



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ARTES**

TARIK COELHO ALVES

ATMOSFERA IMANENTE:
Poética de Luz da Companhia Moderno de Dança

**Belém
Junho - 2015**

TARIK COELHO ALVES

ATMOSFERA IMANENTE:
Poética de Luz da Companhia Moderno de Dança

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre do Programa de Pós Graduação em Artes (PPG-Artes) do Instituto de Ciência das Artes – ICA da Universidade Federal do Pará – UFPA.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucahy

Belém
Junho – 2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Alves, Tarik Coelho, 1985-

Atmosfera imanente: poética de luz da Companhia
Moderno de Dança / Tarik Coelho Alves. - 2015.

Orientadora: Ana Flávia Mendes Sapucahy.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Cenotécnica - iluminação. 2. Iluminação
de cena. 3. Teatro - cenografia. I. Título.

CDD 23. ed. 792.025



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA I
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos onze (11) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as quinze (15) hora Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, sob presidência da orientadora professora doutora **Ana Flávia Mendes Sapucahy** ao disposto artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, para presenciar a defesa oral de Dissertação de **Tárik Coelho Alves**, Intitulada: **ATMOSFERA IMANENTE: Poética de Luz da Companhia Moderna de Dança**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento Interno acima mencionado, pelos professores doutores **Ana Flávia Mendes Sapucahy** e **José Afonso Medeiros Souza** da Universidade Federal do Pará, e **Giselle da Cruz Moreira** da Universidade Federal do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas do mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaboração dos pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 11 de Junho de 2015.

Prof. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy

Ana Flávia Mendes Sapucahy

Profa. Dr. José Afonso Medeiros Souza

José Afonso Medeiros Souza

Prof. Dra. Giselle da Cruz Moreira

Giselle da Cruz Moreira

Tárik Coelho Alves

Tárik Coelho Alves

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Tarik Coelho Alves

Local e Data

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo de criação da visualidade em iluminação cênica dentro dos espetáculos da Companhia Moderno de Dança. Entendendo que a iluminação cênica no processo criativo desta companhia absorve os princípios criadores do corpo que dança e desenvolve sua poética própria, aponto aqui as aproximações entre a metodologia do grupo, isto é, a dança imanente, e os procedimentos que permeiam a criação da iluminação na referida companhia. Partindo de uma análise das suas particularidades cenográficas e das visualidades obtidas na cena através da iluminação cênica, a pesquisa tem como mote a busca pela assinatura visual do iluminador cênico e o modo como este desenvolve seus processos de criação. Como fundamentação teórica das artes visuais e da dança, utilizam-se os estudos sobre estética da luz de Gill Camargo e Iara Souza, criatividade e processos de criação de Anna Mantovani e dança imanente em Ana Flávia Mendes e Luiza Souza, entre outras teorias que tratem de visualidade e corporeidade, como Johann Goethe, Donis Dondis, João de Jesus Paes Loureiro e José Gil. Como metodologia, utiliza-se o referencial da etnopesquisa, de Roberto Sidnei Macedo, na perspectiva da observação participante, adotando como estratégias a pesquisa bibliográfica e análise documental. Dessa forma, dão-se bases para o entendimento desta visualidade obtida na dança, assim propondo a ampliação do conceito de *Atmosfera Influyente* por meio da aproximação com a dança imanente, desenvolvendo e organizando a *Atmosfera Imanente* como uma assinatura visual do iluminador cênico.

Palavras-chave: iluminação cênica; dança; processo criativo.

ABSTRACT

This research investigates the creative process of visuality in stage lighting of Companhia Moderna de Dança's spectacles. While understanding that stage lighting during the creative process of this company absorbs the creating principles of the body that dances and develops its own poetics, I point here the approaches between this group's methodology, i.e., the immanent dance, and the procedures that permeate the lighting creation in this aforementioned company. Starting from an analysis of its scenographical particularities and the visualities obtained on stage through lighting, the research aims to search for the visual signature of the scenic lighting designer and the way by which he develops his creative processes. The theoretical foundations of visual arts and dance used here are the ones related to Gil Camargo's and Iara Souza's studies of light aesthetics, Anna Mantovani's creativity and creative processes, and Ana Flávia Mendes's and Luiza Souza's immanent dance, amongst other theories that verse about visuality and corporeity, such as Johann Goethe, Donis Dondis, João de Jesus Paes Loureiro and José Gil. As for the methodology, this research makes use of Roberto Sidnei Macedo's ethno research, through the perspective of the participating observation, adopting strategies of bibliographic research, open interviews and documental analysis. Thus, there will be bases for the understanding of this visuality obtained in contemporary dance, proposing then a broadening of the *Influential Atmosphere* concept by approaching the immanent dance, developing and organizing the *Immanent Atmosphere* as the visual signature of the stage lighting designer.

Key-words: stage lighting; dance; creative process.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Rosário Coelho, por toda dedicação, confiança e carinho.

Aos meu irmão Eric Coelho, minha irmã Gabriela Coelho e minha cunhada Laurenn Coelho, pelas energias positivas emanadas durante a pesquisa.

À Companhia Moderno de Dança pelo convite ao caminho de crescimento que travamos durante nossa vivência em conjunto, resultando em um aperfeiçoamento artístico em nossas ações.

À Ana Flavia Mendes Sapucahy e Gláucio Quadros Sapucahy em especial, por serem como mãe e pai desta família, que é a Companhia Moderno de Dança, e por serem os principais guias deste caminho da pesquisa em artes.

À Iara Regina Souza, mãe, amiga e companheira de trabalho.

À UFPA pelo caminho de estudos que trilho dentro dela, em especial ao PPGArtes e todo quadro de professores do Mestrado em Artes.

Ao Colégio Moderno por abrigar a Companhia Moderno de Dança, em seu interior, e assim permitir o desenvolvimento das pesquisas com a liberdade artística necessária.

Aos colegas de mestrado que juntos caminhamos com a ansiedade de sempre melhorar nossas pesquisas, sempre dando palpites nos trabalhos, surgindo, assim, uma boa idéia.

Em especial à Adriana Cruz, Ramiro Quaresma, Luciana Porto, Carmem Bragança, Sandra Perlin, Paulo Santana, Marluce Oliveira.

Aos fotógrafos Manoel Pantoja, Guy Veloso e Ercy Souza pelas fotos cedidas para a pesquisa.

Ao Juanielson Silva, pelo desenho de refletor que acompanha a numeração das folhas.

À Cláudia Palheta, Anibal Pacha, Bruce Macedo, Paulo de Tarso, Ézia Neves e Jorge Torres, pela compreensão e ajuda, como colegas de profissão na UFPA, nos momentos diversos do mestrado

Por fim a todos que acreditaram no projeto, e que de uma forma ou de outra, auxiliaram no processo de investigação desta pesquisa.

aos fundadores da Companhia Moderna de Dança



*A Companhia Moderna de Dança
é fruto de um árduo trabalho de equipe.*

*Um exemplo de que a dança, como
As outras expressões da arte, transforma o homem,
Tornando-o melhor e mais sensível.*

Marlene Vianna

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lâmpada Halógena (fonte: Google imagens) _____	18
Figura 2 - Rabicho de Luz (fonte: arquivo pessoal) _____	18
Figura 3 - Foto da primeira apresentação do Espetáculo Marcelino em 2000 (Fonte: arquivo pessoal) _____	20
Figura 4 - Identidade Visual do 13º FEDAP (fonte: arquivo pessoal) _____	22
Figura 5 - Maquete eletrônica do Teatro da Harmonia (Fonte: arquivo pessoal) _____	25
Figura 6 - Teatro Grego (fonte: COLE, 2011, pág. 118) _____	31
Figura 7 - Artefato Iluminante a base de óleo animal (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	32
Figura 8 - Desenho de um Refletor à Vela de Cera (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	33
Figura 9 - Refletor à Vela (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	33
Figura 10 - Refletor à Vela com alteração da Cor (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	34
Figura 11 - Emissor de luz a Gás 02 (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	35
Figura 12 - Sistema de propulsão do Gás pelos canos e mangueiras de distribuição (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	35
Figura 13 - Emissor de luz a Gás 01 (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	36
Figura 14 - Um dos primeiros sistemas de refletor cênico, ainda a Gás, que evoluiria para os refletores elétricos atuais (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	37
Figura 15 - Bastidores de uma cena com destaque para a posição dos emissores de luz a gás (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	37
Figura 16 - A iluminação elétrica se apropriou das posições do sistema a gás para melhor adaptar-se às necessidades das edificações (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	38
Figura 17 - Usina de produção de energia localizada na própria edificação (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	39
Figura 18 - Sistema de Controle da Luz e de comunicação entre palco e controle (fonte: http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html) _____	39
Figura 19 - Gravura de um olho humano (fonte: TORMANN, 2006, pág. 33) _____	44
Figura 20 - Sistema de Cor RGB e CMYK (Fonte: http://dontstoprecord.blogspot.com.br/) _____	45
Figura 21 - Espetáculo Lírica Morada (Foto: Guy Veloso) _____	48
Figura 22 - Rabiscos dos movimentos coreográficos durante o processo criativo (fonte: arquivo pessoal) _____	51

Figura 23 - Adolphe Appia (fonte: Google Imagens)	52
Figura 24 - Alvin Nikolais (fonte: Google Imagens)	52
Figura 25 - Cenário concebido por Appia (fonte: Google Imagens)	53
Figura 26 - Cena concebida por Nikolais (fonte: Google Imagens)	54
Figura 27 - Refletor Elipsoidal (fonte: www.dexel.com)	54
Figura 28 - Espelho Eliptico (fonte: www.dexel.com)	54
Figura 29 - Artefato "faca" - (foto: arquivo pessoal)	55
Figura 30 - Cena espetáculo Reforma (foto: Manoel Pantoja)	55
Figura 31 - Artefato "gobo" (foto: arquivo pessoal)	56
Figura 32 - Cena do Espetáculo Lírica Morada (fonte: Arquivo pessoal)	56
Figura 33 - Refletor Plano Convexo (fonte: www.dexel.com)	59
Figura 34 - Lente Plano Convexa (fonte: Google Imagens)	59
Figura 35 - Refletor Fresnell (fonte: www.dexel.com)	59
Figura 36 - Lente Fresnell (fonte: Google Imagens)	59
Figura 37 - Cena do Espetáculo Reforma (foto: Manoel Pantoja)	63
Figura 38 - Cena do Espetáculo Lírica Morada (Foto: Guy Veloso)	64
Figura 39 - Mapa de Luz adaptado do Espetáculo Lírica Morada (fonte: arquivo pessoal)	65
Figura 40 - Espaço Cênico do Espetáculo Reforma (Fonte: arquivo pessoal)	68
Figura 41 - Intérpretes-criadores utilizando o figurino cinza como predominante (fonte: arquivo pessoal)	69
Figura 42 - Intérpretes-criadores alterando o figurino e revelando o vermelho (fonte: arquivo pessoal)	69
Figura 43 - Intérpretes-criadores com os figurinos cinza e vermelho em equilíbrio (fonte: arquivo pessoal)	70
Figura 44 - Primeira imagem do Reforma (foto: arquivo pessoal)	72
Figura 45 - Os corpos e seus universos de luz (fonte: arquivo pessoal)	73
Figura 46 - Os corpos e seus universos de luz 2 (fonte: arquivo pessoal)	73
Figura 47 - Espaço cênico revelado (fonte:arquivo pessoal)	74
Figura 48 - Intérpretes-criadores se direcionando ao fundo do palco (fonte: arquivo pessoal)	75
Figura 49 - Luz de nossas bases (fonte: arquivo pessoal)	76
Figura 50 - Real e Virtual no Vermelho 01 (fonte: arquivo pessoal)	77
Figura 51 - Real e Virtual no Vermelho 02 (fonte: arquivo pessoal)	77
Figura 52 - Real e Virtual no Vermelho 03 (fonte: arquivo pessoal)	78
Figura 53 - Transição 01 - Corpos em Sintonia (fonte: arquivo pessoal)	79
Figura 54 - Transição 01 - Foco central 01 (fonte:arquivo pessoal)	79
Figura 55 - Transição 01 - Foco central 02 (fonte: arquivo pessoal)	80
Figura 56 - Transição 01 - Foco central 03 (fonte: arquivo pessoal)	80
Figura 57 - Ercy e os Espaços de Luz 01 (fonte:arquivo pessoal)	81
Figura 58 - Ercy e os Espaços de Luz 02 (fonte:arquivo pessoal)	81
Figura 59 - Ercy e os Espaços de Luz 03 (fonte:arquivo pessoal)	82
Figura 60 - Ercy e os Espaços de Luz 04 (fonte:arquivo pessoal)	82
Figura 61 - Ercy e os Espaços de Luz 05 (fonte:arquivo pessoal)	83

Figura 62 - Ercy e os Espaços de Luz 06 (fonte:arquivo pessoal)	83
Figura 63 - Ercy e os Espaços de Luz 07 (fonte:arquivo pessoal)	83
Figura 64 - Ercy e os Espaços de Luz 08 (fonte:arquivo pessoal)	84
Figura 65 - Ercy e os Espaços de Luz 09 (fonte:arquivo pessoal)	84
Figura 66 - Ercy e os Espaços de Luz 10 (fonte:arquivo pessoal)	85
Figura 67 - Ercy e os Espaços de Luz 11 (fonte:arquivo pessoal)	85
Figura 68 - Ercy e os Espaços de Luz 12 (fonte:arquivo pessoal)	86
Figura 69 - Ercy e os Espaços de Luz 13 (fonte:arquivo pessoal)	86
Figura 70 - Metrônomo 01 (fonte: arquivo pessoal)	87
Figura 71 - Metrônomo 02 (fonte: arquivo pessoal)	87
Figura 72 - Metrônomo 03 (fonte: arquivo pessoal)	88
Figura 73 - Metrônomo 04 (fonte: arquivo pessoal)	88
Figura 74 - Metrônomo 05 (fonte: arquivo pessoal)	89
Figura 75 - Metrônomo 07 (fonte: arquivo pessoal)	89
Figura 76 - Fogo e Tecnologia 01 (fonte: arquivo pessoal)	89
Figura 77 - Fogo e Tecnologia 02 (fonte: arquivo pessoal)	90
Figura 78 - Fogo e Tecnologia 03 (fonte: arquivo pessoal)	91
Figura 79 - Fogo e Tecnologia 04 (fonte: arquivo pessoal)	91
Figura 80 - Fogo e Tecnologia 05 (fonte: arquivo pessoal)	92
Figura 81 - Fogo e Tecnologia 06 (fonte: arquivo pessoal)	92
Figura 82 - Fogo e Tecnologia 07 (fonte: arquivo pessoal)	92
Figura 83 - Fogo e Tecnologia 08 (fonte: arquivo pessoal)	93
Figura 84 - Fogo e Tecnologia 09 (fonte: arquivo pessoal)	93
Figura 85 - Transição 02 – Corpos nos Voil’s 01 (fonte: arquivo pessoal)	94
Figura 86 - Transição 02 – Corpos nos Voil’s 02 (fonte: arquivo pessoal)	94
Figura 87 - Transição 02 – Corpos nos Voil’s 03 (fonte: arquivo pessoal)	95
Figura 88 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 01 (fonte: arquivo pessoal)	96
Figura 89 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 02 (fonte: arquivo pessoal)	96
Figura 90 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 03 (fonte: arquivo pessoal)	97
Figura 91 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 04 (fonte: arquivo pessoal)	97
Figura 92 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 05 (fonte: arquivo pessoal)	97
Figura 93 - Transição 03 – pés no comando 01 (fonte: arquivo pessoal)	98
Figura 94 - Transição 03 – pés no comando 01 (fonte: arquivo pessoal)	98
Figura 95 - Escravos de Jó 01 (fonte: arquivo pessoal)	99
Figura 96 - Escravos de Jó 02 (fonte: arquivo pessoal)	100
Figura 97 - Escravos de Jó 03 (fonte: arquivo pessoal)	100
Figura 98 - Dissertações em Companhia 01 (fonte:arquivo pessoal)	101
Figura 99 - Dissertações em Companhia 02 (fonte:arquivo pessoal)	102
Figura 100 - Dissertações em Companhia 03 (fonte:arquivo pessoal)	102
Figura 101 - Dissertações em Companhia 04 (fonte:arquivo pessoal)	103
Figura 102 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados 01 (fonte: arquivo pessoal)	103
Figura 103 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados 02 (fonte: arquivo pessoal)	104
Figura 104 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados 03 (fonte: arquivo pessoal)	104
Figura 105 - Cena Final 01 (fonte: arquivo pessoal)	105

Figura 106 - Cena Final 02 (fonte: arquivo pessoal)	105
Figura 107 - Cena Final 03 (fonte: arquivo pessoal)	106
Figura 108 - Cena Final 04 (fonte: arquivo pessoal)	106
Figura 109 - Cena Final 05 (fonte: arquivo pessoal)	106
Figura 110 - Cena Final 06 (fonte: arquivo pessoal)	107
Figura 111 - Cena Final 07 (fonte: arquivo pessoal)	107
Figura 112 - Cena Final 08 (fonte: arquivo pessoal)	108
Figura 113 - Cena Final 09 (fonte: arquivo pessoal)	108
Figura 114 - Cena Final 10 (fonte: arquivo pessoal)	108
Figura 115 - Cena Final 11 (fonte: arquivo pessoal)	109
Figura 116 - Cena Final 12 (fonte: arquivo pessoal)	110
Figura 117 - Cena Final 13 (fonte: arquivo pessoal)	110
Figura 118 - Cena Final 14 (fonte: arquivo pessoal)	110
Figura 119 - Cena Final 15 (fonte: arquivo pessoal)	111
Figura 120 - Cena Final 16 (fonte: arquivo pessoal)	111
Figura 121 - Cena Final 17 (fonte: arquivo pessoal)	112
Figura 122 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 01 (Fonte: Guy Veloso)	118
Figura 123 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 02 (Fonte: Guy Veloso)	119
Figura 124 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 03 (Fonte: Guy Veloso)	120
Figura 125 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 04 (Fonte: Guy Veloso)	120
Figura 126 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 05 (Fonte: Guy Veloso)	121
Figura 127 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 06 (Fonte: Guy Veloso)	122
Figura 128 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 07 (Fonte: Guy Veloso)	122
Figura 129 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 08 (Fonte: Guy Veloso)	123
Figura 130 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 09 (Fonte: Guy Veloso)	123
Figura 131 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 10 (Fonte: Guy Veloso)	124
Figura 132 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 11 (Fonte: Guy Veloso)	125
Figura 133 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 12 (Fonte: Guy Veloso)	126
Figura 134 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 13 (Fonte: Guy Veloso)	126
Figura 135 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 14 (Fonte: Guy Veloso)	127
Figura 136 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 15 (Fonte: Guy Veloso)	128
Figura 137 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 16 (Fonte: Guy Veloso)	129
Figura 138 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 17 (Fonte: Guy Veloso)	130
Figura 139 - Espetáculo UM - Segunda Temporada (Fonte: Guy Veloso)	130
Figura 140 - UM - 001 (fonte: Ercy Souza)	132
Figura 141 - UM - 002 (fonte: Ercy Souza)	132
Figura 142 - UM - 003 (fonte: Ercy Souza)	133
Figura 143 - UM - 004 (fonte: Ercy Souza)	133
Figura 144 - UM - 005 (fonte: Ercy Souza)	133
Figura 145 - UM - 006 (fonte: Ercy Souza)	134
Figura 146 - UM - 007 (fonte: Ercy Souza)	134
Figura 147 - UM - 008 (fonte: Ercy Souza)	134
Figura 148 - UM - 009 (fonte: Ercy Souza)	135
Figura 149 - UM - 010 (fonte: Ercy Souza)	135

Figura 150 - UM - 011 (fonte: Ercy Souza)	136
Figura 151 - UM - 012 (fonte: Ercy Souza)	137
Figura 152 - UM - 013 (fonte: Ercy Souza)	137
Figura 153 - UM - 014 (fonte: Ercy Souza)	138
Figura 154 - UM - 015 (fonte: Ercy Souza)	139
Figura 155 - UM - 016 (fonte: Ercy Souza)	139
Figura 156 - UM - 017 (fonte: Ercy Souza)	140
Figura 157 - UM - 018 (fonte: Ercy Souza)	141
Figura 158 - UM - 019 (fonte: Ercy Souza)	141
Figura 159 - UM - 020 (fonte: Ercy Souza)	141
Figura 160 - UM - 021 (fonte: Ercy Souza)	142
Figura 161 - UM - 022 (fonte: Ercy Souza)	142
Figura 162 - UM - 023 (fonte: Ercy Souza)	142
Figura 163 - UM - 024 (fonte: Ercy Souza)	143
Figura 164 - UM - 025 (fonte: Ercy Souza)	143
Figura 165 - UM - 026 (fonte: Ercy Souza)	143
Figura 166 - UM - 027 (fonte: Ercy Souza)	144
Figura 167 - UM - 028 (fonte: Ercy Souza)	144
Figura 168 - UM - 029 (fonte: Ercy Souza)	145
Figura 169 - UM - 030 (fonte: Ercy Souza)	146
Figura 170 - UM - 031 (fonte: Ercy Souza)	147
Figura 171 - UM - 032 (fonte: Ercy Souza)	148
Figura 172 - UM - 033 (fonte: Ercy Souza)	149
Figura 173 - UM - 034 (fonte: Ercy Souza)	149
Figura 174 - UM - 035 (fonte: Ercy Souza)	149
Figura 175 - UM - 036 (fonte: Ercy Souza)	150
Figura 176 - UM - 037 (fonte: Ercy Souza)	150
Figura 177 - UM - 038 (fonte: Ercy Souza)	151
Figura 178 - UM - 039 (fonte: Ercy Souza)	151
Figura 179 - UM - 040 (fonte: Ercy Souza)	151
Figura 180 - UM - 041 (fonte: Ercy Souza)	152
Figura 181 - UM - 042 (fonte: Ercy Souza)	153
Figura 182 - UM - 043 (fonte: Ercy Souza)	154
Figura 183 - UM - 044 (fonte: Ercy Souza)	155
Figura 184 - UM - 045 (fonte: Ercy Souza)	156
Figura 185 - UM - 046 (fonte: Ercy Souza)	157
Figura 186 - UM - 047 (fonte: Ercy Souza)	158
Figura 187 - UM - 048 (fonte: Ercy Souza)	158
Figura 188 - UM - 049 (fonte: Ercy Souza)	159
Figura 189 - UM - 050 (fonte: Ercy Souza)	159
Figura 190 - UM - 051 (fonte: Ercy Souza)	159
Figura 191 - UM - 052 (fonte: Ercy Souza)	160
Figura 192 - UM - 053 (fonte: Ercy Souza)	160
Figura 193 - UM - 054 (fonte: Ercy Souza)	160

Figura 194 - UM - 055 (fonte: Ercy Souza)	161
Figura 195 - UM - 056 (fonte: Ercy Souza)	161
Figura 196 - UM - 057 (fonte: Ercy Souza)	161
Figura 197 - UM - 058 (fonte: Ercy Souza)	162

Sumário

1 – Acender da Chama	17
2 – Apontamentos Histórico-Científicos Sobre a Luz	30
2.1 – A Coloração do Olhar	43
3 – Da Faísca ao Brilho	48
3.1 – Assinatura Visual – <i>um estilo de iluminar</i> ou <i>Procedimentos da Criação em Iluminação Cênica dentro da Companhia Moderno de Dança</i>	49
3.2 – A Reforma para o <i>Reforma</i>	68
3.3 – Nossas Cenas.....	72
4 – A Poética da Companhia Moderno de Dança.....	113
4.1 – Uma Poética de Criação em Dança	114
5 – <i>UM</i>	118
5.1 – <i>UM</i> espetáculo de imagens.....	132
6 – Referências	163



1 – Acender da Chama

A minha relação com a luz vem desde muito criança. Ela começou, na verdade, através da curiosidade em cima da eletricidade. Meu irmão sempre me conta que, quando tinha por volta de 2 anos de idade, estourei uma tomada na minha casa no Bairro de Canudos, em Belém, com um Playmobil¹ dele, não sei ao certo como fiz, e nem que partes do brinquedo utilizei para isso, só sei desse relato, “desde teus dois anos, quando tu estourou meu Playmobil, que tu vens fuçando isso de eletricidade”, palavras de meu irmão que sempre lembro.

Minha primeira lembrança com eletricidade vem um certo tempo depois, já no apartamento que vivi boa parte da minha vida (1991-2012), no Bairro do Reduto, também em Belém, quando coloquei as duas pontas de um cabo P2/P2² na tomada, o brilho me encantou, e logo tudo ficou escuro. Tinha disparado o disjuntor³ das tomadas e lâmpadas do apartamento, isso em 1991, quando tinha 6 anos.

Nesse momento descobri várias coisas: que se eu colocar o mesmo fio dos dois buracos da tomada, ela explode e desliga o disjuntor; que um cabo P2/P2 não é pra usar com elétrica, e sim com áudio; que a explosão criou uma marca no metal que mudou a cor dele; entre outras coisas que aos poucos fui explorando. Lembro que aquela tomada ficou anos sem ser usada, até eu, com mais idade, trocá-la. Já sabia que não poderia encostar os cabos na hora de trocar.

Neste mesmo período, minha mãe possuía uma loja de roupas chamada “Cabide Fino”. Em meados dos anos 1990, ela desativou a loja e levou todo o material para nossa residência. Movéis, araras, cortinas, bancos, e o que mais me encantava, os refletores. Ela não tinha refletores muito rebuscados, eram basicamente de 3 tipos, e somente um se utilizava de lâmpada halógena⁴. Mas na época, pra mim eram tudo. Tinha um modelo que podia rodar no eixo e na inclinação, duplo, que pareciam dois canhões de luz, brincava assim com eles, dando “tiros” de raios de luz, assistia na época *Guerra nas Estrelas*⁵ e *Jornada nas Estrelas*⁶, tinha que ser criativo dessa forma.

¹ Playmobil – Brinquedo popular das décadas de 1980 e 1990, imitavam figuras e construções humanas

² Cabo P2/P2 – Cabo de áudio, com conectores tipo “fone de ouvido” nas duas pontas

³ Disjuntor – Artefato de segurança para circuitos elétricos, funciona interrompendo a corrente elétrica em casos de curto circuito ou sobrecarga do sistema

⁴ Lâmpada Halógena – Lâmpada incandescente com gás halógeno em seu interior, ampliando assim a possibilidade de potências elevadas nas lâmpadas sem aumentar seu tamanho

⁵ Guerra nas Estrelas – Série de filmes de ficção científica, popular desde a década de 1970

⁶ Jornada nas Estrelas – Série de televisão e filmes de ficção científica, popular desde a década de 1960



O refletor que usava lâmpada halógena (Figura 1) era forte pra mim na época, mas mesmo assim eu já percebia que tinha que ligar ele depois de pendurar, amarrava com fios de barbante, e quando ligava, tinha que ser rápido pra direcionar, pois ele esquentava muito. Usava pra brincar de várias coisas, de luz diferente pros *Legos*⁷ e de luz de desfile para as bonecas de minha irmã, entre outras criatividade de criança.

A fase *Lego* e luz foi muito interessante, já tinha um pouco mais de idade, sabia montar rabicho de luz⁸ (Figura 2) aprendi olhando como eram ligados os abajures de minha avó. E um determinado dia, resolvi que iria montar meu próprio abajur de Lego. Tinha umas peças transparentes, e raras, que eu percebia que a luz passava por elas. Todo feliz fui montar o rabicho de luz e fiz meu abajur.



Figura 1 - Lâmpada Halógena (fonte: Google imagens)



Figura 2 - Rabicho de Luz (fonte: arquivo pessoal)

⁷ LEGO – Brinquedo de montar popular que imita figuras e construções humanas

⁸ Rabicho de luz – Artefato elétrico composto por 3 partes, plug macho, cabo e bocal, que juntos tornam-se um artefato seguro para acender uma lâmpada elétrica



Usei uma lâmpada incandescente qualquer que tinha em casa, e montei o cubo de lego por volta. Foi a primeira experiência que fiz onde descobri que não poderia deixar plástico encostar no vidro da lâmpada, pois ele iria derreter. As peças que encostaram no vidro, todas no lixo, e o cheiro de queimado ficou a noite toda no quarto.

Nesse mesmo período, ia descobrindo como funcionava a elétrica nas visitas que fazia na casa de minha avó. Principalmente no período natalino, quando ela tirava as lâmpadas das caixas e pedia pra irmos testando uma a uma. Todas tinham que funcionar, e ela ia ensinando como consertar cada conjunto.

A cada Natal, um desafio novo. Até o dia que ela comprou uma árvore nova e queria toda cheia de luz, e no meio da sala. Puxar extensão, distribuir a luz, pequenos procedimentos que se tornariam minha vida logo mais.

Estudei no Instituto Dom Bosco, colégio Salesiano situado no Bairro do Reduto, até a 8ª série. Desde a 4ª Série, sempre estive envolvido com as produções dos eventos, e como o Instituto não possuía iluminação na quadra de esportes, na época, os eventos sempre ocorriam durante o dia. Lá tive contato direto com sonorização⁹, um ramo de minha vida que tenho uma certa dedicação, porém não muito explorada.

