta de seu corpo e dos sentidos como parte integral de sua observação do mundo (Gumbrecht, 2010, p. 62), essa pessoa que observa participa ativamente do ato de apropriação do meio pelos sentidos, experiência e percepção. É pelo desejo de estar em sintonia com as coisas do mundo, num processo de reconexão que permite ser sensível aos modos como o corpo se relaciona com um ambiente, que acontecem os momentos de presença. Nesses instantes, isolados dos ruídos tecnológicos e epistemológicos de seu tempo, o indivíduo permite-se ficar em sossego e total consciência de seu corpo e de si mesmo em contato com o mundo à sua volta. Segundo Dufrenne, “a obra de arte solicita o olhar que a converte em objeto estético” (Dufrenne, 1981, p. 60), olhar que se verifica constituinte ao se dedicar a ela para realizá-la, compreendendo sua expressão no que o autor qualifica como um sentido afetivo.

É esse estado de entrega e dedicação que o teatro dito performático demanda de um público ativo, ao qual se apresenta e cuja dedicação requer o compartilhamento de momentos de presença entre sujeito (público) e objeto (encenação e cada um de seus componentes cênicos), sem renunciar, no entanto, a todo e qualquer conceito, sentido ou interpretação, mas permitindo-se experienciar e viver atentamente o instante proposto.

Estendendo os estudos da presença para além do trabalho de atuação, ou seja, atingindo todos os aspectos sensoriais implicados na ação performática das artes da cena, entende-se, igualmente, a necessidade da qualidade e habilidade de todos os elementos constituintes do espetáculo, a exemplo da luz, para atrair a atenção do público e estabelecer com ele uma relação de troca e sentido. Para Joël Pommerat:

O ponto de partida da minha escrita cênica é a presença; não

é a palavra que vai sair da boca do ator, mas é o impacto da presença de uma silhueta ou de um corpo antes mesmo que a primeira palavra seja pronunciada. É isso que me toca, e que faz com que, em seguida, eu me interesse ou não pelo que será dito. E essa presença no palco, ela só existe graças à luz (Pommerat *apud* Ferrer, 2015, p. 73).

Em uma aproximação dessas reflexões sobre a presença no contexto da iluminação cênica, fica evidente o entendimento de que a luz não apenas seja responsável por revelar a presença dos corpos em cena, mas que ela também possa, por sua própria presença, afetar e interferir na percepção do público, como defendido pela diretora e iluminadora teatral Cibele Forjaz:

Eu acho que a luz participa da ação, quer seja com a interação da sua materialidade, vibração, foco e sua escrita, mas também na experiência de entrar em cena com lanternas ou pin-beams e ser uma parceira presencial na atuação e de maneira corpórea. [...], tem muitas formas de explicitar e atuar ao vivo, e faz parte da pesquisa do Oficina uma atuação que não é representativa ou que simboliza, mas que presentifica, atua junto e é ao vivo (Forjaz *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 79).

Deste modo, fica clara a necessidade de desenvolver, igualmente, uma capacidade que permita a efetivação da presença cênica da luz. O iluminador ou a iluminadora, como artista responsável pela criação de um dos elementos fundamentais do visual cênico, deve executar a construção, organização e elaboração da iluminação como expressão artística que requer, como todos os demais componentes da cena, a aquisição e o domínio de habilidades e competências específicas para sua plena realização. Essas competências se estendem, ao contrário do lugar comum atribuído à atividade relacionada à iluminação, para muito além dos aspectos tecnológicos, incluindo questões técnico-expressivas da luz voltadas para a presença e pautadas no desenvolvimento de uma materialidade (forma/cor/movimento), porque não dizer, poética, passível de ser comparada à corporalidade poética do performer defendida por Biancalana, ambas igualmente voltadas para as necessidades da cena. Segundo o conceito heideggeriano de presença, mais associado à noção de existência do ser do que à presença corpórea de objetos, podemos vislumbrar ainda a iluminação como manifestação da presença das ideias da criação que se fazem presentes pela materialidade da luz. Segundo o filósofo, ao significar sua existência, seu espírito e

consciência, o ser humano pode se manifestar, mesmo ausente fisicamente, ao se fazer presente por meio da existência de seu pensamento em ação.

Desta forma, é possível considerar a presença cênica da luz como manifestação da intenção da pessoa responsável pelo projeto de criação da iluminação, artista da luz, como habilidade para atrair a atenção do público para a cena por meio de sua materialidade poética e para revelar, assim, o visível no invisível, fruir no espaço/tempo da performance, estabelecendo uma comunicação imediata e não objetiva ou conceitual com o público, característica principal e intrínseca da performatividade. É importante considerar, no entanto, alguns fatores circunstanciais que podem interferir na ação e na qualidade dessa presença como as características do local, as dimensões do espaço, os ruídos, imprevistos, as relações estabelecidas em cena e fora dela, a cultura, os contatos, as oportunidades, entre outros. Com base no domínio das técnicas e das condições do espaço cênico, então, ela é capaz de elaborar o meio pelo qual será estabelecida a relação de envolvimento entre a luz e quem a percebe ativamente. Com o objetivo de efetivamente entender como isso pode acontecer, então, evidencia-se a importância de um maior entendimento do próprio conceito de performatividade e a presumível interdependência entre a performatividade da luz e a performatividade do teatro ou do espetáculo propriamente dita.

Entre as referências e conceitos relacionados ao tema, com vistas a aproximar seu entendimento da hipótese da performatividade da luz, está a própria noção de performatividade. Segundo Ed Andrade (2021), a noção de performatividade não se apresenta como um conceito estável ou definitivo, mas “no rastro de uma palavra cunhada pelo inglês J. L. Austin – ‘performativo’ – está um pensamento ainda em desenvolvimento, imerso num processo de constante mutação, no qual, a cada nova apropriação, surgem novos contornos a respeito da compreensão do termo”. Este termo, segundo Josette Féral (2015), seria o mais adequado para designar a prática teatral fortemente influenciada pela performance realizada a partir da primeira metade do século XX. É mais adequando também, segundo ela, do que teatro pós-dramático, cujo conceito apresentado pelo crítico e professor alemão Hans-Thies Lehmann (2007) o define como pura presentificação que elimina toda ideia de reprodução do real (Féral, 2015, p. 129). As teorias sobre o pós-dramático, assim como as de performance e performatividade, permitem analisar e compreender as rupturas ocorridas na prática teatral a partir das vanguardas que caracterizaram o início do século passado. Ao aprofundar o entendimento destes conceitos e características de cada



um, é possível identificar e relacionar, no contexto cênico, dramático e espetacular, sua presença nas produções contemporâneas e seus diferentes componentes da cena, entre eles a iluminação, retomando, antes, a sua origem epistemológica.

A performatividade é um conceito linguístico que remete à capacidade de certos enunciados em modificar a realidade e as práticas que designam. Em um conceito clássico, a linguagem tem a função de descrever uma realidade, ao passo que, no conceito performativo, essa mesma linguagem teria a função de fazer surgir e emergir uma nova realidade. No plano epistemológico, a performatividade se distingue dos estudos tradicionais que consideram que o papel da linguagem é o de representar uma situação objetiva que teria um fim em si mesma (Hacking, 1983). Ao contrário desta concepção clássica, a orientação performativa, conforme apresentado por Latour (1984), convida a considerar a ação não só em seus princípios (dimensão ostensiva), mas também em suas práticas (dimensão performativa). Ela considera que a realidade é uma construção que se fundamenta nas intervenções concretas e situadas, mediadas por instrumentos ou pelos dispositivos usados.

Segundo Edécio Mostaço, a noção de performance, com base nos estudos de Richard Schechner, é derivada do verbo homônimo em inglês, cujo significado mais corrente é o de fazer ou desempenhar (*to perform*). Schechner aponta essas atividades como os hábitos cotidianos automatizados executados, muitas vezes, sem consciência ou reflexão sobre a perspectiva ou os modelos que os precedem (Mostaço, 2009, p. 16). No entanto, com a influência de pensadores europeus, na maioria franceses, sobre o fazer teatral em meados do século XX, o termo passou a ser empregado para designar ações reais ou ficcionais como manifestação artística, inicialmente no domínio das artes plásticas. Com o nome de French Theory ou apenas Theory, os estudos desses teóricos franceses, a exemplo de Foucault, Derrida, Baudrillard, Guattari e Deleuze, entre outros, propunham uma revisão da performance art, que se diferenciava da performance pelo caráter de “experiência corporal de natureza indivisa e voluntária do gesto na atitude e conduta do artista em uma situação extra cotidiana [...] perpetrando um ato inaugural” (Mostaço, 2009, p. 21). Ed Andrade explica que a performance se define também pela sua “transitoriedade – elemento definidor da materialidade específica da performance que a transforma num evento” (Andrade, 2021, p. 33). Estes eventos buscavam, segundo o Mostaço, a transgressão e a ruptura por meio do

corpo do performer para, com sua originalidade, promover reviravoltas sociais, políticas e culturais nos indivíduos e meios alcançados.

A partir dos escritos do antropólogo Victor Turner, a atividade teatral e performática foi relacionada às práticas rituais e aos jogos, definindo graus de personificação do ato performático em sua relação com a realidade cotidiana (Féral, 2009, p. 60). Entre eles, o jogo codificado ocorre diante de um sistema semiótico de referências, associado à linguagem falada e escrita por possuírem um vocabulário próprio e uma gramática que permitem a compreensão do que exprimem. Desta forma, esses jogos e performances seguem, segundo Schechner, um modelo de processo dividido em 10 etapas agrupadas em três categorias: a protoperformance, anterior à performance (treinamento, laboratório e ensaio); a performance em si (aquecimento, apresentação e desarme); e a pós-performance (resposta crítica, arquivamento e lembrança). Todas estas etapas, das que antecedem às que sucedem a apresentação, com seus significados, contextos e resultados, devem ser consideradas na atividade da performance, envolvendo tanto o trabalho e a expressão do ator ou da atriz quanto o de qualquer performer envolvido/a na encenação.

Com base nas teorias de Schechner, a performance pode ser tudo o que acontece em cena ou fora dela, ou seja, pode ser a ação e o espaço, em diferentes estruturas, tipos e formatos, na relação que pode estabelecer com um público. Ainda com base nas mesmas teorias, o resultado do processo que o autor chama de *living, acting, performing*, quando engajados num espetáculo, num jogo ou num ritual, implica três operações principais: *being*, o ser/estar em cena; *doing*, o fazer; e *showing*, o mostrar fazendo (Féral, 2015, p. 117-118). A performatividade, diferentemente da performance, é um processo. Ela não tem, segundo Féral, um fim em si mesma, nem é uma realidade concreta ou acabada, mas é construção e reconstrução, mesmo que de ações ordinárias, quando impostadas como performance, diante de um público (Féral, 2009, p. 66). Schechner acrescenta, ainda, que “não há limites ‘teóricos’ para a performatividade” e que mesmo ações banais podem ser consideradas performance, por meio da imposição e realização de tais ações como (“as”) performance (Schechner, 2002 *apud* Féral, 2009, p. 66), ou seja, pela consciência de quem as realiza e pela presença de quem as observa.

Austin e Searle encontram no fazer teatral o exemplo das situações que, dado seu caráter ficcional, caracterizam a performatividade como “atos ‘falsos’, destinados ‘à ilusão’, sem validade efetiva na construção da

realidade através do que Searle chama de atos da fala” (Mostaço, 2009, p. 30). Os dois pesquisadores desenvolveram, a partir da teoria dos atos da fala, o conceito de perlocução, declarando que o importante, na comunicação, seria se fazer entender, ou seja, produzir um efeito sobre o interlocutor. Para Austin, o ato perlocutório representa o efeito ou reação ao ato de pronunciar um enunciado em certas condições comunicativas com certas intenções, associadas ao seu significado, chamado de ato ilocutório. Os verbos performativos, na condição de atos da fala, devem estar ligados a contextos e condicionados a uma consciência livre e presente em toda a operação. Isso lhes confere, segundo Jacques Derrida (1972), a capacidade de expandir sua ação para outras áreas, inclusive o teatro.

Para Austin e Searle, as enunciações performativas só podem acontecer na vida real, em situações reais (críveis) de enunciação e não se realizariam (fracassariam) na ficção. Já para Derrida, o performativo está em qualquer processo de escritura, pois “a concretização da enunciação performativa é aleatória e ‘parasitária’, ela é instável, ambígua e jamais unívoca, cujo risco e possibilidade de fracasso não a invalidam na ficção” (Féral, 2009, p. 72). Neste mesmo sentido, Schechner resume que, entendido como jogo, “o performativo não é ‘verdadeiro’ ou ‘falso’, ‘certo’ ou ‘errado’, mas acontece” (Schechner, 2002 *apud* Féral, 2009, p. 72). Se a performance diz respeito apenas aos atos reais, limitados ou não aos atos da fala, a performatividade pode abranger atos fictícios, desde que arraigados, no entanto, à realidade da experiência (Mostaço, 2009, p. 30).

Historicamente, a partir da modernidade, os aspectos narrativo e simbólico do teatro foram preteridos pelas experiências pós-dramáticas e performativas. Desde o final do século XIX, quando a visualidade da cena adquiriu, por intermédio dos experimentos de Appia, Craig, Artaud e Jouvet, entre outros, forte caráter significativo e constitutivo da Obra de Arte Total preconizada por Wagner,<sup>28</sup> sua função simbólica foi sendo acentuada até tornar-se parte indissociável da expressividade do espetáculo dramático. Alguns anos mais tarde, com a conscientização do importante papel desempenhado pelo público no ato de recepção e percepção teatral, a representação cedeu espaço, pouco a pouco, à experiência compartilhada

---

28 Em seu livro *A Mimesis Performativa*, o professor Luiz Fernando Ramos dedica parte do segundo capítulo para apresentar argumentos que contestam a credibilidade do conceito de obra de arte total (*gesamtkunstwerk*) atribuído a Wagner, expondo críticas, principalmente de Nietzsche e Adorno, que atestam o protagonismo do ator e a destituição do caráter autônomo da música em suas óperas. Ver Ramos (2015, p. 52-57).

entre palco e plateia; já as ações performáticas, em interação crescente entre a cena e o público, dotaram o teatro de seu caráter performativo. Teatralidade e performatividade passaram a ser conceitos fortemente investigados para explicar as diferenças existentes entre o teatro clássico, tradicionalmente textocêntrico e cuja condução concentra-se na regência de uma pessoa responsável pela direção de elenco e encenação; e o teatro performativo, normalmente fruto de processos coletivos, participativos ou colaborativos de criação dramatúrgica e cênica.

Segundo Féral (2015), a teatralidade é o resultado do trabalho poético de artistas, um jogo de ilusões e aparências, cuja linguagem valoriza mais a ação do que a representação. Para ela, no entanto, performar é também entrar no jogo, engajar-se no processo de criação para evocar, antes mesmo da noção de teatralidade, a de performatividade.

Uma das principais características deste teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido (Féral, 2015, p. 130).

O performativo seria, então, o tipo de teatro dramático que apresenta uma noção de performatividade a qual é o centro do seu funcionamento e que, “influenciado pelo conceito de performance, transforma um ator em performer e uma representação em ação cênica, cujo foco é deslocado do texto para a imagem e a ação, fazendo apelo à receptividade espetacular do público” (Féral, 2015, p. 113–114). Desta forma, o termo performativo traduziria, melhor do que o sentido de pós-dramático, esse teatro que necessita de um evento ou ação cênica que seria, à sua maneira, a presentificação pura do teatro, apagando qualquer ideia de repetição do real (Lehmann, 2007 *apud* Féral, 2015, p. 129). Definida por Dubatti (2014 *apud* Andrade, 2021, p. 36) como a dimensão executiva da teatralidade, a performatividade é o ato de fazer que constitui o teatro e a ação cênica centrada em seu agente, que faz uso dos recursos disponíveis (as articulações do corpo e da voz, por exemplo) para inscrever uma performatividade cuja ação se torna um pressuposto fundamental e a partir da qual uma nova realidade é instaurada e proposta ao público. Por natureza, a enunciação performativa é instável e ambígua, jamais unívoca, por isso depende da interpretação do público durante o ato da

recepção. A atenção do público é, então, colocada no gesto, na criação da forma e da presença, cuja estética revela-se como meio para estabelecer uma relação com o público, atraindo sua atenção para a cena e seus componentes.

Féral destaca ainda o sentido schechneriano da atuação de performers ao ampliá-lo para além do trabalho de um ator ou atriz, considerando também um/a dramaturgo/a, um/a encenador/a, um/a cenógrafo/a e a atitude consciente de cada partícipe do jogo realizado no aqui/agora da realização cênica (Féral, 2015, p. 93–94), dada à contemplação frente ao olhar que a aprecia. Este olhar, que Mostaço define como experiência singular e elementar de um indivíduo, vetorizada pelas tensões antagônicas e disjuntivas do eu e do outro, é a base da performatividade encontrada na realização teatral pelo seu caráter dramático e performático.

[...] a teatralidade não está “na coisa”, mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem de linguagem intermediando um sujeito e um objeto, para ficarmos na distinção clássica e que, não fortuitamente, remete também à metáfora objetual do próprio espetáculo minimal: algo a ser visto, alguém para ver (Mostaço, 2009, p. 38–39).

Assim como Mostaço afirma que a teatralidade não está no objeto ou na linguagem, mas na relação estabelecida com o receptor, Josette Féral argumenta que a performatividade somente apresenta seu potencial performativo na recepção participativa do público (Féral, 2009, p. 65–66). Ed Andrade complementa relatando que, dentro do universo complexo e paradoxal que envolve as noções de teatralidade e performatividade, tanto Erika Fischer-Lichte quanto Josette Féral constataram a potência do dispositivo cenográfico como agente performativo, desvelando “o caráter performativo da teatralidade que se inaugura no século XX” (Andrade, 2021, p. 48).

A dualidade do mundo (afeto e dor, guerra e solidariedade, violência e virtuosidade) é apontada por Mostaço (2009, p. 36) como correspondente à dualidade do ser e o espetáculo o faz confrontar esta realidade de forma sensitiva e pungente. Os limites entre o real e o ficcional se tornam difusos, assim como a separação entre palco e plateia, cena e público, performer e observador. A experiência compartilhada revela semelhanças, ressalta diferenças, mas insere ambos num mesmo universo ficcional em que a

realidade se faz presente na ação. O teatro segue para além das dicotomias de enfoque da performance na perspectiva das artes visuais, dado seu caráter cênico, cuja performatividade está na maneira de apresentar-se com consciência do que faz, ênfase e destaque para o que dá a ver. Erika Fischer-Lichte destaca a tensão entre realidade e ficção que sempre caracterizou o teatro, mas cujo centro de interesse migrou do ficcional para o real, a partir da metade do século XX, intensificando a tensão entre ambas as esferas. “Neste novo contexto, o corpo real frequentemente se sobrepõe ao ficcional, de modo que a fronteira entre ambos fica ainda mais turva” (Andrade, 2021, p. 37).

Os escritos de Féral permitem associar os conceitos de teatralidade e performatividade ao expor o que seria, para ela, o caráter primordial do teatro considerado performativo, um teatro que “acontece” em consonância com a ação cênica, ambas dadas à percepção e experiência do público. A teatralidade presente no ato performativo demanda, além da disponibilidade para a percepção, que haja um saber que complementa esta experiência. A teatralidade surge, segundo ela, deste saber do público, de que ele seja informado da intenção do teatro em sua direção. Este saber modifica seu olhar forçando-o a ver o espetacular e transformando em ficção o que poderia parecer realidade ou acontecimento. Este saber semiotiza o espaço em uma intenção que, instituída pelo ato performático, deve ser compartilhada entre aquele que contempla e aquele que desempenha (Féral, 1988 *apud* Zumthor, 2007, p. 41). Apesar de parecerem conceitos antagônicos, um impossibilitando ou rejeitando a realização do outro, é a teatralidade que permite, segundo Féral, a percepção do fazer performativo.

Na dicotomia entre o teatro “teatral” e o “performativo”, quando do teatro se extrai o texto, o roteiro ou a instrução, o que resta, segundo Elie During, é:

[...] uma presença, e também uma ação, ou um encadeamento de atos que se efetuam, que são performados, num dado lugar e num dado tempo. Essa execução é mais importante que o produto, o resultado, o fim. [...] Tratar-se-ia, então, menos de encarnar a ideia formulada por um enunciado ou uma instrução, mas antes de organizar localmente, através de um jogo de diferenças, o lugar onde se desenvolveria esta ideia, ou a verdade que ela encerra (Badiou; During, 2007, p. 26).

Para Badiou, o teatro é sempre uma mediação pública entre o artifício e a vida e o/a performer está no centro desta mediação, cuja dimensão

coletiva é primordial, na forma de ato partilhado. Segundo ele, “a experiência performativa está na junção da ideia de participação, de construção de um novo coletivo e da importância da improvisação e do ‘deixar-vir’ fortuito” (Badiou; During, 2007, p. 25).

Ainda sobre a experiência do público espectador, Clóvis Massa afirma que, neste processo, mais importante do que um eventual sentido prévio elaborado pelo/a artista, é o que a obra provoca no público receptor, afirmando que “o que acontece com ele é o que efetivamente resulta da ação cênica” (Massa, 2010, p. 30). Nesse mesmo sentido, Zumthor alerta para a armadilha pragmática dos signos e seus interpretantes, que desconsideram o instante da percepção e seu contexto, concentrando-se nos fatos sociais e ignorando a experiência individual que, para ele, constitui a verdadeira origem do ritual coletivo (Zumthor, 2008, p. 35–36). Para Zumthor, o que o poético tem de profundo encontra-se na capacidade de ser percebido e de gerar seus efeitos em face da presença ativa de um corpo, um sujeito em sua plenitude de existir no espaço e no tempo que ouve, vê, respira e sente. Com isso, é possível estabelecer um paralelo entre o teatro performativo definido por Féral e a prática discursiva que Zumthor define como “poética” para concluir que a performance, como um modo vivo de comunicação poética, é a base do teatro dito performativo e da performatividade.

Uma terceira proposição de entendimento e denominação para as recentes formas das manifestações da cena contemporânea foi feita por Luiz Fernando Ramos (2015), em associação às diferentes noções da perspectiva mimética das novas formas de acontecimento artístico. A partir da investigação da ambiguidade que a transporta para além do conceito limitado de imitação do já existente, o autor apresenta a noção de mimesis performativa como opção aos conceitos de teatro pós-dramático e performativo para dar conta dessa produção cênica mais inventiva. Com seu conceito de mimesis performativa, Ramos propõe um modelo alternativo de análise e conceituação para pensar as questões do teatro e das artes performativas hoje, que permite expandir, tanto o entendimento do espetáculo teatral como um todo, quanto de seus componentes cênicos, individualmente. Ao testar seu conceito em diferentes exemplos artísticos, ele vai além das questões específicas de gênero para investigar profundamente o sentido e a aplicabilidade das hipóteses levantadas em seu estudo sobre as perspectivas de uma cena estendida, que agrega diferentes linguagens em torno da postura antiteatral e antidramática, e que as caracteriza como performativas. Para tanto, o autor realiza...

[...] o resgate de uma ideia muito antiga, mas ainda fértil, a fim de operar o que, de uma maneira ampla, está se reconhecendo como a cena contemporânea. Entende-se por isso todas as manifestações espetaculares no campo do teatro, da performance e das artes visuais e plásticas, principalmente aquelas que se lançaram em obras performativas e que passaram a partilhar com a cena teatral o compromisso com um espectador atento, mas, ao contrário da convenção teatral mais arraigada, recusam o dramático (Ramos, 2015, p. 13).

Ao analisar a faceta espetacular da mimesis associada ao teatro e à afecção do público, Ramos explica que ela se define como ato performativo quando se opera a relação entre a obra e quem observa que é, no caso específico de seu estudo, relativa à afecção operada no público, durante certo tempo, pelas materialidades cênicas que confrontam, simultaneamente, o apresentado e o ato da recepção (Ramos, 2015, p. 19). Operar esse resgate da mimesis como antirrepresentação imitativa permite observar a forma como o conceito foi reciclado sem deixar de lado a representação, da mesma forma que o espetáculo antiteatral ou antidramático, mesmo negando as convenções do teatro, permanece espetacular e performativo (Ramos, 2015, p. 23). O conceito de mimesis apresentado por ele pressupõe, essencialmente, a dependência de um público espectador que a reconheça e por ela se deixe afetar. A exposição presencial a essa afecção é restrita a um tempo determinado, existindo sempre a intenção de afetá-lo de algum modo. Com isso, o autor estabelece a condição intrínseca do espetáculo, ou seja, a expressão de sua materialidade como superfície que se dá a ver e que, tempo-espacialmente indissociável do aqui e agora, se apresenta em duração e movimento “como póiesis de algo concreto, produção de visualidade e materialidade autônomas de qualquer referente anterior” (Ramos, 2015, p. 24).

Seus estudos sobre a Poética de Aristóteles permitem observar a definição de mimesis como práxis, ou seja, como ação que permite o resultado positivo da póiesis que acaba por conceder ao teatro um caráter espetacular. Esse caráter espetacular estabelece a tensão entre a trama, seu aspecto literário e narrativo, e a encenação, materialidade sensorial que constitui o espetáculo. Desta forma, a trama narrativa e a encenação do espetáculo, mesmo que entendidas separadamente nos estudos mais recentes sobre a cena pós-dramática ou performativa, jamais estarão, segundo o autor, completamente dissociadas, mantendo sempre um vínculo insuprimível (Ramos, 2015, p. 27).



Finalmente, Ramos situa nos escritos de Gordon Craig, ainda no início do século XX, a elaboração de uma “poética da cena” na qual a perspectiva espetacular se torna central e permite a composição de ações dramáticas que possibilitam encenar algo sem qualquer mediação literária (Ramos, 2015, p. 30). Futuramente, diferentes encenadores como Robert Wilson e Gerald Thomas levarão a extremos esta cisão, até que, finalmente, surgiram propostas para reconciliar cena e drama, realizando o que Ramos qualifica como “composições dramáticas não necessariamente mediadas pela literatura, mas articuladas como cenas” (Ramos, 2015, p. 33–31), ou seja, poéticas simultaneamente narrativas e espetaculares, a exemplo das praticadas por Romeo Castellucci ou Antônio Araújo.

Destacando esse tipo de realização poética como característica dos processos criativos hegemonicamente colaborativos, cuja construção distancia-se da literatura, mas guarda certo vínculo com uma trama consequente de ações dramáticas, ele observa um novo modo de operar a construção dramatúrgica. Nesta operação, constitui-se “uma sintaxe de superfícies, tessitura de cores e imagens, apresentação de objetos não previamente identificados” na qual não há significação certa nem “mensagens estáveis”, mas cuja percepção ocorre pelo “contato indiscriminado com as diversas materialidades que se alternam na composição física dos elementos, ou pelas massas sonora e visual que se apresentam como construções abstratas não narrativas” (Ramos, 2015, p. 31).

Ao contrário da noção de teatralidade de Féral, apresentada como resultado do saber do público da intenção do teatro que permite a percepção do fazer performativo, visto que espetaculariza a realidade transformando-a em ficção, Ramos a declara incapaz de abarcar todas as complexas relações implícitas na representação espetacular. Ele destaca a ambiguidade do termo, que, por um lado, se refere à narratividade da trama e, por outro, à espetacularização da cena. Neste segundo aspecto, a tendência de exacerbação do teatral como recurso para combater o ilusionismo na primeira metade do século XX converge com a antiteatralidade que recusa o dramático como sua razão de ser, mas não rompe completamente com as narrativas ficcionais em sua construção dramatúrgica. O teatro performativo se confirma, assim, como campo de fricção latente entre a matéria sensorial bruta que se apresenta em face da realidade de quem observa e a acolhe, entre a ficção e o real, cujo leitmotif passa a ser, efetivamente, a experiência do público.

Ao definir o que chama de mimesis performativa, Ramos desenha uma

proximidade entre as artes visuais e o teatro pela situação, comum entre eles, de oferecer aos sentidos algo cuja leitura dependerá exclusivamente do público espectador. Nas artes visuais, quem observa entra em uma sala onde há uma instalação ou qualquer outro objeto a ser contemplado e é colocado na “situação de ator ou agente produtor do sentido daquela obra” (Ramos, 2015, p. 42). A presença e a duração são condicionantes indispensáveis do fenômeno espetacular, mas seu ato representacional, sempre mediado por performers, dificulta a autonomia de referentes, a exclusão do aspecto mimético ou outras formas de abstração ou negação da realidade. Segundo ele, a inexorável materialidade do teatro, que requisita uma presença em tempo real, mesmo que algumas vezes desmaterializada em imagens virtuais, impõe um aspecto mimético de sobreposição ou duplicação da vida (Ramos, 2015, p. 40).

Por fim, Ramos credita sua noção de mimesis performativa a um movimento de fuga dos significados estáveis em direção ao vago e ao indeterminado, cuja transição do semântico para o sintático demanda uma disposição espaço-temporal para se impor. Segundo ele, “é nesse lugar e nesse tempo, partilhados entre a obra e quem a observa, que se trama uma sintaxe lúdica, um jogo de aproximações e distanciamentos, deslocamentos no espaço e no tempo que não constroem sentidos finais, mas constituem materialidades provisórias” (Ramos, 2015, p. 63). Num contexto de antimimetismo e antiteatralidade, Ramos propõe um novo modelo interpretativo, no qual sobrevive uma pulsão à mimesis e sua vocação performativa, atuando em formas mais abertas, cuja materialidade e presença se apresentam autônomas e livres de referências externas anteriores. Para Ed Andrade (2021, p. 40–41), a realidade material de uma performance aparenta sempre uma certa “ordem de presença” provocada pelos corpos inseridos no espaço de tensão entre as esferas do real e do ficcional, em três tipos de presença identificados por Fischer-Lichte (2014 *apud* Andrade, 2021, p. 42): a fraca, simples ser/estar do corpo fenomenal no palco; forte, quando mobiliza a atenção e o olhar do público, que sente o poder que emana do palco; e radical, quando a energia e intensidade do corpo fenomenal contamina e incorpora a própria energia do público.

Antônio Araújo (2008) aprofunda a discussão sobre o tema com o que chama, igualmente, de encenação performativa, ou seja, o trabalho de mise-en-scène de uma obra, na qual todos os elementos atuam, a exemplo da qualificação que ele atribui, simultaneamente, à equipe e a ele mesmo como encenador, na figura de performers-encenadores (Araújo,

2008, p. 254). Ele recorre a Renato Cohen (1989 *apud* Araújo, 2008, p. 254) para explicar que o teatro performativo emancipa a atividade teatral do trabalho de ator, instaurando o discurso da *mise-en-scène*, na qual um ator ou atriz se torna uma parte, e não mais o todo, que é composto também pela luz, pelo som e por outros elementos tão importantes quanto ele/a. Araújo destaca que esse tipo de encenação busca negar a representação, chegando a caracterizar-se como uma não encenação, isentando-se da proposição de unificar, simbolizar ou interpretar um texto ou a própria realidade. A encenação performativa pretende, então, instaurar um acontecimento cujo objetivo principal é a produção da experiência capaz de provocar uma interferência no público espectador a ponto de capacitá-lo para reagir e participar do processo que lhe é oferecido a ver e experienciar.

Finalmente, Araújo conclui que a vocação da encenação performativa é deixar-se atravessar por sentidos, por linhas de força e heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens, numa produção de presenças. Essas presenças seriam pedaços de sentidos, postos em contato e em movimento, criando fricções entre a realidade e a ficção para “colocar diferentes fluxos de desejo e de sentido em conexão, deixando emergir as diversidades, habitando em heterotopias e, por fim, desestabilizar as cristalizações de unidade”, participando de uma ação em um devir permanente (Araújo, 2008, p. 257). Esta ação performativa aglutina todas as expressões materiais da cena, expondo o público a uma experiência compartilhada por todo o conjunto de performers-encenadores/as envolvido na ação, em cena ou fora dela, cujo processo performante se dá desde a elaboração até a exposição da obra, que nunca é considerada como acabada ou concluída, mas em constante processo, e cujo trabalho apresenta sempre um aspecto inesperado e fendido, propenso à interferência e incursão externa no ato da recepção.

## 2.4 PERCEPÇÃO E RECEPÇÃO ATIVA

Para Mikel Dufrenne (1981), o objeto estético é concreto, existe plenamente segundo uma necessidade intrínseca, definitiva, na glória do sensível, que se produz na convergência de quem sente e do sentido. A arte, no entanto, exprime o liame do ser com a natureza, considerando que a experiência artística original reconduz o pensamento e, talvez, a consciência, à origem. O sujeito é sensível à experiência estética, que

responde a algumas de suas tendências e satisfaz algumas de suas necessidades por meio do objeto estético que, como obra de arte, só pode se realizar na percepção estética, na qual a estetização do objeto exige entrega e atitude. O sentido, então, segundo o autor, só se manifesta nessa experiência se todas as potências da consciência nela estiverem presentes (Dufrenne, 1981, p. 26).

Segundo Anna Barros, a arte passou, a partir das tendências modernistas do século XX, “a ser a percepção e não mais o contexto ou os objetos presentes” (Barros, 2010, p. 26). Pesquisas recentes sobre recepção e a experiência do público afirmam, igualmente, que as artes em geral, o teatro e a performance só se realizam ou se concluem na recepção, no contato e na percepção de quem observa ou assiste. Na verdade, a dúvida que emerge é se não teria sido sempre assim, ou seja, se efetivamente, em algum momento, a realidade e o entendimento da arte e do teatro não tenha acontecido somente na percepção e na mente do público e que não tenha sido apenas o desejo de artistas e encenadores o que os fazia crer, ansiar ou esperar que o público percebesse, visse ou compreendesse exatamente o que haviam imaginado ou planejado para suas obras artísticas.

Enfim, digressões à parte, o importante é que hoje está assimilado, por quase todos os meios artísticos, a consciência de que é na recepção, naquilo que o público pode ou consegue perceber e absorver da obra com seu próprio repertório, competências, habilidades e a partir da atenção que dedica ao que se lhe apresenta, que a obra ou o espetáculo cênico finalmente se concretiza. Ao analisar a percepção estética no campo das artes cênicas num contexto dramático e não performativo, Mikel Dufrenne a qualifica como uma percepção real, aquela que só quer ser percepção sem se deixar seduzir pela imaginação ou pelo intelecto que reduzem o objeto a determinações conceituais.

A percepção estética opera a neutralização tanto do irreal, quanto do real: quando estou no teatro, o real – atores, cenário, sala – não é mais o verdadeiro real para mim, e o irreal – a estória que é representada diante de mim – não é verdadeiramente irreal, visto que, da mesma maneira, posso participar e por ela me deixar envolver sem ser enganado, mas o que é real e o que “me envolve”, é justamente o “fenômeno” que a redução fenomenológica quer atingir: o objeto estético dado na presença e reduzido ao sensível como, por exemplo, a sonoridade da palavra ajustada aos gestos dos atores e aos encantos do cenário dos quais a atenção se empenha toda em preservar a pureza e a integridade, sem jamais evocar a dualidade do percebido e do real; o objeto estético é

apreendido como real sem remeter ao real, isto é, a uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como ruído de instrumentos, ao corpo do dançarino como organismo: ele não é outra coisa que o sensível em sua glória, do qual a forma que o ordena manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e imediatamente entrega o sentido que o anima (Dufrenne, 1981, p. 81).

Apesar de haver, no teatro performativo, maior interseção entre o real e o ficcional, a abordagem de Dufrenne permite avaliar a demanda de entrega e dedicação do sujeito ao objeto artístico no ato da recepção. Seria impossível falar de recepção sem abordar dois grandes autores clássicos sobre o tema da percepção nas artes, Rudolph Arnheim (2012) e Maurice Merleau-Ponty (1994), mas é na teoria de James J. Gibson (1986 *apud* Santaella, 2012) que foi possível encontrar os fundamentos mais relevantes para comprovar os efeitos da luz ativa na cena sobre a percepção do público. Foi a noção de ecologia da percepção e o conceito de *affordance* que permitiram compreender a luz como elemento determinante do ambiente cênico e sua influência sobre a percepção humana.

Segundo Santaella (2012), o interesse pela questão da percepção se intensificou com a influência das novas práticas artísticas e midiáticas sobre as faculdades perceptivas e cognitivas humanas a partir da segunda metade do século XX. Com isso, surgiram inúmeras teorias da percepção, muitas das quais concentradas exclusivamente em considerar a visualidade, tendo em conta a predominância do sentido da visão nos processos da relação do ser humano com o ambiente e sua orientação no espaço. Em segundo plano está a relação auditiva e, por fim, numa porção muito menor, aquela desenvolvida pelo tato, olfato e paladar. A observação dessa dominância dos sentidos visual e auditivo numa concentração dos estudos da percepção à visualidade e à relação entre o objeto percebido e o órgão da visão, em detrimento da estabelecida entre o que é percebido e a mente de quem percebe (Santaella, 2012, p. 3). Segundo ela, mesmo as teorias de Arnheim, que muito se dedicou à percepção nas artes, são muito mais voltadas para o que ocorre no campo visual, sem observar os processos mentais ou cognitivos que regem a percepção.

O próprio Arnheim admite o fato de sua obra mais significativa (Arnheim, 2012) ser limitada aos meios visuais e, entre eles, principalmente à pintura, ao desenho e à escultura, apesar de comentar, embora com menos frequência, a fotografia e as artes da representação. Abordando aspectos relativos à percepção como equilíbrio, forma, espaço, luz, cor e

movimento, o autor, mesmo sem ter a relação do público com a cena como seu intuito primeiro, acaba por explorá-la profundamente. As forças perceptivas, entendidas tanto como forças psicológicas quanto físicas, explicam a busca e a necessidade humana pelo equilíbrio, estado de forças antagônicas agindo sobre um corpo e compensando-se mutuamente (Arnheim, 2012, p. 11) e pela harmonia, encontrada quando o conjunto de elementos de uma composição se ajustam num todo unificado (Arnheim, 2012, 338), relacionando a percepção com a satisfação plena do sentido da visão. No entanto, com o desenvolvimento de teorias mais holísticas, capazes de abordar os vários aspectos do processo perceptivo, surgiram novas possibilidades de enfoque das peculiaridades ontológicas, epistemológicas, psíquicas, corporais e ecológicas da percepção, mais adequadas ao contexto atual das relações entre o ser humano e seu meio.

Foi na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e na ecologia da percepção de Gibson, além da semiótica da percepção de Peirce, que Santaella (2012) encontrou parte das respostas requeridas pelas novas questões a respeito da percepção, mas foram nas duas primeiras teorias que foi possível fundamentar, mais especificamente, a pesquisa sobre a relação perceptiva estabelecida entre a cena e o público por meio da luz. Numa retomada histórica das teorias da percepção, a autora relembra o conceito grego da percepção como um evento interior de quem observa, questiona o realismo ingênuo da veracidade da percepção pela lógica newtoniana e reavalia a diferenciação entre o mundo percebido e o mundo descrito pela física a partir da teoria da relatividade e da física quântica. O realismo direto, para o qual o mundo não é mais como parece ser, contudo é aquilo que é percebido, se tornou uma tese ontológica, mas que não se sustentou ao reduzir o processo todo ao papel desempenhado pela mente ou pela consciência. Nas versões do materialismo, o que prevaleceu foi o dualismo entre matéria e mente, associando a percepção aos fatos físicos, de onde se originou o realismo indireto, que descreve a percepção como “ontológica, epistemológica e causativamente indireta” (Santaella, 2012, p. 5).

Segundo Gibson, “nossos órgãos sensoriais, ou seja, nossos sentidos, são meios pelos quais se estabelece a ponte entre o que está no mundo lá fora [...] e o mundo que, na falta de um nome melhor, chamamos de mundo interior” (Santaella, 2012, p. 6). Esse processo se dá apenas pela estimulação dos sentidos, o que não explica o que a percepção adiciona ao percebido e que não está lá fora, no mundo fenomênico e que não faz parte, portanto,

da estimulação. É quando acontece o que é chamado de compreensão ou significado, tanto do que está lá fora quanto do que é produzido como efeito, sintetizados pela mente ou consciência. Na passagem dos órgãos sensoriais para o cérebro, algo se perde e algo se acrescenta e é aí que está, exatamente, a questão da percepção, está no que ocorre dentro do cérebro, e não apenas no ato físico de perceber.

O nativismo e o empirismo tentaram resolver o paradoxo da contribuição da mente ao processo perceptivo: o primeiro alega que a síntese mental é intuitiva ou inata, não pressupondo um aprendizado; e o segundo afirma que ela é resultante de experiências anteriores. Para os empiristas, os sentidos fornecem uma matéria bruta a ser suplementada pela mente, que constrói o mundo de acordo com um potencial que lhe é próprio, uma capacidade associativa inferencial. Uma teoria gestáltica atribuiu a síntese mental a uma organização sensorial, diferenciando sensação e percepção espontânea da forma, também conhecida como teoria do campo (Gibson, 1986 *apud* Santaella, 2012, p. 9). Para Gibson, o estímulo é essencialmente desestruturado e a mente é que constrói e elabora as formas. Para os gestaltistas, igualmente, a percepção é fruto de uma organização mental, na qual o todo é maior que a soma das partes, e em cuja estimulação sensorial já ocorre uma síntese.

Em uma analogia desta teoria com a percepção teatral, o resultado será sempre maior do que a soma de todos os estímulos recebidos na experiência teatral. Segundo Gibson, há alguma coisa na percepção da qual a soma não dá conta, o que faz muito sentido na relação do público com o teatro, onde apenas o conjunto do que lhe é dado à percepção, e não suas partes isoladas, o afeta efetivamente. Complementando estas observações, Santaella destaca, ainda, que os gibbonianos acreditam que a percepção consiste em captar estruturas significativas na luz por meio de um processo de inferência determinada, de onde surgiu sua teoria ecológica da percepção. Essa teoria, dentro dos parâmetros apresentados a seguir, ajudam no entendimento da concepção epistemológica da percepção que envolve um ambiente informativo e um percebedor ativo.

Antes de mergulhar na teoria gibsoniana, no entanto, com o objetivo de demonstrar sua complementariedade, Santaella perfaz uma apresentação sintética, por mais difícil que seja sintetizá-la, da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, exposta brevemente a seguir. A partir de alguns antecedentes filosóficos, é possível demonstrar, de maneira sucinta e eficaz, a contribuição de cada parte da teoria de Merleau-Ponty, concebida

nos interstícios do corpo vivo com a pulsação do mundo, para a constituição do todo. Segundo Pardelha (2017 *apud* Santaella, 2012, p. 17), a percepção para Merleau-Ponty é como uma abertura primordial a uma existência exterior, uma comunhão com o que as coisas nos revelam sobre si mesmas. É nesta comunhão que o mundo se mostra em sua materialidade a quem se encontra em potência de vê-lo no que ele revela, mas nunca por inteiro.

Nos estudos clássicos da percepção, a sensação é o elemento primário que, ao contrário da experiência vivida, resulta na percepção como um conjunto de sensações destituídas de significado. Para Merleau-Ponty, no entanto, tudo o que é percebido está prenhe de ambiguidade e pertence a um contexto que lhe dá forma, sendo, por isso, impossível decompor a percepção em sensações. Para ele, perceber não é recordar e não existem forças associativas que operam de modo autônomo. A experiência imanente acessa um passado que a envolve, sendo a percepção o primeiro acesso que temos às coisas e o fundamento de todo conhecimento. A reflexão fenomenológica esclarece as origens perceptivas da experiência real, ao considerar a natureza do sentir em sua comunicação vital com o mundo, aquilo que o torna presente. Isso se dá no campo fenomênico, um ambiente ambíguo, no qual acontece a reflexão de um indivíduo condicionado por sua situação concreta no mundo.

Considerando a percepção como um fenômeno psicofísico, o corpo vivo é incorporado em um sistema casual de estímulo e resposta, cuja estimulação de um órgão do sentido produz a percepção. O corpo se torna, então, o ponto de encontro entre passado, presente e futuro, considerado pela psicologia como um objeto afetivo, cujas sensações cinestésicas o habilitam a reconhecer sua localização espacial, posição e orientação. Retornando à questão da experiência, Merleau-Ponty busca a descrição fenomenológica do corpo na investigação da espacialidade. O ser é seu corpo e dele tem uma “imagem corporal” como intencionalidade encarnada, considerando a posição do corpo em relação aos objetos externos. Além disso, a consciência, o ser para a coisa por intermédio do corpo, é inseparável do mundo percebido. A espacialidade corporal, no entanto, só é revelada pelos projetos aos quais o indivíduo se engaje e que elucidam a sua existência espacial. O corpo habita o espaço e se projeta na direção de um mundo perceptivo, cujos sentidos são poderes individuais que o estruturam em uma experiência unificada. O sujeito e o mundo formam, assim, um todo organicamente relacionado. O corpo vivo, para Merleau-Ponty, é uma unidade sintética de poderes sensórios



que é atraído pelo sensível e que só é experienciado à medida que se percebe algo. Para não cair no dualismo entre sujeito e objeto, é preciso buscar na experiência a dialética na qual as coisas começam a existir. É criado, então, um fluxo primordial do que se torna significante quando ela atrai o corpo e quando a significância da coisa e do corpo existem conjuntamente, uma implicando a outra.

Quanto à expressão, Merleau-Ponty afirma que a intencionalidade genuína se encontra exclusivamente no pensamento traduzido pela fala. No entanto, a fala não necessariamente pressupõe um pensamento anterior, do qual seria mera cópia, mas ela realiza o pensamento, ela é o pensamento do orador. Ele relaciona a fala, o orador e o discurso de forma a traduzir o encantamento pelo texto que não se chega a prever, mas pelo qual se é possuído. Só ao final desse encantamento é que é possível refletir sobre o discurso ou o texto. É preciso, para isso, estar atento ao silêncio primordial no qual toda fala se origina. A fala constitui um gesto genuíno, cuja comunicação e compreensão resulta de um ato de reciprocidade entre intenções. Há uma presença corporal primordial na qual expressão e compreensão se realizam pelo ser-no-mundo do falante, cuja intenção o ouvinte apreende pela modulação do seu próprio ser. Para Merleau-Ponty, a fala e o gesto só expressam o pensamento se o corpo já for esse pensamento. É pelo corpo que se compreende o outro e se percebem “coisas”, sendo essa a maneira de se situar no mundo e de estruturar a experiência como subjetividade encarnada na qual mente, pensamento e corpo estão enraizados.

Todo saber, segundo Merleau-Ponty, se instala nos horizontes abertos pela percepção, sendo impossível separar o conhecimento da experiência perceptiva em que ele se origina. A sensação dessa experiência passa a ser a estrutura do ser-no-mundo, cujo sujeito é uma potência que nasce com um meio e se sincroniza com ele. A espacialidade vivida em uma experiência integrada é inseparável dos sentidos e da sensação. O sentir surge da coexistência com algo, da entrega, do abrir-se a esse algo antes de qualquer reflexão ou ato pessoal.

É fácil constatar na própria experiência que não há um ego pensante atrás dos nossos olhos e corpo quando contemplamos ao longe o azul profundo do mar unindo-se à luz azul do céu, ou quando nos aconchegamos no calor tépido de um corpo amado. Sentir é uma atividade anônima com final em aberto, anterior e pressuposta por nossa existência pessoal (Santaella, 2012, p. 29).

Buscando capturar a gênese do espaço, o sujeito é descrito,

fenomenologicamente, como uma subjetividade encarnada, sendo que o sujeito da experiência é o corpo fenomênico ligado ao mundo. O espaço oscila, então, entre ser parte do mundo ou ser um princípio da unificação entre o sujeito e a experiência. A percepção espacial revela que ser é estar situado e que vir-a-ser no mundo é o vir-a-ser de um ser que se orienta. A espacialidade primordial é inseparável do ser-no-mundo e a reflexão sempre encontra uma espacialidade já adquirida, indicativa de uma existência pré-pessoal do corpo como um eu natural, anônimo e generalizado. Já “o fundamento primordial das direções espaciais repousa na apreensão compreensiva e recíproca do corpo fenomênico com o mundo. Esse ancoramento do corpo no mundo e a dialética corpo-mundo anônimo são a fonte da objetividade” (Santaella, 2012, p. 32).

Considerando o envolvimento no mundo por meio do corpo, haverá sempre uma relação entre uma atitude corporal particular e a aparência dos objetos, chamada constância perceptiva. Essa constância das coisas, como da cor em variações de luminosidade, por exemplo, está fundada na consciência primordial do mundo como base de todas as experiências. É na medida em que a percepção é aberta ao mundo e às coisas que se reconhece a constância das coisas. Esse ancoramento no mundo é, simultaneamente, finitude, incompletude e abertura, na constância do próprio corpo no mundo.

A percepção requer articulações formais e espaciais, a exemplo da profundidade, que se origina na espacialidade viva do corpo fenomênico, ou da luminosidade, que desempenha um importante papel no campo perceptivo. As coisas têm, então, uma unidade intersensorial sintética dos poderes sensoriais do sujeito encarnado. Essa unidade sintética retoma, ou dá acabamento, a uma intensão alheia ou, ainda, inversamente, realiza, no exterior, suas potências perceptivas por um acasalamento de seu corpo com as coisas. A riqueza da percepção envolve uma ambiguidade fundamental, uma natureza com desfecho aberto e inseparável da objetividade das coisas. O mundo, assim como o teatro, não é um objeto acabado, ele tem fissuras, lacunas, subjetividades. O sentido das coisas não são significações oferecidas à inteligência, mas estruturas opacas, cujo sentido último permanece embaralhado. “Só quando vividos, por mim ou por sujeitos tais como eu, é que a coisa e o mundo existem, pois eles são o encadeamento das nossas perspectivas, ao mesmo tempo que transcendem todas as perspectivas, porque esse encadeamento é temporal e inacabado” (Merleau-Ponty, 1994 *apud* Santaella, 2012, p. 33). É nessa ambiguidade e nas fissuras existentes no objeto observado que se encontra a performatividade, na relação

entre o sujeito e o objeto, nos vazios que ele preenche por meio de sua percepção a apreensão do mundo.

Assim, a objetividade nasce na relação corpo-mundo e no poder primordial do sujeito encarnado de se ancorar no mundo pré-objetivo, pelo exercício de seus órgãos sensórios. As coisas se tornam reais quando são apreendidas como objetos intersensoriais. As coisas são inseparáveis de quem as percebe, pois nascem da sua apreensão do mundo, mas também objetivas e independentes. A identidade e a constância não são inertes, mas fruto de uma existência dinâmica resultante do convite e resposta das coisas à exploração perceptiva. Assim, a cor e a luz não são qualidades fixas, mas têm a ver com o olhar de quem percebe e com a resistência que oferecem à percepção. A objetividade emerge no habitat do eu natural e a apreensão do mundo não se reduz às coisas, mas também inclui o “Outro” e o “mundo cultural”.

A percepção do Outro só pode acontecer em uma situação pré-reflexiva, na qual se revela o cogito (elemento puro, fundamento absoluto do conhecimento) para que a subjetividade se torne uma intersubjetividade. A consciência é perceptiva, ela é uma existência que se caracteriza pelo diálogo, fazendo dos outros e da cultura partes da imagem corporal já compreendidas antes de qualquer reflexão. O corpo é expressivo e, por sua presença no mundo, é o meio de comunicação entre o Eu e o Outro. A experiência se refaz continuamente no tempo e o Eu e o Outro se enredam nessa experiência ambígua e opaca. Para Merleau-Ponty, o sujeito é subjetividade encarnada que sente prazer nos interstícios orgânicos com o mundo e com os outros, sem nunca ter dele uma apreensão completa, abrindo espaço para outras subjetividades encarnadas num mundo social compartilhado.

Merleau-Ponty retorna ao cogito para buscar o direito relativo de estar no mundo. Apesar da existência pessoal do sujeito ser ambígua, inconstante, obscura e incerta, ele busca transcender essas condições pela reflexão pura para, pela consciência, alcançar a claridade e a verdade. No entanto, ele admite a ambiguidade, o erro e o engano como inerentes ao conhecimento que emerge da experiência perceptiva primordial, refletindo sobre as emoções verdadeiras e ilusórias numa esfera de ambiguidade. Em relação à linguagem, ele explica que a fala ultrapassa o pensamento que lhe funda e ultrapassa o pensamento que tenta entendê-la. Numa operação paradoxal, ela tenta expressar, por meio de palavras, significações dadas, uma intenção que transcende e fixa o sentido das palavras pela qual ela

se traduz. Assim, a concordância do ser consigo e com outrem é dada pela fala resultante da expressão temporal e ilusória, visto que é fundamentada em um momento de vida fugidio.

Há um enraizamento do pensamento na consciência perceptiva cuja espessura temporal e contingência não podem ser avaliadas. Não existe uma reflexão pura e o conhecimento, a certeza e a verdade revelam sua condição ambígua e opaca. Merleau-Ponty afirma que não há, para o sujeito, separação entre o interior e o exterior. O mundo está todo dentro dele e ele está inteiro fora de si mesmo. O cogito compatível com a sua experiência vivida é a ambiguidade do sujeito de ser-no-mundo e ser-para-si numa relação existencial como ação e constante autotranscendência. Antes de ser objeto de seu próprio pensamento, o sujeito precisa existir e fazer existir o mundo à sua volta. O pensamento formal, então, está “fundado no pensamento intuitivo e é deste que brotam as certezas e as verdades. [...] Não há conhecimento absoluto, nem erro absoluto, porque nossa experiência da verdade é inseparável do nosso ser em situação”. Assim, a concepção fenomenológica da verdade se afasta tanto do dogmatismo quanto do ceticismo. “Estar na verdade é estar no mundo” (Santaella, 2012, p. 37).

A percepção é, por sua natureza, temporal, requerendo uma síntese corporal cuja espacialidade e motricidade acontecem no tempo. E ser-no-tempo é ser-no-mundo, o sujeito é o próprio tempo. Sem fluir de um lugar para outro, ele se constitui na sua relação viva com o mundo, numa síntese entre o passado, o presente e o futuro. O presente, para Merleau-Ponty, é um campo de presença que se abre para o passado e o futuro e conduz a uma inter-relação com essas dimensões temporais. Husserl (1994 *apud* Santaella, 2012, p. 38) fala do fluxo de consciência, no qual cada experiência, cada percepção ou simples sensação é a ressonância de viver em continuidade. A experiência do tempo, então, é determinada por uma instantaneidade que tem lugar na consciência. Para Merleau-Ponty, o tempo é uma rede de intencionalidades que se sobrepõem e encontram seu centro no sujeito-corpo. O sujeito e o tempo constituem, assim, uma cadeia interconectada de campos de presença.

Desta forma, o eu afeta, é afetado e se autoafeta numa subjetividade que não está no tempo, mas que se confunde com a coesão de uma vida. Sujeito e objeto são momentos abstratos de uma totalidade concreta única, que é a presença, cujo corpo fenomênico e cognitivo é revelado pela experiência de estar (presente) no mundo. Na relação entre liberdade e engajamento, a presença significa que não existe casualidade na conexão

do indivíduo com o corpo, o mundo e a sociedade. A liberdade, que nunca é absoluta, requer um poder sustentado pelo engajamento, uma entrega vivida na ambiguidade. A fenomenologia radical de Merleau-Ponty relaciona a subjetividade corporal do sujeito em troca dialética contínua com o mundo e com outras subjetividades encarnadas. Ele propõe um retorno à experiência concreta, contrária ao dualismo da objetividade e subjetividade, pela análise do corpo, do pensamento, do tempo, da intersubjetividade e da liberdade sustentada pelo engajamento. Ele apresenta uma consciência primitiva do sujeito, que encontra na percepção a sua operação mais imediata, mais embrionária, cuja consciência constitui uma rede de intenções significativas que se abre ao mundo e ao outro. E é, finalmente, da inerência primordial do ser-no-mundo que se abre caminho para a visão ecológica do ambiente vivido, da fenomenologia da percepção para a ecologia da percepção.

Ainda sobre a fenomenologia da percepção, Anna Barros (2010) expõe, a partir da análise das obras e experiências de James Turrell e Robert Irwin, a arte como resultado da experiência que quem observa “leva” consigo e na qual o artista assume a percepção como meio de trabalho artístico. Inspirado por Saint-Exupéry, Turrell explora a luz e o espaço para “criar uma arte cujo próprio meio é a experiência fenomenológica, principalmente pela visão, tendo a luz como material” (Barros, 2010, p. 92). A autora explica ainda que os textos de Irwin...

[...] são frutos da experiência ganha por meio de uma curiosidade que se estende por vários domínios do saber. É essa penetração em extratos da mente humana o que torna tão autêntica sua certeza do domínio da percepção sobre a cognição como fonte de conhecimento. Toda beleza e sofisticação desse logos nascente, pleno de tudo o que se definiu por humano, é o que Irwin deseja tornar consciente de uma arte que não oferece uma transformação, uma re-apresentação de algo, mas sim a experiência direta do que está acontecendo no processo “do fenômeno” (Barros, 2010, p. 140).

Na busca de respostas aos seus questionamentos a respeito da experiência artística, Irwin (1979 *apud* Barros, 2010, p. 141) revela que “o verdadeiro departamento da arte é a natureza de nossas percepções de algo, esse algo que ocorre em cada um de nós e antes de qualquer coisa”. Ele acrescenta, ainda, que o fenômeno artístico só se torna possível pela quebra da ideia de permanência, visto que é ao aceitar a impermanência

que se abre a possibilidade para o fenômeno em si. Esse fenômeno que pontua a arte do século XX, a exemplo da performance, é o que permite uma percepção não objetiva da obra ou do acontecimento artístico.

Ferraz (2009 *apud* Santaella, 2012, p. 42) afirma que a atividade perceptiva, segundo Merleau-Ponty, indica que o mundo não é alheio à subjetividade, mas sim um campo de eventos assimilados harmoniosamente pelos poderes do corpo. Essa assimilação ocorre a partir de um pacto estabelecido naturalmente entre o corpo e o mundo, no qual a percepção apreende significativamente os eventos que encontra. Santaella entende que esses argumentos insinuam o conceito de *affordance*, proposto por James J. Gibson a partir de sua teoria da ecologia da percepção. Para desenvolvê-la, seu fundador elaborou, antes, uma teoria inédita dos sentidos como sistemas perceptivos ativos, contrariando a ideia, tradicionalmente considerada, do estímulo externo de sentido passivos. Em sua teoria da percepção ecológica, o sistema perceptivo está em sintonia com as variações e as invariantes do ambiente, ativamente buscadas pela interação de um observador em movimento.

Numa evolução de sua visão psicofísica, Gibson define a percepção como função da habilidade de detectar informações, envolvendo um processo ativo de ressonância à informação. Ele afirma que os sistemas perceptivos, em vez de serem estimulados, como se acreditava até então, ressoam a informação. Essa ressonância, que ele chama de informação ótica, realiza uma unidade na interface entre o animal (ser) com o ambiente (meio), considerado ecológico por ser concebido como relativo ao animal que nele habita. No conceito de ecologia da percepção, o ambiente não é apenas o que é percebido, mas é, sobretudo, uma fonte de estimulação.

Para Gibson, os sentidos não são meros produtores de sensações, mas mecanismos ativos de busca e seleção de informações. A concepção ecológica e epistemológica da percepção de Gibson demonstra como o contato e a compatibilidade em ser percebido e ambiente são possíveis, por envolver um ser percebido ativo e um ambiente informativo ou estimulativo. Ao descrever fatores como movimento, forma e distância, Gibson demonstrou se preocupar menos com a maneira como as coisas aparecem do que com o que há para ser visto. A fenomenologia foi substituída, assim, pela descrição do ambiente como ponto de partida para a percepção, rompendo com a ideia de que a percepção está confinada ao presente instantâneo e incorporando os conceitos de evento e de sequência de eventos como fatos perceptivos.

A ecologia da percepção é definida, então, como “uma realização epistêmica ativa, voltada à sobrevivência em um ambiente estruturado e dinâmico, ontologicamente relativo ao percebedor, na qual não existe separação possível entre mente e matéria, entre o percebedor e o mundo” (Santaella, 2012, p. 49). O ponto de partida do conceito de ecologia da percepção está na reciprocidade dinâmica entre animal (ser) e meio (ambiente), cujo modo de vida (percepção e comportamento) está atrelado à ideia de entorno e ambiência. Para relacionar o ambiente com o percebedor, Gibson destina boa parte de seus estudos à luz, considerando que a informação disponível à percepção deve estar em um meio iluminado, além de descrito. Ele esclarece que não se trata apenas de uma luz que sirva para estimular os receptores, mas de uma luz cuja informação possa ativar todo o sistema, diferenciando, para isso, a ótica clássica da ótica ecológica. A ótica ecológica diz respeito, segundo ele, à informação disponível à percepção, atravessando a ótica física, a ótica geométrica e a ótica fisiológica, indo além delas. Ele distingue, ainda, três tipos de luz: a luz como energia física, a luz como estímulo para a visão e a luz como informação para a percepção.

A síntese de Gibson ainda prevê que o ambiente e o processo da percepção sejam descritos, introduzindo outra maneira de pensar a respeito com diferenças capitais no tratamento dado àquele que percebe e ao ambiente percebido. A ecologia perceptiva de Gibson apresenta uma visão completamente nova dos processos perceptivos, para a qual o animal-observador e o ambiente físico são recíprocos em um ecossistema integrado e cujos conceitos se articulam em uma lógica própria e particular. Segundo ela não existe distinção absoluta entre observador e mundo nem unidades naturais últimas; seus elementos não são contextualmente independentes nem existem cadeias lineares dos processos perceptivos; espaço não tem precedência sobre o tempo e esse não se configura como uma série disjunta de instantes evanescentes; conhecimento e vida não são processos intrínsecos ao animal-observador.

O primeiro ponto abordado por Santaella na conceitualização da teoria de Gibson é a distinção entre ambiente vital e espaço físico. Para ele, o ambiente é tanto aquilo que é percebido quanto fonte de estimulação necessária à percepção. No conceito clássico da física, o ambiente é dividido em matéria e energia, mas no nível das relações ecológicas, porém, ele é constituído por meios, substâncias, superfícies e layout de superfície. Os meios são basicamente os elementos que constituem o

planeta: terra, água e ar, entendidos num conceito novo de percepção e ação. O mesmo meio em que o animal se move é também o meio para a luz, o som e o cheiro. O movimento do animal é guiado ou controlado por esses estímulos, informações sobre as coisas detectadas pelo animal para guiar e controlar sua locomoção. Ainda numa ordem ecológica, a atmosfera e a gravidade também são características do meio, além das porções de matéria em estado sólido ou semissólido, que não transmitem luz ou odor e que não permitem a locomoção, como as rochas, o solo, a areia, a madeira, os minerais, etc., chamadas substâncias.

As superfícies são as interfaces entre os estados da matéria (sólido, líquido e gasoso), como a terra-água no fundo de um lago, por exemplo, a água-ar e a terra-ar, que Gibson chama de *ground*. Para completar o ambiente, existem os layouts das superfícies e o fluxo reverberante da luz no meio, ou seja, o modo como a luz é absorvida e refletida nas superfícies, dependendo da composição das substâncias.

O ambiente, para um observador, consiste de substâncias, o meio e as superfícies. A gravidade, a luz, o calor, o som e as substâncias voláteis preenchem o meio de modo que o observador está imerso em um mar de energia física, um mar flutuante que passa por ciclos de mudança, especialmente de temperatura e iluminação (Santaella, 2012, p. 53).

O ambiente é o entorno dos organismos, animais que percebem e agem, e ambos formam um par inseparável, pois um implica o outro. O princípio fundamental da investigação ecológica de Gibson é que o ambiente acolhe o animal e se oferece a ele. A ecologia trabalha com a noção de que o ambiente para um organismo vivo difere do ambiente para um objeto físico. Todo animal é, até certo ponto, um percebedor e um agente, pois percebe o mundo e age nele. O conceito de ambivalência indica que a informação atua na reciprocidade entre o que é envolvido e o que envolve, denotando como o ambiente circunda os animais a partir de uma propriedade ecológica relativa a criaturas que se movem. O conceito de ecossistema surge como o ambiente que permite a vida animada, cuja mobilidade, traço essencial do ser vivo, dá origem à dinâmica básica do ambiente: o evento.

A teoria gibsoniana entende o espaço vazio como superfície e o tempo vazio como evento, sendo as relações espaciais encarnadas em relações entre superfícies e relações temporais corporificadas em eventos particulares. O animal em seu modo de vida não percebe o tempo, mas processos, mudanças, sequências, então o fluxo dos eventos ecológicos difere da



passagem do tempo linear newtoniana, pois os eventos podem ser percebidos, o tempo não. Os eventos fluem de modo heterogêneo e diferenciado, têm começo e fim, são fluídos e semielásticos e possuem uma estrutura sequencial.

Considerando a ênfase ecológica no ambiente constitutivo das condições nas quais a vida evolui, o conceito mais original e influente da ecologia da percepção é o conceito de *affordance*, impossível de traduzir, segundo Santaella, sem perder a sutileza do seu sentido: “a vida evolui de uma variedade de maneiras para tirar vantagem daquilo que o ambiente tem para oferecer.” Para Gibson, a percepção é direta e os valores das coisas são percebidos imediata e diretamente. As *affordances* não são propriedade físicas abstratas, mas únicas para determinado animal e seus semelhantes, devendo ser medidas em sua relação com aquele animal. Isso define uma compatibilidade entre a vida e o ambiente, ou seja, o nicho ocupado pelo animal, que difere de habitat por se referir mais ao modo como ele vive do que ao lugar em que vive. Um nicho, então, é entendido como um conjunto de *affordances* específicas para um determinado animal.

A percepção implica um ambiente significativo que se revela para um percebedor e as *affordances* representam os significados dos traços deste ambiente, ou seja, tudo o que ele oferece ao animal, incluindo objetos, perigo, alimento, proteção, abrigo, suporte, aquecimento e tudo o mais que possa ser relacionado às formas vivas e esteja ontologicamente atado ao animal. Elas são fatos ecológicos pertencentes às funções do ambiente relacionadas ao animal, sendo, portanto, recíprocas a ele. Elas existem como oportunidades e, embora recíprocas, não são subjetivas ou contingentes aos humores ou necessidades do animal, que pode se dispor a fazer uso delas ou não. Elas se apresentam como um potencial para a interação do animal com o ambiente. É ele que age, mas só o faz por meio da utilização de uma *affordance* que, por sua vez, é indissociavelmente ligada a ele. As *affordances* têm sempre por referência o animal e suas capacidades, podendo ser usadas como melhor se lhe aprouver.

O animal percebe o ambiente e detecta suas *affordances* no seu patamar mais fundamental. A sobrevivência, em seu nível mais elementar, depende da percepção das *affordances*. Os animais vivem em nichos ecológicos que são modos potenciais de vida oferecidos pelo ambiente, ou seja, um conjunto de *affordances* que podem ser positivas ou negativas. Ao mesmo tempo que o ambiente dá suporte à vida, ele também pode oferecer elementos potenciais para destruir a vida, ou seja, *affordances* em um ecossistema dinâmico de vida e morte.

Para Gibson, assim como para Merleau-Ponty, ambiente a animal, objeto e mente, sujeito e mundo, são interdependentes e indissociáveis, sua separação é inconcebível em todos os níveis. Numa análise associativa, o sujeito em relação com a ação cênica, seja como recebedor ou como agente, é inseparável do ato teatral performativo ao qual se dedica, cujo estímulo informativo ativa sua percepção em direção ao seu ambiente perceptivo. O mundo social compartilhado de Merleau-Ponty pode se assemelhar à experiência do sujeito com a representação cênica, seu elenco e plateia, sendo que ela só pode adquirir consciência do outro e do que observa se tiver plena consciência de si neste conjunto de relações que estabelece. Ele acrescenta ainda que o sujeito só pode se relacionar com o mundo se ele próprio fizer existir esse mundo a partir de si mesmo, localizando-o ao seu redor.

Ao analisar a classificação dos sentidos de Gibson como mecanismos ativos de busca de informação, sinto-me inclinada a associar esse conceito aos sentidos do público, cuja percepção advém do seu interesse e disposição ativa para estabelecer uma relação com o espetáculo. Os tipos de luz detectados por ele também permitem certa analogia com as funções da luz como instrumento de visibilidade e como elemento dado à percepção, incluindo tanto o fenômeno físico quanto o informativo da teoria gibsoniana. A relação reconhecida pela ecologia da percepção entre o ambiente e o percebedor pode perfeitamente ser adaptada à relação analisada aqui entre o teatro e o público, que percebe e age ativamente no ambiente teatral que o estimula

Finalmente, é o conceito de *affordance* que mais parece atender ao conceito do potencial performativo da luz como algo oferecido à percepção do público, para estabelecer uma relação perceptiva e informativa entre ele e a cena. Parafraseando o conceito de Gibson apresentado por Santaella, é possível demonstrar como o ambiente significativo do teatro se revela para o público e a luz atua como uma *affordance*, cujos significados representam aquilo que ele oferece a quem observa, ou seja, seus aspectos físicos, materiais e emocionais, suas características e estímulos aos sentidos atentos e ativos. Ela está diretamente ligada às funções da luz no espetáculo, atada a ele e ao público, com quem se relaciona sensorialmente, sendo, portanto, recíproca a ele.

A luz cênica existe como uma oportunidade não subjetiva ou contingente às necessidades do público, que pode se dispor a fazer uso dela ou não. Ela se apresenta como um potencial elo para a interação do público

com o espetáculo, considerando que, se ele age, só pode o fazer por meio da iluminação. Lucas Amado<sup>29</sup> lembrou, a esse respeito, uma impressão expressa pelo fotógrafo, iluminador e artista visual uruguaio Waldo León sobre a percepção da luz e da iluminação no teatro, entendida por ele como “a influência mais importante em nossa percepção visual do mundo” (Amado *apud* Luciani 2020, anexos, p. 142). A luz, como *affordance* da cena, vai ter sempre por referência as capacidades e características do público, que percebe e detecta informações e estímulos contidos na visualidade do espetáculo no seu patamar mais fundamental. Segundo o conceito de *affordance*, a iluminação seria um dos elementos que o espetáculo tem a oferecer para o público como forma de ativação e subsistência da relação estabelecida entre ambos.

Um possível exemplo da ação da luz sobre a percepção do público com base no conceito de *affordance*, ou seja, daquilo que o ambiente oferece à percepção, pode ser dado pelo efeito criado para a coreografia principal do espetáculo *A Loucura de Bispo*, dirigido por Octávio Nassur e coreografado por Patrícia Machado, para a Cia. Hart Company em 2014. A um momento dado e preciso, mais próximo do final do espetáculo, uma música intensa, crescente e presente invadia a sala e o palco, este dominado também por um elemento cenográfico potente, elásticos tensionados entre os quais os bailarinos se enredavam com os movimentos de uma angustiante e violenta coreografia. Os elásticos eram agitados com tensão e intensidade crescentes, acompanhados igualmente pela música produzida ao vivo. O desafio foi descobrir como a luz poderia, com seus recursos, tanto mostrar os finos e discretos elásticos quanto corresponder e evidenciar toda a força e energia expressos pela música e pelos movimentos intensos do elenco de bailarinos e bailarinas.

A resposta surgiu ainda na sala de ensaio, durante o processo de criação das coreografias, e concretizou-se ao chegar no teatro onde seriam feitas as apresentações do espetáculo. Desde o primeiro contato com a coreografia em questão, ficou imediatamente claro que o público teria que sentir, de forma mais visceral e experiencial possível, a manipulação imposta pela coreografia a esses elásticos, perceber sua vibração, acompanhar seu movimento intenso e aflito. Essa ação, como expressão da mente perturbada da personagem título do espetáculo, um artista alucinado por

---

29 Em entrevista realizada como parte da pesquisa doutoral que deu origem a este livro. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032021-131705/publico/NadiaMorozLucianiVC.pdf>. Anexos: p. 142-150.

vozes, surtos de loucura e devaneios criativos, precisava ser compartilhada com o público.

A solução de usar sombras para projetar as imagens do elenco e dos elásticos, ampliando a percepção deste movimento por parte do público, era a mais plausível, mas a dificuldade seria definir onde, num teatro à italiana, essas sombras poderiam ser projetadas. A resposta só foi encontrada ao adentrar o teatro e ver as paredes claras da plateia. Seria ali, envolvendo o público e o afetando com sua presença impositiva e marcante!

E foi, efetivamente, por meio de dois refletores instalados no chão no fundo do palco que foi possível projetar as sombras dos bailarinos em movimento nas paredes da plateia, ao longo de toda a sala quase que até o final dela. A ideia, inicialmente, não foi bem aceita pelo coreógrafo e pelos bailarinos, pois havia o risco de tropeçarem nos equipamentos e até mesmo se machucarem, isso sem contar o espaço considerável do já bem restrito palco que ocupavam. No entanto, numa justa equação entre custo e benefício, perdas e ganhos, todos acabaram cedendo em face do resultado obtido. O efeito consistia numa luz que, da mesma forma que o som, invadia igualmente palco e plateia, projetando imagens e afetando a percepção o público, contagiando-o com os movimentos enérgicos, além da vitalidade e intensidade do som e da cena. Esse efeito, identificado posteriormente como um tipo de “luz surround”, envolvia a plateia no mesmo clima e ambiente em que se encontrava o grupo no palco, permitindo o compartilhamento da mesma tensão e a percepção, tanto por meio de seus sentidos mais latentes, a visão e a audição, mas também com todo o seu corpo, da pulsação da música à contagiante emoção da cena executada no palco e recebida na plateia.

Algumas destas experiências sensoriais com a iluminação permitem conceber, então, uma diferente forma de recepção na qual o público adquire a possibilidade de uma participação mais ativa e presente. A experiência do público e as teorias da recepção têm sido tema recorrente e importante campo de estudo de autores, teóricos e estudiosos do teatro. Ainda no início do século XX, Edward Gordon Craig recusou a tradição mimética do século XIX para valorizar o vínculo que une o público ao espetáculo. Segundo Roubine, esse vínculo, para Craig, “é ainda mais forte na medida em que o segundo mobiliza a atividade de imaginação e devaneio do primeiro” e cabe à direção solicitar essa atividade, sem “saturá-la ou inibi-la com imagens excessivamente precisas” (Roubine, 2003, p. 161). A partir da metade do século passado, o público assume um relevante papel na construção e recepção do fazer teatral, levando seus criadores e realizadores a

considerar, em sua concepção, a relação estabelecida entre ela, cada um de seus componentes e o público que os acolhe. A participação do público adquire ainda maior importância no processo de análise e entendimento de uma luz percebida como responsável por estabelecer a relação entre a cena e o público com sua atuação performativa.

Mostaço explica que a teoria da recepção trabalha sobre três eixos, articulados como ângulos, para dar conta da complexidade dos fenômenos artísticos, cada qual relacionado a uma área da produção e da fruição: a poésis, e aisthesis e a catharsis (Mostaço, 2017, p. 100). Ao investigar a experiência estética como função da atividade humana, Jauss (1978) resume sua eficácia como atitude tornada possível pela arte, tanto pelo prazer do belo quanto do produzido por objetos trágicos ou cômicos, além disso apresenta três conceitos-chave da tradição estética: poésis, aisthesis e catharsis.

Poesis, entendida como “poder (savoir-faire) poiético”, designa, então, um primeiro aspecto da experiência estética fundamental: o homem pode satisfazer, pela criação artística, a necessidade geral que ele tem de “se sentir parte do mundo e encontrar seu lugar no mundo”: o homem “suprime do mundo exterior o que ele tem de estrangeiro e de frio”, ele faz dele sua própria obra e alcança, com isso, um saber igualmente distinto do conhecimento científico, conceitual, e da práxis artesanal puramente reprodutora, limitada pela sua finalidade. Aisthesis designa um segundo aspecto da experiência estética fundamental: a obra de arte pode renovar a percepção das coisas, desencantada pelo cotidiano; a aisthesis permite, então, ao conhecimento intuitivo, seus direitos, contra o privilégio concedido tradicionalmente ao conhecimento conceitual. Enfim, catharsis designa um terceiro aspecto da experiência estética fundamental; durante e por meio da percepção da obra de arte, o homem pode se libertar dos elos que o acorrentam aos interesses da vida prática e se disponibilizar, pela identificação estética, a adotar normas de comportamento social; ele pode também recuperar sua liberdade de julgamento estético (Jauss, 1978, p. 131, tradução da autora).<sup>30</sup>

30 “Poiesis, compris comme ‘pouvoir (savoir-faire) poiétique’, désigne alors un premier aspect de l’expérience esthétique fondamentale : l’homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu’il éprouve de ‘se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde’+ : l’homme ‘dépouille le monde extérieur de ce qu’il a d’étranger et de froid’, il en fait son œuvre propre, et atteint de la sorte a un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuelle, et de la praxis artisanale purement reproductrice, limitée par sa finalité. Aisthesis désigne un second aspect de l’expérience esthétique fondamentale: l’œuvre d’art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l’habitude; l’aisthesis rend donc à la connaissance intuitive ses droits, contre le privilège accordé

A diretora, professora e pesquisadora Dodi Leal (2018) propõe, a fim de explorar aspectos receptivos das transgeneralidades, uma cartografia visual de gênero na performatividade em três categorias dialéticas relacionadas às proposições de Jauss e suas reflexões a respeito da estética da recepção. Descrita como parte da experiência do público, a poíesis é definida como “atitude propositora do receptor ao se deparar com o objeto estético, ou seja, a sua manifestação na co-autoria da obra” (Simões, 2010 *apud* Leal, 2018, p. 59). Para Simões, a aisthesis “representa o conhecimento sensível em detrimento do conceitual e relaciona-se ao efeito provocado pela obra de arte no receptor, ou seja, a mobilização causada pelo contato com a obra” (Simões, 2010 *apud* Leal, 2018, p. 61), ao passo que a catharsis “representa a concretização do processo de identificação que, por sua vez, possibilita a assimilação da experiência sensível como uma informação acerca do mundo” (Simões, 2010 *apud* Leal, 2018, p. 57).

A respeito da recepção estética, Luigi Pareyson (2001) introduz uma importante reflexão sobre a relação entre obra de arte e artista, quem observa e a sociedade. Ao analisar forma, conteúdo e processo, ele propõe, em vez de uma estética da expressão e da contemplação, uma estética da formatividade que distingue a estética e a poética que, tanto quanto a obra de arte, é parte da experiência estética (Pareyson, 2001, p. 10). Segundo Pareyson, existem três definições tradicionais da arte: como fazer, como conhecimento e como expressão filosófica (Pareyson, 2001, p. 24). A primeira prevaleceu na Antiguidade com seu aspecto exclusivamente executivo, fabril, manual; a terceira durante o Romantismo, cuja beleza da arte consistia na sua expressão, no sentimento e na contemplação; e a segunda, que persiste ao longo de todo o decurso do pensamento ocidental, afirma que a arte é interpretada como conhecimento, como linguagem e visão da realidade sensível em toda sua evidência, realidade metafísica superior ou realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática

Ele afirma, com isso, que mesmo que a condição de expressão da arte seja aceita como tal, não é isso que a caracteriza em sua essência. Aliás, tampouco é a de contemplação, que revela sua inadequação na exigência do fazer, realizar e executar que lhe é inerente. O autor defende que

---

traditionnellement à la connaissance conceptuelle. Enfin, catharsis désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale; dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique.”

os conceitos da forma e da formatividade como os mais adequados para qualificar, atualmente, a arte e a atividade artística.

Ela [a obra de arte] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual [...] concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la [...]. A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. Nela a realização não é somente um “facere” [...], mas um acabar, [...] de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível, filosófica (Pareyson, 2001, p. 26).

Com isso, o autor permite compreender como a poética, objeto de estudo da estética, dedica-se a compreender as formas de expressão encontradas pelo artista para se manifestar, e diferencia-se da estética, filosofia que compreende a relação perceptiva instaurada entre a obra acabada e quem observa, no ato e resposta da experiência artística que a modifica e transforma num fazer permanente. Segundo Merleau-Ponty (1999 *apud* Andrade, 2021, p. 181), existe uma indissociabilidade entre os processos de percepção e de significação.

Pareyson apresenta, igualmente, a questão da interpretação associada ao ato de recepção, alertando para a sua infinitude, ou seja, o fato de não haver interpretação definitiva nem processo de interpretação definitivamente acabado. Ele afirma que sempre haverá uma nova forma de ver e de interpretar a obra de arte relativa ao contexto ou às circunstâncias em que se insere sua apreciação, variando conforme o sujeito e o momento da contemplação, tornando-a infinita. O conceito filosófico da inexauribilidade da obra de arte (Pareyson, 2001, p. 228) revela a condição de infinidade do processo interpretativo, qualidade maior da obra de arte dialógica, cuja relação poética com o interlocutor perpetua-se infinitamente nas novas possibilidades de leitura e na busca eterna por quem recebe sua compreensão.

Relacionado à leitura do texto teatral, o tema da infinitude abordado por Massa (2010) se estende à recepção dos elementos vivos da encenação. Ele associa as teorias de concretização de Ingarden (Massa, 2010, p. 17-18), de recepção de Jauss (Massa, 2010, p. 20), de efeito de Iser (Massa, 2010, p. 28-29) e dos diferentes modelos de espectadores de De Marinis (Massa, 2010, p. 32-34) para demonstrar como a percepção

e a compreensão do espetáculo dependem intrinsecamente do estado, da capacidade e do horizonte de expectativa do público. A interferência exercida pelo público na interpretação da obra, conforme o contexto e as condições de recepção, revela sua participação como cocriador do espetáculo a partir da experiência teatral. Segundo ele, não existe, na obra, um sentido predeterminado, considerando que ela só se constitui na consciência do público, durante o ato da recepção (Massa, 2010, p. 28-29).

Zumthor (2007, p. 35) destaca a influência direta da postura e forma de recepção do leitor sobre as percepções e prazeres frente ao poético da obra, considerando que, segundo ele, a qualidade poética da expressão está em sua capacidade de provocar sentimentos, produzir efeitos e proporcionar prazer. O mesmo se pode dizer da qualidade poética do teatro, da luz ou de outras linguagens do espetáculo que, desde que afetados, influenciados e modificados pela forma e contexto de recepção e percepção a que seu público é exposto, produzem um determinado e diferenciado efeito sensorial e emotivo.

Abordando mais especificamente a recepção no teatro performativo, as novas configurações da condição do público frente ao espetáculo acabam por deslocá-lo do seu lugar de conforto e passividade, confrontando-o aos espaços não convencionais de representação, obrigando-o a questionar e ressignificar os espaços em sua relação com a cena e com o público:

Essas novas configurações que tencionam e fragilizam as fronteiras das esferas do público e do privado nos permitem repensar o teatro e sua relação com a condição de expectativa. Neste sentido, [...] é proposto um teatro no qual se estabelece um jogo com o espectador de forma que este é deslocado de sua condição confortável e cotidiana para um terreno movediço e em permanente transformação (Santos; Matos *apud* Carreira, 2009, p. 9).

Os processos de interferências mútuas de percepção da plateia em face do espetáculo coloca em questão a condição do público, por vezes em uma posição desconfortável e de desequilíbrio, ao fragilizar os limites entre ele e a cena. Esse procedimento de transformar o público em elemento funcional da cena é componente significativo de uma poética que toma espaços não convencionais para borrar “os limites dos territórios do público e do privado” (Santos; Matos *apud* Carreira, 2009, p. 10). Além disso, outro novo aspecto a ser considerado é “a potencialidade do funcionamento corporal dos espectadores como material dramaturgico a ser descoberta pelos criadores da cena” (Carreira, 2009, p. 34). Carreira explica ainda que se



o espaço não convencional condiciona a produção e a recepção da cena, as operações corporais do público também impactam em suas linguagens, cuja poética permite uma construção cênica que explora as possibilidades expressivas das suas reações.

Ao estar submetido a uma condição de expectativa que não permite conforto nem descanso, o público se transforma inevitavelmente em signo ativo da cena. A abordagem do espaço então não pertence somente aos artistas que a propuseram, ela se faz propriedade daqueles que se dispõem a criar tal situação desde o lugar criativo da recepção (Carreira, 2009, p. 34).

Em um outro viés, Dondis (2007), relaciona a questão da recepção à diferenciação entre: ver, fato natural e fisiológico; e perceber, que pode, tanto ser intrínseco e espontâneo, quanto resultar de um processo de capacitação e aprendizado associado à habilidade para elaborar e interpretar informações visuais. Benjamin (2014) analisa a percepção da obra visual pelo público em relação com o prazer de ver e sentir da recepção explicitamente coletiva. Esse tipo de recepção é associado à crítica de novas formas de expressão, que são, segundo ele, a resposta da arte à demanda crescente de novidade desse público, cujo desejo maior é o de ser atingido pelo sensível.

Marilena Chauí expõe, a partir da noção de obra fecunda de Merleau-Ponty, o conceito de leitura criativa, que acontece quando “...não vejo letras ou sinais sobre uma página, mas participo de uma aventura de significações na qual o escritor me invade arrastando-me do instituído para o instituinte, fazendo-me criador” (Chauí, 2011). Carmen Valdez também propõe uma investida semelhante ao apresentar o conceito de “espectador bricoleur da cena” (Valdez, 2009), associando as noções de: bricoleur de Lévi-Strauss; pós-dramático de Lehmann; obra aberta de Umberto Eco e semiótica da recepção teatral de De Marinis. A pesquisadora reconhece uma proximidade entre a percepção teatral e o procedimento de bricolage pela possibilidade de o público elaborar conexões e ressignificações próprias para os elementos que encontra durante o processo de recepção.

Ao assumir o teatro pós-dramático como referência para se pensar o novo lugar do espectador, destacam-se particularmente, neste momento, os aspectos relacionados à construção de cenas fragmentadas, sem o estabelecimento de uma narrativa linear e de significados previamente estruturados por seu autor. Este recorte parece estar diretamente relacionado à discussão de Eco acerca do que poderia ser assumido como “obra aberta”. Segundo ele,

uma “obra aberta” estaria diretamente vinculada ao reconhecimento de uma determinada “relação frutiva com seus receptores”. Obras que oferecem espaços vazios para interpretações diversas sem que haja uma intenção por parte do autor de que o entendimento da obra seja restrito às considerações que ele próprio oferece (Valdez, 2009, p. 6).

Nesse mesmo sentido, Roman Ingarden também reconhece, segundo Massa (2010, p. 19), a atividade cocriativa do público. A partir de estudos sobre a recepção literária, ele desenvolve sua teoria da concretização para investir, igualmente, no processo de recepção do espetáculo teatral. Simões (2017, p. 365) descreve o efeito estético de uma obra de arte e os rastros do impacto desferido por ela para demonstrar como a experiência promovida pode tornar-se fecunda. Féral explica, igualmente, como o público ativo performa, ao entrar e sair da narrativa, navegando ao sabor das imagens oferecidas ao seu olhar, incitado a uma viagem no imaginário amplificada pelo que lhe é dado a ver e que, longe de buscar um sentido, deixa-se levar pela performatividade em ação (Féral, 2015, p. 120).

Boa parte destes estudos teóricos sobre a recepção vinculados à revisão e ao redimensionamento do fazer teatral tem sua gênese no texto *How to Do Theory*, de Iser, que afirma que são as teorias modernas que estabelecem a relação entre a arte, a pessoa que observa e o contexto em que elas estão inseridas (Mostaço, 2009, p. 29). O teatro estético ocidental é considerado como parte dos estudos performáticos que abarcam diversos outros níveis de atividades sociais. Neste sentido, Mostaço destaca a fusão, no performático, entre a eficácia (mais forte e presente em rituais ou representações sociais) e o entretenimento (característico das manifestações artísticas e culturais), em busca de uma transformação social e política. Esta cisão em uma manifestação teatral depende tanto do contexto e dos agentes da ação quanto das condições e estado da recepção, do olhar, da maneira como esta ação é vista, apreendida e compreendida pelo público e de sua entrega e disponibilidade para o evento. Mostaço explica ainda que, ao contrário do que se pensa, a experiência catártica do público em face do poético na experiência estética pode, nestas condições, ir “muito além das simples percepções e reações sensíveis provocadas pela obra artística” (Mostaço, 2017, p. 100), resultando em efeitos transformadores e perenes.

Inspirado também pela noção de ato de leitura, Desgranges explica como o acaso, as circunstâncias do presente e o inesperado interferem nas bases do processo criativo colaborativo para possibilitar a artistas

que “escrevam o não pensado” e ofereçam ao público o ensejo para que “leiam o não escrito”, transbordando o processo criativo para o processo receptivo (Desgranges, 2017, p. 32), enfatizando a necessidade de atuação do público no evento artístico. O público é colocado em estado de improvisação criativa durante o ato de leitura, elaborando associações inusitadas, tecendo um roteiro de leituras imprevisto, com rumos inesperados, tanto para a expectativa inicial de artistas quanto para o público, que pode surpreender-se com o que consegue elaborar no curso de seu ato inventivo. Ele explica que, neste processo, “os espectadores são instados a se colocar em condições de efetivar uma leitura que se produza como ato artístico, se concretize como gesto criativo, engendrando o que podemos compreender como uma dramaturgia do espectador” (Desgranges, 2017, p. 32).

Desgranges complementa que a participação integrada e em situação de igualdade das várias artes que compõem o espetáculo cênico em seus diferentes domínios linguísticos, promove, pela autonomia das distintas formas de linguagem, uma produção polifônica (ou mesmo cacofônica) que “ênfatiza a necessária atuação do público no fato artístico, ressaltando o caráter singular de cada ato de leitura” (Desgranges, 2017, p. 38). Isso explica, então, como a escritura cênica só se constitui como obra no momento em que é processada pelo público, determinando o caráter (co) autoral do processo. Segundo ele, o que se espera do público ativo é um “esforço artístico” para “que estranhe os sentidos comumente atribuídos a cada significante e que se disponha a empreender novas experiências, a inventar outro modo operativo, subvertendo os regimes consensuais”. Para isso, ele precisa recusar a instantaneidade na percepção do que lhe é apresentado, dispondo-se a uma nova leitura e abrindo-se para novas possibilidades por meio das experiências sensoriais a que é submetido. Neste processo, o público é estimulado a elaborar um percurso próprio, no qual “o pensamento se coloca em diálogo com o não pensamento, o dito com o imprevisto, as relações concebidas racionalmente com as associações involuntárias” (Desgranges, 2017, p. 45).

No sentido da busca do envolvimento do público, é possível encontrar na investida ética, moral e estética do ato responsável de Mikhail Bakhtin (2010) a significação e expressividade do fazer teatral. Aplicadas à busca de uma verdade que justificasse a realização artística, as teorias de Bakhtin encontram a motivação e a razão de ser da cena contemporânea. Bakhtin explica que é inútil criar regras se não for possível convencer as pessoas a segui-las por sua própria vontade. Isso pode ser traduzido, na

representação teatral, às convenções, como propostas ou acordos tácitos entre artistas e público (palco e plateia) que permitem o jogo cênico e a experiência como tradução ou possibilidade de verdade expressa na criação. Isso tudo só se torna possível como síntese do ato responsável do artista e o do observador, ambos engajados em uma única e real experiência ritual da representação da vida, em comunhão e cujo conteúdo-sentido é o pensamento como juízo de validade universal que se origina em um e se realiza no outro, no ato de resposta do sujeito que permite reconhecer, na veracidade do devir, uma categoria original do agir-ato, uma atitude da consciência, na qual existe um sujeito moral sobre o qual é possível se apoiar. Schechner se apropria justamente destes conceitos para desenvolver o seu conceito de performance, em que performar é, a priori, o fazer responsável do teatro em face de um público, que dele se serve para orientar sua existência e convívio em comunidade.

Marvin Carlson compartilha a preocupação legítima investigada por Jill Dolan a respeito a capacidade do teatro de gerar uma comunidade engajada e comprometida. Segundo ele, o teatro e a performance “permanecem um local para o qual as pessoas viajam para ver e/ou experimentar alguma coisa juntas”, para “se engajarem com o social em circunstâncias material e fisicamente incorporadas” (Dolan, 1993 *apud* Carlson, 2009, p. 223). Esta ampliação do âmbito da atividade teatral como ação social e cultural levam, segundo Mostaço, ao abandono do conceito tradicional de teatro textocêntrico e encenado, no sentido da constatação de um novo teatro performático que tudo abarca e tudo submete (Mostaço, 2009, p. 24–25).

A compreensão deste novo teatro considera não só o momento da ação e o contexto em que se insere, mas também sobretudo a realidade psicossocial e emocional dos envolvidos, agentes e observadores, ambos partícipes. Sua temática aborda situações cotidianas, problemas sociais, questionamentos individuais e impõe à ação medos, posturas e realidades, solicitando o envolvimento de performers e público em iguais medida e profundidade. A real ação social, política, cultural e emocional desta atividade teatral encontra-se aquém e além do momento da ação, pois, assim sendo, tem início muito antes da concepção e elaboração do espetáculo, na experiência pessoal de cada agente, sua bagagem e repertório, e avança para muito após seu término, com reflexos e consequências individuais e coletivas provocadas em todos os indivíduos envolvidos, ineditamente e com duração indeterminada. Segundo Biancalana:

A plateia é ativa em sua própria forma de assimilar o que acontece

no palco. O público também é ativo quando sua forma de recepção influencia o trabalho do performer, se não no que ele faz, ou seja, na ação realizada, através dos estímulos que envia a ele, influenciando seu modo de fazer [...] se o fenômeno cênico acontece a partir da relação de troca entre performer e espectador, quanto mais profunda for a troca, quanto mais qualidade se estabelecer nas relações, há uma implicação direta da atuação performativa, como uma espécie de estímulo (Biancalana, 2011, p. 141).

A cena teatral é percebida, então, como uma cena aberta, não tendo um significado fechado que a anteceda ou mesmo presente durante a emissão. É somente na recepção que o público bricoleur acaba por definir, para si, individualmente, um sentido próprio para o que acaba de experimentar. Segundo Dufrenne, “o objeto estético significa certa relação do mundo com a subjetividade, uma dimensão do mundo [...]. O objeto estético resume e exprime numa qualidade afetiva inexprimível a totalidade sintética do mundo” (Dufrenne, 1981, p. 53). Para Kant, a noção de afeto remonta ao sentimento de prazer ou desprazer que impede chegar à reflexão e, hoje, remete ao componente emocional de uma experiência na dimensão subjetiva das emoções do público de maneira não analítica (Aumont, 2012, p. 122). Ed Andrade também relaciona a performance teatral com questões de presença e afeto, afirmando que, segundo Austin (1990), o ato performativo é “como um encontro presente entre ações, um ato de transformação capaz de produzir afecção, provocar uma resposta” (Andrade, 2021, p. 170).

Com base na “teoria do afetos”, que atribui às escalas e padrões musicais a capacidade de produzir sentimentos específicos no ouvinte, Marcello Amalfi (2015, p. 209) sustenta que uma pequena alteração na relação harmoniosa entre elementos simultâneos de natureza exclusivamente acústica pode resultar em uma grande mudança do ponto de vista do conjunto sonoro, da escala e, também, de seu “afeto”. Numa música, composta por elementos de naturezas diferentes, qualquer interferência ocorrida entre eles faz com que, mesmo que não haja nenhuma alteração do ponto de vista sonoro, seja evidente a alteração do seu “afeto”, ou seja, seu efeito sobre o ouvinte. Segundo ele, o mesmo pode acontecer em um conjunto de diversos elementos simultâneos de uma encenação, como a ação cênica, a luz, o cenário e as músicas, afirmando que “uma alteração em apenas um dos elementos pode resultar numa mudança significativa em todo o conjunto” (Amalfi, 2015, p. 210). Como exemplo, Amalfi apresenta uma situação na qual algumas características cênicas

como a predominância cromática do cenário e da luz são mantidas em uma mesma ambientação sonora e que, pela simples transformação da imagem ou da ação cênica (nascimento ou morte, por exemplo), tem seu afeto alterado. O afeto, ao mesmo tempo que designa um estado de alma e um sentimento, implica “uma percepção sensorial ligada à fisicalidade” (Andrade, 2021, p. 174).

No mesmo sentido, Eduardo Tudella usa o termo de origem latina *compósita* para explicar que “se você tirar um elemento daquilo ali, aquilo se transforma em outra coisa. Quando você tira um elemento e coloca outro, essa natureza que chamamos de espetáculo, de cena, será então uma arte compósita, criando uma outra realidade, uma nova natureza”. Ele complementa ainda, sobre esse conjunto, que “em um espetáculo, a cor de um figurino, a textura de um cenário, a música que você vai usar, tudo tem uma contribuição que só aquele aspecto pode dar” (Tudella *apud* Luciani, 2020, anexos p. 87).

Numa relação mais específica com a cenografia e cada um de seus componentes, Pamela Howard descreve o conjunto de artistas visuais do espetáculo como responsáveis pela visualização de todo o espaço usado em uma experiência teatral ou performativa, no qual “os espectadores são atores não falantes cuja participação ativa fecha o círculo cenográfico” (Howard, 2015, p. 252). Segundo ela, a natureza do espaço, a visibilidade, a audibilidade, o conforto e a segurança são condições prévias para o público, cuja maneira de ficarem sentados, em pé ou em deslocamento deve ser examinada para se encontrar a dinâmica mais forte entre o que ela qualifica como os dois elementos protagonistas do evento, um como ator/atriz e outro como espectador/a. A autora acrescenta, ainda, que o público tem um papel a desempenhar, tanto observando obras de arte quanto assistindo a uma produção cênica, pois preenche as lacunas de indícios não precisos deixadas propositalmente por seus criadores interessados em sua participação ativa.

Com a ideia de “espaços rítmicos”, criados para dar vazão aos ideais da cenografia como espaço criado prioritariamente para o uso por performers, Adolphe Appia pretendia também privilegiar o estímulo à capacidade de imaginação do público pelo que chamou de “envolvimento pleno no ato teatral”. Segundo Angelo Passos (2018), por esse envolvimento, deve-se entender uma participação ativa do público, que constrói relações e preenche frestas.

O público, beneficiado por tal reforma, não deveria mais ser

considerado como meros espectadores passivos, pois Appia acreditava que os experimentos que seguissem as linhas que sugeria, poderiam envolvê-los mais plenamente no ato teatral, a fim de experienciar diretamente uma ação vital e uma nova forma de arte excepcionalmente eficaz (Beacham, 1985 *apud* Passos, 2018, p. 188).

Os espaços rítmicos desenhados por Appia para Dalcroze eram, no princípio, apenas a representação gráfica do desejo de uma arquitetura cênica que possibilitasse e estimulasse o jogo dos atores de uma forma mais complexa na relação como o espaço. Entretanto, no momento em que se tornaram possíveis – e viáveis –, com a inauguração, em 1912, do prédio que abrigaria as atividades de Dalcroze, passaram a ser a face concreta de um ideário que trazia em si uma definição alternativa de arte, a qual Appia abraçou inteiramente. A partir daí, tudo o que Appia escreveu foi baseado em uma mudança de atitude fundamental e irreversível, a arte não devia ser contemplada passivamente, mas ser algo em que se envolve ativamente. O teatro não era uma ilusão que se observa, mas um evento real que se experimentava (Passos, 2018, p. 189).

Jacques Rancière (2012) questionou a oposição entre ativo e passivo que, no senso comum, considera passivo o público que apenas observa e escuta numa divisão do sensível que distribui, *a priori*, as posições e capacidades implícitas nos dois termos opostos. Mesmo tendo destacado a intenção da performance de tirar o público de sua atitude passiva, transformando-o em participante ativo de um mundo comum, criado para este fim, ele alertou que desqualificar o público que “não faz nada” é desconsiderar sua capacidade de entendimento, construção de pensamento e reação ao que se é dado à contemplação. O sentido de emancipação, segundo o autor,

[...] começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age [...]. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira,

furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta, supostamente, deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são, ao mesmo tempo, espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (Rancière, 2012, p. 17).

A emancipação proposta por Rancière se opõe à identidade de causa e efeito que está no cerne da relação dominante que pretende impor ao público uma única lógica, levando artistas a produzirem apenas uma forma de consciência, uma só intensidade de sentimento, apenas uma energia para a ação. Existe uma distância, inerente a toda performance, entre a ação do artista e a sensação provocada no público. A partir dela se estabelece, desde que comprometidos, uma terceira coisa, estranha a ambos, sobre a qual nenhum deles tem domínio nem conhece o sentido e que afasta qualquer identidade de causa e efeito. Marvin Carlson (2009) cita os termos usados por Dolan para descrever o comprometimento dos que não mais observam ou contemplam, mas participam ativamente de uma atividade performativa de forma consciente e reflexiva. Segundo Carlson,

[...] o “papel” que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do performer, para tornar-se algo muito mais ativo, entrando numa práxis, contexto no qual os sentidos não são comunicados, mas criados, questionados ou negociados. A “audiência” é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere (Carlson, 2009, p. 223).

No entanto, tão importante quanto compreender essa nova postura ativa da audiência, é admitir, igualmente, a ocorrência da outra atitude descrita, a da observação e contemplação. Esta conduta, que difere, evidentemente, da postura cocriadora do público ativo, disposto e disponível para complementar a ação cênica com suas percepções e impressões, pode ser nominada, num sentido oposto à recepção ativa, de recepção contemplativa. Esse observador contemplativo seria, então, um público incapaz de produzir o que Rancière chama de terceira coisa inédita e desconhecida, ou seja, um público resistente e imune a qualquer efeito, reflexão ou sentido oriundo da ação proposta pelo espetáculo ou performance.

Combatente a este tipo de recepção, a vocação estética de artistas na



busca do olhar de uma plateia é qualificada como *poiesis* por Ramos (2015, p. 15), que analisa, com base em Kant, a relação entre a arte e o público, bem como os efeitos da obra artística sobre quem observa ativamente. Segundo o autor, a relação aberta entre quem produz e quem recebe gera as liberdades de cada um para reconhecer-se ou não, a partir da proposição de uma articulação das categorias racionais com os aspectos imprevistos da estética, qualificado como “o livre e harmonioso jogo entre a imaginação e o entendimento”:

O processo de recepção requer a liberdade do agente receptor em tomar ou não a obra que se lhe endereça como bela ou relevante, o que, de algum modo, retira da obra a prerrogativa da afetação e, ao contrário, a outorga alternativamente a quem a recebe. O estético deixa de estar contido na produção da obra, como algo que traz já suas potências de afetação determinadas, e passa a ser um compartilhamento em que as latências poderão ou não se explicitar conforme seus destinatários possam, livremente, assimilá-las ou não. Assim, a grande obra não é a que afeta mais, mas a que afeta com menos intencionalidade (Ramos, 2015, p. 39).

Neste mesmo sentido, ainda sobre a estética da recepção, a teoria da formatividade de Pareyson defende o operar humano como uma atividade sempre pessoal de receptividade e atividade. Segundo ele, toda operação humana remete a um estímulo, uma proposta ou ponto de partida que revela a receptividade que se prolonga em atividade formativa (Silva, 2013, p. 209). Sobre a formatividade, Íris da Silva (2013) faz uso da filosofia para explicar e fundamentar a experiência com a arte pelo estímulo, oferecido ao olhar que se deseja fazer penetrante e profundo. Para Pareyson, “a matéria do teatro é composta não apenas da voz, do corpo ou das luzes, bastidores ou cenários, mas também da presença do público que olha e escuta” (Silva, 2013, p. 195). Essa presença se institui em elementos sensíveis, a exemplo da divisão entre palco e plateia, cena e público, agente e receptor/a.

Depois de dominar um determinado espaço por seus próprios conhecimentos e experiências, Josef Svoboda buscava transmitir ao público o espírito do espetáculo no qual trabalhava, criando atmosferas e climas no que chamava de “espaço psicoplástico”. Essa psicoplastia do espaço era destinada ao público espectador, pensada para ele, e funcionava, algumas vezes, de forma fugidia e imprecisa, fugaz, cujos denominadores comuns eram capazes de se relacionar com o imaginário de cada pessoa por meio

do conceito de psicoplastia do espaço.<sup>31</sup> A cenografia, para Svoboda, não era uma ciência exata, mas uma ambiência que envolve o palco da mesma forma que influencia e determina o que acontece em cena (Richier, 2019, p. 203). Existem espaços que geram calma e alegria de viver, e outros que levam à depressão. Segundo o cenógrafo, é a cenografia que permite traçar, no teatro, as grandes linhas de uma intenção. Num encontro entre filosofia e arquitetura, Svoboda “se vestia” do espaço:

Quando eu me apodero de um espaço, é preciso que eu encontre seu ponto central, seu centro de gravidade, [...] meu centro de gravidade. Que é totalmente subjetivo, é claro... Porque é meu, está ligado à minha percepção do espaço, à compreensão que eu tenho dele, à atmosfera do momento, à luz e à minha maneira de ler tudo isso, minha cultura, minha formação...<sup>32</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 51, tradução da autora).

O que Svoboda entende por psicoplastia do instante é algo que está igualmente ligado aos humores, à percepção de um espaço que, segundo ele, será diferente caso se tenha comido bem, dormido bem, esteja de bom ou mau humor. No entanto, essa percepção do espaço somente acontece se houver disponibilidade para a entrega necessária à percepção do conjunto de volumes, proporções, cores e luzes pensadas para estimular o imaginário e colocar o espaço em cena para o público (Richier, 2019, anexo 1, p. 106). A psicoplastia do espaço é, para Svoboda, um desafio, um elo entre o espaço e a emoção da personagem, um reflexo da situação do habitante deste espaço, de seus medos, sentimentos e sensações partilhados com o público. O espaço psicoplástico de Svoboda é um espaço que surge no imaginário do público a partir da sua recepção ativa, da percepção do conjunto de componentes da cena e suas interações com o drama, a narrativa ou a performance.

O espaço que Svoboda qualifica de psicoplástico é um espaço cujas características plásticas estão ligadas a uma dimensão psíquica, alguma coisa do espírito do drama, do invisível, dado a sentir pelo espectador. Pode-se pensar, aqui, na noção de

31 Além de Svoboda, que se apoderou do termo para definir as características do seu espaço cenográfico, o pintor e desenhista italiano Alberto Martini também nomeou uma série de suas obras, realizadas entre 1928 e 1934, de pinturas psicoplásticas (Richier, 2019, p. 203).

32 “Quand je prends possession d’un espace, il faut que je trouve son point central, son centre de gravité, [...] mon centre de gravité. Qui est tout à fait subjectif bien sûr... Parce qu’il est le mien, il est lié à ma perception de l’espace, la compréhension que j’en ai, à l’atmosphère du moment, la lumière et ma façon de lire tout cela, ma culture, ma formation...”

atmosfera desenvolvida por Charles Dullin: “uma coisa ao mesmo tempo concreta e impalpável, precisa e difusa, potente e fugidia, que veste o drama como uma estratosfera indispensável”<sup>33</sup> (Dullin, 2011 *apud* Richier, 2019, p. 203, tradução da autora).

O conceito de *affordance*, de Gibson (1986 *apud* Santaella, 2012, p. 56–57), que representa aquilo que o ambiente oferece à percepção, pode ser associado à noção de espaço psicoplástico de Svoboda (Richier, 2019, anexo 1, p. 51), cuja dimensão psíquica amálgama o espaço e a cena, estimulando o imaginário do público. É possível conceber, assim, que o sentido final do espetáculo se dá pelo que é produzido como sensação pelo conjunto da cena, que, finalmente, só se realiza na mente de cada pessoa. Finalmente, fica evidente que é por meio da iluminação que isso ocorre, ou seja, pela luz constituída como uma *affordance* da cena, que permite o acesso do público ao espaço psicoplástico, cuja presença, segundo Svoboda, é sentida por ele: “É claro que o espectador não tinha necessariamente consciência dessa presença, ele não pensa dessa forma, não é sua obrigação fazer isso, mas ele sente, ele sente essa dimensão invisível”<sup>34</sup> (Richier, 2019, anexo 1, p. 62, tradução da autora).

A recepção ativa, ou criativa, como citada também por Nadiana de Carvalho (2014), resulta do caráter dialógico do teatro que se afasta do sentido puramente representativo para tornar-se expressão nas trocas experienciais. Segundo a pesquisadora, o público, “por meio das suas interferências, interpretações diferenciadas e atos criativos [...] se torna participante ativo na construção do sentido da obra” (Carvalho, 2014, p. 76). Como condição para a revelação do visual cênico, a luz se torna, então, o meio de acesso do público à experiência sensorial que o espetáculo pode proporcionar e, conseqüentemente, sua contribuição como cocriador e partícipe.

## 2.5 POTENCIAL PERFORMATIVO DA LUZ

Estudos mais recentes sobre a genealogia do teatro buscam valorizar as

33 “L’espace que Svoboda qualifie de psychoplastique est un espace dont les caractéristiques plastiques sont liées à une dimension psychique, quelque chose de l’esprit du drame, de l’invisible, donné à ressentir au spectateur. On peut ici penser à la notion d’atmosphère, développée par Charles Dullin: ‘une chose à la fois concrète et impalpable, précise et floue, puissante et fuyante, qui habite le drame comme une indispensable stratosphère.’”

34 “Bien sûr le spectateur n’avait pas forcément conscience de cette présence, il ne réfléchit pas de cette façon, ce n’est pas son devoir, mais il le ressent, il ressent une dimension invisible.”

etapas que precedem a apresentação de um trabalho teatral em detrimento de antigos paradigmas de análise do espetáculo pronto, conforme ressaltado pela pesquisadora Silvia Fernandes (2017, p. 214). As investigações sobre os processos de criação cênica contemporâneos conduzem a um entendimento mais amplo do conceito de performatividade, primeiramente desenvolvido a partir do campo da performance, sobretudo nos estudos da pesquisadora Josette Féral (2015). A performance, com base nos escritos de Schechner, é uma ação que pode ser encontrada em diferentes domínios, inclusive o artístico, mas sempre em processo, admitindo que toda construção da realidade social traria em si um potencial performativo (Fernandes, 2017, p. 217). Apesar da complexidade de analisar, neste contexto, a vocação performativa da luz no teatro, esta concepção do teatro contemporâneo como arte performativa da presença e os traços performativos detectados em sua linguagem permitem presumir e avançar numa possível concepção da iluminação cênica como componente ativo do espetáculo e da luz como ato performativo.

Uma observação atenta do comportamento e ação da luz, tanto em projetos de iluminação próprios quanto em trabalhos criativos de colegas de profissão, permite vislumbrar e intuir o forte potencial performativo da iluminação cênica. Da mesma forma, Ed Andrade (2021) buscou “compreender como o arranjo espacial e visual de coisas, que se expressam no campo da matéria, são capazes produzir ações e reações, transformando-se em agentes performativos” no contexto da cena (Andrade, 2021, p. 2). A investigação dessa atuação performativa buscou fundamentação em conceitos oriundos de diferentes áreas de conhecimento, cujos estudos permitiram acessar diversos entendimentos a respeito do fenômeno da luz na cena. As análises do espetáculo e do processo criativo conceituaram a iluminação como elemento estrutural e estruturante do espetáculo, da cena e do conjunto de ações desempenhadas pelos diferentes agentes e performers, associados a ambientações cenográficas sensoriais, principalmente as visuais e sonoras. Os estudos da presença, da percepção e da recepção revelaram que esta ação não é, nem pode ser, isolada ou fragmentada na recepção pelo público. Segundo a teoria da Gestalt, a percepção é fruto de uma organização mental que é maior do que a soma aritmética de suas partes, e cujo todo não pode ser segmentado no contato com o percebido. Assim, confirma-se a indissociabilidade das diversas partes do espetáculo, cujo conjunto de ações ou elementos cênicos são dados à percepção, como totalidade, pela luz, elemento

aglutinante e revelador, responsável por estabelecer a relação entre a cena e o público.

A tese de Cibele Forjaz (2013) apresenta o conceito de “scriptura do visível” como modelo dessa organização estrutural do espetáculo por meio da iluminação, cuja função principal consiste, segundo ela, em “organizar a ‘montagem-sonho’ através da articulação do tempo e do espaço [...] na prática do teatro expressionista” (Forjaz, 2013a, p. 342-343). Nesse sentido, a luz se situa como meio entre a cena e a percepção do público, que exposto aos seus efeitos é convidado a agir, igualmente, na formulação da ação cênica, num sentido constante de mão dupla. Então essa ação, que Appia, estimulado pelas novas possibilidades técnicas de seu tempo, chamou de luz ativa, se aplica com base nos novos conceitos e práticas teatrais contemporâneas e pós-dramáticas como uma ação possivelmente performativa da luz no teatro.

No âmbito dos jogos relacionados por Schechner à atividade teatral, é possível perceber como o papel desempenhado pela iluminação situa-se na intermediação entre o que é dado pela cena e o que é apreendido pelo público, simultaneamente, pelo dar a ver, por sua atuação e pelas sensações que é capaz de provocar. Considerando o conceito de performatividade de Austin e os de performances studies desenvolvidos por Schechner, emerge o entendimento de uma atuação da iluminação cênica que deixa de ser informativa ou simbólica para justificar, no fazer operante, sua expressão e manifestação como elemento performativo. Destarte, a partir da teoria dos atos da fala de Austin, a luz é percebida como ato perlocutório pelo desejo de produzir efeitos sobre o interlocutor, neste caso, o público do teatro. Esse efeito, ocorrido no ato de recepção, surge da confrontação do que é dado, pela luz que incide sobre a cena, à percepção da plateia.

Desta forma, confirma-se que...

[...] a iluminação é performativa porque é estrutural e estruturante do espetáculo, das cenas, das ações cênicas. Ela se explicita em cena, em ação, em atuação conjunta com os demais elementos e seu discurso compartilhado com o espectador, que interfere e constrói igualmente a ação, articulando tempo e espaço, ator e cenário, numa afetação mútua e constante (Luciani, 2018, p. 174).