No meu último ano no Instituto Dom Bosco, a 8ª Série, fizemos na Festa Junina, uma Sala do Terror, a qual fiquei responsável por ambientar, colocando os objetos que seriam de terror, bem como a iluminação. Foi minha primeira iluminação feita para o público geral. Não tinha noção de quantidade, mas sabia o que precisava pra fazer funcionar as coisas. Quando lembro que até hoje tenho objetos desse dia. Comprei 30 lâmpadas vermelhas e 30 bocais de cerâmica¹⁰, 10 metros de fio e fitas isolante. Usei 10 lâmpadas e tive que comprar mais metros de fio, tinha 14 anos. O material restante, fui usando ao longo dos anos, e até hoje, ainda tenho bocal de cerâmica sem ter usado.

No Ensino Médio, passei a estudar no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, colégio Marista situado no Bairro de Nazaré. Lá conheci, através de indicação do meu irmão, o Setor de Arte e Cultura, SEAC, e a sua coordenadora Vânia Rio¹¹. Uma excelente produtora de espetáculos, e engajada nas atividades do Colégio. Neste ano, 2000, a Congregação Marista comemorava os 100 anos de sua chegada em Belém, e em comemoração a esta data, ocorreu a remontagem de um espetáculo chamado

⁹ Sonorização – Linha de trabalho que compreende a instalação de equipamentos de som para ambientes

¹⁰ Bocal de cerâmica – Artefato no qual a lâmpada é enroscada, neste caso, feito de cerâmica, suportando assim temperaturas mais elevadas, e proporcionando uma base para sustentação

¹¹ Vânia Rio – Coordenadora do Serviço de Arte e Cultura do Colégio Nazaré nos anos que estive como aluno do mesmo. Produtora de grandes eventos culturais internos maristas.



Marcelino, dirigido por Cláudio Barros¹², produzido por Vânia Rio, musicado por Celso Michiles¹³ e iluminado por Lauro Matos¹⁴.

Eu, participava do elenco, com 15 anos (Figura 3), e por minha linha de produção vinda desde o Instituto Dom Bosco, ajudei na produção também, o que me fez ficar próximo do iluminador, que, pacientemente, explicava as coisas para aquele rapaz extremamente curioso da peça.



Figura 3 - Foto da primeira apresentação do Espetáculo Marcelino em 2000 (Fonte: arquivo pessoal)

Esta peça foi apresentada no Teatro Margarida Schiwazappa, em Belém do Pará, meu primeiro contato com os bastidores de um teatro; na Olimpíada Marista Brasil Norte, em Fortaleza, do referido ano, e na Reunião Anual dos Irmãos Maristas, que ocorreu logo após a Olimpíada, em Recife. Pude perceber em pouco tempo, as adaptações necessárias, na iluminação e no cenário, para que o espetáculo pudesse ocorrer dentro do que fora imaginado. Nasce aí minha paixão pelo cênico, principalmente, trabalhar nos bastidores dos espetáculos.

O Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré promovia mais outros eventos que pertenciam ao SEAC, como Encerramento dos Jogos¹⁵ e a Cantata Natalina¹⁶, e eu,

¹² Cláudio Barros – Ator e diretor da cena paraense, dirigiu os espetáculos do Colégio Nazaré de 1999 e 2002

¹³ Celso Michiles – Maestro paraense, trabalhou no Colégio Nazaré entre 1999 e 2003, com várias atividades musicais e cênicas paraenses

¹⁴ Lauro Matos – Iluminador cênico e Técnico de iluminação nos teatros de Belém

¹⁵ Encerramento dos Jogos – atividade cultural que envolvia todo o Colégio Nazaré, com espetáculos de quadra divididos por série e competindo entre categorias

¹⁶ Cantata Natalina – atividade cultural do Coral Marista, que se apresentava no período natalino pela cidade de Belém



estava envolvido em todos, enquanto fui aluno. Foram 3 anos de muita dedicação e busca pelo conhecimento. Concluí o Ensino Médio em 2002, aprovado no curso de Arquitetura e Urbanismo, tanto da UNAMA, quanto da UFPA, que o resultado saiu no dia 15 de Março de 2003, meu aniversário.

Com a aprovação em Arquitetura e Urbanismo na UFPA, me inscrevi e comecei a cursar a faculdade. Me vi sem atividades cênicas. O que me deixou inquieto. Conheci muita gente nova, procurei conhecer os grupos de eventos de Belém, me aproximei do Grupo de Sapateado do Colégio Moderno¹⁷ e do Grupo Animazon¹⁸. 2003 e 2004 foram anos nos quais expandi meus conhecimentos sobre produção, principalmente ligados aos estudos que vinham da Arquitetura e Urbanismo, prestava muita atenção quando o assunto se referia a Luz, aos Teatros, aos Estilos.

Além da busca pelos conhecimentos em elétrica, em áudio, em iluminação, em produção, em arquitetura e urbanismo, uma área afim dessas todas estava dentro das minhas buscas, a fotografia. Sempre comento que a fotografia foi, e é, muito importante para o meu trabalho como iluminador. Minha memória é fotográfica, e recordo de detalhes que as vezes até eu mesmo me espanto, como a cor da toalha da mesa numa ceia de natal há 15 anos atrás.

A fotografia é um modo de ver de um fotógrafo, inserida num papel, e exposta para que os outros possam entender como ele visualizou aquele momento.

A fotografia é dominada pelo elemento visual em que interatuam o tom e a cor, ainda que dela também participem a forma, a textura e a escala. Mas a fotografia também põe diante do artista e do espectador o mais convincente simulacro da dimensão, pois a lente, como o olho humano, vê, e expressa aquilo que vê em uma perspectiva perfeita. Em conjunto, os elementos visuais essenciais da fotografia reproduzem o ambiente, e qualquer coisa, com enorme poder de persuasão. (...) Uma centena de fotógrafos com suas câmeras voltadas para o mesmo tema produzirão cem soluções visuais distintas, em mais uma demonstração previsível desse fator incrivitável que é a interpretação subjetiva (DONDIS, 2003, pág 215)

Assim como Dondis defende em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual*, entendo que o fotógrafo trabalha com a captura de imagens, cada um tem uma forma de ver, e essa multiplicidade de formas de ver do fotógrafo trazem esta percepção, no meu caso, da cena.

¹⁷ Grupo de Sapateado do Colégio Moderno – Grupo de dança que tem suas atividades realizadas esporadicamente desde 2002

¹⁸ Grupo Animazon – Grupo de pessoas que promovem eventos de cultura popular japonesa, regularmente, desde 2003



Ela foi minha ponte de ligação para meu fazer artístico da iluminação. A fotografia me aproximou da Companhia Moderno de Dança¹⁹, e foi absorvendo os entendimentos da fotografia, que comecei a me utilizar da iluminação cênica para revelar este meu olhar sobre a cena mostrada.

Meus primeiros contatos com a Companhia Moderno de Dança se deram através de uma amiga do ensino médio, Natália Menezes²⁰. Isso ocorreu por volta do ano de 2002, quando a Companhia Moderno de Dança ainda nem havia sido fundada²¹. Vieram os anos, e um evento realizado no segundo semestre do ano, no qual estive da primeira edição como participante, o FEDAP²² - Festival Escolar de Dança do Pará (Figura 4). Neste primeiro contato senti-me seduzido a trabalhar nas produções deste grupo. No II e o III FEDAP²³, participei como “amigo da Natália”, mas estava dentro do evento, tinha uma função, estava junto.



Figura 4 - Identidade Visual do 13º FEDAP (fonte: arquivo pessoal)

No final do ano de 2004 e início de 2005, a Companhia Moderno de Dança havia sido contemplada com uma atividade da época que ocorria no Teatro Experimental Waldemar Henrique, localizado na Praça da República, em Belém, o

¹⁹ Companhia Moderno de Dança – Companhia que faz parte desta pesquisa, tem suas atividades iniciadas no final de 2002, após encerrado o ano letivo escolar, e que mantém suas atividades até os dias atuais, com ramificações que vão além do grupo principal, como o Grupo de Dança Moderno Em Cena e o Projeto Social Aluno-Bailarino-Cidadão

²⁰ Natália Menezes – amiga de adolescência, começou sua vida artística ainda criança, em aulas de Ballet de uma escola de dança de Belém, aluna de Ana Flávia Mendes nesse período.

²¹ A fundação da Companhia Moderno de Dança ocorre no final de 2002.

²² O primeiro FEDAP acontece em Setembro de 2002,.

²³ Acontecendo em 2003 e 2004, respectivamente



Pauta Residência²⁴, no qual os grupos ficavam dois meses dentro do Teatro, ocorrendo sempre nas férias escolares, um mês ficava ensaiando e outro mês ficava em temporada. Nesse momento, vinha experimentando, autodidaticamente, recursos de fotografia, e como estava com tempo ocioso, e havia um encantamento pelo trabalho da Companhia Moderno de Dança, pedi para a Ana Flávia, meu elo de ligação, que pudesse assistir os ensaios e retirar fotos durante o processo. Recebido a aprovação, passei a frequentar os ensaios, e a medida que os problemas cênicos surgiam, eu ia me infiltrando e ajudando a resolver.

O primeiro problema a resolver, que me vem sempre quando penso nisso, foi de deixar o palco mais iluminado, pois a luz de serviço do Waldemar sempre foi aquém da necessidade iluminística. Já tinha conhecimento prévio de alguns refletores que havia conhecido nas temporadas do Colégio Nazaré²⁵, e tinha um certo conhecimento empírico com eletricidade. Juntei os dois, aliado à minha curiosidade inventiva e consegui, sem auxílio de nenhum outro técnico, ligar pela primeira vez um sistema de iluminação cênica, desde as potências²⁶ até a mesa de luz²⁷, me utilizando dos refletores que eu conseguia manusear e descobrindo algumas coisas como “a tomada que tem número, tem uma extensão correspondente”. Já havia “operado” uma mesa de luz antes, no Teatro Margarida Schivazappa, e a mesa de luz do Teatro Waldemar Henrique era da mesma marca, só que um modelo mais reduzido. Pronto, fiz minha primeira luz para a Companhia Moderno de Dança, muito feliz eu estava por dentro.

Nesses ensaios, quase diários, por algumas vezes a iluminadora do espetáculo ensaiado ia assistir, e fui conhecendo ela também. Sônia Lopes²⁸ fora uma importante pessoa neste momento. Conversava muito com ela sobre os aspectos da luz, e algumas coisas que notava que ocorria, e ela pacientemente me escutava e conversava também sobre outras coisas da luz. Ao final desta temporada, o Diretor Executivo da Companhia Moderno de Dança, Gláucio Sapucahy²⁹, me faz o convite para entrar *em companhia* e integrar a produção da mesma. E no último domingo daquele fevereiro de 2005, aceitei

²⁴ Neste ano a Companhia Moderno de Dança é contemplada para a remontagem do Espetáculo Metrôpole

²⁵ Estudei no Colégio Nazaré, nos anos de 2000 a 2002..

²⁶ Potência de luz – artefato eletro-eletrônico que concentra as ligações elétricas dos refletores

²⁷ Mesa de luz – artefato eletro-eletrônico que controla a potência de luz

²⁸ Sônia Lopes – Iluminadora da cena paraense, foi meu contato mais prolongado com uma pessoa dos bastidores da cena

²⁹ Gláucio Sapucahy – Educador físico, Coordenador de Educação Física do Colégio Moderno, Diretor Executivo da Companhia Moderno de Dança, uma pessoa de extrema importância na condução dos rumos da Companhia Moderno de Dança.



o convite para participar daquilo que, até então sem saber, passaria a fazer parte da minha vida, tanto artística quanto familiar.

Entrei na Companhia Moderna de Dança como fotógrafo e produtor técnico dos espetáculos. Dava-se, então, início a uma vivência que carrego comigo até hoje. Iluminador de Cenas. Nesse ano conheço Sônia Lopes a iluminadora do espetáculo *Metrópole*³⁰. Conversando com ela, fui descobrindo outros meios de utilizar a iluminação, a iluminação tinha sentido, tinha intenção, não era um simples clarear de cena, era um iluminar de sensações.

Começa minhas pesquisas em iluminação, suas formas de uso, e uso nos espetáculos e teatros. Começo a olhar tudo que é iluminado de modo diferente, analiso de onde vem e como é produzido aquele fecho de luz. Em 2006, conheci o Curso Técnico em Cenografia da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Tentei iniciar o curso, mas por incompatibilidade de horários com o curso de Arquitetura e Urbanismo, cancelei minha matrícula com duas semanas de percurso, prometendo a mim mesmo que voltaria a fazer logo que estivesse formado na graduação.

Defendi meu TCC em Janeiro de 2008, e em Arquitetura e Urbanismo, ou entregamos um projeto de uma edificação ou fazemos uma pesquisa histórica. Escolhi fazer o projeto de uma edificação, e escolhi como tema o Teatro. Estudei várias formas de se construir um teatro, pesquisei cenotecnia, sistema de plateia, e principalmente, sistemas de iluminação cênica, tudo para que o teatro pudesse atender a todo tipo de espetáculo cênico que se imaginasse.

Não tinha limites de orçamento, não coloquei limites no projeto. O projeto “*Theatro da Harmonia*” (Figura 5) fora aprovado com excelente e assim, concluía mais um ciclo de estudos para a cena.

³⁰ Espetáculo *Metrópole* – Primeiro espetáculo da Companhia Moderna de Dança

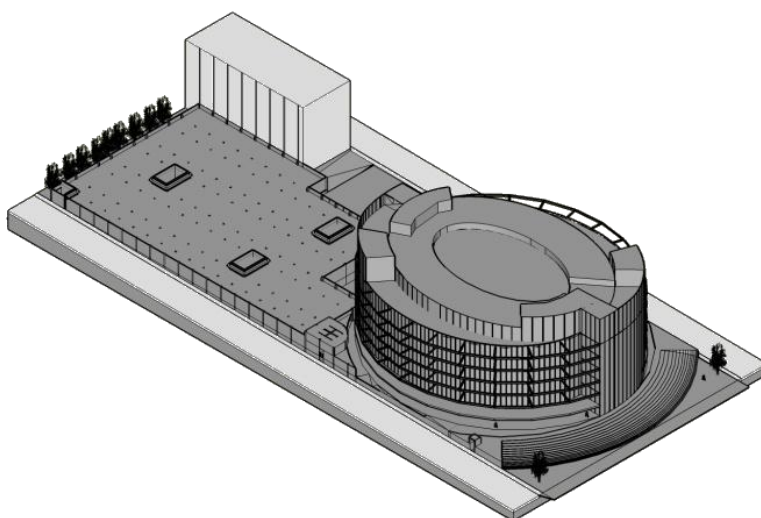


Figura 5 - Maquete eletrônica do Teatro da Harmonia (Fonte: arquivo pessoal)

A formatura ocorreu em Março de 2008, junto com a temporada do Espetáculo *Avesso*, a montagem coincidia com as datas da formatura e a estreia, com meu aniversário, dia 15. 5 anos após entrar na UFPA, realizávamos a estreia do *Avesso*, comigo formado um dia antes, e meu aniversário de 23 anos. Era a defesa de Doutorado de Ana Flávia Mendes, que aconteceria dia 17, na segunda-feira. *Avesso* foi iluminado pela Sônia Lopes, com minha assistência na produção da luz, junto dela, criamos alguns ambientes de luz, ressaltando formas e volumes do cenário, o qual Wanderlon Cruz³¹ e eu éramos os cenógrafos. A montagem ocorreu no Teatro Waldemar Henrique, um teatro que tinha uma afinidade muito grande, lá já tinha participado como público e como montagem de espetáculos.

No mesmo 2008, a UFPA lança o edital para o Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo, realizado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Eu já tinha perdido o período da matrícula do curso técnico daquele ano, e resolvi tentar entrar neste curso, junto de outros dois integrantes da Companhia Moderno de Dança, Luiza Monteiro³² e Ercy Souza³³. Meu projeto de pesquisa, no final, se intitulou de “*Atmosfera Influyente*”. Através deste curso pude conhecer uma pessoa que mudou

³¹ Wanderlon Cruz – Integrante da Companhia Moderno de Dança e Arquiteto e Urbanista

³² Luiza Monteiro – Integrante da Companhia Moderno de Dança, Design de Produtos, Especialista em Artes Cênicas, Mestre em Artes e Professora Efetiva da Escola de Teatro e Dança da UFPA

³³ Ercy Souza – Integrante da Companhia Moderno de Dança, Advogado, Especialista em Artes Cênicas, Mestre em Artes



consideravelmente o meu modo de trabalhar com luz. Iara Regina da Silva Souza³⁴, tinha sido escalada como minha orientadora, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA em Iluminação Cênica, começou a me orientar e dar algumas diretrizes para eu seguir com a pesquisa.

O curso acontecia intervalarmente, isto é, somente em julho/agosto e em janeiro/fevereiro, o que fez com que meu primeiro semestre fosse preenchido em atividades que não estavam ligadas ao curso. Assim, quando começou o segundo bloco do curso, que tinha 4 blocos, eu não havia progredido na pesquisa. Isso me acarretou num puxão de orelha público pela Iara, fazendo com que eu mudasse totalmente minha relação com ela. Me aproximei mais. E assim conseguimos progredir com a pesquisa.

Era Janeiro de 2009, e eu tinha me inscrito no Curso Técnico em Cenografia, aquele que em 2006 eu tinha cancelado. Virei aluno regular dos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Adentrando dessa forma, comecei a participar das atividades mais variadas promovidas pelos projetos de Pesquisa e Extensão dos professores da mesma.

Em Agosto de 2009 o Teatro Universitário Cláudio Barradas é inaugurado, e como “aluno da Iara” fui convidado, pela, então diretora do teatro, Margareth Refiskalefsk, atriz e diretora da cena paraense, a estagiar como Cenotécnico de Luz do mesmo. Aceitei, e logo estava trabalhando dentro do teatro, montando a iluminação dos mais diversos espetáculos, e por vezes som e palco.

Foi um período excelente, pois pude perceber como funciona a montagem e desmontagem de um teatro, o tempo que leva e as necessidades de cada produção. Ia cada vez mais aprimorando os conhecimentos técnicos na luz, e com a pesquisa da Especialização, pude aprimorar os conhecimentos teóricos na luz.

Me formei na Especialização em Janeiro de 2010 e no Curso Técnico em Janeiro de 2011. Esse foi um ano que trabalhei diretamente com montagens de iluminação em exposição com a Iara, conheci mais um campo de trabalho da iluminação e fui aprimorando conforme ia montando as exposições. Montamos as exposições: 50 anos de IPHAN, instalada no porão do prédio do IPHAN, na José Malcher com Rui Barbosa; Hélio Oiticica e o Mundo, instalada no Museu Histórico do Estado do Pará, no Fórum Landi, e na Casa das 11 Janelas, todos situados no Centro Histórico de Belém; da Indicial, instalada no prédio anexo do SESC Boulevard; além da manutenção e reforma

³⁴ Iara Regina da Silva Souza – Professora Efetiva da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Mestre em Artes, é a pessoa que me conduz na pesquisa acadêmica da iluminação cênica



dos refletores do Museu de Arte Sacra, e a criação da iluminação da Sala de Exposições do Centro de Artesanato de Icoaracy.

Em 2012, após aprovado no Concurso para Professor Substituto em Iluminação, volto para a Escola de Teatro e Dança da UFPA, agora como professor. É um novo ciclo que se inicia. Ensinar nos faz aprender. E assim pude intensificar ainda mais os estudos sobre a estética da luz. Fico por dois anos neste cargo, e por força do contrato, em 2014 encerra o período “Professor Substituto”.

Neste mesmo ano abre a vaga para Professor Efetivo Experimentação Cenográfica com Ênfase em Iluminação, faço o concurso e fico em primeiro lugar. Em Agosto de 2014, agora como professor de Iluminação, assumo as disciplinas de iluminação do curso Técnico em Cenografia, e disciplinas afins dos outros cursos técnicos, Formação em Ator, Dança e Figurino, além das disciplinas nas Licenciaturas em Teatro e em Dança.

Em 2013, abre o edital para este Mestrado em Artes, no qual inscrevo esta pesquisa, intitulada de *Atmosfera Imanente*, um desdobramento da minha pesquisa anterior, *Atmosfera Influyente*, defendida na Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo.

Durante a pesquisa pude perceber que

O corpo que ilumina, quando desenvolvido em conjunto com a cena, ganha uma expressividade singular, tomando para si a presença cênica que merece. A harmonia toma conta do processo.

Quando estimulado adequadamente, o corpo que dança passa a possuir uma percepção do meio circundante por completo aliando, além dos outros corpos da cena, a cenografia, a música e a iluminação. Assim, o espetáculo passa por um processo de criação e encenação rizomática, tornando-se um corpo único que ressoa todos os corpos presentes na cena. (COELHO ALVES, 2012, pág 69)

Assim a cena de luz se aproxima da harmonia que procuramos no espetáculo cênico. Na Companhia Moderna de Dança, trabalhamos com a cena de dança vinda de um coletivo. São explorados os movimentos e coletivizados, tornando-os assim, próprios de todos. Uma forma de criar, que na Companhia Moderna de Dança é um destaque nos seus procedimentos criativos, tornando-se parte da poética de criação.

E dentro dessa poética, que aponto na pesquisa *Atmosfera Influyente*, na qual pude perceber as proximidades criativas na dança e na iluminação, dentro da Companhia Moderna de Dança. Entendendo que existe uma proximidade nos procedimentos e que estes deveriam ser pesquisados e aprofundados, para então poder disseminar mais esta forma de criar na cena.



A Companhia Moderna de Dança, possui em sua poética criativa, pesquisada por Ana Flávia Mendes³⁵, chamada de *Dança Imanente*, alguns procedimentos e estados que serão explicados em uma seção própria, porém adianto que Luiza Monteiro e Souza, em sua pesquisa de Mestrado, destaca que:

A possibilidade de desenvolver diferentes estados de corpo nos bailarinos em função dos estímulos aos quais são submetidos em cada processo de criação é, sob o meu ponto de vista, uma das características mais importantes das poéticas de dança da contemporaneidade, de forma a sempre agregar elementos diferentes a esta perenidade de seus atributos versáteis. (...) Inseridos na filosofia da Dança Contemporânea, os bailarinos da Companhia Moderna de Dança são estimulados a dialogar com seus referenciais de corpo e, conseqüentemente, com suas subjetividades, a fim de possibilitar um fluxo das experiências vividas dentro e fora das aulas de dança como potência geradora na criação do movimento. (SOUZA, 2011-A, pág 47)

Entendemos, então, que o grupo pesquisado possui uma relação com a pesquisa de movimentos que já produziu uma poética, e que esta mesma poética começa a irradiar-se para os outros elementos constituintes do espetáculo, aproximando-se do conceito de *corpo rizomático sensitivo*, um desdobramento do conceito de *corpo rizomático* definido por Mendes:

Pode-se dizer que o corpo, assim como o rizoma, conecta-se a outros corpos e também ao meio, assim como destaca-se pelo caráter de heterogeneidade entre corpos. Como rizoma, o corpo também se caracteriza pela multiplicidade de informações nele impressas, bem como de outros corpos e, conseqüentemente, de caminhos por onde essas informações entram e saem. (MENDES, 2010, p.183)

E foi durante a pesquisa *Atmosfera Influyente* que fiz uma expansão deste conceito, lançando o conceito de *corpo rizomático sensitivo*, em que procuro expandir este conceito ligado à dança e inserí-lo nos meios criativos da cena:

Em um espetáculo não se pode pensar nas coisas em separado, tudo está interligado. A ação no palco tem que se harmonizar com o cenário, que por sua vez tem que se harmonizar com a luz, que por sua vez com a música e a música com a ação, ocorrendo também o inverso. Um elemento não deve ressaltar mais que o outro. Para se criar uma atmosfera onde todos possam estar mergulhados, não pode haver disparidades, tudo tem que estar em harmonia. (COELHO ALVES, 2012, pág 42)

Essa percepção fez com que pudesse desenvolver esta pesquisa de mestrado, instigando, ainda mais, a busca pelas possibilidades da iluminação cênica, e assim desvelar uma poética na iluminação que já vinha ocorrendo durante os espetáculos iluminados. Entendendo que a poética de criação da *Dança Imanente*, da Companhia

³⁵ Ana Flávia Mendes – Diretora Artística da Companhia Moderna de Dança, Educadora Física, Mestre e Doutora em Artes Cênicas e Professora Efetiva da Escola de Teatro e Dança da UFPA



Moderno de Dança, se irradia para a Iluminação Cênica da mesma. Tendo pontos em comum durante seu processo de pesquisa e criação.

Metodologicamente falando, a pesquisa se insere nos procedimentos da etnopesquisa conforme apontamentos de Macedo em seu livro *A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial* (2004), no momento em que eu me encontro inserido totalmente no objeto pesquisado, e por vezes, estou como objeto da pesquisa, na própria perspectiva da observação participante, adoto como estratégias a pesquisa bibliográfica e análise documental dos arquivos pessoais do grupo.

Portanto, após esta introdução, continuo com as seções sobre a minha poética de criação em iluminação cênica, com o título “Da Faisca ao Brilho”, procuro elencar os procedimentos realizados durante a criação da iluminação cênica na Companhia Moderno de Dança, passando pela Teoria das Cores, a estética da luz criada pelos refletores, e comento sobre a harmonia do espetáculo, um trecho no qual aprofundo algumas considerações realizadas durante a pesquisa *Atmosfera Influyente*.

Logo após, temos uma análise detalhada sobre o processo de concepção e organização visual da iluminação cênica no espetáculo *Reforma*, bem como as justificativas das escolhas dos artefatos iluminantes das cenas apresentadas.

Na seção com o título de “A Poética da Companhia Moderno de Dança”, procuro exemplificar a poética do grupo e a poética de criação em dança, a Dança Imanente, através do uso do livro “*Dança Imanente*”³⁶, da dissertação “*Desdobrando a Dança Imanente*”³⁷, e do relatório de pós-doutorado “*A Dança Imanente No Ensino e Criação Em Artes Cênicas*”³⁸, todas desenvolvidas dentro da Companhia Moderno de Dança.

Na última seção, procuro parear a poética de criação na iluminação cênica com a poética de criação em dança, ambas da Companhia Moderno de Dança, e demonstrarei que a iluminação, por influencia da dança, aproximou-se de seus procedimentos, imanentemente, promovendo assim uma linguagem singular na criação os espetáculos. E na tentativa de concluir a pesquisa, faço um fechamento do relato de pesquisa, mostrando os pontos pesquisados e as conclusões chegadas. É o fechamento de mais um ciclo em minha vida, dando oportunidade, assim, para o próximo ciclo se iniciar.

³⁶ Dança Imanente – Pesquisa de Doutorado em Artes Cênicas de Ana Flávia Mendes

³⁷ Desdobrando a Dança Imanente – Pesquisa de Mestrado em Artes de Luiza Monteiro

³⁸ A Dança Imanente No Ensino e Criação Em Artes Cênicas – Relatório de Pós-Doutorado de Ana Flávia Mendes



2 – Apontamentos Histórico-Científicos Sobre a Luz

Inicialmente, faz-se necessário localizar o leitor que a breve história que será explanada a seguir tem sua linha de tempo construída através da formação cultural que o ocidente sofreu, e que os possíveis encontros realizados com a cultura Oriental serão observados através da ótica do Ocidente. Este histórico vem de uma reunião de informações sobre a iluminação que encontramos nos mais diversos livros, e sites da internet, alguns destes sites até já não se encontram disponíveis para consulta.

Em *Saber Ver a Arquitetura*, Bruno Zevi, ao iniciar o capítulo *O Espaço, protagonista da arquitetura*, faz um comentário que pode ser amplamente adaptado para a realidade da iluminação cênica e os edifícios espetaculares.

A falta de uma história da arquitetura que possa ser considerada satisfatória deriva da falta de hábito da maior parte dos homens de entender o espaço, e do insucesso dos historiadores e dos críticos da arquitetura na aplicação e difusão de um método coerente para o estudo espacial dos edifícios. (ZEVI, 2011, pág. 17)

Sendo assim, faz-se necessário entender como o espetáculo cênico iniciou suas primeiras atividades nas Festas de Colheita, realizadas para o deus Dionísio, na Grécia Antiga, por volta dos séculos VI e V a.C., e que conforme as festas iam sendo realizadas, pequenos grupos de pessoas começaram a se organizar para fazer pequenas homenagens que envolviam o canto, a dança e a encenação. Dessa forma, ao longo dos anos, foram se desenvolvendo estruturas arquitetônicas para abarcar este tipo de atividade, que já se encontrara organizada e bem dividida.

Estima-se que os teatros originaram nos séculos VI e V a.C. No início eram espaços destinados a apresentações de danças corais relacionadas aos festivais de Dionísio. Mais tarde foram usados como palco de tragédias e comédias, as duas linhas básicas do teatro grego. Os teatros eram situados em morros e as fileiras semicirculares de assentos – primeiro de pedra, depois de madeira – ficavam nas encostas. Todos eram construídos a céu aberto e entre os mais conhecidos estavam o de Dionísio, em Atenas (c. 500 a.C.), e o de Epidauro (c. 350 a.C.). (COLE, 2011, pág 118)

Os teatros gregos foram construídos nas encostas das montanhas a fim de que pudessem utilizar-se da inclinação da mesma para formatar a plateia, bem como para que o áudio pudesse ser ampliado e espalhado para todo os lados. Nessas estruturas arquitetônicas, as arquibancadas tinham a capacidade de milhares de unidade, pois toda a cidade se reunia no teatro para celebrar a colheita e agradecer à Dionísio. A seguir, temos a Figura 6 que ilustra um teatro grego.