No entanto, a observação desta atuação possivelmente entendida como performativa, apesar de percebida e analisada, com grande frequência, em manifestações, espetáculos e no trabalho de coletivos teatrais ditos pós-dramáticos ou performativos, não chega a constituir uma constante.

Desvincula-se, assim, essa performatividade da luz da dependência de que a ação, o espetáculo ou o evento no qual ela se manifesta, presente, necessariamente, qualquer característica performativa, ocorrendo, igualmente, em outros tipos de acontecimentos cênicos, performativos, teatrais ou dramáticos. Dá-se, assim, a continuidade da análise do que seria esse potencial performativo e, a partir da observação e análise do comportamento da luz na cena, quais seriam as características que configuram uma possível ação ou ato performativo da luz no entendimento do próprio fenômeno luminoso, a própria luz-matéria como elemento em ação sobre a cena e a percepção do público. Finalmente, foi possível verificar que a luz, como linguagem autônoma e independente, mesmo que inter-relacionada às outras linguagens do espetáculo, participa, à sua maneira e por seus próprios meios, para o resultado final da cena na percepção do público, ou seja, ela pode ser considerada, por si só, performativa, independentemente do meio em que se encontra e age.

Segundo a pesquisadora Anna Barros, “a primeira das implicações de trabalhar com luz está além do controle de quem quer que seja, mesmo de um artista, e sua impregnação na psique humana é o que faz com que dificilmente ela possa ser isolada de suas implicações arquetípicas” (Barros, 2010, p. 161). Confirma-se, com isso, a independência da ação performativa da luz da performatividade do teatro ou da manifestação cênica na qual se insere, ou seja, a luz performativa, a luz que performa e dialoga com o espetáculo e o público, que age sobre e com a ação cênica, pode se apresentar em qualquer contexto, desde que espetacular e a um público atento, dedicado e igualmente ativo. Essa constatação redireciona e amplia o universo de investigação e análise do potencial performativo da luz, permitindo vislumbrar um entendimento muito mais abrangente e, ao mesmo tempo, bem mais preciso, do seu objeto de estudo: a luz em sua natureza material e imaterial.

A presença cênica da luz está, então, na materialidade poética que revela o invisível no visível e que, por sua fruição no espaço e no tempo da cena, estabelece uma comunicação imediata com o público. É inegável a participação da equipe de criação e realização da luz de um espetáculo, pois sem essas pessoas não há iluminação nem mesmo espetáculo visível, dirão alguns, mas essa dependência é percebida e analisada aqui a exemplo do que ocorre na relação entre a direção ou a encenação com o trabalho do elenco ou com a construção da cena. Depois de meses de trabalho, durante os quais elaboram, ensaiam e coordenam a colocação em

cena (*mise-en-scène*) de suas ideias e conceitos, finalmente, no momento da apresentação, quando tudo acontece diante do público, já não têm mais qualquer ingerência sobre o fazer cênico. Ao contrário, a partir daquele instante, o que acontece em cena passa a estar concentrado exclusivamente na relação entre o elenco e a plateia, sua presença cênica e a percepção do público espectador, em interação no espaço comum que os abriga, sem outras interferências que não o próprio fenômeno teatral e seus efeitos.

Assim sendo, é possível afirmar que o mesmo ocorre com a luz, pois a partir do momento em que o fader da mesa de luz é acionado e o fecho luminoso, isoladamente ou em conjunto, materializa-se no palco, está posto. A partir deste instante, já não há mais nada que possa ser feito, nem por quem criou a luz nem por quem a opera. Não há mais controle, não há como querer ou desejar que o público veja, entenda ou sinta nada além do efeito que a luz projetada tem sobre o que ilumina e sobre sua percepção. Não se pode desejar nem mesmo que ele a veja ou perceba sua presença na cena. A partir desse instante, o que ocorre está exclusivamente centrado na manifestação física da luz e na percepção do público, ou seja, entre a luz-matéria em sua expressão material e imaterial e o indivíduo, com seu repertório, sensibilidade e disponibilidade. São essas condições que o farão ver e sentir o que lhe for possível, nas condições dadas e na dimensão de sua entrega e engajamento com o espetáculo.

A luz performativa intensifica o atrito entre ficção e realidade, um fecho luminoso pode não ser nada além de fecho luminoso, mas que provoca emoções, percepções, identificações e reações no espectador. Não é um raio de sol, a luz que entra por uma porta ou uma janela, a representação do sonho ou da paixão, é apenas luz, frequências luminosas e cromáticas que interagem com a cena, no tempo da cena no espaço dado. Ela tem consequências, responsabilidades e atribuições relativas ao espetáculo e ao espectador, cujo resultado afeta e é afetado pela cena e sua interação com o público. É linguagem e expressão, ativa e atuante, age e reage no tempo e no espaço da ação (Luciani, 2018, p. 174-175).

Se a performance é considerada como “um ‘dar a ver’ o espetacular, considerando, quando relativo ao corpo do ator, sua potência gestual e sofredora que expressa a dimensão ativa do acontecimento” (Badiou; During, 2007, p. 26), a potência expressiva da luz também pode ser tida como performance quando se dá a ver como acontecimento espetacular. O potencial performativo se encontra, então, tanto na concepção e na

execução da luz quanto na sua expressão e ação cênica, mas é sua materialidade poética que, integrada à ação, efetivamente, resulta na verdadeira relação estabelecida entre o público e a cena. Ela acontece como ato performativo no espaço e no tempo das ações performativas de atores, dançarinas, músicos e demais artistas, numa relação direta e permanente com a cena e com o público, em seu caráter vivo e presente. Para Ed Andrade, existe uma relação indissociável entre a cenografia performativa e a cena, visto que ela depende de um processo de apropriação e experimentação do dispositivo pelos performers e pelo público. Desta forma, sua atuação performativa não reside no projeto ou design concebido pela cenografia, mas no fluxo de forças que surge da interação com os demais agentes da cena, incluindo o público (Andrade, 2021, p. 230).

Segundo Josette Féral, “os corpos são, acima de tudo, corpos-matéria marcados por intensidade energética e investimento no espaço” (Féral, 2018, p. 138). Considerando que o jogo realizado nas estruturas cênicas, pelos corpos em cena, é o que contribui para a performatividade, o conceito de corpo-matéria de Féral permite compreender a luz-matéria como possível agente performativo que, assim como o corpo-matéria, é dado à percepção do público. A materialidade, a densidade e a presença da luz, assim como a dos corpos, são sentidas pelo público como portadoras de um discurso próprio, que se soma aos dos demais componentes da cena, do espaço e da narrativa. A fricção e o diálogo entre corpos e lugar são destacados por Féral como a gênese da força do impacto sobre o público. Da mesma forma, pode-se estender como essa noção de percepção do espaço, de materialidade dos objetos, do ambiente e da luminosidade que o habita, permite compreender a luz-matéria performática como ponto de referência e de acesso do público à cena.

Afinal, dos elementos sensoriais da cena (principalmente os visuais), a iluminação, para além do corpo presente, emerge seu potencial performativo por sua luz, expressa como matéria, e pelo que revela ou oculta, destaca ou atenua, por sua atuação e interação com a cena e com o público. A luz se materializa no palco, transformando cada efeito, feixe e movimento de luz em presença. Desta forma, é possível afirmar que a luz performativa se define como a luz que surge, brota do coletivo e emana da ação, no espaço e tempo presente, sem códigos, enunciados ou instruções, num processo de desconstrução da realidade, dos signos, dos sentidos e da linguagem. Inspirada pela descrição de mimesis performativa de Luiz Fernando Ramos (2015) e associada à atuação e desempenho da iluminação



no teatro contemporâneo, performativo ou não, vislumbra-se, então, a vocação performativa da luz, merecedora de uma verificação prática em estudos de caso selecionados para, comprovados os argumentos teóricos colhidos, confirmar sua hipótese.

Com a consequente assimilação, a partir de conceitos específicos, do potencial performativo da luz como elemento ativo e propositivo da cena teatral, é possível confrontar e confirmar algumas das hipóteses teóricas levantadas com experiências e exemplos práticos da iluminação na cena contemporânea. Esse processo se deu tanto em atividades profissionais quanto de ensino, considerando ainda a análise do projeto de iluminação realizados em espetáculos cênicos contemporâneos. Essas análises permitiram questionar e verificar os conceitos e os pressupostos teóricos, revendo aspectos do potencial performativo da luz e finalmente constatando e validando suas pertinências. Inicialmente mais estanque e atrelado a noções rígidas como a dependência de se manifestar apenas em performances ou espetáculos performativos, bem como o seu condicionamento à ação humana, a abrangência do conceito foi se ampliando até a compreensão, cada vez mais nítida, da manifestação e configuração da performatividade da luz na cena por meio de uma observação constante, em toda oportunidade, do comportamento e do desempenho da luz em qualquer manifestação, cênica ou não, como alterações da luz artificial em ambiente fechados ou fenômenos da natureza com seus efeitos sobre a percepção.

Concentrando-se na atividade teatral como escopo, foram selecionados alguns trabalhos, companhias e profissionais que permitissem, por meio da análise de suas obras, identificar traços do conceito da performatividade da luz. As escolhas privilegiaram objetos de estudo cujas características se encaixavam nos preceitos elencados como característicos da luz performativa e alguns coletivos de teatro e encenadores brasileiros considerados como representativos de práticas que priorizam a intensa colaboração da equipe no processo criativo e a participação ativa do público. Os trabalhos de Cibele Forjaz e Guilherme Bonfanti com o Teatro Oficina e ao Teatro da Vertigem, respectivamente, constituem bons exemplos na consolidação das teorias e hipóteses levantadas nesta pesquisa.

Além disso, foram analisados, ainda, dois outros espetáculos cênicos, um de teatro e um de dança, ambos apresentando características identificadas como representativas da hipótese de luz performativa. O primeiro exemplo é o espetáculo teatral curitibano *Um Ricardo III*, com criação de luz da própria autora do livro e cujo processo de criação colaborativo e a

execução precisa da luz motivaram sua análise. O segundo, visto durante o período do doutorado sanduíche na França, a performance *Multitud*, da coreógrafa Tamara Cubas, permitiu confrontar com as pesquisas a experiência sensorial como espectadora e identificar traços notáveis da performatividade da luz apresentada.

Observar as particularidades de cada trabalho, investigar seus processos criativos e identificar a participação da luz durante o espetáculo, sua interação com o trabalho dos elencos, o som, o cenário e outros elementos componentes da cena, permite perceber de que forma a luz desempenha seu papel de forma ativa e performativa, mesmo em espetáculos que não se enquadram necessariamente numa proposta performática ou performativa. Perceber como sua criação vincula-se à concepção e à gênese do espetáculo e como sua atuação, em muitos casos, independe da natureza da encenação em que se manifesta, dá indícios de que, ao contrário, ela se associa mais intrinsecamente à ação e aos efeitos não objetivos ou informativos sobre a percepção do público, que interage e pode experimentar, intensamente, o que lhe é oferecido aos sentidos por meio da luz.

Um dos preceitos do conceito de luz performativa é sua concepção como resultado do processo participativo de criação da obra teatral e sua interação com o público. O trabalho da iluminadora, professora e pesquisadora Cibele Forjaz, com o Teat(r)o Oficina Uzina Uzona e, principalmente, ao diretor, ator, dramaturgo e encenador José Celso Martinez Corrêa revela muito sobre este conceito em sua ação participativa, tanto no processo de criação quanto na operação durante os espetáculos, principalmente pela natureza colaborativa característica do trabalho realizado no Teatro Oficina.

Parte da sua lógica de operação, das ideologias que regem o Oficina foram expressas pelo Zé Celso como um “teatro em devir permanente, um teatro penetrável, no qual o rito acontece ao entrar e cujo desafio surge no mesmo instante”.<sup>35</sup> Ele explica, também, os conceitos de suas práticas teatrais e a estrutura fundamental na qual baseia seu trabalho que “se refere às pessoas, à cidade e ao cosmos. O luxo maior da vida é o encontro de pessoas e o teatro é o lugar do encontro”. Para ele, o teatro é devir e atuar é comungar o corpo energético regido pela poesia, pela arte cênica. Assumidamente inspirado por Stanislavski, uma das

35 José Celso Martinez Corrêa na “Conferência performativa de encerramento” durante o Simpósio “Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira” no Teatro Oficina em São Paulo no dia 24 de novembro de 2016.

suas mais importantes influências, o processo do Oficina é centrado no desejo (“quero!”), que conduz à ação, e no inconsciente, uma percepção do que só a arte pode transmitir. Estes são, para ele, “estados d’alma” que “atravessam as paredes e vão para o cosmos”.

A diretora Johanna Albuquerque<sup>36</sup> relembra o apontamento de Erika Fischer-Lichte para a virada performativa do teatro contemporâneo na Europa do pós-guerra, evidenciando uma analogia com o mesmo fenômeno, ocorrido num Brasil pós-ditadura, no Teatro Oficina pós-exílio, com importantes influências nacionais e internacionais, consagrando Zé Celso como “um diretor alquímico, catalizador de energias, capaz de vislumbrar o indivíduo no todo e propor um teatro de resistência”. A relação estabelecida, nas montagens da década de 1990, entre teatro e performance, deu origem ao TE-ATO, um ato de doação na ação, de vida, de relação com o público, da extinção da separação entre palco e plateia na encenação performática que une ficção e realidade em um mesmo contexto.

A dramaturgia do Teatro Oficina configura-se como uma atuação em estado de permanência, pessoas compartilhando o aqui/agora de um teatro processual, vivendo o momento (teatro = teat(r)o) de festas folclóricas, desfiles patrióticos, atos singulares de apresentação e disponibilidade de corpos e ações. A enunciação performativa no Oficina acontece tanto em suas práticas processuais quanto nos espetáculos levados a público, com verdade, intensidade e força. Assim como proposto por Schechner, o ato performativo do Teatro Oficina, como ação, não é “verdadeiro ou falso, certo ou errado, mas acontece” (Schechner, 2002 *apud* Féral, 2009, p. 72). Todos os aspectos da encenação praticada no Oficina apontam para uma tendência performativa, inclusas a exploração do espaço e a atuação da luz. A performatividade, nesse caso, não apresenta um fim em si mesma, nem é uma realidade concreta ou acabada, mas um processo, uma construção (Féral, 2009, p. 66).

No processo participativo característico do Oficina, os longos e ricos ensaios geravam as demandas para a arquitetura da cena, surgida na relação com a cidade pelo teto aberto, os janelões e os acessos secundários que acessam diretamente o terreno baldio ao lado do teatro, todos empregados, alternadamente, em diversas montagens. Além do espaço

36 Em depoimento realizado no debate com o tema “TE-ATO: a Virada Performativa do Teatro Oficina, o encontro com o Living Theatre e Los Lobos e o estudo de caso de *Gracias Señor* e *As Três Irmãs*, no início da década de 1970” durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 15 de setembro de 2016.

urbano, a incorporação do público à cena também faz parte fundamental das concepções dramáticas do Oficina. Essa relação é expressa tanto na disposição da plateia, que envolve toda a área de atuação, quanto na interação com o público, proposta na totalidade das encenações realizadas pelo coletivo. Osvaldo Gabrieli<sup>37</sup> destaca a maneira como, no Oficina, era necessário fazer a matéria vir à tona, expondo toda sua brutalidade e evitando ao máximo o supermanufaturado. Ele afirma que é na materialidade dos elementos brutos que se encontra a teatralidade. Da mesma forma, o cenógrafo explicou como a exposição do espaço cru, lugar de passagem e de ocupação pela multidão, faz entrever a fusão entre cenografia e arquitetura cênica, revelada pela linguagem ousada de Lina Bo Bardi na elaboração do edifício teatral e de seus cenários.

Outra apropriação do Teatro Oficina, com influência direta sobre a iluminação, é a exploração de novas tecnologias a caminho de um teatro dilatado/expandido e das tendências híbridas rumo à espetacularização. Marcelo Denny<sup>38</sup> relembra Baudrillard ao afirmar que o teatro já nasceu multimeios, em um mundo de muitas telas. Ele propôs uma reflexão a respeito da natureza e dos métodos de uso da projeção e diferenciou multimídia (projeção não problematizada) de intermídia (projeção problematizada por ela mesma), revelando a necessidade de integração de quem opera as imagens no espetáculo, que ele chama de performer da imagem.

Com parte de sua reflexão a respeito do uso da imagem virtual no teatro, Denny traçou um panorama das transformações históricas e aspectos renovadores do teatro no século XX, iniciando pelo Teatro Total de Richard Wagner, o trabalho com a imagem de Loie Fuller e a cineficação do teatro por Meyerhold, que ele classifica em cineficação interna, mais teatral, e externa, com o uso de projeções. Esse movimento permitiu, no palco, efeitos cinematográficos como a multiplicidade de pontos de vista, o *close up*, o plano detalhe, o corte, o movimento de câmera, o zoom e o foco, dando origem à atuação da luz e da imagem como montagem e edição da cena. Denny destacou o surgimento do terreiro eletrônico do Teatro Oficina e a necessidade, apontada por Zé Celso, de “plugar o teatro”, comparando a

---

37 Diretor de arte e cenógrafo argentino, cujo depoimento foi realizado durante o debate sobre “Direção de Arte e Arquitetura”, durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 6 de outubro de 2016.

38 Professor e encenador em depoimento no debate sobre “Cena e Tecnologia: a iluminação e o vídeo no Teatro Oficina Uzyna Uzona”, com Cibele Forjaz, Igor Marotti Dumont e Marcelo Denny, durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 27 de outubro de 2016.

tecnologia à luz elétrica, cuja distinção e, ao mesmo tempo, forte relação entre o filme gravado e o vídeo produzido com transmissão ao vivo fez surgir, em seus espetáculos, um novo performer: o *videomaker*, personagem ativo nas cenas para a produção e projeção simultânea de imagens dos espetáculos em um ambiente multimídia permanentemente instalado, com diversas telas de projeção de tamanhos variados, usados para projetar imagens captadas e editadas ao vivo durante as apresentações.

Esse trabalho revela não apenas o aspecto performativo em si, mas também intensifica a performatividade do elenco e da atuação, criando novos planos, ângulos e pontos de vista para o público, que por vezes também é filmado e projetado nas múltiplas telas.

Luiz Fernando Ramos<sup>39</sup> localiza as atividades e práticas do Teatro Oficina para além do pós-dramático ou do performativo, em uma dramaturgia particular e única. Segundo ele, Zé Celso passou, ainda nos anos 1970, a escrever não mais como dramaturgo, mas como encenador, com rubricas tão significativas quanto os diálogos, edificando suas cenas num processo de escritura cênica original de exploração do espaço e do coro, recuperado por Zé Celso das tragédias gregas e inspirado em Brecht, cujo constante estado de improvisação trazia a responsabilidade de estabelecer uma relação direta com a plateia e cuja teatralidade desencadeava forte tensão entre texto e cena.

No que diz respeito à iluminação, Zé Celso fala da abrangência da palavra “ator” e diz que a luz deve ser totalmente ligada ao seu corpo, acompanhando todo e qualquer sentimento mínimo que dele emane. Para ele, a luz não deve ser conceitual, mas ter poesia, ela deve inspirar elenco e público, centrada sempre na atuação, no trabalho do “ator”. A encenação, para Zé Celso, é regida pela poesia e o mais importante é a imaginação poética do “ator” (e de toda a equipe envolvida no processo, bem entendido) ligada à vida. Considerando a longa duração de seus espetáculos, alguns chegando a doze horas, ele mesmo afirma que, para participar, é necessário viver para aquilo, entregar-se completamente e ter preparo físico para tal. Essa exigência do encenador em relação ao elenco estende-se também à toda equipe, tanto durante o processo de criação do espetáculo quanto nas apresentações, e igualmente ao público, cujo engajamento, disponibilidade e entrega são fundamentais para que o rito aconteça a cada sessão.

39 Professor e crítico de teatro em depoimento durante a palestra “Dramaturgia de José Celso Martinez Corrêa. Estudo de caso de Cacilda!”, durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 11 de novembro de 2016.

É nesse contexto que surge, no trabalho da Cibele, a figura de um possível “performer da luz”, de quem, criador ou não, se exige uma participação ativa de interferência e condução do espetáculo por meio da linguagem da iluminação cênica, seguindo uma partitura preestabelecida ou a partir de improvisos gerados na comunhão com a atuação do elenco em cena e as reações do público.

Surge, assim, o ambiente para uma dramaturgia da luz diferenciada e com características nas quais é possível detectar...

[...] a potencialidade performativa da luz, na ação do criador/operador que, em consonância com a narratividade da cena e dispondo de recursos próprios à sua linguagem, constrói um discurso cênico de ambientação, caracterização e composição do espaço e da imagem com traços performativos, numa perspectiva estética, ou antes, poética. Ela ajuda a vislumbrar um novo modo de fazer e de expressar o futuro das artes cênicas, cuja revelação encontra-se na experiência que proporciona e nas sensações que provoca no espectador co-criador da cena, a partir de processos criativos múltiplos e participativos, cuja experiência, acima da demonstração ou exposição, encontra na vivência sua maior expressão e realização (Luciani, 2012a, p. 100).

A performatividade, segundo Josette Féral, acontece quando um ator é chamado a fazer (*doing*), a estar presente, a assumir os riscos, ou seja, “afirmar a performatividade do processo”. Nesse momento, “a atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente”, quando se instaura uma estética da presença (Féral, 2015, p. 131). Essa presença, comum a todas as pessoas envolvidas na realidade cênica praticada no Teatro Oficina, não é nem estanque nem necessariamente predeterminada por um roteiro ou partitura, mas resultante de um processo, no qual se constrói uma estrutura a ser seguida durante as apresentações, flexível e susceptível a todo tipo de imprevisto, adaptação ou improviso, desde que integrado ao conceito de compartilhamento proposto. Além da concepção, a presença constante do dramaturgo e encenador Zé Celso em cena favorece a condução e a integração de todos os elementos componentes da cena, sob seu olhar atento e participação intensa.

Abordando a questão da iluminação e sua atuação performativa por meio da operação durante os espetáculos do Oficina, normalmente

realizada por ela mesma, Cibele Forjaz<sup>40</sup> fala de uma luz diretora e encenadora, uma luz associável ao conceito definido por Patrice Pavis como “luz enunciativa da encenação” (Pavis, 1999, p. 202). Ela explica essa função da luz como sendo o “jeito de fazer uma luz básica que dê conta de contar a história e entender seus conflitos”. Esta acepção de uma suposta função narrativa da luz, que pode parecer paradoxal e contrária à hipótese de uma luz performativa, na verdade a comprova, pois demonstra a total interação do processo de criação e operação da luz com o processo de elaboração e operacionalização da encenação em todos os seus aspectos práticos, cênicos e técnicos. Cibele destaca, ainda, a importância da plateia, que ela assume como “personagem principal das peças do Zé”, elemento fundamental da política do aqui/agora no Oficina. Para essa integração da plateia ao espetáculo acontecer, é fundamental o envolvimento da luz e de um entendimento pleno do que é público na história, de distinguir as cenas públicas das privadas, o interno do externo e apropriar-se da arquitetura, iluminando o espaço cênico e a plateia, com o que ela chama de “geral do aqui/agora” e que o próprio Zé Celso classifica como “quebra-barato”, por sua propensão a retirar o público da zona de conforto e inseri-lo na ação.

A iluminação também deve, segundo Cibele Forjaz, permitir a atores/atrizes e espectadores/espectadoras o “jogo de entrar e sair da história”, cujo desenho da luz precisa, para isso, definir planos abertos e fechados, focos marcados e luzes gerais amplas. No caso do público, a constância da luz de plateia é indicativa de sua participação e permite a interação do elenco com o público: “de repente, as luzes da plateia se acendem, todos os presentes se olham e temos um ator diante de um público; nesse momento, todos podem ser ou não ser Hamlet” (Forjaz, 2008b, p. 154). Todavia, o movimento de luz na cena pode criar respiros e variações na intensidade dessas participações, como é o caso dos pequenos canhões de luz, operados manualmente do palco e da plateia, que direcionam a iluminação e o olhar do público em movimentos precisos durante partes do espetáculo: “um pin-beam (pequeno foco móvel) ilumina de perto um solilóquio, e estamos dentro da cabeça de Hamlet” (Forjaz, 2008b, p. 154). Cibele chama os operadores e operadoras desses pequenos canhões de “atores da luz”, permitindo uma analogia, dada sua presença na cena e atuação

---

40 Em depoimento no debate sobre “Cena e Tecnologia: a iluminação e o vídeo no Teatro Oficina Uzyna Uzona”, durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 27 de outubro de 2016.

performativa, com os “performers da imagem” citados por Marcelo Denny.

A luz, para Cibele Forjaz, deve contar a história, editar a cena e articular tempo e espaço, mas cumprir com todas as demandas da encenação complexa do teatro de Zé Celso nem sempre é fácil com os poucos recursos disponíveis. Poucos equipamentos e instalação precária resultam em soluções criativas e no aproveitamento de todo e qualquer material que se apresente, tecnológico ou humano. A precariedade é outra característica marcante do trabalho com iluminação no Teatro Oficina. Zé Celso destaca a importância de trabalhar na precariedade radical, sob o risco de não se produzir arte. Essa é uma das heranças da participação de Lina Bo Bardi no Oficina, considerando a “brutalidade da matéria que precisa ser trazida à tona”<sup>41</sup>, o que acaba por se tornar uma grande especialidade do trabalho no Oficina, com a exploração de recursos simples para a criação de efeitos de luz precisos e bem empregados. Cibele cita vários exemplos, em diferentes montagens, dessa luz “precária” e eficiente, como a sombra de Hamlet que se agiganta pelo movimento manual de descida da set light que ilumina o ator, os canhões seguidores feitos com pin beams ou loko lights e operados manualmente, as paredes do teatro iluminados com Colortrans de 300 W reaproveitadas, gerais feitas com painéis de iluminação urbana com lâmpadas de vapor de sódio e riders básicos de iluminação, como é o caso da iluminação de “Ham-Let”,<sup>42</sup> realizada apenas com a geral do público, a geral da pista (2 Elipsoidais), cinco focos, e quatro pin beams para os canhões, mas cujo roteiro preciso de operação dos canhões e a movimentação desses poucos recursos dava conta da complexidade dramática do espetáculo de quase cinco horas de duração.

Num claro exemplo de atuação da luz, Cibele Forjaz descreve a experiência de sua estreia como iluminadora do Oficina numa primeira leitura pública do processo de criação de “Ham-Let”<sup>43</sup>, que a companhia havia começado a ensaiar apenas dois dias antes, sem que ela tivesse participado destes ensaios<sup>44</sup>. A primeira ação performativa da luz se deu

---

41 Expressão usada por Osvaldo Gabrieli para definir a valorização da arquitetura cênica e as diretrizes da direção de arte do Oficina no debate sobre Direção de Arte e Arquitetura durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 6 de outubro de 2016.

42 Montagem de Ham-Let, de Shakespeare, pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona, estreada em 1993

43 Em 1991, no SESC São José dos Campos.

44 No texto “A Linguagem da Luz Encenadora no Teatro Oficina Uzyna Uzona: estudos de caso da luz em



quando Zé Celso, logo no início da leitura, “grita, do meio da escuridão da plateia: ‘Luz! Luz aqui!’”<sup>45</sup> para fazer com que fosse acesa, de improviso, sem que aquilo tivesse sido planejado ou combinado, a contraluz da aparição do vulto do Fantasma do Rei, neste caso a luz “de serviço” do fundo da plateia do próprio teatro. Em seguida, nas palavras de Cibele:

Peguei um refletor plano-convexo, uma extensão e corri até a tomada mais próxima. Com o refletor quente nas mãos segui Zé Celso por toda a parte, iluminando a plateia sempre que ele se dirigia aos “vivos” ali presentes. Esse foi o começo de uma parceria de 12 anos com o encenador José Celso Martinez Corrêa (Forjaz, 2013b, p. 13).

A iluminação de “Ham-Let” é descrita por Cibele como uma luz diretora, cuja função é conduzir o espetáculo articulando tempo e espaço, de desenho simples, mas cujo movimento é “complexo, rápido e preciso”, evidenciando a importância do movimento como característica da performatividade da luz, uma das principais propriedades da luz que atua, interage e interfere na cena. É neste contexto que nascem dois importantes conceitos de Cibele Forjaz a respeito da iluminação: o de luz estrutural, criadora do espaço que revela “as várias camadas de significação imbricadas na encenação” e o de editora da cena<sup>46</sup> pelas várias esferas existentes entre o palco e a plateia:

(i) o político-público; (ii) o privado-teatral, ou seja, a “trama de teatros” que acompanha as peripécias do príncipe Hamlet em luta contra o seu tio, Rei Claudius; (iii) a esfera interior, onde a subjetividade ganha primeiro plano e a encenação entra “dentro” da cabeça de Hamlet [...] e as “cenas de aparição”, que pedem a invenção de um universo paralelo (Forjaz, 2013b, p. 14).

A principal luz da peça, reveladora, em grande parte, de seu caráter performativo, é a luz geral, que além de poder iluminar integralmente o palco, também permite dividi-lo em partes, conforme as necessidades da encenação, e desvenda a arquitetura do teatro com suas paredes, corredores e áreas de circulação, teto, jardim, fonte, porta de entrada, beco, entradas e saídas, expondo a estrutura de ferro e colocando o público e a pista em

---

Ham-Let e Cacilda!” do volume anexo ao Livro de Ouro do Teatro Oficina *A Bigorna Extraordinária*, não editado.

45 *Id.*

46 Aprofundados e desenvolvidos em seu mestrado e doutorado realizados no PPGAC-ECA-USP e concluídos em 2008 e 2013, respectivamente.

um mesmo plano, mesclando ficção e realidade, expondo a política do aqui/agora, mesclando o público e o privado, provocando “quebras” e “estranhamentos” cênicos e sendo, ao longo da apresentação, por vezes, o Palácio Elsinore, na Dinamarca, e noutras, o próprio Teatro Oficina, no Brasil.

Segundo Cibele, a lógica do movimento da luz neste espetáculo veio do seu profundo conhecimento do espetáculo, das marcações de cena e da movimentação no espaço, revelando mais uma importante característica da luz performativa e da atuação de quem opera ou executa os movimentos da luz. É imprescindível, para que essa performatividade aconteça, ou seja, para a participação ativa da luz na cena e no espetáculo, bem como sua interação com o elenco (e também com o público, em muitos casos), que tanto quem cria a luz quanto quem opera tenham pleno conhecimento: das cenas e suas motivações; do pensamento da personagem aos estímulos que conduzem às ações e movimentações no palco; das orientações da direção e da encenação a respeito da construção das cenas e subsídios da encenação; das concepções do cenário; da sonoplastia; e dos outros elementos cênicos, para dar conta, inclusive, como alerta Cibele Forjaz, de “acompanhar a respiração dos atores nas reviravoltas surpreendentes das personagens de Shakespeare”.

A movimentação da luz na peça *Ham-Let* demonstra com clareza a atuação performativa da luz no embate proposto por esta encenação entre o teatro e a realidade, como, por exemplo: a quebra da luz geral, inclusa a área destinada ao público, como elemento de estranhamento e revelação; os focos, usados como “porta para dentro da subjetividade, que pode abrir a cena para diferentes pontos de vista que, por sua vez, levam a mundos diversos”; a luz focada no rostos das personagens em marcação livre,<sup>47</sup> que permitiam a “inteiração e passagem rápida (e clara) entre o plano da subjetividade e o aqui/agora”; e a concretude das imagens simbólicas geradas pelas luzes “fechadas” em partes do corpo ou objetos da cena, demonstrando a capacidade de criar efeitos de zoom e plano detalhe, oriundos do cinema, na luz cênica.

No caso da operação de luz da peça *Ham-Let*, Cibele optou por assumi-la, considerando a complexidade dos movimentos, a interatividade entre a mesa de luz e seus “atores da luz” e a edição, que fazia

---

47 Feitos com os pequenos canhões de pin-beams operados por atores de dentro da cena, conforme descrição feita pela Cibele em depoimento realizado do debate sobre “Cena e Tecnologia: a iluminação e o vídeo no Teatro Oficina Uzyna Uzona”, durante o Simpósio *Teatro Oficina: seis décadas da cena radical brasileira*, realizado no Teatro Oficina em São Paulo, em 27 de outubro de 2016.

“ao vivo”, dos vários tempos e espaços propostos no espetáculo: interno/externo, público/privado, real/ficcional, metafórico/explicito, presente/passado, em sua máxima performativa. Um dos princípios da performatividade, que Féral descreve como “aceitar o perigo do desafio do que pode ou não dar certo” (Féral, 2009, p. 72), é marcada pelo código da ação por meio do qual o valor do risco e o fracasso tornam-se constitutivos desse tipo de ato performativo que, no caso do trabalho da Cibele com o Oficina, constitui o que pode ser perfeitamente qualificável como a performatividade da luz.

Outra importante experiência de Cibele Forjaz como iluminadora no Teatro Oficina foi a iluminação da peça *Cacilda!*, tanto pela dramaturgia quanto pela encenação:

“Cacilda!” mistura a biografia da atriz Cacilda Becker, com as personagens e cenas das peças que ela representou, à vida teatral de Zé Celso e suas referências. Através desta justaposição de representações, o autor/encenador reconta, à sua maneira, a história do teatro brasileiro. Essa superposição de significados, tempos, personagens e tramas é de tal monta, que o excesso de significação faz do espetáculo um grande poema épico cênico, misturando assim, os gêneros lírico, épico e dramático. São várias histórias sobrepostas, assim como muitas camadas diferentes de significação, de modo que a narrativa explode em um jogo teatral onde as quebras e as transformações viram a regra de um meta-teatro delirante. Imagens oníricas e mitológicas contraceenam com personalidades do teatro brasileiro e com as memórias do Teatro Oficina e de Zé Celso e estas, por sua vez, multiplicam-se em personagens de peças do repertório de Cacilda (Forjaz, 2013b, p. 14).

Apesar de Cibele falar em narrativa, significação, representação e gêneros lírico, épico e dramático, esta sobreposição de linguagens cênicas e estéticas teatrais não poderiam resultar em nada mais performativo, uma “encenação, dentro da obra do Zé dos anos 90, que tem uma estrutura explicitamente pós-dramática” (Forjaz, 2008b, p. 162). “Cacilda!” é um espetáculo composto de cenas tão distintas entre si quanto todas as vidas, peças e personagens do mito Cacilda Becker, realizado num espaço multidirecional com mais de 25 performers em cena. Coube à luz, então, estruturar o espetáculo, conduzir a atenção do público, editar as imagens e separar os diferentes planos das cenas simultâneas, determinando o

que é fundo e o que é forma, o que é ação principal e o que é comentário crítico, metáfora, sonho ou delírio.

Da mesma forma que o texto original, a luz adquire características simbólicas, realistas, ilusionistas ou expressionistas, em linguagem lírica ou épica, com forte inclinação à teatralidade e cuja performatividade latente encontra-se justamente na capacidade de migração de uma linguagem à outra, acompanhando cada passo, cada novo cenário, cada movimento do elenco pelo espaço e a atuação pontual em cada cena:

Quando começa o primeiro ato vemos a última cena de “Esperando Godot”. A luz é teatral, construída em ângulos perfeitos de 45 graus (como Ziembinski costumava usar) com fresnéis visíveis em um pequeno teatrinho com rodas estacionado no meio da pista; a representação termina, a luz de serviço do grande teatro acende, interrupção, café e respiro; de repente Cacilda tem um aneurisma, o teatro todo se tinge de vermelho, não de refletores, mas de panelões de rua com lâmpadas de sódio, pintados por gelatina vermelha, totalmente monocromático, um único risco de luz incandescente suspende Cacilda no tempo, começa uma “viagem fantástica” rumo à morte; Cacildinha-criança brinca de amarelinha em um contraluz quente que remete ao início dos tempos; os faróis da Barca do Céu e do Inferno banham de azul o vermelho, como sirenes de ambulância, dividindo o Teatro Oficina em dois; Cacilda-Dama das Camélias surge envolta por um foco de canhão que a persegue; Cacilda-Godot é levada para a UTI, em coma, morre não morre; instauram-se os três planos de Vestido de Noiva; um plástico transparente de 50 metros atravessa o teatro em uma grande diagonal, os panelões vermelhos se apagam e o sangue derrama pela artéria de plástico inundando a pista (Forjaz, 2008b, p. 165).

A simbologia exacerbada das luzes que invadem cada cena confere à luz uma performatividade explícita, que se lança ao público e o insere no contexto do espetáculo. Segundo Cibele, o segundo ato, assumidamente pós-dramático, “mistura ainda mais diversos tempos e espaços, ficções e realidade, pós-moderno com tropicalismo, delírios de consciência com cenas de teatro realista, viagem de ácido com simbolismo, pico com Pop, anos 60 com século XXI, Zé Celso com Cacilda Becker” (Forjaz, 2008b, p. 168), tudo acompanhado por luzes psicodélicas, contrastantes, imagens do inconsciente e recortes de luz para cenas específicas destacadas do todo alucinado. A um dado momento da encenação, Gerald Thomas e Ziembinski interferem na luz, e Zé Celso, invadindo a cena,

declara, como Cacilda: “Todos os teatros são meus teatros!”. “A iluminação, inspirada por essa frase, multiplica luzes e linguagens em diferentes planos de ação, no teatro dentro do teatro e na relação direta com a plateia” (Forjaz, 2008b, p. 170).

Cibele conclui que “a linguagem da luz no Teatro Oficina tem a função de editar a ação cênica, articulando imagens no espaço e no tempo e criando uma partitura do visível que contracenava com o texto e as demais linguagens da encenação”<sup>48</sup> e destaca a importância do movimento da luz para transformar a percepção do espaço e do tempo da ação, provocar a fricção entre elenco e público, ficção e realidade, inserir a plateia na ação ou mergulhá-lo na subjetividade das atmosferas oníricas pelo simples “acender ou apagar de uma lâmpada”. Ela acrescenta, ainda, a propriedade que identifica na iluminação, a partir destes projetos, de interromper o fluxo “natural” da vida, criando uma fissura no tempo e, portanto, conduzindo à destruição da “realidade”, ou da “ilusão da realidade”, ou seja, à destruição da ideia da arte como mimese e à inclusão da plateia como fator fundamental do espetáculo. Essa é, certamente, a interferência mais performativa atribuída à iluminação cênica, conferindo-lhe uma capacidade de atuação e transformação na percepção da cena, cuja ação sobre o público depende fundamentalmente de sua atuação e interação ao vivo, precisa, realizada no momento da ação cênica de forma íntegra, composta e integrada.

Assim, fica comprovada, no trabalho de Cibele Forjaz com o Teatro Oficina, a potencial performatividade da luz como fenômeno físico autônomo e atuante. Sua ação como um elemento intimamente relacionado à ação cênica e à recepção revela sua função performativa em ação conjunta com todos os demais componentes da cena e na percepção do público, partícipe igualmente atuante na encenação. A importância do trabalho e da influência da iluminadora no Teatro Oficina ficou expresso no depoimento do iluminador Guilherme Bonfanti<sup>49</sup> que, em 2019, fez a luz para uma remontagem do espetáculo “Roda Viva”. Ele se deparou com a forte herança da prática participativa de criação do grupo e os hábitos adquiridos no processo de

48 No texto “A Linguagem da Luz Encenadora no Teatro Oficina Uzyna Uzona: estudos de caso da luz em Ham-Let e Cacilda!”, do volume anexo ao Livro de Ouro do Teatro Oficina *A Bigorna Extraordinária*, não editado.

49 Em entrevista realizada como parte da pesquisa doutoral que deu origem a este livro. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032021-131705/publico/NadiaMorozLucianiVC.pdf>. Anexos p. 121-135.

construção da luz desenvolvido entre Cibele e Zé Celso, que perduraram ainda por muitos anos, mesmo depois da sua saída da companhia:

[...] o que aconteceu, quando eu cheguei, foi o encontro com uma estrutura muito blocada, enquanto luz na cena. Existia um fantasma que me rondava lá dentro que era a Cibele Forjaz (risos). Ela ficou muitos anos ali dentro e o que se faz hoje no Oficina é o que ela descobriu e isso foi continuado... O sistema RGB, o vapor, a luz que ilumina o todo e não distingue palco e plateia... O Zé (Celso) tem essa relação e a presença da plateia é muito forte o tempo todo. O que eu encontrei foram duas pessoas que trabalhavam na equipe, com uma série de demandas para mim, às quais eu tinha que cumprir. Tinha um check list: plateia tem que ser iluminada, a árvore tem que ser iluminada, o coreto tem que ser iluminado, o fundo tem que ser iluminado, a arquitetura tem que ser iluminada. Eu fiquei louco com isso, porque isso significava que eu, como criador, tinha que atender uma série de questões que já estavam postas ali e eu entrei achando que aquilo era o terreno da liberdade e da transgressão (Bonfanti *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 123).

A análise do trabalho da Cibele com o Oficina permitiu um aprofundamento e continuidade na identificação dos aspectos e características da luz performativa, cujos preceitos se evidenciavam e revelavam sua força e intensidade. Ao contrário do trabalho realizado por Cibele Forjaz com o Teatro Oficina, cujos roteiros de luz eram imprecisos e adaptáveis a cada apresentação ou situação, o trabalho do Guilherme Bonfanti com o Teatro da Vertigem segue uma rígida partitura cênica, na qual o desempenho da luz é cuidadosamente planejado, marcado e precisamente realizado a cada apresentação. Isso não significa, no entanto, que não haja, nesta prática, preceitos performativos integrados à ação cênica, principalmente pela intensa participação na elaboração, concepção e idealização dos espetáculos e encenações como um todo, desde a escolha e arranjo do espaço cênico até a montagem da luz e a gravação das cenas feitas com rigor e preciosismo técnico e estético, com especial destaque para o processo criativo colaborativo e o uso de equipamentos não convencionais.

Numa mescla de sua própria prática criativa colaborativa e os hábitos preestabelecidos no processo participativo do Oficina, o iluminador conclui que...

[...] foi bastante difícil levar uma ideia de luz que fosse diferente da dele, mas eu consegui levar minha pesquisa com os movings, com os LEDs e consegui levar uma ideia de luz pré-organizada e também que é uma pessoa só que opera e não duas ou três, consegui fazer com que tivesse um desenho e que ele fizesse parte da encenação, como mais um elemento de comunicação com quem está na plateia e que atendia todas as demandas de iluminar a plateia, iluminar árvore, isso e aquilo (Bonfanti *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 125).

A maior característica dos espetáculos realizados pelo Teatro da Vertigem e que afeta profundamente o trabalho realizado pelo iluminador Guilherme Bonfanti no grupo é o processo colaborativo de criação. Antônio Araújo define o processo colaborativo como uma “metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (Araújo, 2018, p. 14). Num trabalho que estimula não só a criação material de cada componente cênico, mas, principalmente, a reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos, cada participante do processo criativo colaborativo se converte em um artista-pesquisador que deve articular sua linguagem artística com o grupo, propondo e acatando interferências dialógicas entre linguagens e transitando, incessantemente, das partes ao todo e do todo às partes. Cada componente da equipe de criação elabora, individual e conjuntamente, a obra cênica total que será levada a público (Araújo, 2018, p. 15). No caso específico do Teatro da Vertigem, o espaço de criação e proposição autoral ocupado pelo iluminador Guilherme Bonfanti é o que permite a participação ativa da luz no espetáculo.

O primeiro espetáculo do grupo, *O Paraíso Perdido*, apresentado na igreja Santa Ifigênia no ano de 1992 em São Paulo, deu início às atividades do grupo, à trilogia e, também, efetivamente, à carreira de Guilherme Bonfanti como designer de luz, nestes termos, apesar de ele já ter realizado outros trabalhos de iluminação para shows e espetáculos de dança e teatro (Bonfanti, 2011, p. 110). O segundo espetáculo, *O Livro de Jó*, realizado no hospital desativado Umberto Primo, três anos depois, representou a continuidade da elaboração do processo criativo empregado no primeiro trabalho. *Apocalipse 1,11*, cuja montagem foi realizada no ano de 1999 no presídio desativado do Hipódromo, também em São Paulo, encerrou o primeiro ciclo de trabalho do grupo (Turbiani, 2012, p. 35).

Em 2006, aconteceu a estreia *BR-3*, espetáculo montado e apresentado no leito do Rio Tietê, um grande rio bastante poluído da capital paulista, marcando a retomada do grupo depois de concluída a trilogia, seis anos depois. Mais seis anos se passaram, nos quais foram realizadas diversas produções, entre uma montagem e outra, depois da estreia da peça *Bom Retiro 958 metros*, cuja ocupação de diversas ruas do bairro Bom Retiro em São Paulo, além do interior de um shopping center e de um antigo teatro desativado, confirmam a característica do grupo de utilizar espaços não convencionais, também conhecidos pelo conceito de *site specific*. O termo, empregado a partir dos anos 1960 para qualificar espaços não convencionais usados na realização de espetáculos cênicos ou obras de arte,<sup>50</sup> se tornou prática constante dos espetáculos do Teatro da Vertigem desde seu primeiro espetáculo, vindo a ser uma das mais importantes características de sua produção cênica.

Além da coerência dramática com cada montagem, existe um movimento de provocação, aventura e pesquisa na configuração política, estética e crítica do *site specific*, na qual a ocupação do espaço público se pretende o resultado de um processo problematizado de criação de todos os elementos envolvidos na elaboração dos espetáculos da companhia. Antonio Duran (2018, p. 46) afirma, a respeito do pensar e do fazer como arte crítica e arte de resistência, que “Há uma dimensão estética envolvida em todo o trabalho artístico que se deseja crítico”. Segundo ele, a dramaturgia do espaço, da encenação, do texto e da iluminação é resultado de “um pensamento crítico em processo”, cujas partes colaboram mutuamente na construção de obras densas e profundas cuja temática se relaciona tanto com o espaço quanto com o imaginário e a experiência vivida pelo público. Essas experimentações coletivas em espaços públicos são destacadas por Silvia Fernandes como características dos trabalhos do Teatro da Vertigem, que ela considera como “teatros processuais, gestados na imperfeição” (Fernandes, 2017, p. 222).

A ressignificação do lugar e o papel desempenhados pelo público nesta relação com o espaço urbano utilizado pelo Teatro da Vertigem têm

---

50 O conceito de *site specific* se refere a obras artísticas e intervenções em espaços urbanos ou naturais em intensa relação com o meio, também conhecidas como *environmental art*. Estas obras configuram uma situação espacial específica considerando as características e não podendo acontecer em outro espaço que não o local escolhido para sua realização. Quando empregado no teatro, refere-se à realização de peças ou espetáculos cênicos pensadas e realizadas especificamente para e/ou em um local em relação intensamente dialógica com o espaço e suas características, história, contexto e/ou carga energética.



impacto direto no trabalho criativo de Guilherme Bonfanti e na luz performativa que ele realiza para cada um dos espetáculos da companhia. Sobre o espaço usado para a montagem da peça *Apocalipse 1,11* no Festival de Curitiba em 2000, Guilherme declarou: “é um presídio e tem um elemento ficcional acontecendo, a luz cria uma atmosfera e é óbvio que ela não está só iluminando a cena, mas ressignificando o espaço também, porque a função dele muda” (Bonfanti, *apud* Luciani, 2020, anexos p. 130). Além da transformação radical dos códigos da cena empregados pelo grupo, essa prática revolucionou as formas de recepção e impôs novas realidades para a condição do público, confrontado com situações reais e experiências perturbadoras e limítrofes, deslocando-o de sua posição passiva e confortável para um terreno instável, incômodo e perturbador, como o descrito por Gumbrecht como “um observador condenado, mais do que privilegiado, a observar a si mesmo no ato da observação” (Gumbrecht, 2010, p. 62). Desgranges destaca a forma como esse público “se vê lançado em terreno previamente demarcado e explorado, mas não esgotado, pelos artistas [...] e se sente provocado a partir em busca exploratória pessoal, a partir de seus interesses, anseios e desejos” (Desgranges, 2017, p. 27). Sendo assim, o aspecto político e estético da ocupação do espaço interfere fortemente no resultado luminoso e no uso da luz como elemento performativo e atuante, responsável por estabelecer uma relação crítica do público com a cena a partir de sua experiência estética.

As criações de Guilherme Bonfanti para o Teatro da Vertigem foram analisadas pela relação estreita com as características do conceito de performatividade de luz, tanto no que diz respeito ao processo colaborativo de criação teatral, com intensa participação do profissional e sua equipe, quanto no uso de materiais e equipamentos alternativos em profunda relação com: o meio/ambiente do espetáculo; a experiência e participação do público; a escolha e o uso de um espaço urbano não convencional; e a relação estabelecida, no processo de criação, entre a iluminação e os espaços, explorando a relação do espetáculo com a cidade, a sociedade e os ambientes díspares selecionados.

Segundo Desgranges, a motivação axial do trabalho do artista é “a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo a sua relação com o mundo” (Guattari, 1992 *apud* Desgranges, 2017, p. 26), transferindo essa produção para o espaço coletivo. Esse é o espírito que envolve e caracteriza o trabalho realizado por Guilherme Bonfanti e a atuação performativa da luz criada por ele para as encenações aqui

comentadas do Teatro da Vertigem.

Foi em 1991, com o surgimento do grupo, que teve início, a partir da mecânica clássica aplicada ao movimento expressivo da atuação, a pesquisa que resultou no repertório de treinamento que deu origem à montagem do primeiro espetáculo da companhia, estreado no ano seguinte. Bonfanti já era integrante do grupo desde esse primeiro movimento e, como tal, participava da maioria dos encontros, inclusive os processos de treinamento e preparação de elenco.

Além do trabalho metodológico de elaboração dramaturgica dos espetáculos, Bonfanti sempre colaborou, principalmente, com a concepção cênica dos espetáculos, tendo importância capital na escolha e definição dos espaços a serem ocupados a cada montagem, considerando suas características físicas, espaciais e técnicas para a iluminação, inclusive, e ainda com mais ênfase, nas situações de adaptação das peças para novos espaços nas remontagens e apresentações em festivais e turnês. Essas adaptações, a exemplo de *O Paraíso Perdido*, que permaneceu em atividade durante cerca de 12 anos com diferentes temporadas em São Paulo e apresentações em festivais no Brasil e no exterior, conduziram ao que Guilherme chama de “projeto aberto”, ou seja, um projeto que pode ser revisto e modificado indefinidamente, tanto em seu conceito quanto nas soluções técnicas encontradas conforme as diferentes condições, espaços e situações.

Partindo de pesquisas imagéticas, que permitissem relacionar a luz com as diferentes arquiteturas às quais as montagens do grupo eram confrontadas, Bonfanti lançou mão, principalmente, de sua intuição para vivenciar os espaços e explorar ao máximo suas potencialidades. Ele entende que:

[...] se olharmos do ponto de vista acadêmico ou do desenvolvimento da linguagem, o trabalho do Vertigem é muito mais rico e me possibilita muito mais coisas, porque me coloca em situações que me obrigam a dar saltos para poder conseguir vencer essas situações que aparecem. Nos outros trabalhos, é um ou outro que me coloca em uma situação como essa, mas a maioria não, são trabalhos com soluções mais simples e mais óbvias, no sentido de não ter grandes invenções (Bonfanti *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 122).

As primeiras inquietações para a definição do tipo de equipamento e da presença discreta da luz, que permitiria a criação das atmosferas

desejadas para as cenas, estão na origem das reflexões de um trabalho que, apesar de coletivo e colaborativo, tinha, para ele, muito de pessoal e solitário pelos desafios e incertezas que o acompanhavam em todos os trabalhos. Intuitivamente, ele percebia a importância do aspecto sensorial que os espaços ocupados pelo grupo deveriam proporcionar ao público. Era fundamental, para ele, definir um caminho estético da luz que favorecesse a experiência proposta ao público pela encenação. Guilherme conta que, desde o primeiro espetáculo do grupo as soluções, resultantes de incansáveis experimentações e referências estéticas, foram surgindo e se consolidando como procedimentos que viriam a ser usados, novamente, nas próximas montagens. Sua escola foi o processo de tentativa e erro, entre acertos e incertezas, assim como a aprendizagem decorrente de cada trabalho, que o habilitou, progressivamente, para a continuidade do seu desenvolvimento profissional.

Guilherme Bonfanti ressalta a característica principal do trabalho colaborativo do Teatro da Vertigem como um importante disparador para a criação da luz. Ele explica que somente nesse tipo de processo é possível acompanhar os ensaios, experimentar novas fontes luminosas que interajam com o elenco e as cenas de maneira integrada e coerente e descobrir, a cada experiência, novas formas de iluminar, de migrar do todo para as partes e vice-versa, ressignificando os espaços e conduzindo o olhar e o deslocamento físico do público. As características dos espetáculos e dos espaços arquitetônicos ou urbanos utilizados impunham novos desafios na descoberta de materiais e na construção artesanal de equipamentos alternativos, como lanternas, instrumentos hospitalares, postes de luz, entre outros, explorados com maestria por Bonfanti e suas equipes a cada montagem. As soluções encontradas para resolver cada desafio surgiam naturalmente e se tornavam procedimentos assimilados como procedimentos para os desenhos de luz dos novos espetáculos do grupo. Com projetos em constante transformação, como o caso alguns espetáculos que tiveram longas trajetórias, o processo de experimentação e pesquisa de campo também foi se consolidando como processo fundamental para as criações de luz no Teatro da Vertigem.

Para realizar a iluminação de *O Paraíso Perdido*, Guilherme Bonfanti precisou absorver toda a carga imagética e conceitual do processo desenvolvido pelo grupo no campo dramático, ligado à fé e à religiosidade, e espacial, relacionado ao templo sagrado, integrando-se, de forma intensa e consistente, ao método, à temática e à ocupação do espaço

desenvolvidos pelo coletivo na elaboração do espetáculo.

O processo de elaboração de “O Paraíso Perdido” começou no final de 1991 e se estendeu até novembro de 1992. No espetáculo, a companhia trata de questões metafísicas, como a perda de contato com plano divino, a nostalgia do paraíso e a busca de uma religião com o sagrado. Para tanto, inspira-se em relatos mesopotâmicos da criação, na gênese bíblica e em textos apócrifos do livro de Adão e Eva e na obra de John Milton, “Paraíso Perdido”, poema que deu origem ao projeto (Araújo *et al.*, 2018, p. 315).

Ao entrar na igreja Santa Ifigênia, local escolhido para a montagem de *O Paraíso Perdido*, primeiro espetáculo da companhia, Guilherme percebeu que tudo o que havia aprendido sobre iluminação até então o ajudaria muito pouco (Bonfanti, 2015, p. 9). O conhecimento ligado à tradição do palco à italiana, com a estrutura da luz fixa no teto com varas e circuitos elétricos destinados a acomodar e esconder os equipamentos de luz do olhar do público, não teria muita serventia naquele templo, no qual ele não poderia usar ou expor os equipamentos tradicionais. Além disso, era importante valorizar a arquitetura e as características do local, principalmente os vitrais, mas sem interferir ou adulterar o ambiente. Foi preciso estudar e entender essa arquitetura com seus nichos, alturas e ângulos numa pesquisa, que ele classifica como empírica, do espaço e suas potencialidades. A prática de ficar observando o lugar por um tempo, deixando-se absorver por sua atmosfera, é descrita por Bonfanti como um processo de imersão e absorção das características e energias fornecidas pelo lugar ocupado a cada encenação:

Meu trabalho sempre foi contaminado pelo espaço e minha presença nele. Fico por muito tempo olhando a cena e o espaço, pensando nas possibilidades que ele me dá, sem saber que luz vou fazer, mas num processo de assimilação da atmosfera que ele tem, e a partir desta vivência e de um convívio com os ensaios vou construindo meu projeto (Bonfanti, 2012, p. 258).

De forma semelhante, o cenógrafo e iluminador tcheco Josef Svoboda também relata, a respeito da sua relação com o espaço:

É o espaço vazio do palco que me fascina mais. Eu o vejo a cada vez de forma diferente [...] Quando eu chego num teatro que eu não conheço, eu peço ao diretor técnico para deixar a cortina aberta depois do ensaio, me sento na orquestra e olho o espaço.

É um momento formidável. Não acredite que eu penso [...] eu só olho, olho para o buraco. Da forma mais banal. Quem sabe haja algo a dizer sobre essa mania, mas eu não consigo me desencilhar dela. Eu tenho a impressão de que se eu não o fizer, não vai funcionar...<sup>51</sup> (Svoboda *apud* Richier, 2019, anexo 1, p. 77, tradução da autora).

As inquietações de Guilherme a respeito do ambiente e de sua integração com a encenação da peça tiveram início quando ainda não havia nem texto nem dramaturgia definida para o espetáculo. Considerando sua ocupação como *site specific*, ele relata que “olhava para a igreja e achava que o público não podia entrar e ver refletores, os técnicos ou qualquer estrutura teatral. O público tinha que vivenciar uma experiência, mesmo sabendo que era teatro” (Bonfanti, 2015, p. 9). Foi assim que surgiu uma característica estética importante para essa e outras luzes de Bonfanti para o *Vertigem*: todo equipamento ou artefato luminoso que fosse visível tinha que fazer sentido, dialogar, interagir e mimetizar-se no espaço. É quase como se fosse feita uma transposição do conceito para o universo da iluminação, buscando fazer uso somente de equipamentos, fontes e efeitos luminosos próprios ao ambiente ou local determinado para a encenação. Além disso, todo equipamento tradicional, quando usado, deveria ser camuflado e escondido em nichos, frestas, colunas, no altar, nos confessionários, entre outros. A luz passaria a ter, assim, a sua especificidade relacionada à cena e à experiência do público espectador.

Guilherme destaca que foi a arquitetura do espaço e a temática do espetáculo que conduziram às escolhas técnicas e estéticas da iluminação. O desenho da luz de *O Paraíso Perdido*, criado com inspiração nas ilustrações de Gustave Doré, foi criado com luz predominantemente sem cor, cujos fachos luminosos cortavam a igreja vindos de muito alto, ampliando a dimensão e a grandiosidade do sagrado que emana do templo religioso. O uso da fumaça e da luz branca (sem filtro), inspiradas no trabalho de Gerald Thomas, permitia, pela grande variedade de intensidades, a criação de diferentes colorações da luz, cuja temperatura tendia para tonalidades

51 “C'est l'espace vide de la scène qui me fascine le plus. Je le vois chaque fois différemment [...] Quand j'arrive dans un théâtre que je ne connais pas, je demande au chef plateau de laisser le rideau de scène ouvert après les répétitions, puis je m'assois à l'orchestre, et je regarde l'espace. C'est un moment formidable. Ne croyez pas que je pense [...] je regarde, je regarde le trou. Tout à fait prosaïquement. Peut-être y aurait-il à dire sur cette manie, en tout cas je n'arrive pas à m'en débarrasser. J'ai l'impression que si je ne le fais pas, ça ne marchera pas...”

mais ou menos quentes, resultando num ambiente majestoso e impressionante, em contraste com as tonalidades mais frias, a exemplo das lanternas usadas no braço do anjo caído, que “colocava-o em outro plano, criando uma diferença estética entre sua figura e as demais personagens” (Bonfanti, 2015, p. 12).

Das ambientações gerais, Guilherme migra para a iluminação pontual de zonas espaciais, revelando parcialmente o espaço, na intenção de ressignificá-lo, conduzindo o olhar do público, num efeito que ele nomina como “revelação controlada”, ou seja, uma “desconstrução da lógica do espaço” para fins dramáticos e narrativos (Bonfanti, 2015, p. 11). Além de ocultar as fontes luminosas das vistas do público, Bonfanti também busca encontrar ou criar os materiais e as luminosidades adequadas para cada momento cênico. Numa persistente pesquisa prática, ele experimenta diferentes recursos com o objetivo de alcançar os efeitos e resultados desejados, cujo impacto estético corresponda ao imaginado por ele e por toda a equipe de criação.

Fabrizio Crisafulli (2019) atribui um uso performativo aos equipamentos e fontes luminosas alternativos. Em sua classificação da luz ativa em diferentes modalidades, ele consagra a última delas a esse tipo de recurso. Segundo Crisafulli, uma dessas modalidades diz respeito às fontes luminosas usadas como objetos e elementos específicos e essenciais à construção do espetáculo. Em seu uso teatral, essa modalidade adquire destaque quando a importância dada a um equipamento ou fonte luminosa é oriunda das motivações ligadas às escolhas poéticas fundamentais da peça. Resulta dessa importância, também, a definição da posição das fontes luminosas no espaço e sua relação com a ação, não só de performers, mas também dos cenários e objetos cênicos, cujo uso é elaborado no contexto da encenação, de forma a atribuir ao próprio equipamento um papel dramático (Crisafulli, 2019, p. 152). A exemplo do que é feito por Bonfanti em seu processo criativo, Crisafulli destaca, principalmente, o uso de equipamentos alternativos e objetos luminosos não teatrais como característica do teatro que ele chama de teatro de pesquisa, no qual a busca por novas fontes e recursos resulta de investigações dramáticas ligadas à essência de cada trabalho. Ao se apropriar das características arquitetônicas e emocionais de um determinado espaço, normalmente parte do cotidiano ou do imaginário de uma cidade e seus habitantes, o Teatro da Vertigem se apropria do conceito de *site specific*, no qual Bonfanti consegue estabelecer uma profunda relação entre os objetos luminosos que emprega e a cena.

Dedicado ao estudo sobre o emprego de equipamentos não convencionais no teatro, o professor, iluminador e pesquisador Francisco Turbiani (2012) ressalta o valor investigativo da experimentação de fontes luminosas diferentes e desconhecidas, nem sempre podendo prever seus resultados estéticos. Essa busca, realizada por “um artista investigador ou iluminador pesquisador”, como ele chama, tem também o objetivo de descobrir novos usos para equipamentos luminosos preexistentes. O processo de criação artesanal decorrente desta busca conduz a resultados únicos e exclusivos, muitas vezes com alto potencial performativo, pois que diretamente vinculados à cena e à concepção do espetáculo em questão, mas cujo contraste é imprevisível e sujeito tanto a bons quanto maus resultados.

O iluminador, ao trabalhar com equipamentos luminosos não-teatrais, sejam lâmpadas desenvolvidas para o uso doméstico, industrial ou comercial, ou mesmo refletores criados a partir de restos de sucata, lida com algo novo, cujo resultado não pode ser antecipado com total precisão. É somente através da avaliação de seus experimentos práticos que apreende conhecimento sobre esses materiais e seus possíveis usos na cena (Turbiani, 2012, p. 13).

O uso de equipamentos alternativos é, segundo Bonfanti, um dos principais responsáveis pela interação entre a iluminação e a visualidade dos espetáculos do Teatro da Vertigem (Bonfanti, 2018, p. 26). A busca da coesão e mimetização das fontes e dos equipamentos luminosos utilizados em cada um dos seus trabalhos com o grupo constitui fator fundamental e estrutural da criação dos seus projetos de iluminação.

O segundo trabalho realizado pelo grupo, *O Livro de Jó*, baseado em uma passagem bíblica, narra a história do protagonista Jó, homem abençoado com riquezas, filhos e prosperidade. Devido a uma aposta entre Deus e Satanás, Jó terá sua fé testada e sucumbirá à peste, substituída, nessa montagem, pela Aids, o que justifica o uso de um ambiente hospitalar como *site specific*.

Espectáculo realizado a partir da adaptação de Luís Albert de Abreu do texto bíblico homônimo do Antigo Testamento. “O Livro de Jó” foi desenvolvido com a perspectiva de aprofundar elementos vivenciados anteriormente, mantendo um processo criativo a partir dos depoimentos pessoais dos atores. A dramaturgia mais formalizada de Abreu trouxe ao grupo o universo da palavra. A exploração do movimento coral abre espaço para a construção

de personagens e as experimentações corporais sobre as leis da física transformam-se em treinamento de estados internos do ator. Foi a partir de determinadas constatações/inquietações do grupo que surgiu a ideia de encenar o texto bíblico em um hospital, espaço por excelência do pathos, do sofrimento, é uma espécie de lugar-tabu, lugar-purgatório que se elegeu para o enfrentamento da morte para a constatação inapelável da fragilidade humana (Araújo *et al.*, 2018, p. 316).

Segundo Turbiani (2012, p. 35), “a decisão de realizar o espetáculo dentro de um hospital desativado determina radicalmente a natureza da experiência cênica proposta e é fundamental para a compreensão das escolhas feitas pelo desenho de luz”. Quando o grupo toma este tipo de decisão, muitas vezes abre mão de possibilidades e facilidades cenotécnicas e arquitetônicas em nome de significações subjetivas simbólicas, históricas e institucionais de espaços não convencionais, mas cuja relação dialógica com a temática e construção do espetáculo potencializa as questões propostas pela encenação e justificam a escolha por expor o público à concretude arquitetônica e ao imaginário do lugar escolhido.

Estes parâmetros acabam por impor, igualmente, a toda a equipe de criação, um mesmo rigor conceitual na busca da verossimilhança entre a realidade do público e a situação abordada pelo espetáculo. Bonfanti revela que, nestas circunstâncias, as fontes luminosas do ambiente hospitalar, no espaço compartilhado igualmente por cenas e público, não poderiam ser outras que não os equipamentos hospitalares, naturais àquele ambiente. Era importante, conceitualmente, que elenco e público sentissem a atmosfera do espaço sem que sua teatralidade fosse denunciada ou evidenciada por equipamentos de luz visíveis pelo público. Segundo ele, “a partir do momento em que Jó percebe e reconhece a sua doença, ele adentra o universo da Aids” e precisa, assim, ser absorvido e envolvido pela arquitetura hospitalar. O mesmo deve acontecer com o público, possibilitando que ele “entre” na cena, sentindo-se parte dela e compartilhando-a com o elenco.

Essa forte preocupação, despontada no processo criativo de *O Livro de Jó*, acabou por determinar, segundo ele, uma estética constante em todos os trabalhos seguintes do grupo, cuja ambientação e marcação das cenas seria sempre acompanhada por maneiras específicas de iluminar, pela exploração da arquitetura local e pelo uso de fontes luminosas cuidadosamente escolhidas ou criadas para permitir a interação da luz com o



espaço e as ações cênicas do elenco. Somente a participação constante nos ensaios e o profundo conhecimento das características, intenções e configurações da encenação, no todo e em cada uma de suas partes, poderia permitir tal engajamento, integração e atuação performativa dessa luz que, segundo o próprio Guilherme, não somente ilumina o espaço como “se torna o próprio espaço”.

Para ele, “os materiais acabam sendo uma ‘imposição’ do espaço, uma necessidade de dialogar com cada arquitetura e, a cada uma delas, responder com diferentes materiais/equipamentos” (Bonfanti, 2015, p. 6). A tentativa de aproveitar as experiências realizadas na igreja Santa Ifigênia no hospital Humberto Primo revelaram, para Guilherme, que não existem fórmulas prontas e que nada é dado no tipo de trabalho desenvolvido com o Vertigem. Segundo ele, é preciso sair da zona de conforto e buscar, a cada vez e a cada experiência com um novo espaço, diferentes fontes luminosas e soluções originais adaptadas à atual situação. Bonfanti afirma que “é esse encontro com o novo, com uma realidade desconhecida, com a falta de preparo técnico para enfrentar as situações que se apresentam, que vai resultar em um projeto exitoso” (Bonfanti, 2015, p. 12).

“O Livro de Jó” tinha um primeiro segmento que se passava no deserto, onde os personagens eram apresentados e a cena se desenvolvia até o momento em que Jó era banhado em sangue e se reconhecia doente. Propus para a cena uma iluminação com muita fumaça, tentando repetir algo que havia “dado certo”: fachos, atmosfera onírica, distorção da arquitetura. Errado: Antônio Araújo imediatamente me alertou para a importância de que pudéssemos ver o espaço e entender que aquela ação se passava em um hospital. O público não poderia perder aqueles elementos de vista em nenhum momento. O espaço deveria estar presente desde o início e sem camuflagem. Começava ali um duro aprendizado: o que eu poderia trazer do espetáculo anterior para aquele? Procedimentos sim, mas não os resultados estéticos alcançados (Bonfanti, 2015, p. 12–13).

Ao transformar equipamentos hospitalares luminotécnicos descobertos no ambiente hospitalar em refletores cênicos, Guilherme fazia com que, ao mesmo tempo que iluminassem, eles e seus efeitos de luz também interagissem visualmente com o elenco e com as cenas. Foram utilizados negatoscópios, olhos cirúrgicos, luminárias flexíveis, entre outros materiais encontrados abandonados no porão do hospital desativado.

Alguns equipamentos foram usados na sua forma e com a fonte luminosa (lâmpada ou outro tipo de luz) original, enquanto outros tiveram que ser transformados e adaptados para corresponder ao efeito desejado. Foram feitas trocas de lâmpada para aumentar ou diminuir a luminosidade, para direcionar ou difundir o fecho luminoso e para atender melhor às necessidades das cenas.

Tudo se dava de maneira muito simples: as cenas iam transcorrendo e eu ia distribuindo equipamentos pelos corredores, iluminando a cena, avaliando os resultados obtidos. Foram três meses de correria e muito trabalho, trocando lâmpadas, fios, soquetes e adequando as luminárias às necessidades do trabalho (Bonfanti, 2015, p. 13).

Bonfanti explica que aparelhos normalmente utilizados para ver radiografias, iluminar intensamente partes do corpo ou realizar procedimentos cirúrgicos passaram a iluminar a cena e a exercer a função de refletores (Bonfanti, 2002 *apud* Turbiani, 2012, p. 42-43).

Turbiani ressalta que

[...] na luz criada por Bonfanti para “O Livro de Jó”, os equipamentos utilizados eram, em sua maioria, não teatrais. Alguns refletores de teatro até eram utilizados, porém sempre buscando que somente seu efeito luminoso fosse visível pelo público através de janelas ou portas, mas nunca o refletor em si (Turbiani, 2012, p. 39).

Com o objetivo de não criar ruídos visuais com equipamentos tradicionais, Bonfanti utilizou ainda lâmpadas comumente usadas na iluminação arquitetônica como lâmpadas dicróicas, PAR30 ou fluorescentes tubulares adaptadas e instaladas discretamente, algumas ocultas e outras às vistas do público, mas sem que isso representasse um contraste com o aspecto visual geral do espetáculo. Além disso, a luminosidade produzida por essas lâmpadas resultava, pelo seu Índice de Reprodução de Cor (IRC), numa atmosfera fria, impessoal e asséptica que conferia, tanto a performers quanto espectadores/as, uma mesma aparência pálida e doentia.

Tanto as soluções luminosas tradicionais quanto as alternativas encontradas, no entanto, nunca eram definitivas, pois a adaptação da luz para novos espaços representava, sempre, a necessidade e a oportunidade de redimensionamento dos materiais e efeitos. A cena final do espetáculo, quando Jó caminha ao encontro de Deus, por exemplo, feita na primeira montagem com muita fumaça e uma bateria de 24 PAR64 adaptadas em

uma luminária cirúrgica, cujo efeito o fazia desaparecer no excesso de luz, foi substituída, numa remontagem, por um refletor HMI de 5.000 W, cuja luz intensa dispensava o uso da fumaça. Ocupar novos espaços também permitia descobrir novos materiais, como as luminárias flexíveis, encontradas em um hospital chileno no qual o espetáculo foi apresentado, que substituíram as dicroicas com cano de cinefoil, usadas em diversas cenas, que eram bastante difíceis de fazer e instalar.

Além da materialidade performativa da luz representada por todos esses artefatos luminosos, a realização sutil e discreta da operação da luz do espetáculo, sem que o público pudesse ver ou ter consciência da presença do operador da luz, contribuía para a condução orgânica do público pelos corredores e salas do hospital adaptado para a encenação. “A movimentação do público pelo hospital e a via-crúcis de Jó são guiadas, passo a passo, pela luz. No fim, sem sabermos se em redenção ou maldição extrema, Jó se encaminha para a luz e é engolido por ela” (Forjaz, 2010 *apud* Turbiani, 2012, p. 48). Segundo Turbiani, a luz criada por Guilherme Bonfanti para a peça consegue traduzir os principais conceitos propostos pela obra. Ela cria uma ambientação favorável à participação do público que, envolvido pela cena, não percebe racionalmente as mudanças de luminosidade, sendo simplesmente conduzido pelo acender e apagar das luzes numa “experiência físico-sensorial na qual os limites do real e do ficcional se tornam turvos” (Turbiani, 2012, p. 48).

A realização do terceiro espetáculo da Trilogia Bíblica representou a consolidação de muitos procedimentos descobertos durante a criação da luz das duas peças precedentes. *Apocalipse 1,11* permitiu a aplicação de conceitos e práticas dramáticas recorrentes como a exploração do espaço, a interação direta com o público e a exploração de uma temática atual e pungente.

No segundo semestre de 1998 o Teatro da Vertigem deu início a seu próximo projeto, a criação de “Apocalipse 1,11” a partir do texto bíblico O Apocalipse de João. O final do milênio parecia indicar o fim dos tempos e o início de uma nova era, o terror da aniquilação total e a utopia de uma nova civilização. Daí o interesse em investigar essa zona de tensão, em que atos terroristas, crimes em massa, guerras étnicas estão na ordem do dia. A violência gratuita lança o grupo na região do absolutamente incompreensível e do confronto com a questão do Mal. A crença no fim dos tempos parece dizer respeito não apenas à ansiedade provocada

por uma data no calendário, mas à nossa própria condição individual. À percepção subjetiva da passagem do tempo, do envelhecimento e da morte que cada um de nós vivencia, mistura-se um sentimento coletivo, uma consciência universal sobre o confronto com a transitoriedade. Um final de milênio parece nada mais fazer do que intensificar e ampliar essas percepções, quando o Teatro da Vertigem entra em choque turbulento com o imaginário da prisão (Araújo *et al.*, 2018, p. 317).

Guilherme e sua equipe conseguiram, neste terceiro trabalho da companhia, repetir práticas usadas na iluminação dos espetáculos anteriores como a utilização de fontes alternativas, camuflagem dos equipamentos tradicionais, não visualização pelo público dos materiais, da instalação e da operação da luz, entre outras. Para a realização do projeto de luz do *Apocalypse 1,11*, foi criado um grupo de trabalho multidisciplinar essencial para o caráter experimental e investigativo do trabalho, exercitado nas pesquisas de campo realizadas. O processo foi iniciado com visitas a locais relacionados com a nova temática como motéis de alta rotatividade, boates decadentes, tribunais e delegacias. Dessas visitas surgiu a fundamentação conceitual do projeto de iluminação. Exercícios e experimentos luminosos com diferentes materiais e fontes eram testados nos ensaios com o elenco e o restante da equipe de criação, ao mesmo tempo que eram propostos, pelas equipes correspondentes, adereços, figurinos e elementos cenográficos.

O espetáculo *BR-3* foi produzido exatamente seis anos depois da conclusão da trilogia bíblica e da conseqüente consagração da companhia, firmando o processo criativo colaborativo exercitado pelo grupo nas três primeiras realizações como uma de suas mais importantes características. Guilherme Bonfanti e a luz já estavam presentes no processo desde o primeiro encontro, realizado para definir o tema deste novo projeto. Guilherme descreve a encenação de *BR-3* como sendo “um dos trabalhos mais complexos da companhia: do início até a estreia foram exatos três anos de preparação, sempre tendo a luz presente e atuante” (Bonfanti, 2011, p. 112). Já no início da pesquisa teórica, ele definiu uma equipe de colaboradores voluntário, estagiários e aprendizes, como se tornou comum em suas criações posteriores, nas quais o trabalho em equipe e o processo de aprendizagem passaram a ser bastante valorizados. A pesquisa de campo permitiu conhecer os lugares a serem retratados pela dramaturgia do espetáculo, sua luminosidade e atmosfera.

O conceito de precariedade que norteou boa parte do processo de criação da luz emergiu do convívio estabelecido durante um ano com o bairro paulista da Brasilândia, onde Guilherme realizou também uma oficina de luz. A precariedade, para Bonfanti, “passa por materiais, estrutura, condições financeiras, preparo técnico e natureza dos espaços ocupados nos espetáculos” (Bonfanti, 2015, p. 6). Intercaladas com a experiência no bairro da Brasilândia, foram realizadas visitas às duas outras cidades do projeto, Brasília e Brasília, das quais não interessava a Guilherme...

[...] reproduzir uma cópia fotográfica, mas sim poder olhar para essa realidade e transformá-la em linguagem de luz, luz para teatro, feito na cidade, não em um palco. [...] Meu foco e interesse estavam voltados para conhecer esses lugares que não habito, Brasília e Brasília, uma vez que já estava trabalhando em Brasilândia. Desses fins de tarde, vendo o pôr-do-sol no eixo monumental em Brasília, da ida ao Vale do Amanhecer, da visita ao congresso, do céu com sua visibilidade absurda, muito azul e branco, do caminhar sem destino certo, surgiu a luminosidade de Brasília. No Acre, tínhamos a floresta e o desmatamento como um dos elementos mais fortes. Desta convivência surgiu o verde como símbolo do Acre. No meio disso tudo, a fé, presente nos crentes evangélicos da Brasilândia, nas comunidades místicas de Brasília e no Santo Daime, no Acre (Bonfanti, 2011, p. 112-113).

No início da fase que ele chama de construção dramatúrgica da luz, mais do que já ter em mente um projeto de luz definido, eram as inquietações com a realidade do país, a impotência e a consciência das dimensões e diferenças existentes que ocupavam seus pensamentos. Incorporando, neste momento, o grupo de estagiários que participaria do processo de criação e montagem, Guilherme iniciou um processo de workshops com o restante da equipe de criação, fez registros fotográficos, em vídeos e textos e realizou reuniões, discussões e experimentos práticos com fogo, carbureto, LEDs, lasers, espelhos, sombras e outros materiais. Paralelamente a esse processo aconteciam os ensaios com o emprego de algumas dessas experiências.

Guilherme destaca como fundamental para os resultados alcançados a abertura, concedida pelo diretor Antônio Araújo, para a participação da equipe de iluminação desde o início do processo de elaboração do roteiro da peça, realizado com o elenco, o diretor e o dramaturgo. Assim, as experiências com equipamentos e fontes luminosas passaram a acontecer

de maneira diretamente associada às cenas em desenvolvimento, ainda na sala de ensaio, para só depois serem levadas para o espaço onde efetivamente seria realizado o espetáculo.

Isso nos trouxe alguns problemas, pois nosso olhar já tem que se materializar em algum espaço, temos que iluminar uma cena. [...] Em compensação, objetivou a pesquisa e a direcionou. A vivência na sala de ensaio nos trouxe uma intimidade com o roteiro e um conhecimento mais aprofundado das cenas (Bonfanti, 2011, p. 114).

Para resolver essa dificuldade de visualização do espaço real da cena, a equipe de iluminação visitou o local definitivo da apresentação do espetáculo, cujas impressões e sensações provocadas pelo primeiro passeio pelo rio Tietê, realizado propositalmente no período noturno, foram relatadas por Guilherme:

Tudo o que choca na visita diurna, aqui toma outra dimensão. O rio vira poético; sim, é isso mesmo, navegar em suas águas fedorentas e borbulhantes traz o mistério de navegar em outro rio qualquer. Na medida em que o barco desliza tomamos contato com uma cidade que não conhecemos, observada por uma perspectiva nunca experimentada até então. O rumor dos carros em alguns pontos fica bem distante, a luminosidade é variável, de uma penumbra quase sem luz a uma penumbra clara. Tudo num tom de amarelo, um sépia do vapor de sódio. A mistura da escuridão das águas com o vapor de sódio cria uma atmosfera de mistério. Os carros que passam sem parar criam um outro rio, é um movimento constante de faróis de veículos. Variam suas luminosidades e cores, suas alturas (caminhões, carros de passeio). Existem alguns pontos de observação em que a sensação é de água corrente, em forma de luz. Os reflexos da cidade nas águas criam imagens distorcidas, alongadas e algumas absolutamente definidas. Os postes com o vapor de sódio são linhas que se repetem ao longo do rio. Alternam-se com estas linhas desenhos brancos/azulados, verdes de neons, prédios se projetam na água reproduzindo imagens das margens. Ao passar embaixo dos viadutos temos um outro universo. Silêncio e escuridão se aliam à monumentalidade de algumas linhas que cruzam o céu, linhas de concreto. Umhas claras, outras escuras, negras. Ainda embaixo dos viadutos temos nichos que revelam outro mundo, são nichos, planos, buracos. Neles há sinais de vida, alguém recentemente habitou este lugar, ou ainda habita (Bonfanti, 2011, p. 115).

Apesar de ainda não estar exatamente concentrado na definição do projeto de iluminação propriamente dito, Bonfanti sentia que havia um certo delírio de sua parte, um pensamento muito grandioso, que ia além das condições de produção do espetáculo. Neste momento, ele percebeu com que elementos da iluminação, existentes no local, a atuação da luz que irá criar deverá dialogar. Essa relação, a ser estabelecida entre esses dois fenômenos luminosos, o local e o criado, é um dos caracteres performativos mais intensos da iluminação do espetáculo *BR-3*, pois além de contracenar com o elenco e o público, ela estabelece uma forte interação com o entorno, que Schechner chama de *environment* e que envolve todos os partícipes, voluntários ou não, da encenação.

A luz urbana presente nesse entorno não só teve que ser considerada, quanto explorada na criação da luz do espetáculo. Efeitos como a iluminação de vapor metálico e misto da iluminação pública, as luzes dos veículos, em constante movimento, as lâmpadas que iluminam as embarcações, os leitos do rio e as atividades de limpeza e manutenção, a silhueta dos prédios desenhada pelos postes das ruas, os viadutos e as fogueiras feitas por seus moradores com seus reflexos, formas, imagens e movimentos projetados nas águas do rio são alguns desses elementos com os quais a equipe teve lidar e interagir. Bonfanti conclui que o ambiente urbano está dado e é nele que serão construídas as imagens do espetáculo, “a cidade é nosso pano de fundo, nosso cenário, e já vem iluminado, cuidemos da cena” (Bonfanti, 2011, p. 118).

A permeabilidade e as fronteiras difusas entre as diversas áreas de criação do espetáculo, como a própria direção de cena, a dramaturgia, a atuação, os figurinos e a sonoplastia é um outro aspecto característico do desempenho performativo a ser exercido pela iluminação. Segundo Guilherme, a influência mútua e transversal entre artistas e suas criações se prolonga para além do trabalho de pesquisa e avança para a fase de definição das cenas que compõem o espetáculo, resultando num período muito intenso e de muita criatividade. Com essas definições, a luz finalmente começa a ganhar forma, através de ideias que se consolidam em atividades práticas de criação de novos equipamentos, experiências e pesquisas sobre materiais, eletricidade e diferentes tipos de lâmpadas que poderiam ser usadas na construção artesanal de novos artefatos luminosos. Alguns conceitos nortearam os próximos passos da criação, revelando a preocupação da equipe em relacionar fortemente os efeitos de luz com as ações cênicas, determinando assim sua atuação performativa durante o espetáculo.

O principal argumento era dado pela inter-relação entre os três Brasis retratados no espetáculo: Brasilândia, que nasce da destruição, mas é delírio expressionista; Brasília, que nasce destruindo; e Brasiléia. A partir deles, cores e formas foram se definindo na relação com os lugares, personagens e situações, a exemplo: da sombra da Helienai, que a acompanha; do laser vermelho para Wanda; dos reflexos para Douglas; da necessidade de destaque para algumas cenas; do acompanhamento de determinadas trajetórias; e assim por diante. Sem se deixar levar pelo belo e pelos efeitos gratuitos, Guilherme procurou elaborar um repertório de possibilidades, analisando o que dialogava com a direção de arte e com o texto, pensando sempre no que era essencial para criar a atmosfera de cada cena. Foram mais oito meses de montagem e instalações para adaptar as ideias elaboradas à realidade do rio e da cidade. O espetáculo, cujo início acontecia numa embarcação que recebia o público e acompanhava a saga dos personagens pelas águas turvas da aventura, impressionava e surpreendia, a cada apresentação, tanto o público quanto os artistas envolvidos no processo.

Ao final do período de criação das quatro primeiras peças, entre 1991 e 2006, Bonfanti relata ter encontrado o método de trabalho que se tornou “um procedimento que consolidaria uma maneira de pensar e atuar nos processos de criação de luz da companhia” (Bonfanti, 2011, p. 110). Alguns elementos são destacados por ele como elementos constitutivos deste processo, cujos princípios e características são: construção artesanal dos equipamentos e materiais luminosos, procedimento de experimentação e testes, observação do funcionamento e do contraste entre a luz natural e a luz artificial e uma extensa pesquisa teórica e prática de campo e dos materiais a cada nova situação.

Outro ponto importante destacado por Bonfanti (2011, p. 111) é a construção de uma dramaturgia da luz, cuja pretensão, segundo ele, está na busca da criação de uma linguagem autônoma para a iluminação, com base numa verossimilhança no uso de artefatos luminotécnicos específicos, na noção de risco característica dos trabalhos do grupo, da instabilidade dos processos, da condução da ação e do olhar e da luz como elemento ativo da cena.

Essa função dramaturgical da luz, também presente nas criações da iluminadora Nadja Naira para a companhia brasileira de teatro (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 178), tem seu surgimento, segundo a iluminadora e pesquisadora francesa Christine Richier (2019), nas últimas décadas do século XX, com o surgimento, na França, de uma primeira geração de



profissionais como André Diot e Jean Kalman. Ela destaca que, apesar do termo “dramaturgia da luz” começar a ser empregado por artistas e teóricos e não se ter, na época, uma noção exata do que contemplava, ele certamente “elevava o profissional da iluminação ao mesmo nível do cenógrafo e do diretor na equipe artística da produção de um espetáculo, mais do que o associar à equipe técnica como no restante da Europa”<sup>52</sup> (Richier, 2019, p. 2, tradução da autora). Guilherme Bonfanti conquistou, com seu trabalho e intensa participação criativa, desde o surgimento da companhia, esse lugar de capital importância no grupo e em cada um de seus processos criativos.

O último espetáculo do Teatro da Vertigem analisado é a peça *Bom Retiro, 958 metros*, um espetáculo que invade as ruas do bairro paulistano do Bom Retiro em um percurso de 958 metros de distância percorridos pelo público. A encenação retrata, em relação direta com a cidade e o espaço urbano, o trabalho, as angústias e a situação de vida de imigrantes legais e ilegais que o habitam em diálogo com temas como a moda e a sociedade de consumo.

O trabalho tem como ponto de partida o desejo de fazer do espaço urbano um campo de experimentação artística. O que se compartilha com o público é uma criação dramaturgicamente e cênica resultante da experiência de imersão do grupo no bairro do Bom Retiro. Na fase de preparação, deram-se os primeiros estudos teóricos e foram realizados três ciclos de palestras abertas ao público. Em um segundo momento foram realizadas as visitas de reconhecimento e as derivações, bem como as entrevistas e o trabalho prático, com improvisações e workshops, que compuseram a etapa da pesquisa de campo. Tal percurso foi revelando e, simultaneamente, delineando os principais eixos de investigação do trabalho: a moda, a migração, o consumo e as relações de trabalho no contexto do bairro que se destaca por exercer, ao longo de sua história, o papel de significativa porta de entrada da cidade. Trata-se de uma área geográfica que, além de ser lugar de passagem, singulariza-se pela combinação e pela tensão entre as diferentes etnias que aí permanecem e coabitam, sobretudo judeus, coreanos e bolivianos. À medida que se intensifica a vivência do grupo no bairro e a experiência ganha expressão em forma de material cênico, tal fricção produz esboços

---

52 “...hissait le praticien de la lumière aux côtés du scénographe et du metteur en scène dans l'équipe artistique de la production d'un spectacle, plutôt que de l'attacher à l'équipe technique comme dans le reste de l'Europe.”

de personagens, imagens e situações que criam o substrato dramático a ser desenvolvido na confecção do texto. No espetáculo, que é ao mesmo tempo, intervenção e deambulação cênica, o público se desloca pelo bairro e o grupo partilha com ele um pouco de suas descobertas e incertezas (Araújo *et al.*, 2018, p. 324).

Guilherme Bonfanti relatou algumas das suas inquietações, nada surpreendentes, por começar um novo projeto da companhia. Ele destacou as semelhanças e os pontos em comum relativos à iluminação, especificamente, entre o novo projeto e outros realizados anteriormente, destacando a proximidade, relativa às circunstâncias de ocupação da cidade, com *BR-3*, sendo que uma diferença crucial que separa os dois: em *BR-3* o espaço urbano e suas luzes agem como pano de fundo e cenário para as cenas vistas pela janela do barco no qual se encontra o público, já em *Bom Retiro 958 metros*, o público caminha por esse cenário, ou seja, pelas ruas do bairro onde se encontra, com os performers, “dentro” do espaço cênico.

Paul Zumthor (2014 *apud* Desgranges, 2017, p. 49) defende a noção de performance como uma abertura para que o entorno possa se tornar atuante no processo de criação e recepção da obra. Segundo ele, a composição formada pela totalidade dos elementos que compõem a experiência artística é que revela o caráter performativo do espetáculo, ampliando a potência estética do acontecimento teatral. Este caráter performativo faz com que a substância presente seja integrada ao momento da experiência criativa, que insere o ato ficcional no entorno real do mundo que o circunda. Nesta montagem do Teatro da Vertigem, todos estão “em cena” e não há, segundo Guilherme, como esconder ou camuflar os equipamentos. “O que mais me inquietou no projeto *Bom Retiro, 958 metros* foi a questão ‘rua’”. Pensar um projeto de luz para o shopping ou para o TAIB<sup>53</sup> estava dentro de experiências, que de certa forma, nós já tínhamos vivido, o ‘*site specific*’, mas até então em edifícios fechados” (Bonfanti, 2012, p. 256). Silvia Fernandes descreve a “experiência imersiva a que o espectador é submetido, sensorial e corporalmente. O resultado é que o centro de força se desloca para uma dramaturgia que se constrói na fricção aguda da cena performativa com o ambiente implicado na travessia” (Fernandes, 2017, p. 223).

53 O TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro), localizado no subsolo de um prédio no bairro Bom Retiro em São Paulo, foi ícone do teatro paulistano nas décadas de 1960 e 1970. Em declínio a partir dos anos 1980, foi finalmente fechado no começo dos anos 2000. Com suas estruturas minimamente preservadas, voltou à atividade por volta de 2003 e hoje estão sendo criadas campanhas para restaurar e trazer o espaço novamente para a efervescência cultural da cidade.

Além de dialogar e interagir com a luz urbana, Guilherme relata ter sentido a necessidade de fazer uso, de interferir e de explorar esses recursos como fonte luminosa e de efeito para as cenas. Esse desejo de intervenção, no entanto, apresentou dificuldades completamente diferentes das encontradas até então em seu trabalho, pois, para poder utilizá-los, seria necessário, também, poder controlá-los. Foi importante, ainda, pensar a luz da rua de maneira totalmente diferente de como se pensa a luz no teatro, quando a decisão sobre a posição do refletor para se conseguir o ângulo ideal de incidência da luz sobre o que se pretende iluminar é parte integrante do processo de criação. Tarefas óbvias como conduzir o olhar do público ou concentrar a luz e a atenção do público em determinado objeto ou personagem se tornaram grandes desafios nesse novo contexto. Essas dificuldades de diálogo com o ambiente urbano, que não se restringiam ao trabalho com a luz, mas atingiam toda a equipe, consumiram boa parte do processo de ambientação e ajuste ao entorno da criação dramatúrgica. Os atritos, o confronto e as negociações necessárias ao processo de ressignificação da cidade exigiam de todos uma entrega e imersão profunda nas conjunturas e realidades do lugar e do tempo que deveriam compartilhar, em diferentes camadas, com demais artistas, habitantes, espectadores e transeuntes<sup>54</sup>.

Durante os ensaios, realizados nas ruas do bairro durante a noite, Guilherme percebia atmosferas, contrastes, escuridão, risco, tensão, medo, solidão. Muito já estava dado no ambiente noturno da cidade semiadormecida, na qual trabalhadores, errantes e um pequeno tráfego noturno indicavam o ambiente com o qual o espetáculo teria que conviver e provocavam na equipe o desejo e a necessidade de entrar e controlar esse ambiente. Era preciso, também, controlar sua luz, direcionar, conduzir os efeitos e luminosidades colocando-os a serviço da encenação. Com a definição dos espaços escolhidos para cada cena, Guilherme pode começar a refletir mais objetivamente sobre as particularidades da luz já existente que poderia empregar e das que teria que elaborar para complementar o quadro. Para a cena da rua por onde o espetáculo caminha, já havia “uma configuração de postes que, de certa forma, ajudava muito, mas a questão é que tudo

---

54 Considerando que a companhia do Teatro da Vertigem assinou um termo de responsabilidade com a Prefeitura e a Secretaria de Trânsito da Cidade de São Paulo; assumindo, como condição para a autorização da realização do espetáculo no espaço urbano do bairro, que não haveria interrupção, reorientação, desvio ou interdição, durante as apresentações, do fluxo de pedestres e veículos nas vias e locais implicados na montagem.

estava aceso ao mesmo tempo. Como conseguir, então, desvendar a rua aos poucos, como terminar uma cena e abrir a luz de outra?”, questionou-se Guilherme (2012, p. 257).

Tentando evitar efeitos mirabolantes e teatrais, o iluminador buscava, na observação da rua e de seus elementos postos, luzes que pudessem compor com as cenas que vinham sendo criadas, com a coisificação das personagens, com as máquinas, os manequins, as vitrines, aquela produção de moda falsa, simulacro do chique e do sofisticado. Apesar de perceber ser impossível e até desnecessário, naquele cenário urbano, esconder ou disfarçar fontes luminosas, ainda existia o desafio de mostrar as cenas realizadas na penumbra e que mal podiam ser vistas pelo público (Néspoli, 2015 *apud* Ramos, 2019, p. 54). No entanto, os experimentos com fontes de luz móveis e direcionáveis revelaram uma discrepância muito grande com o conceito geral da encenação e sua relação com o espaço. Observando e vivenciando o ambiente das ruas durante os ensaios noturnos, Guilherme finalmente se deu conta que a solução para a iluminação da peça estava ali, pronta para ser usada.

Depois de definir que “a luz da rua seria dos postes. Nada de foco, nada de seguidor nas personagens que caminham pelo espaço. A luz da cena é a luz da cidade, e o teatro se apropria de um elemento que é de uso urbano e passa a ser luz de cena, a serviço da dramaturgia da luz” (Bonfanti, 2012, p. 258), ele deu início às suas experiências de adaptação e uso dos próprios postes de luz urbana com suas lâmpadas de vapor de sódio de 400W. Com o objetivo de explorar os postes como refletores e base para a luz de todas as cenas externas do espetáculo, foram realizadas pesquisas sobre as possibilidades de controle dessa luz. Era importante poder acender e apagar os postes, mas fazer isso não seria tarefa fácil, principalmente por eles serem equipados com lâmpadas de descarga que não acendem imediatamente depois de apagados. Além disso, havia algumas exigências específicas para determinadas cenas que precisavam ser minimamente atendidas, como a troca de cor ou a concentração da luz em uma área um pouco mais restrita, isso sem considerar a própria condução das cenas pelo percurso definido para o espetáculo.

A partir desses problemas relativos ao controle da luz de boa parte dos 27 postes existentes no percurso a ser iluminado, a equipe de iluminação começou a buscar soluções para resolvê-los. Considerando a impossibilidade de interromper o fornecimento de energia dos postes e o tempo necessário para que eles pudessem ser acesos novamente, a única solução

seria por meio de um recurso mecânico, que ficou conhecido como “traquitana” e permitiria “acender” e “apagar” as luzes dos postes de rua. O aparato atuaria como um dimmerizador mecânico da intensidade luminosa da lâmpada pelo abrir e fechar de “abas”, a exemplo dos shutters usados para graduar a luminosidade dos refletores HMI. Dotado de um mecanismo operado manual e individualmente pelos “operadores de poste”, como Guilherme passou a chamar cada um dos profissionais responsáveis por acionar o mecanismo que cobria e descobria a lâmpada do poste ao ser içado por uma engrenagem de roldanas e cabos de aço. Foram adicionados filtros coloridos ao corpo dessas traquitanas de controle de intensidade para alterar a cor da luz emitida e recortes para limitar a abrangência do fecho luminoso. Concretizava-se, assim, o mais importante recurso de integração entre a encenação e o ambiente urbano pela mediação da luz potencialmente performativa que passaria a atuar, pela sua configuração e movimento, tanto sobre as cenas quanto sobre a percepção do público.

O estudo de Lúcia Galvão Ramos (2019) a respeito do potencial performativo da luz em contextos urbanos associa a obra da artista plástica Eleonora Fabião e o trabalho criação de Guilherme Bonfanti para o espetáculo *Bom Retiro, 958 metros*, com o objetivo de investigar a atuação da iluminação na expressão artística e na percepção do observador nos dois contextos. Com foco na relação estabelecida entre olho humano, luz e espaço, além do entendimento da arte como experiência compartilhada entre obra e público, a pesquisadora investigou a relação com o ambiente por meio da luz em obras que estabelecem, segundo ela, “fissuras na tessitura da experiência urbana”. Destacando o protagonismo do projeto de iluminação de Bonfanti na linguagem do espetáculo “Bom Retiro, 958 metros”, ela dá especial atenção às táticas e operações de ação direta do iluminador sobre a cidade (Ramos, 2019, p. 50–55).

Lúcia Ramos destaca a questão do deslocamento como um ponto central desta e de outras encenações do *Vertigem*, cujo público é impulsionado a algum tipo de percurso físico (Ramos, 2019, p. 52). Neste caso, a iluminação e o uso das traquitanas, que iam acendendo e apagando a luz dos postes, é que direcionavam o público pelas ruas do bairro. Segundo ela, a luz, como elemento potencial de articulação do espaço urbano, realiza grande efeito sobre o público espectador: “Ruas inteiras foram apagadas e coloridas e isso gerou um efeito extremamente potente, e o fato de que a manipulação dos contrarregas acontecia de maneira explícita ao público e no aqui e agora, também teve um enorme impacto na recepção

do espetáculo” (Ramos, 2019, p. 55).

O caráter espacial e transitório do espetáculo já era indicado na retirada do ingresso, quando os espectadores recebiam um mapa do bairro com o circuito a ser realizado. O espetáculo se iniciava em frente a um centro comercial e logo ocupava seus corredores internos e lojas. Depois o público ia sendo conduzido pelos muros da estrada de ferro, pelas ruas vazias das quais observava as cenas nas vitrines e marquises das lojas, até chegar em frente ao Instituto Cultural Israelita Brasileiro para adentrar as ruínas do Teatro de Arte Israelita Brasileiro. Ao final, a peça era encerrada na calçada em frente do teatro, a poucos metros do ponto de partida (Ramos, 2019, p. 53).

Além da luz dos postes de rua, efeito da iluminação reconhecido como o mais impactante para o público,<sup>55</sup> Bonfanti ainda usou, em seu projeto de iluminação, alguns refletores convencionais de teatro, moving-lights, projeções mapeadas e de imagens sobre o elenco e as fachadas, diversos materiais de LED, lâmpadas fluorescentes, lanternas, fogo, carcaças de velhos refletores com lâmpadas adaptadas, pisca-piscas, entre outros, de acordo com a dramaturgia da luz, criada a partir da necessidade e do aspecto sensorial que elaborava para cada cena, conforme o relato feito após um ensaio corrido do espetáculo.

Tínhamos uma luz, um desenho, uma dramaturgia de luz neste corrido, pois tínhamos uma sequência de efeitos, a luz estava dialogando diretamente com as propostas da direção, com o espaço, com os atores e com a música, a operação de efeitos, ou cenas, tinha uma dinâmica que auxiliava na narrativa, havia um diálogo com o tempo e o espaço. Ajudava a produzir sensações em quem assistia, e criava uma relação de reconhecimento e ressignificação do espaço, em alguns momentos dificultando o deslocamento e provocando um estranhamento na relação com o espaço, ou seja, o incomodo colocava as pessoas em um constante estado de alerta, o que provocava reações absolutamente subjetivas em relação ao que se via. Cada cena tinha um tratamento e cada personagem uma situação diferenciada de contraste e cor (Bonfanti, 2013, p. 21).

A efetiva realização do potencial performativo da luz criada por

---

55 Segundo uma série de entrevistas realizada como parte da pesquisa realizada para a tese de doutorado de Elizabeth Néspoli, em 2015, na ECA-USP (Ramos, 2019, p. 50).

Bonfanti, em atuação conjunta com as luzes da cidade oriundas da iluminação pública, lojas, semáforos e outras interferências da luz urbana no espetáculo e vice-versa, foi constatada em depoimentos de pessoas da plateia selecionadas por Ramos (2019, p. 56–58), nos quais foram relatados efeitos de luz cuja previsibilidade e intencionalidade foi questionada pelas pessoas entrevistadas: o efeito produzido pela luz do semáforo que colore alternadamente de vermelho e verde elenco e público; a luz dos postes que piscavam, apagavam ou tinham suas intensidades diminuídas; e o fato de fazer, por meio do efeito de luz, a cidade “atuar”. Ramos conclui que “o projeto de iluminação desenvolvido por Guilherme Bonfanti conseguiu penetrar no tecido da cidade e, com isso, conduzir o público pelo percurso proposto de maneira sutil, mas muito precisa, e colocando-se como parte fundamental para o sucesso da proposta de encenação do espetáculo” (Ramos, 2019, p. 60). A partir dos relatos, foi possível perceber que os efeitos e recursos empregados funcionaram como agentes capazes de ressignificar e potencializar as experiências do cotidiano, reposicionando a plateia em relação ao espaço público da cidade e acionando sua capacidade imaginativa de atuação no espaço.

Existe uma preocupação crescente e uma tomada de consciência da existência, pertinência e importância da iluminação para a cena e a relação estabelecida por ela entre a equipe de criação, considerando os diversos componentes do espetáculo e cada espectador/a, ou seja, entre a cena e o público, tanto no espetáculo performativo, mas não apenas nele. A luz performativa pode se manifestar em todo tipo de acontecimento ou espetáculo cênico, a exemplo da peça de teatro *Um Ricardo III*, um espetáculo inspirado na obra homônima de William Shakespeare que pode, por diversas razões, ser classificado como pós-dramático ou performativo, mas não necessariamente. A materialidade poética da sua luz, no entanto, age sobre o palco e a plateia de maneira inegavelmente performativa, exemplificando a performatividade da luz-matéria como elo entre a cena e o público.

A equipe de criação do espetáculo (formada pelo diretor Rafael Camargo, as atrizes Pagú Leal e Chiris Gomes, os atores Zeca Cenovicz e Bruno Rodrigues, e a iluminadora Nadia Luciani) foi responsável por toda a concepção do espetáculo, desde a adaptação do texto até a criação do visual cênico, com a participação de todos os membros em todas as etapas do processo. À exceção da iluminação, todas as demais linguagens foram resultado do processo de criação coletiva, como a sonoplastia, o cenário

e o figurino.

A peça *Um Ricardo III* foi encenada a partir de uma modificação radical da obra original do dramaturgo inglês William Shakespeare, a começar pela redução significativa do texto para menos de 50 minutos de espetáculo e pela linguagem adotada, atual e acessível, facilitando a compreensão da complexa trama shakespeariana. Seguida pela diminuição drástica do número e a distribuição irregular e inconstante dos personagens entre os dois atores e as duas atrizes, inclusive a da própria personagem título, Ricardo III, interpretada por eles e elas em diferentes momentos do espetáculo.

As diferenças em relação a outras montagens mais tradicionais incluíram ainda a transformação do espaço, completamente adaptado para integrar elenco e público em um mesmo ambiente e fazê-los partilhar e acompanhar a difícil e sangrenta intriga em busca do poder. O resultado obtido só foi possível graças ao processo colaborativo de criação, partilhado por toda a equipe. Iniciado com o entendimento e a decupagem do texto dramático, a ocupação do espaço veio em seguida e, por fim, a idealização do figurino e da sonoplastia, inteiramente realizada pelos próprio elenco com instrumentos especialmente escolhidos para os efeitos desejados: um didjeridu (instrumento de sopro aborígine feito de madeira) e dois sinos tibetanos (instrumento de som intenso e constante muito usado para a meditação).

O número original de personagens foi reduzido das mais de seis dezenas do texto original para menos de dez. Por ordem de participação na peça, os primeiros personagens foram os fantasmas do Príncipe Eduardo; do Rei Henrique VI; de Hastings; de Anne, mulher de Ricardo III; de Buckingham e do Duque de Clarence, seu irmão mais velho, que o assombram antes da sua morte. Já com isso é possível perceber a inversão temporal feita na montagem, que começa por uma das cenas finais do texto original. Depois desta cena, a peça retoma a ordem original do texto para explicar essa morte trágica e assombrada e os atores e as atrizes passam a alternar personagens shakespearianos e narradores, criados durante a adaptação com o objetivo de localizar o público em relação à trama, explicando o contexto das cenas e as passagens de umas às outras com um certo olhar externo e crítico sobre os fatos. Suas falas também conectavam as diferentes cenas fragmentadas do texto original com textos criados colaborativamente para o mesmo fim. Essas transições entre narradores e personagens, muitas vezes situadas entre duas



frases ditas por um mesmo ator ou atriz, cada uma em uma luz diferente e específica, requeriam mudanças precisas, algumas vezes bruscas, e que demandavam uma total atenção e cuidado por parte do operador de luz, considerando inclusive possíveis erros ou improvisos por parte do elenco. Outras vezes, cenas inteiras eram dedicadas a essas narrações sequenciadas, a exemplo da segunda cena do espetáculo, cuja luz iluminava todo o elenco da mesma forma, com luzes a pino brancas, que mal revelavam seus corpos, e uma luz fechada nos seus rostos.

A principal função da luz branca dos narradores era diferenciar os dois tipos de texto, os narrativos e os dramáticos, cuja luz era feita em colorações quentes e frias, conforme o desenrolar da trama. A diferenciação das luzes e seus movimentos exerciam uma função estrutural, segundo o conceito apresentado por Cibele Forjaz: “o que faz a ligação entre as várias partes do texto [...] é justamente o apagar e acender das luzes, que especializam os fragmentos que compõem a peça” (Forjaz, 2013a, p. 64). Foram inseridos textos complementares com o objetivo de esclarecer melhor o espetáculo, que se tornou extremamente denso quando reduzido e concentrado. Todas as adaptações, porém, foram feitas respeitando as ideias originais do autor e muitos textos foram mantidos, mesmo com a adaptação e modernização da linguagem.

Depois da cena inicial dos fantasmas e da primeira apresentação dos narradores, os próximos personagens inseridos na cena foram, além do próprio Ricardo III, as Rainhas Margareth e Elizabeth; a Duquesa de York, sua mãe; e o Conde de Richmond, vencedor da batalha contra Ricardo III e futuro Rei Henrique VII da Inglaterra. A maior parte das cenas eram diálogos entre apenas duas personagens, todos com Ricardo III ao centro e seu interlocutor em um dos quatro cantos do palco, quase na área destinada ao público.

O espaço da representação foi determinado pelo posicionamento da plateia, que o cercava por todos os lados, como em um teatro de arena. As cadeiras a serem ocupadas pelos atores e atrizes, durante quase toda a peça, estavam localizadas praticamente entre as pessoas na plateia, resultando numa proximidade tão incômoda para uns quanto para os outros e, ainda mais, para a luz, cuja importante decisão estava entre iluminar igualmente cena e plateia, colocando em evidência também o público, sob o risco de desviar a atenção de quem estivesse sentado no lado oposto da plateia, ou usar uma luz completamente fechada e fragmentada, que poderia comprometer a unidade cênica e a percepção da proximidade

física, criada propositalmente entre ambos.

As diferentes personagens, interpretadas por diferentes atores e atrizes, tinham, cada uma, um gestual e um comportamento característico, adotado pelos dois atores e pelas duas atrizes quando as interpretavam. A atuação dos atores e das atrizes era, igualmente, muito precisa e bem marcada pela encenação, também concebida colaborativamente. O processo de criação colaborativo favoreceu a improvisação e a criação, pelo próprio elenco, das movimentações de suas personagens, o que facilitou sua assimilação e reprodução durante as apresentações. O mesmo acontece com o operador de luz, que, por ter acompanhado os ensaios desde o início do processo, conhecia profundamente a maneira como cada gestual foi criado e suas intenções, o que permitiu que a operação da luz fosse realizada de forma muito mais orgânica e sincronizada com as cenas.

Assim, a performance da luz e a simultaneidade entre os componentes, sobretudo os associados à atuação do elenco, o ritmo e as movimentações cênicas, eram orquestradas de tal maneira que um não podia acontecer sem o outro. Eles estavam absolutamente conectados e interdependentes, revelando o fundamento primordial da encenação, que exigia também, do público, uma total atenção e concentração, sob o risco de perder o entendimento da história narrada. Em parte, com este objetivo, mas também por causa da proximidade do público, a luz do espetáculo tinha o nível de intensidade mantido no mais baixo grau possível para garantir a visibilidade durante a maior parte da duração da peça. A luz baixa exigia do público atenção maior e, ao mesmo tempo, orientava seu olhar exclusivamente para o lugar da ação, que neste espetáculo era, ainda, muito restrita e contida, por determinação do tipo de encenação que representa uma marca das encenações do diretor Rafael Camargo.

Os dois atores e as duas atrizes tinham figurinos exatamente iguais, composto por peças neutras e negras, e os quatro interpretavam, além de diferentes personagens e narradores, a de Ricardo III, alternadamente. Para isso, cada um dirigia-se, no momento preciso, ao centro do palco onde estava o elemento cenográfico representativo do trono. A coroa, também negra, era o adereço alusivo ao reinado de Ricardo III, usado por todos e todas após a cena da coroação. A iluminação, única linguagem assinada por uma profissional externa ao elenco, também contou, para sua criação, com a colaboração de toda a equipe, inclusos o assistente e o operador da luz, Rafael Araújo, que acompanhou o processo de criação tanto para contribuir criativamente quanto para assegurar a performance da luz e o jogo

cênico integrado e sincrônico durante as apresentações do espetáculo ao público. A delimitação dos espaços, a determinação da linguagem e a definição da forma foram os principais aspectos da iluminação, que tinha como objetivo primordial favorecer a experiência compartilhada entre público e intérpretes em torno da narrativa fragmentada e revelar, pela emoção e expressão estética, a história desconstruída e transformada de Ricardo III.

A estrutura da luz criada, modesta e bastante reduzida, exprime a objetividade da concepção da iluminação e evidencia tanto a simplicidade do espaço quanto da movimentação cênica, contida e limitada, característica da encenação do diretor Rafael Camargo, que valoriza a intensidade da interpretação e estimula a interação entre elenco, os demais componentes da cena e o público. A grande proximidade com a plateia trazia o desafio de iluminar a cena sem ofuscar ou atrapalhar a visão e a percepção que o público tinha dela.

O palco era raramente todo iluminado, em parte por essa proximidade, mas também por razões poéticas relativas à criação da luz. Intensidades muito baixas, diferentes tipos de refletores, ângulos precisamente definidos e poucas cores foram os recursos materiais usados para favorecer a apreensão do espetáculo pelo público; sua visão e compreensão do texto, extremamente intrincado e rápido; a complexa diferenciação entre narradores e personagens, alguns compartilhados pelos atores e pelas atrizes e o acompanhamento da marcação cênica, modesta, mas significativa. O maior desafio do projeto de iluminação deste espetáculo foi transpor a sua concepção cênica, bastante peculiar, em forma, cor e movimentos de luz.

Por ter sido realizada em um teatro privado e acessível, nós tivemos o privilégio, nesta montagem, de ensaiar desde o início no espaço definitivo onde seriam feitas as apresentações, já com o cenário definido e montado. Esse fator permitiu experimentações muito mais eficientes da relação do elenco com o espaço e com a luz, montada com tempo suficiente para permitir uma concepção muito mais elaborada e vários ensaios antes da estreia. Tanto para a montagem quanto para os primeiros ensaios com luz, a mesa de comando foi colocada na plateia, no lugar a ser ocupado pelo público, uma posição privilegiada para que eu, tendo o mesmo ponto de vista da plateia, pudesse confirmar os bons posicionamentos dos refletores e ângulos da luz sobre a cena e o elenco. É muito comum, em vários teatros, que o ponto de vista da cabine ou do lugar onde a mesa de luz é instalada seja muito diferente da visão que o público terá do espetáculo, o que invariavelmente causa um resultado muito díspar do esperado no

que diz respeito à iluminação, mas principalmente no caso deste espetáculo, devido à extrema proximidade entre o público e a cena.

A luz do espetáculo era bastante escura, um pouco como metáfora para a própria história negra e obscura de Ricardo III, como se a vida, o palco, a luz, as emoções e a encenação fossem uma só coisa, mas também para evitar o ofuscamento e incômodo do público, muito próximo à cena. Durante os ensaios técnicos de luz, foi possível acertar rigorosamente os tempos das transições e ajustar, mais precisamente, a composição das cenas e as intensidades, acrescentando efeitos sutis, mas que faziam toda a diferença no conjunto, como 10% ou 15% de luz no rosto de um ator ou uma leve contraluz que ajudava a dar volume e compunha melhor o visual cênico. Ao final do processo, os fachos de luz coloridos atravessavam, restringiam, invadiam e inundavam o palco conforme era exigido ou solicitado pela ação, pelas emoções e pela intensidade do jogo do elenco. A operação da luz, precisa e pontual, atuava colaborativamente com eles em suas ações interconectadas e interdependentes, acompanhando a transição, a sonoridade e a evolução das cenas. A total concentração e contato, tanto visual quanto sensorial, mas, principalmente, ininterrupto e constante, entre a cabine, o palco e a plateia era fundamental para esse resultado.