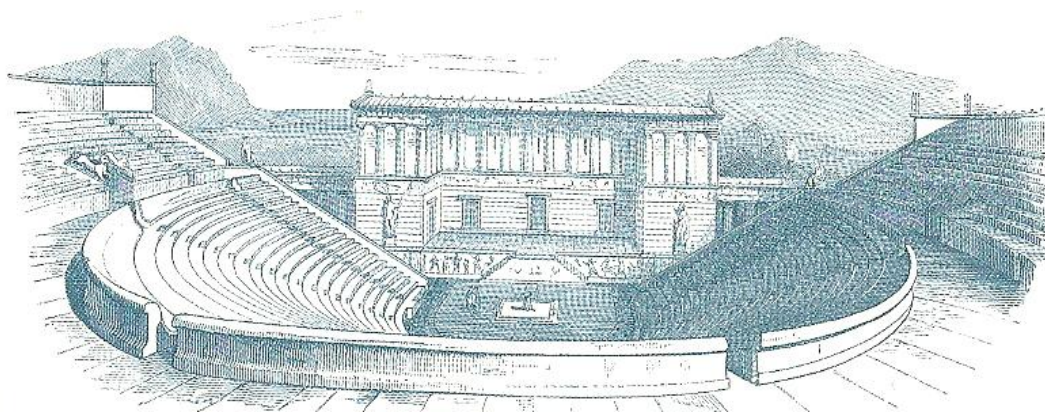


Figura 6 - Teatro Grego (fonte: COLE, 2011, pág. 118)

Neste período, a iluminação era regida pelo nosso maior artefato iluminante, o Sol. As encenações começavam ao raiar do dia, e finalizavam em seu pôr-do-sol. Todo tempo das encenações tinham como referência a inclinação que o Sol proporcionava no teatro. Quando se queria representar a noite, tochas eram acesas, mesmo durante o dia, representando assim que estava a noite, pois elas só eram acesas neste período do dia. Dá-se, então, os primeiros momentos de uso da iluminação como um fator representativo, convertendo seu significado, sem perder sua essência, é o fogo que representa a noite, mesmo estando de dia.

Já em Roma, o teatro romano tinha uma outra forma, ele não apresentava a forma circular do grego, e tinha sua plateia em formato semicircular, com um espaço para a encenação bem definido. Ainda, assim, se utilizando do elemento Sol como artefato iluminante da cena.

Os teatros romanos diferiam dos antecedentes gregos. Eles eram semicirculares, em vez de circulares, e fechados por uma parede, a *frons scaena*³⁹, em vez de abertos para o campo do lado reto. A cávea (arquibancada) ficava sobre uma estrutura de arcos com rampas e corredores radiais de acesso, de forma que o teatro podia ser instalado em terreno plano em vez de encosta. (COLE, 2011, pág. 128)

O tempo passa, e durante a Idade Média, as encenações se realizam, basicamente, em dois locais: nas praças e ruas, e nos salões dos nobres. Não se faz necessário comentar que as encenações realizadas nas praças ainda seguiam os preceitos iluminísticos do Sol, mas é importante perceber que a ascensão da burguesia faz com que a vontade ter uma apresentação em seu estabelecimento se amplie, uma vez que,

³⁹ *Frons Scaena* – a parede dos fundos dos teatros romanos, decorada com estátuas e nichos, era bastante característica. Atrás dela ficava o *Scaenae*, ou edifício do palco, e na frente o *proscenium*, ou o palco propriamente dito. (COLE, 2011, pág. 133)



fora as apresentações de rua, as apresentações internas ocorriam para a Igreja Católica ou para os Nobres do reinado correspondente.

E é nessa entrada para os grandes salões dos burgueses que a iluminação passa por diversas alterações. Conduz-se a luz para dentro das salas, ela ganha força e forma. Deixar o ambiente amplamente iluminado para que a plateia e o palco pudessem ser vistos. É o período do Renascimento, uma volta às técnicas perdidas de desenvolver a arte. Surgem os teatros *à italiana*, nossos conhecidos como *teatros italianos*.

Neste momento, a iluminação vem para os edifícios com o objetivo de iluminar o ambiente por completo, sem se preocupar com a diferenciação entre palco e plateia. Na verdade, neste período, após o renascimento, a plateia tinha que estar iluminada, pois a burguesia ia para as Óperas para ser vista por todos.

Inicialmente usou-se artefatos iluminantes a base de óleo animal (Figura 7), que provocavam um odor ruim e náuseas em quem estava dentro do ambiente iluminado. Aos poucos, novas tecnologias de iluminação foram se desenvolvendo, e fazendo com que o artefato iluminante ganhasse mais poder de iluminar.



Figura 7 - Artefato Iluminante a base de óleo animal (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

Um elemento, trazido do Oriente, para facilitar o uso da luz em ambientes fechados, foi a Vela de Cera. Desenvolvida pelos Fenícios, a Vela de Cera tinha uma



capacidade maior no controle da iluminação, e sua forma facilitava a criação de suportes para o fogo que fossem mais agradáveis aos olhos de quem vê. Nas Figura 8, Figura 9 e Figura 10 temos a utilização das velas como artefatos iluminantes da cena.

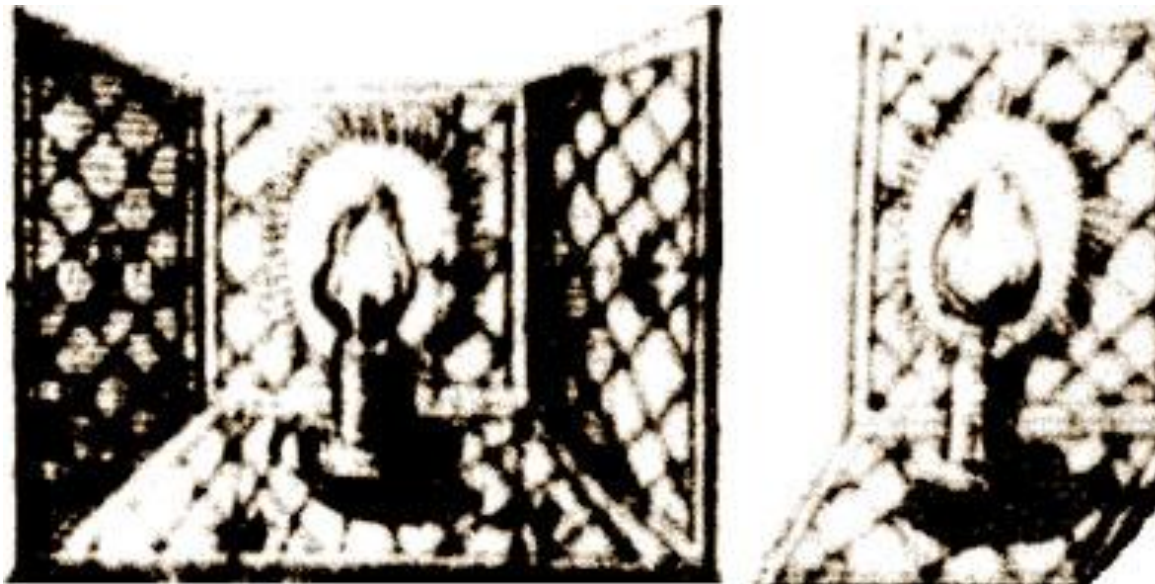


Figura 8 - Desenho de um Refletor à Vela de Cera (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)



Figura 9 - Refletor à Vela (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)



Figura 10 - Refletor à Vela com alteração da Cor (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

Assim, ao longo dos séculos, a necessidade de criar ambientes mais favoráveis à encenação ficou cada vez mais evidente. Surgindo, então, as primeiras edificações fechadas, nas quais a arquitetura das mesmas fora desenvolvida para potencializar as possibilidades criativas das cenas. A iluminação também se desenvolve para estas edificações, e o fogo está cada vez mais controlado.

Paralelo ao desenvolvimento técnico dos edifícios, a iluminação também se desenvolve e cria novos artefatos iluminantes. Podemos dar destaque ao desenvolvimento técnico que possibilitou o uso do gás como combustível para os artefatos iluminantes. Na Figura 11 temos um modelo de emissor de luz a gás, em seguida, na Figura 12 temos uma imagem que retrata o sistema de propulsão do gás pelos encanamentos. Já nas figuras Figura 13, Figura 14 e Figura 15 temos a iluminação a gás com seu uso nos espaços cênicos.

Pela primeira vez pôde-se controlar a iluminação sem necessitar estar presente na cena. O controle se dava remotamente, através de válvulas de registro, assim como funcionam os fogões, hoje fabricados largamente pela indústria.



Figura 11 - Emissor de luz a Gás 02 (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

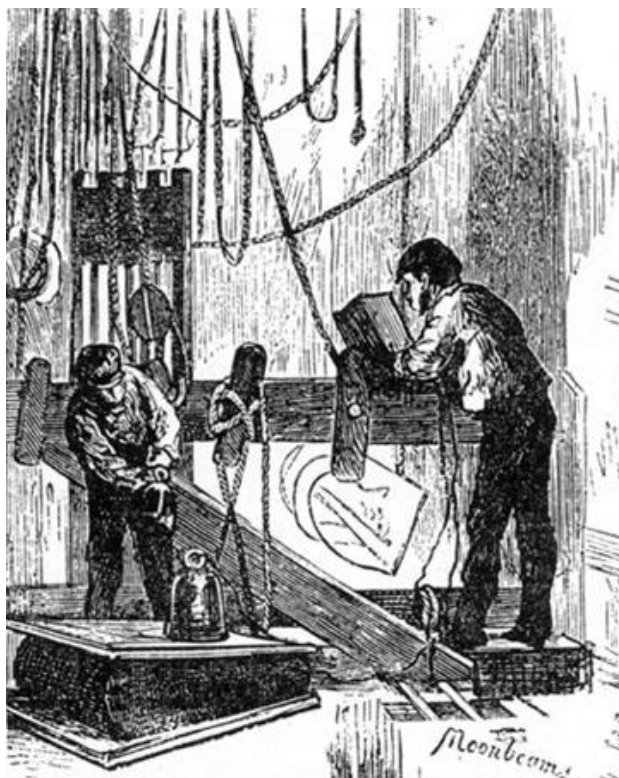


Figura 12 - Sistema de propulsão do Gás pelos canos e mangueiras de distribuição (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

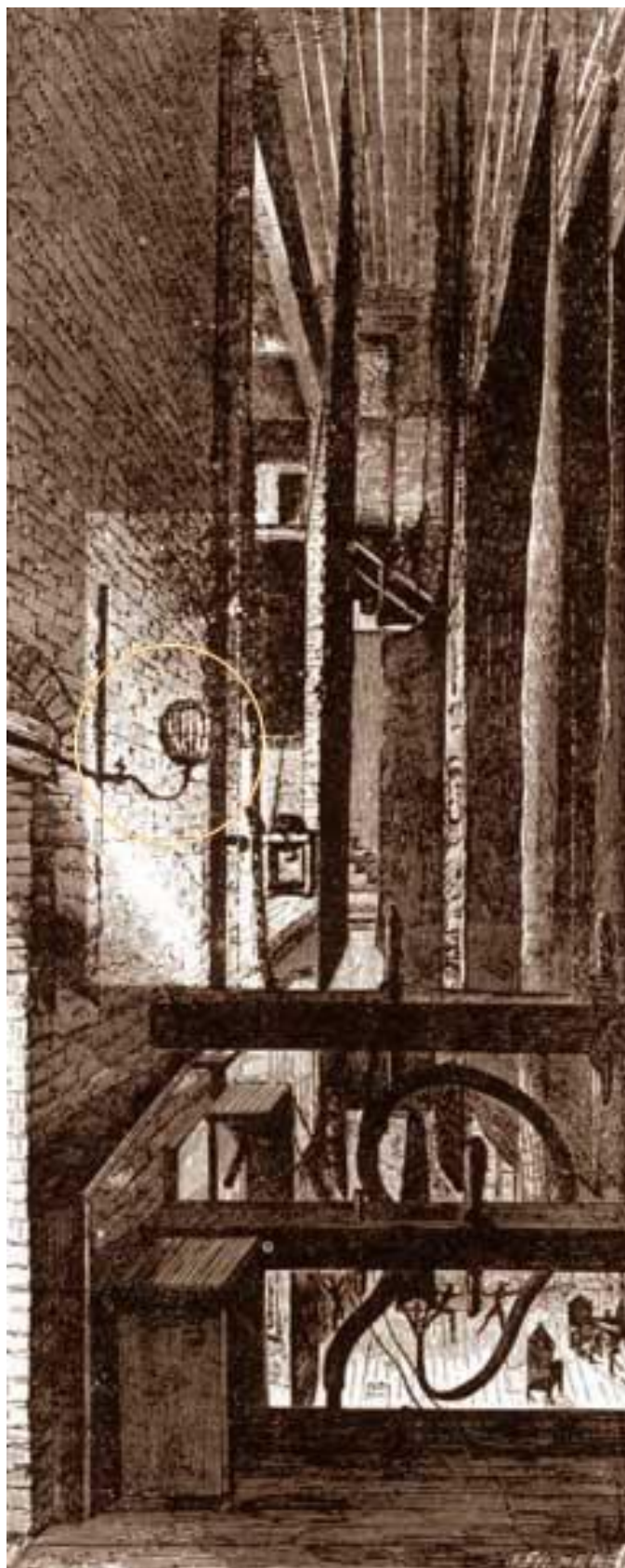


Figura 13 - Emissor de luz a Gás 01 (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/itren.html>)

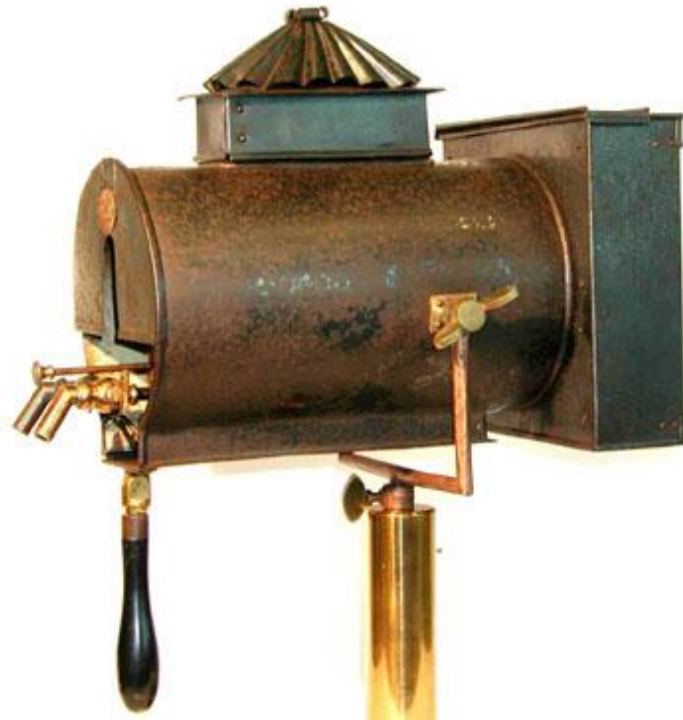


Figura 14 - Um dos primeiros sistemas de refletor cônico, ainda a Gás, que evoluiria para os refletores elétricos atuais (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

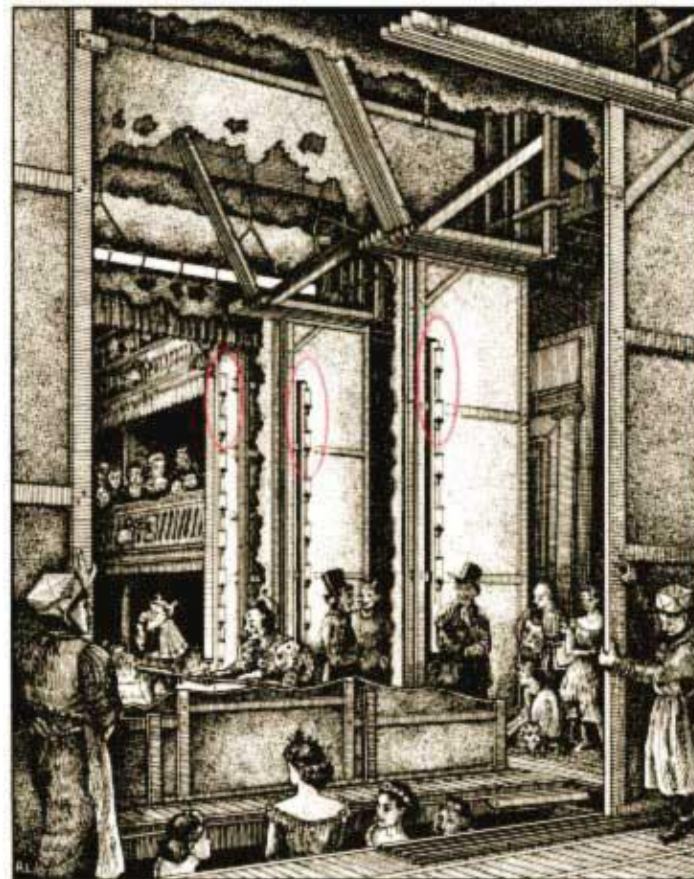


Figura 15 - Bastidores de uma cena com destaque para a posição dos emissores de luz a gás (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)



Porém, a tecnologia do gás, nas edificações cênicas, teve um curto período de duração. Em paralelo ao desenvolvimento do uso do gás, um outro cientista estava testando meios de utilizar outro combustível para criar luz. Thomas Edson estava pesquisando meios de utilizar a energia elétrica para poder gerar uma luz constante e controlada. Surge então a lâmpada elétrica de filamento de tungstênio incandescente, ou como mais conhecemos atualmente, lâmpada incandescente.

Muitos teatros haviam se modernizado para o uso do gás, e fora um investimento alto, que veio desde a inserção de tubos e mangueiras para a passagem do gás, bem como a criação das usinas de gás, uma vez que o mesmo não tinha fornecimento por terceiros. Desta forma, quando a iluminação elétrica veio, o investimento para a modernização para esta nova tecnologia se deu de forma mais cômoda, pois os caminhos e as salas já estavam criadas, era só adaptar. Na Figura 16 podemos perceber como a adaptação do sistema a gás se deu para o elétrico, bem como o sistema de geração (Figura 17) e o sistema de controle da luz (Figura 18).

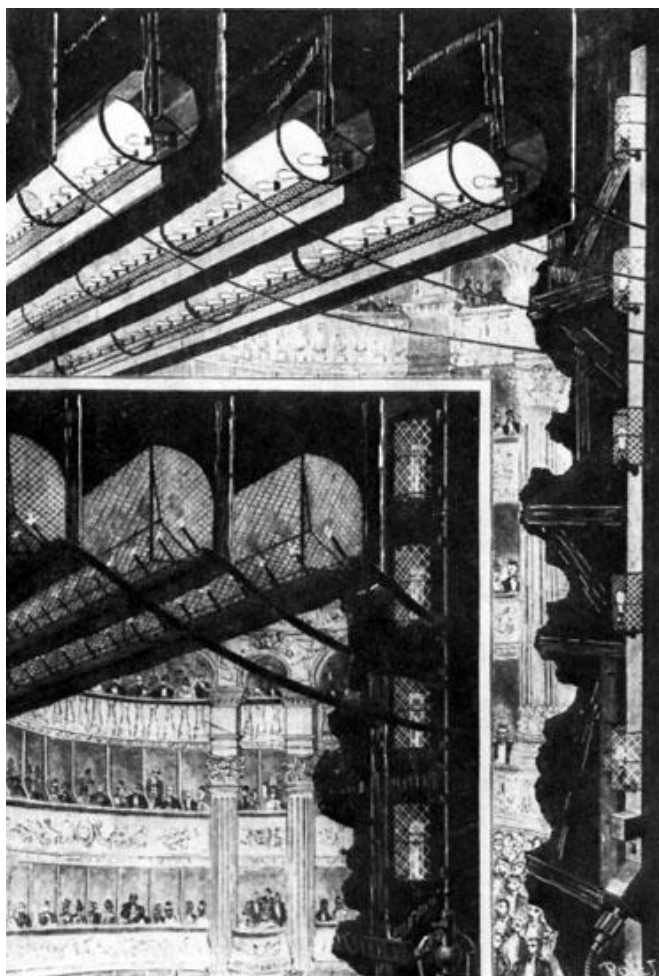


Figura 16 - A iluminação elétrica se apropriou das posições do sistema a gás para melhor adaptar-se às necessidades das edificações (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

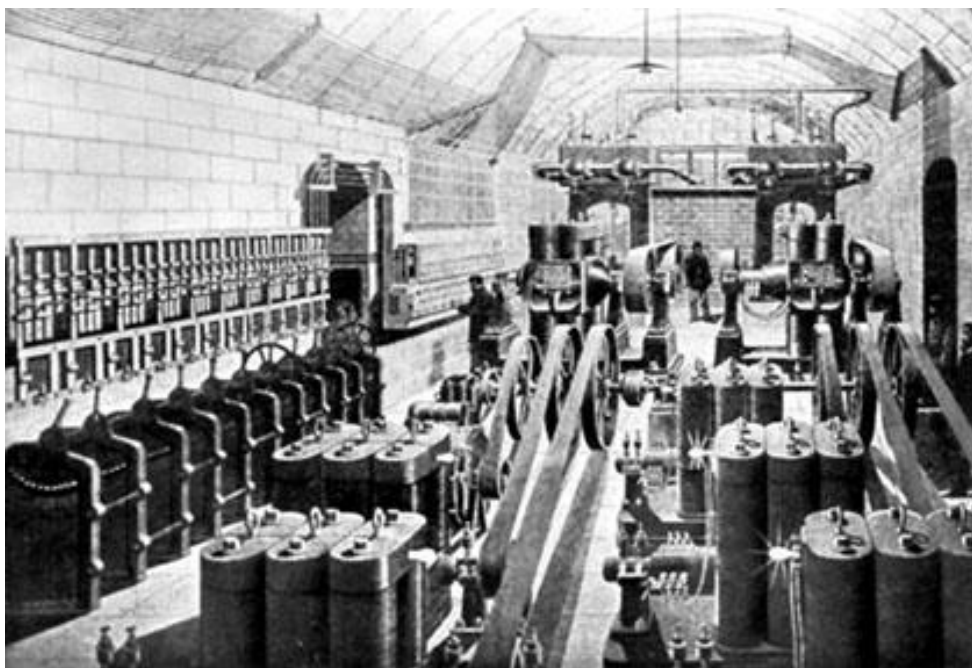


Figura 17 - Usina de produção de energia localizada na própria edificação (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)

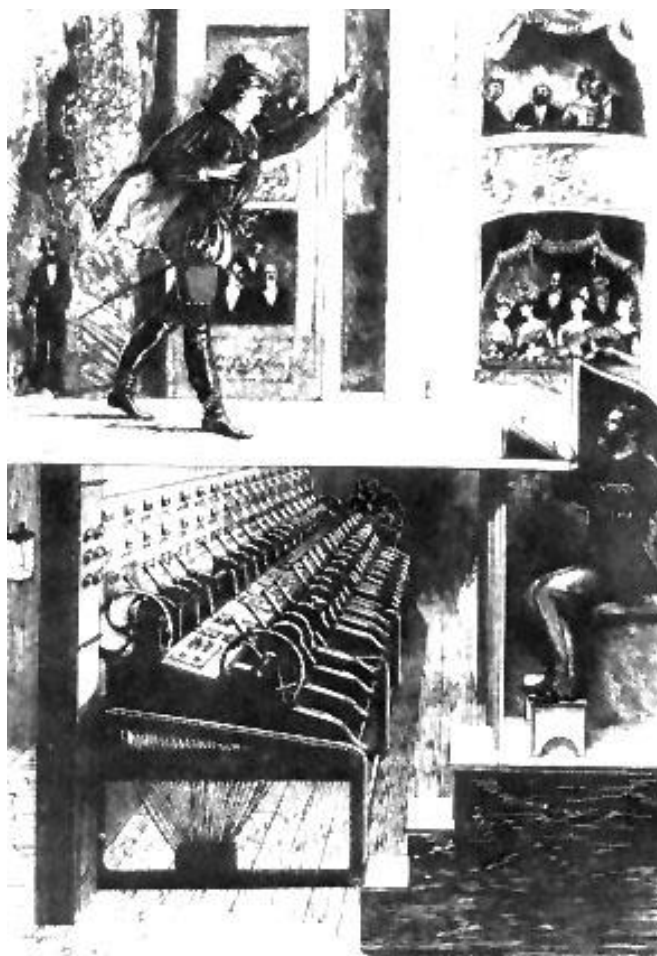


Figura 18 - Sistema de Controle da Luz e de comunicação entre palco e controle (fonte: <http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)



E porque adaptar para esta nova tecnologia, a energia elétrica, estava sendo tão importante? A eletricidade mostrou-se ser uma forma de combustível que tinha uma maior segurança em seu uso, desde a sua geração até seu uso. A quantidade de poluentes produzidos era muito menor, e ela não possuía odor ao ser utilizada, isto é, a iluminação elétrica não provocava resíduos que incomodavam quem estava presente na sala de espetáculos.

E assim, a iluminação cênica ganha uma nova força. O controle de seus fachos tornam-se mais precisos, e o desenvolvimento técnico dos refletores torna-a um fator importante na evolução da iluminação cênica no ocidente. Segundo Camargo em um trecho destacado por Coelho Alves que:

O spot light trouxe concentração à cena, através do recorte estabelecido pela luz, pondo em evidência o ator, o detalhe do cenário, os objetos; permitiu isolar e precisar zonas de ação, criando uma nova concepção de espaço; valorizou as três dimensões, iluminando a cena de vários ângulos, com projeções laterais, verticais, oblíquas, em contraluz, etc. A variedade de graus de abertura para iluminar pequenas ou grandes áreas, a possibilidade de cruzamento de luzes provenientes de pontos extremos, a facilidade de deslocamento das instalações de um ponto ao outro, a fabricação de aparelhos cada vez mais leves, mais baratos e de fácil manutenção, transformando o spot light num equipamento prático e indispensável. Sem ele, provavelmente não teríamos saído da luz difusa⁴⁰. (CAMARGO, 2000, p. 21)

Podemos perceber que, neste trecho, são apontados elementos importantes da iluminação cênica, que como o autor mesmo diz, não seriam possíveis sem a evolução do refletor. A concentração visual da cena trouxe para o espetáculo uma gama de resoluções espaciais que influenciam diretamente todos os trabalhos atuais em iluminação cênica.

Essa evolução tecnológica trouxe também novidades para a estética visual da cena. A luz começou a ser trabalhada e pensada de modo a criar ambientes, criar ilusões, atmosferas que pudessem envolver o público. É o período dos ilusionistas, que se utilizavam de conjuntos de luz no qual criavam suas ilusões óticas através desse modo inovador de ver a cena que a eletricidade trouxe para os palcos. Além da ilusão, muito utilizada em espetáculos na época, a energia elétrica possibilitou a transposição da realidade para o palco, a tridimensionalidade espacial do palco ganhou força e os grandes painéis, pintados para a luz do fogo, ficaram em desuso. (COELHO ALVES, 2010, pág. 28)

Todo refletor possui um fecho de luz diferenciado, isto é o que os classifica e torna-os diferentes, além do maquinário interno, que é o responsável pela criação do fecho de luz, e cada fecho desse causa uma impressão em quem vê.

No final do livro de Camargo, *Função Estética da Luz (2000)*, vem um glossário no qual, em suas palavras, ele explica alguns posicionamentos de luz que a iluminação cênica vem utilizando após o desenvolvimento da luz elétrica, como : *Luz Lateral*: a luz

⁴⁰ Luz difusa: fachos de luz sem definição rígida dos seus limites, produzidas por refletores abertos ou lentes difusoras (como a Fresnel). Na luz difusa, a transição claro-escuro é pouco perceptível.



que provém da esquerda ou da direita do palco, de forma horizontal ou oblíqua. (CAMARGO, 2000, p.165); *Luz Vertical*: é a luz obtida quando o refletor está diretamente apontado para baixo, projetando o fecho sobre a cabeça do intérprete. (CAMARGO, 2000, p.166); *Luz Oblíqua*: a luz pode ser inclinada para a esquerda, para a direita, para cima e para baixo, conforme a posição do refletor. (CAMARGO, 2000, p.165); *Contra-luz*: é a luz colocada em sentido contrário à visão do público, com fecho direcionado por detrás dos intérpretes, do cenário, dos objetos, etc. (CAMARGO, 2000, p.161). Ressaltamos que estes posicionamentos da iluminação são os básicos, e deles, provém toda a gama de utilizações que podemos realizar nos dias atuais.

As impressões e sensações criadas pelos refletores, bem como, também, pelos outros artefatos de luz que não são refletores, realizam um fecho de luz diferenciado evocando uma estética característica de cada artefato iluminante.

A estética visual criada a partir dos espetáculos cênicos não necessariamente emerge somente da iluminação, ela abarca todos os elementos envolvidos na visualidade dos mesmos.

Sobre esta iluminação que emerge neste período histórico, na pesquisa *Atmosfera Influente* temos a seção *Dança Luz: Apontamentos Históricos da Influência da Luz Elétrica na Concepção Coreográfica*, que trata de toda esta evolução da encenação após o advento da iluminação elétrica nos edifícios teatrais.