Outra característica performativa percebida na luz era a tensão e o risco representado pela exigência de tamanha precisão, considerando que tanto um engano seu poderia comprometer o trabalho do elenco quanto o contrário. A imprevisibilidade do teatro vivo, efêmero e irreversível, no qual o inesperado sempre pode vir de encontro ao preestabelecido e surpreender performers da cena e dos bastidores, pode gerar situações inesperadas que demandam presteza e capacidade de improviso de ambos os lados. É quando a luz performativa se associa à performance de quem opera como agente que a materializa em cena, dois possíveis aspectos diferentes da performatividade da luz.

No momento da entrada do público, as quatro áreas da plateia, dispostas ao redor do palco, eram sutilmente iluminadas com 4 lâmpadas PAR64 com filtro difusor *silk* em baixa intensidade. No centro, havia somente a cadeira com a coroa real, iluminada por um refletor elipsoidal a pino bem focado com gelatina de cor azul intenso, referência cromática constante no texto original de Shakespeare. Com o público instalado e pronto, o que era identificado visualmente pelo elenco e pelo operador de luz, um efeito sonoro dava a deixa para que toda a luz de plateia fosse reduzida até uma suave penumbra para a entrada dos atores e atrizes, que precisavam

instalar suas cadeiras, quase no escuro, na posição pré-determinada.

As luzes afinadas em cada cadeira para iluminar cada um dos performers em vários ângulos diferentes e também, em um efeito específico, apenas fechada em seus rostos, fazia com que a colocação exata da cadeira na marca devesse demandar atenção especial do elenco, sob risco de prejudicar a performance da luz durante praticamente todo o espetáculo. Cada cadeira tinha, precisamente afinados sobre si, um grande número de efeitos, como a luz a pino branca, feita com PC, usada para os narradores; a luz fechada dos pin beams fechada nos rostos, e as contraluzes azul escuras, feitas com 4 PAR64 e gelatina azul escura, usado principalmente para a cena dos fantasmas que assombram o rei na cena da batalha e outros efeitos especiais para as cenas dos demais personagens interpretados alternadamente por todo o elenco.

Depois dessa entrada, a luz baixava até o blecaute total antes do início do espetáculo. Esse blecaute, como é bastante usado na linguagem teatral, tinha como objetivo transportar a plateia para um ponto ou grau zero, o lugar de partida antes do qual nada existe, metaforicamente, sem referências ou alusões externas ou precedentes ao que se vai vivenciar naquele momento preciso da união entre palco e plateia, da comunhão, que só o teatro permite, entre a cena e o público. Neste estágio de suspensão criado pelo blecaute, soavam, em analogia aos três sinais de Molière, sons profundos executados pelas próprias atrizes com dois sinos tibetanos, reforçando a indução ao silêncio já imposto pela escuridão, e indispensável para o início do espetáculo. A encenação começava com as primeiras falas, alternadas entre os dois atores e as duas atrizes, numa inversão da ordem original da peça. Iluminados/as individualmente, pela contraluz azul intenso e uma leve nuance de luz frontal fechada em seus rostos, eles/as assombram o Rei Ricardo III com incisivas adaptações dos textos de alguns dos fantasmas dos personagens assassinados por Ricardo em sua sede de poder e desejo de subir ao trono.

A cena dos fantasmas, concluída com o despertar de Ricardo III de seu pesadelo, é seguida pela primeira cena do texto original, o grande discurso de abertura de Ricardo, ainda como Duque de Gloucester. Na transição das cenas, uma das atrizes se desloca para a cadeira localizada no centro do palco, lugar para onde convergem todo o elenco a cada vez que declamam e interpretam textos do protagonista da peça. Estes deslocamentos até o centro eram alguns dos raros momentos do espetáculo em que o palco era todo iluminado por dois corredores de luz quente e difusa, diagonais ao

palco. Essa temperatura de cor também era usada na maioria das cenas do protagonista antes de sua ascensão ao trono, o apogeu da trama, quando muda a temperatura e tudo se torna mais azulado e frio. Esses corredores de luz, feitos com lâmpada PAR64 e gelatina âmbar, ligavam cada uma das duas cadeiras localizadas nos extremos diagonais do palco e era por onde o elenco se deslocava até o centro, depois do que a luz fechava novamente sobre a personagem, usando como deixas precisa os gestos ou falas das personagens. O objetivo desses movimentos de luz era mostrar, também, a transformação dos narradores em personagem, além de acompanhar a trajetória e concentrar, novamente, da maneira mais imperceptível possível, a atenção do público sobre ele e, eventualmente, seu interlocutor ou interlocutores, dependendo da cena, que permaneciam sentados em suas cadeiras nas extremidades do palco.

A relação estabelecida, entre cena e público, pela própria estruturação do espaço, era reforçada pela luz e colocava o público praticamente dentro da cena, de onde ele podia perceber a ansiedade e os menores e mais sutis movimentos e expressões dos atores e atrizes. Era essa proximidade que favorecia, em grande parte, a atuação performativa da luz. Nesse sentido, um importante momento da peça a ser destacado é a cena do cortejo de Eduardo III, na qual Ricardo destila todo seu veneno e revela sua verdadeira personalidade a um público exposto à sua crueldade e frieza. Antes da cena, a atriz Pagú Leal anuncia, como narradora, a entrada de sua personagem Lady Anne, desencadeando novamente, em sintonia com o operador, a mudança de luz de um estado para o outro e dando início à cena, sem que houvesse nenhuma movimentação física da atriz. Com a aproximação do ator que representaria Ricardo para o centro do palco, fechando a luz nele em seguida, tem início o diálogo duro e insensível, no qual Ricardo dá provas de seu caráter e corteja a recém-enlutada Lady Anne, enquanto esta revela toda sua ira, emoções e sentimentos destacados pela luz soturna e misteriosa que os ilumina, extremamente fechada nos rostos e corpos.

O momento em que Anne se deixa enganar e cede finalmente à sedução de Ricardo é marcado por uma sutil e precisa mudança da luz, que se torna mais aquecida e revela um pouco mais, pelo ângulo e tonalidade, dos rostos do ator e da atriz, iluminada por uma luz cruzada feita com um refletor PC e gelatina rosa. Pela configuração da sala em arena, a movimentação de cada ator ou atriz no centro do palco precisava contemplar diversos ângulos, o que fazia com a que a luz devesse prever, sempre, todos os

diferentes pontos de vista possíveis por parte do público.

O mesmo acontecia com o direcionamento, atenção e olhar dos atores e das atrizes quando o diálogo entre o ator Bruno Rodrigues, de costas para sua interlocutora, a atriz Pagu Leal, cuja relação era estabelecida somente pelo texto e pela interpretação precisos de ambos e pela iluminação que os isolava, cada um em sua luz concentrada, criando o universo paralelo em que se encontravam.

Na sequência, acontecem duas cenas nas quais Ricardo, interpretado alternadamente por um outro ator e uma atriz, continua a descortinar, com palavras e expressões frias e cruéis, seus estratagemas. Essas falas eram igualmente intercaladas com novos textos narrativos, inseridos para elucidar as passagens retiradas do texto original, como: “As intrigas políticas e palacianas ocorrem em vários níveis entre os yorkistas e os lancastreanos. Falsidade, traição, conspiração, ódio, morte”, acompanhados pelas respectivas mudanças de luz que indicavam a alternância entre os textos narrativos e dramáticos. Uma nova mudança de luz, motivada pelo anúncio de Ricardo III: “Lá vem a velha bruxa Margareth”, faz acender o foco colorido que insere a personagem no ambiente em que já se encontra o Rei. Na deixa final do texto de Ricardo III, a luz muda novamente e transforma o ambiente tenso do embate entre Ricardo e Margareth para a neutralidade da cena narrativa. A atriz Pagú Leal anuncia, então, a próxima cena, sob o conjunto de luzes (a pino e fechada no seu rosto) característico dos narradores: “Rei Eduardo IV, doente, a Rainha Elizabeth e seu secto”. A luz se transforma logo após seu texto, antes do início da cena.

Dada a proximidade entre o público e a cena, a relação estabelecida chegava próximo ao invasivo, gerando comoção e empatia, em alguns casos, ou desconforto e repulsa, em outras cenas, pelos personagens odiosos e seus textos, principalmente os do próprio protagonista, a exemplo de cena na qual Ricardo, enquanto Eduardo IV proclama a paz e a amizade entre seus Lordes, revela o ápice de sua falsidade e dissimulação, declarando-se aliado e fiel ao Rei e sua corte antes de anunciar, sarcasticamente, a morte do seu irmão Clarence, negando sua própria responsabilidade no caso. Numa montagem tradicional, esta cena, uma grande audiência do Rei, naturalmente repleta de partícipes, deveria ter uma iluminação clara e ampla. No entanto, dadas as características da luz criada para este projeto, com padrões mais sombrios, o resultado foi o uso de luzes concentradas nas personagens, criando microambientes individuais para cada uma, unidas da mente das pessoas da plateia, como frames ou closes

cinematográficos quando a câmera passa de uma atriz para um ator ou vice-versa durante um diálogo, permitindo ao público focar nos rostos, nas expressões e nas intenções das personagens, aguçando sua percepção e assimilação da cena. A iluminação feita para um Rei moribundo, por exemplo, cujo facho luminoso vinha do chão, dava destaque para sua aparência sofrida e projetava sua sombra na parede do teatro, revelando sua majestade e soberania, já perto do fim.

Ao final dessa mesma cena, num dos momentos de transição bem marcada entre personagem e narrador, o próprio ator que interpreta o rei transforma-se, com a luz que o ilumina, para anunciar sua morte. A passagem de um estado luminoso para o outro foi realizado em total sincronia entre o ator e o operador de luz, no tempo de uma respiração profunda, na qual o ator abandona a posição corporal e expressão da personagem monarca e assume a nova postura de narrador para declarar: “O rei morre”.

Entre tantas outras intrigas, mortes e crimes, o Duque de Gloucester chega ao trono e se torna Ricardo III, numa cena que demonstra, mais uma vez, seu grande poder de manipulação e perversidade. Na cena da coroação, uma das mais claras e luminosas do espetáculo, o palco era invadido pela luz de chão, vinda por traz dos atores, das atrizes e do público em um tom de azul claro, levemente esverdeado, em contraste com o azul escuro super fechado vindo de cima, ao mesmo tempo em que o som gutural do didjeridu preenchia o ambiente. A intensidade da música, acompanhada pelas palmas vigorosas, aumenta gradativamente até o momento em que a coroa é definitivamente instalada em sua cabeça. O silêncio e a mudança brusca da luz transformam a cena e permitem o relaxamento do público após os momentos tensos que o precedem.

Outra importante cena narrativa, que tende a incitar o público a desejar a derrocada de Ricardo III, é a cena em que são feitos os relatos das atrocidades cometidas por ele para chegar ao trono, acompanhados pela luz de cada um dos narradores e narradoras por vez, conduzindo freneticamente a atenção do público de um para o outro.

A continuidade dessa cena, a exemplo de muitas outras transições semelhantes, se dá precisamente sincronizada com o final do texto do ator Zeca Cenovicz, quando se apagam os quatro focos dos personagens que participam da cena anterior e entram as quatro luzes a pino nos quatro membros do elenco, agora como narradores todos feitos com refletores PC fechados, diferenciados pelos pinos não terem cor e os focos serem aquecidos com gelatinas chocolate. Imediatamente depois, sai a



luz em três e entra a luz no rosto da atriz Pagú Leal para que ela anuncie, como narradora, a próxima cena: “Agora, o ardiloso plano de Ricardo para fortalecer o seu reinado era casar-se com a sua sobrinha, filha da Rainha Elizabeth, irmã dos sobrinhos que ele covardemente matou”, na qual o Rei Ricardo III, mais uma vez, em uma adaptação do texto original, dá provas de seu caráter ignóbil, vagamente perceptível pelas iluminação tênue do corredor de luz que o leva ao trono e das igualmente suaves luzes que o iluminam, em seguida, no centro da cena.

Quase no final do espetáculo, um pouco antes da batalha final, a atriz Pagú Leal anuncia o que virá: “Depois de sua sanguinária ascensão ao trono, Ricardo enfrentará e será derrotado pelo exército de Richmond e seus aliados”. A luz sobre a atriz muda, então, do pino e foco da narradora para o foco colorido da personagem de Richmond, que profere seu discurso, depois do que a luz muda novamente para o centro do palco, onde está o Rei Ricardo III, já no clima da batalha, com o cruzado âmbar e o pino azul intenso. A luz muda novamente e dois atores e uma atriz indicam a transição de cena com o som crescente do didjeridu e dos dois sinos tibetanos. A luz também sobe, lentamente, até que a sala seja completamente iluminada por uma luminosidade azul esverdeada, fria e, principalmente, cruel, vinda do chão, por trás de cada personagem, feita com 4 lâmpadas PAR64 e gelatina *bluegreen*. O que desencadeia o início do movimento progressivo da luz de forma justa e precisa são as palavras do Rei: “Avante! Vamos para cima do inimigo!”. Junto com as outras luzes já em cena, a geral azul intensa, usada pela primeira vez no espetáculo na sua intensidade máxima de 100%, domina a cena e dá o tom do final do drama sanguinário. Quase derrotado, o Rei profere sua última súplica: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo! Apostei minha vida em um lance, então aceito o que marcarem os dados. Um cavalo! Meu reino por um cavalo”.

Finalmente, tudo se acalma, a luz muda novamente, apagam-se todos os outros efeitos de luz, ficando só a geral azul e o pino do trono com o rei quase morto ao centro. A cena de batalha dá lugar ao clima azul denso e pesado do final do espetáculo, quando Richmond proclama a sentença final de Ricardo III: “Louvado seja Deus e louvados sejam os vossos braços fortes, meus vitoriosos amigos! Ganhamos o dia: o cão sanguinário está morto! Agora estanca-se a grande ferida civil e faz-se renascer a paz; queira Deus que ela tenha vida longa”.

A luz se dissipa, lentamente, até restar somente o pino de elipsoidal focado azul do trono, presente desde o coroamento do Rei Ricardo III,

quase tão sólido e palpável quanto o próprio trono e o poder do Rei, cuja face, corpo, figurino e coroa assumem a coloração azulada de sua força fria e bárbara. Num último suspiro, uma frase irônica sai de boca do ator Zeca Cenovicz quase imperceptivelmente, quebrando levemente o clima dramático da cena e provocando risos nervosos na plateia: “Ah, Richmond, que saco...”. No entanto, o tempo e a desgraça não estão a seu favor. A coroa cai de sua cabeça e permanece inerte no chão, como registro de sua derrocada e da queda de seu reinado.

Esse pino azul, quase material, de uma cor intensa e uma saturação que parece brincar com os olhos do público, é apagado muito lentamente até o blecaute completo. É a mesma luz do início do espetáculo, mas que se extingue tão devagar, num escurecimento longo, com duração de mais ou menos 30', muito mais lento do que estamos acostumados no teatro, a ponto de causar certo desconforto e impaciência no público. Inicialmente gravado na mesa de luz, esse movimento acabou tendo que ser feito na mão, pois percebemos ser importante, para fazê-lo, sentir a reação do público, saber quando parecia que já tinha quase acabado para fazê-lo durar um pouco mais, entender até que ponto o público ainda estava apegado à cena e quanto ainda ele suportaria a tensão de saber que o Rei ainda vivia, que ainda havia nele alguma energia e que dali ainda poderia emergir alguma ação maldosa. O movimento tinha que ser feito manualmente, considerando a sensibilidade do operador para perceber a emoção do público e suas reações a cada apresentação. Esse blecaute progressivo, que culminava no desaparecimento da luz e, conseqüentemente, da personagem, tinha como propósito causar um efeito angustiante sobre o público, que torcia pela morte de Ricardo III depois de todas as atrocidades cometidas por ele, mas que presenciava, ao mesmo tempo, a resistência à morte e ao fim de seu sofrimento, o último suspiro de sua existência nefasta, pela luz que parecia não se extinguir nunca. A duração deste blecaute era como a obstinação de um reinado que tanto revelou da natureza humana perversa e que resistia em encontrar seu fim.

Esse efeito de luz demonstrou, ainda, uma possível dramaturgia do blecaute, aqui tão material quanto a luz, e cuja velocidade, duração e maneira de ocupar a cena, ao mesmo tempo que a luz a abandona, podem provocar no público diferentes reações e sensações. Sua materialidade poética e sua presença cênica revelam uma muito provável performatividade do blecaute a ser futuramente investigada.

Finalmente, para concluir este estudo de caso, a análise da luz-matéria

performativa no espetáculo *Um Ricardo III* considera os aspectos específicos da luz aplicados a esta encenação particular, que integrados ao seu conjunto como parte estrutural da montagem, elemento editor e condutor narrativo, condiz com o espetáculo e estabelece o elo entre a cena e o público. A luz criada para esta peça expõe, como linguagem, uma expressão da paixão e da ira, apresentadas pelo elenco e estendidas à interação entre o público e a cena, tornando-se um elemento ativo do espetáculo, um componente performativo do teatro e de sua magia.

Outro exemplo contundente de luz performativa é o projeto de iluminação do espetáculo *Multitud*, que mais do que um espetáculo é uma experiência sensorial à qual são submetidos, simultaneamente, performers e espectadores/as, num espaço-tempo presente, real, intenso e instigante do qual não se pode escapar. Trata-se de um espetáculo criado pela coreógrafa uruguaia Tamara Cubas, cujo princípio é convidar pessoas locais, artistas ou não, para participar como performers no trabalho. Além da incrível experiência proporcionada ao público, a participação, influência e interação da iluminação com o espetáculo não poderia ser mais potente, instigante, comunicativa e, enfim, performativa. Uma luz que propõe pontos de vista, maneiras de olhar, ângulos e formas, cores e sensações, impressões sobre o que é mostrado e proposto também pela ambientação, pelo elenco, pelo som, pelo conjunto da cena e, inclusive, pela plateia, que é perceptivelmente afetada pelo que acontece em cena e, naturalmente, compartilha, expressa, voluntária ou involuntariamente, essa afetação aos que estão próximos. É inevitável perceber o efeito que o que acontece em cena tem sobre as pessoas que assistem ao espetáculo, pois a luminosidade que emana do palco faz com que toda a plateia fique iluminada, a ponto de que todos consigam se ver e se perceber, visual e emocionalmente.

A luz, presente, é profundamente propositora do olhar, reveladora de tensões que, pelo ritmo e intensidade dos movimentos e transformações que propunha, acompanhava a cena e as ações, os jogos propostos e realizados pelos performers, intensificando ou abrandando o compasso dos movimentos, com o som, insistente e incisivo, quase perturbador, em vários momentos, assim como a luz que, quase ao final do espetáculo, atinge plenamente e agride os olhos das pessoas na plateia. Pulsando, respirando, interagindo e influenciando a ação cênica, a luz atua e afeta a cena, conforme a expressão corporal dos performers e, à medida que os movimentos coletivos faziam deslocar a massa de pessoas, preenchendo o palco ao som de músicas, ruídos e interferências sonoras contundentes.

Logo na entrada já é possível se dar conta da materialidade da luz. Na plateia, uma potente bateria de 6 set lights de 1000W de frente recepciona o público. Usada como iluminação de plateia, ela permite supor que sua intenção seja a de incomodar, cegar e ofuscar o público com objetivos sensoriais precisos. Com isso, tinha início a experiência com a luz desde a entrada do público, quando a incômoda luminosidade, perturbadora e presente, forçava as pessoas a colocarem a mão no rosto para tentar vislumbrar um pouco do palco vazio e inerte, completamente oculto por essa luz ofuscante.

O elenco, formado por pessoas desconhecidas e voluntárias, é reunido apenas uma semana antes da apresentação, no início dos trabalhos. Essas pessoas, oriundas de diferentes lugares e realidades, não são necessariamente artistas, dançarinas ou performers e nem mesmo se conhecem, mas entram em cena com o propósito de compartilhar aquele espaço e aquele momento, apresentando sua performance cheia de improvisações. Luz e som as acompanham nas marcações e nos improvisos. A equipe de criação do espetáculo, formada pela coreógrafa, a equipe de iluminação composta por Leticia Skrycky e Sebastián Alíes e os músicos Francisco Lapet e Martin Crauciun, constituem uma equipe permanente que viaja com o espetáculo e chega para cada apresentação na semana da montagem e executa um rider e mapa de luz permanentes e realizado, a cada vez, com as condições técnicas locais.

Ao início do espetáculo, a incômoda e ofuscante luz das set lights se apaga lentamente e permite ver o palco preenchido em parte por alguns equipamentos de luz, ainda dormentes, lentamente revelados por uma nova bateria de 6 set lights, desta vez voltados para a cena, como luz de ribalta. Além de mostrar os demais refletores espalhados pela cena, elas revelam também o imenso galpão vazio, com suas paredes pintadas de preto e com toda a estrutura aparente de portas, encanamentos e ferragens. Com o revelar da cena, é possível sentir a presença e a materialidade da luz do espetáculo, cujo equipamento se encontra todo em cena, visível e imposto ao público, mesmo que ainda apagado.

É possível sentir essa presença instigante e imaginar quando, como e porque cada equipamento seria usado, a exemplo das diferentes baterias de refletores como a das 12 lâmpadas PAR64 instaladas em tripés na altura da cabeça dos performers, completamente voltadas para a plateia, como canhões ameaçadores prontos para disparar a qualquer momento e cegar o público com sua luz implacável. Além delas, 20 lâmpadas fluorescentes

tubulares instaladas verticalmente nas laterais do palco, 6 maxibruts com 8 lâmpadas PAR36 cada, também nas laterais e nos quatro cantos do palco, e 6 set lights na ribalta complementam o cenário, todos ligados individualmente para permitir o jogo e a interação com a cena quando necessário nos momentos de improvisação e atuação da luz.

Com o início do espetáculo, o espaço amplo e vazio do palco, preenchido apenas pelos refletores à sua volta, vai sendo preenchido, pouco a pouco, por pessoas que entram em cena, vindos de trás da plateia, pelos dois lados. Ocupando os espaços vazios do palco, cada pessoa entrava em cena no seu próprio ritmo, estilo e comportamento particular, parecendo não se importar com os demais à sua volta, mas atentos, olhando fixamente para o público. A plateia vai percebendo, gradativamente, a diversidade de pessoas diferentes, vestidas e agindo cada uma a seu modo, com suas próprias características, movimentos, expressões e humores. São pessoas de todas as idades, etnias, tribos e estilos, o que transmite uma sensação de diversidade e de infinitas possibilidades de identificação entre o público e o elenco e permitindo que cada pessoa da plateia se sinta indistintamente representado/a, em cena, em todos os gêneros, todas as idades, todas as idiosincrasias humanas expostas, diante do público, livre para se identificar e condescender com uma, com duas, com mais, com todas as pessoas em cena.

As entradas se repetem por 64 vezes. Sessenta e quatro pessoas ocuparam o espaço antes vazio, ao mesmo tempo que, por sua vez, eram acesas, também lenta e gradualmente, as luminárias fluorescentes verticais nas laterais do palco. Uma a uma, alternadamente, sempre as mais próximas aos performers que entravam, elas vão igualmente ocupando a cena. Essas luzes, ao mesmo tempo que permitem ver, também ofuscam um pouco o público, dotando o palco de um certo ar etéreo e místico. A diversidade fica tão evidente que, à medida que as pessoas surgem e ocupam seus lugares, a sensação passada para a plateia é de total consciência do seu direito a estar ali, de sua autonomia e empoderamento, com a postura, atitude e determinação de quem conhece e tem certeza do lugar que ocupa. Boa parte dessa entrada acontece no silêncio e um efeito sonoro é introduzido, lenta e sutilmente, passando a fazer parte da cena.

Tanto esse início, quanto todas as cenas que viriam a seguir, tinham o tempo exato de nos cansar, nos exaurir e fatigar pela repetição de uma mesma ação, mas ao longo do espetáculo, com o passar de cada fase, cada jogo, a plateia vai se dando conta de que, na verdade, elas tinham o tempo exato, também, de permitir ao público perceber o jogo e participar

ativamente como espectadores da ação proposta, se deixar absorver pelo que acontecia em cena, sendo invadidos pela experiência compartilhada com o elenco.

Pouco a pouco, é possível perceber que cada performer tem seu ritmo, seu estilo e seu tempo. A repetição vai despertando em quem assiste uma empatia e uma identificação com um ou outro performer, quase como se fossem personagens, aparentemente reais, cotidianos e comuns. É possível, no tempo estendido de cada cena, observar detalhes, repousar o olhar sobre uma ou outra figura, sobre a maneira como o palco é ocupado, na individualidade ou no conjunto, no micro e no macrouniverso que se constrói aos poucos diante dos olhos. Busca-se identificar aquele performer cujas características haviam sido percebidas em cenas anteriores, procura saber onde está, como lida com o novo jogo proposto, como está se saindo, dadas as características notadas. A relação e o engajamento criado com o público se tornam inevitáveis e latentes.

Depois dessa primeira cena de entrada/apresentação dos performers, começam a ser propostos os primeiros jogos. Neste início, a relação entre eles é pequena ou até mesmo nula. Há um primeiro momento em que todos ficam estáticos, olhando para o público, indiferentes e parecendo ignorar completamente a presença dos outros corpos em cena. Lentamente, começam a circular pelo palco, ainda se ignorando ou nem mesmo se dando conta das outras pessoas que circulam igualmente pelo palco. Eles caem, levantam e movimentam-se sozinhos, como que alheios ao que acontece à sua volta. Pouco a pouco, a atitude vai mudando, ao mesmo tempo em que a movimentação vai se intensificando. Alguns começam a perceber as pessoas em volta, se olham, se notam, mas ainda sem estabelecer nenhum tipo de interação. Aos poucos, percebe-se alguma emoção, algum reconhecimento da presença do outro e de algumas aproximações, nas tentativas de ajudar, de buscar evitar suas quedas e de se amparar mutuamente em alguns momentos. Começa a surgir uma espécie de compaixão entre elas. Criam-se relações, cumplicidades, olhares e interações, despertando no público esses mesmos sentimentos.

A luz do espetáculo é bastante simples, porém muito expressiva. Fica clara a existência de uma partitura de luz preestabelecida, mas percebe-se também uma grande liberdade de improviso, tanto nas cenas quanto no seu acompanhamento pela luz e pelo som, sobretudo na duração variável, segundo a entrada do elenco no jogo e seu engajamento. Tudo em cena parece acontecer no seu tempo, o que faz com que o espetáculo não tenha

uma duração fixa, dependendo integralmente da entrega e concretização do jogo por parte dos e das participantes, intimamente acompanhadas nesta ação performativa, improvisada e imprevisível, pela luz e pelo som.

As cenas e os jogos seguem-se uns aos outros, sem uma lógica aparente, mas mantendo um ritmo crescente de energia e intensidade dos movimentos, bem como ampliando gradativamente a relação estabelecida entre performers em duplas, trios ou grupos maiores. Cada nova cena propõe diferentes relações entre eles, inicialmente se ignorando, depois se acolhendo, se solidarizando e, finalmente, se pisoteando, se agredindo, andando uns por cima dos outros. Eles se relacionam pelo olhar, pelo toque, pelo gesto, pelo movimento e também pela indiferença, rudeza e agressividade. As ações são acompanhadas pelo som com todas suas variações de timbres, ritmos, volumes e pela luz, capaz de externar materialmente as emoções expressas com a frieza das lâmpadas fluorescentes tubulares ou o calor das lâmpadas incandescentes, pela alta ou baixa intensidade de luz, pelo ângulo que chapa ou esculpe, revela ou oculta os corpos, pelas penumbras ou pelas luzes agressivas que surpreendem, cegam, agridem quem ouse enfrentá-las.

A materialidade poética revelada pela iluminação deste espetáculo reafirma sua presença e cumplicidade com o público ao lhe permitir o acesso, a relação e a identificação com a cena. A luz propositora, por sua presença material, expõe a cena, sugere coisas, insinua e mostra um possível caminho de interação do público com o espetáculo. Ela sugere o movimento, permite lapsos de tempo, promove alteração do espaço e modifica as impressões sobre a cena. É possível reconhecer, nela, traços performativos como a presença e materialidade poética intrinsecamente ligada à cena, com capacidade para atrair e manter a atenção do público, e a interação e ação sobre a percepção do elenco e do público.

Uma cena particularmente instigante e angustiante é a que propõe uma perseguição invasiva e crescente a um dos performers, manipulado e remexido por uma multidão enfurecida, que o persegue e agride e à qual ele resiste como pode, sustentando, por sua vez, uma insistente, incômoda e permanente relação visual com a plateia. Ao final de cena, uma ira incontrollável assola a todos, que gritam, berram, urram assustadoramente. A cena intimidadora e agressiva tem fim com uma movimentação aleatória pelo palco, na qual os performers parecem se organizar sozinhos, em tribos, duplas ou grupos maiores em ritmos e ações diferentes de cada pessoa ou grupo. Essa cena vai se transformando até que se estabelece, lentamente,

um novo jogo. A cena seguinte é marcada por uma corrida frenética em torno do palco a partir de uma caminhada, também circular, acompanhada por um acender e apagar randômico e igualmente crescente, das lâmpadas fluorescentes tubulares nas laterais do palco. Esse movimento sugere/impõe ao elenco um aumento gradativo da intensidade da corrida, a ponto de não sabermos quem impulsiona quem, se é a pessoa que está operando a luz que força o ritmo do elenco ou o contrário.

Essa luz sequenciada, composta com outras fontes luminosas no início da cena, fica gradativamente só e ao final, quando todos caem, exaustos, no centro do palco, só ela se movimenta, iluminando a massa humana estática com uma falsa sensação de movimento. O mundo parece entrar em suspensão e todos parecem mortos, exceto pela luz, que continua a girar.

Lentamente, um riso nervoso acomete algumas pessoas do elenco, contagiando outras e logo estão todos rindo, gargalhando, contorcendo-se em espasmos de risadas descontroladas. A luz muda lenta e imperceptivelmente e as luzes tubulares são substituídas pelos dois maxibruts laterais ao centro da cena. Os corpos se movem, iluminados somente por essas duas fontes luminosas potentes que espalham sua luz por todo o ambiente e cegam novamente a plateia.

Essa sequência de cenas extremamente enérgicas e cativantes não permitem que o público desvie seu olhar ou se desligue do palco. Depois de exausto, exaurido por ter acompanhado uma corrida interminável, sufocado por um longo silêncio, o público se vê surpreendido pelo rir, gargalhar, movimentar-se como se não pudesse conter as reações a algo extremamente hilário. O riso contagiante alcança e constrange a plateia, que não consegue se decidir entre juntar-se ao riso ou reagir com estranhamento a essa inesperada ação cênica. Mais uma vez, a cena prolonga-se de forma perturbadora, até que se inicia, um novo jogo, quando as pessoas começam a se apropriar das roupas, dos acessórios, das características e emoções umas das outras. As reações a esse troca-troca em cena são as mais diversas e surpreendentes. Há as que aceitam, as que rejeitam, as que se destituem facilmente de seus bens e as que se apegam, que resistem, agridem, reagem agressivamente ao jogo. E há os desapegados... E os solidários... E os isolados...

Ao final desta ação, os ânimos se acalmam, a música chama para um ambiente mais tranquilo, a luz muda e o elenco começa a deslocar-se lentamente, cada um a seu tempo, para a direita do palco, onde todos deitam, iluminados apenas pela luz de apenas um maxibrut vinda da lateral



direita. Os corpos começam a se mover lentamente em direção ao fundo do palco, acompanhados pela luz que muda do maxibrut da direita para o do canto ao fundo do palco. Os corpos movimentam-se rastejantes, como animais, deslizando uns por cima dos outros, numa coreografia lenta e envolvente, definindo desenhos e contornos, avançando gradativamente para a esquerda pelo fundo do palco, lenta e hipnoticamente, sensualmente até, pelo espaço, quando, súbita e bruscamente, as lâmpadas PAR64 do fundo do palco se acendem, subitamente, surpreendendo a plateia, acompanhadas de um efeito sonoro estridente e agressivo.

É como acordar de um sonho, ou de um pesadelo, e ser confrontado com a realidade daqueles corpos que, esculpidos por aquela contraluz branca, cuja materialidade poética confere forma e cor aos seres e corpos que se movem quase que coreograficamente, caminhando uns sobre os outros, sobrepondo-se, machucando-se, solidarizando-se e ajudando-se mutuamente para atingir seu destino, aparentemente inatingível. Não se tem certeza da maneira como essa movimentação é feita, mas há uma circulação de corpos que faz a massa avançar continuamente, sem interrupção, como se a quantidade de pessoas fosse infinita e o caminho interminável. Pouco a pouco, cada corpo vai se desvencilhando da massa humana para colocar-se em linha, de frente para o público, dando-se a ver e encarando a plateia, mostrando-se e expondo-se em toda sua nudez, integridade e comprometimento enquanto uma luz geral frontal invade o palco.

Finalmente se encontram, público e elenco, tanto no palco quanto na plateia, igualmente exaustos, destruídos, descabelados, desnudados e desconstruídos, desprovidos de todas as crenças, preconceitos, energia, vestes e alma, completamente devastados, mas também aliviados e nutridos, cada um a seu modo, pela experiência desde espetáculo avassalador.



# 3

## Performatividade da Luz

“Eu sempre digo, ou disse no passado, que noventa-e-nove vírgula quarenta-e-quatro (por cento) da plateia não presta nenhuma atenção à luz, mas cem por cento é afetada por ela.”<sup>1</sup>

Jennifer Tripton

A performatividade da luz também pode ser considerada como um fenômeno que acompanha a história da iluminação para a cena desde os seus primórdios, como a luz natural usada em rituais sagrados ou nas encenações do período clássico. Mesmo sem que houvesse alguém especialmente responsável por ela, como acontece hoje nas montagens cênicas, é possível presumir que a luz já tinha propensão para desempenhar importantes papéis e interferir na percepção dos participantes de atividades dessa natureza como um elemento que afeta e é afetada pelas ações que a acompanham, que intervém na sensação provocada pelos seus estímulos luminosos, que modifica as formas e configurações de objetos e corpos, que interage com a percepção humana determinando seus efeitos sobre os sentidos. Quando acionada, a luz performa e age sobre aquilo que ilumina, interferindo, como afirmaram Jean Rosenthal e Jennifer Tripton, na maneira como as coisas são vistas, atuando sobre o que é percebido e afetando quem observa ativamente.

---

1 “I always say, or have said in the past, that ninety-nine and forty-four-hundredths of the audience does not pay any attention to the lighting, but one hundred percent is affected by it”.

O iluminador Max Keller (2010) afirma que a luz cria uma nova realidade no palco e Christine Richier (2019) cita os estudos e reflexões de diferentes iluminadores e teóricos do teatro a respeito da ação da iluminação na cena, principalmente a partir das publicações da ala teatral do Círculo de Praga. Segundo Otakar Zich e sua teoria da dramaturgia, a luz cria as qualidades dinâmicas da cena:

A luz no teatro não se contenta de conferir à cena suas qualidades atmosféricas e líricas, ela é também capaz de seguir o ritmo da ação, ela participa do seu desenvolvimento no tempo, de sua progressão dramática, dos seus pontos culminantes e mudanças súbitas ou progressivas<sup>2</sup> (Richier, 2019, p. 295, tradução da autora).

A performatividade, descrita como a capacidade de modificar a realidade e das práticas que designa, difere da linguagem em sua função de descrição ou representação da realidade para fazer surgir, devir uma nova realidade. A luz performativa, então, vai além da linguagem cênica e faz advir, no teatro, uma realidade, se tornando, ela mesma, essa realidade. Ela já não busca representar um efeito da luz natural ou imitar uma ambiência ou luminosidade, mas ela se torna a luz e a luminosidade do ambiente onde atua, sendo ela mesma a luz da realidade cênica posta, permanecendo, no entanto, em sua essência, como fenômeno físico de natureza material, cuja imaterialidade consiste na criação imagética que provoca na mente do público.

Para Turrell, “a luz não é tanto algo que revela, como é ela mesma a revelação” (Turrell, 1985 *apud* Barros, 2010, p. 97). A orientação performativa considera a ação em suas práticas, cuja realidade se fundamenta nas intervenções concretas, sendo que a luz, então, não tem uma existência em si, isoladamente, mas encontra sua razão de ser no contexto em que se encontra, no conjunto de elementos no qual intervém concretamente para construir a realidade a ser percebida pelo público.

Ed Andrade destaca o caráter abstrato e metafórico que substitui ambientações realistas no teatro contemporâneo como um “traço altamente performativo por revelar, na abstração da imagem, a fenomenalidade do dispositivo, sua capacidade de afeto e sua autorreferencialidade em contraponto à sua função semiótica ou representativa” (Andrade, 2021, p. 153). Não se trata de negar a luz como linguagem, mas de compreendê-la em

---

2 “La lumière au théâtre ne se contente pas de conférer à la scène ses qualités atmosphériques et lyriques, elle est aussi capable de suivre le rythme de l’action, elle participe de son développement dans le temps, de sa progression dramatique, de ses points culminants et changements soudains ou progressifs.”

sua atuação e performance cênica. É importante entender que a iluminação cênica será sempre uma linguagem, mas, de forma geral, enquanto uma luz realista tende a representar a realidade da cena e a luz dramática tende a descrever essa realidade, a luz performativa faz surgir uma nova realidade, tornando-se a própria realidade da cena e do elenco, performers que tampouco representam, mas vivenciam essa nova realidade a partir de seus próprios meios e referências.

Ao separar o signo e o referencial proposto pelos atos performativos de Austin, a arte pós-moderna libertou-se do seu compromisso semântico para se impor como presença e acontecimento (Andrade, 2021, p. 35). Os aspectos semióticos e performativos da luz podem parecer contraditórios e o signo se opor ao conceito de performance, mas, na verdade, não se trata de negar o signo teatral, mas entender que ele pode deixar de apenas representar para efetivamente se transformar naquilo que enuncia, assim como, na atuação, não se representa mais uma personagem, mas se permite o devir dessa personagem com base em experiências, emoções e sentimentos próprios, sem precisar se afastar de um ser para estar no lugar de outro. O mesmo acontece quando não se tem a pretensão de negar a função semiótica da cenografia, mas apenas provocar a sua percepção como um corpo gerador de acontecimentos na janela espaço-temporal compartilhada como espectador (Andrade, 2021, p. 139).

Um feixe de luz amarela que projeta a imagem recortada de uma janela no chão do palco, por exemplo, não deixará nunca de ser um refletor com gelatina e gobo para ser ou representar a luz do sol que atravessa uma janela e invade um ambiente. Essa leitura, proposta por quem cria a luz, pode vir a ser decodificada por quem observa, mas será sempre uma construção imagética do que se pretende mostrar. Quem observa, por sua vez, mesmo que possa, por algum instante, esquecer ou perder a noção do fenômeno físico da luz e a consciência da existência do refletor, nem por isso acreditará ver efetivamente a luz do sol no palco, dentro do teatro. Essa luz, em seu conceito performativo, pode transmitir, de acordo com a presença que imprime à cena e sua materialidade poética, a emoção, o sentimento e a percepção real de um ambiente preenchido por essa luz ou pela lembrança que tem da luz do sol. É essa sensação, oferecida ao público, que pode remeter a algo já vivido, a uma experiência anterior, que conduz à percepção de um sentimento comum, compartilhado entre cena e público, resultando em uma experiência conjunta, condicionada à entrega e dedicação de ambos, no elo estabelecido pela luz entre o espetáculo e o público.

Fabrizio Crisafulli (2019) destaca que uma das ideias principais do seu trabalho como iluminador sempre foi a de que:

[...] a luz pode exercer na cena um papel comparável ao que é realizado no mundo pela luz natural. Não se trata aqui, absolutamente, de imitar essa luz natural, mas de garantir que a luz se torne, em geral, a até mesmo em suas variações mais abstratas, substância vital, elemento essencial, primário, gerador, se libertando de toda função ilustrativa, sem visar nem o efeito nem o ornamento destinado a “servir” ao espetáculo, papéis subalternos aos quais o uso habitual a limitam frequentemente aos últimos dias dos ensaios e que não corrobora com o poder que o teatro tem de entrar em ressonância com a realidade<sup>3</sup> (Crisafulli, 2019, p. 209, tradução da autora).

Essa comparação da luz teatral com a luz natural e seus efeitos sobre a percepção humana denota, de forma justa, o conceito de luz performativa, cujo efeito sobre a sensibilidade de cada espectador ou espectadora a qualifica como elemento de ligação entre a cena e o público, que a acessa tanto pelo sentido da visão quanto por todas as suas faculdades sensoriais e perceptivas. É, então, no espaço/tempo da ação, na relação estabelecida com a percepção do público durante a recepção, que acontece a performatividade da luz, no conjunto criado entre palco e plateia, no efeito gerado pelo fenômeno físico da luz sobre a percepção do público como resultado da iluminação concebida especificadamente para cada cena com o objetivo de interagir e atuar em conexão com todos os demais componentes ativos.

Para Turrell, não se trata da luz ou do seu registro, daquilo que ela mostra ou revela, mas da sua própria realidade. Ao propor uma experiência com a luz, ele se preocupa mais com questões de percepção do que de visão, imagens ou entendimento de histórias que ela possa representar (Barros, 2010, p. 97). A luz performativa, se torna, assim, a realidade que ela revela, ou melhor, a realidade que advém dela, que ela se torna. A luz performativa surge como a experiência primeira do público em contato

---

3 “...la lumière peut remplir sur la scène un rôle assez comparable à celui que joue dans le monde la lumière naturelle. Il n’est nullement question ici d’imiter cette lumière naturelle, mais de faire en sorte que la lumière devienne en général, et même dans ses déclinaisons les plus abstraites, substance vitale, élément essentiel, primaire, générateur, s’affranchissant de toute fonction illustrative, ne visant ni à l’effet ni à l’ornement destinés à ‘seconder’ le spectacle, rôles subalternes dans lesquels l’usage habituel la cantonne fréquemment lors des dernier jours des répétitions, et qui ne corrobore guère le pouvoir qu’a le théâtre d’entrer en résonance avec la réalité.”

com o espetáculo, anterior a qualquer outra consciência ou concepção. Ao analisar a obra de Turrell, Schenker descreve o que pode traduzir a luz performativa como experiência proporcionada para um público de teatro, ou seja, um acontecimento visual que “faz ver o que faz você ver e não o que há para ser visto”:

Não existe nada ali: nada além da luz que tudo gera. O que percebemos não é o mundo, nem um significado, nem uma história, mas sim o instante antes deles serem gerados. Isso é percepção no seu estado primevo: o sentido que nós fazemos de algo antes de se tornar conhecido, e enquanto permanece puramente sensorial (Schenker, 1991 *apud* Barros, 2010, p. 99).

Segundo Josette Féral (2015, p. 125), os espetáculos performativos instalam situações nas quais é primordial a inter-relação entre performer, objetos e corpos, o que permite entender essa relação entre as diferentes linguagens do espetáculo como importante característica do seu caráter performativo. Dadas as suas propriedades performativas de atuação e interação com a cena e com os demais componentes do espetáculo, bem como sua ação sobre a percepção do público, a luz pode ser entendida como performativa independentemente do contexto cênico, dramático ou performativo, considerando que é na recepção ativa e na percepção do público que, tanto a luz quanto o espetáculo, se realizam efetivamente. Essa luz apresenta, assim como o teatro descrito por Féral, a noção de performatividade que está no centro do seu funcionamento e atuação perante um público ativo e que traduz, melhor que o conceito de luz ativa, empregado por Appia no início do século passado, para designar a iluminação que, atuante e interativa, promove a conexão entre cena e público. O tipo de iluminação, que passa a ser chamada de performativa, constitui parte integrante e indissociável da cena e, situada na gênese dos processos colaborativos de criação cênica, atua como elemento estrutural e estruturante do espetáculo, configurando seu caráter improvisacional, participativo e interativo, tanto com a cena quanto com o público, expresso pela presença de sua materialidade poética.

Desta forma, ao corresponder esteticamente à ação cênica, a luz performativa revela seu caráter variável, original e ajustado a cada reprodução, mesmo que preconcebida e ensaiada (repetida). Teixeira Coelho afirma que, embora uma partitura, um guia, um roteiro possa preexistir a este processo (obra de cultura “orquestral” de reunião e interação entre pessoas), o resultado, ao qual se dá o nome de obra de cultura, só acontecerá pela

interação performática dos participantes do conjunto (Mostaço, 2009, p. 8). Para Mostaço, o conceito de simulação, ficção ou experimento, simultâneos ao agir em tempo real, na presença do outro, está no núcleo da performatividade. A ênfase se encontra tanto sobre o modo como as ações são realizadas quanto recebidas, assimiladas e transformadas pela experiência.

Para Féral, a performatividade acompanha o surgimento de significados múltiplos, oscilando entre o reconhecimento e a ambiguidade, de modo que a iluminação pode surgir, performativamente, como a fluidez, a instabilidade e a abertura do campo de possibilidades da relação que revela a poética da luz em sua expressão (per)formativa (Féral, 2009, p. 74). Isso estabelece o que pode ser entendido como a performatividade da luz em sua função poética, sua expressividade capaz de atingir e influenciar igualmente a cena e o público. Os conceitos intrínsecos da performatividade – ambiguidade, fluxo e instabilidade – são, assim, transpostos para a atuação da luz durante o ato cênico como ato performativo.

O conceito de mimesis performativa de Luiz Fernando Ramos (2015) traz um novo entendimento para as formas performativas do acontecimento artístico, notadamente no campo teatral e cênico. Para além de imitação do já existente, Ramos apresenta a mimesis como uma nova forma de representação antificcional, antiteatral e antidramática, desprovida de sentido e referência prévios, mas profundamente comprometida com a relação estabelecida com o público. Este conceito é facilmente adaptável ao estudo e compreensão dos demais componentes do espetáculo, entre eles a iluminação. A mimesis, para Ramos, revela seu potencial performativo ao estabelecer uma relação com o público que pretende afetar. Seu conceito depende, então, de um público ativo que a reconheça e se deixe afetar pela exposição presencial a ela em um determinado espaço e tempo.

A poíesis, como condição intrínseca do espetáculo, se apresenta, em duração e movimento, como a produção da visualidade e da materialidade autônomas na constituição do espetáculo. No conceito de mimesis performativa, há uma inversão da perspectiva habitual da construção cênica, normalmente submetida a uma funcionalidade narrativa ou a um sentido dramático prévio. A ideia de “dramaturgia da cena”, conceito amplamente estendido para outros campos da encenação como dramaturgia da voz, do corpo, do som ou da luz, desloca a construção dos componentes da cena da subordinação a uma funcionalidade narrativa de apoio e construção de sentido ou de percurso previamente definido para uma autonomia material liberta de referências anteriores. Com isso, Ramos (2015, p. 24)



permite entender a cena e, conseqüentemente, cada um de seus elementos, a exemplo da iluminação, como matéria substantiva que constitui o ato concreto da encenação que a materializa ou produz, de fato, e a dramaturgia como matéria secundária que se submete para concretizá-la.

A definição da mimesis como ação concede ao teatro um caráter espetacular, estabelecendo a tensão entre seu aspecto narrativo e a encenação, mas sem dissociá-las. As novas composições dramáticas, não necessariamente mediadas pela literatura, são articuladas como cenas e estabelecem poéticas narrativas e espetaculares, normalmente resultantes de trabalhos realizados por meio de processos colaborativos de criação. Nesse contexto, Ramos explica que não há interpretação ou significação certa, mas a recepção ocorre pelo contato gerado entre a materialidade da cena e a percepção do público. Segundo o autor, os aspectos performativos dos seus elementos compositivos, aquilo que efetivamente se concretiza como fenômeno físico e material, a exemplo da luz, tornam-se fontes primordiais de relacionamento com o receptor. A luz se transforma, assim, em estímulo preponderante para que o público “reconstrua por si alguma integridade naquela obra indiscernível pela via racional” (Ramos, 2015, p. 31). Ramos define o que chama de mimesis performativa pela situação de oferecer aos sentidos do público algo que dependerá exclusivamente de sua predisposição e dedicação ao que observa. Neste caso, a presença e a duração são condicionantes indispensáveis do fenômeno espetacular, cuja materialidade se impõe como realidade a este público ativo.

Ainda em sua análise das formas miméticas e antimiméticas de representação teatral, Ramos permite, a partir do conceito de mimesis performativa, uma analogia entre a utilização de corpos e da figura humana com a luz nos processos artísticos performativos. Ele destaca a intenção da arte em enfrentar e superar o preconceito existente contra o teatro considerado uma arte menor ou menos nobre pelo seu caráter imitativo ou mimético. Destacando a impossibilidade do teatro de desvencilhar-se dessa categorização reducionista pela sua dificuldade intrínseca de lidar com a materialidade do mundo e dos homens que nele vivem, ele permite associar corpo e luz na transição do teatro em direção ao performativo. Considerando que encenar um drama é duplicar o mundo diante do mundo, o caráter de imitação da vida e a necessidade do suporte humano inerentes ao teatro, ele é qualificado como o ato espúrio de substituir o existente por algo semelhante, mas diferente, pois que o sucede e repete (Ramos, 2015, p. 49). É nessa “condição inexorável de

ocupar espaço e tempo com matéria”, seja o corpo de um ator ou um feixe luminoso, para narrar ou representar o que quer que seja, que se encontra a estreita relação do teatro com a mimesis.

Comparativamente, a relação entre corpo e representação pode ser associada à da luz com a iluminação cênica, cujas versões realista, naturalista ou ilusionista primavam por uma imitação da natureza na qual a luz se limita a expressar o dia e a noite, representar os astros celestes e até mesmo “encarnar” os raios de sol filtrados por uma janela ou pela copa das árvores. Segundo Ramos, “isto talvez explique a dificuldade que os artistas modernos do teatro tiveram para suplantar as limitações de uma representação figurativa e realista e se lançar nos campos da abstração e da arte concreta, que já não buscava referentes no mundo a reproduzir, mas sim instaurar novas realidades” (Ramos, 2015, p. 49). Da mesma forma que Ramos aborda os corpos de atores, bailarinas ou performers como matéria bruta que fala por si e já não ocupa o lugar de uma personagem (Ramos, 2015, p. 51), a luz performativa tampouco teria, nesta condição, nenhuma função narrativa ou representativa. Ele descreve esse percurso como um processo de emancipação das artes performativas que, libertas da função dramática, “passam a significar algo por si mesmo, no imediato da fruição espetacular” (Ramos, 2015, p. 52)

É importante lembrar ainda a diferença entre iluminação, um projeto de concepção das luzes para um espetáculo ou ação cênica, e luz, o fenômeno físico que se materializa no palco e tem efetiva ação sobre o público. Além disso, a luz ainda pode ser classificada como luz cênica, uma luz ambiente que localiza a ação, ou luz para a cena, aquela criada com um propósito ou fim específico. Ambas podem ser criadas a partir de um projeto de iluminação com propostas dramáticas ou performativas que, além de permitir a visibilidade, podem ainda estar relacionadas à representação de signos (podendo significar ambientes, emoções e coisas, como um palácio, um raio de sol, uma porta ou janela, bem como angústia, euforia ou tristeza) ou à percepção humana e às sensações geradas no público no momento da ação cênica ou performativa, na sua interação com o elenco ou com os elementos em cena e cuja relação indissociável é marcada pela atuação conjunta de ambos. É nesse segundo contexto e no efeito gerado por ele sobre a percepção do público que reside sua ação performativa, sua performatividade.

Luiz Fernando Ramos (2017) entende mimesis como um artifício produzido para tentar provocar efeitos que “algo anterior, real ou imaginário, existente

ou presumível” provocaria se estivesse presente. Para isso acontecer, é necessário que haja um receptor, alguém disponível para perceber, sem o qual a mimesis não existiria. Segundo o pesquisador, ela é uma “produção intencional, realizada por um agente que visa afetar um outro e que depende, para que os efeitos pretendidos se efetuem, da assunção de sua presença e da disposição para jogar deste que a recepçiona” (Ramos, 2017, p. 341). O mais importante, no entanto, está na noção de que a mimesis, mais do que algo preexistente que se torna reconhecido pelo receptor, seja um inexistente que ganha existência pela obra do efeito criado. O autor esclarece que são as artes, intencionalmente destacadas como técnicas, e o talento, entendido como engenhosidade e competência de um agente/artista, que produz essa existência e que, com ela, surge também uma “potência de afecção sobre eventuais receptores” (Ramos, 2017, p. 342).

Quando Ramos (2017, p. 343) se refere à produção de uma obra que visa atingir um receptor, ponderando que ela possa ser apenas uma ideia (como obra de arte conceitual) ou um ruído (a música eletroacústica, por exemplo), entende-se que, considerada em sua reflexão, ela também pode ser uma luz, um efeito luminoso ou um fecho da luz-matéria que afeta um outro ser, disposto e disponível para participar e perceber sensorialmente o ato performativo que se faz presente num tempo/espço determinado.

Quando um artista visual realiza uma performance, mesmo sem nenhuma pretensão de estar representando alguma coisa além daquela ação, ou, talvez, apenas enunciando um conceito, uma presença ou uma ausência qualquer, ele estará, inexoravelmente, sublinhando este algo na malha da realidade que o acolhe, apresentando-o, e assim realizando a poésis (produção) de uma mimesis (Ramos, 2017, p. 342-343).

Segundo Féral, o ato de fazer é o que caracteriza o teatro, e a ação cênica está centrada em seu agente, que faz uso dos seus recursos para inscrever uma performatividade que instaura uma nova realidade proposta ao público. Essa enunciação performativa, instável e ambígua depende da participação do público, cuja atenção é colocada na estética da presença que permite estabelecer a relação com o público, atraindo sua atenção para a cena e seus componentes. Essa é a função e o desempenho da luz performativa, cuja ação e interação com a cena instaura, por sua presença e materialização poética, uma nova realidade dada à percepção do público. É possível afirmar, ainda, que o que Ed Andrade classifica como presença fenomenológica (Andrade, 2021, p. 170) equivale ao apresentado aqui

como materialidade poética pela capacidade de afetar o público e demais agentes da cena. Nesse sentido, Ed Andrade trabalha com duas perspectivas: a dimensão física e a dimensão metafísica da matéria, comparáveis à materialidade e à imaterialidade da luz que afetam, segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty, simultaneamente pela via sensorial e física e pela via psicológica e emocional (Andrade, 2021, p. 171).

Derrida chama de finalização performativa<sup>4</sup> o momento de passagem à ação<sup>5</sup> de um discurso teológico ou confissão (Derrida, 1993, p. 21, tradução da autora), o que parece perfeito para designar a passagem de uma ideia de luminosidade à luz que se materializa no palco como ato perlocutório que visa afetar e ser afetada pela cena que ilumina e pela percepção de quem observa. Desse modo, performativo parece ser, então, o termo mais adequado para designar esse ato ou essa luz que Appia qualificou como ativa e que, independentemente do contexto em que se apresenta, se enquadra no conceito de performatividade, cuja ação cênica está centrada em sua materialidade como componente da cena, esta que faz uso de seus atributos ou recursos (as articulações de forma, cor e movimento, por exemplo) como pressupostos fundamentais a partir dos quais uma nova realidade é instaurada e proposta ao público.

A investigação a respeito da performatividade da luz visa à prática da iluminação cênica em espetáculos contemporâneos a partir da recusa da representação, da simbologia e da previsibilidade em função de uma atuação mais participativa da luz na cena e da pessoa responsável por ela no processo criativo, na concepção coletiva do espetáculo e na atenção dada ao público, tanto no que diz respeito ao processo de criação quanto ao de recepção da obra teatral. Com o intento de explorar as práticas performativas e o próprio conceito de performatividade, busca-se entender melhor suas peculiaridades, variações e características para encontrar um possível caminho para a aceitação da proposta de atuação performativa da luz ou de seus agentes, a pessoa que cria e a pessoa que opera a luz, esta última entendida, inicialmente, como uma espécie possível de “performer da luz”. Nesta versão, um suposto agente performativo utilizaria os recursos materiais disponíveis e sua presença física ou remota, para materializar a luz, cuja ação sobre a cena seria primordial para sua constituição e estruturação, tanto no palco quanto na recepção ativa do público

4 “accomplissement performatif”.

5 “passage à l’acte.”

espectador. Finalmente, a continuidade das investigações a respeito, principalmente, dos conceitos de luz-matéria e de performatividade, a noção de agente ampliou-se para a assimilação do próprio fenômeno da luz como agente performativo.

Mesmo que Mostaço designe a mimesis como a reprodução de objetos reais por meio de uma não realidade em uma dimensão não performativa, cujos resultados mentais e corporais palpáveis são associados à experiência catártica (Mostaço, 2017, p. 113-114), há outra forma de entendê-la. Na busca por encontrar, na cena contemporânea, uma definição mais adequada para a operação poética que visa atingir quem recebe a imagem, considerando toda forma performativa em condição espetacular, cuja característica principal dependeria de um espectador ou espectadora em tempo real, Ramos propõe, então, a noção de mimesis performativa (Ramos, 2017, p. 345).