Portanto, faço uma abertura nesta sessão para os usos dos emissores de luz que não são refletores industrializados, isto é, materiais construídos artesanalmente, pela ação de uma necessidade iluminística ou estética. Dando abertura assim para que os processos de iluminação tornem-se mais personalizados.

Esses artefatos iluminantes artesanais, quando utilizados em cena, possuem uma linguagem estética particular, e podem, e devem, ser bem explorados pelos corpos constituintes da mesma. Alguns artefatos são as lamparinas, as porongas, os candeeiros, os lampiões, os rabichos de luz, arraial de luz, dentre outras possibilidades de emissores de luz que consigamos desenvolver para a cena.

Iara Souza (2011-B), em sua dissertação de mestrado comenta sobre estas possibilidades de manipulação da luz pelo homem:

Aliado a todo o desenvolvimento da ótica e da eletricidade, o artista se torna o homem manipulador da luz. O sonhador da sombra não é mais aquele que a guarda, a protege, a transporta, ou a adorna, mas que se apropria dela, a decompõe, a manipula na busca por uma escritura e uma arte da luz. Para isso unem-se aos cientistas, quando não são cientistas e artistas, passando pelas



telas pintadas, pela fotografia. O homem luz não é mais o sonhador da chama, se converte no sonhador da sombra (SOUZA, 2011-B, pág. 53)

Dessa forma, percebemos que o manipulador dos artefatos iluminantes torna-se um personagem característico para estes iluminantes da cena, e ainda completa ao falar mais diretamente das *gambiarrras*:

A poética da gambiarra vem do fato de não se limitar a cumprir ou executar, mas dialogar, não só com as coisas, (...) mas também através das escolhas feitas entre as possibilidades limitadas, o repertório e a vida do criador. Alguma coisa de si sempre é colocada na gambiarra. Ela está, portanto, à mercê das contingências, das urgências, restrições e adversidades do mundo externo ou interno, na forma de idiosincrasias. Criamos estruturas, sob a forma de seus artefatos, por meio de eventos contingentes. (SOUZA, 2011-B, pág 63)

Percebemos neste trecho, que Iara Souza, cria um destaque para a ação do criador dos artefatos iluminantes artesanais, chamados por ela de *gambiarrras*, no qual o trabalho vai além de apenas criar o objeto. Cada objeto criado leva sua assinatura, sua particularidade, sua poética de criação em luz.



2.1 – A Coloração do Olhar

Vale ressaltar que paralelo ao uso da iluminação cênica, desenvolveu-se as mais diversas pesquisas sobre o efeito que as cores produziam no homem. Chamo atenção para este fato, pois, tudo que enxergamos provém de uma luz, então, se visualizamos cores e essas cores nos influenciam, isso nos dá a possibilidade de trabalhar a iluminação cênica de modo que ela influencie os seres envolvidos no processo.

Quando tratamos desse aspecto sensorial da iluminação, a percepção das cores, precisamos compreender alguns aspectos fisiológicos do corpo humano, bem como a diferenciação entre os dois grandes sistemas de cores que compõem nossa realidade. Durante toda sua evolução, o homem teve como grande artefato iluminante a luz do sol, e as luzes provocadas por chamas de fogo, essa iluminação provinda desses artefatos possui uma frequência de emissão, e nossos olhos se adaptaram à esta realidade iluminística, procurando desenvolver meios aos quais pudessem captar as ondas eletromagnéticas e assim visualizar aquilo que estava sendo iluminado pelo Sol/fogo.

Ressalto aqui um trecho do livro *Caderno de Iluminação: Arte e Ciência*, na qual a Jamile Tormann, em seu Capítulo IV, fala sobre a estrutura do olho humano:

Vamos seguir o caminho da luz depois que ela atravessa a lente chamada cristalino, que existe em nossos olhos, e notar o que lhe acontece em seguida. Como se vê na gravura (Figura 19), a luz ainda tem a maior parte do globo ocular para percorrer. Esta parte está completamente cheia de substância gelatinosa (cujo nome “humor vítreo” significa que é semelhante a um pedaço de vidro), enquanto a matéria que ocupa a parte anterior do olho entre córnea e a íris é inteiramente aquosa. Na parte posterior desta região está a retina (placa ou cortina sensível onde achamos as importantíssimas células nervosas sensoriais). Antes de a conhecermos devemos observar o que ocorreu com a luz no decurso de sua passagem através desses quatro diferentes meios: a córnea, o humor aquoso, o cristalino e o humor vítreo, para enfim chegar na retina.

Devemos notar que estes meios são praticamente transparentes e que refletem certa porção de luz, quando observamos os olhos de qualquer pessoa podemos ver em cada um deles uma “imagenzinha” que provém da reflexão na sua superfície, o que mostra que nem toda luz que chega nos olhos penetra no interior. O orifício pupilar regula a dosagem da excitação luminosa, usando os músculos “dilatador” e “esfincter”. Do escuro para o claro a adaptação é em geral rápida, mas do claro para o escuro pode levar de 3 a 6 minutos. Variações frequentes e rápidas produzem tonteados e cansaço visual, etc.

(...) A retina, além de fazer parte do olho, é também uma parte do sistema nervoso intimamente ligada ao cérebro, pois sua estrutura é constituída principalmente por delicadas fibras e células nervosas. A retina possui dez camadas. Algumas dessas camadas compõe-se de células e outras de fibras nervosas. É na nona camada, a contar da frente, que estão as células mais intimamente relacionadas com a visão. A luz tem que passar através de não menos que oito camadas de estrutura variada antes de atingir as verdadeiras células sensíveis à luz. As células da visão, microscópicas, são de suas espécies: bastonetes e cones. Todas juntas formam uma camada regular de



células atingidas pela luz, e se os meios de refração que estão à frente se encontram em boas condições, então a luz é nitidamente focalizada justamente sobre a retina.

Há muito mais bastonetes do que cones na retina. Os bastonetes têm a função de nos permitir ver com uma iluminação fraca ou à noite, pois requerem pouca luz para trabalharem, mas não conseguem distinguir cores. As células responsáveis pela visão das cores são os cones: uns são sensíveis ao azul, outros ao vermelho, e outros ao verde. O mais surpreendente é que a estimulação combinada desses três grupos de cones é capaz de produzir toda a extensa gama de cores que o ser humano enxerga. (...) (TORMANN, 2006, pág. 34)

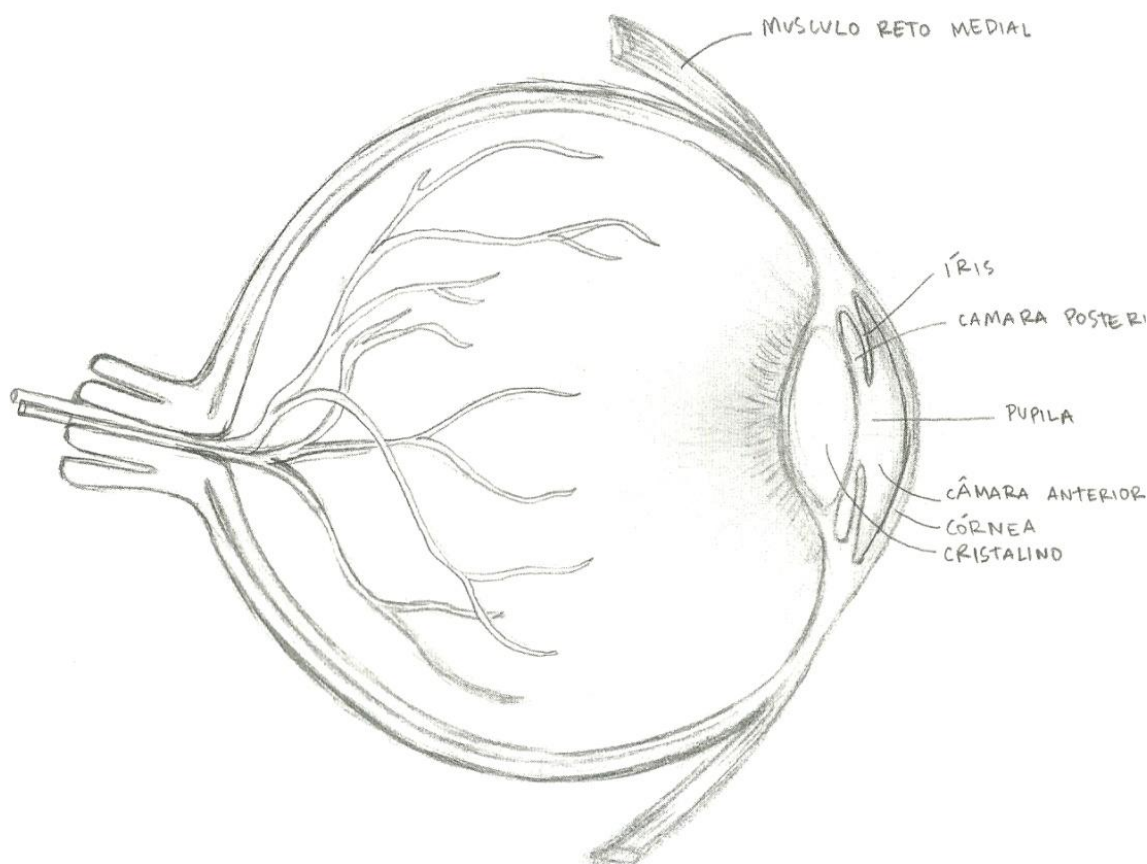


Figura 19 - Gravura de um olho humano (fonte: TORMANN, 2006, pág. 33)

Dessa forma percebemos que o olho humano se desenvolveu para perceber três conjuntos de frequência de cores, o Vermelho (*Red*), o Verde (*Green*), e o Azul (*Blue*), formando o que chamamos de sistema de cores RGB, ou sistema de cor-luz. Este sistema de cor pode ser entendido como todo tipo de cor as quais são emitidas por um artefato iluminante. Quando os três conjuntos de frequência estão presente, percebemos a cor Branca. Portanto, a cor branca, vindo de um emissor de luz, possui todas as cores em seu fecho de luz. Isto é muito importante, pois ao pensarmos numa iluminação para



o palco, devemos pensar e considerar que a cor que aquele refletor irá emitir, caso esse estudo prévio não ocorra, é capaz de iluminarmos com um determinado fecho de luz que não possui a frequência de cor que o objeto a ser iluminado contempla, deixando-o com suas cores alteradas, e conseqüentemente, alterando a dramaturgia da cena. Mas, isto se dá em casos não estudados da cena; a iluminação pode, sim, alterar as cores e assim conduzir a dramaturgia para o caminho desejado, porém, com estudo prévio de suas ações.

O outro sistema de cores que compõe nossa realidade é o sistema de cor Pigmentada, isto é, todos os objetos e seres que compõem nossa realidade e que não emitem luz. Este sistema é conhecido como CMYK: Ciano, Magenta, *Yellow* (amarelo) e *Black* (preto). O K significa Black (preto), pois o B já pertence ao *Blue* do sistema de cor luz.

Os dois sistemas – RGB e CMYK – ilustram a Figura 20.

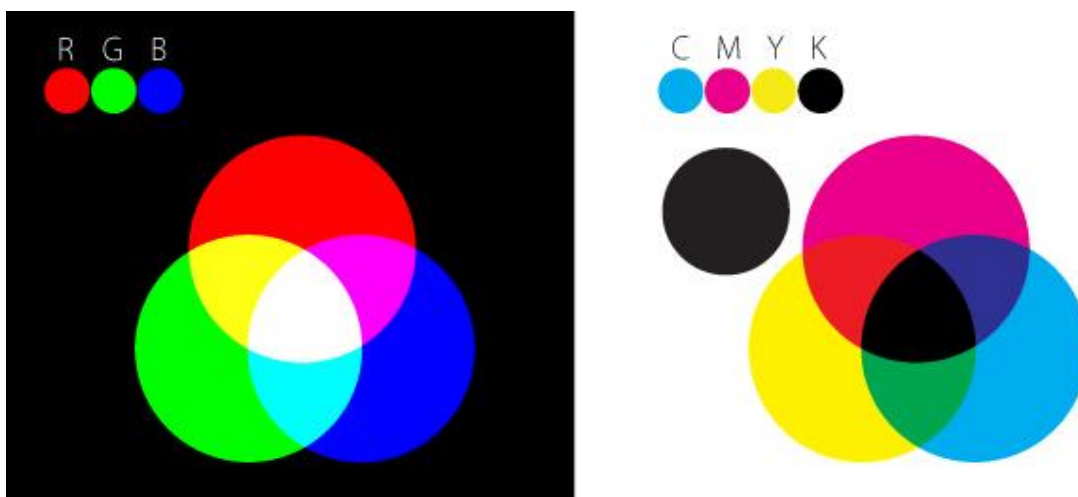


Figura 20 - Sistema de Cor RGB e CMYK (Fonte: <http://dontstoprecord.blogspot.com.br/>)

Neste sistema, o conjunto de pigmentos realiza seu processo químico e produz, em contato com a luz branca, uma determinada frequência, que fica em sua superfície, caracterizando-o e assim dando propriedade ao elemento. Ao contrário do que ocorre no sistema de Cor-Luz, a reunião das Cores-Pigmento resulta no preto, isto é, quanto mais pigmento o objeto ou ser possui, mais escuro ele vai ser. Já sua completa ausência de pigmento, revela a cor branca. O papel em que imprimimos nossos trabalhos não possui pigmentos em sua constituição, tornando-se branco, para que possamos inserir os pigmentos e assim alterar sua característica física.

Entendido esses dois sistemas de cor, passamos a compreender como utilizá-las de modo que possamos potencializar no espetáculo cênico as características que



procuramos desenvolver e conduzir na dramaturgia da cena, tanto da luz quanto da encenação.

Goethe, em seus estudos sobre a influência que as cores exercem no humano, em seu livro *Doutrina das Cores*, faz apontamentos teóricos filosóficos sobre os aspectos sensitivos e sensoriais que sofremos ao estarmos imersos em ambientes colorificados de forma intencional.

Cores, na medida em que produzem estados de espírito, também se adaptam a eles e às circunstâncias. Povos calorosos como os franceses, amam cores intensas, em especial as do lado ativo; já povos moderados, como os ingleses e alemães, usam amarelo-palha ou cor de couro, combinando-o com azul-escuro. Povos que buscam dignidade, como italianos e espanhóis, fazem o vermelho de seus mantos tender para o lado passivo (GOETHE, 1993, p. 152).

Vale ressaltar que, ao utilizarmos as cores, em qualquer processo criativo, estamos procurando sensibilizar a percepção dos envolvidos, seja ele o receptor final (espectador) ou o receptor inicial (intérprete-criador⁴¹). As Cores possuem um papel importante na iluminação, que vem desde a coloração do céu, até a escolha do filtro de cor para o espetáculo cênico.

A presença da luz branca, em uma encenação, também significa trabalhar com as cores, na medida em que, a luz branca possui todas as frequências de cores que nossos olhos conseguem perceber.

Goethe faz um estudo minucioso sobre os efeitos das cores em sua utilização geral do homem. Aspectos que vão desde a criação plástica até a utilização cotidiana das cores, e como o homem se relaciona com as mesmas. Em seu livro *Doutrina das Cores*, ele reúne esses estudos e cria uma polêmica na data de seu lançamento, início do século XIX, quando lança este estudo filosófico sobre algo que antes havia sido cientificamente explicado por Newton. Goethe defendia que o processo da luz tinha uma natureza sensitiva, isto é, ocorria através da percepção dos sentidos do corpo, não apenas pelo olho, como defendia Newton. Newton estudou a luz estritamente pelo aspecto físico-matemático, concebendo dessa forma “leis” que regiam os estudos da luz, ignorando os aspectos psicológicos que este fenômeno natural causava. Hoje é entendido que as duas teorias estão corretas, cada uma com seus aspectos característicos que não se pode descartar.

Quando inserimos a Cor dentro do processo, procuramos através disto instigar sentimentos internos do ser humano, assim como Goethe diz em sua obra: “o mesmo se passa com a alma. A experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos.” (GOETHE *apud* COELHO ALVES). A cor é utilizada para procurar tornar a atmosfera mais completa e envolvente, transmissora de algo, de modo enfático. (COELHO ALVES, 2010, pág. 40)

⁴¹ Intérprete-criador - conceito norteador dos trabalhos da Companhia Moderna de Dança, que coloca o intérprete na função, também, de criador, resultando, assim, em um conjunto de criadores em cena, apropriando-se mais facilmente do trabalho coreográfico apresentado



Assim percebemos que não somente o uso da iluminação, bem como o desenvolvimento teórico sobre os aspectos sensoriais que a mesma provoca no ser humano, na medida que são aprofundados, desenvolvem em quem as recebe uma sensibilização da capacidade perceptiva dos aspectos intrínsecos ao espetáculo. Nos espetáculos da Companhia Moderna de Dança, a utilização das cores está além de um simples iluminar colorido, elas causam impressão em quem as vê. A escolha vem da dramaturgia proposta para esta luz.

Com o desenvolvimento desses aspectos, temos a possibilidade de potencializar as mais diversas necessidades cênicas, e assim, provocar um misto de sensações que extrapolam a percepção através dos olhos humanos.

Na pesquisa *Atmosfera Influyente*, investiguei estes aspectos da sensibilização dos corpos presentes no espetáculo, influenciando e potencializando todos os agentes envolvidos no processo. Este aspecto da sensibilização corpórea e o entendimento do espetáculo como um agente único, e ao mesmo tempo multi corpóreo, será tratado na sessão cinco desta pesquisa.

Vale ressaltar que, no processo histórico de construção da percepção do espectador na cena, trabalhamos com habilidades visuais que nos levam para o processo de ilusão de ótica. E este processo somente é percebido porque:

O processo de criação de atmosferas de sensações que a iluminação cênica se apropria vem da capacidade que o indivíduo possui de correlacionar pequenos fatores, pequenas sensações, pequenos estímulos, aos momentos de vivência anteriores àquele e, dessa forma, relacionar o sentimento anterior, memória, ao sentimento atual, e assim mergulhar, naquele momento, em um ambiente de sensações, criadas através de uma experiência na vida da pessoa que aconteceu no seu passado. (COELHO ALVES, 2010, pág 41)

Assim sendo, ao percebemos a potencialidade que a memória sensitiva nos concede ao trazer para a cena os aspectos sensoriais que são estimulados através de pequenas informações, que no caso desta pesquisa, se faz através do uso da iluminação cênica como criadora de atmosferas.



3 – Da Faísca ao Brilho

Desde os primeiros movimentos do homem para criar a luz até nossos dias atuais, a incandescência dos objetos fascina e envolve. Sem a mínima faísca, o fogo não se cria e sem o brilho a luz não se faz. O envolvimento que a luz cria vem justamente do encantamento que ela produz. Sem ela, não poderíamos visualizar nada que estivesse em nossa frente, na verdade, não podemos ver nada sem ela. Nosso corpo foi adaptado para ver os raios luminosos vindos do Sol e rebatidos nos objetos, e assim, chegar aos nossos olhos. Dessa forma, podemos ver tudo que está ao nosso alcance, seja por meios diretos, dos próprios olhos, ou por indiretos, através de instrumentos e equipamentos capazes de reproduzir um outro ambiente próximo de quem deseja observar.

Com a compreensão de que necessitamos da luz para ver, passamos então a procurar entender, conforme Camargo nos explica, que:

A luz que ilumina a cena não é algo estático como na fotografia, na pintura, ou mesmo numa vitrine de shopping. Trata-se de uma luz dinâmica, com completo movimento. (CAMARGO, 2000, p. 63). A iluminação cênica é planejada justamente com a finalidade de causar envolvimento (CAMARGO, 2000, p. 62),

Essa luz que envolve e cria atmosferas, que na cena não é estática, é a iluminação que procuro desenvolver nos trabalhos cênicos da Companhia Moderno de Dança (Figura 21). Durante esta seção, procuro desenvolver meus procedimentos criativos para a determinação da iluminação cênica de cada proposta coreográfica do grupo.



Figura 21 - Espetáculo Lírica Morada (Foto: Guy Veloso)



3.1 – Assinatura Visual – *um estilo de iluminar* ou *Procedimentos da Criação em Iluminação Cênica dentro da Companhia Moderno de Dança*

Pensar sobre quais procedimentos tomamos quando iniciamos a criação de um fazer corriqueiro em nossas vidas é algo que ainda estou procurando entender como proceder, sobretudo em razão de se tratar de um fazer artístico.

No campo da criação, o artista deve solucionar, artisticamente, as questões que ele se decide formular. É como expressão estética que ele há de resolver os problemas de visão e conhecimento do mundo, decorrentes de sua atividade criadora. A função de refletir a essência do real, como forma de conhecimento, só pode ser cumprida pela arte, mediante a criação de uma nova realidade e não por meio de cópia do existente. Isso porque a obra de arte, revelando o poder espiritual do homem, é, primordialmente, criação por meio de uma forma significativa. (LOUREIRO, 2002, pág. 33)

Este livro, *Elementos de Estética*, lido por mim em 2007, quando ainda estava na graduação de Arquitetura e Urbanismo, e inconscientemente, ou conscientemente, tornou-se um guia para alguns procedimentos particulares em criação nas artes cênicas. Seguindo o texto, Loureiro ainda comenta que “como criação em arte não tem fronteiras. Nasce de uma ligação com a essência humana, satisfazendo as necessidades humanizadoras perante a realidade” (LOUREIRO, 2002, pág. 33). Assim podemos perceber que a criação em arte vem da necessidade de sempre melhorarmos nosso meio em que vivemos, é uma busca do próprio artista pela busca da perfeição, da harmonia, que desde os gregos, o referencial no ocidente mais icônico sobre perfeição na arte, vem sendo pesquisado incessantemente, e assim desenvolvendo melhorias neste fazer artístico.

Em meu caso particular, como artista, busco sempre, ao conceber um novo processo criativo para a Companhia Moderno de Dança, participar das reuniões de definição do mote a ser seguido, tema proposto ou ideia a ser alcançada. Assim como Loureiro defende em seu livro citado acima, procuro resolver as soluções das problemáticas surgidas durante este início do processo criativo, não somente com o uso da iluminação cênica, bem como nos cenários e outros elementos que compõem a visualidade do espetáculo. Buscando uma harmonia estética, que será desenvolvida durante todo o processo da obra artística “espetáculo cênico”.

Logo após esse momento, inicia-se o processo de criação cênica-coreográfica, processo este que trataremos na seção seguinte, no qual faço considerações sobre os procedimentos de criação da Companhia Moderno de Dança e como estes procedimentos tornaram-se a sua poética.



E é durante este processo de criação cênica, que começo a assistir às células coreográficas e absorvo as intenções das cenas criadas, concluídas ou não, e assim dou início aos primeiros registros sensitivos do que virá a ser a iluminação do espetáculo, ainda sem papel para escrever, somente a percepção dos olhos trabalhando num registro imagético dos momentos das cenas. Cria-se, assim, uma memória sensitiva no meu corpo, daquilo que vejo com os olhos e sinto com o corpo.

Posso dizer que, completando 10 anos de atuação direta na Companhia Moderna de Dança, quando eu olho uma cena, e verifico seu espaço cênico, consigo estabelecer relações de sentimentos e sensações com as células coreográficas que podem ser ressaltadas durante o espetáculo, assim como Iara Souza comenta sobre o *espaço* em sua dissertação de mestrado:

Daqui de onde eu olho só existe uma cena, a qual é fruto das relações visuais e contextuais inerentes ao próprio objeto, sem desconsiderar a potência das múltiplas facetas geradas por ele. Então, é “na cena”, no singular, o espaço ficcional que eu manipulo quando entro no embate e desejo a apropriação de um artefato; mesmo quando consigo pousá-lo num território, ainda digo *cena*. (SOUZA, 2011-B, pág. 22).

Procuro desenvolver neste espaço de atuação, uma linguagem poética da iluminação cênica, que estabelece uma relação entre corpo e luz, abrangendo o meio em que estão inseridos, e este é um dos motes desta pesquisa.

Em minha pesquisa de especialização, em Estudos Contemporâneos do Corpo, faço uma explanação sobre como a iluminação cênica influencia nos corpos atuantes da cena, e me utilizo da Companhia Moderna de Dança para realizar tal pesquisa.

Dessa forma pude verificar que o corpo que atua é influenciado diretamente pela iluminação, potencializando, assim, a execução da cena criada. Isto só foi possível porque o grupo pesquisado possui um histórico de participar de processos de pesquisas acadêmicas, bem como é o grupo do qual faço parte, neutralizando assim qualquer tipo de estranheza que poderia vir a ocorrer a partir de propostas vindas de pessoas desconhecidas. A proposta é desconhecida, mas a pessoa que propõe, não.

Assim cria-se uma relação de confiança na qual o grupo, no seu processo de criação, consegue obter resultados satisfatórios em tempo mais reduzido. Esta memória sensitiva, também é citada na pesquisa *Atmosfera Influyente*. Procuro sempre utilizar-me dela para potencializar os resultados cênicos.

A luz deve ser concebida em conjunto com a coreografia, pois um influencia na atividade do outro. O intérprete experimenta diversas sensações durante os ensaios e, deste modo, colabora com suas ideias



para a própria criação e execução do mapa de luz⁴². O iluminador propõe formas de utilização espacial, atmosferas e particularidades no manipular da iluminação cênica que influencie diretamente na interpretação. (COELHO ALVES, 2010, pág. 16)

Logo após esse momento, começo a rabiscar os desenhos coreográficos das cenas (Figura 22) e assim, entender como o enredo está se estabelecendo no espetáculo, começo a anotar em que posições do palco os intérpretes-criadores se localizam e assim organizo as ideias com relação à criação da luz.

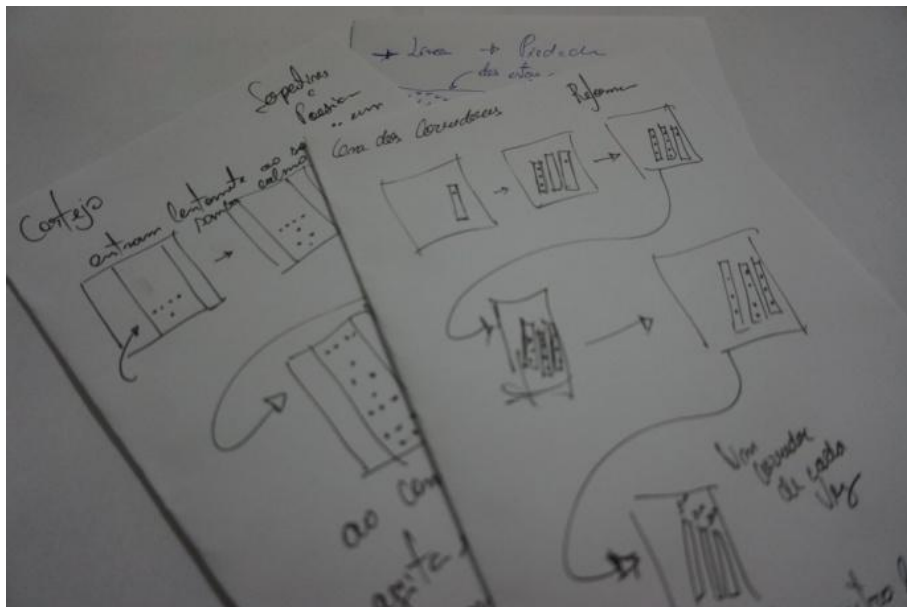


Figura 22 - Rabiscos dos movimentos coreográficos durante o processo criativo (fonte: arquivo pessoal)

Na Companhia Moderna de Dança, além da iluminação, por vezes, faço parte da equipe de cenografia, na qual definimos, no espaço, o uso e a visualidade que o mesmo terá. Nesse momento não posso deixar de comparar o meu fazer como iluminador e cenógrafo com o legado de Adolphe Appia (Figura 23) e Alvin Nikolais (Figura 24), dois iluminadores e cenógrafos, que influenciam diretamente a minha prática.

⁴² Mapa de Luz - planta baixa ilustrando varas de luz, tipos de refletores posicionados, cor e legenda de um espetáculo cênico



Figura 23 - Adolphe Appia (fonte: Google Imagens)

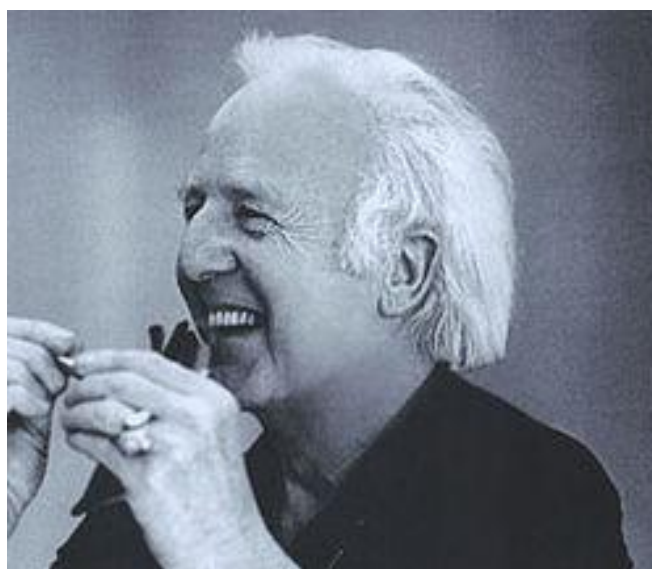


Figura 24 - Alvin Nikolais (fonte: Google Imagens)

Adolphe Appia, foi praticamente o primeiro, no que diz respeito ao uso da iluminação cênica elétrica, no palco, com uma intenção de ser artística, de ter uma linguagem. Mantovani comenta que “as mudanças que ele propõe não se limitam à cenografia, mas abrangem todos os elementos que compõem um espetáculo teatral” (MANTOVANI, 1989, pág. 30). Falo sobre este criador na pesquisa *Atmosfera Influyente*:

O ator era instigado a realizar seus movimentos com a plenitude do palco, usando os objetos cênicos, as diferenças de planos, tudo tridimensional. Porém, Appia também negava a excessividade do detalhamento cênico. Achava desnecessário adornar o palco de objetos que não viriam a ser utilizados pelo ator e propunha a limpeza



visual do palco como um critério estético de suas montagens. A luz entrava como um aspecto importante na criação da ilusão, do movimento. (COELHO ALVES, 2010, pág 32)

Assim como Camargo também explica sobre o Appia: “(...) propunha a criação de um espaço cênico mais livre, não condicionado à bidimensionalidade, com utilização de plataformas, blocos e formas abstratas, onde a luz pudesse demonstrar seu poder cenográfico” (CAMARGO, 2000, p. 28) (Figura 25).

Já Alvin Nikolais, propunha em suas montagens uma visualidade que ia além do trivial, ele se utilizava de um jogo de luz e sombra, cores e volumes para deformar e formar, alterar a imagem somente com pequenas trocas de luz, a luz esculpia e definia formas na frente do público, naquele instante em que era projetada (Figura 26). “Projeta imagens figurativas e abstratas sobre a composição coreográfica, não exatamente com intenção decorativa, mas como elemento integrante da relação corpo, movimento e espaço” (CAMARGO, 2000, p. 37). Inspirado nos conceitos e proposições de Nikolais, inicio uma busca pelo diferencial, pela minha própria singularidade. E assim minha pesquisa artística começa a se estabelecer. Nas imagens a seguir, ilustrações dos trabalhos de Appia e Nikolais, respectivamente.

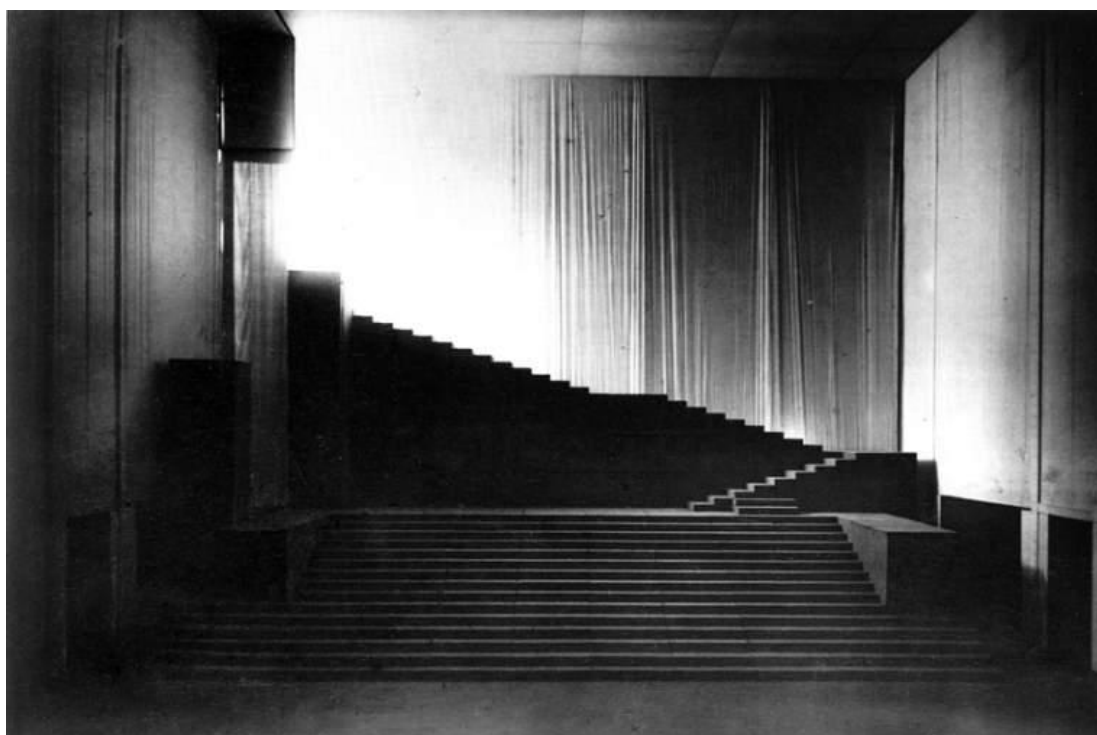


Figura 25 - Cenário concebido por Appia (fonte: Google Imagens)



Figura 26 - Cena concebida por Nikolais (fonte: Google Imagens)

Após estabelecido a forma do palco, e começarem a se definir os desenhos coreográficos, tem início o momento de definir os focos: uma luz concentrada em um determinado ponto, na qual é normalmente utilizado o refletor elipsoidal⁴³ (Figura 27 e Figura 28). Sua utilização vem, além de sua função técnica, pela qualidade do fecho de luz produzido. Facho este que possui um alto poder de emissão, conseguindo superar distâncias consideráveis, que outros refletores perdem seu poder de luz pelo caminho.



Figura 27 - Refletor Elipsoidal (fonte: www.dexel.com)



Figura 28 - Espelho Eliptíco (fonte: www.dexel.com)

⁴³ Refletor Elipsoidal – refletor de precisão, pode realizar os mais diversos fechos de luz, concentrado, aberto, com projeção de imagens e cortes na luz, é o refletor cônico não digital mais completo.



O refletor elipsoidal produz um fecho preciso, que pode ser redondo ou poligonal de até quatro lados, ao se utilizar de faca⁴⁴ (Figura 29), como no caso do espetáculo *Reforma* (Figura 30), ou com o uso de gobo⁴⁵ (Figura 31), um artefato de metal ou vidro que define um desenho específico de luz, e como exemplo a primeira cena do espetáculo *Lírica Morada* (Figura 32)



Figura 29 - Artefato "faca" - (foto: arquivo pessoal)



Figura 30 - Cena espetáculo Reforma (foto: Manoel Pantoja)

⁴⁴ Faca – artefato acessório do refletor elipsoidal, servindo para cortar a projeção de luz

⁴⁵ Gobo – artefato acessório do refletor elipsoidal, com desenhos variados para projetá-los no fecho de luz



Figura 31 - Artefato "gobo" (foto: arquivo pessoal)



Figura 32 - Cena do Espetáculo Lírica Morada (fonte: Arquivo pessoal)

Logo após este momento de definição dos focos, passo a definir as luzes laterais baixa, média e alta, transversais (luz que é projetada de um determinado ponto do palco e atravessa o mesmo em uma direção não usual, criando um desenho diferenciado de luz). Desenhos de luz e suas texturas começam a ser estruturadas e ordenadas para que a harmonia do espetáculo se inicie. Sobre a luz lateral, podemos complementar ainda com uma explicação de Carmargo, que diz sobre:



É uma luz que atua no sentido de profundidade do palco, permitindo movimentos transversais e diagonais, daí sua importância principalmente nos espetáculos de dança. Conforme o ângulo de inclinação, a luz lateral deixa as figuras mais finas, esguias e aparentemente mais altas. Serve para esculpir, dar relevo, acentuar o perfil, recortar as figuras do espaço, tornando-as plenamente visíveis, apesar de distanciadas num quadro que parece não ter altura nem largura, apenas profundidade. Há três pontos básicos de projeção lateral: lateral vinda de baixo (lateral baixa), lateral projetada horizontalmente (lateral média) e lateral projetada de cima (lateral alta). Para efeitos laterais de maior cobertura e sem risco de um ator produzir sombra no outro, principalmente nos espetáculos de dança, é comum o side boom, uma escada que serve de prateleira, posicionada lateralmente do piso do palco até altura das varas dos refletores (aproximadamente 5 metros), formando um arco de luz que abrange toda a área útil do palco. Tem as funções de: a) separar as figuras entre si, iluminando-as pelas laterais, evitando sombras de uma na outra; b) diminuir a luz de piso, dando um destaque luminoso às figuras da cena que aparentam estar soltas no ar; c) dar a impressão de sol rasante, luz de fogueira e etc. (CAMARGO, 2000, pág 165)

É o momento da definição dos cenários e figurinos, que em conjunto com a iluminação e o corpo compõem o conjunto visual do espetáculo.

Na criação cênica temos alguns procedimentos que ocorrem simultaneamente. Ao se imaginar uma cena de luz, alguns fatores já se integram automaticamente à proposição, como é o caso das cores e dos realces. É o começo, em conjunto com os integrantes do espetáculo, cena a cena, momento a momento, de definir o que a luz irá realçar, a que momento ela dará ênfase e assim sugerir cores, posições e tipos dos refletores. “A cor representa uma ferramenta poderosa para a transmissão de ideias, atmosferas e emoções, e pode captar a atenção do público de forma forte e direta, sutil ou progressiva” (BARROS, 2006, pág 15). Entendendo a cor dessa forma que Barros explica, selecionamos as cores que virão conduzir a criação da visualidade.

Na Companhia Moderna de Dança, o processo de compartilhamento de informações e ideias é um dos princípios norteadores, pois a poética criada durante a sua trajetória baseia-se na coletividade para criar a dança. Este princípio é citado na pesquisa *Dança Imanente*, de Ana Flávia Mendes e *Desdobrando a Dança Imanente*, de Luiza Monteiro e Souza. Esta poética da Companhia Moderna de Dança é tratada, nestas pesquisas, em um setor próprio, a seguir deste, no qual detalharei os pormenores da criação *em companhia*.

Por enquanto, retomando a explanação acerca de meus procedimentos criativos na iluminação cênica, ressalto a problemática da escolha do tipo de refletor, o que se deve a vários fatores. O primeiro fator é o estético, dentro do pensamento de Paes Loureiro de que o “objeto artístico (...) estrutura-se de qualidades estéticas (...) que



convém serem estudadas na forma de Componentes Estéticos, Elementos Estéticos e Belo Estético” (LOUREIRO, 2002, pág 61). Entendemos que esta estética está definida principalmente por sua questão sensorial e harmônica dos elementos constituintes desses três grupos de variantes estéticas.

Loureiro procura definir em algumas páginas uma explicação consistente das variantes, inicia pelos Componentes Estéticos, e elenca a Forma, o Conteúdo, a Expressão e a Unidade e Totalidade; em seguida já passa para as variantes dos Elementos Estéticos, Ordem, Harmonia e Perfeição; por fim vem o Belo Estético com suas variantes de Teoria do Valor Estético Subjetivo e a Teoria do Valor Estético Objetivo.

Resgato nesse momento as teorias de Loureiro dentro de seu livro *Elementos da Estética* principalmente pelo fato já anteriormente citado de que, inconscientemente, sigo estas prerrogativas descritas por ele, por estar enraizado em meu trabalho, desde os tempos da graduação.

Assim, quando falo de estética, muito dessa teoria do Paes Loureiro está imbricada no meu fazer artístico.

Dessa forma, entendemos que cada refletor realiza um tipo diferente de fecho de luz, o que faz com que a textura, sua forma, modifique consideravelmente a cada tipo escolhido. Como por exemplo podemos entender a diferença entre o *Refletor Plano Convexo* (PC) (Figura 33 e Figura 34) que realiza uma luz direta e com definição em sua borda, que chamamos de “borda dura”; é uma luz com textura reta, numa única direção,

o PC permite focos mais abertos que os elipsoidais e mais concentrados que os de lente Fresnel, (...). O inconveniente dos refletores PCs é que produzem contornos muito marcados o que dificulta a afinação de luz, principalmente quando se deseja conjunto uniforme. Para criação de focos, principalmente em teatros pequenos, o PC atua satisfatoriamente. (CAMARGO, 2000, pág 168)



Figura 33 - Refletor Plano Convexo (fonte: www.dexel.com)



Figura 34 - Lente Plano Convexa (fonte: Google Imagens)

Já o *Refletor Fresnel* (Figura 35 e Figura 36) realiza uma luz esfumada, onde não percebemos a definição de sua borda, uma “borda suave”, e produz uma textura de preenchimento mais suave, seu fecho é distorcido, provocando assim uma sensação de embaçado.

Os refletores dotados de lentes Fresnel são indispensáveis quando se pretendem obter efeitos uniformes, devido à suavidade de seus fechos, que se misturam facilmente no palco, sem deixar marcas e contornos acentuados. Para impedir o transbordamento e emoldurar o fecho, há bandeiras com suas aletas, que podem ser adicionadas ao refletor, permitindo recortes. (CAMARGO, 2000, pág 166)



Figura 35 - Refletor Fresnell (fonte: www.dexel.com)



Figura 36 - Lente Fresnell (fonte: Google Imagens)



Esta diferença entre os refletores, causada principalmente pela estética do fecho de luz, para além das questões técnicas aqui suscitadas, vale argumentar que estes diferentes tipos de refletores provocam diferentes tipos de sensações, acompanhando assim a afirmação de Camargo, onde diz que:

a luz é o elemento imprescindível, através do qual se conseguem as deformações, os focos concentradores, as projeções, sombras, manchas, flashes, e tudo o mais que possa atuar como recurso de desnaturalização e expressão do objeto, do sujeito ou da forma em si mesma (CAMARGO, 2000, pág. 33)

e anteriormente também comenta um pensamento de outro iluminador:

Tenho dito que a arte de iluminar uma cena consiste em pôr a luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos. (CAMARGO, 2000, pág. 31)

Dentro deste pensamento de criação em iluminação cênica que procuramos definir quais refletores vão ser utilizados na cena. Se a cena procura promover uma sensação de angústia, medo, nos utilizamos de uma luz mais difusa, mais esfumaçada, principalmente, de pouca intensidade. Já no caso de uma cena mais alegre e festiva, procuramos um misto de esfumaçado com direta, fazendo com que a alegria seja proveniente de um misto de sensações, e que esta memória sensitiva seja buscada naquele momento. Esta ideia de uso dos sentimentos e sensações, venho investigando desde minha especialização. Neste sentido

o processo de criação de atmosferas de sensações que a iluminação cênica se apropria vem da capacidade que o indivíduo possui de correlacionar pequenos fatores, pequenas sensações, pequenos estímulos, aos momentos de vivência anteriores àquele e, dessa forma, relacionar o sentimento anterior, memória, ao sentimento atual, e assim mergulhar, naquele momento, em um ambiente de sensações, criadas através de uma experiência na vida da pessoa que aconteceu no seu passado. (COELHO ALVES, 2010, pág 41)

Desta mesma forma, venho compreendendo que o uso dessas memórias sensitivas, no espetáculo cênico, é de suma importância para a absorção das mensagens que o espetáculo procura transmitir. As memórias sensitivas conduzem os participantes do processo para esta atmosfera criada no espetáculo.

Durante este mesmo momento, ocorrem diálogos com os outros participantes do processo criativo do espetáculo, abrangendo e definindo características sensitivas de cada cena, o envolvimento proposto e as ênfases dramatúrgicas. As atmosferas são idealizadas, os momentos sensitivos são definidos e assim são realizadas pesquisas nas memórias sensitivas coletivas para que possamos criar um ambiente propício para a cena.



Faz-se importante aqui ressaltar um trecho de um livro que trata sobre exposições na contemporaneidade, e que se utiliza da cenografia para criar um diferencial para o público:

A “cenografia” cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição.

Na exposição, a cenografia demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentais, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, de recursos sonoros e outras tecnologias.

O conceito de “cenografia” aqui aplicado à exposição de arte, é entendido, portanto, como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação “narrativa”, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. (GONÇALVES, 2004, pág 35)

Podemos perceber que, para as exposições, o tratamento cenográfico dos ambientes ganha um diferencial, voltado para o público, bem como o entendimento de que a cenografia, e a iluminação não está dissociada desta, cria suas atmosferas, determinando o ambiente e preenchendo o público de um misto de sensações.

Assim, a cenografia, na Companhia Moderna de Dança, torna-se também um atributo que a iluminação cênica procura desvelar.

Um elemento muito importante na iluminação cênica, conforme explanado anteriormente, é a cor. A cor, independente de onde seja utilizada, provoca algum tipo de sensação em quem a absorve. Ela modifica o aspecto das coisas, provoca sensações que vão do mais agitado ao mais calmo. Goethe é um dos pesquisadores em luz que venho estudando desde a pesquisa *Atmosfera Influente*. Um trecho do livro “Doutrina das Cores”, de sua autoria, é um mote muito utilizado por mim no momento de definir sobre cores no espetáculo:

Cores, na medida em que produzem estados de espírito, também se adaptam a eles e às circunstâncias. Povos calorosos como os franceses, amam cores intensas, em especial as do lado ativo; já povos moderados, como os ingleses e alemães, usam amarelo-palha ou cor de couro, combinando-o com azul-escuro. Povos que buscam dignidade, como italianos e espanhóis, fazem o vermelho de seus mantos tender para o lado passivo (GOETHE, 1993, p. 152).

Dessa forma, o uso da cor no espetáculo torna-se algo carregado de sentimentos e sensações, e assim, criam ambientes propícios para o espectador mergulhar no



turbilhão de sensações⁴⁶ proposto nesta pesquisa. Barros também comenta sobre este aspecto da cor, quando cita dois artistas da Bauhaus :

Klee viu na cor um processo contínuo de transformação. Para Kandinsky, ela é o canal para a expressão de uma realidade interior, através da evocação de emoções, traduzindo-se numa linguagem universal que relaciona movimentos, temperatura e sons musicais (BARROS, 2006, pág. 20).

Na pesquisa da *Atmosfera Influyente* pude perceber que a criação de luz e a criação em dança, quando aliadas, provocam uma potencialização no encenar. Dessa forma, percebi que quanto mais procurava me aproximar do fazer criativo da Companhia Moderna de Dança, mais me aproximava da poética de criação do corpo. Isso fez com que a criação em luz tomasse esse *corpo rizomático sensitivo*⁴⁷, se apropriasse dele e assim desenvolve-se uma nova poética de criação da luz. Poética esta que estou pesquisando neste momento, buscando os procedimentos criativos que considero mais relevantes, aqui, para refletir, enquanto iluminador cênico.

Apono, então, como um desses procedimentos, o processo de limpeza das cenas de luz, organização da quantidade de refletores, definição de roteiro e finalização dos aspectos criativos da iluminação. Neste momento, a definição inicia-se sendo meramente técnica, quantidade de refletores disponíveis, com quantidade de refletores necessários. Começamos pelas luzes mais importantes. Estas são aquelas que permeiam a dramaturgia do espetáculo, é um foco que realça um determinado momento da cena, uma luz que atravessa o palco e provoca na cena um diferencial. Esta é a palavra, diferencial, as luzes mais importantes são aquelas que fazem a diferença na cena, e que sem elas, o sentido da mesma se perderia. Posso citar aqui, nos espetáculos da Companhia Moderna de Dança, dois momentos, em dois espetáculos diferentes que as luzes mais importantes aparecem. O primeiro, *Reforma*, possui uma sequência de cenas de luz indispensáveis, mas posso ressaltar a luz dos três corredores em diagonal (Figura 37), no qual eram criados corredores de luz com 5 refletores cada, e estes eram os primeiros a serem separados, pois nesta cena, a marcação da luz era de extrema importância para o espetáculo;

⁴⁶ Turbilhão de sensações – é o estado que o corpo que recebe as informações do espetáculo cênico

⁴⁷ Corpo Rizomático Sensitivo – estado de corpo que procura envolver o sensitivo em sua percepção, conceito desenvolvido na pesquisa *Atmosfera Influyente*



Figura 37 - Cena do Espetáculo Reforma (foto: Manoel Pantoja)

Outro momento a ser comentado aqui, já ocorrendo no espetáculo *Lírica Morada*, no qual a cena da “Piedade” é iluminada por apenas dois refletores P.A.R. durante seus primeiros minutos, vindo de contra⁴⁸ em diagonal esquerda fundo, esta fora pensada dessa forma para realçar o formato do corpo e a visualidade que o mesmo provoca na cena que está sendo executada (Figura 38).

⁴⁸ Contra ou Contraluz – Luz que é direcionada do fundo para frente do palco, normalmente em posicionada em cima, na vara de luz, com a função de preencher o ambiente e realizar o contorno dos objetos por trás



Figura 38 - Cena do Espetáculo Lírica Morada (Foto: Guy Veloso)

Separado o que foi usado como indispensável, começamos a distribuir as outras cenas de luz, por vezes tendo que alterar quantidade, ou até mesmo, tipo de refletor. Isto é bem comum, pois dependemos da quantidade de materiais disponíveis, e isso possui uma quantidade variável que pode alterar consideravelmente o planejamento do espetáculo.

Por isso que sempre procuramos o máximo de informações disponíveis do local a ser apresentado. Solicitamos à diretoria do espaço o Rider Técnico, que é uma listagem de tudo que o espaço possui disponível. Por vezes, o material disponível não é suficiente, e assim temos que fazer as alterações necessárias.

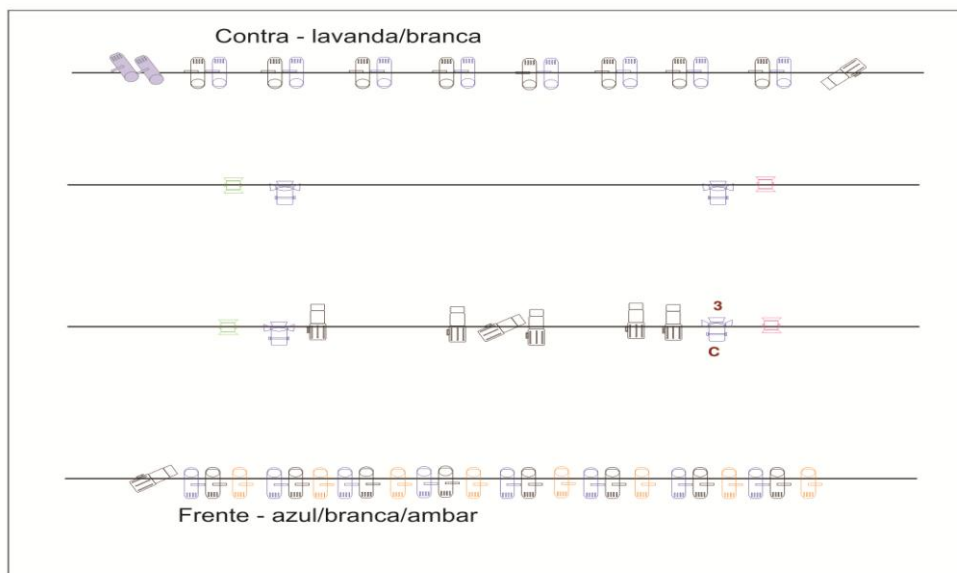
Quando finalizamos o mapa de luz (Figura 39), criamos um dos registros oficiais da luz do espetáculo. Este serve como base para futuras adaptações. Nele procuramos identificar com o nome do espetáculo, nome do iluminador, legenda contendo a explicação dos desenhos contidos no mapa, definição dos tipos a serem utilizados e distribuição de cada refletor no espaço cênico.

Seu uso é essencial na hora de montar uma iluminação no teatro, e sua concepção perpassa por questões significativas, como a definição dos refletores a serem



utilizados em cada cena, como comentado anteriormente. É o momento de organizar essa definição, e até, quem sabe, “ganhar” alguns refletores que por ventura possam coincidir na hora da montagem.

Espectáculo Lírica Morada - Teatro Estação Gasômetro



 P.C.
  Elipsoidal
  P.A.R. Foco 5
  SetLight

Iluminador - Tarik Coelho (91)91148615

Figura 39 - Mapa de Luz adaptado do Espectáculo Lírica Morada (fonte: arquivo pessoal)

Após a estreia do espetáculo procuro rever o mapa de luz, pois na primeira montagem do mesmo, sempre ocorrem adaptações. A posição pensada pode não ter sido a melhor e na montagem fazemos logo a alteração, escrevemos no mapa a mão e caneta e posteriormente atualizamos os arquivos digitais do mesmo.

Esta ação pode parecer muito tecnicista, mas na verdade, uma adaptação de mapa de luz só deve ser realizada por aquele que concebeu a luz, pois interfere em muito mais fatores que apenas o técnico de posição e tipo de refletor. Questões estéticas e sensíveis fazem parte da criação e adaptação do mapa de luz, portanto não deve ser alterado sem o conhecimento prévio das intenções das cenas.

Um fato interessante a ser comentado aqui foi uma situação que a Companhia Moderna de Dança foi convidada a apresentar o espetáculo *Lírica Morada* no teatro *Waldemar Henrique*, que por um problema elétrico, naquele dia estava somente com 9 canais disponíveis para a montagem da iluminação. *Lírica Morada* foi concebida para o *Theatro da Paz* e lá tínhamos uma quantidade de canais disponíveis que abarcava toda a



necessidade técnico-iluminística do espetáculo. Este dia foi bem interessante, pois além da pouca quantidade de canais, tive que fazer adaptações na execução das cenas de luz de forma que não interferisse na qualidade e na dramaturgia do espetáculo e da luz. Tivemos algumas perdas, mas nada que atrapalhasse o andamento do espetáculo. As luzes principais estavam lá, em sua maioria.

Definindo o mapa de luz, outro registro a ser criado neste momento, é a organização e finalização do roteiro de luz. Roteiro no qual consiste toda a movimentação de luz do espetáculo, com entradas e saídas dos intérpretes-criadores e as marcações cenográficas, se ocorrerem.

A forma de fazer este roteiro é muito particular, porém para um bom entendimento, basicamente, ele deve conter a luz que acende, a luz que apaga e a luz que continua, em cada parte do espetáculo. Assim define-se as cenas de luz, pra compor o roteiro de operação da luz.

O roteiro de luz, por muitas vezes, após iluminar várias vezes o mesmo espetáculo, é executado de memória. Espetáculos que já sabemos da dramaturgia, do roteiro, e das luzes necessárias tornam-se tão próprios de nós, que simples olhares nos ensaios nos trazem à tona todo o mapa de luz e roteiro a ser executado. Normalmente até o movimento das mãos na operação da mesa torna-se natural.

Nesse momento, a criação de luz do espetáculo é absorvida pelo corpo do iluminador e assim executa as cenas como se fosse uma coreografia de dança, algo que realmente não deixa de ser, pois estamos sempre em sintonia com o espetáculo e a movimentação dos controles da mesa de operação é a nossa dança.

Portanto, posso resumidamente elencar aqui, que como procedimentos da criação em iluminação cênica, dentro da Companhia Moderna de Dança, procuro realizar as seguintes etapas: do *conhecimento e definição do tema*, momento no qual me o grupo define qual tema de espetáculo será desenvolvido; do *registro visual*, momento no qual eu procuro, através da memória visual e escrita, registrar os desenhos coreográficos propostos; da *concepção de momentos de luz*, é a hora da criação, normalmente este momento vem depois de visualizar alguns ensaios, mas em outras situações, basta ver uma vez a cena e a luz já se define; do *compartilhamento*, este momento é um dos momentos que mais gosto, pois comento a iluminação pensada para a cena e verifico as reações que ela produz; e da *edição final*, na qual separo tudo que foi criado e começo a juntar o quebra cabeça para montar o resultado final da iluminação.



Vale ressaltar aqui que dentro do processo colaborativo e coletivo da Companhia Moderno de Dança, tanto a criação coreográfica quanto a criação da iluminação, bem como de seus outros elementos, perpassam por uma influência coletiva, possibilitando dessa forma a intervenção nas cenas criadas pelos outros elementos. Isto é, em todo o processo criativo, estamos suscetíveis a intervenções nos resultados obtidos, como demonstra o processo do espetáculo *Reforma*, analisado a seguir.



3.2 – A Reforma para o Reforma

O *Reforma* é o espetáculo da Companhia Moderna de Dança tido como um marco nas suas mais variadas formas de expressão da arte; é o momento no qual a Cenografia, Iluminação, Sonoplastia, Figurino se integram com a Dança, em que o amadurecimento do conhecimento dos integrantes da Companhia Moderna de Dança dá asas para uma maior relação das atividades propostas. Inicia-se, nesse momento, um caminho de aprimoramento do conhecimento que extrapola o ato de movimentar-se, torna-se acadêmico, torna-se social, transforma-se e progride.

Reforma é o espetáculo comemorativo ao lançamento da coleção bibliográfica “Processos Criativos em Companhia”, uma coleção que é fruto do trabalho coletivo da Companhia Moderna de Dança, sendo lançados neste momento três volumes, marcando os estudos acadêmicos e artísticos, divulgando para toda a sociedade, através da coleção de livros, estes conhecimentos e poéticas de criação.

Dentro dessa perspectiva, destaco o *Reforma* para realizar uma análise sobre o processo criativo da sua iluminação, bem como as sensações e intenções das cenas de luz almejadas e conseguidas. Esta análise se utiliza das imagens geradas a partir do vídeo do próprio espetáculo, e o vídeo se encontra disponível no DVD 01, em anexo, podendo desta forma completar as imagens sensitivas e sensoriais do mesmo.