Segundo Ed Andrade (2021, p. 191), a cena contemporânea aprofundou os interesses pelas possibilidades performativas do objeto, centrando-o à sua materialidade e força incorpórea sempre em ação para estabelecer, pela afecção que provoca, uma tensão entre sua presença física e sua função referencial, impactando de maneira determinante, o funcionamento da cena e a percepção do público e revelando sua atuação performativa. Com a mesma intenção de busca de uma nomenclatura apropriada e no intuito de assimilar, também a luz, como um artifício produzido para referenciar realidades e provocar efeitos e reações catárticas na percepção de outrem é que foram propostas as noções de “luz performativa” como agente, e de “performatividade da luz” como o efeito causado por ela.

### 3.1 A LUZ COMO ELO ENTRE A CENA E O PÚBLICO

O teatro contemporâneo concentra grande parte da sua atenção na relação estabelecida com o público e a maneira como se estabelece esta relação. A qualidade e a intensidade das interações, os meios, linguagens e experiências compartilhados resultam de diferentes processos, métodos e práticas teatrais. Os estudos da estética e as teorias da percepção buscam refletir a respeito desses processos para entender seus mecanismos e apresentar as melhores estratégias para alcançar a interação desejada entre obra artística e observante, entre palco e plateia, entre cena e público. Segundo Roubine, Appia considerava a luz como o único meio para alcançar, como realizado mais tarde pelas obras simbolistas, a

utilização do imaginário do público como parte integrante da encenação ou de seus prolongamentos (Roubine, 2003, p. 161).

Segundo Bourriaud (2009), a produção artística vivenciou, na segunda metade do século XX, o tempo de uma estética que ele chama de relacional e cujo foco se encontra na convivência e interação nas manifestações de arte que geram, por meio de novas formas de práticas artísticas, uma sensibilidade coletiva como forma de estar no mundo e constituir um campo de trocas subjetivas. A obra de arte é entendida por ele como um princípio dinâmico entre autor/a, obra e observador/a, que consiste exatamente na razão de ser da obra e sua realização. Conceitos como originalidade, autoria ou privacidade são renegadas a um segundo plano em detrimento da conexão da arte com a esfera das relações humanas e seu contexto social, com vistas a uma rede colaborativa de interação e produção de subjetividades. Ed Andrade explica duas diferentes abordagens conceituais neste sentido ao explicar que, enquanto Schechner, engajado na expansão nos estudos da performance em direção às ciências sociais como foco no performer buscando conseguir algum efeito, Erika-Fisher-Licht, alinhada a um pensamento europeu, “busca encontrar sentido e o propósito de uma ‘esteticidade específica’ da performance privilegiando a relação performer/plateia” (Andrade, 2021, p. 33).

Considerando especificamente o campo das artes cênicas e seu aspecto proeminentemente visual, a iluminação se torna o meio mais óbvio, evidente e fácil de acesso à cena pelo público. Admitindo que o sentido da visão represente 75% da percepção humana (Santaella, 2012, p. 1), é possível concluir que é por este meio que o público acessa mais rapidamente as informações e sensações expressas em um espetáculo teatral, mesmo que não fique restrito a ele. Desta forma, a iluminação, em seu primeiro aspecto sensorial ligado ao espetáculo, ou seja, seu uso como instrumento de visibilidade, já desempenha importante papel na relação estabelecida entre a cena e o público. É por meio de seus estímulos, configurados por seu aspecto visual e elementos plásticos como forma, cor e intensidade, que ele chega ao público e cativa, pela presença que impõe à cena, sua atenção e interesse. Quando colocada em cena (*mise-en-lumière*),<sup>6</sup> além de atrair a atenção, orientar a leitura e auxiliar no entendimento do espetá-

6 Mesclando aqui os conceitos de *mise-en-scène* e *mise-en-lumière* para descrever os atos de encenar e iluminar um espetáculo, respectivamente, este segundo usado nas teorias e estudos sobre iluminação Cênica em língua francesa, a exemplo das teses das pesquisadoras Chistine Richier (2019) e Yanna Kor (2019) e do livro de Dominique Bruguière (2017).

culo, funções das quais jamais será destituída, a iluminação também age sobre tudo o que está/acontece no palco e sobre a percepção da plateia, interligando ambos em uma experiência sensorial que evidencia seu caráter atuante e performativo.

James Turrell, em suas obras, explora profundamente a relação entre luz e observante, que, mais do que ver, vivencia uma experiência com a luz. Turrell associa a experiência da luz com o tempo no que chama de dedicação à obra. Ele demanda de seu público que transpasse os limites da percepção, para o que o elemento tempo é fundamental. Segundo o artista, é preciso que quem observa deixe seu sistema visual habituar-se à percepção da luz, o que significa dedicar-se ao que se olha, a obra ou o espetáculo que se dá a ver, sem o que não é possível alcançar o mesmo resultado perceptivo. Foi, então, somente com o estudo da fenomenologia e da ecologia da percepção que foi possível avançar na investigação a respeito da potencialidade performativa da luz como elo entre a cena e o público. Tanto o fenômeno perceptivo descrito por Merleau-Ponty quanto, e principalmente, os conceitos de ambiente vital e de *affordance* de Gibson revelaram-se fundamentais para o entendimento e aprofundamento dos estudos sobre a relação estabelecida entre o teatro e o público por meio do fenômeno da luz ativa, da luz performativa.

Para Merleau-Ponty, perceber o mundo em sua materialidade só é possível para quem se encontra em potência de vê-lo no que ele revela por meio da abertura primordial a uma existência exterior por meio da percepção, que ele descreve como uma comunhão com o que as coisas nos revelam sobre si mesmas. Entender a dedicação do público ao fazer teatral como o caminho para percebê-lo, considerando as fissuras e ambiguidades às quais é exposto, permite assumir a luz como meio para inseri-lo no contexto que dá forma a este mundo, que é o da cena. Neste campo fenomênico, as origens perceptivas da experiência real do público estão no sentimento gerado em sua comunicação vital com o espetáculo, ou seja, na luz que o torna real. Incorporado no sistema de estímulo e resposta gerado pela cena, a estimulação pela luz do sentido da visão produz a percepção, cujo objeto afetivo permite o encontro entre passado, presente e futuro e cujas sensações cinestésicas o habilitam a reconhecer o meio e o ambiente em que se encontra. A sensação provocada por essa experiência lhe permite interagir (ser-no-mundo) como potência que conasce com a experiência teatral e cria a sincronia entre seu mundo e o da cena. A espacialidade vivida em uma experiência integrada é inseparável dos sentidos e

da sensação. O sentir surge da coexistência com a cena, da entrega, do abrir-se a ela antes de qualquer reflexão ou ato pessoal.

Merleau-Ponty afirma que a luz, como uma das articulações formais e espaciais necessárias à percepção, desempenha um importante papel no campo perceptivo. Ela ajuda a estabelecer a unidade intersensorial sintética dos poderes do público para dar acabamento à intenção oculta na cena ou, inversamente, realizar suas potências perceptivas em sua relação com a cena. A riqueza da percepção teatral envolve uma ambiguidade fundamental, uma natureza com final aberto, cujo sentido não está em significações oferecidas à inteligência, mas sim em estruturas opacas, nos vazios a serem preenchidos pela percepção que o público tem da cena. É essa ambiguidade que revela a performatividade do teatro e, consequentemente, do elo que reúne cena e público, na relação estabelecida entre ambos e na maneira como a luz permite que ele perceba e apreenda o que visualiza e sente.

O espetáculo se torna real para o público quando ele o apreende, por meio da luz, como um fenômeno intersensorial. Para se relacionar, ou seja, estabelecer sua relação com o espetáculo teatral, a cuja experiência é submetido, o público precisa, antes, existir e fazer existir esse mundo à sua volta, do qual brotam as certezas e as verdades de ser-no-mundo. Não existe casualidade na conexão do público com o espetáculo. Sua liberdade requer um poder sustentado pelo engajamento, pela entrega vivida na ambiguidade de um campo de eventos, assimilados harmoniosamente pelos poderes do corpo a partir de um pacto estabelecido naturalmente entre ele e o meio. Desta forma, o público é convidado a experimentar o espetáculo pela mediação da luz. Esse raciocínio conduz, naturalmente, para o conceito de *affordance* proposto por Gibson.

Para o psicólogo americano James Jerome Gibson, a relação entre o indivíduo e o mundo se dá por meio da estimulação dos sentidos, uma espécie de ponte entre o mundo exterior e o mundo interior, a cuja experiência se acrescenta o que a percepção adiciona ao que é percebido, ou seja, a sua compreensão. Considerando a contribuição da mente ao processo perceptivo, ocorre o que Gibson chama de síntese crítica, quando algo se perde e algo se acrescenta aos estímulos sensoriais do ser percebido (Santaella, 2012, p. 6). A percepção seria, então, resultante tanto dos estímulos quanto de experiências anteriores, que permitem assimilar o que é percebido por meio de uma capacidade associativa a partir da matéria bruta fornecido pelos sentidos. Assim, ocorre uma organização sensorial



dos elementos componentes da cena pelos sentidos, cujo resultado da percepção total é maior que a soma de suas partes. Somente o conjunto do que é dado à percepção afeta, efetivamente, o público, considerando a interação realizada entre essas partes. A teoria ecológica da percepção de Gibson permite explicar, então, como a percepção consiste em captar as estruturas significativas da luz por meio de um processo de inferência determinado por essas relações e interações entre os componentes da cena, a luz e o público, entendidos aqui como o ambiente informativo e o percebedor ativo descritos pelo autor (Santaella, 2012, p. 48).

A realização epistêmica ativa da ecologia da percepção de Gibson voltada ao teatro se encontra, então, na relação dinâmica criada entre um espectador (animal percebedor) e o espetáculo (ambiente), não havendo separação possível entre ambos. De acordo com essa teoria, “o animal entende o mundo porque as coisas também falam” (Santaella, 2012, p. 142). Em uma analogia da teoria gibsoniana com a experiência teatral, o espetáculo seria o mundo que acolhe esse espectador, porque existe, entre ambos, uma reciprocidade de entendimento. A luz, para o autor, é o elemento que relaciona ambiente e percebedor, adquirindo, no meio cênico, a função de, além de expor o conjunto do que é dado à percepção, somar-se ao todo para estimular o público receptor e ativar o seu sistema perceptivo. Boa parte dos estudos de Gibson são destinados à luz, que ele classifica como energia física, estímulo para a visão e fonte de informação para a percepção, diferentemente da visualidade permitida pela luz. No ambiente vital descrito por Gibson não existe separação entre mente e matéria, mas o meio, entendido num conceito de percepção e ação ecológicas, é tanto o lugar onde o percebedor opera quanto onde se propagam a luz, o som e o cheiro. A percepção do público é guiada por esses estímulos, que são informações detectadas por ele para guiar e controlar sua ação. Esse é o entorno de quem percebe e age, público e elenco, em um conjunto inseparável, no qual um implica o outro.

O princípio essencial da percepção ecológica de Gibson é que o ambiente acolhe o indivíduo e se oferece a ele como percebedor ativo que age e o transforma de acordo com suas habilidades e competências. Segundo o conceito de evento de Gibson, uma pessoa, em contato com a obra teatral, não percebe o tempo, mas apenas os processos, as mudanças, as sequências e o fluxo dos eventos, que diferem da passagem do tempo regular, em uma estrutura sequencial. Os eventos podem ser percebidos, mas o tempo não, fazendo emergir tudo o que o espetáculo tem a

lhe oferecer, segundo o conceito de *affordance*. As *affordances*, únicas e especiais para cada indivíduo, expressam a compatibilidade existente entre elas e um percebedor, cujo conjunto define o nicho, a lacuna a ser preenchida pelo entendimento desse percebedor, resultante da relação estabelecida entre ele e o que o espetáculo lhe oferece, incluindo objetos, sensações, informações e percepções ontologicamente ligadas e recíprocas a ele. As *affordances* são, assim, oportunidades de interação do espetáculo com o público, que age sobre a cena por meio da utilização de uma das *affordances* indissociavelmente ligada a ele, neste caso a iluminação.

A ação performativa da luz opera, então, à medida que ela se manifesta fisicamente segundo normativas preestabelecidas ou improvisações que acompanham a representação cênica e são dadas à contemplação a fim de provocar sensações e reações frente ao olhar que as aprecia, se dedica e reage a elas. A iluminadora Nadja Naira relata sobre o seu trabalho com a companhia brasileira de teatro e o ator, diretor e dramaturgo Marcio Abreu:

[...] ele fica doente, porque ele quer desfazer a lógica (do teatro), quer tirar o público da passividade, quer estimular o público a agir e reagir, pensar porque que as pessoas estão sentadas ali, porque elas estão há tanto tempo ali e que elas precisam se deslocar de um espaço para o outro, que elas são plateia e que devem reagir como plateia, que elas não são passivas e que não precisam aceitar essa forma. Claro, isso é objeto de criação, também, e nesse sentido a luz é potente pra caralho! Porque ela pode abrir esse espaço, fechar esse espaço, borrar esse espaço. Somos nós, luz, que conseguimos separar palco e plateia, somos nós que conseguimos juntar palco e plateia. A cenografia também consegue, se você traz um tapete vermelho que começa na plateia e avança no palco, você borra uma fronteira. Acho que essa ideia de abrir, borrar fronteira, perder a limitação, não criar muros... é o que fazemos na companhia. [...] Você sempre vai encontrar essa questão do espaço, da relação com a plateia, quem é a plateia e o que ela está fazendo aqui, qual o papel dela nessa peça, se ela é juíza, ou cúmplice, minha amiga no meio da ação ou não (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 171).

A luz busca, então, a partir do entendimento e da relação pretendida com o público, colaborar, por meios de seus efeitos e de sua atuação performativa, para estabelecer essa relação, intervir nas reações do público, nas emoções e na geração de um sentimento de empatia ou estranhamento diante do espetáculo, da cena ou das personagens. Esse sentimento gerado

é o que irá promover, induzir e viabilizar a adesão do público, agindo para influir sobre sua percepção e provocar seu prazer em contato com a obra (Mostaço, 2017, p. 111).

A classificação da empatia em diferentes modos de manifestação de Jauss (1978 *apud* Mostaço, 2017, p. 110–111) explica as diferentes formas de operação da catarse e seus efeitos sobre a plateia, permitindo conceber as diferentes formas por meio das quais a luz estabelece o meio empático que favorece a criação do elo entre o espetáculo e o público. Conforme sua configuração e atuação performativa, a luz insere o público no jogo da cena e permite: experimentar as sensações e prazeres resultantes do estreitamento dos vínculos criados (empatia associativa); expor as qualidades positivas das personagens, seus atos e condutas (empatia admirativa); a identificação com o drama, ao intensificar um ambiente de dor, clausura e sofrimento, ou com a comédia, pelo clima leve e descontraído que venha a propor (empatia catártica); criar uma atmosfera de identificação com a vida real de personagens comuns e imperfeitas (empatia simpatética) ou causar estranhamento, negação e recusa ao expor cenas de formas agressivas e embrutecidas, provocando reflexões críticas à situação apresentada (empatia irônica).

A luz performativa, como *affordance*, constitui, então, o estímulo sensorial do espetáculo para o público, de cuja entrega e dedicação dependerá, da forma mais fundamental e elementar, a sua percepção. Assim como na relação sujeito/mundo (Merleau-Ponty) e animal/ambiente (Gibson), público e cena são indissociáveis e interdependentes; cabe à performatividade da luz estabelecer o elo que viabiliza o acesso mútuo e as inter-relações entre ambos.

### 3.2 CARACTERÍSTICAS E CONDIÇÕES DA PERFORMATIVIDADE DA LUZ

Um bom caminho para o entendimento do que poderia ser uma iluminação ou um conjunto de efeitos ou luzes performativas talvez possa ser o de identificar quando uma luz não se enquadra no conceito defendido de performativa. Uma iluminação que tem como objetivo uma atuação apenas como instrumento de visibilidade, cuja função exclusiva seja permitir que a cena seja vista pelo público, mesmo que ela delimite quadros, cenas ou coreografias pelo acender e apagar das luzes e traga algumas características físicas como cor e abrangência do fecho luminoso, até pode ser

considerada como uma forma de expor a cena para o público, mas não de maneira performativa.

É possível afirmar que toda luz performa, mesmo que não intencionalmente, mas que nem toda luz é, necessariamente, performativa, no contexto teatral, dentro do conceito defendido na tese que deu origem a este livro. Para que ela possa ser considerada nestes termos, é preciso que haja uma intencionalidade, que haja uma efetiva participação no processo criativo que resulte na interação da luz com a cena e, principalmente, que haja uma preocupação com o público a respeito do que lhe é oferecido à percepção. Segundo Ramos (2017, p. 343), “o que diferencia a mimesis da pura realidade não é uma qualidade ontológica, mas a intencionalidade na relação com o receptor”. É essa mesma intencionalidade que pode fazer da luz cênica uma luz performativa, essa intenção de afetar, interferir, alterar e atuar sobre aquilo que ilumina e que se dá a ver com o objetivo de gerar efeitos e reações na percepção de quem observa atentamente.

Essa intencionalidade tem relação direta com o processo colaborativo de criação, pois, para que seja possível impor uma intenção à luz, é necessário ter conhecimento da intenção das outras linguagens que compõem a cena, conhecer a genealogia de cada cena e a concepção da totalidade de artistas e dos elementos que a compõem. Uma das condições essenciais para a criação e a realização de uma luz performativa está na gestação do espetáculo cênico por meio de um processo colaborativo, cuja participação ativa de toda a equipe de artistas criadores da cena interagem e interferem mutuamente na construção das cenas que, no momento da apresentação ao público e da interação com a plateia, finalmente se concretiza como obra artística. É preciso, também, lembrar o conceito amplo de cenografia como composição integral da cena, na qual cada um de seus componentes é indispensável à atuação do outro, considerando sua interação e afecção sobre o público no momento da recepção.

A pesquisa do maestro e compositor Marcello Amalfi (2015) a respeito da macro-harmonia da música no teatro permite entender a realização teatral como uma polifonia cênica, no sentido da composição de muitas vozes, cada uma representada por um dos elementos constituintes da cena. Para ele, existe uma horizontalidade, expressa pela evolução individual de cada elemento, que toma a frente da realização cênica, mesmo que ainda haja uma verticalidade presente na simultaneidade da evolução conjunta destes mesmos elementos (Amalfi, 2015, p. 206). Amalfi acredita em uma vibração coletiva que, estabelecida entre esses elementos, provoca uma influência

mútua se contrapondo individualmente em sua horizontalidade, “como um violino que dialoga com uma flauta em uma sinfonia” (Amalfi, 2015, p. 207).

Destas analogias surgiu a noção de macro-harmonia, desenvolvida a partir do emprego da harmonia na análise da prática da composição musical no teatro. Amalfi considerou a questão natural das relações entre elementos contrários independentemente do sistema em que figuram para constatar como a mudança de um elemento da encenação afeta todos os demais. Em seu significado metafísico, a harmonia representa a unificação de contrários, dos quais se origina como acordo de elementos discordantes (Fubini, 2008 *apud* Amalfi, 2015, p. 208).

Para Amalfi, os componentes da encenação passam a ser integrantes da estrutura da música composta, que

extrapola os tradicionais componentes acústicos (as notas, ruídos, etc.), e abarca também os demais elementos aos quais ela é naturalmente associada em cena (os gestos, a luz, o cenário, texto, trama, intenção dos personagens, etc.), fazendo com que haja uma ampliação das relações harmônicas sobre as quais está constituída (Amalfi, 2015, p. 211).

Essa interferência recíproca entre todos os elementos da composição cênica, na qual a variação ou a alteração de um elemento influencia diretamente a constituição e, principalmente, a atuação dos demais, implica diretamente o conceito da performatividade da luz no conjunto de linguagens que compõem a cena teatral.

A ação performativa da luz só ocorre pela presença cênica da luz, que, segundo Elsa Revol, só existe quando algo a atravessa (Revol *apud* Luciani 2020, anexos, p. 92). Thierry Fratissier afirma, igualmente, que a luz, ao contrário do trabalho de ator, do cenário, dos figurinos ou do som, não existe se não houver o que iluminar:

[...] a luz não pode trabalhar sozinha, sendo que um ator sozinho pode produzir um espetáculo, assim como um cenógrafo pode produzir um objeto cenográfico. [...] Obviamente isso não vai representar um espetáculo, mas pelo menos há algo de tangível. E o mesmo acontece com o figurino, o mesmo acontece com o som. [...], se não tivermos uma cenografia, quero dizer, um chão, ou até mais que isso, se não tivermos um ator, dançarino, cantor, ou outra personagem para iluminar, se não houver a encenação que o acompanha, nós não podemos fazer nada. Então, naturalmente, somos obrigados a fazer a luz com tudo o que compõe o próprio

espetáculo [...] é óbvio que o resultado da luz vai criar uma interação (Fratissier *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 212).

A luz, ao se materializar sobre aquilo que ilumina, se faz presente e atuante em cena pelo conceito de luz-matéria, imprescindível para a vocação performativa da luz. Somente a luz materializada na cena pode oferecer ao público tanto a visibilidade quanto a visualidade necessária para estabelecer seu vínculo com o que lhe é dado à observação e percepção estética. Para Gumbrecht (2010), o conceito de presença se refere a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. A experiência do que ele define como presença é associável à materialidade da luz como fenômeno físico que se expõe aos sentidos de quem observa, no teatro ou fora dele. A luz-matéria estaria, então, inserida no contexto das materialidades da comunicação descritas por Gumbrecht e da materialidade poética inspirada na corporeidade apresentada por Biancalana (2011), cuja presença se encontra na corporificação ou substancialização de algo que é dado à percepção do público.

A luz física e material considera o fenômeno luminoso em si e seus efeitos sobre a cena e sua capacidade de afetar o público, considerando esse poder de afecção como altamente performativo (Andrade, 2021, p. 188). A iluminação, como elemento autônomo, não tem seus resultados necessariamente relacionados à intenção ou interação voluntária, mas com sua presença e as reações que é capaz de provocar em cada indivíduo na plateia. A acepção da luz como elemento material, que age sobre a cena e o processo de recepção, não descarta seu entendimento como fator imaterial em sua ação sobre a percepção do elenco e do público, nem a intencionalidade da criação ou a habilidade de quem opera a luz. De forma integrada, é na dupla natureza material e da imaterial da luz que se encontra seu potencial performativo.

A respeito da natureza da iluminação cênica, Marc Boucher esclarece que “mesmo reconhecendo seu status ‘imaterial’, Josef Svoboda a considera como o elemento fundamental da cenografia e a trata com um material”<sup>7</sup> (Boucher, 2015 *apud* Richier, 2019, p. 31, tradução da autora). Considerando o conceito de *mise-en-lumière*, assimilado como “colocar na luz”, a iluminação é adicionada à cena tanto pela ação humana, oriunda da intenção da criação ou da maestria na execução da luz, quanto pode iluminar o espaço, os corpos

7 “tout en connaissant son statut ‘immatériel’, il la considère comme l’élément fondamental de la scénographie et la traite comme un matériau.”

e objetos cênicos por si mesma como fenômeno natural em um espetáculo ao ar livre, por exemplo, ou por ações involuntárias de uma luz rebatida ou um reflexo não planejado de luz. Seja qual for a situação, no entanto, sua ação sob a percepção humana independe da forma como ela é feita, mas sim de como é posta, como se encontra em cena, uma luz que não é verdadeira ou falsa, certa ou errada, mas “acontece”, de acordo com o conceito de performativo de Schechner (2002 *apud* Féral, 2009, p. 72). Uma luz é performativa na medida da sua capacidade de influenciar e modificar a cena e a percepção do público por meio de sua materialidade e presença poéticas.

De vinte e três iluminadores e iluminadoras entrevistadas para a pesquisa que deu origem a este livro (Luciani, 2020), apenas quatro revelaram ter a percepção de apenas uma natureza da luz teatral no que diz respeito à sua materialidade. Todos os demais expressaram o consenso do entendimento da dupla condição da luz, que se mostra, simultaneamente, material e imaterial em sua aplicação no teatro. É imaterial pela maneira como afeta e produz efeitos sensoriais na percepção do público, juntamente com as sensações sonoras e outras sensorialidades a que ele é submetido; e material, como fenômeno físico, cuja presença age em interação com os demais componentes do visual cênico sobre os quais incide. A iluminadora e pesquisadora Claudia De Bem explica, no viés filosófico de sua pesquisa, como a iluminação cênica, a exemplo da dupla natureza física da luz como onda e partícula, revela, igualmente, em sua atuação como materialidade poética da cena em seu duplo caráter material e imaterial:

Eu considero a luz as duas coisas. Tenho uma relação da luz com o olhar. Essa é a minha maior relação. Eu acho que a luz me conduz e me ensina a olhar as coisas. Acho que é uma dialética entre o que eu estou vendo e o que eu não estou vendo. Essa duplicidade está sempre junto. O primeiro conceito de luz é que ela torna as coisas visíveis. Aprendemos assim, mas ao mesmo tempo, para mim, luz é muito mais do que isso. É a maneira como eu vejo o mundo e como eu vejo as coisas. Como eu torno as coisas visíveis (De Bem *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 68).

Bem como a pesquisadora, professora, diretora e iluminadora teatral, Cibele Forjaz, complementa:

[...] a luz tem uma existência material, concreta que atua sobre os corpos, é vibração, atinge o olho e cria impulsos elétricos, frequência de ondas que viram imagem no cérebro e tem toda uma interação com o material e o concreto, mas na cena ela também

pode ser um canal de comunicação entre o que é material e o que é imaterial. Isso ocorre principalmente na medida em que a luz atua no visível, não necessariamente de modo conceitual, mas pode provocar a imaginação e a participação ativa da plateia e, nesse sentido, ela é imaterial... É relação e propicia a projeção da subjetividade da plateia, da imaginação, da abertura para o que não é dito e é sentido, mas que não poderia ser explicado (Forjaz, *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 75).

Numa versão um pouco controversa, mas muito inspirada e poética, o iluminador e diretor teatral italiano Fabrizio Crisafulli acrescenta que:

Embora, do ponto de vista físico, possamos dizer que a luz é um elemento imaterial, do ponto de vista artístico, eu tendo a considerá-la como matéria. É como algo que tem sua própria substância, que pode ser modelado e que pode receber formas e configurações, capazes de fazer a própria luz se tornar um elemento “concreto”, capaz de “presença”. Eu nasci nas encostas do Etna e, desde criança, observando os fluxos de lava à noite, tive essa percepção da luz como matéria e forma, e isso acho que me influenciou bastante no desenvolvimento dessa ideia. Comparado à dualidade material-imaterial, há outro aspecto que me interessa, que diz respeito à relação da luz com a cena, objetos, atores: é sua capacidade de dar a esses elementos materialidade ou imaterialidade, dependendo de como ela é usada. Em particular, dependendo se é luz difusa ou concentrada e como sua energia é regulada. É evidente que uma luz direta e dura, que cria sombras claras, torna a coisa iluminada mais “material” do que uma luz suave e difusa; e que existe um nível de intensidade de luz abaixo do qual tudo parece diáfano, imaterial e que, ao elevar a intensidade, tudo adquire concreitude e materialidade. Costumo usar essas diferenças em sentido dramático e poético. Algumas vezes, por exemplo, usei variações muito lentas da intensidade da luz, apenas para explorar os diferentes graus da relação material-imaterial, que podem ser experimentados como tais no nível perceptivo, mas que também podem se tornar significativos no nível dramático (Crisafulli *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 113).

Apesar de admitirem a dupla natureza da luz, quatro pessoas entrevistadas consideram muito mais importante, no teatro, o seu aspecto imaterial, a exemplo da opinião do iluminador italiano Gianni Staropoli. Ele afirma



que, em sua criação, pensa e sente o imaterial, qualificado por ele como a substância mais preciosa da luz, que se torna material quando se manifesta apenas em sua força mais tangível, aquela que existe só para clarear, para permitir que a cena seja vista e acessada pelo público. Para ele, a questão da materialidade ou imaterialidade da luz não resulta de uma equação superficial, mas de um conjunto de percepções subjetivas:

A luz cênica é sem dúvida uma luz projetada e construída, que se torna concreta. No momento em que a construímos, nós a tornamos viva e ativa, esquecendo, por sorte, a sua natureza artificial e efêmera. E é também por essa simples razão, na minha opinião, que ela pode se tornar material e imaterial ao mesmo tempo. Deixa-se moldar precisamente por ser matéria metamórfica da construção do espaço cênico (Staropoli *apud* Luciani, 2020, anexo, p. 117).

O iluminador francês Thierry Fratissier reforça essa percepção afirmando que a luz é:

[...] material por que temos que compor com um feixe, com cores, com um refletor, etc. Mas o resultado e a ação da luz no palco são imateriais. Então, obviamente, temos que passar pelas duas concepções da luz. [...] finalmente, o que mais nos interessa é o lado imaterial da luz, [...] a matéria com a qual trabalhamos e a dimensão imaterial da luz, é mais a ação da luz no espetáculo, [...] se estamos lidando com iniciados da iluminação, eles analisarão o lado material da luz [...] Na maioria das vezes, eu ousou esperar que não tenhamos que lidar com espectadores muito iniciados no trabalho de construção da luz; portanto, neste caso, é obviamente o lado imaterial da luz que eles percebem primeiramente (Fratissier *apud* Luciani, 2020, p. 209).

Finalmente, o poeta da luz Pasquale Mari acredita que “a resposta para a questão de saber se a luz do palco é material ou imaterial deveria ser: nem uma nem a outra” (Mari *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 179). Para ele, porém,

[...] se não considerarmos a luz, entre outras coisas, na construção do fato cênico, se não lhe dermos o status de material, quantificável, manipulável, com um peso físico na composição da imagem, se torna impossível analisar sua dinâmica na criação de nossa experiência como espectador (Mari *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 179).

Nesse sentido, como elemento material e imaterial da cena teatral, a luz pode ser associada aos conceitos de visível e invisível, como citado na obra homônima inacabada de Merleau-Ponty (2009). Segundo este estudo, o visível estaria no plano do sensível, do “algo” resultante da experiência confrontada com a possibilidade do “nada”, que não é “nada mais (nem menos) que o invisível” (Merleau-Ponty, 2009, p. 232). Esse nada invisível associável à luz imaterial é justamente a abertura proporcionada pelo algo visível e material da luz física que se propaga e se manifesta em cena, afetando tudo o que toca materialmente, como os objetos, corpos e elementos cênicos sobre os quais incide e sobre o que atinge imaterialmente, como a percepção de performers em cena e do público na plateia num ato de recepção ativa do espetáculo.

Para além do seu aspecto material ou imaterial, a luz da cena, como ato performativo em relação direta com a cena e com o público, não prevê erros ou enganos (Derrida, 1972 *apud* Féral, 2009, p. 72), mesmo considerando uma luz previamente concebida, eliminando toda possibilidade de efeitos inexatos, seja na concepção ou na realização durante o espetáculo. A luz percebida pelo público será a luz da cena e, para ele, não haverá outra. Se um movimento de luz deixa de ser realizado, se quem está operando a luz erra o movimento ou o tempo de uma mudança de luz ou ainda se quem está em cena erra o texto e ambos improvisam, a maneira como isso é feito será sempre a verdade para quem assiste, no espaço/tempo em que acontece. Se alguém na plateia se distrai com outra luminosidade, ruído ou acontecimento indesejado no momento de um efeito e não o vê, a sua verdade será o espetáculo sem aquele efeito, o que mudará, mas não anulará sua percepção da totalidade do que lhe é apresentado.

É muito comum que, quando acontece alguma falha técnica e uma luz acende ou apaga inesperadamente ou cintila por um problema no fornecimento de energia ou no funcionamento da mesa de luz, o público comente, depois da apresentação, que encontrou algum significado no movimento, em princípio “errado”, que acreditou fazer parte da criação e da intenção da luz. Visto desta forma, pode-se dizer que a luz performativa considera, também, a possibilidade de improvisos, adaptações e eventuais erros, que se tornam acertos naquela situação e devem ser assimilados como tal, mesmo que não voltem a acontecer numa próxima apresentação para uma próxima plateia.

A respeito do caráter efêmero e improvisacional do teatro, para Sandra Chacra (1991 *apud* Biancalana, 2011, p. 138), “a vida da representação

teatral é uma realização irreversível por ‘ser em determinado momento’. Este fenômeno da vida e do teatro, mesmo quando ambos são programados, não prescinde do imprevisível”. Sendo assim, a improvisação, como elemento constituinte do teatro, inclui a preparação do elenco, os laboratórios de criação e a interação no processo de criação e durante a apresentação do espetáculo. Apesar de ela limitar, em sua teoria, este entendimento à improvisação realizada entre o elenco e/ou o público, ele pode ser facilmente aplicado à interação existente entre performers e todos os demais componentes cênicos, assim como entre esses individualmente, inclusive no que diz respeito à preparação e exercício de um possível performer da luz na figura do operador ou operadora de luz nas possíveis proposição e reação aos fenômenos e acontecimentos cênicos. Biancalana (2011, p. 140) acrescenta ainda que os processos improvisacionais não se limitam a situações performáticas ou performativas, pode ocorrer tanto em espetáculo mais formalizados e ensaiados quanto naqueles gerados durante a performance.

Desgranges (2017) destaca o estado de alerta de artistas e público em processos de criação teatral por um coletivo em trabalho conjunto de criação, abertos ao imprevisto e ao improviso, atentos ao inesperado de qualquer coisa que possa ocorrer, como erros, enganos ou acontecimentos poéticos, previstos ou não, predispondo ambos a um ciclo de ações e reações mútuas e dialógicas, deixando-se atravessar pelo processo em curso. Acompanhando esse raciocínio, mesmo no teatro elaborado e ensaiado, parece haver um estímulo e uma disposição para surpreender o público por meio da arte, do desejo de satisfazer, surpreender ou convencer. Isso acontece por meio da linguagem cênica ativa, no instante em que o preestabelecido confronta-se com o novo no momento presente da representação. O público não é receptor passivo, ele reage à performance e provoca nela um efeito como resultado direto no seu desempenho pela troca evidente que se estabelece entre a cena e a plateia. O público é ativo em sua própria forma de assimilar o que acontece no palco, influenciando a forma de ser e de fazer de performers pelos estímulos que devolve para a cena a partir de sua recepção e percepção atentas.

A luz performativa, então, acontece efetivamente no contato com quem assiste, pois é na mente, na percepção e no entendimento que essas pessoas possam vir a ter do que observam e sentem que ela se realiza. Desde as primeiras percepções a respeito do conceito de performatividade da luz, o potencial performativo como ato perlocutório revelou-se

diretamente relacionado à recepção: “este seria o caráter primordial de uma luz considerada performativa, uma iluminação que ‘acontece’ em consonância com a ação cênica, ambas dadas à percepção e experiência do espectador” (Luciani, 2012a, p. 92). Ele resulta da luz como ato performativo que advém do conjunto e interage com os demais componentes da cena dentro dos parâmetros da presença cênica apresentados por Biancalana (2011, p. 122) como sua habilidade ou capacidade para atrair a atenção do público para a cena e mantê-lo conectado e em relação de troca com a ação cênica.

Para compreender o conceito de performatividade da luz defendido, é importante entender como todos os conceitos analisados e apresentados se articulam nas diferentes perspectivas, resultando em uma nova interpretação do fenômeno da luz no teatro contemporâneo. Foi a partir da investigação de uma vasta multiplicidade de noções distintas que foi possível ampliar, finalmente, o entendimento das funções da luz no teatro contemporâneo fazendo emergir as características e condições do conceito proposto, que permitem conceber / perceber / compreender uma luz como performativa na cena, desde o seu processo de criação até a apresentação ao público. São condições, circunstâncias e contextos indispensáveis para que o fenômeno dessa luz ativa ocorra.

A luz que transforma a cena e age sobre a percepção do público, alterando-a, também age em resposta às suas reações, sempre que possível ou necessário. Da mesma forma que o elenco, que percebe e responde às reações do público, a pessoa que opera a luz também deve se colocar atenta e reativa a ela, bem como aos tempos e intenções de quem está em cena. Essa luz performativa também pode ter a função de integrar palco e plateia, a exemplo do realizado e descrito pelo iluminador carioca Paulo Cesar Medeiros:

A percepção da luz pelo público muitas vezes se dá de forma muito sutil. Algo bom que eles sentem. Um efeito, uma “mágica”. Nosso trabalho é feito da poética dos sonhos. Damos acesso ao invisível. Deixamos as energias à mostra. Uma vez fiz uma luz com uma única lâmpada. “Na Solidão dos Campos de Algodão”. Ela unia palco e plateia. Só ela. Todos se sentiam um só. Ouvi isso de muita gente que assistiu (Medeiros *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 183).

Mesmo que com ambientes diferentes para cada um deles, a luz performativa considera a experiência do público desde sua chegada ao teatro até o final do espetáculo, por vezes ambientando a plateia ou o palco no momento da entrada e/ou saída do público.

Tão importante quando destacar o que pode ou não caracterizar uma luz performativa, é detectar as características favoráveis a uma performatividade da luz, mas cuja ausência não se revela como impeditiva para sua atuação como tal. A atuação da pessoa que opera a luz, ou seja, sua performance como potencial performer da luz, é um exemplo disso. A operação da luz performativa, realizada em interação e interdependência com a cena, com seus riscos, interatividade e possibilidade de improvisação ou atuação propositora da luz, nas apresentações ou nos ensaios, pode ser um indicativo de ação performativa, mas não é condição para a manifestação do conceito da performatividade da luz. Entende-se, com isso, que uma luz pode ser considerada performativa mesmo que não apresente tais características.

Além disso, é importante lembrar que, neste conceito, a luz performativa independe do teatro performativo, da performance ou de algumas das características pós-dramáticas do espetáculo, podendo se manifestar em montagens teatrais tradicionais, clássicas, narrativas ou dramáticas, bem como em outros tipos de manifestação cênica ou artística, como instalações, desfiles ou exposições, desde que presentes e ativas na relação com quem observa. No entanto, é importante destacar que a luz performativa no teatro acontece principalmente quando se trata da luz para a cena, no conceito apresentado por Eduardo Tudella (2017), ou seja, com a luz que interage com a ação cênica e é concebida especialmente para tal. A luz cênica, que em seu conceito é a que somente ambienta e clareia, também pode comunicar e informar, mas, em princípio, não atua, não age como elemento transformador da cena, como elemento estrutural e estruturante do espetáculo.

Neste sentido, a luz performativa depende do processo colaborativo de criação e deve ser concebida e atuar com os demais elementos constitutivos da cena. Apoiado filosoficamente em Deleuze, Badiou apresenta a performance como puro “devir imanente, oposto à representação ou à reflexão” (Badiou; During, 2007, p. 24). Apesar da clara alusão ao trabalho de ator, bailarino ou artista em presença corporal, não se pode deixar de relacionar esse novo conceito ao trabalho de improvisação em processos de criação de luz para espetáculos musicais, de dança ou teatro cuja construção processual e coletiva permitem total integração entre cena e luz, performance corporal, textual ou musical e operação das luzes articuladas em um devir previsto ou, muitas vezes, imprevisível e improvisado coletivamente, mas cuja realização se opera, sempre, no momento da ação.

A iluminadora Marisa Bentivegna relatou um episódio marcante de sua carreira no qual identificou uma atuação potencialmente performativa da luz criada para o espetáculo de dança “Aldeotas”, da Companhia Nova Dança, com texto de Gero Camilo e direção de Cristiane Paoli Quito. Seu relato demonstrou a maneira como a luz interferiu na cena por meio do que chamou de luz aberta, que acontece quando a ação integrada da operação com a cena interfere e altera a atuação do elenco. A iluminadora descreveu ainda a forma como o jogo presente no trabalho de improvisação da diretora e a estrutura dramaturgica, criada a partir do texto proposto, permitia que as cenas acontecessem em ordens “aleatórias”, mas de uma forma que “fizesse sentido para os atores, ou seja, poderia começar o espetáculo pela última cena e não tinha nenhuma marca espacial, então a luz tinha que dançar junto com o que estava acontecendo” (Bentivegna *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 158), propondo e permitindo que os performers entrassem no jogo ou não, instaurando um risco, uma tensão e uma imprevisibilidade à operação da luz.

O mais interessante, segundo seu relato, é que a luz também podia fazer proposições ao elenco, a exemplo de uma determinada cena, cujo código estabelecido pela luz poderia atrasá-la ou antecipá-la na ordem do espetáculo. Ela também descreveu a forma como, em um outro espetáculo realizado com a mesma companhia e com bailarinos treinados para o improvisado, acontecia um jogo vivo entre a luz e a cena, no qual sua atuação atrás da mesa de luz era tão intensa que chegava à exaustão física. Ela declarou, sobre esta operação, que “não conseguia nem olhar para a mesa, eu ficava o tempo todo de olho no palco, propondo, recebendo e propondo. Às vezes, eu é quem dava o final do espetáculo, quando eu percebia que já tinham se esgotado todos os recursos e a história já tinha sido contada” (Bentivegna *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 159). Para ela, essa experiência com a Quito representou uma profunda relação iluminadora/intérpretes além de, inclusive, uma profunda relação iluminadora/plateia.

### 3.2.1 Iluminação, gravidade e relatividade (a luz e a maçã)

Realizar esta investigação a respeito da performatividade da luz suscitou vários questionamentos a respeito de seu ineditismo e originalidade, a exemplo do feito por Christine Richier<sup>8</sup>, entre outros, sobre não ter sido sempre assim, a luz ter sempre tido uma participação ativa na cena e

8 Entrevista realizada em Lyon em março de 2020, com a iluminadora e professora da ENSATT (École Nationale Supérieure de Arts et Techniques du Spectacle).

um efeito sobre a percepção do público. Pois bem, é certo que sim, e quanto a isso eu argumento o que tenho chamado de “teorias da gravidade e da relatividade aplicadas à performatividade da luz”. Assim como Newton, Einstein e até mesmo Merleau-Ponty com a fenomenologia da percepção, a performatividade da luz não está sendo inventada ou criada por mim. O que eu busquei fazer na pesquisa que deu origem a este livro foi constatar e teorizar sua efetividade na condição de fenômeno cênico.

No entanto, cabe ainda fazer, sobre seu conceito, alguns esclarecimentos. O primeiro, relativo ao próprio termo performatividade empregado, que se refere mais ao seu entendimento anglo-saxão do que ao francês. Para os franceses, o termo *performatif*, fortemente ligado à representação e ao improviso, refere-se quase que exclusivamente (salvo outras possíveis percepções) a algo efêmero, que ocorre uma só vez, conceito próximo ao americano de *happening*. O emprego assumido, no entanto, ao cunhar a hipótese levantada e os argumentos apresentados ao logo deste livro, refere-se ao entendimento do termo como ação, atuação, performance e desempenho, mesmo que como repetição, mas cuja realização presente no tempo e no espaço da ação implica a efemeridade, a busca da superação e o risco inerentes à ação viva (*l'act vivant*), ou seja, aquela que é realizada ao vivo.

Umberto Eco escreveu, a respeito da pesquisa acadêmica, que “toda obra científica deve ser uma espécie de thriller, o relato de uma busca por algum Santo Graal” (Eco, 2013b, p. 12). Eu penso que foi nesse sentido que eu empreendi a investigação que deu origem a este livro, na intenção de encontrar os argumentos e me aprofundar nos conceitos necessários ao suporte da proposição levantada. Em seu texto, Eco destaca a importância do fascínio de quem pesquisa pelo tema da investigação e pela procura da “verdade oculta” por trás de teorias, argumentos e hipóteses, alegando que uma investigação científica deve ser movida pelo entusiasmo e pelo desejo de alcançar um resultado, além do prazer de empreender essa jornada de busca da comprovação de ideias intuitivas e probabilidades oriundas da experiência, do trabalho e da paixão; no meu caso, a paixão pelo teatro, pelo ensino da iluminação cênica e pelas experiências profissionais vividas no âmbito da criação cênica.

Assim sendo, eu percebi que a performatividade da luz poderia ser associada à gravidade ou à relatividade, que não passaram a existir a partir das pesquisas de Isaac Newton e Albert Einstein respectivamente. O que lhes coube foi constatar, investigar e teorizar suas características

e seu comportamento físico por meio de estudos científicos aplicados, a fim de que fosse possível, a partir deles, compreender seu funcionamento e explorar seu potencial em favor das atividades humanas, em favor da ciência, da arte e da tecnologia. Da mesma forma, a performatividade da luz pode ser explorada cientificamente em sua atuação conjunta com os demais componentes da cena e com a recepção, percepção e dedicação do público de forma fenomenológica, e nunca absoluta ou definitiva em seu desempenho ou atuação cênica.

Além disso, assim como a gravidade e o tempo, que sofrem a influência de diversos fatores físicos e metafísicos, a luz também é relativa, visto que, considerando sua natureza e comportamento, pode ser considerada, no seu aspecto físico, tanto como onda quanto corpúsculo conforme o meio em que se apresenta ou o contexto no qual é analisada, e o seu aspecto perceptivo, tanto material quanto imaterial. Isso ocorre igualmente com a iluminação cênica, que, susceptível e reagente a todo tipo de interação, pode ser associada à relatividade, cuja teoria elaborada por Albert Einstein demonstra como as circunstâncias e a maneira como nos relacionamos com o tempo e o espaço podem modificar a forma de perceber e interagir com as coisas à sua volta. A luz performativa, então, considerada como ação e efeito relacional, pode favorecer e facilitar a comunicação e a comunhão, no teatro, entre elenco e plateia, entre cena e público. Por isso é importante conhecê-la, compreendê-la e entender como ela acontece, funciona e age nos palcos ou em outros espaços, nas mais diversas formas de expressão artística, dramática ou performativa, para que seja possível estabelecer, por seu intermédio, profícuas relações entre cena e público.

### 3.3 A PERFORMATIVIDADE DA LUZ AINDA POR INVESTIGAR

Tendo chegado ao final da pesquisa e percorrido o longo caminho da proposta original até as conclusões apresentadas neste livro, não há como considerar o estudo da performatividade da luz completo ou definitivo. Assim como na física, na ciência ou nas artes, tampouco é possível assumir um tema como estanque ou concluído. Como se diz na física quântica, não existe uma epistemologia universal nem verdades absolutas, mas pertinências, que merecem sempre ser investigadas, para depois de comprovadas serem substituídas por outros experimentos e pressupostos que dão origem a novas pertinências, e assim sucessivamente. Da mesma forma,



é evidente a existência de outros aspectos da performatividade da luz, brechas, hipóteses em aberto e investigações ainda por fazer a respeito do mesmo conceito. Algumas delas podem ser capazes de confirmar e outras de contestar o que foi apresentado aqui, cujo enfoque principal foi dado ao seu aspecto fenomenológico e material.

Sem esgotar o assunto nem preencher todas as lacunas, este estudo deixa espaço para outras proposições sobre a performatividade da luz (subtítulos a seguir) que ficam em aberto como sugestões e oportunidades para eventuais e prováveis investigações futuras.

### 3.3.1 A luz como performance

Um dos primeiros aspectos levantados no princípio da elaboração do conceito de performatividade da luz foi relativo à relação de dependência entre a luz performativa, a performance ou o espetáculo performativo, propriamente dito. Depois de muitas indagações e questionamentos, além do esforço para ajustar o conceito de performatividade da luz ao do teatro performativo, considerando que muitas das identificações e análises de caso não eram em espetáculos e acontecimentos necessariamente performativos, o entendimento ampliou-se, principalmente pela exploração dos conceitos de luz-matéria e de mimesis performativa. Perceber a materialidade poética da luz em sua ação sobre a percepção do público ativo no ato da recepção permitiu descartar a necessidade da presença da luz especificamente no teatro dito performativo.

Uma outra vertente da luz performativa é que ela possa se manifestar não só em espetáculos cênicos, mas também atuar, ela mesma, como performance independente. Alguns exemplos de instalação ou criação plástica de artistas como Alessandra Domingues ou James Turrell permitem vislumbrar a forma como a luz, desde que destituída de funções práticas e semânticas como instrumento de visibilidade, linguagem ou efeito sensorial sobre a cena e o público, possa constituir ou se configurar como objeto estético independente e autônomo, como obra de arte mais vinculada ao âmbito das artes plásticas do que do teatral.

Como exemplo dessa possível plasticidade da luz, cito três experiências pessoais: a primeira em 2012/2013, a segunda em 2015 e a terceira em 2018. Nas duas primeiras, um projeto de iluminação cênica se tornou instalação artística, transformando a luz teatral performativa em performance (Luciani, 2013); e na terceira, foi realizada uma instalação cuja luz, especialmente criada para tal, dialogava com a temática e proposição da

obra. No primeiro caso, a luz do espetáculo *Disparis*, montado em Curitiba em 2010, foi selecionado para participar da exposição internacional WSD2013 em Cardiff, no Reino Unido<sup>9</sup>, cuja instalação foi elaborada e apresentada antes, em 2012, na mostra *Performeios*, em Curitiba. Para estas exposições, foi criada...

[...] uma instalação na qual a interação e a interferência do público espectador da encenação original foram substituídas, de forma amplificada, pela interação real proporcionada ao visitante da exposição. A instalação foi concebida a partir da criação de um filme com a montagem de cenas representativas da iluminação da peça que seria projetado em uma persiana suspensa. Ao atravessar essa persiana, a imagem projetada era entrecortada pela sombra da persiana, tornando-se mais ou menos nítida pelo posicionamento da pás que, conforme o grau de abertura, permitiam maior ou menor visibilidade das cenas que, por sua vez, também podiam estar filtradas pela persiana da peça real ou não e apresentavam maior ou menor grau de ação, dramaticidade ou erotismo (Luciani, 2013).

A interação do visitante da exposição com a projeção ocorria desde sua ação direta sobre a abertura da persiana e o ajuste do foco da imagem projetada até a interposição de sua própria imagem à frente da projeção, interferindo ou obstruindo-a completamente. Essas ações repetiam parcialmente a experiência do público da peça original como voyeur e abriam novas possibilidades de atuação de uma luz que, originalmente cênica, foi tornada performance.

A segunda experiência se deu quando da seleção da luz do espetáculo “O Inoportuno”, criada em 2013, para participar da Mostra Nacional Brasileira da Quadrienal de Praga de 2015.<sup>10</sup> A proposta, feita pelo curador geral da mostra, o artista plástico carioca Ronald Teixeira, para 30 artistas brasileiros, entre iluminadores, iluminadoras, cenógrafas, cenógrafos, sonoplastas e figurinistas, era a de representar o projeto de criação selecionado dentro de uma esfera metálica de 30 cm de diâmetro.

O desafio se tornou, então, imaginar uma forma de representar, gráfica e artisticamente, num espaço tridimensional limitado, um projeto de criação em iluminação. Com o uso de pequenas lâmpadas de LED para representar

9 Disponível em: <http://www.wsd2013.com/nadia-moroz-luciani/>, visitado em janeiro de 2020.

10 Disponível em: <https://pqbrasil.org/2015>, visitado em janeiro de 2020.

o conceito de luz quente e fria usado na peça, foi criado um minicenário com imagens do espetáculo e a variação da luz emitida por cópias, em miniatura, dos dois lustres, feitos com sucata e especialmente criados para a peça. O resultado não foi exatamente performativo ou performático, apesar de a exposição trazer algumas dessas características, mas a experiência de revisitar a concepção de uma luz bastante interativa permitiu uma análise mais profunda de sua atuação e relação com o público no espetáculo e na exposição.

A terceira experiência ocorreu com a exposição *Intersecção*, realizada a partir de uma residência artística como parte da programação do MITSP 2018 Festival, entre 28 de fevereiro e 9 de março de 2018 no Memorial da Resistência em São Paulo. A equipe do trabalho era formada por artistas de diferentes áreas, principalmente a cenografia e as artes plásticas. Um sonoplasta e eu complementamos um grupo de cenógrafos e cenógrafas na criação e realização da instalação cuja intervenção luminosa e sonora sobre a peça principal da obra escultural acontecia ao vivo como uma performance. A mostra realizada em São Paulo foi exposta como representação brasileira na Mostra de Países e Regiões da Quadrienal de Praga de 2019.

Alguns profissionais e designers cênicos relatam a forte relação existente entre cenografia, iluminação e artes plásticas, sendo que, como resultado desta forte intersecção, cenógrafos atuam também como iluminadores, a exemplo do tcheco Josef Svoboda (Richier, 2019, p. 384) e iluminadoras tornam-se também cenógrafas, como foi o caso de Marisa Bentivegna (anexos, p. 161). Em outros casos, ainda, artistas com formação em artes visuais se deixam cativar pela luz do teatro, como Alessandra Domingues, que diz realizar um trabalho de iluminadora no qual “posso dizer que exerço mais o meu lado artista plástica, quando eu realmente uso as fontes de luz enquanto matéria, enquanto objeto escultural, como uma instalação... ou mesmo a luz para instaurar algo, ou provocar algo a nível da sensação das pessoas” (Domingues *apud* Luciani 2020, anexos, p. 31) e iluminadoras que se aventuram pelas artes visuais, como a pesquisa de Claudia de Bem<sup>11</sup> sobre fontes naturais de luz como o sol, o fogo e os reflexos da luz na água ou outros materiais. Há uma linha, originalmente tênue, mas que se dilui gradativa e progressivamente, entre as artes cênicas, a performance e as artes visuais. É inegável a ocupação, pela luz performativa, deste interstício

11 No doutorado realizado do PPGAC-ECA-USP entre 2019 e 2022 com pesquisa sobre luz e espaço.

entre fronteiras cada vez mais difusas e intangíveis, invadindo todos os campos e avizinhandose de todas as linguagens.

### 3.3.2 A luz concebida e a luz performada – performers da luz

A luz concebida considera os parâmetros da criação e da concepção da luz performativa durante o processo colaborativo, com total interação da pessoa responsável pela criação da luz com a encenação e as proposições criativas de demais membros da equipe de criação do espetáculo. A luz performada, por outro lado, considera a ação humana de quem opera a luz em sintonia com a ação do elenco, em total interação, igualmente, com a cena e os demais elementos componentes do espetáculo. Esta segunda noção pode considerar, ainda, a manipulação de objetos e equipamentos luminosos em cena, a exemplo da operação de luz às vistas do público ou a utilização de fontes luminosas diretamente operadas ou manuseadas por atores, atrizes, bonequeiros ou outros performers da cena.

Ed Andrade levantou, igualmente, essa questão ao citar o “performer arranjador” oriundo das artes visuais e questionar, no contexto teatral, em que medida a pessoa idealizadora do dispositivo cenográfico detém o controle do seu desempenho em cena, a partir de quais mãos o dispositivo deve performar ou, no contexto do palco, afinal quem seria o “performer arranjador” (Andrade, 2021, p. 87). Antes de se concentrar na performatividade da própria materialidade da luz, lugar alcançado tardiamente durante a pesquisa, havia, antes, a impressão de ser preciso haver, para a consolidação do conceito de performatividade da luz, um agente performativo, um performer da luz, cuja atuação foi ponderada por dois parâmetros. Primeiro no contexto da criação, como ação performativa de quem concebe a luz, pelo conjunto dialético da presença/ausência (Leal, 2018) que consideraria que o criador se faz presente pela obra criada. Em seguida, o segundo parâmetro seria o de quem opera ou manipula a luz ou de seus instrumentos luminosos ou de controle da iluminação.

A performatividade da luz poderia ser observada, então, no primeiro caso, no trabalho de um iluminador ou iluminadora, assim como acontece com o trabalho de um ator ou atriz que, em consonância com a expressividade e dispondo de recursos próprios à sua linguagem, se expressa em cena e cativa um público disponível e atento. Ela está neste modo de fazer, de expressar a vocação das artes performativas, cuja revelação encontra-se na experiência que proporciona e sensações que provoca, para muito além do mostrar ou representar. Se até então as funções da luz consideradas

eram a visibilidade e representação, ela passa a ser, nesse contexto, uma expressão estética e poética desse artista, cuja atuação exprime intenções e ideias a partir de sua arte para favorecer a ação crítica e participativa da luz na concepção e construção da cena.

Nos dois casos, é possível imaginar que a produção de visualidades possa permitir que quem cria a luz ou quem a opera se façam presentes em cena por meio da materialidade física das projeções luminosas na cena. Considerando a teoria da relatividade de Einstein em uma nova interpretação proposta por Dodi Leal (2018, p. 56), um mesmo corpo ocuparia dois espaços diferentes num mesmo momento, na cabine e no palco, pela presença visual da intenção criativa ou da ação cênica realizada por meio da operação da luz. Ao executar um movimento na mesa de luz, seu agente é colocado em cena, ele se mostra, se expõe ao risco e se expressa por meio da linguagem visual em forma de luz que materializa. Ed Andrade também afirma que a dimensão física do dispositivo performativo, mesmo que realista, descritiva ou referencial, com sua chance de falhas e seu envolvimento com o risco, é intrínseca à natureza performativa da cenografia (Andrade, 2021, p. 163). Segundo ele, o dispositivo performativo é “um actante que trabalha no espaço–tempos real da encenação no qual o público está inserido e o simples reconhecimento da possibilidade de falha é revelador da autonomia fenomenológica do elemento cênico, intensificando seu caráter performativo” (Andrade, 2021, p. 167).