A proposta deste espetáculo era desenvolver todo nosso potencial criativo, estético e técnico. Na cenografia, tínhamos formatos diferenciados do linóleo, colocados em forma de leque, para criar um desenho não muito usual no piso, o que pode ser percebido na Figura 40. Fomos atrás de cores da mesma forma incomuns para o piso, uma parte vermelha, outra parte cinza, um fazendo contraponto ao outro, se estendendo para vestimenta cênica e para vestimenta corporal, o figurino.



Figura 40 - Espaço Cênico do Espetáculo Reforma (Fonte: arquivo pessoal)



O figurino também veio para destacar este ponto de mudança. É o primeiro figurino, para a Companhia Moderna de Dança, de nossa figurinista Cláudia Palheta⁴⁹. Neste espetáculo dá-se o começo de um trabalho em conjunto que completa cinco anos em 2015. O figurino inicia com uma cor, o cinza, e aos poucos vai mostrando o vermelho escondido, e ao final do espetáculo, as duas cores estão em sintonia, misturadas, no corpo e no cenário do *Reforma*.

Nas imagens a seguir, podemos perceber essa descrição da mudança do figurino. O figurino Cinza na Figura 41, o figurino Vermelho na Figura 42, e por fim, na Figura 43 o figurino final, um misto de usos dos figurinos Cinza e Vermelho, criando uma nova imagem, totalmente diferente em cada intérprete-criador e ao mesmo tempo, uníssona em sua criação coletiva.



Figura 41 - Intérpretes-criadores utilizando o figurino cinza como predominante (fonte: arquivo pessoal)



Figura 42 - Intérpretes-criadores alterando o figurino e revelando o vermelho (fonte: arquivo pessoal)

⁴⁹ Cláudia Palheta – Mestre em Artes, e Professora Efetiva da Escola de Teatro e Dança da UFPA



Figura 43 - Intérpretes-criadores com os figurinos cinza e vermelho em equilíbrio (fonte: arquivo pessoal)

Assim sendo, a iluminação cênica também foi pensada e estudada de forma que pudesse desenvolver uma linguagem, uma linha de pensamento. Indo desde a utilização dos mais diversos tipos de refletores, passando pelo uso do fogo e das tecnologias virtuais de projeção de imagens.

O uso da iluminação neste espetáculo inicia um processo de uma poética de criação, que com os estudos da *Atmosfera Influyente* (COELHO ALVES, 2010), começa a trabalhar aspectos sensoriais na iluminação que vão além do clarear a cena. Com isso, percebo que as atmosferas criadas podem ser manipuladas e alteradas em conjunto com o corpo que dança, se apropria deste aspecto e utiliza na potencialização da cena.

A iluminação cênica, corpos que iluminam, aliado aos intérpretes-criadores, corpos que dançam, provocam no espectador, corpos que veem, uma potencialidade visual que altera o estado de corpo mutuamente.

Uma cadeia rizomática que, é explanada e explicada na pesquisa *Atmosfera Influyente* (COELHO ALVES, 2010) como corpo rizomático sensível, da qual extraio o seguinte trecho, com pensamento na relação entre a dança e a iluminação cênica:

O intérprete-criador começa a se conectar, sempre em renovação, ao mote principal da pesquisa, a iluminação. E assim, desenvolve movimentações que ainda não tinha se permitido realizar. “Acontece que, nesta circularidade comunicacional, não há como precisar o início e o fim, tampouco a sequência lógica dos acontecimentos, pois ela simplesmente não existe, o que é mais uma razão para entender essa dança como um rizoma” (MENDES *apud* COELHO ALVES). Essa troca se dá também e/ou neste caso entre a dança e a luz, conversando durante o processo, mutuamente influenciando-se.

A percepção sensorial torna-se fator importante no desenvolvimento da pesquisa, que aliada ao conceito de corpo rizomático nos revela resultados estéticos particularizados de cada corpo que se inter-relaciona dentro do processo de criação coreográfica. Nesta percepção deu-se ênfase à iluminação cênica como recurso de descoberta de movimentos e construção cênica. (COELHO ALVES, 2010, p. 44)



Assim percebe-se que na relação dos conjuntos de corpos do *Reforma*, deu-se o início do que hoje procuro organizar como pesquisa na criação em iluminação cênica: um conjunto de fatores e estéticas que desenvolvem, dentro do conjunto do espetáculo, um aprimoramento e um estudo dos conhecimentos, tornando-se assim, um início de poética de criação em iluminação cênica.

Procuro através do o livro “Análise de Espetáculos”, de Patrice Pavis, seguir suas orientações, no qual diz que: “Analisar, de fato, é decompor, cortar, fatiar o *continuum* da representação em camadas finas, ou em unidades infinitesimais” (PAVIS, 2008, pag. 4). Desta forma procurei organizar, através da divisão por cenas coreográficas, uma explanação do que foi pensado para cada momento da iluminação cênica, suas ideias e soluções que foram surgindo ao longo do processo criativo do espetáculo *Reforma*, bem como sobre suas atmosferas.

Utilizo também alguns critérios elencados para esta análise, seguindo o mesmo princípio de análise encontrado no Capítulo 3 do livro *Dança Imanente* (MENDES, 2010), como: tipo de refletor; posicionamento dos refletores; efeito cromático na cena; textura visual; luz e sombra; subjetividade da cena iluminada. Através destes itens procuro desenvolver a explanação a seguir, reforçada pelas figuras que percebi pelo atento olhar da cena.



3.3 – Nossas Cenas

3.3.1 – Cena Inicial

O espetáculo inicia no escuro total, vozes revelam depoimentos que irão nortear o que viria a ser revelado dali por diante. A primeira cena de luz se inicia com a projeção de imagens por datashow no fundo do palco, conforme a Figura 44, é a revelação, agora através das imagens, aliados aos textos falados, do que viria a ser o espetáculo, *Reforma*, uma outra forma de construir a cena na Companhia Moderna de Dança.



Figura 44 - Primeira imagem do Reforma (foto: arquivo pessoal)

No seu segundo movimento, a luz revela aos poucos, os espaços nos quais serão preenchidos pelos intérpretes-criadores. Pontos de luz realizados através de refletores específicos de iluminação para exposições, com lâmpadas dicróicas de 10°, um fecho bem fechado, para iluminar somente partes dos intérpretes-criadores, revelando suas silhuetas aos poucos, criando assim, um jogo de luz e sombra no corpo dos mesmos.

Nesse momento, temos a revelação dos corpos que dançam. Na Figura 45 podemos perceber que a luz, pontual, vêm para mostrar os diversos mundos criados para cada corpo que dança, cada intérprete-criador tem seu universo, representado por aquela luz que o ilumina. A luz possui uma mesma cor para todos, e mesmo tipo de fecho, vindo de uma lâmpada incandescente, como a luz do sol iluminando. São os universos e os sóis de cada um. A atmosfera se cria, revela, conduz para um olhar mais atento aos volumes e formas criadas. É o início do(a) *Reforma*.



Figura 45 - Os corpos e seus universos de luz (fonte: arquivo pessoal)

Na Figura 46 podemos perceber o fundo do palco sem a imagem do data show, e os corpos que irão dançar, em uma ressonante prontidão, a ponto de disparar o movimento e iniciar o processo dos movimentos coreográficos, ainda nos pontos de luz específicos, os pequenos universos, é o início do processo do espetáculo, o conhecimento de cada um, que ao se movimentar cria uma ressonância, fala mais alto e dá forma à poética do grupo.



Figura 46 - Os corpos e seus universos de luz 2 (fonte: arquivo pessoal)

O momento seguinte da luz revela o espaço cênico. O palco está dividido em dois espaços, um cinza e um vermelho. Na primeira parte, somente o espaço Vermelho



está sendo usado, e isto se revela com a luz, conforme a Figura 47. Assim, temos os corpos com o figurino cinza, e o espaço com seu piso em vermelho. No entorno temos o conjunto de vestimenta cênica em cinza. Neste momento é importante destacar que a iluminação desta cena é realizada com um filtro de cor no tom de Lavanda, uma cor suave, da gama das cores com azul predominante, porém com vermelho em sua constituição, fazendo com que o ambiente estivesse iluminado por uma cor, sem causar incômodo em quem estava assistindo, pois, nesta cena, não tínhamos a intenção de causar no público um desconforto com o brilho que poderia ocasionar com o uso da cor branca, na iluminação, refletindo o piso vermelho Ferrari nos olhos de todos.



Figura 47 - Espaço cênico revelado (fonte:arquivo pessoal)

É uma luz totalmente recortada dentro do desenho diferenciado do piso. Para tal foram utilizados o refletor Elipsoidal, para fazer as bordas, e os PC's para realizar o preenchimento interno do mesmo, além de P.A.R.'s completando com a contra-luz, todos com o mesmo filtro de cor, um tom de Lavanda específico, para dar um realce no vermelho do piso.

O Lavanda na iluminação é uma cor interessante, pois ela possui um pouco das frequências de Azul e Vermelho, fazendo com que sua luz seja suave e quente ao mesmo tempo. Dando destaque aos tons de vermelho sem incomodar quem assiste, e iluminando os tons de azul de forma a criar no espectador um reconhecimento das cores como se não houvesse nenhum filtro na luz.



Os refletores posicionados e à pino criam nos corpos um misto de luz e sombra que preenchem o espaço e dão volume às formas que se movimentam no palco. O contra-luz vem preencher a tridimensionalidade corpórea, criando uma atmosfera uniforme e, com a ressonância dos corpos que dançam, ampliam a visualidade da cena.

As vozes continuam, concomitantemente a coreografia vai evoluindo e a sonoridade da trilha sonora se amplia. Ao final desta cena coreográfica, os intérpretes-criadores se encaminham para o canto do palco, ao fundo direito, e se preparam para a segunda cena coreográfica. Observamos na Figura 48 a forma como a luz chega no corpo dos intérpretes-criadores no momento em que eles se aproximam do fundo do palco. O piso está repleto da iluminação lavanda e os corpos, mais próximos do fundo, começam a receber a luz provinda dos refletores P.A.R.'s, realizando esta textura relatada na figura.



Figura 48 - Intérpretes-criadores se direcionando ao fundo do palco (fonte: arquivo pessoal)

3.3.2 – Cena dos Pés

Esta cena foi uma das mais pesquisadas para se criar o efeito visual desejado. Queríamos brilhar no escuro. Para isso sabíamos que existe o recurso da luz negra, uma luz que trabalha numa frequência que nossos olhos não percebem, então ela não clareia, somente é percebida em alguns tipos de rebatedores, que conseguem ressaltar este brilho em seus componentes químico-físicos. Inicialmente pensou-se em utilizar algum tipo de tecido na roupa que pudesse brilhar na luz negra no momento desta cena, e após



alguns testes percebeu-se que não conseguiríamos os efeitos desejados com o uso do efeito no figurino.

Em seguida, passou-se a procurar por efeitos corpóreos, porém a tinta se espalhava além do desejado, principalmente quando os intérpretes-criadores suavam. Mais um descarte de alternativa.

Desta forma, criamos a solução das meias nos pés, que iriam realizar uma coreografia em diagonal, ressaltando que em todo crescimento e mudança, se possuímos nossas bases bem firmes, podemos seguir diante para qualquer espaço, mesmo que não enxerguemos o caminho em nossa frente, apenas nossas fortes bases.

Na Figura 49 podemos perceber que a luz negra é a iluminação deste momento, realizada com 8 lâmpadas fluorescentes de 32w, instaladas uniformemente pelo palco, em seu espaço vermelho, criando um ambiente uniforme, de forma que os intérpretes-criadores pudessem se deslocar sem perder a qualidade da fluorescência que a luz negra provoca no tecido de algodão branco alvejado das meias.

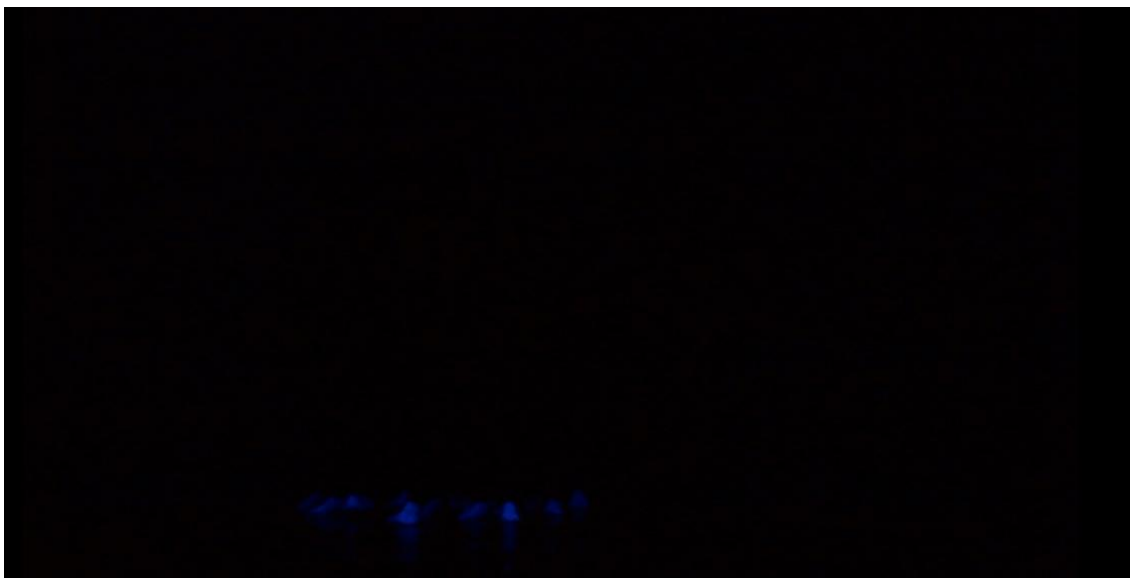


Figura 49 - Luz de nossas bases (fonte: arquivo pessoal)



3.3.3 – Cena do Real e Virtual no Vermelho



Figura 50 - Real e Virtual no Vermelho 01 (fonte: arquivo pessoal)

Neste momento inicia-se um jogo de Real e Virtual na coreografia, um datashow é iniciado e ele começa a projetar imagens do grupo dançando em uma sala específica, aos poucos cada integrante vai “saindo” do vídeo e se integrando ao palco real. É um jogo coreográfico que interage com o vídeo, neste espetáculo nos utilizamos do recurso do datashow como forma de interação entre o real e o virtual, uma estética de criação que vinha sendo amplamente divulgada na época. Na Figura 50 podemos perceber o início da coreografia, na qual a intérprete-criadora está no centro do palco e o datashow revela os outros integrantes da cena iniciada.



Figura 51 - Real e Virtual no Vermelho 02 (fonte: arquivo pessoal)



Nesta cena, o movimento de luz é único, após acionar o datashow, luzes laterais, feitas com P.A.R.'s, com suas lâmpadas “em pé”, uma posição específica da lâmpada dentro da carcaça do refletor que produz o fecho de luz no sentido longitudinal com relação ao próprio refletor, preenchem o espaço evitando que os fechos de luz toquem na panada ao fundo, local de projeção do datashow, diminuindo dessa forma a perda de luminosidade que este aparelho apresenta quando funciona em parceria com outros emissores de luz.

Percebemos na Figura 51 que a luz que provém dos refletores laterais não atrapalha a luz emitida pelo datashow. A cor escolhida para este momento é um tom de roxo que se assemelha ao tom da luz negra, dando assim uma continuidade nas cenas, um sentido de completude e acréscimo. É o individual se aliando ao coletivo, e o coletivo se aliando ao individual. Na Figura 52 temos um trecho da cena no qual parte dos intérpretes estão no real, e outra parte no virtual, destaque para o jogo de textura que a cor roxa proporcionou no corpo dos intérpretes-criadores, ela torna todos potencialmente unidos, a direção da luz causa um jogo de luz e sombra nos corpos de quem dança, e preenchendo o palco de forma a suprir as necessidades da cena.



Figura 52 - Real e Virtual no Vermelho 03 (fonte: arquivo pessoal)

3.3.4 – Transição 01 – Corpos em sintonia e Foco central

Após os corpos todos estarem realmente em cena, eles começam uma transmissão de sensações e movimentos, ainda na luz da cena anterior, e conforme o movimento se inicia, a geral branca é aberta, também montada com Elipsos e PC's, já



desta vez com a intenção de revelar as cores como elas são, e assim vão se posicionando ao canto esquerdo do espaço vermelho, é um momento de mudança. O momento da Figura 53 procura retratar a movimentação dos intérpretes-criadores no espaço iluminado pela cor branca, percebe-se que o figurino já está alterado, por alguns, desde a cena anterior, porém é nesta cena que todos alteram seus figurinos, para posteriormente, criarem um novo visual na cena. Um outro detalhe a ser percebido na figura é a textura que a iluminação posicionada a pino provoca no corpo e no figurino, que, alterado, cria novas texturas e um jogo de luz e sombra na cena.



Figura 53 - Transição 01 - Corpos em Sintonia (fonte: arquivo pessoal)

O conjunto de intérpretes-criadores que se posiciona ao fundo, caminha para a frente e encontra a intérprete-criadora da cena anterior, que se alia ao grupo, tornando-se parte do mesmo. Na Figura 54 percebemos que durante a movimentação o figurino vai sendo alterado pelos próprios intérpretes criadores.



Figura 54 - Transição 01 - Foco central 01 (fonte:arquivo pessoal)



Um foco posicionando na frente chão ilumina o grupo ao fundo, realizado com refletor PC, ainda com a geral branca acesa. O grupo se direciona para a frente do palco e numa determinada posição, a geral branca se apaga. Novas texturas são criadas, a luz vem da ribalta, uma posição na qual o refletor fica na frente do palco, no piso, direcionado para o fundo do mesmo, dando a sensação de crescimento do corpo iluminado.



Figura 55 - Transição 01 - Foco central 02 (fonte: arquivo pessoal)

Na cena, conforme podemos perceber na Figura 55, as sombras criadas ao fundo, são utilizadas para demonstrar o crescimento do grupo em relação ao todo. É o ponto de mudança no figurino, que se altera para demonstrar como nos adaptamos aos grupos que participamos, e dessa forma, criamos uma diferenciação ao grupo, que permanece o mesmo, porém com uma outra roupagem. Na cena, o conjunto se retira, e fica um integrante. Na Figura 56, a representação do todo está apenas neste indivíduo. Uma atmosfera de concentração se cria neste momento. É hora de perceber-se a si mesmo.



Figura 56 - Transição 01 - Foco central 03 (fonte: arquivo pessoal)



3.3.5 – Ercy e os Espaços de Luz

Este é o momento do devaneio e da busca pelo desconhecido. É o processo criativo desconstruído. Inicia-se com um espaço envolto por um Voil cinza, que após ser suspenso, revela toda a amplitude dos movimentos criativos para esta cena. Na mesma vara que o voil cinza está preso, possui um refletor iluminando para baixo, P.A.R., e conforme a vara sobe, a luz cresce e se amplia, aumentando assim as possibilidades de criação da mente do intérprete-criador. Nas Figura 57 e Figura 58 podemos perceber estes momentos da luz, na 57 o voil iluminado, e na 58 o voil sobe e revela o intérprete-criador com uma textura de luz diferenciada em seu corpo.



Figura 57 - Ercy e os Espaços de Luz 01 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 58 - Ercy e os Espaços de Luz 02 (fonte:arquivo pessoal)



É o primeiro momento do espaço cinza revelado, um novo espaço, no qual aos poucos, nas próximas cenas, irá sendo revelado. Nesta momento, inicia-se um jogo de luz e movimento. O intérprete-criador joga com o iluminador e os tempos das cenas variam conforme o jogo realizado.

Inicialmente, Ercy se encontra no espaço cinza, realiza uma movimentação neste espaço, ao concluir sua célula coreográfica, ele se posiciona (Figura 59) e em seguida, no espaço vermelho, quadrados de luz brotam no chão (Figura 60), revelando espaços a serem explorados por este intérprete-criador, hora no escuro, hora no claro, hora no limite, tudo deve ser explorado neste momento. O jogo entre o intérprete-criador e o iluminador continua, agora nos espaço vermelho serão criados novos ambientes de luz, uma busca de novos universos, novos limites, pesquisar o entre, os limites entre estéticas de criação. Nas próxima sequência, Figura 61, Figura 62 e Figura 63, relatamos esse jogo inicial.



Figura 59 - Ercy e os Espaços de Luz 03 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 60 - Ercy e os Espaços de Luz 04 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 61 - Ercy e os Espaços de Luz 05 (fonte:arquivo pessoal)

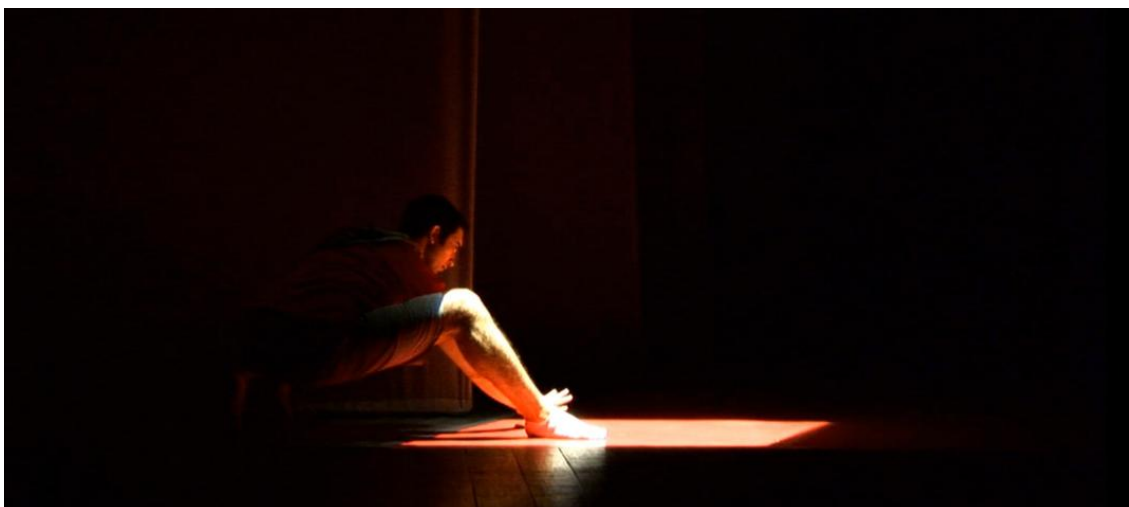


Figura 62 - Ercy e os Espaços de Luz 06 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 63 - Ercy e os Espaços de Luz 07 (fonte:arquivo pessoal)



Vale ressaltar que a disposição dos linóleos, tanto o vermelho, quanto o cinza, estão em formato de leque, e os quadrados de luz, realizados por elipsoidais, acompanham esta angulação do piso, tornando-o um ambiente rígido e maleável ao mesmo tempo, pois eles deixam de ser um quadrado e tornam-se um quadrilátero inclinado, dando profundidade, perspectiva e uma sensação de movimento no ambiente criado. É a cenografia auxiliando na criação das atmosferas de luz.

A partir do momento em que o Ercy se encontra no espaço vermelho, os ambientes criados pela luz são pontuais, desenvolvendo estes pequenos universos a serem explorados. Luz e escuro trabalham nesta cena. Remetendo à cena inicial, no qual revelamos os universos individuais de cada intérprete-criador. Agora revelamos os diversos universos que compõem nossa individualidade.

Nas Figura 64, Figura 65, Figura 66 e Figura 67 podemos encontrar essa representação dos universos, na cena, são três universos criados, ainda dentro do jogo entre o intérprete-criador e o iluminador cênico.

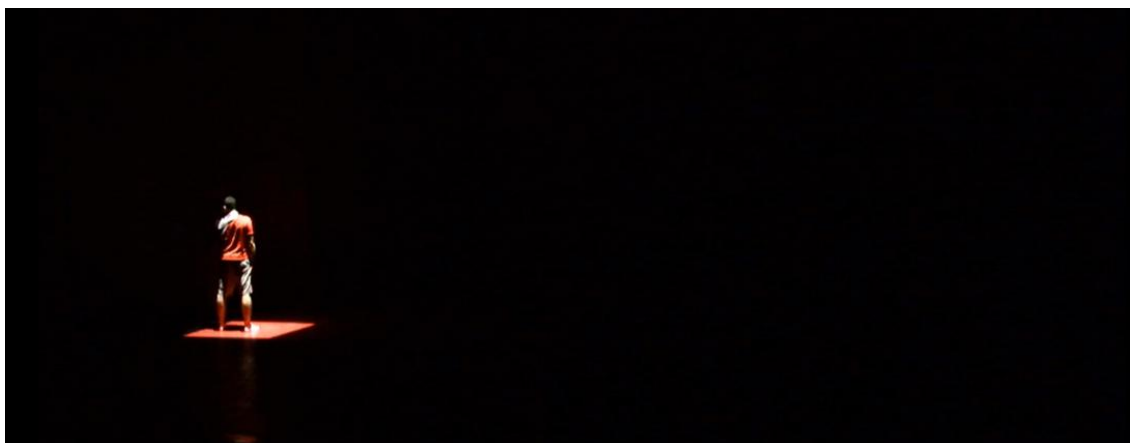


Figura 64 - Ercy e os Espaços de Luz 08 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 65 - Ercy e os Espaços de Luz 09 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 66 - Ercy e os Espaços de Luz 10 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 67 - Ercy e os Espaços de Luz 11 (fonte:arquivo pessoal)

Após chegar no terceiro universo de luz, um novo jogo se inicia, agora ele se encontra imerso em seu universo, o quadrado de luz, e um novo ambiente se cria. O intérprete-criador se depara com um corredor de luz (Figura 68) e este corredor, formado por refletores Elipsoidais e Fresnel's, cria um ambiente da coletividade. O intérprete percebe que não está sozinho em sua busca, pois esta atmosfera, maior, revela que outros universos a constituem e se relacionam (Figura 69).



Figura 68 - Ercy e os Espaços de Luz 12 (fonte:arquivo pessoal)

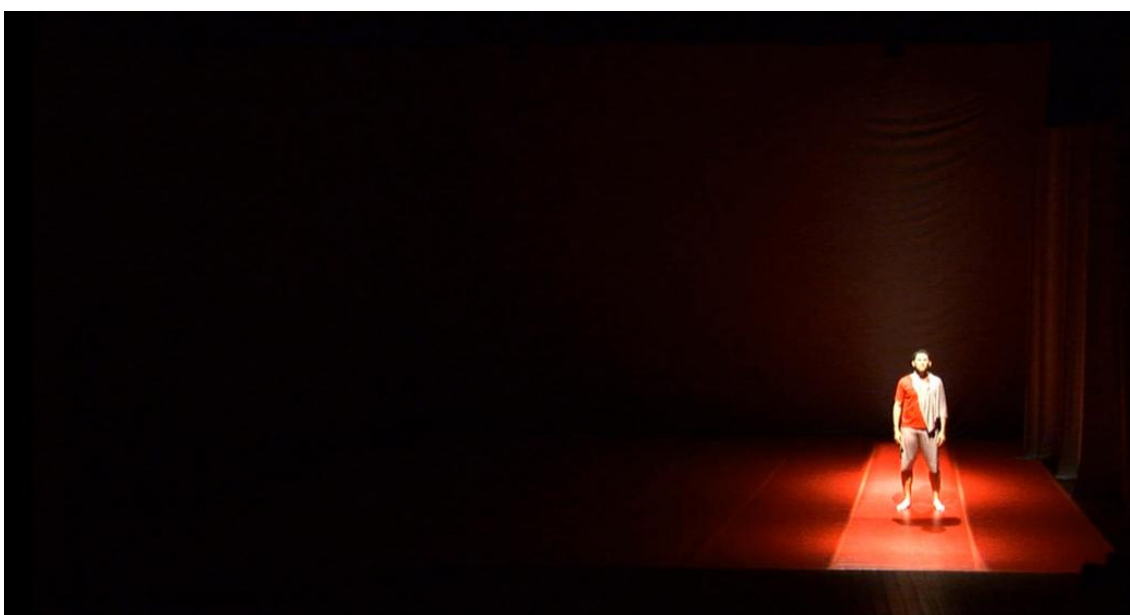


Figura 69 - Ercy e os Espaços de Luz 13 (fonte:arquivo pessoal)

3.3.6 – Metrônomo

Abre-se três ambientes de luz, no sentido diagonal dos linóleos, cada um com três refletores elipsoidais, fazendo as pontas e o centro, e três fresnéis, para completar os espaços não preenchidos pelos elipsoidais. Na Figura 70 podemos perceber os 3 ambientes de luz, como dito anteriormente, eles se formam através da união de outros universos individuais, o processo da agregação das particularidades individuais tornando um coletivo maior e mais forte.



Figura 70 - Metrônomo 01 (fonte: arquivo pessoal)

Assim se inicia a coreografia do Metrônomo, uma coreografia na qual o coletivo age em uníssono, dando força e precisão ao movimento. Na Figura 71 percebemos esta ação uníssona.



Figura 71 - Metrônomo 02 (fonte: arquivo pessoal)

É o momento do coletivo preciso, mesmo estando separados por corredores individuais de luz, o corpo age em ressonância, e se interliga através da mesma luz. O ambiente torna-se único, uma única atmosfera ressoando todos os movimentos, tanto coreográficos quanto iluminísticos. A textura criada pelos refletores Fresnel's deixa o



ambiente mais suave, enquanto que os elipsoidais trabalham de forma a realizar a precisão necessária para a execução da cena, na Figura 72, ao olharmos para o chão, percebemos os três corredores de luz alinhados nos linóleos, como comentado anteriormente, e os intérpretes-criadores iluminados de angulações diferentes, criando um ambiente particularmente misto.



Figura 72 - Metrônomo 03 (fonte: arquivo pessoal)

Ao final da cena, os corredores de luz se apagam um a um, possibilitando, assim uma interligação atemporal entre os intérpretes-criadores. Nas Figura 73, Figura 74 e Figura 75 percebemos este encadear de cenas de luz. Ressalto que este apagar dos corredores não denota que os universos findaram, pelo contrário, eles, mais a frente, irão se revelar em uma outra atmosfera de luz.



Figura 73 - Metrônomo 04 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 74 - Metrônomo 05 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 75 - Metrônomo 07 (fonte: arquivo pessoal)

3.3.7 – Fogo e Tecnologia



Figura 76 - Fogo e Tecnologia 01 (fonte: arquivo pessoal)



Esta cena é uma expressão das dualidades que passamos em nossas atividades. Iniciamos a mesma com um data show, projetando imagens de desenhos realizados pelos próprios intérpretes-criadores (Figura 76) . Em seguida, os mesmos vão entrando, um a um, com um objeto iluminante a fogo, uma lamparina de mão, iluminado inicialmente o caminho a seguir, e conforme o grupo aumenta, o primeiros iluminam os segundos, e os terceiros iluminam o caminho a seguir (Figura 77).

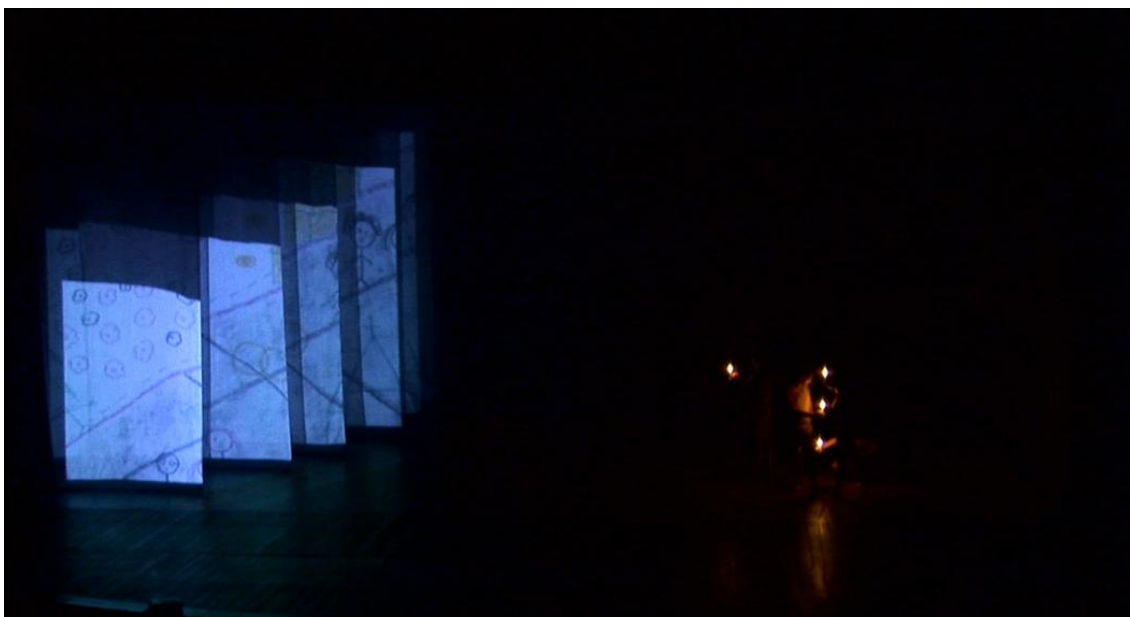


Figura 77 - Fogo e Tecnologia 02 (fonte: arquivo pessoal)

É uma expressividade da ação coletiva que caminha junto, um auxiliando o outro. Além de, realizar uma experiência ímpar de duas tecnologias iluminísticas de tempos históricos totalmente diferentes, sendo utilizadas ao mesmo tempo, na cena, fogo e datashow, dois artefatos iluminantes que possuem a “mesma” função, porém com tecnologias extremamente diferente. O fogo mostra o caminho a ser seguido, e a luz digital mostra os aspectos criativos de cada um.

Esta dualidade mostra-se presente em nossas atividades artísticas, sempre indo em busca do novo, mas nunca deixando de perceber o que realmente nos deu base para caminhar, seguindo sempre à frente.

É uma cena caracteristicamente visual, os movimentos de luz são realizados pelos próprios intérpretes-criadores, seja através das lamparinas em suas mãos, sejam através de seus desenhos projetados no cenário dos voil's.



E esta projeção nos voil's possui outra particularidade, como o mesmo permite que a luz passe por ele até chegar em outro anteparo, as várias camadas provocam um sobrepor de imagens que nos remete à coletividade, tão explicada nesta análise.

Nas próximas figuras (Figura 78, Figura 79, Figura 80, Figura 81, Figura 82, Figura 83 e Figura 84), podemos perceber um pouco do que esta cena nos transmite, o fogo como o primórdio da iluminação, a atualidade num objeto só, luz elétrica comandada por computador. Uma dualidade singular no palco.



Figura 78 - Fogo e Tecnologia 03 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 79 - Fogo e Tecnologia 04 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 80 - Fogo e Tecnologia 05 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 81 - Fogo e Tecnologia 06 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 82 - Fogo e Tecnologia 07 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 83 - Fogo e Tecnologia 08 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 84 - Fogo e Tecnologia 09 (fonte: arquivo pessoal)

Ressalto que a escolha pela luz do fogo se deu pela textura iluminística que ela possui, isto é, um ponto de luz, que remete à luz do Sol, sendo conduzido por cada intérprete-criador, é a luz interior de cada um, auxiliando no processo criativo de todos, unindo-se no processo, e revelando novos modos de ver o que antes era percebido de outra forma.



3.3.8 – Transição 02 – Corpos nos Voil's

A partir deste momento, volta-se ao espaço cinza, antes utilizado na cena *Ercy e os Espaços de Luz*, e na cena anterior como espaço de projeção de imagens do data show, os corredores de Voil's são agora iluminados. Utiliza-se o mesmo refletor, posição e sistema da primeira cena que utiliza este espaço. É um refletor P.A.R., preso à vara de cenário, apontando para baixo, neste caso, um conjunto separado do primeiro caso se acende.

Cria-se primeiramente a atmosfera de luz, vinda de cima, tornando a transparência do Voil possível, percebemos isto na Figura 85. Em conjunto, os intérpretes-criadores entram no espaço cênico iluminado e se posicionam para a execução da coreografia (Figura 86).



Figura 85 - Transição 02 – Corpos nos Voil's 01 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 86 - Transição 02 – Corpos nos Voil's 02 (fonte: arquivo pessoal)



Conforme a coreografia vai sendo executada, as varas de cenário dos voil's sobrem. A transparência do voil, aliada à luz que sobe, revela aos poucos que estas camadas fazem parte do “eu” coletivo. Esta atmosfera revelada pode ser percebida na Figura 87, que além de expandir o conhecimento do “eu” coletivo, nos revela novas possibilidades de atuação na cena. O Espaço cinza está revelado, e nele, novas possibilidades se abrem para a cena.



Figura 87 - Transição 02 – Corpos nos Voil's 03 (fonte: arquivo pessoal)

3.3.9 – Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza

Este duo é realizado dentro do espaço cinza, em uma nova relação do real e virtual. O espaço cinza, assim como o vermelho, é preenchido com refletores Elipsoidais e Fresnel's, a pino, de forma que a luz não tocasse na tela de projeção, e o vídeo pudesse ser visto, tanto pelo público, quanto pelos próprios intérpretes-criadores, que interagem com o mesmo durante toda a duração da coreografia.

Este momento nos trás uma pesquisa de movimentos que relaciona o real e o virtual de uma forma diferenciada à relação anterior. Algo mais poético, a medida em que hora um está em cena e outro no vídeo, e hora os dois estão nos dois ambientes. A luz vem criar uma atmosfera introspectiva, com um tom de lavanda específico para a região cinza. Vinda à pino, a luz cria sombras e texturas nos corpos dos intérpretes-criadores a cada movimentação realizada por eles.

O lavanda, como explicado anteriormente, ressalta o vermelho e preenche o cinza de modo a não causar incômodos em quem assiste. O datashow, posicionado ao



fundo do espaço cinza, de frente para a plateia, marca também a cena. Nas Figura 88, Figura 89, Figura 90, Figura 91 e Figura 92 podemos perceber o desencadear das cenas descritas acima, e analisar os aspectos sensoriais da luz.

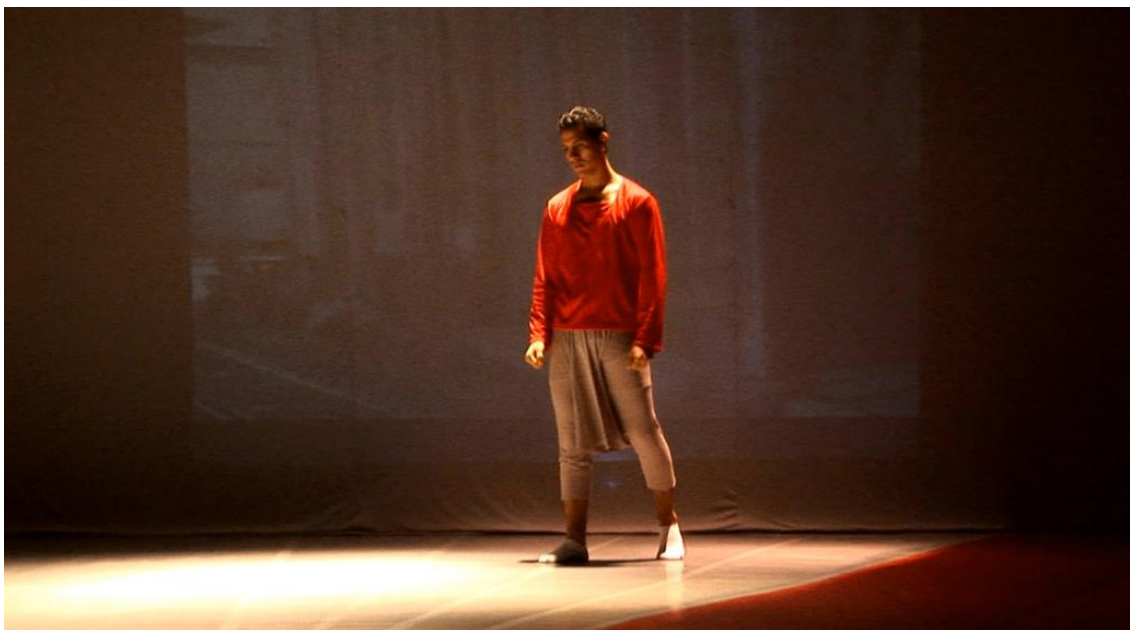


Figura 88 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 01 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 89 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 02 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 90 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 03 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 91 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 04 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 92 - Dai e Feliz – Real e Virtual no Cinza 05 (fonte: arquivo pessoal)



3.3.10 – Transição 03 – pés no comando



Figura 93 - Transição 03 – pés no comando 01 (fonte: arquivo pessoal)

O duo termina, e começa a cena dos pés no comando (Figura 93), a iluminação do espaço cinza é reduzido somente para a contra-luz, e abre-se um foco de luz realizado por dois refletores P.A.R. ao fundo, específico para este momento, pegando na panada de fundo e iluminando principalmente os pés dos intérpretes (Figura 94).



Figura 94 - Transição 03 – pés no comando 01 (fonte: arquivo pessoal)



3.3.11 – Escravos de Jó

Esta é a primeira cena em que o palco todo está iluminado, abre-se a geral branca (Figura 95), pegando todo o palco, e a Companhia Moderno de Dança se posiciona toda na frente do palco, sendo também iluminada por uma outra luz, vinda de frente, para contemplar este momento. Nesta geral branca, podemos perceber a ausência da contra-luz, porém, por ser uma luz utilizada em momentos específicos, não se fez necessário o uso da mesma.



Figura 95 - Escravos de Jó 01 (fonte: arquivo pessoal)

A luz vinda de frente, realizada com P.A.R.'s, estava posicionada na lateral e diretamente à frente, na região da plateia, isto é, fora do espaço cênico. De forma que era possível iluminar de frente em sua plenitude.

Um fato importante a destacar é que neste momento, eu chamo o grupo pelo seu nome por um fator importante, a partir desta cena, temos um desencadear de ações do cotidiano da Companhia Moderno de Dança.

Um deles, é o aquecimento que ocorre sempre antes dos espetáculos, todos em roda, dançando e cantando “escravos de Jó”, nossa marca característica de qualquer apresentação, por menor que ela seja. É o momento de concentração de energias. É o nosso momento.

As figuras a seguir (Figura 96 e Figura 97) mostram como conseguimos trazer este momento de concentração para a cena, revelando a todos, que a partir dali mudanças iriam ocorrer no espetáculo e na própria Companhia Moderno de Dança.



Figura 96 - Escravos de J6 02 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 97 - Escravos de J6 03 (fonte: arquivo pessoal)



3.3.12 – Dissertações em Companhia

Esta cena contempla os dois espaços do palco, o vermelho e o cinza. As gerais Lavanda 01 e Lavanda 02, são utilizados em toda a extensão da cena, assim como se mostra na Figura 98. Neste momento revelamos ao público um pouco de cada pesquisa realizada pelos intérpretes-criadores, além de pontuar que a Companhia Moderno de Dança possui em seus integrantes este viés de pesquisadores.

É uma cena que possui uma movimentação durante a execução das falas e a luz cria este ambiente de pesquisa. Os dois espaços, a cada momento recebem novos significados (Figura 99). Os sapatos, que entraram na *Transição 03*, e fizeram parte do *Escravos de Jó*, agora são elementos cênicos resignificados.

Como na Figura 100, por vezes vemos os sapatos serem buscados, trocados, jogados fora, assim como realizamos nossas pesquisas, seja acadêmica, seja artística. Em algum momento realizamos estas etapas. Os sapatos são esse algo que se busca e se modifica.



Figura 98 - Dissertações em Companhia 01 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 99 - Dissertações em Companhia 02 (fonte:arquivo pessoal)



Figura 100 - Dissertações em Companhia 03 (fonte:arquivo pessoal)

Chegamos ao final da cena, todos colocam os sapatos, as pesquisas encaixam em cada um conforme a necessidade e particularidade de cada um. Na Figura 101 percebemos todos alinhados, calçados e com um novo aspecto no olhar, é a pesquisa em nossas bases de construção. Bases essas mostradas na segunda cena, agora elas possuem um reforço no alicerce, o conhecimento protege e auxilia a caminhar mais e mais. Um novo momento irá se iniciar. O conjunto irá ressoar.



Figura 101 - Dissertações em Companhia 04 (fonte:arquivo pessoal)

3.3.13 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados

A Companhia Moderna de Dança, agora um grupo único no palco, se posiciona no limite entre o Cinza e o Vermelho, uma “companhia que trabalha no entre”, e este “entre” é revelado neste momento. Um texto é falado sobre trabalho, pesquisa e *Reforma*. O palco todo se escurece e ilumina-se somente os pés dos intérpretes-criadores.



Figura 102 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados 01 (fonte: arquivo pessoal)



Na Figura 102 temos a imagem inicial da cena, dois elipsoidais fazem o preenchimento apenas dos pés dos intérpretes-criadores, pela frente, e por trás, temos um conjunto de refletores P.A.R.'s na cor vermelho, fazendo o preenchimento total (Figura 103). Assim pôde-se ressaltar, que mesmo estando no limite “entre”, nossas bases são firmes, com presente, passado e futuro. Os pés estão calçados, inicia-se a coreografia de sapateado, onde todos se movimentam, criam uma sonoridade (Figura 104). É o conhecimento se espalhando para todos, através de outros meios além do escrito e do visual. O conhecimento se propagando pelo som.



Figura 103 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados 02 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 104 – Transição 04 – Pés calçados Iluminados 03 (fonte: arquivo pessoal)



3.3.14 – Cena Final

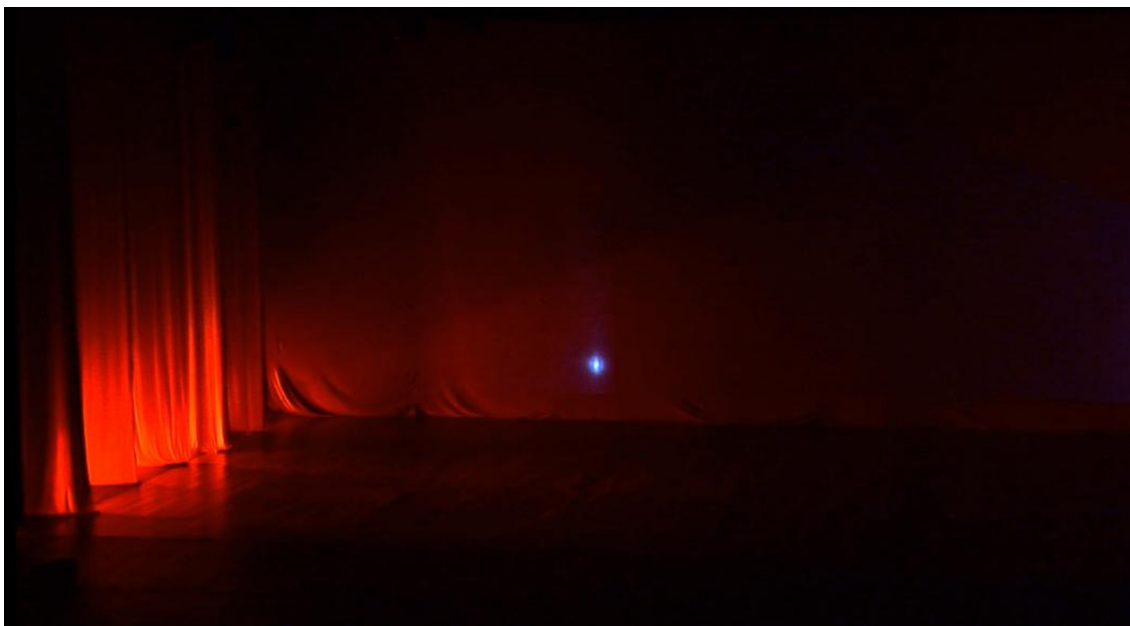


Figura 105 - Cena Final 01 (fonte: arquivo pessoal)

A Cena final é um misto de sensações, uma conclusão de tudo que fora trabalhado durante o espetáculo. Todos saem de cena após a *Transição 04*, a música inicia, e a luz vermelha dos pés vai apagando (Figura 105). Neste momento as projeções de datashow, os dois ao fundo, se iniciam. Nas laterais, retornamos com o corredor roxo (Figura 106). A Companhia Moderno de Dança volta ao palco. Conforme os intérpretes-criadores vão se posicionando, a luz também se movimenta, aos poucos as laterais vermelha (Figura 107) e as gerais lavanda (Figura 108) acendem, é o todo falando junto.



Figura 106 - Cena Final 02 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 107 - Cena Final 03 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 108 - Cena Final 04 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 109 - Cena Final 05 (fonte: arquivo pessoal)



Iluminações que antes só foram utilizadas uma, ou duas vezes, voltam a fazer parte da cena (Figura 109), as texturas reaparecem, agora modificadas pela movimentação diferenciada. Novas possibilidades de visualidade são criadas, outros efeitos são inseridos também, como o PC com duas gelatinas no limite do “entre” (Figura 110), dando uma unidade particular ao grupo deste momento da cena.

Interessante relatar que esta iluminação, bipartida, surgiu no momento da montagem dos refletores, inicialmente ela seria branca, porém, por uma ideia de Sônia Lopes, colocamos esta montagem de duas gelatinas em um PC, realizando esta projeção de luz diferenciada. Nas Figura 111, Figura 112 e Figura 113 podemos perceber a textura que esta iluminação causou no cenário e no corpo dos intérpretes-criadores.



Figura 110 - Cena Final 06 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 111 - Cena Final 07 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 112 - Cena Final 08 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 113 - Cena Final 09 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 114 - Cena Final 10 (fonte: arquivo pessoal)



Luz e sombra fazem parte deste momento, a cada grupo que entra, um novo movimento de luz se faz. É a Companhia Moderna de Dança mostrando sua trajetória, um grupo que a cada momento de novas entradas vai se alterando e se ampliando (Figura 114 e Figura 115).

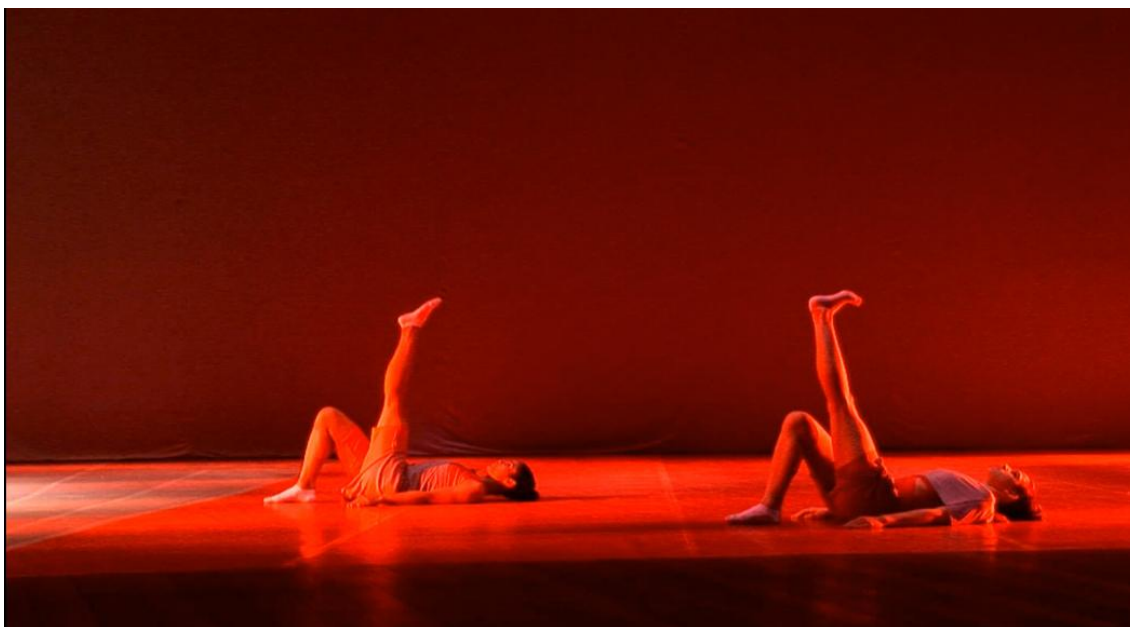


Figura 115 - Cena Final 11 (fonte: arquivo pessoal)

Destaco as próximas três imagens, nas quais, o movimento de luz acompanha a movimentação dos braços dos intérpretes-criadores, como se eles fossem maestros de uma grande regência. De certa forma, eles o são, pois a iluminação existe para iluminá-los e, paralelamente a isso, eles não seriam vistos sem a iluminação.

É uma interdependência e rizomática, no qual todos existimos pela necessidade do próximo. A luz dá a possibilidade de enxergarmos e os corpos se movimentam para serem vistos. Um sem o outro não existe. Mesmo o palco “vazio” está preenchido por uma presença cênica do espetáculo.

Na Figura 116 temos a cena em iluminada pela lateral vermelha, conforme os braços se movimentam, que pode ser visto na Figura 117 e em seguida na Figura 118, a coloração do palco se altera, saindo a lateral vermelha, e dando ênfase às gerais Lavanda 01 e Lavanda 02.



Figura 116 - Cena Final 12 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 117 - Cena Final 13 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 118 - Cena Final 14 (fonte: arquivo pessoal)



As iluminações Roxo e o Vermelho de lateral seguem dando uma unidade ao grupo, modificando as cores dos corpos, deixando-os uno. Até o momento do encontro final, em que se unem e o espetáculo se conclui (Figura 119, Figura 120, Figura 121).



Figura 119 - Cena Final 15 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 120 - Cena Final 16 (fonte: arquivo pessoal)



Figura 121 - Cena Final 17 (fonte: arquivo pessoal)



4 – A Poética da Companhia Moderno de Dança

Para compreender e justificar a dissecação do corpo que proponho implementar por intermédio da dança, é fundamental adentrar no campo da estética e, para tanto, atinar para as concepções de corpo que o pensamento artístico contemporâneo agrega em seu fazer. Nessa perspectiva, considero os pressupostos estéticos da dança na pós-modernidade, como a ausência de códigos de movimentos pré-estabelecidos e a construção do corpo para a cena, além das relações entre forma e conteúdo e das proposições teóricas das noções contemporâneas de corpo. (MENDES, 2010, pág. 111)

É dessa forma que Mendes inicia seu segundo capítulo de seu livro *Dança Imanente*, dando ao leitor, uma ideia do que seria tratado naquele capítulo, um entendimento de como a dança, na Companhia Moderno de Dança, é explorada. Seus procedimentos e princípios. Ainda sem falar de poética, somente da estética do movimento.

E é utilizando-se dessa estética que quero chamar a atenção. Quando criamos um movimento corpóreo, estamos desenvolvendo um sistema de formas que cria uma estética. Esta estética começa a ser uma marca da pessoa, ou grupo no caso, que aos poucos vai se solidificando e criando bases para um desenvolvimento, a posterior, de uma poética.

Na Companhia Moderno de Dança, o desenvolvimento da pesquisa estética se deu através da pluralidade dos corpos envolvidos na criação. Todos os corpos, em suas múltiplas estéticas, tinham a possibilidade de dar voz ao movimento. A criação se dá coletivamente, e mesmo quem não está se movimentando na cena, participa deste momento, podendo intervir e auxiliar no produto final.

É a imanência na sua aplicação mais fiel possível.

Por imanente, entende-se algo “que está inseparavelmente contido ou implicado na natureza de um ser, ou de um conjunto de seres, de uma experiência ou de um conceito” (HOUAISS *apud* MENDES). Trata-se, portanto, de uma forma de dança centrada na personalidade e subjetividade do intérprete, isto é, suas singularidades, conforme sugere Deleuze (s/d.) em seu *plano de imanências*. (MENDES, 2010, pág 112)

O processo artístico do fazer na dança vem da investigação do movimento, movimento este proporcionado por algum estímulo, um sentimento, uma vontade. Temos vontade de nos movimentar, e desse movimento, nasce a dança. Pensar sobre o que se faz, como se faz, e porque se faz. Este são alguns elementos que permeiam a investigação em dança. Souza, em sua dissertação de Mestrado em Artes, inicia o corpo textual com o seguinte parágrafo:

De acordo com determinadas linhas de pensamento no universo da dança, há bastante tempo alguns profissionais desta área tem se dedicado à investigação de movimentos e poéticas para a cena filiados à descoberta de um fazer dançante muito próprio das pessoas envolvidas no processo. Os dançarinos



norte-americanos Isadora Duncan (1878-1927) – uma das precursoras da Dança Moderna – e Merce Cunningham (1919-2009) – precursor do movimento pós-moderno na Dança – dentre outros artistas conhecidos e anônimos da contemporaneidade, são alguns nomes que referendam a postura supracitada. (SOUZA, 2011-A, pág. 20)

Ela defende dessa forma que a investigação de movimentos deve ser estudada e organizada, desenvolvendo assim um estilo particular, uma poética.

Mas, vamos entender o que seria este dançar. Em seu livro *Movimento Total*, José Gil, comenta no capítulo *O Corpo e a Dança* que “a dança realiza de maneira mais pura a vocação de agenciar o desejo. (...) acompanha o desenvolvimento do movimento do agenciamento, quer dizer muito simplesmente do movimento dançado como movimento do desejo.” (GIL, 2004, pág. 72) Assim podemos entender que dançamos porque sentimos desejo de realizar tal ação. Não precisamos de uma justificativa para dançarmos, mas pra continuar dançando, precisamos. E assim começam os estudos do que seria este dançar. Da organização do pensamento, o nascimento da poética.

4.1 – Uma Poética de Criação em Dança

A Companhia Moderna de Dança vem, desde seus primeiros movimentos, criando uma poética no fazer criativo, inicialmente em dança, e aos poucos se irradiando para seus outros elementos constitutivos. A Dança Imanente é uma proposição nascida do processo criativo que a Companhia Moderna de Dança imergiu durante a criação do espetáculo *Avesso* e que, por ventura, também era o processo de pesquisa de doutorado da fundadora e diretora artística do grupo, a Ana Flávia Mendes. Desse processo foram elencados alguns procedimentos sobre a criação em dança pela Companhia Moderna de Dança. Estes procedimentos receberam a denominação de: pesquisa, instigação e edição. Mas, para chegar neste ponto, falaremos, antes dos procedimentos adotados em processos criativos anteriores ao *Avesso*.