Visto que é seu contexto, sua condição de imprevisibilidade e seu processo marcado pelo princípio da ação que conferem sua existência como ato ficcional de construção da realidade, ela pode se tornar, assim, condição para a performatividade da luz concebida por um criador. A enunciação performativa envolve uma ação real, como a de quem cria/opera ou executa a luz, presencialmente, de maneira visível para o público ou não, mas sempre no ato efetivo do “fazer” teatral, sua efemeridade representa a incerteza da realização e revela o valor de risco. Para Derrida, a ação contida na enunciação performativa pode, ou não, ser eficaz, e esta possibilidade do fracasso não constitui um erro, mas um direito, e o risco passa a ser norma desta ação (Féral, 2009, p. 72). Isso poderia conferir à iluminação a possibilidade de um caráter performativo efêmero, atuante, contíguo e imprevisível, susceptível às consequências da própria ação e seu desenrolar cênico.

Josette Féral (2015), entende que o fazer, no teatro performativo, toma a frente do representar e a ação cênica centraliza-se no seu agente, no seu executor, no performer que lança mão dos recursos de que dispõe ou

na própria configuração estrutural da cena para inscrever uma performatividade da qual a ação se torna pressuposto fundamental. Desta forma, é plausível pressupor que uma possível performatividade da luz só pudesse ser expressa pela atuação performativa de um agente humano, ou seja, de alguém que opera a luz, por cuja ação se realizaria essa tal performance da luz.

No caso da operação ou manipulação da luz por alguém, um segundo caso possível de um suposto performer da luz, existem alguns bons exemplos deste tipo de atuação da luz pela ação de um agente humano, que tanto pode ocorrer pela ação de atores ou atrizes manipulando equipamentos luminosos, como Moa Leal e Sidy Correa no espetáculo *Duas Criaturas Gritando no Palco* de Manoel Carlos Karam com direção de Gabriel Gorosito (Bruel, anexos, p. 58–59), quanto a operação da luz em cena, a exemplo do ator Eduardo Moscovis na peça *O Livro* da diretora Christiane Jatahy (Luciani, 2012a, p. 97–98), da iluminadora Cibele Forjaz no espetáculo *Para dar um Fim no Juízo de Deus* do Teatro Oficina (Forjaz, anexos, p. 79), ou da iluminadora e atriz Nadja Naira em *Suíte 1* da companhia brasileira com direção de Marcio Abreu (Luciani, 2012a, p. 95), todos exemplos representativos deste tipo de performance realizada por quem opera a luz em cena.

Neste último exemplo, a iluminadora Nadja Naira atuava e executava a iluminação do espetáculo simultaneamente no palco, às vistas do público. A intenção da operação de luz aparente, neste caso, ia de encontro à crença da companhia de que não é preciso esconder o teatro e seus truques do público para que ele se envolva, participe e se comova com a história contada. Tendo tanto a iluminadora quanto a mesa de luz em cena, ficava explícita a fusão entre ficção e realidade quando Nadja intercalava a atuação, falas e ações de sua personagem com idas até a mesa de luz para executar uma troca de luz, com objetivos poéticos e estéticos de interação entre a cena e o público.

Cibele Forjaz relatou sua experiência de quando, além de assistente de direção de Zé Celso, foi criadora e operadora de luz em todos os espetáculos que iluminou no Teatro Oficina, especialmente na peça *Para dar um Fim no Juízo de Deus*: “eu estava em cena com figurino, tinha falas e operava luz ao mesmo tempo, tinha um foco em mim” (Forjaz *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 79). Esse é um exemplo emblemático, mas não foi diferente em outros espetáculos da companhia, no quais havia, além da Cibele, que operava a mesa de luz, os e as operadores/as de pin-beams, pequenos canhões espalhados pelo teatro que iluminavam vezes o elenco, vezes o próprio público:

[...] o fato de que, nos dez anos do Oficina, eu operei, e a operação fazia parte da atuação ao vivo da luz e, muitas vezes, alguns espetáculos me levavam a entrar em cena [...] Em “Bacantes”, eram sete horas de espetáculo nas quais eu realmente improvisava e sabia o número de cada refletor, cantava junto... Eu estava em cena, e isso me permitia um tipo de atuação ao vivo que a peça me pedia. “Ham-Let”, ao contrário, embora a luz fosse muito simples e o teatro ainda não estivesse acabado, nós improvisamos [...] o roteiro, principalmente os pin-beams, e a relação entre geral e contra, focos muito precisos... Nós tínhamos um roteiro de cinquenta páginas, de quatro fileiras. Toda a movimentação de focos era muito precisa, enquanto outras eram improvisadas, mas sempre pensando sobre a presença da luz e da plateia, que estava sempre em contracenação profunda com os atores, junto com eles. Uma luz ativa e atuante (Forjaz *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 78).

Na peça *O Livro*, cuja criação da luz ficou ao encargo do iluminador Paulo Cesar Medeiros, a relação entre ficção e realidade se dava pela interação simultânea da luz com a dramaturgia do espetáculo, com o público e com o intérprete, Eduardo Moscovis, cuja personagem narrava sua própria história à medida que perdia gradativamente a visão e, operando uma mesa de luz instalada no palco, às vistas do público, diminuía a intensidade da luz da cena até chegar ao blecaute total, privando igualmente o público da visão. A performatividade da luz, neste caso, pode ser observada na

execução da luz às vistas do público, que poderia perceber com isso o controle do ator/narrador sobre o acender ou apagar das luzes, ou seja, a possibilidade de clarear ou escurecer a cena, ampliando ou diminuindo voluntariamente sua capacidade de ver e exercendo a opção entre enxergar ou não (Luciani, 2012a, p. 98).

O primeiro exemplo demonstra a maneira como os e as intérpretes podem apropriar-se performativamente, em cena, de instrumentos luminosos, criando uma relação direta com a linguagem poética da luz. Essa situação é muito comum no teatro de formas animadas, com a manipulação de objetos, luminosos ou não, confrontados com luz, sombra ou projeções. No caso da luz da peça *Duas Criaturas Gritando no Palco*, no entanto, mesmo sendo originalmente operada por um operador de luz externo à cena, as luminárias começaram a ser exploradas, nos ensaios, pelos dois atores que perceberam a potencialidade daquele recurso como elemento

de interação cênica entre eles. Beto Bruel explica que a motivação original do efeito foi financeira, pois não havia verba para realizar a luz do espetáculo. Foram criadas, inicialmente, quatro refletores de chão (PAR38) fixos, cuja luz, passando através do tampo de vidro da mesa, elemento único do cenário, iluminaria os dois atores, cada um posicionado em uma das suas duas suas extremidades.

Mais tarde, duas dessas luzes foram trazidas para cima da mesa e, pelo fato de as PAR38 esquentarem muito e queimarem os atores, foram substituídas por luminárias de LED e tornadas móveis, passando a ser usadas por eles para iluminar um ao outro. Seus fachoos eram projetados de diferentes ângulos, criando uma maneira dinâmica de interação, a ponto de, num determinado momento, permitir uma batalha entre os personagens usando os fachoos de luz direcionados por eles um contra o outro, como se fossem espadas. Bruel sentiu necessidade de um terceiro equipamento e foi instalada uma luminária pendente (do tipo usado para iluminar mesas de sinuca), localizada em cima da mesa, ao alcance e igualmente manipulada pelos atores. Finalmente, o acender e apagar das três fontes luminosas passaram a ser realizados também por eles, que iluminavam, com as três luminárias, tanto um ao outro quanto a si mesmos. Segundo Beto, “ficou uma coisa muito simples, e ao mesmo tempo funcionou bem, tanto é que acabou sendo indicado até para o prêmio, [...] foi uma situação criada por necessidade e acabou ficando uma coisa muito interessante” (Bruel *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 54).

Mais especificamente relacionada à atuação de quem opera a luz como a pessoa que, de certa forma, performa, atua e executa, colocando e instituindo a luz, como ação, em cena em espetáculos de improviso, considerando sua capacidade para acompanhar a cena, foi a experiência de Marisa Bentivegna (2012), que analisa esse tipo de atuação como uma potente possibilidade de expressão da luz na cena. Esse tipo de participação, que ela chama de operação “aberta” é...

[...] aquela em que não existe um roteiro pré-determinado de cenas, com deixas definidas de acordo com o texto ou com a movimentação de intérpretes. É uma utilização de efeitos de iluminação acontecendo em tempo real. Com a tomada de decisão de qual luz, movimento de luz ou tempo de fusão é o mais adequado para aquele momento. É essencialmente um exercício de escuta entre operador e intérprete. E diferentemente do que se pode imaginar, não é um trabalho no qual o operador/criador segue os intérpretes em seu livre uso do



espaço. O operador/criador é proponente também, seja no posicionamento de uma cena no espaço, seja editando as imagens, seja provocando um ritmo ou mesmo definindo com a luz o final do espetáculo (Bentivegna, 2012, p. 40).

Ao executar a luz, esse suposto performer da luz integra-se à ação cênica, dramática ou performática, segundo um plano possivelmente, mas não necessariamente, preestabelecido, porém totalmente suscetível às ações simultâneas e dinâmicas dos demais performers e do público. A relação estabelecida entre essa pessoa e os demais performers em cena, sejam atores, bailarinas, músicos ou artistas de qualquer natureza, envolvidos com o espetáculo, pode se dar tanto na atividade criadora, durante os ensaios, quanto nas apresentações do espetáculo, diante do público espectador. Nesses casos, situações de risco, tensão, exposição, improviso e envolvimento entre a luz e os demais agentes cênicos são realidades que se apresentam como forma de atuação e interação performativa com a cena.

A estudante Kaoana Cruz (2019) relatou, na pesquisa teórica sobre criação de luz<sup>12</sup>, a sua experiência como atriz e iluminadora do espetáculo *Pétalo Vojo*, montagem realizada com colegas do curso de artes cênicas, do qual participava como atriz e para o qual criou a iluminação. Na estreia do espetáculo, aconteceram diversos problemas técnicos que abalaram sua atuação: “Eu me surpreendi diversas vezes, no palco, pensando em quantos segundos faltavam para a próxima mudança de luz, se ela iria entrar no momento certo, se todos os refletores funcionariam corretamente, entre outros pensamentos sobre a luz”. Este fato, além de fazê-la rever a opção de acumular as duas funções, fez avaliar também a forma como “estar no palco, mais do que atrapalhar o trabalho como iluminadora, me proporcionou um outro ponto de vista e ideias a partir das quais eu pude conduzir a criação da luz”. Considerando a situação, no geral, como uma “condição ímpar e privilegiada de estar em dois lugares ao mesmo tempo” (Cruz, 2019, p. 48–51), ela percebeu a relação intrínseca entre a cena e a luz, tanto num papel quanto no outro.

Numa outra perspectiva, Miriam Rinaldi destaca como, do ponto de vista da atriz, um risco real imposto pelo espaço ou outro fator, como o

---

12 Além de iluminadora, Kaoana Cruz é também recém-graduada no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR/FAP e este relato faz parte de seu trabalho teórico e prático de conclusão de curso (TCC) realizado sob minha orientação no ano de 2019.

risco de um acidente físico, por exemplo, pode impor aos performers e à plateia a vivência de uma experiência radical. Num relato da atriz Luciana Schwinden à pesquisadora, ela expôs como a tensão e o medo provocados por um risco real ao qual o ator Joelson Medeiros se expunha numa cena de *Apocalipse 1,11* interferiam em sua atuação, dando à sua personagem uma emoção favorável à atmosfera e intenções propostas pelo espetáculo (Rinaldi, 2018, p. 39), o que certamente afetava, igualmente, a percepção do público.

Uma iluminação performativa apresenta, como característica essencial, em qualquer um de seus aspectos ou formas de atuação, a intenção de tornar real o que seria antes ficcional, gerar consciência ao realizar e compartilhar a ação cênica, dando a perceber a realidade do que é performativo. Mostaço (2009, p. 42-44) cita a busca da desnaturalização da representação ou da intenção de provocar algum tipo de conscientização ou arregimentação por meio de atos performáticos. A operação ou manipulação dos recursos de iluminação de maneira visível ao público é uma forma de alcançar este tipo de resultado, pois permite o distanciamento e o estranhamento que denotam esta consciência do fazer teatral ao expor a presença do agente que a executa, bem como a imprevisibilidade e o risco inerentes a esta ação. Ao operar a mesa de luz ou manipular uma fonte luminosa em cena, essa atuação torna-se concreta e real, desnudando o truque e demonstrando a face concreta da cena como situação real, presencial e intencional. O público adquire, forçosamente, consciência da existência deste manipulador e não resta indícios de naturalidade ou de previsibilidade, fazendo com que o aqui/agora da cena transpasse o nível ficcional na direção do real.

Por outro lado, a performatividade da luz também pode estar ligada ao virtuosismo da operação da luz em completa “sincronia com a marcação das cenas, as intenções dramáticas, a sonoplastia e a movimentação e gestos dos atores, garantindo o envolvimento e a implicação do espectador nos acontecimentos cênicos” (Luciani, 2013, p. 3). A interação com a cena, sua imprevisibilidade, a maneira de atingir, dispor e transformar a cena, bem como afetar e sensibilizar o público durante a atuação podem ser indícios de uma luz que pode prescindir da presença física da pessoa que opera a luz em cena, mas não da sua atuação performativa em tempo real, à distância, da cabine ou fundo da sala, mas interferindo igualmente no espaço ficcional da cena e na expressão poética dos recursos visuais propostos por um tipo de iluminação igualmente performativa.

### 3.3.3 A luz, o tempo, o ritmo e o movimento

Para Svoboda, “a luz permite dar certo ritmo ao espaço”<sup>13</sup> (Richier, anexo 1, p. 2, tradução da autora), tornando o espaço da representação um ambiente rítmico que só é possível pelo movimento, por sua ação no tempo com determinada duração e intensidade. O movimento da luz revelou-se, com o advento da luz elétrica no teatro, um dos seus aspectos mais expressivos, associado, segundo o conceito de performatividade da luz, à atuação de quem opera e à precisão necessária, na interação entre luz e cena, para afetar a percepção do público. Segundo Dominique Bruguière, a iluminação cênica cria o tempo, inventa as durações e instaura um ritmo no centro de uma narrativa. Para ela,

um efeito luminoso tem um começo e um fim, sua aparição no palco se faz através de uma temporalidade que pode ir de zero segundo a um tipo de infinito que será a duração da representação. Da mesma forma, o seu desaparecimento pode ser brusco, ‘seco’, ou atuar, ao contrário, na lentidão<sup>14</sup> (Bruguière, 2017, p. 107-108, tradução da autora).

Isso tudo significa que há movimento e que esse movimento tanto interfere no ritmo e no tempo de duração da cena e do espetáculo quanto atua na percepção do público. Este conjunto de luz, ritmo, tempo e movimento gerado no palco provoca e promove efeitos subjetivos na recepção por parte da plateia pelo que dão a ver e, principalmente, pela maneira como dão a ver. Christine Richier (2015) fala da importância do tempo e do ritmo na percepção geral do visual cênico:

[...] essa questão do ritmo, de uma escritura no tempo, coloca para a luz a questão de saber se ela se dará a ver (passagem brusca de um sentido ou uma cor a outra), ou se ela se desenvolverá sem que o espectador perceba. O movimento da luz não tem necessidade de ser levado a um nível de consciência para agir com potência<sup>15</sup> (Richier, 2015, p. 96, tradução da autora).

13 “La lumière permet de donner un certain rythme à l’espace.”

14 “Un effet lumineux a un début et une fin, son apparition sur scène se fait à travers une temporalité qui peut aller de zéro seconde à une sorte d’infini qui serait celui de la durée de la représentation. De même, la disparition de l’effet peut être brutale, ‘sèche’, ou jouer au contraire de la lenteur.”

15 “Cette question du rythme, d’une écriture dans le temps, pose à la lumière la question de savoir si elle se donnera à voir (passage brutal d’une direction ou d’une couleur à une autre), ou si elle déroulera son fil à l’insu du spectateur. Le mouvement de la lumière n’a pas besoin d’être hissé à un niveau de conscience pour agir puissamment.”

O movimento é, talvez, uma das propriedades mais importantes e mais negligenciadas da luz, pois, assim como a cor, é um de seus aspectos mais especialmente expressivos, sendo, muito possivelmente, o que mais revela as suas potencialidades performativas. Mais importante do que a luz que acende ou apaga em um projeto é a maneira como isso é feito. A Iluminadora Nadja Naira relata a importância do movimento no seu processo criativo:

Eu sempre penso assim: eu tenho que construir para mim mesma e para o espaço, uma cartelinha de pincéis. [...] Então, o que eu faço, quando vou ao teatro, é montar uma contraluz, lateral, pino, frente... Eu tento iluminar o espaço primeiro e depois eu penso como eu vou compor com esses pincéis. Então, o que eu tenho são pincéis mais fortes, pincéis mais fracos, mais estreitinhos, mais potentes, alguns mais coloridos. Eu penso sempre assim: vou me dar opções e depois fazer as opções trabalharem para mim, porque eu acho que o que constitui a luz é o movimento e não o desenho dela. Vai gerar desenho, claro, mas não é o desenho. Não é o efeito, apesar de gerar efeito. Para mim, o mais importante é o movimento entre um desenho e outro, entre uma situação e outra (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 169).

O diretor de fotografia italiano Pasquale Mari reafirmou, com base em sua experiência cinematográfica, que “a luz é o movimento contínuo da visibilidade de corpos e objetos no espaço que nossos olhos espectadores interceptam” (Mari, *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 180). Já para o iluminador francês Christophe Forey, a luz no teatro participa do ritmo, da passagem do tempo, e é somente pelo movimento que ela o faz. Segundo ele,

Uma das grandes diferenças entre a luz no cinema e no teatro é que, no cinema, ela atua apenas na imagem, de uma maneira muito, muito importante, mas não age com o tempo, porque é a edição no cinema que faz o tempo. Assim, no teatro, na coreografia, a montagem do cinema é substituída pela operação da luz e pelo ritmo dos efeitos, o tempo. Se um efeito tem duração de três minutos até acender uma luz, não é nem de longe o mesmo que se houver cinquenta efeitos que durem três segundos cada, é claro. Porque, de repente, isso cria uma edição fracionada, acelera as coisas, como se pode ver em um musical, onde tem vários efeitos por minuto e, de repente, a luz segue cada movimento da sobrançelha do ator. Em um teatro mais diferente, que eu faço com mais frequência, o tempo da luz vai ser longo, enquanto que a atuação do ator vai ser rápida e, então, essa atuação lenta é valorizada

porque a luz é longa, como na música, pelo contraste (Forey *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 65–66).

Para Arnheim, “o movimento é a atração visual mais intensa da atenção” (Arnheim, 2012, p. 365), sendo impossível evitar que os olhos se voltem para o local de início de um movimento qualquer e o acompanhem por todo o seu curso, em uma resposta tão intensa quanto automática. O autor ainda discorre sobre duas de suas principais características, a sequência e a simultaneidade, ambas de extrema relevância na análise do movimento da luz no teatro. Uma sequência de efeitos de luz determina o ritmo e a intensidade com que o espetáculo poderá afetar o público, de maneira mais ou menos intensa, em acordo com a simultaneidade entre os diferentes estímulos propostos e provocados no público. A distinção, na cena, entre as coisas imóveis e a luz, que as transforma e movimenta, evidencia o seu potencial performativo. Apesar da importância e relevância do movimento para a performatividade da luz no teatro, este aspecto ainda não foi suficientemente investigado, merecendo uma análise futura mais aprofundada dos seus efeitos, resultados e potencialidades.

### 3.3.4 A performatividade da cor

Max Keller (2010), um dos mais influentes iluminadores da atualidade e um estudioso entusiasta do uso da cor na iluminação cênica, escreveu, a respeito da relação entre luz e cor:

Luz e cor sempre apresentaram um desafio para pesquisadores e pintores. No renascimento, o arquiteto e teórico Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, como pintor e multiartista, realizaram experiências com misturas de cores particularmente em suas pinturas. Leonardo da Vinci não apenas se interessava pela luz, como a investigava intensamente em relação com a sombra e a reflexão da luz, especialmente do ponto de vista de um pintor. Ele foi o primeiro a descrever o fenômeno das sombras coloridas e escreveu sobre suas descobertas na relação entre o tamanho da sombra projetada por objetos iluminados e a sua distância da fonte luminosa – e todo o contexto da perspectiva da cor, da luz e da escuridão. Luz e sombra não eram, então, consideradas como elementos isolados – inclusive considerando o efeito que tinham sobre o olho humano e a pupila<sup>16</sup> (Keller, 2010, p. 17, tradução da autora).

16 “Light and colour have always presented a challenge to researchers and painters. *In: the Renaissance, the architect and theoretician Leon Battista Alberti (1404-1372) and Leonardo da Vinci (1452-1519), as*

O aspecto da cor foi, certamente, o mais negligenciado em toda a investigação a respeito da luz performativa, não porque não seja importante ou porque eu não lhe confira a devida importância, muito pelo contrário. A cor é um dos atributos mais relevantes no meu trabalho como iluminadora, considerando ainda eu já ter sido professora de Teoria e Prática da Cor no curso de Comunicação Visual da UFPR e ser, ainda hoje, uma aficionada pelo estudo dos sistemas cromáticos e pela psicologia das cores em seu uso no design gráfico e cênico. A escolha da cor ideal, o uso ou a fuga de matizes fortes e cores puras de acordo com a dramaturgia e o conceito do espetáculo a ser iluminado levaram, diversas vezes, a descobertas de novos filtros corretivos e gelatinas fabricadas tanto para a iluminação de teatro quanto de cinema, pelo fabricante Rosco em seu catálogo Cinegel. A busca por tons cibernéticos para a peça *Agidi*, do diretor de teatro e cinema Hugo Mengarelli ou de cores “terrosas” para o espetáculo *Darwin*, de Fábio Salvatti, fizeram buscar tons específicos para a luz com forte relação com a dramaturgia.

A escolha das cores da luz constituiu um aspecto importante do processo. Neste momento, a palheta de cores do figurino já estava definida com tons ocre e verde musgo, seguindo uma tendência rústica, lembrando selva, safari, vegetação e terra. Os cenários, em sentido complementar e oposto, tendiam fortemente para o branco, sugerindo assepsia e limpeza. Nesse contrastante contexto, a luz deveria encontrar o meio termo que unisse de forma coesa os dois conceitos. A descoberta de duas cores do catálogo Cinegel da fabricante de gelatinas Rosco™ foi decisiva para a definição do universo cromático do espetáculo. O que eu buscava para a realização do projeto de iluminação eram cores que, ao mesmo tempo que fizessem alusão aos tons âmbar e verde do figurino, não apresentassem a luminosidade e o brilho característicos dessas cores nas tonalidades normalmente disponíveis para iluminação. Os tons amarelado e esverdeado encontrados nos filtros de correção #3152 – Urban Vapor e # 3150 – Industrial Vapor, respectivamente, eram perfeitos para imprimir as cores

---

a painter and all-round artist, experimented with mixing colours in particular and in their painting. Leonardo da Vinci not only interested in light, but examined light intensively in connection with shadow and related light reflections, especially from a painter's point of view. He was the first to describe the phenomenon of coloured shadows and wrote his findings on the relation of the size of shadows cast by illuminated objects to their distance from the source of light – and all within the context of the perspective of colour and light and dark. Light and shade were, therefore, not considered as isolated elements – even the effect they had on the human eye, the pupil, was analysed.\*

esmaecidas e desbotadas, ao mesmo tempo que com certa carga tecnológica e cibernética, às cenas. Esses tons também valorizaram as tramas e tonalidades dos tecidos dos figurinos, ressaltando-os (Luciani, 2014, p. 144).

Da mesma forma, a busca por tons “sujos” de uma cor quente e uma cor fria para diferenciar as cenas dramáticas e narrativas da peça *Otelo, as Faces do Ciúme*, da diretora e dramaturga Silvia Monteiro, correspondendo às diretrizes da direção de arte do espetáculo, levaram à descoberta das gelatinas #127 – *smokey pink* e #143 – *pale navy blue* do catálogo E-Colour do fabricante Rosco™. No entanto, por questões práticas de definição de tema e foco de estudo, minha pesquisa se concentrou, principalmente, no fenômeno luminoso e sua relação perceptiva com o público, sem dedicar-se ou ater-se ao importante aspecto da cor.

Ainda como exemplo do potencial performativo da cor, o iluminador Renato Machado relata o que considerou com uma experiência performativa com luz e cor no espetáculo *Deve Haver algum Sentido em mim que Baste*, da companhia Teatro Autônomo, que:

[...] propunha uma interação que interfere diretamente na percepção do espectador. [...] A ideia da luz dessa peça é que não houvesse nenhuma fonte de luz de dentro do espaço. As luzes viriam de fora e dentro, os atores iriam compartilhar o espaço com sessenta espectadores. A ideia era conseguir transformar esse lugar num espaço completamente cromático, podia virar um espaço azul, vermelho, verde... [...] Então você, de repente, estava em um espaço completamente vermelho, ou completamente verde, ou azul. Acreditávamos que essa percepção cromática alterava a maneira como aquele espectador via a cena... a sensorialidade cromática era uma ferramenta muito poderosa, porque ela previa que nós íamos atingir diretamente o sensível do espectador e, a partir disso, mudar a maneira como ele ia apreender o que estava vendo (Machado *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 193).

Existem diferentes teorias das cores, das mais científicas, como demonstram as hipóteses e experiências de Newton a respeito da decomposição da luz branca nas cores do espectro, às mais artísticas, como as proposições contrárias de Goethe, para quem a cor nada mais é do que um estímulo sensorial, ou fisiológicas, como a teoria de Young e Helmholtz, que afirmam que a cor só se realiza, efetivamente, quando chega ao cérebro de quem observa, depois de passar por seu sistema ótico. Seja qual for a

teoria adotada, das cores existentes às inexistentes (Pedrosa, 1989), com seus contrastes, harmonias, simbologias, sensações e efeitos sobre o olho, a mente e a subjetividade humanas, aquilo que é mais relevante a ser considerado, numa investigação futura, é seu potencial cênico e performativo sobre a percepção do público de teatro. Em diferentes matizes, cromas ou temperaturas, a cor influencia inegavelmente a percepção do público e altera, assim como a luz, ou até de forma ainda mais intensa e subconsciente, tudo o que lhe é dado a perceber.

A busca da cor ideal para um efeito de luz, uma cena ou um espetáculo é preocupação recorrente no processo de criação de diversos iluminadores e iluminadoras, como relatado por Aurélio de Simoni, “porque eu entendi, num dia que eu olhei para uma lâmpada mista num poste e vi que a temperatura de cor era semelhante à temperatura de cor da superfície lunar da lua cheia” (De Simoni *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 44), por Guilherme Bonfanti. Mesmo ele admitindo não ter profundos conhecimentos teóricos a respeito, relatou que, na peça *O Filho*, houve todo um processo de descoberta do uso da cor: “Partimos da relação quente e fria para criar situações com contraste e, pela negação de âmbar e azul, fomos para sódio e *bluegreen*, que [...] juntas, formavam um branco um pouco sujo e sombras coloridas” (Bonfanti *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 132). Ainda, por outro lado, Marisa relaciona as cores e a percepção das crianças nos espetáculos infantis: “Eu gosto muito de trabalhar com cor e tenho muita facilidade com mistura de cores. Eu sempre saí dessa palheta básica de gelatinas, busquei cores diferentes e eu fico completamente livre, nesse sentido, para misturar gelatinas no universo infantil” (Bentivegna *apud* Luciani, 2020, anexos, 155).

Apesar da luz e da cor serem fenômenos inseparáveis e de terem efeitos tão relevantes, tanto uma quanto a outra, sobre a percepção, seu estudo não foi realizado, a um só tempo, na pesquisa que deu origem a este livro. Por permitirem abordagens distintas de investigação, foi dado um enfoque mais específico ao fenômeno da luz em detrimento da cor. Apesar do interesse e relevância de tantas indagações e aspectos ainda sem resposta, abdicou-se de investigá-las individualmente para se concentrar em outros caminhos, seguindo os rastros e as possibilidades que se apresentam como mais coerentes para o desenvolvimento de uma única linha investigativa. A luz-matéria performativa, que apesar de trazer em si todos estes diferentes aspectos, foi abordada de forma mais objetiva para que fosse possível chegar ao conceito defendido, mas sem, no entanto,



descartar nenhum deles ou afirmar que não fossem caminhos interessantes passíveis de uma investigação mais aprofundada no futuro.

### 3.3.5 A comprovação da experiência do público

Essa hipótese foi levantada a partir da pesquisa de Leonel Carneiro (2016) que, com base, em boa parte, nas investigações de Marie-Madeleine Mervant-Roux, aprofunda o entendimento da afetação do público pelo espetáculo e explora seus efeitos em curto, médio e longo prazo por meio de enquetes e apresenta a entrevista como ferramenta estratégica para avaliar e analisar a experiência do público espectador com o teatro, o que parece bastante pertinente, mas muito difícil de transportar para o universo da luz.

Uma grande maioria de iluminadores e iluminadoras, das mais conceituadas, como Jean Rosenthal (1972), que afirmou que a melhor luz é aquela que não é vista nem notada (Rosenthal, 1972, p. 3), às mais jovens, como Elsa Revol, que declarou, a respeito de sua luz, “eu penso que, de uma maneira muito direta, eu gosto que a luz que eu faço não seja vista” (Revol *apud* Luciani 2020, anexos, p. 96) optam por sua luz não ser percebida racionalmente pelo público. Isto se revela como um obstáculo para a avaliação dos seus efeitos sobre ele por meio de entrevistas.

Seria um contrassenso, então, solicitar a uma pessoa do público que relate, após ter visto um espetáculo, a percepção que teve da luz ou, até, que determinada sensação ou sentimento que possa ter tido em relação a uma determinada cena ou ao espetáculo como um todo tenha sido resultado da atuação da luz. Parece ser consenso entre iluminadores e iluminadoras que o sucesso de um projeto de iluminação deva estar mais pautado, justamente, no fato de seus efeitos não serem percebidos racionalmente pelo público, mas que a luz colabore, contribua e participe da percepção geral do espetáculo, de preferência sem ser notada, isoladamente, como elemento atrativo ou preponderante sobre a cena e a percepção do público. Essas são questões ainda em aberto, de modo ainda suscetível de ter sua forma ou estratégia de análise e avaliação ainda por descobrir e aplicar.

### 3.3.6 A performatividade do blecaute

O vislumbre e o interesse em estudar a performatividade do blecaute, definido pelo professor Tudella como “na cena, escuridão esteticamente deliberada, definida pela retirada de toda luz artificial” (Tudella, 2017, p. 79) em um ambiente blindado à luz natural, surgiu a partir do contato com a

professora e pesquisadora Véronique Perruchon (2016), autora de uma pesquisa inteiramente voltada ao blecaute em uma trajetória histórica e estética. O contato com a Véronique e seus estudos a respeito do blecaute instigaram a curiosidade e a oportunidade para a investigação do potencial performativo do blecaute, a exemplo da potencialidade performativa da luz, mas passível de revelar-se, eventualmente, até mesmo muito mais potente.

Os efeitos do blecaute sobre a percepção do público foram investigados em diferentes pesquisas, desde os estudos sobre a sombra até o uso da escuridão para fins artísticos em espetáculos de magia ou ilusionismo e de encantamento. A primeira manifestação do efeito do blecaute sobre o público na história da iluminação se deu quando, pela primeira vez, a luz de plateia foi completamente apagada durante uma representação teatral, um acontecimento ocorrido por acaso e por engano, segundo o relato de Christine Richier:

É a Richard Wagner, em 1876, que se atribui o mérito do primeiro blecaute completo imposto à plateia, por ocasião da inauguração da Festpielhaus em Bayreuth, iluminada a gás. Esse blecaute total foi imputado por um erro de operação: Wagner teria pedido ao seu chefe gazeiro de reduzir a iluminação da plateia no início da representação como era de costume, mas com a correria dos preparativos da estreia, este último teria pesado a mão, apagando completamente a luz de plateia. Wagner, encantado, ordenou que ela não fosse acendida no intervalo: esse incidente favorecia plenamente ao estado de receptividade que ele desejava provocar no espectador, adotando o princípio a partir de então<sup>17</sup> (Richier, 2015, p. 90, tradução da autora).

Em seu estudo, que permite entrever o blecaute como efeito luminoso entre os componentes da cena, Perruchon associa o blecaute (ausência de luz) ao silêncio (ausência de som) destacando a maneira como, em cena, ele pode ser favorável à escuta e à atenção por parte do público (Perruchon, 2016, p. 237). Ela apresenta Claude Régy como o representante inconteste de seu uso na cena contemporânea francesa, em cuja estética estão

17 "C'est à Richard Wagner en 1876 que l'on attribue le coup de force du premier noir complet imposé dans la salle, à l'occasion de l'inauguration de la Festspielhaus à Bayreuth, éclairée au gaz. Ce noir total est imputé à une erreur de régie: Wagner aurait demandé à son chef gazeiro de réduire l'éclairage de la salle au début de la représentation comme il était d'usage, mais dans l'empressement des préparatifs de la première, ce dernier aurait eu la main lourde, éteignant complètement la salle. Wagner, ravi, ordonna qu'on ne la rallume pas à l'entracte: cet incident contribuait pleinement à l'état de réceptivité qu'il souhaitait provoquer chez le spectateur, il en adopta dès lors le principe."

associados o blecaute e toda sua gama de variações. O silêncio e a lentidão extrema de movimentos no espaço se tornaram, segundo ela, a marca de seus espetáculos, comprovando que “se o silêncio se escuta, o blecaute se vê”<sup>18</sup> (Perruchon, 2016, p. 238, tradução da autora).

Entre outros depoimentos sobre experiências e usos expressivos do blecaute, está o relato de Nadja Naira sobre a exploração da potencialidade performativa do blecaute no espetáculo “Vida”, da companhia brasileira de teatro, quando uma cena uniu palco e plateia num mesmo ambiente perceptivo:

[...] os personagens estão numa sala de ensaio preparando uma apresentação de música. Então eles ensaiam, eles falam da vida, brigam, alguém chega, alguém sai e eles estão confinados em uma situação muito própria dos artistas, que é preparar algo para apresentar para alguém. E chega um determinado momento em que essa apresentação acontece. [...] A luz deixa de ser uma luz ambiente e passa a ser uma luz teatral, [...] tem luz na plateia, que se percebe como plateia, bate palma e reage como plateia. [...] Quando eles começam a tocar, cai a energia geral do teatro. Cai toda a luz e o som, e esse é o assunto da nossa situação, que dura dez minutos. Durante dez minutos, a plateia e o palco ficam no breu falando sobre o breu, sobre a impossibilidade de fazer algumas coisas sem energia. Por exemplo, um dos atores pergunta “Você me ouve? No escuro você me ouve?”. É simples assim, mas extremamente imagético. Não tem nenhuma luz, mas é, pelos relatos dos espectadores, o momento mais cheio de imagens do espetáculo. Porque eles conseguem imaginar tudo, eles têm um histórico de imagens na cabeça deles, de como a gente estava vestido, por onde a gente se desloca pelas nossas vozes... Eles sabem quem está falando apesar de não nos verem. [...] E como eles sabem disso? Porque a gente construiu todo um histórico junto durante quarenta ou cinquenta minutos e por eles terem material para trabalhar. Então, o que não é visto, é estimulado, extremamente estimulado na cabeça do espectador. E quando a luz volta, é um choque para todo mundo, ficamos praticamente pelados, tanto a plateia quanto a gente, porque é constrangedor. A gente já está tão confortável nesses dez minutos, a gente já está tão íntimo, já está falando tão baixo, já estamos tão tranquilos, a gente já se acalmou, depois de ficar histéricos, está super bem, contando coisas bonitas... E, de repente, a luz volta, do nada.

18 “Si le silence s’écoute, le noir se regarde.”

Isso é uma situação real. É claro que o público sabe que aquilo é falso, que aquilo é teatro, mas não importa. É onde se dá o máximo do teatro, onde ele se revela extremamente teatral. É real, porque a circunstância é real, ela está acontecendo e estamos todos ativos nessa situação (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 175).

A pesquisadora Maria Clara Ferrer dedicou boa parte de sua pesquisa sobre a iluminação à obra de Eric Soyer com a Companhia Louis Brouillard, de Joël Pommerat. Segundo ela, a presença da escuridão e a utilização sistemática do blecaute na estrutura fragmentada de seus espetáculos constituem uma forte identidade e uma constante em sua escrita cênica (Ferrer, 2015, p. 56).

Ao se questionar sobre a maneira como a escuridão atua na composição e, conseqüentemente, na percepção dos espetáculos, a pesquisadora acaba por concluir que existe um potencial performativo no uso do blecaute feito por Soyer. Ferrer explica que, ao sistematizar o uso do blecaute pelas diferentes durações e nuances da escuridão, Pommerat e Soyer fazem com que ele assuma, no espetáculo, um papel estruturante da escrita cênica. O acender e apagar das cenas fazem com que elas não sejam percebidas pelo público como se tivessem um começo e um fim, mas como se fossem reminiscências que surgem e escapam ao pensamento, reflexos de memória, alterando sua expectativa a cada blecaute. No espetáculo *Cercles/Fictions*, o blecaute “não é só um utensílio técnico da obra, mas ele atua, age sobre o espectador, produzindo sensações e percepções que ficarão profundamente marcadas na memória do público” (Ferrer, 2015, p. 69), revelando seu potencial performativo.

Além destes exemplos, muitos outros estimulam a curiosidade e o desejo de investigar, na sequência do estudo sobre a performatividade da luz, a vocação performativa da sua ausência. Não são poucos profissionais da luz que exploram o blecaute como potente recurso da iluminação cênica, como efeito da não luz, que pode ser associado, no universo teatral sonoro ao silêncio, à ausência de som. A iluminadora e diretora Cibele Forjaz criou uma interação poética e sensorial com o público que ela chama de “blecaute em cor” (Forjaz *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 76); Elsa Revol declarou a importância fundamental do blecaute em alguns de seus espetáculos (Revol *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 96, 99 e 106).

Alessandra Domingues falou do blecaute criado como uma explosão de luz, no qual faz desaparecer um ator em cena (Domingues *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 34), que lembra um efeito semelhante feito por Guilherme Bonfanti

no final da peça *O Livro de Jó* (Forjaz, 2008b, p. 161) ou a cena descrita por Lucas Amado na qual um ator desaparece num contraluz azul a menos de um metro e meio do público (Amado *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 149).

Beto Bruel declarou o potencial expressivo do blecaute para estabelecer um ponto zero na percepção do público, a partir do qual tudo pode ser feito ou dito (Bruel, anexos, p. 48), assim como Aurélio de Simoni: “Para iluminar, você tem que ter a fonte luminosa ou a ausência dela, porque você também ilumina ausentando a luz [...] Quando você ausenta a noção, a percepção da luz, você está criando um efeito de luz, a ausência dela” (De Simoni, *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 38).

Peter Gasper, um importante iluminador alemão radicado no Brasil nos anos 1950, declarou que “iluminar é também apagar a luz”<sup>19</sup> e Nadja Naira declarou ainda, a respeito do blecaute, que a ausência de luz é um estímulo para a imaginação, a exemplo do seu uso na peça *Krum*, outro espetáculo da companhia brasileira no qual “a luz e a não luz [...] ativam o espectador para imaginar as situações, propor os espaços, completar as imagens [...] o público se compromete” (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 175–176). Fica evidente, nos relatos desses profissionais, que o uso do blecaute como ato performativo não se restringe a códigos ou aplicações óbvias para trocas de cenário ou para marcar o início e o final das cenas ou do próprio espetáculo. Naira chega a sugerir, com suas experiências, uma desconstrução do blecaute como linguagem:

As pessoas vão dizer “blecaute é para começar uma cena e para terminar” e sim, eu também uso como borda, como porta de entrada e saída, uso para separar uma cena da outra, mas eu uso errado, fora da expectativa das pessoas. Elas pensam, “mas porque agora apagou a luz se não era para apagar a luz? Não acabou a cena, o ator ainda está falando, apagou a luz no meio da cena do ator... erraram! Calma, ainda não era para acender, eu vi o ator pelado saindo de cena, porque eu vi o ator pelado? Errei!” Esse momento que parece que há um erro e que parece que eu estou distraindo o espectador. Na verdade, eu não estou distraindo, eu só não estou dando para ele, didaticamente, a coisa, e isso faz com que ele estranhe, e nesse estranhamento, ele se ativa (Naira *apud* Luciani, 2020, anexos, p. 176).

19 Na palestra de encerramento do 1º Congresso Brasileiro de Iluminação Cênica realizado pelo GEPHIC, que deu origem à ABRIC (Associação Brasileira de Iluminação Cênica), fundada na mesma ocasião, em São Caetano do Sul (SP), em setembro de 2005.

Da mesma forma, Ferrer afirma que “a escuridão ativa a imaginação do olhar” (Ferrer, 2015, p. 61) e é essa imaginação ativa que interessa, particularmente, como resultado da ação performativa do blecaute sobre a percepção do público, muito provavelmente um dos temas mais fecundos e instigantes dos que permaneceram por investigar após a conclusão da pesquisa que deu origem a este livro.

# Considerações Finais

“A luz no teatro não se explica, ela se funde na paisagem, age suavemente.”<sup>1</sup>

Christine Richier

“A luz é tão evidente que não a vemos, é como o ar que respiramos, nós sentimos quando ela falta ou quando muda bruscamente, mas raramente a percebemos em um nível de consciência” (Richier, 2015, p. 13). Esta afirmação de Christine Richier expressa a natureza e os efeitos que a luz, de uma forma geral, e a luz cênica, em especial, pode causar. Richier afirma, ainda, ser impossível dissociá-la dos demais componentes da cena, destacando a importância, para o acontecimento cênico, do movimento da luz e das condições de percepção do público em sua entrega ao espetáculo. Fabrizio Crisafulli relembra duas ideias preconcebidas, comuns nos meios teatrais, de que a iluminação cênica pertença a uma esfera eminentemente técnica, por um lado, e a um visual, por outro. Ele admite que essas visões são parcialmente aceitáveis, pois é incontestável que a iluminação pertence às duas dimensões, mas é preciso acrescentar a elas o fato “de que as qualidades fundamentais da iluminação teatral residem em sua capacidade de produzir sentido e modelar o espaço e o tempo pelo seu poder de ação e construção dramática”

---

1 “La lumière au théâtre ne se dit pas, elle se fond dans le paysage, agit en douce.”

(Crisafulli, 2019, p. 209). Essas reflexões e percepções revelam a complexidade e a profundidade do estudo da iluminação cênica e de seus efeitos sobre cada indivíduo.

A concretização do conceito de performatividade da luz, que de início existia apenas na observação da atuação da luz sobre o que ela ilumina, representa e revela, assim como de sua ação sobre a percepção de performers, resultou de uma investigação mais profunda desse fenômeno entre físico e psicológico, material e imaterial, perceptivo e sensorial. Na sua trajetória, surgiram questões e variáveis, como a presença imperativa de um performer da luz, a importância da operação, do movimento e da atuação de quem opera a luz e, principalmente, entre a natureza performativa da luz e a do espetáculo em si, entendimento essencial para se definir os contornos da pesquisa. Cada um desses questionamentos abria distintas possibilidades para o estudo da luz performativa e afastava seu foco.

O escopo definitivo do trabalho foi encontrado nas hipóteses a respeito da recepção e da percepção da cena por parte do público e os resultados deste suposto “efeito” da luz sobre a plateia e cada espectador ou espectadora individualmente. Enfim, relacionando luz e iluminação, teatro e cenografia, participação e colaboração, ficção e realidade, física e materialidade, presença e cocriação, recepção e percepção, foi possível assimilar novos conceitos e constatar uma nova maneira de ver e entender o teatro e a iluminação cênica. Esses conceitos e suas inter-relações permitiram verificar a importância da luz performativa no espetáculo, a interferência que ela pode exercer sobre a percepção de quem está em cena e fora dela, a maneira como interage e transforma as coisas sobre as quais incide direta e indiretamente e a forma como media e estabelece a conexão do público com o espetáculo. Ao associar essa percepção à ação da luz observada em trabalhos de criação próprios e de outros artistas, o conceito foi se estruturando e ficou evidente que é a luz, por si só, autônoma e independente em sua relação direta com o que ou quem ilumina e o olho de quem observa o que, efetivamente, apresenta o potencial performativo identificado no início.

A performatividade da luz revela-se possível, então, a partir da presença cênica da luz como materialidade poética que, ao reunir arte e técnica, design e tecnologia, permite à iluminação atuar, plástica e esteticamente, sobre a cena e a percepção do público. A partir da criação colaborativa entre todos os componentes do espetáculo, aliada a noções de composição, cor, forma, comunicação e percepção, entre outros, a materialidade



poética da luz adquiere a habilidade de transitar pelo espaço/tempo da ação performativa, emanando da obra teatral em direção à plateia para estabelecer a relação frutiva entre ambos e estimular sua entrega, envolvimento e percepção sensorial.

Alinhada ao pensamento do antropólogo argentino Jorge Kulemeyer, para quem “mais do que o que permite ver, o importante da iluminação cênica são as sensações que consegue provocar”<sup>2</sup> (tradução da autora)e, citando Saint-Exupéry, que “o essencial é invisível para os olhos”<sup>3</sup> (tradução da autora), a pesquisa que deu origem a este livro pretendeu analisar os efeitos da luz sobre a percepção humana e demonstrar como uma luz cênica performativa pode ir além de instrumento de visibilidade ou apoio da escritura dramática de um espetáculo. Ela buscou demonstrar que a iluminação pode, efetivamente, atuar como elo sensorial entre a cena e o público, valorizando as reações, emoções, sentimentos e sensações que é capaz de provocar, tanto como meio de acesso do público à cena e à ação de artistas/performers quanto como estímulo no processo de criação e realização da obra cênica.

Essa luz é finalmente identificada como um agente performativo que afeta não somente tudo sobre o que incide, mas também sobre a percepção do elenco e do público. Como luz-matéria, ela é capaz de resultar, por meio de sua presença e materialidade poética, no efeito estruturante e transformador da cena e da plateia que a percebe ativamente em sua expressão imaterial. A luz que, como ato performativo, busca e conquista o comprometimento e a dedicação do público pela relação que estabelece entre o espetáculo e quem o assiste. Ao final de um longo percurso investigativo foi possível, finalmente, chegar ao entendimento dos conceitos apresentados na hipótese original: o da luz performativa como o elemento que age sobre o palco e a percepção da plateia para estabelecer o elo entre a cena e o público, efeito concebido finalmente como a performatividade da luz.

---

2 “Más que lo que permite ver, lo importante de la iluminación escénica son las sensaciones que logra despertar”.

3 “L’essentiel est invisible pour les yeux.”

## REFERÊNCIAS

- AMALFI, Marcello. **A macro-harmonia da música no teatro**. São Paulo: Giostri, 2015.
- ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea**. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.
- APPIA, Adolphe. **La mise en scène du drame wagnérien**. [S. l.]: Hachette Bnf, 1985.
- ARAÚJO, Antônio *et al.* **Teatro da vertigem**. Compiladora: Silvia Fernandes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 253–258, 2008.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhar**: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo, n. 1, p. 49–51, 2009.
- ARNHEIM, Rudolph. **Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Nova versão. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BADIOU, Alain; DURING, Elie. Um teatro da operação: uma conversa entre Alain Badiou e Elie During. *In*: PLASENCIA, Clara (ed.). **Teatro sem teatro, Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museu Coleção Berardo**. Barcelona; Lisboa: [s. n.], 2007.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2010.
- BARROS, Anna. **A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro: textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivièrè**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.
- BENTIVEGNA, Marisa. Luz e improvisação na cena: o criador em estado de libertação. **Revista A(l)berto**, São Paulo, n. 3, p. 39–46, 2012.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BIANCALANA, Gisela Reis. A presença performativa nas artes da cena e a improvisação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 1, n. 1, p. 121–148, 2011.

- BONFANTI, Guilherme. A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 5-16, 2015.
- BONFANTI, Guilherme. A visão de um projeto aberto. In: ARAÚJO, Antônio *et al.* **Teatro da Vertigem**. Compiladora: Silvia Fernandes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 24-28.
- BONFANTI, Guilherme. Desenho de luz: traquitanas. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 256-259, 2012. Dossiê Bom Retiro 958 metros – O processo de criação e a recepção.
- BONFANTI, Guilherme. Relato de uma experiência: luz em processo. **Revista A(I)berto**, São Paulo, n. 1, p. 110-121, 2011.
- BONFANTI, Guilherme. **Relatos da luz do bom retiro**. São Paulo: Bonfanti, 2013.
- BOONE, Mary Callahan. Jean Rosenthal's light: making visible the magician. **Theatre Topics**, Baltimore, v. 7, n. 1, p. 77-92, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUGUIÈRE, Dominique. **Penser la lumière**. França: Actes Sud, 2017.
- BUENO, Luciana. **Muito além da caixa cênica: a realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP, 2007.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte, MG: Humanitas, 2009.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2016.
- CARREIRA, André (org.). **Teatro da Vertigem: processos contemporâneos**. São Paulo: Escola Célia Helena, 2009.
- CARVALHO, Nadiana Assis de. Por uma Estética da Recepção Criativa e da Comunicação Performativa. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, GO, v. 1, n. 1, p. 70-78, 2014.
- CHAUUCHE, Sabine; VIALLETON, Jean-Yves. L'éclairage au théâtre (XVIIe-XXIe siècles). Introduction. **Revue d'Histoire du Théâtre**, Paris, n. 273, 2017.
- CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda. **Revista Cult**, São Paulo, n. 123, 2011.
- CRAIG, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.

- CRISAFULLI, Fabrizio. **Lumière active**: poétiques de la lumière dans le théâtre contemporain. Tradução: Marc Scialom. Dublin: Artdigiland, 2019.
- CRUZ, Kaoana Pereira da. **Iluminação cênica**: o estudo da linguagem da iluminação a partir da sua contribuição para o processo criativo. 2019. Monografia (Bacharelado em Artes Cênicas) – UNESPAR, Curitiba, PR, 2019.
- DE MARINIS, Marco. **Para compreender el teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DEPOIMENTOS de Cibele Forjaz, Zé Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drummond e Osvaldo Gabrieli. In: SIMPÓSIO TEATRO OFICINA: SEIS DÉCADAS DE CENA RADICAL BRASILEIRA, 1., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: PPGAC, 2016.
- DERRIDA, Jacques. **Marges de la Philosophie**. Paris: Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. **Sauf le nom**. Paris: Galilée, 1993.
- DESGRANGES, Flávio. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (orgs.). **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: iNERTE, 2017. p. 21-52.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte, motif de l'incarnation dans les arts visuels**. Paris: Gallimard, 2007.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DURAN, Antonio. Dramaturgismo e vertigem. In: ARAÚJO, Antônio et al. **Teatro da Vertigem**. Compiladora: Silvia Fernandes (org.). Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 43-46.
- ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. De la performance à la performativité. **Communications**, Paris, v. 92, n. 1, p. 205-218, 2013.
- FÉRAL, Josette. Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif. **Théâtre/Public**, n. 190, Sep. 2008. Tradução em Português como "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". São Paulo: Sala Preta, 2008.
- FÉRAL, Josette. O flâneur e o cidadão: percurso em site specific. In: ARAÚJO, Antônio et al. **Teatro da Vertigem**. Compiladora: Silvia Fernandes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 133-139.

- FÉRAL, Josette. **Performance e performatividade**: o que são os estudos performáticos. Sobre Performatividade. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2009.
- FERNANDES, Sílvia. Experiências de performatividade na cena brasileira. *In*: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (orgs.). **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: INERTE, 2017. p. 213–226.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRER, Maria Clara. O desempenho da escuridão: análise do valor dramático do black-out em Cercles/Fictions de Joël Pommerat. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 54–74, 2015.
- FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FORJAZ, C. A linguagem da luz encenadora no Teat(r) Oficina Uzyna Uzona. *In*: FORJAZ, C. (ed.). **A bigorna extraordinária**. [S. l.]: Teatro Oficina, 2013. Cap. 5, p. 13–16.
- FORJAZ, Cibele. A eletricidade entra em cena. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, SC, v. 1, n. 31, p. 63–77, 2018.
- FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz encenadora no Teatro Oficina Uzyna Uzona: estudos de caso da luz em Ham-Let e Cacilda!. **Livro de Ouro do Teatro Oficina**: a revista A Bigorna Extraordinária, São Paulo, p. 13–16 (anexo), 2013b.
- FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. *In*: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacob. **O pós-dramático**: um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 151–171.
- FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem**. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível” (Primeiro recorte: do fogo à Revolução Teatral). 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008a.
- FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem**. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível” & outras poéticas da luz. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2013a.
- FORJAZ, Cibele. O papel do encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo: notas rápidas sobre a função do diretor no teatro. **Revista Subtexto**: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, MG, v. 12, n. 11, p. 20–32, 2015.

- GABRIELI, Osvaldo. Um teatro de luz e sombra. *In*: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Designio**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2007. p. 187–194.
- GIBSON, James Jerome. **The ecological approach to visual perception**. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum, 1986.
- GOETHE, Johan Wolfgang. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC–Rio, 2010.
- HACKING, Ian. **Representing and intervening: introductory topics in the philosophy of natural science**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HILU, Luciane. **Metodologia de projeto com abordagem em Design Thinking: uma proposta metodológica de aprendizagem colaborativa**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, PR, 2016.
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: SESC, 2015.
- INISAN, Victor. **La luminescente toxique sur la scène contemporaine**. Colóquio Internacional Lumière–Matière. Lille: UdL, 2019.
- INISAN–LE GLÉAU, Victor. **L’adieu au soleil: imaginaires de la luminescence dans le spectacle contemporain**. 2021. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Université de Lille, Lille, France, 2021.
- ISER, Wolfgang. **How to do theory**. Victoria: Blackwell, 2007.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Tradução: Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.
- KELLER, Max. **Light fantastic: the art and design of stage lighting**. Munique: Prestel Verlag, 2010.
- KOR, Yanna. **Les théâtres d’Alfred Jarry: l’invention de la scène pataphysique**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Université Paul Valéry, Montpellier, France, 2019.
- KOR, Yanna. **Mettre em corps, metter em espace, metter em lumière: la lumière comme matière (du jeu) chez Alfred Jarry**. Colóquio Internacional Lumière–Matière. Veneza: Giorgio Cini, 2020.
- LATOURET, Bruno. The powers of association. **The Sociological Review**, v. 32, 1984.
- LEAL, Dodi. **Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero**. Salvador, BA: Devires, 2018.

- LECAT, Jean-Guy. **Un spectacle, un public, un seul espace**. Praga: OISTAT, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUCIANI, Nadia Moroz. Sobre a performatividade da luz. **O Mosaico: Revista Científica de Pesquisa em Artes**, Curitiba, PR, n. 8, p. 87-101, jul./dez. 2012a.
- LUCIANI, Nadia Moroz. A performatividade da luz em Otelo. *In*: CONGRESSO DA ABRACE – TEMPOS DE MEMÓRIAS: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS, MUTAÇÕES, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre, RS: ABRACE, 2012b.
- LUCIANI, Nadia Moroz. Da luz performativa à performance da luz. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 7., 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2013.
- LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do design**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014.
- LUCIANI, Nadia Moroz. **O Performer da luz: uma investigação dos processos de criação e execução performativa da iluminação cênica**. 2016. Projeto de Pesquisa de Doutorado apresentado ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, 2016.
- LUCIANI, Nadia Moroz. Notas sobre a luz performativa em Darwin. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 1, n. 31, p. 162-177, 2018.
- LUCIANI, Nadia Moroz. A atuação da luz performativa na peça Huis Clos, Revisitando Sartre. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 2, n. 35, p. 404-429, ago./set. 2019.
- LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica: a performatividade da luz como elo em ter a cena e o espectador**. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, SP, 2020.
- MAITTE, Bernard. **Une histoire de la lumière: de Platon au photon**. Paris: Seuil, 2015.
- MAITTE, Bernard. **Lumière et matière dans la physique contemporaine: une même description**. Colóquio internacional Lumière-Matière. Lille: UdL, 2019.
- MASSA, Clóvis. Redefinições nos estudos de recepção/relação teatral. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 6, p. 49-54, 2008.
- MASSA, Clóvis. Teatro e recepção. *In*: MASSA, Clóvis. **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis; Jaraguá do Sul, SC: Design, 2010.
- MASSA, Clóvis Dias. **Evocação do acontecimento teatral a partir do programa do espetáculo: um imaginário do teatro dos anos 90**. Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MILNER, Max. **L'Envers du visible, essai sur l'ombre**. Paris: Seuil, 2005.
- MOSTAÇO, Edélcio (org.). Kátharsis, a adesão. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (orgs.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: INERTE, 2017. p. 100–120.
- MOSTAÇO, Edélcio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design, 2010.
- MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2009.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- PAIVA, Sonia. **Encenação**. Brasília: UnB, 2011.
- PALMER, Scott. **Light: readings in theatre practice**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASSOS, Angelo Marcelo Adams dos. **Adolphe Appia e seu olhar sobre a atuação teatral: cruzamentos e contaminações entre espaço, música e corpo**. 2018. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2018.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1989.
- PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac, 2012.
- PEREZ, Valmir. Linguagem e alfabetismo visual: a pesquisa no campo da estética aplicada a projetos de iluminação cênica. **Revista A(l)berto**, São Paulo, n. 3, p. 25–33, 2012a.
- PEREZ, Valmir. **Luz e arte**. São Paulo: De Maio, 2012b.
- PERRUCHON, Véronique. **André Engel: œuvre théâtrale**. Villeneuve D'Ascq: Septentrion, 2018.
- PERRUCHON, Véronique. **Noir: lumière et théâtralité**. Villeneuve D'Ascq: Septentrion, 2016.
- PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**. Rio de Janeiro: Letras, Teatro do Pequeno Gesto, 2013.



- PILBROW, Richard. **Stage lighting design**. London: Nick Hern, 2008.
- RAMOS, Lúcia Galvão Gomes dos Reis. **A performance da luz no contexto de intervenções urbanas**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2019.
- RAMOS, Luiz Fernando. A recepção na mimesis performativa. *In*: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (orgs.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: iNERTE, 2017. p. 342–360.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.
- RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou Poética da Cena? *In*: GUINSBURG, Jacob (org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 59–70.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RICHIER, Christine. **Josef Svoboda, poète de l'immatériel**. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Université Lumière Lyon 2, Lyon, France, 2019.
- RICHIER, Christine. Petit nuancier de l'oeil du spectateur. **Revue des Sciences Sociales**, Strasbourg, n. 54, p. 90–97, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/revss/2331>. Acesso em: 10 set. 2024.
- RINALDI, Miriam. O ator do Teatro da Vertigem. *In*: ARAÚJO, Antônio *et al.* **Teatro da vertigem**. Compiladora: Silvia Fernandes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 29–42.
- ROHENKOHL, Raquel Andressa Stefeni. Criatividade e design: uma análise da habilidade criativa no processo projetual. **Unoesc & Ciência – ACSA**, Joaçaba, v. 3, n. 1, p. 45–54, 2012.
- ROSENTHAL, Jean; WERTENBAKER, Lael. **The magic of light**. Boston: Little, Brown & Co, 1972.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880–1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London/New York: Routledge, 2007.
- SILVA, Íris Fátima da. **Formatividade e interpretação: a filosofia estética de Luigi Pareyson**. Tese (Doutorado em Filosofia) – UF-PB/UF-PE/UF-RN, Natal, RN, 2013.

- SIMÕES, Giuliana. O espectador em processo: tensão entre arte e vida. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (orgs.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: INERTE, 2017. p. 361-378.
- TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador, BA: EDUFBA, 2017.
- TUDELLA, Eduardo. Design, cena e luz: anotações. **Revista A[[]berto**, São Paulo, v. 3, p. 11-24, 2012.
- TURBIANI, Francisco Moreira. **Uso de equipamentos luminosos não teatrais na iluminação cênica contemporânea em São Paulo**. Monografia (Bolsa de Iniciação Tecnológica – PIC/USP) – São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2012.
- VALDEZ, Carmen. O espectador como bricoleur na cena contemporânea: uma nova estrutura de comunicação. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, n. 1, 2009.
- WEST, Martha Ullmann. The light fantastic: Fuller, Rosenthal & Tripton: beginning with Loïe Fuller in the 19th century, dance has pioneered the development of 20th century stage lighting. **Dance Magazine**, New York, v. 70, n. 2, p. 88-93, 1996.
- WIENS, Birgit. Luz criativa: o legado de Appia e as cenografias intermediáticas de Hotel Pro Forma. Tradução: Stephan Baumgärtel. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 2, n. 23, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

**A**

**Adolphe Appia** 9, 19, 21, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 98, 99, 119, 123, 131, 166, 167, 173, 239, 244, 245, 290

**Adriana Patrícia dos Santos** 160

**Alain Badiou** 74, 134, 175, 261, 290

**Albert Einstein** 59, 263, 264, 269

**Alberto Martini** 115

**Alessandra Domingues** 10, 41, 265, 267, 284

**Alfred Jarry** 119, 120

**Alfred Radok** 92

**André Carreira** 160, 161, 291

**André Diot** 208

**André Engel** 33

**Angelo Marcelo Adams dos Passos** 88, 89, 166, 167, 296

**Anna Barros** 31, 32, 106, 121, 140, 149, 174, 238, 239, 290

**Antoine de Saint-Exupéry** 149, 289

**Antonin Artaud** 19, 33, 101, 110, 131

**Antônio Araújo** 33, 35, 36, 38, 39, 63, 64, 137, 138, 139, 191, 196, 200, 201, 204, 205, 209, 290

**Antonio Duran** 36, 192, 292

**Antônio Fontoura** 55, 65

**Ariane Mnouchkine** 41

**Augustin-Jean Fresnel** 113

**Aurélio de Simoni** 9, 10, 13, 29, 49, 54, 65, 280, 285

**B**

**Basil Bernstein** 64

**Béatrice Picon-Vallin** 41, 99, 101, 102, 110, 296

**Bernard Maitte** 112, 113, 115, 116, 195

**Bertold Brecht** 33, 91, 103, 123, 181

**Beto Briel** ou **Luiz Roberto Briel** 9, 10, 14, 27, 29, 43, 44, 270, 272, 285

**Birgit Wiens** 88, 298

**Bob Wilson** ou **Robert Wilson** 102, 103, 136

**Bruno Latour** 129, 294

**Bruno Munari** 112

**Bruno Rodrigues** 4, 215, 222

## C

**Cacilda Becker** 187, 188

**Carlos Kur** 9, 13

**Carmen Valdez** 161, 162, 298

**Celso Nunes** 13

**Charles Dullin** 170, 171

**Charles Sanders Peirce** 142

**Chico Turbiani** ou **Francisco Moreira Turbiani** 60, 191, 198, 199, 200, 202, 203, 298

**Chico Nogueira** 4

**Chiris Gomes** 4, 215

**Christiane Jatahy** 270

**Christine Richier** 10, 15, 16, 17, 21, 24, 25, 49, 53, 60, 61, 66, 69, 70, 71, 74, 92, 93, 96, 71, 101, 109, 120, 121, 170, 171, 197, 208, 209, 136, 154, 162, 275, 282, 287, 297

**Christophe Forey** 10, 25, 26, 276, 277

**Christoph Schenker** 239

**Cibele Forjaz** ou **Cibele Forjaz Simões** 11, 18, 29, 34, 43, 47, 48, 71, 73, 75, 77, 89, 90, 91, 127, 173, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 203, 217, 255, 256, 270, 271, 284, 285, 292, 293

**Claude Régy** 27, 117, 282

**Claudia De Bem** 10, 255, 267

**Clovis Massa** 134, 135, 159, 160, 162, 296

**Constantin Stanislavski** 33, 123, 178

**Cristiane Paoli Quito** 94, 262

**D**

Daniela Thomas 44

Denis Bablet 90

Dodi Leal 158, 269, 294

Dominique Bruguière 27, 48, 108, 246, 275, 291

Donis A. Dondis 58, 67, 68, 161, 292

**E**

Ed Andrade ou Eduardo dos Santos Andrade 17, 20, 24, 44, 67, 85, 97, 98, 123, 128, 129, 132, 133, 134, 138, 159, 165, 166, 172, 176, 236, 237, 244, 245, 246, 254, 268, 269, 290

Edécio Mostaço 129, 130, 131, 132, 133, 157, 162, 164, 240, 245, 251, 274, 296

Eduardo Moscovis 270, 271

Eduardo Tudella ou Eduardo Augusto da Silva Tudella 10, 17, 18, 19, 46, 50, 51, 53, 65, 100, 105, 106, 110, 111, 166, 261, 281, 298

Edward Gordon Craig 24, 89, 98, 99, 123, 131, 136, 156, 291

Elie During 74, 134, 175, 261, 290

Elizabeth Maria Néspoli 212, 214

Elsa Revol 10, 253, 281, 284

Émile Jaques-Dalcroze 88, 89, 167

Ênio Carvalho ou Ênio José Coimbra de Carvalho 35, 84

Enrico Fubini 253

Eric Soyer 10, 37, 38, 39, 47, 72, 110, 284

Erika Fischer-Lichte 133, 138, 179, 246

Erwin Piscator 92, 101

Eugenio Barba 123

Eugênio Guielow 79

**F**

Fábio Salvatti 278

Fabrizio Crisafulli 10, 18, 42, 45, 75, 77, 89, 91, 92, 93, 94, 100, 102, 104, 105, 198, 238, 256, 287, 288, 292

**Fayga Ostrower** 59, 296  
**Felipe Hirsch** 43  
**Félix Guattari** 129, 193  
**Flávio Desgranges** 46, 47, 63, 72, 162, 163, 193, 210, 259, 292  
**Francisco Lapet** 228  
**Friedrich Adolf Kittler** 125

## G

**Gabriel Gorosito** 270  
**George Didi-Huberman** 112, 292  
**George Sada** 80  
**Gerald Thomas** 50, 136, 188, 197  
**Gero Camilo** 262  
**Gianni Staropoli** 10, 29, 103, 256, 257  
**Gilbert Simondon** 52  
**Gilles Deleuze** 129, 261  
**George Steiner** 109  
**Giorgio Ursini Ursic** 99  
**Gisela Reis Biancalana** 50, 51, 54, 122, 123, 127, 164, 165, 254, 258, 259, 260, 290  
**Giuliana Simões** 158, 292, 293, 297, 298  
**Guilherme Bonfanti** 10, 36, 60, 177, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 280, 284, 291

## H

**Hans Robert Jauss** 67, 157, 158, 159, 251, 294  
**Hans Thies Lehmann** 11, 73, 77, 128, 132, 161, 293, 295  
**Hans Ulrich Gumbrecht** 109, 124, 125, 126, 193, 254, 294  
**Henk van der Geest** 60  
**Hermann von Helmholtz** 279  
**Hugo Daniel Mengarelli** 278

## I

Ian Hacking 129, 294

Immanuel Kant 165, 168

Íris Fátima da Silva 169, 297

Isaac Newton 70, 113, 114, 142, 152, 263, 279

Israel Pedrosa 70, 280, 296

## J

Jacó Guinsburg 66, 67, 293, 294, 297

Jacques Aumont 17, 165, 290

Jacques Derrida 129, 131, 244, 258, 269, 292

Jacques Rancière 28, 167, 168, 297

James Clerk Maxwell 114

James Jerome Gibson 141, 142, 143, 150, 151, 152, 153, 154, 171, 247, 248, 249, 251, 294,

James Turrell 31, 106, 121, 149, 236, 238, 239, 247, 265

Jean Baudrillard 129, 180

Jean-Guy Lecat 95, 96, 295

Jean-Jacques Roubine 32, 100, 156, 245, 246, 297

Jean Kalman 208

Jean Perin 114

Jean Rosenthal 9, 14, 15, 76, 105, 107, 235, 281, 291, 297

Jean-Yves Vialleton 90, 291

Jennifer Tripton 76, 235

Jerzy Grotowski 123

Jill Dolan 164, 168

Jindrich Honzl 66

Joël Pommerat 33, 37, 38, 39, 126, 127, 284, 293

Joelson Medeiros 274

Johanna Albuquerque 179

Johann Wolfgang Goethe 70, 113, 123, 279, 294

John Langshaw Austin 128, 130, 131, 165, 173, 237

**Jorge Dubatti** 132

**Jorge Kulemeyer** 289

**Jorginho de Carvalho** ou **Jorge Carvalho Moreira** 9, 10, 14, 19, 20, 87

**Josef Svoboda** 9, 15, 16, 24, 25, 49, 53, 60, 61, 69, 92, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 120, 121, 169, 170, 171, 196, 197, 254, 267, 275, 297

**José Teixeira Coelho Neto** 239, 294

**Josette Féral** 10, 20, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 162, 172, 176, 179, 182, 187, 239, 240, 243, 255, 258, 269, 292

## **K**

**Kaoana Cruz** 273, 292

**Katja Christina Tschimmel** 56

## **L**

**Leonel Martins Carneiro** 281, 291

**Leticia Skrycky** 228

**Ligia Chaim** 40

**Lina Bo Bardi** 180, 184

**Loïe Fuller** 76, 77, 119, 120, 180

**Louis Jouvét** 90, 131

**Lua Melo Franco** 40

**Lucas Amado** 10, 54, 154, 155, 285

**Luciana Bueno** 16, 50, 291

**Luciane Hilu** 43, 55, 56, 57, 64, 65, 294

**Lúcia Galvão Gomes dos Reis Ramos** 212, 213, 214, 215, 297

**Lucia Santaella** 17, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 171, 246, 248, 249, 297

**Luciana Schwinden** 274

**Luigi Pareyson** 158, 159, 169, 296

**Luiz Fernando Ramos** 11, 131, 135, 136, 137, 138, 168, 169, 176, 181, 240, 241, 242, 243, 245, 252, 297



**M**

**Manoel Carlos Karam** 270

**Mara Tatiane de Matos** 160

**Marc Boucher** 254

**Marcello Amalfi** 25, 41, 165, 252, 253, 290

**Marcelo Denny** 180, 183

**Marcelo Santana** 40

**Marcio Abreu** 250, 270

**Marco De Marinis** 159, 161, 292

**Margot Berthold** 123, 290

**Maria Clara Ferrer** 37, 38, 127, 284, 286, 293

**Marie-Madeleine Mervant-Roux** 281

**Marilena Chauí** 161, 291

**Marisa Bentivegna** 10, 24, 45, 50, 83, 94, 95, 262, 267, 272, 273, 280, 290

**Marcus Sacrini Ferraz** 149

**Martha West** 77, 298

**Martin Crauciun** 228

**Marvin Carlson** 67, 164, 168, 291

**Mary Callahan Boone** 5476, 291

**Maurice Merleau-Ponty** 17, 121, 122, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 159, 161, 244, 247, 248, 251, 258, 263

**Max Keller** 87, 88, 236, 277, 294

**Max Milner** 112, 196

**Max Planck** 115

**Max Reinhardt** 92

**Michael Faraday** 114

**Michel Foucault** 40 129

**Mike Baxter** 62

**Mikel Dufrenne** 52, 126, 139, 140, 141, 165, 292

**Mikhail Bakhtin** 163, 290

**Miriam Rinaldi** 273, 274, 297

**Moa Leal** 270

## N

**Nadia Moroz Luciani** 4, 9, 10, 18, 20, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 35, 36, 39, 41, 45, 47, 54, 57, 65, 66, 67, 71, 72, 79, 82, 83, 84, 95, 103, 110, 127, 155, 166, 173, 175, 182, 190, 191, 193, 194, 208, 215, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 262, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 284, 285, 195

**Nadiana de Carvalho** 171, 191

**Nadja Naira** 10, 30, 208, 250, 270, 276, 283, 284, 285

**Nicolas Bourriaud** 246, 291

**Nicolas Schöffer** 112

**Niels Bohr** 115

## O

**Octávio Nassur** 155

**Olafur Eliasson** 112

**Oliver Wick** 31

**Oswaldo Gabrieli** 18, 180, 184, 292, 294

**Otakar Zich** 66, 236

## P

**Pagú Leal** 215, 222, 223, 224, 225

**Pamela Howard** 33, 68, 96, 97, 98, 99, 100, 166, 294

**Pasquale Mari** 10, 29, 257, 276

**Patrice Pavis** 66, 75, 183, 296

**Patrícia Machado** 155

**Paulo Cesar Medeiros** 10, 29, 66, 260, 271

**Paul Zumthor** 134, 135, 160, 210, 298

**Pedro Pires** 102

**Peter Dormer** 43

**Peter Gasper** 285

## R

**Rafael Araújo** 218

Rafael Camargo 4, 215, 218, 219  
Raquel Andressa Stefeni Rohenkohl 61, 62, 63, 297  
Renato Cohen 138  
Renato Ferracini 50, 123  
Renato Machado 10, 40, 41, 57, 279  
Richard Beacham 167  
Richard Pilbrow 87, 297  
Richard Schechner 11, 20, 123, 129, 130, 131, 132, 164, 172, 173, 179, 207, 246, 255, 297  
Richard Wagner 66, 131, 180, 282  
Robert Irwin 31, 32, 149  
Roberto Gill Camargo 10, 19, 35, 66, 103, 291  
Robert Rauschenberg 77  
Rodrigo Ziolkowski 10, 71, 95, 110  
Roland Barthes 39, 66, 290  
Roman Ingarden 159, 162  
Romeo Castellucci 137  
Ronald Teixeira 266  
Rudolph Arnheim 21, 103, 104, 141, 142, 277, 290

## S

Sandra Chacra 258  
Sergei Diaghilev 32  
Silvia Fernandes 43, 172, 192, 210, 290, 291, 292, 293, 294, 297  
Silvia Gabriela 44  
Silvia Monteiro 82, 279  
Sebastián Alíes 228  
Sabine Chaouche 90, 291  
Sergei Eisenstein 92, 98  
Scott Palmer 105, 119, 296  
Sônia Paiva 106, 296

Stanley McCandless 9, 14

Stela Fischer 33, 34, 293

Sueli Araújo 80

Sidy Correa 270

## T

Tadeusz Kantor 123

Tadeusz Kowzan 66

Tamara Cubas 178, 227

Téia Werner 44

Thierry Fratissier 10, 26, 27, 30, 31, 253, 254, 257

Thomas Edison 90

Thomas Jolly 117, 118

Thomas Lockwood 56

Thomas Young 113, 279

## U

Umberto Eco 161, 263, 292

## V

Valmir Perez 19, 60, 296

Victor Inisan-le Gléau 116, 117, 118, 294

Victor Turner 129

Vilém Flusser 18, 51, 52, 109, 122, 293

Viola Spolin 50, 51

Véronique Perruchon 10, 33, 111, 282, 283, 296

Vsevolod Emilevitch Meyerhold 32, 33, 50, 92, 98, 101, 123, 180

## W

Wagner Pinto 10, 30, 54

Waldo León 155

**Wallace Rios** 40

**Walter Benjamin** 161 290

**William Shakespeare** 4 82, 184, 186, 215, 216, 220,

**Wolfgang Iser** 159, 162, 294

**Yanna Kor** 118, 119, 246, 294

**Zeca Cenovicz** 4, 215, 224, 225

**Zé Celso** ou **José Celso Martinez Correa** 33, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187,  
188, 189, 190, 270, 292

**Zbigniew Ziembinski** 188

# ÍNDICE REMISSIVO DE NOMES, CONCEITOS E TERMOS TÉCNICOS

**Artista** – todo e qualquer profissional que atue, trabalhe ou desempenhe uma função específica, técnica e artística, nas artes do espetáculo, no palco ou fora dele.

13, 14, 15, 19, 22, 23, 24, 26, 29, 28, 31, 32, 34, 35, 38 39, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 58, 59, 61, 64, 67, 68, 70, 72, 73, 93, 95, 97, 99, 104, 106, 121, 122, 127, 128, 129, 132, 134, 140, 149, 155, 158, 159, 161, 132, 1163, 164, 166, 168, 174, 191, 193, 199, 207, 208, 211, 213, 227, 228, 242, 243, 247, 252, 259, 261, 266, 267, 269, 273, 283, 288, 289.

**Bastidores** – estruturas rígidas móveis, também chamadas de reguladores, que delimitam e regulam a abertura lateral da boca de cena de um teatro, ocultando as coxias das vistas do público.

169, 220.

**Bauhaus** – escola alemã criada por Walter Gropius em Weimar em 1919, que funcionou até 1933 e deu origem ao conceito e à pedagogia do que é hoje conhecido como design. Seu principal intuito era vencer os limites entre gêneros artísticos e recuperar a síntese entre artes e ofícios, entre forma e função.

9, 18, 51, 53, 99.

**Bleaute** – originário da palavra inglesa blackout (BO), define o efeito luminoso de escuridão total na cena ou, conforme defende a pesquisadora Véronique Perruchon, inclui também as nuances entre o claro e o escuro que limitam ou obstruem a visibilidade pelo público.

10, 71, 81, 221, 226, 271, 281, 282, 283, 284, 285, 286.

**Boca de cena** – linha imaginária que divide, no palco à italiana, o palco da plateia. Pode ter sua altura regulada pela bambolina mestra e a largura pelos bastidores ou reguladores.

88

**Caixa cênica** – Principal área do palco à italiana, corresponde à parte visível pelo público espectador. Seu tamanho pode ser regulado na altura pelas bambolinas, na largura pelas pernas e na profundidade pela rotunda ou ciclorama.

120.

**Canhão seguidor** – refletor de fecho luminoso estreito cuja mobilidade permite acompanhar performers na cena em movimento de marcação livre.

183, 184, 186, 212, 270.

**Cartucherie** – sede da companhia Théâtre du Soleil, localizado no bairro de Vincennes em Paris, França.

95.

**Catálogo rosco** – catálogo de filtros corretivos, difusores e gelatinas coloridas da marca Rosco em diferentes linhas como Cinegel, Supergel, E-Colour, Roscolux, entre outras.

278, 279.

**Cenários** – configuração de elementos visuais gráficos praticáveis, pintados ou projetados que servem para ambientar espacialmente uma cena, espetáculo ou performance.

16, 17, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 34, 35, 38, 40, 43, 44, 47, 48, 53, 54, 67, 69, 70, 72, 73, 77, 80, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 102, 103, 105, 107, 110, 112, 117, 121, 140, 165, 166, 169, 173, 178, 180, 186, 188, 198, 207, 210, 212, 215, 219, 228, 253, 272, 278, 285.

**Cenografia** – termo usado para designar o cenário de um espetáculo ou encenação, também conhecida como set design, refere-se principalmente, em seu sentido mais amplo, à totalidade de elementos gráficos da cena, ou seja, toda a configuração dos seus elementos visuais e sonoros responsáveis pela ambientação sensorial da performance, encenação ou espetáculo cênico.

10, 16, 17, 20, 21, 24, 26, 30, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 44, 49, 50, 53, 64, 74, 90, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 123, 133, 166, 169, 170, 176, 180, 237, 250, 252, 253, 254, 267, 269.

**Cenógrafo/a** ou **Set Designer** – profissional responsável pela elaboração, projeto e acompanhamento da execução do cenário ou da cenografia de um espetáculo cênico.

13, 15, 16, 17, 24, 29, 32, 34, 36, 37, 39, 41, 44, 47, 49, 59, 60, 72, 77, 93, 97, 99, 101, 123, 133, 170, 180, 196, 208, 253, 266, 267.

**Círculo de Praga** – o Círculo Linguístico de Praga, também conhecido como Escola de Praga, foi um grupo de críticos literários e linguistas que estabeleceram, na cidade de Praga, as bases das modernas investigações e métodos de estudos semióticos e de análise estruturalista da significância entre os anos 1926 e 1939.

66, 236.

**Cia Livre de Teatro** – companhia de teatro da cidade de São Paulo que trabalha coletivamente desde 1999 em processos de estudo, pesquisa e criação abertos ao público.

41.

**Cia Pequod** – nascida de uma oficina realizada em 1999 na cidade do Rio de Janeiro, é uma companhia carioca de repertório que se dedica ao teatro de animação e aposta na interseção de linguagens como um de seus diferenciais.

57.

**Cia Senhas** – companhia de teatro da cidade de Curitiba (PR) criada em 1999 como um coletivo para desenvolver um trabalho continuado de pesquisa e criação teatral movido por questões estéticas, ideológicas e sociais.

80.

**Cinefoil** – material metálico flexível, normalmente preto, usado para fazer recortes e limitações da luz emitida por um refletor ou fonte luminosa.

203.

**Colortran** – tipo de refletor com lâmpada halógena do tipo lapiseira de 300 ou 500 watts e espelho refletor usado na iluminação de grandes áreas.

184.

**Companhia Brasileira de Teatro** – coletivo de artistas de várias regiões do país criado no ano 2000 pelo diretor Marcio Abreu, que mantém sua pesquisa voltada para diversas formas de escrita e criação cênica contemporânea.

30, 208, 250, 270, 283, 285.

**Companhia de Dança Trisha Brown** – companhia de dança pós-moderna criada em 1970 pela coreógrafa e bailarina Trisha Brown para a prática da improvisação estruturada com enfoque em métodos somáticos.

77.

**Companhia Teatro Autônomo** – conjunto de artistas cujo nome nasceu do conceito de teatro autônomo do diretor Jefferson Miranda. A companhia dedica-se à pesquisa de formas que delimitam a relação entre narrativa e encenação.

279.

**Companhia do Latão** – grupo teatral criado em São Paulo em 1997 por Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano, Ney Piacentini e Maria Tendlau para desenvolver pesquisas sobre teatro épico, sobretudo com base na obra de Bertolt Brecht, na criação de uma dramaturgia própria.

33, 43.

**Companhia G2 do Ballet Guaíra** – segunda companhia de dança do Teatro Guaíra na cidade de Curitiba (PR) criada para dar continuidade à carreira de bailarinos e bailarinas ex-integrantes do BTG (Balé Teatro Guaíra) em fase de maturidade artística.

102.

**Companhia de Dança Hart Company** – companhia de dança da cidade de Curitiba (PR) criada pelo diretor e coreógrafo Octavio Nassur.

155.

**Companhia Louis Brouillard** – companhia de teatro francesa criada em 1990 pelo diretor e dramaturgo Joël Pommerat, com o objetivo de montar textos próprios num processo sem hierarquias no qual a encenação e o texto são elaborados durante os ensaios.

37, 39, 284.

**Companhia Nova Dança** – criada em 1996 como núcleo de improvisação dança-teatro por Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos, para promover o diálogo entre diferentes linguagens como dança, teatro, música, palavra e performance.

94, 262.

**Contraluz** – também conhecida apenas como contra, é um tipo de iluminação cujo fecho luminoso atinge o palco ou a cena no sentido palco-plateia, iluminando por trás o que é visto pelo público.

23, 74, 79, 120, 185, 188, 220, 221, 233, 276, 285.

**Contrarregra** – profissional de teatro responsável pelo acompanhamento do desenrolar de um espetáculo cênico, supervisão, organização e execução da entrada e saída de cena de móveis, objetos, elementos do cenário e elenco.

213.

**Deixa** – diz-se daquilo que acontece em cena para motivar uma mudança de luz, entrada de um efeito de luz ou som, entrada ou saída de cena, entre outras ações cênicas ou dramáticas. Pode ser de texto, movimentação, efeito sonoro, entre outros.)

71, 220, 222, 223, 272.

**Design** – atividade projetual cujo processo criativo considera diferentes aspectos para alcançar o resultado esperado por meio da análise, elaboração, concepção e execução de um projeto que visa solucionar determinado problema.

9, 10, 16, 18, 20, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 88, 98, 176, 278, 288, 293, 294, 295, 297.

**Design cênico** ou **performance design** – área de aplicação de conceitos e fundamentos do design às diferentes linguagens das artes cênicas, como: cenário (*Set Design*), iluminação (*Lighting Design*), figurino (*Costume Design*) e sonoplastia (*Sound Design*), entre outras.

16, 18, 50, 98, 278.



**Design gráfico** – formação em design que substituiu o curso de graduação em Comunicação Visual.  
18, 57, 278.

**Design thinking** – conceito que explica a maneira de pensar e agir metodologicamente do design no processo de análise, criação, elaboração e execução do projeto.  
16, 56, 65.

**Designer** – profissional responsável pelo trabalho do design.  
15, 16, 28, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 68, 191, 267.

**Dimmerizador** – também conhecido como dimmer, é um dispositivo elétrico, componente da mesa de controle ou isolado, que serve para regular a intensidade das fontes luminosas usadas em uma montagem cênica.  
212.

**Diretor/a** ou **encenador/a** – profissional responsável pela condução e escolha estética do processo criativo e de montagem de um espetáculo cênico conjugando os diversos saberes e práticas profissionais.  
9, 15, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 64, 89, 91, 92, 94, 97, 101, 103, 117, 119, 123, 127, 133, 138, 158, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 187, 196, 205, 208, 215, 218, 219, 250, 255, 256, 270, 276, 278, 279, 284, 293.

**Dramaturgia em processo** – tipo de processo em que a dramaturgia da montagem cênica é realizada ao longo dos ensaios e dos processos de criação do espetáculo.  
39.

**Dramaturgo/a** – profissional responsável por redigir o texto teatral ou, num processo de construção coletiva, por organizar e aprontar a versão final, considerando as contribuições e respeitando o objetivo final e a forma literária do texto.  
33, 34, 35, 37, 39, 42, 43, 82, 103, 133, 178, 181, 182, 205, 215, 250, 279.

**Efeito de luz** ou **luminoso** – nome dado a cada um dos tipos de luz definidos pelo ângulo de incidência da luz sobre objeto, cor ou resultado cênico visual, estático ou em movimento.  
23, 24, 25, 26, 27, 30, 48, 54, 65, 66, 69, 71, 76, 88, 90, 102, 120, 155, 156, 176, 184, 197, 201, 202, 207, 208, 211, 214, 215, 220, 221, 225, 226, 236, 243, 275, 280, 282, 285.

**Elenco** – grupo de pessoas encarregadas de executar a atuação ou a representação dramática ou performática da cena como atores/atrizes, musicistas, cantores/as, bailarinos/as, dançarinos/as, etc.  
17, 23, 25, 26, 27, 32, 37, 43, 44, 47, 63, 65, 78, 80, 83, 88, 92, 97, 106, 117, 132, 154, 155, 156, 174, 175, 181, 182, 183, 186, 188, 189, 194, 195, 200, 201, 204, 205, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 242, 249, 254, 259, 260, 262, 264, 268, 270, 289.

**Elipsoidal** ou **elipso** – tipo de refletor mais sofisticado usado em teatro, que permite diversos recursos de afinação e regulação, como: foco preciso, recorte da luz em formatos angulares, projeção de imagens, ajuste da amplitude e coloração do fecho luminoso pelo uso de acessórios como: facas de recorte, porta gobo, íris e porta gelatina.  
69, 108, 116, 184, 220, 225.

**Encenação** – diz-se da montagem de um espetáculo teatral, apresentação ou performance e representa o conjunto de providências, trabalhos e atividades envolvidas no processo de concepção, criação e realização cênicas.

10, 22, 23, 25, 28, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 43, 44, 46, 47, 50, 54, 62, 63, 64, 69, 73, 74, 75, 76, 82, 83, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 112, 119, 126, 130, 132, 136, 138, 139, 159, 165, 174, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 203, 204, 207, 209, 211, 212, 213, 215, 218, 219, 221, 226, 240, 241, 246, 253, 266, 268, 269, 290, 297.

**Ensaio** – ato de repetir cenas ou o espetáculo todo tanto no processo de construção quanto de aprimoramento da encenação. O processo de ensaios é concluído com o ensaio técnico, quando são feitas as provas e os ajustes técnicos das linguagens do espetáculo, e o ensaio geral, última etapa com o espetáculo já pronto para ser apresentado ao público.

23, 25, 26, 27, 28, 30, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 62, 63, 83, 130, 155, 179, 184, 195, 196, 200, 204, 205, 206, 211, 212, 214, 218, 219, 220, 238, 261, 271, 273, 283.

**Equipamento** – nome dado a todo o material usado numa montagem de luz: fontes luminosas, acessórios e controle da luz.

18, 22, 41, 49, 51, 54, 57, 68, 69, 70, 74, 75, 77, 79, 93, 94, 100, 110, 116, 117, 120, 156, 184, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 210, 228, 268, 270, 272, 298.

**Equipe de criação** – conjunto de pessoas que compõem um trabalho de encenação e montagem de um espetáculo cênico, responsáveis pela criação de cada uma das linguagens e atividades envolvidas, como: direção, encenação, coreografia, composição musical, sonoplastia, iluminação, cenário, figurino e atuação.

16, 23, 25, 26, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 51, 57, 62, 63, 65, 84, 97, 98, 174, 190, 191, 198, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 215, 216, 218, 228, 252, 268.

**Espaço cênico** – diz-se de qualquer lugar destinado a uma encenação, representação ou atuação cênica, normalmente teatros construídos especialmente ou adaptados para tal atividade.

51, 67, 79, 80, 88, 95, 96, 98, 105, 119, 128, 160, 183, 190, 192, 193, 195, 200, 205, 209, 210, 211, 214, 257, 263.

**Espaço Cultural Falec** – criado pelo Grupo de Estudos e Pesquisa Cênicos na cidade de Curitiba, em 2018 o espaço passa a se chamar Teatro Ênio Carvalho (TEC) em homenagem ao seu criador: o ator, diretor e professor Ênio Coimbra de Carvalho. O local abriga duas salas que também homenageiam artistas locais: a atriz Odelaire Rodrigues e o ator e diretor Paulo Friebe.

4, 35.

**Facho de luz** ou **luminoso** – diz-se da área normalmente cônica, por onde se espalha a luz emitida por uma fonte luminosa, cuja amplitude e alcance dependem da potência do equipamento e da distância até o objeto ou superfície iluminada.

68, 69, 70, 74, 76, 80, 108, 110, 111, 117, 118, 120, 175, 197, 201, 202, 213, 220, 223, 243, 252, 272.

**Fade in, Fade out e Cross Fade** – termos em inglês que significam a passagem de um estado luminoso da cena para outro, podendo acionar um só efeito de luz ou um conjunto de efeitos quando programados na mesa de comando: *fade in* representa as luzes que acendem, *fade out* as que apagam e *cross fade* quando o acender e o apagar acontecem simultaneamente.

71.

**Fader** – cada um dos potenciômetros individuais ou masters da mesa de controle que permitem acender e apagar um efeito ou um conjunto de efeitos, quando pré-programados, em resistência (dimerizado). Podem ser deslizantes ou giratórios.

175.

**Filtro colorido** ou **gelatina** – tipo de acessório de iluminação cênica feito em material termorresistente, flexível e translúcido que permite colorir o fecho luminoso quando colocado à frente do refletor ou da fonte luminosa.

70, 80, 188, 213, 220, 221, 222, 224, 225, 237, 278, 279, 280.

**Filtro corretivo** – tipo de filtro que permite corrigir a temperatura de cor ou tonalidade da luz branca.

70, 278.

**Filtro difusor** – tipo de filtro para ser usado à frente dos refletores com o objetivo de tornar o fecho luminoso difuso.

220.

**Figurino** – linguagem e elemento do espetáculo ou da encenação usado para caracterizar e identificar personagens e prover artistas da cena de vestimentas, materiais e acessórios adequados à atuação, também conhecido como design de aparência ou *costume design*.

16, 23, 24, 26, 27, 35, 38, 40, 43, 70, 77, 93, 99, 112, 117, 120, 166, 204, 207, 215, 216, 218, 225, 253, 270, 278, 279.

**Figurinista** ou **Costume Designer** – profissional responsável pela elaboração, projeto e acompanhamento da execução dos figurinos de um espetáculo cênico.

37, 41, 266.

**Filamento** – fio finíssimo de material de alto ponto de fusão, como o tungstênio, que, dentro de um bulbo de uma lâmpada, incandesce com a passagem da corrente elétrica e emite luz.

70, 90, 117.

**Foco** – tipo de efeito de luz concentrada que permite iluminar especificamente um ou mais elementos da cena, isolando-o do restante, podendo ser de 1, 2 ou 3 pontos conforme a necessidade do destaque e abrangência.

22, 74, 183, 184, 186, 188, 212, 223, 224, 225, 270, 271, 230.

**Fonte luminosa** – qualquer corpo capaz de emitir luz, seja direta (produz a luz que emite) ou indiretamente (reflete a luz que emite), é também como são chamados os refletores, equipamentos e materiais luminosos no teatro.

68, 69, 70, 83, 90, 93, 102, 103, 108, 111, 116, 117, 118, 120, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 210, 212, 232, 267, 268, 272, 274, 277, 279, 285.

**Grupo Katharsis** – fundado em 1989 como grupo universitário vinculado à Universidade de Sorocaba (UNISO) em São Paulo. Desde 1995 está sob a direção do diretor e professor Roberto Gill Camargo, que propôs uma nova dinâmica aos trabalhos desenvolvidos pelo grupo.

35.

**Grupo Lume** – fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier. Atualmente opera como núcleo de pesquisa formado por oito artistas-pesquisadores com apoio institucional da Universidade de Campinas em São Paulo. É referência mundial na pesquisa da arte da encenação e da atuação.

33.

**Grupo Ói Nóis Aqui Traveis** – surgido em 1978, construiu uma trajetória que marcou o rumo cultural do Brasil e subverteu a estrutura das salas de espetáculo levando o teatro para as ruas. Atualmente se autointitula tribo de atadores e ocupa o espaço cultural Terra da Tribo, na cidade de Porto Alegre (RS).

33.

**Happening** – diferentemente da performance, o happening envolve a participação do público, direta ou indiretamente, sem que haja separação entre ação e observação, quase sempre com críticas sociais ou comportamentais com o objetivo de trazer reflexão, escandalizar ou chocar a respeito do tema.

28, 263.

**Holograma** – tipo de fotografia que produz uma imagem tridimensional com informações sobre a intensidade e a fase da radiação refletida, transmitida ou difratada pelo objeto fotografado e obtida pela radiação coerente de um laser.

92, 93.

**Iluminação cênica** – linguagem e elemento do espetáculo ou da encenação usado na criação da ambientação luminosa das cenas ou performances. Também é conhecido como *lighting design*.

9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 29, 45, 47, 48, 49, 56, 57, 60, 61, 62, 69, 72, 73, 76, 78, 81, 85, 87, 90, 103, 104, 111, 119, 127, 172, 173, 182, 189, 237, 242, 244, 254, 255, 263, 264, 265, 275, 277, 284, 287, 288, 289, 293, 294, 295, 296, 298.

**Iluminadora/a** ou **Lighting Designer** – profissional responsável pela elaboração, projeto e acompanhamento da execução do projeto de iluminação, realização dos documentos da luz e preparação da pessoa que operará a luz do espetáculo.

9, 10, 13, 14, 15, 16, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 57, 60, 64, 65, 66, 71, 72, 76, 83, 89, 94, 95, 99, 103, 105, 107, 108, 110, 116, 127, 155, 178, 184, 187, 189, 190, 191, 196, 198, 199, 208, 211, 213, 215, 236, 238, 250, 255, 256, 257, 260, 262, 267, 268, 270, 271, 273, 276, 278, 279, 284, 285.

**Interface** – elemento ou sistema que proporciona a ligação lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não poderiam ser conectados diretamente.

69, 150.

**IRC** – sigla que designa o Índice de Reprodução de Cor de uma fonte luminosa artificial em uma escala de 0 a 100, cuja função é demonstrar a capacidade de reprodução das cores reais de determinada superfície ou objeto em comparação com a luz natural, cujo IRC de 100 é referência.

70, 202.

**La MaMa Experimental Theatre Club** – teatro off-off-Broadway de Nova York nos Estados Unidos, fundado em 1961 por Ellen Stewart e nomeado em referência a ela por ter surgido no pequeno porão da sua boutique de moda.

95.

**Lâmpada** – dispositivo formatado em um bulbo de vidro a vácuo com diferentes formatos e características que transforma a energia elétrica em energia luminosa e serve para iluminar em diferentes contextos e usos. No teatro também pode ser usado como nome para designar um refletor ou fonte luminosa.

69, 70, 74, 90, 108, 116, 117, 120, 184, 188, 189, 199, 201, 202, 207, 212, 213, 214, 220, 221, 225, 228, 231, 233, 260, 266, 280.

**Lâmpada de descarga** – tipo de lâmpada na qual a luz é gerada direta ou indiretamente por uma contínua descarga elétrica (HID – *High Intensity Discharge*) em gás, mistura de gases ou vapores metálicos.

184, 206, 207, 212.

**Lâmpada de filamento** – tipo de lâmpada com bulbo de vidro cujo funcionamento se dá quando o filamento metálico em seu interior opõe resistência à passagem da corrente elétrica, elevando sua temperatura a ponto de emitir luz.

70, 90, 117.

**Lâmpada de vapor de sódio** – tipo de lâmpada de descarga de alta ou baixa pressão em meio gasoso. Ela utiliza um plasma de vapor de sódio para produzir luz de grande eficiência energética. É muito usada na iluminação pública.

184, 206, 207, 212.

**Lâmpada dicróica** – tipo de lâmpada halógena de baixa tensão (volt) e consumo (watt) com espelho dicróico usado para iluminar pequenas áreas com pouca distância.

202, 203.

**Lâmpada fluorescente tubular** – tipo de fonte luminosa que funciona por meio da ionização de átomos de gás argônio e de vapor de mercúrio em um tubo de vidro com uma camada de fósforo que são acelerados pela diferença de potencial entre os terminais da lâmpada e emitem ondas eletromagnéticas visíveis ao retornar ao estado natural.

74, 202, 214, 228, 229, 231.

**Lâmpada HMI (*Hydrargyrum Medium-arc Iodide*)** – lâmpada do tipo de descarga, de alta pressão, pertencente a um grupo denominado HID (*High Intensity Discharge*). É usada em teatro pela sua alta potência e luminosidade de 3 a 4 vezes a potência da luz halógena de refletores do tipo tungstênio.

108, 202, 212.

**Lâmpada incandescentes halógena** – tipo de fonte luminosa incandescente com um filamento de tungstênio em um bulbo de quartzo fundido preenchido com gás halogênio. Esta lâmpada confere luz mais brilhante, maior eficiência energética e vida útil mais longa, além de ter um ótimo IRC e ser totalmente dimerizável (acendimento gradativo por potenciômetro). É usada na maioria dos tipos de refletores tradicionais de teatro.

69, 117, 309.

**Lâmpada de LED** ou **LED (*Light Emitting Diode*)** – fonte luminosa cujo diodo emissor de luz é um componente eletrônico semicondutor. Sua propriedade é transformar energia elétrica em energia luminosa por meio da eletroluminescência ao ser estimulado por uma corrente elétrica, resultando em um consumo de energia consideravelmente pequeno se comparado às fontes luminosas tradicionais. Apesar de não ser exatamente uma lâmpada, o fato de os diodos serem acomodados em um bulbo de vidro ou material plástico lhe confere o aspecto de pequenas lâmpadas de LED.

69, 70, 74, 75, 92, 116, 117, 118, 190, 205, 214, 266, 272.

**Lâmpada PAR (*Parabolic Alluminized Reflector*)** – tipo de refletor que recebe, em carcaça de formato específico, um conjunto contendo: uma lâmpada halógena, um espelho parabólico e uma lente. O tipo de lente e o tamanho do conjunto determinam seu tipo, que pode ser: PAR36 (Pin Beam), PAR38, PAR56 (Loko Light) e PAR64.

69, 116, 127, 183, 184, 186, 202, 220, 221, 225, 228, 233, 270, 271, 272.

**Laser** – palavra derivada da sigla em inglês *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*, que significa “amplificação da luz por emissão estimulada de radiação”. O raio laser é um tipo de radiação eletromagnética monocromática constituída por radiações de uma única frequência de grande concentração de energia, luminosidade, potência e alcance.

92, 93, 94, 118, 205, 208.

**Laterna Magika** – criado como programa cultural especial para a Exposição de Bruxelas de 1958. O grupo ligado ao Teatro Nacional de Praga é especializado em um tipo especial de teatro não verbal considerado mundialmente como o primeiro teatro multimídia que combina projeções, dança e teatro interagindo em um fundo negro.

92, 103.

**Lighting design** – designação internacional em língua inglesa da atividade profissional da iluminação cênica.

14, 18, 50.

**Loko light** – nome em inglês que significa, literalmente, “luz de locomotiva”, dado ao refletor com lâmpada PAR56 usado em teatro para luzes com fecho luminoso concentrado e consumo de 300W.

184.

**Luminescência** – emissão de luz originada por qualquer estímulo que não o aumento de temperatura como reações químicas, bombardeamento de elétrons ou exposição à radiação eletromagnética.

92, 116.

**Luz ativa** – conceito preconizado pelo suíço Adolphe Appia a partir de suas experiências com iluminação nas óperas de Richard Wagner, no sentido de propor uma luz que, agindo no tempo e no espaço segundo a música e o movimento, interagisse com a cena e com o público.

9, 21, 43, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 93, 95, 141, 173, 198, 239, 247, 260, 271.

**Luz de ribalta** – tipo de luz na qual os refletores ficam posicionados à frente do palco ou nos espaços à italiana, na ponta do prosscênio, de frente para a cena; resultando num efeito de estranhamento por produzir sombras, mas também usado para corrigir a falta de luminosidade no rosto quando o figurino inclui chapéus de abas larga.

228.

**Luz geral** – também chamada simplesmente de Luz ou Geral, é o efeito de iluminar todo o palco de frente, normalmente numa angulação próxima a 45°, que pode ser de luz branca ou colorida.

48, 87, 184, 185, 186, 225, 233, 271.

**Luz performativa** – segundo o conceito defendido na tese que deu origem a este livro, refere-se ao projeto de iluminação cênica cujo resultado, oriundo de um processo de criação coletiva e participativa, atua sobre a cena interagindo com as demais linguagens compositivas e com o público como elemento de conexão entre palco e plateia.

10, 11, 20, 21, 40, 75, 76, 82, 84, 94, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 186, 190, 193, 201, 203, 207, 213, 215, 220, 226, 227, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 245, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 267, 268, 274, 276, 278, 280, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 295.

**Maxibrut** – tipo de refletor composto por 6, 12 ou 24 lâmpadas PAR36 dispostas de forma alinhada para produzir luzes gerais intensas e potentes usadas na iluminação de grandes áreas, como palcos e plateias de maneira ampla e bem distribuída.

232.

**Mesa de luz, mesa de controle ou console** – nome usado para designar as mesas de comando da luz, interruptores sofisticados que permitem programar, acender e apagar remotamente as luzes no palco de maneira dimerizada (gradativa).

26, 27, 69, 71, 87, 95, 121, 175, 186, 219, 226, 258, 262, 269, 270, 271, 274.

**Mundana Companhia de Teatro** – grupo criado em 2016 que reúne artistas da cena e intelectuais para desenvolver pesquisas e experimentações práticas transdisciplinares entre artes plásticas, literatura e teatro.

41.

**Neon** – gás nobre incolor que proporciona um tom arroxeadado característico usado em lâmpadas e dispositivos luminosos decorativos.

92, 206.

**Obra de arte total** – o termo em alemão *gesamtkunstwerk* significa, em português, “obra de arte total”, um conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX associado ao compositor Richard Wagner para referir-se à convergência de diferentes linguagens artísticas como música, teatro, canto, dança e artes plásticas na produção de uma única obra de arte.

131.

**Operação de luz** – atividade do processo de iluminação de um espetáculo cênico que consiste em realizar, no momento da apresentação, comandos e ações na mesa de controle, que podem tanto estar pré-programadas em consoles computadorizados ou preparadas sequencialmente em consoles manuais, de acordo com informações e orientações da criação normalmente registradas em um roteiro de luz.

45, 46, 53, 64, 68, 71, 72, 81, 82, 83, 178, 182, 183, 184, 186, 203, 204, 214, 218, 218, 220, 261, 262, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 276, 282, 288.

**PAR38** – tipo de refletor de pequeno porte adaptado com lâmpada de baixo consumo usado principalmente para iluminar ambientes reduzidos em espaços alternativos com pé direito baixo.

272.

**PAR64** – tipo de refletor PAR mais utilizado em teatro pelo grande rendimento luminoso e cuja variedade de lente determina a amplitude e o alcance do fecho luminoso do mais fechado F#1 (VNSP – *Very Narrow Spot* CP-60) ao mais aberto F#6 (WFL – *Wide Flood* CP-95), passando pelos intermediários F#2 (NSP – *Narrow Spot* CP-61) e F#5 (MFL – *Medium Flood* CP-62), sempre com consumo de 1000 W e possibilidade de colorir o fecho luminoso pelo uso do porta gelatina.

69, 116, 202, 220, 221, 225, 228, 233.

**PC** – tipo de refletor com lâmpada incandescente halógena e espelho esférico caracterizado pela lente plano-convexa que concentra a luz. Também é dotado de um carrinho que permite aproximar e afastar o conjunto de lâmpada e espelho da lente, ampliando ou reduzindo a amplitude do fecho luminoso. Contém suporte para porta gelatina que permite colorir o fecho luminoso.

69, 116, 221, 222, 224,

**Performatividade da Luz** – desenvolvido na tese de doutorado que deu origem a este livro, este conceito investiga a atuação da luz no espetáculo como materialidade poética responsável por estabelecer a relação sensorial entre a cena e o público.

9, 16, 19, 20, 75, 88, 95, 107, 111, 128, 173, 177, 185, 187, 189, 193, 215, 220, 235, 240, 242, 244, 245, 251, 253, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 284, 288, 289, 295.

**Performing Garage** – teatro off-off-broadway no SoHo de Nova York, criado em 1968 por Richard Schechner para realizar teatro experimental com o grupo original, chamado The Performance Group.

95.

**Performer** – artista das artes cênicas em geral, especializado ou não em interpretação, música, dança, artes circenses ou outro tipo de atuação.

11, 28, 38, 45, 50, 51, 63, 64, 81, 95, 99, 102, 103, 105, 106, 122, 123, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 138, 139, 164, 165, 166, 168, 172, 176, 180, 181, 183, 187, 198, 202, 220, 227, 229, 230, 231, 237, 239, 242, 244, 246, 258, 259, 261, 268, 269, 270, 273, 274, 288, 289.

**Pin beam** – nome em inglês que significa, literalmente, “ponto luminoso” ou “facho de luz pontual”, dado ao refletor com lâmpada PAR36, usado em teatro para luzes extremamente fechadas com facho luminoso superconcentrado e consumo de 50 W.

127, 183, 184, 186, 221, 270, 271.

**Refletor** – dispositivo normalmente composto por: uma fonte luminosa (lâmpada), uma ou mais lentes e um espelho refletor que lhe dão nome. É usado nas artes cênicas com a principal função de concentrar e direcionar o facho luminoso em uma determinada amplitude e direção para cumprir com um desempenho cênico ou dramático determinado pela criação do projeto de iluminação cênica.

21, 27, 68, 69, 71, 74, 76, 83, 108, 156, 185, 188, 197, 199, 201, 202, 211, 212, 214, 219, 220, 222, 224, 228, 229, 237, 257, 271, 272, 273, 308, 309, 312, 313, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320.

**Rider** – relação ou lista de equipamento e necessidades técnicas de luz, som ou cenotécnica, podendo tanto se referir ao equipamento necessário para a montagem de um espetáculo específico quanto ao equipamento disponível em um teatro ou espaço cênico.

184, 228.

**Set light** – tipo de refletor usado principalmente para iluminar cenários, cicloramas ou grandes áreas, sem lente com espelho simétrico (para iluminação distante da área a ser iluminada) e assimétrico (para instalação próxima aos cenários ou cicloramas que ilumina) e porta gelatina para coloração do facho luminoso, disponível nos modelos de 500 W e 1000 W.

184, 227, 228.

**Shutter** – também chamado de obturador, é um dispositivo importado da fotografia, última barreira de passagem para a luz antes que ela atinja um sensor ou filme fotográfico. Em alguns tipos de refletores com lâmpadas não dimerizáveis, é usado um *shutter* para limitar gradativamente a passagem da luz e também para poder apagar e acender a luz sem esperar o tempo da lâmpada.

212,

**Silhueta** – diferentemente da sombra projetada ou da sombra chinesa, a silhueta caracteriza-se pela revelação da forma de um corpo ou objeto quando iluminado pela contraluz ou localizado à frente de uma superfície iluminada.

92, 126, 207.

**Silk** – tipo de filtro difusor que tem a propriedade de alongar o facho luminoso.

220.

**Simuladores** ou **software de programação** – ferramentas digitais usadas para simular projetos de iluminação em 3D e pré-programar consoles digitais computadorizados.

27, 59, 69, 71.

**Site specific** – nome dado a espaços cênicos adaptados escolhidos especialmente para montagens de espetáculos criados em relação direta com o ambiente, cujos elementos dialogam com o meio circundante no qual acontece o processo criativo.

28, 97, 192, 197, 198, 199, 210, 292.



**Sombra** – projetada (fonte luminosa e objeto à frente do anteparo) ou chinesa (fonte luminosa e objeto atrás do anteparo), a sombra é um importante recurso dramático e dramatúrgico do teatro e das artes cênicas em geral, tanto pelo seu aspecto narrativo quanto estético e sensorial.

108, 114, 119, 120, 184, 207, 224, 266, 271, 277, 282, 294.

**Sonoplastia** – linguagem e elemento do espetáculo ou da encenação usado na criação da ambientação sonora das cenas ou performances, também conhecido como *sound design*.

16, 23, 38, 40, 47, 84, 186, 207, 215, 216, 274.

**Sutil Companhia de Teatro** – criada em 1993 por Felipe Hirsh e Guilherme Weber, na cidade de Curitiba (PR), a companhia conquistou fama com o espetáculo *A Vida é Feita de Som e de Fúria*. Desde então vem realizando novas produções com repercussão nacional e internacional.

43.

**Teatro da Vertigem** – iniciou suas atividades na cidade de São Paulo em 1992 com o espetáculo *O Paraíso Perdido na Igreja Santa Ifigênia*, seguido de mais dois espetáculos do qual constituiu a sua Trilogia Bíblica sob a direção de Antônio Araújo e iluminação de Guilherme Bonfanti, apresentada em diversos festivais nacionais e internacionais.

33, 35, 43, 177, 190, 191, 192, 193, 195, 198, 199, 203, 204, 209, 210, 211, 291, 292, 297.

**Teatro Oficina** – a companhia de teatro fundada em 1858 pelo ator, diretor e dramaturgo Zé Celso Martinez Correa. Foi instalada no espaço arquitetônico homônimo projetado em 1992 pela arquiteta Lina Bo Bardi e inaugurado em 1994. Recentemente deu origem à Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona.

29, 33, 71, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 270, 293.

**Théâtre du Soleil** – coletivo de artistas de teatro fundado em 1964 por Ariane Mnouchkine e Philippe Léotard, atualmente ocupa um dos cinco pavilhões da Cartoucherie em Paris com grades produções teatrais mundialmente conhecidas.

41, 95.

**Théâtre National de Bretagne** – instituição cultural e centro dramático nacional criado em 1990 na região francesa da Bretanha, com a missão de articular em torno da criação a difusão e a formação em artes do espetáculo.

117.

**Temperatura de cor** – corresponde à aparência cromática da luz emitida por uma fonte luminosa cuja sensação visual está relacionada à temperatura absoluta da luz emitida, medida em kelvin (título do seu criador, o Lord de Kelvin de Largs) e cuja grandeza pode ser comparada ao conjunto de sensações térmica e cromática da luz do dia, mais baixa e quente durante o nascer e o pôr do sol (2.800 K) e mais alta e fria ao meio-dia (6.000 K). No teatro, as lâmpadas halógenas e os filtros corretivos CTO (*Colour Temperature Orange*) produzem efeitos mais quentes e o LED, lâmpadas fluorescentes e filtros corretivos CTB (*Colour Temperature Blue*) produzem efeitos mais frios.

70, 82, 197, 221, 280,

**Visual cênico** – conceito apresentado pela pesquisadora francesa Christine Richier. Refere-se ao resultado visual final de uma composição cênica, a ambientação especialmente desenvolvida para um espetáculo.

17, 46, 49, 53, 74, 99, 100, 106, 109, 110, 127, 171, 215, 220, 255, 275.

---

## SOBRE A AUTORA



**Nadia Moroz Luciani** é iluminadora, designer, professora e pesquisadora em Artes Cênicas na Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), além de coordenadora do curso de Bacharelado em Artes Cênicas e do projeto de extensão LABIC – Laboratório de Iluminação Cênica da FAP. Atua desde 1989 como iluminadora profissional, operadora de luz, diretora de palco e tradutora técnica para diversas companhias e espetáculos nacionais e internacionais. Suas pesquisas científicas abrangem os temas da pedagogia da iluminação cênica e a performatividade da luz. É graduada em design gráfico pela Universidade Federal do Paraná (DEARTES-UFPR -

1995), mestre em teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (PPGT-CEART-UDESC - 2014) e doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA-USP - 2020) com doutorado sanduíche (CAPES-PRINT) na Universidade de Lille (UDL - 2019-2020). Atualmente mora em Curitiba - PR, no sul do Brasil.

<https://orcid.org/0000-0001-5748-8201>

Este livro foi composto com as famílias das fontes  
Niramit, Cafeteria e Eric Machat Script  
Feito no Brasil – Outubro 2024

Por meio de sua presença como materialidade poética, a iluminação cênica afeta e interfere na cena e na percepção do público. A fim de comprovar sua atuação performativa, investigações a respeito da arte, do teatro, da cenografia em seu conceito mais amplo e do design permeiam conceitos basilares das práticas teatrais e processos criativos dos séculos XX e XXI e buscam analisar a luz-matéria como agente performativo explorando seus efeitos sobre a percepção humana. Por fim, a análise de alguns projetos de luz, cujas proposições da iluminação indicam características performativas, permitem explorar e comprovar o conceito apresentado de performatividade da luz.