Quando da fundação da Companhia Moderna de Dança, o procedimento criativo era da cópia e repetição, isto é, a coreógrafa criava células de movimento, repassava aos bailarinos, e assim eles apreendiam o movimento e constituíam a coreografia, ao final de cada bloco ensinado. Este procedimento é explicado por Souza da seguinte forma:

Quando nos referimos ao movimento na dança podemos lançar mão de no mínimo dois caminhos aos quais se pode recorrer para a construção do mesmo. O primeiro caminho parte da cópia aos padrões de movimento em determinada linguagem, ou seja, é imprescindível que o bailarino apreenda o movimento, sua forma, para que o mesmo reflita, se for o caso, o conteúdo com o qual esteja comprometido. Neste primeiro exemplo, o bailarino não



precisa exercitar seu lado criativo, mas sim, apenas aprender o movimento que fora criado previamente por outrem. (SOUZA, 2011-A, pág. 62)

Com a saída para o doutoramento de Ana Flávia, o grupo viu-se na necessidade de criar coletivamente, algo que já vinha sendo experimentado aos poucos pelo mesmo, mas ainda não haviam desenvolvido um espetáculo propriamente dito nesta forma de criar. Assim nasceu *Não Dito*, primeiro espetáculo da Companhia Moderno de Dança em que o processo de criação coletiva teve seu início. O *Bailarino* dava lugar ao *Intérprete-criador*. A voz de todos passa a reverberar pelo espetáculo. O um torna-se maior. Inicia-se, então, a pesquisa que vai dar bases para a criação do espetáculo *Avesso* e, por conseguinte, o doutoramento de Ana Flávia. *Dança Imanente – uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso*, nasce. Neste momento, podemos dizer que a poética da Companhia Moderno de Dança foi organizada, e assim pôde-se divulgar esta forma de criar em dança.

A Companhia Moderno de Dança, inserida nos aspectos contemporâneos da criação em arte, desenvolve sua poética se utilizando de alguns conceitos que a dança contemporânea propõe, importantes para o desenvolvimento dessa linguagem. Mendes esclarece:

Em função da variedade de linguagens, é importante elucidar que a dança contemporânea, devido a sua própria estrutura plural, não possui uma técnica ou técnicas específicas, como acontece com o balé e a dança moderna, expressões de dança em que foram desenvolvidas técnicas formais englobando determinados códigos de movimento. (MENDES, 2012, pág. 143)

Luiza Monteiro e Souza também comenta em sua dissertação sobre a dança contemporânea e seu aspecto de criação livre de preceitos:

(...) acredito que um dos grandes diferenciais da Dança Contemporânea seja a multiplicidade de trabalhos que em comum possuem a necessidade de sempre poder descobrir diferentes estados de corpo para a construção do movimento dançado. Estar engajado em um projeto estético em Dança Contemporânea é, portanto, permitir espaços de relação entre técnicas, escolas, corpos e pensamentos diferentes, os quais se congregam para composições inusitadas de forma, movimento, corpo, vida.

Reservando o devido respeito às demais escolas e linguagens precedentes e contemporâneas a Dança Contemporânea, acredito que a proposição da liberdade criativa seja uma das referências éticas que mais propulsiona a grande quantidade de artistas que se comprometem a desenvolver suas obras em torno do panorama conceitual que esta linguagem anuncia. (SOUZA, 2011-A, pág 46)

Assim, podemos perceber que a dança, na sua contemporaneidade, busca uma liberdade criativa que vai além dos movimentos pré-estabelecidos de outras escolas artísticas da dança. Desenvolvendo no intérprete uma criatividade que procuramos



expor no movimento, na cena, e assim, como um coletivo que somos, desempenhamos um papel importante na hora de compartilhar as ideias de movimento. Dessa forma, aproximamos as linguagens de cada um, e tornamos nosso movimento próprio de todos.

A liberdade gerada pela multiplicidade faz com que a dança contemple uma outra maneira de lidar com o movimento, não o considerando mais como uma forma corporal a ser aprendida e executada por intermédio da imitação. Há, nessa perspectiva, uma organização diferenciada da dança que começa pela investigação de um movimento absolutamente ajustado ao conteúdo que a obra artística deseja abordar. (MENDES 2010, pág 119)

Assim, a Dança Imanente, para alcançar sua plenitude criativa, além de desenvolver nos intérpretes-criadores a noção de que eles possuem uma voz criativa, possui três momentos de investigação que estimulam a criação, o momento da *pesquisa*, da *instigação*, e por fim da *edição*. Estes momentos são esclarecidos por Mendes da seguinte forma:

De acordo com a proposição de dissecação artística do corpo desenvolvida na Companhia Moderna de Dança e registrada em minha pesquisa de doutorado que analisou o processo criativo do espetáculo *Avesso*, estreado pelo grupo em 2006, a composição coreográfica em dança imanente dá-se mediante o desenrolar de três etapas. São elas: pesquisa, instigação e edição (MENDES, 2010 *in* MEDES 2014).

Na etapa de pesquisa é feito um levantamento e escolha de materiais e métodos de ativação dos envolvidos no processo e uma seleção ou criação de exercícios a serem aplicados na experiência criativa. Na etapa de instigação procura-se tocar os envolvidos mediante a aplicação de atividades que favoreçam a sensibilização corporal e externalização da percepção em pequenas células de movimento. Na etapa de edição, o material desenvolvido é manuseado e transformado em coreografia ou partitura de movimentos. (MENDES, 2014, pág.43)

Assim como Mendes exemplifica, essas três etapas são o caminho para a criação em Dança Imanente, entendendo que para o desenvolvimento da poética vai além de simples seguimento de procedimentos.

O corpo que se propõe a vivenciar a dança imanente já tem em si o preparo para que durante a etapa de instigação, por exemplo, sua movimentação venha através da sua sensibilidade corpórea, e para que este movimento venha através do entendimento de que a dança faz parte do movimento interno e subjetivo de cada um, e que no momento da edição, este movimento de cada um torna-se movimento de todos. Podendo assim ser alterado conforme a necessidade da cena, do grupo ou do local em questão.

Estes procedimentos não são uma receita de bolo. Não existe uma medida na qual temos que parar e passar para o próximo. As conclusões das cenas se dão por meio de uma proposição de finalização. Dentro deste pensamento, sempre podemos alterar aquilo que fora finalizado, deixando que o processo diga por si mesmo o momento de



concluir. São questões subjetivas, que o corpo rizomático desenvolvido para a cena, conduz para a finalização da mesma.

Mendes explica em seu doutorado que a poética vêm, segundo Pareyson, de um programa de arte:

A multiplicidade existente na estética contemporânea de dança faz com que haja uma certa tendência à pessoalidade/individualidade de cada criador, o que é propiciado justamente pela liberdade de experimentação e criação. Essa particularidade e esse modo pessoal de lidar com a criação podem ser entendidos como a poética do artista, já mencionada anteriormente.

Pareyson (1997, p. 17) explica que “uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte”. Em síntese, a poética é uma espécie de carimbo pessoal do artista em que ele registra a proposição de um programa de arte, de um modo de operacionalização.

A poética está diretamente relacionada com a pessoalidade e, por conseguinte, com a subjetividade do seu criador. Pareyson argumenta que a pessoalidade é inerente a todas as atividades humanas e, conseqüentemente, às atividades artísticas. (MENDES, 2012, pág 144)

Entre a pessoa do autor e a sua obra existe uma identidade verdadeira e propriamente dita. Neste sentido, a arte é qualquer coisa de muito mais intenso que a expressão, já que a obra, mais do que exprimir a pessoa do autor, pode dizer-se que o é: ela é a pessoa mesma do autor, não fotografada num dos seus instantes – o que seria imagem muito parcial e falseadora – mas colhida na sua integridade viva, e solidificada, por assim dizer, num objeto físico e autônomo. [...]. A obra é o próprio autor, solidificado numa presença evidente e eloqüente, que se encomenda para a eternidade (PAREYSON, 1997, p. 107-108 in MENDES, 2012, pág 144)

Dessa forma, entendemos que a *Dança Imanente*, ao desenvolver sua poética, elencou os três momentos de criação como as etapas que tangem a construção do programa de arte. É o “gosto” deste corpo que define o que vai ser a poética na construção de sua movimentação.

Essa forma de criação da poética que procuro desenvolver nesta pesquisa, entendendo, assim, a minha forma de criação, e percebendo que o programa de arte que inconscientemente criou-se na minha forma de conceber as cenas de luz se aproxima em demasia do que a *Dança Imanente* propõe.

Esta aproximação se dá principalmente nas etapas criativas da iluminação cênica, já descritas na sessão anterior, onde divido em cinco etapas, do *conhecimento e definição do tema*, do *registro visual*, da *concepção de momentos de luz*, do *compartilhamento* e da *edição final*. Estas etapas podem alternar entre si em alguns momentos, bem como na *Dança Imanente*, não é uma receita de bolo. O *corpo rizomático sensitivo* define a ordem dos acontecimentos. Novamente a subjetividade vem à tona.



O número 5 representa também os cinco sentidos e as cinco formas sensíveis da matéria: a totalidade do mundo sensível. (CHEVALIER, 2003, pág. 241)

5 – UM

A iluminação cria uma atmosfera, e isto eu já desenvolvi na pesquisa *Atmosfera Influyente*, e nesta mesma pesquisa percebi que a atmosfera criada gera um estado de espírito que torna os elementos do espetáculo como se fossem um corpo único e ao mesmo tempo, multi. A Figura 122 nos mostra uma cena na qual todos os elementos do espetáculo estão presentes, intérpretes-criadores, iluminação, cenário, figurino, objetos cênicos e até mesmo o público.



Figura 122 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 01 (Fonte: Guy Veloso)

O termo *Atmosfera*, utilizado por mim como título das pesquisas de especialização e mestrado, busca uma utilização que procura abarcar a amplitude que a iluminação alcança. A iluminação não age isolada e não isola, ela cria um ambiente, e este ambiente eu denomino de *Atmosfera*, inicialmente *Influyente*, e agora, *Imanente*, por se tratar de uma poética de criação da Companhia Moderna de Dança.

Vale ressaltar que a metodologia empregada na *Atmosfera Influyente* pode, e deve, ser utilizada em outros grupos cênicos, por não se tratar de uma poética e sim de procedimentos para potencializar o resultado cênico obtido. Assim como, que a



Atmosfera Imanente provém da Companhia Moderno de Dança, e por não se tratar de uma poética fechada, mas de uma poética enquanto programa de arte, seguindo as teorias de Pareyson, dentro dos estudos de Mendes (2010), que devem ser seguidas ao serem aplicadas em outros grupos.

Foi assim que durante esses dois anos de pesquisa sobre uma provável poética de criação em iluminação e em que momento essa poética de luz se interligava com uma outra poética, a poética de criação em dança da Companhia Moderno de Dança, pude perceber que quando investigamos nosso próprio processo, acabamos por entender mais ainda sobre os processos que nos rodeiam, e que uma poética vem de um trabalho constante em alguma manifestação artística. Poética é, para mim, ter uma linguagem que comunique algo, de forma singular, porém acessível a quem recebe.

Interessante pensar nisso, porque quando pensamos numa companhia, logo vem à nossa imagem um grupo uníssono que cria junto e tem uma estética visual final que a caracteriza. Na Companhia Moderno de Dança, esse modo de criar ocorre, é um grupo que possuindo várias vozes, elas ressoam e se tornam fortes. A Seguir, nas Figura 123, Figura 124, Figura 125 e Figura 126 temos uma sequência de visualidades capturadas pelo fotógrafo Guy Veloso⁵⁰ que nos retrata essas várias vozes em uníssono.



Figura 123 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 02 (Fonte: Guy Veloso)

⁵⁰ Guy Veloso – Fotógrafo paraense, parceiro das atividades culturais da Companhia Moderno de Dança

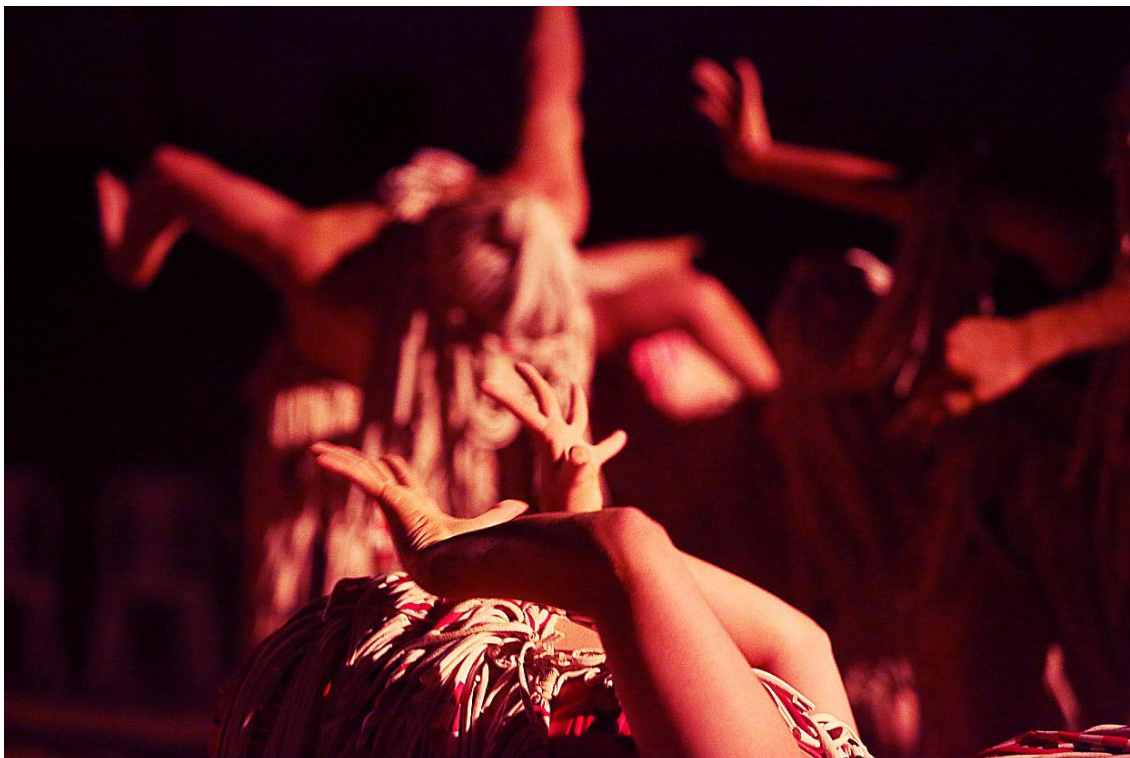


Figura 124 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 03 (Fonte: Guy Veloso)



Figura 125 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 04 (Fonte: Guy Veloso)



Figura 126 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 05 (Fonte: Guy Veloso)

Durante a pesquisa, um dos objetivos foi de desenvolver uma poética de criação na iluminação cênica, bem como realizar explanações sobre as atmosferas criadas nos espetáculos, esses dois tornaram-se, dentro da pesquisa, o fio condutor para os outros objetivos: identificar o iluminador cênico como um artista visual, explanar sobre o processo criativo de iluminação cênica em um espetáculo de dança e identificar o corpo múltiplo na cena.

Assim, chegando ao final da pesquisa, pude perceber que estes objetivos conduziram para uma série de aspectos criativos que fazem parte de um processo que é maior que o pensamento individualista. Antes tinha a ideia de uma poética de criação em iluminação cênica que passava por perto da poética de criação em dança, hoje percebo que esta poética existe, porém ela está intrinsecamente unida ao processo criativo da dança.

Como já fora comentado anteriormente, a Companhia Moderna de Dança tem um modo peculiar de criar, todos nós somos criadores, todos fazemos parte do processo final de criação do espetáculo, que é o objetivo final de um processo criativo cênico, e nossa ressonância de vozes faz com que a estética criada seja multi, pluri, mas também una. Na Figura 127 temos o momento de preparação para o espetáculo UM.



Figura 127 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 06 (Fonte: Guy Veloso)

No processo de criação do espetáculo *UM*, tínhamos como mote inicial a pesquisa da criação coletiva de todos. Todos éramos *UM*, e o *UM* era(e é) todos. Quando pensamos em todos, na Companhia Moderna de Dança, estamos realmente falando de todos. Desde o mais novo intérprete-criador, até o nosso diretor executivo. O processo criativo do espetáculo cênico tem mãos e cabeça de cada um integrante, nada é feito sem passar por pelo menos duas cabeças.



Figura 128 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 07 (Fonte: Guy Veloso)

Nosso *UM* veio para mostrar o quanto o multi pode ser valoroso (Figura 128 e Figura 129). Que o processo é árduo, e os resultados são inebriantes. Quando



visualizamos os produtos cênicos, ficamos satisfeitos com toda a pesquisa que fora feita e sendo aquele uma parte de cada *UM* e o *UM* de todos.



Figura 129 - Espetáculo *UM* - Primeira Temporada 08 (Fonte: Guy Veloso)

De um processo que iniciou, efetivamente, no *Reforma*, até atualmente o *UM*, a busca por uma iluminação que também fosse característica dos espetáculos da Companhia Moderna de Dança, neste momento, posso afirmar que se faz presente na cena. Sem ser mais. Sem ser menos. Sendo linguagem Companhia Moderna de Dança. As Figura 130 e Figura 131 nos trazem o elemento poronga, que está presente e é manipulado pelos intérpretes-criadores no *UM*.



Figura 130 - Espetáculo *UM* - Primeira Temporada 09 (Fonte: Guy Veloso)



Figura 131 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 10 (Fonte: Guy Veloso)

As porongas são um artefato iluminante que carrega consigo um conjunto de significados bem amplos. Possibilita aos intérpretes-criadores manipularem a luz, pois ela é segura e de fácil manuseio, além do significado do fogo, que por si só, tem uma relação nos processos criativos da Companhia Moderna de Dança que nos remete ao *Reforma* e aos nossos primórdios como pessoas.

O *UM* trás consigo um aspecto visual que o espaço cênico proposto nos conduz a algumas soluções nas cenas da luz, que nos possibilitou uma atmosfera que pudesse conduzir o público diretamente para aquele ambiente (Figura 132). Numa das noites, uma pessoa que fora público comentou que ficou intrigada de onde vinha a luz, pois tudo estava tão preenchido de uma atmosfera, que nem conseguira se perceber de onde a luz vinha. Isso é um dos aspectos importantes quando pensamos na iluminação, e no *UM*, conseguimos resolver de forma que pudéssemos mergulhar o público nesta atmosfera.



Figura 132 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 11 (Fonte: Guy Veloso)

O *UM*, fora pensado para um tom de luz, o que poderíamos chamar de “sépia”, como o cinegrafista da temporada conseguiu explicar a cor que ele via, mas para mim, era para retratar o tom da cor da chama do fogo de uma lamparina, no caso do espetáculo, das porongas, criadas especialmente para este espetáculo, e fazendo parte da luz, do cenário e do corpo que dança. A luz sendo utilizada em todos os seus aspectos, conforme percebemos na Figura 133.



Figura 133 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 12 (Fonte: Guy Veloso)



Figura 134 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 13 (Fonte: Guy Veloso)

A visualidade criada no *UM*, pela iluminação, nos remete aos mais diversos aspectos sensoriais do corpo. Vemos em nossa frente o intérprete-criador manipulando



o chão, o figurino, a luz. Todos os elementos do espetáculo são explorados durante as cenas. Objetos de som. Objetos de luz. Objetos de corpo (Figura 134 e Figura 135). Quando o público percebe tudo que fora explorado nas cenas, através dos olhos, ele absorve e se sensibiliza. Torna-se parte daquilo que lhe é apresentado. O *UM* se expande, e agrega a todos.



Figura 135 - Espetáculo *UM* - Primeira Temporada 14 (Fonte: Guy Veloso)

O *UM* foi um dos espetáculos onde não foi utilizado filtro de cor nos refletores, e ao mesmo tempo, fora utilizado todas as cores. O Branco-Luz carrega consigo o que a poética do *UM* queria passar para o público, um corpo com todas as informações em conjunto formando um corpo maior, com as informações organizadas e com uma estética própria. Este é o Branco-Luz. Este é o *UM*.

Na Figura 136 percebemos através do olhar do fotógrafo o efeito que a iluminação realiza nos corpos do espetáculo. O Branco-luz, preenchendo o espaço e sendo *UM*. Possibilitando assim que o iluminador também esteja presente na cena, em sua plenitude.



Figura 136 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 15 (Fonte: Guy Veloso)



Um dos motivos para que não fosse utilizado filtros de cor nos refletores é este, o filtro iria dividir a luz, tornando-a algo não *UM*, e, dentro da poética do espetáculo, a iluminação não poderia deixar de ser *UM*, também (Figura 137).



Figura 137 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 16 (Fonte: Guy Veloso)

As cenas nas quais os intérpretes-criadores se envolvem com a luz, sempre serão para mim as cenas mais emocionantes, pois sinto como se parte, ou todo, de mim está junto daquele artefato luminoso, e assim fazendo com que a minha presença seja mais próxima do corpo espetáculo.

As vezes temos, os iluminadores, que nos posicionam distante da cena, em distâncias que conseguimos ver todo o palco, mas esta distância fica zero, quando acendemos a primeira iluminação do espetáculo. Por vezes ela será o único movimento da cena, mas estar junto, através da energia corpuscular da luz é algo que me emociona em escalas ainda não possíveis de serem faladas em nossa forma de comunicar.

A Figura 138 explica exatamente o que quero dizer com estar presente na cena.



Figura 138 - Espetáculo UM - Primeira Temporada 17 (Fonte: Guy Veloso)

A poética se faz através da entrega do criador à sua criação, percebendo que não existem divisores entre um e outro. O espetáculo *UM*, da (nossa) Companhia Moderno de Dança buscou essa forma de encenar, e ao meu ver, conseguiu externalizar este sentimento poético.

Percebo que, ao final deste processo de pesquisa por uma poética em iluminação, que, ao estar na Companhia Moderno de Dança, as poéticas de criação conversam entre si, dialogam e tornam-se *UM* único corpo. A dança, a iluminação, a música, o cenário, o figurino e a fotografia, todos interagimos numa poética de criação, cada um com seu método de desenvolver o processo criativo, porém, dialogando com uma mesma linguagem: a CENA Companhia Moderno de Dança (Figura 139).



Figura 139 - Espetáculo UM - Segunda Temporada (Fonte: Guy Veloso)



Para um futuro, penso em poder desenvolver uma pesquisa mais aprofundada nos aspectos filosóficos da influência que a cor realiza nas criações cênicas, tendo o entendimento que a cor, dentro do processo criativo, nos remete à sensações que estão relacionadas com a experiência vivencial de cada um, não havendo uma influência única, mas sim, um conjunto de aspectos que determinada cor pode vir a realizar dentro o contexto na qual ela está sendo empregada.

Bem como outro possível desdobramento está dentro do aspecto eletrotécnico da iluminação, e de como podemos desenvolver meios e metodologias de trabalho na criação de artefatos iluminantes para a cena, empregando as mais diversas tecnologias iluminísticas, bem como as tecnologias dos materiais que compõem o artefato iluminante. Assim, espero avançar nos estudos da luz, sua a visualidade cênica e suas *Atmosferas*.



5.1 – *UM* espetáculo de imagens

A seguir uma sequência de imagens que contam o espetáculo *UM*, sob a ótica de um intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança, Ercy Souza, que nesta temporada não estava presente como intérprete-criador na cena, mas estava presente no em tudo que possa se dizer *UM*.



Figura 140 - *UM* - 001 (fonte: Ercy Souza)



Figura 141 - *UM* - 002 (fonte: Ercy Souza)



Figura 142 - UM - 003 (fonte: Ercy Souza)



Figura 143 - UM - 004 (fonte: Ercy Souza)



Figura 144 - UM - 005 (fonte: Ercy Souza)



Figura 145 - UM - 006 (fonte: Ercy Souza)



Figura 146 - UM - 007 (fonte: Ercy Souza)



Figura 147 - UM - 008 (fonte: Ercy Souza)



Figura 148 - UM - 009 (fonte: Ercy Souza)



Figura 149 - UM - 010 (fonte: Ercy Souza)



Figura 150 - UM - 011 (fonte: Ercy Souza)



Figura 151 - UM - 012 (fonte: Ercy Souza)



Figura 152 - UM - 013 (fonte: Ercy Souza)



Figura 153 - UM - 014 (fonte: Ercy Souza)



Figura 154 - UM - 015 (fonte: Ercy Souza)

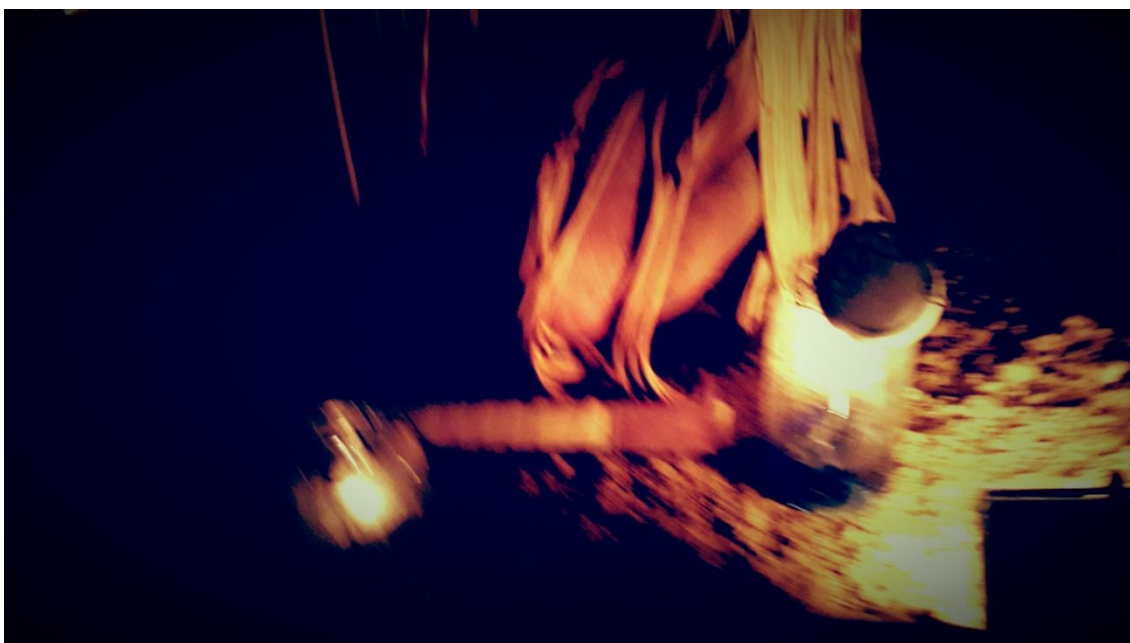


Figura 155 - UM - 016 (fonte: Ercy Souza)



Figura 156 - UM - 017 (fonte: Ercy Souza)



Figura 157 - UM - 018 (fonte: Ercy Souza)



Figura 158 - UM - 019 (fonte: Ercy Souza)



Figura 159 - UM - 020 (fonte: Ercy Souza)



Figura 160 - UM - 021 (fonte: Ercy Souza)



Figura 161 - UM - 022 (fonte: Ercy Souza)



Figura 162 - UM - 023 (fonte: Ercy Souza)



Figura 163 - UM - 024 (fonte: Ercy Souza)



Figura 164 - UM - 025 (fonte: Ercy Souza)

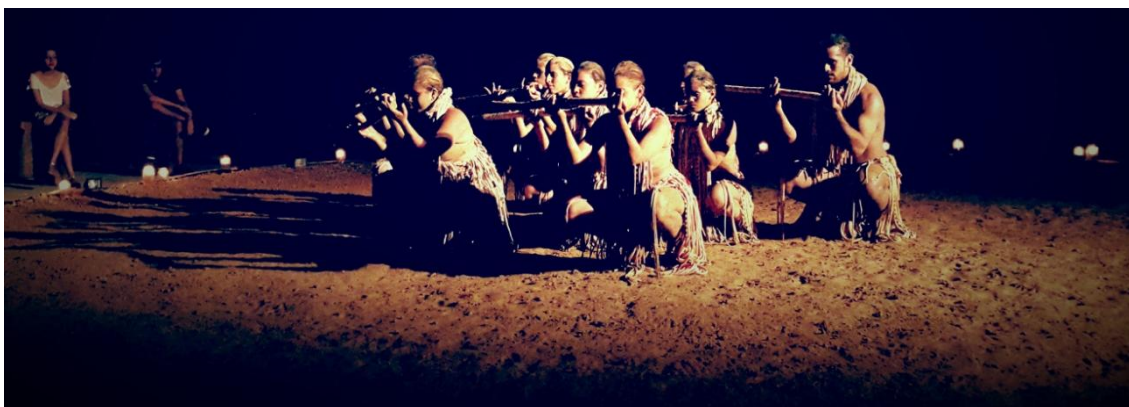


Figura 165 - UM - 026 (fonte: Ercy Souza)



Figura 166 - UM - 027 (fonte: Ercy Souza)



Figura 167 - UM - 028 (fonte: Ercy Souza)



Figura 168 - UM - 029 (fonte: Ercy Souza)



Figura 169 - UM - 030 (fonte: Ercy Souza)



Figura 170 - UM - 031 (fonte: Ercy Souza)



Figura 171 - UM - 032 (fonte: Ercy Souza)



Figura 172 - UM - 033 (fonte: Ercy Souza)



Figura 173 - UM - 034 (fonte: Ercy Souza)



Figura 174 - UM - 035 (fonte: Ercy Souza)



Figura 175 - UM - 036 (fonte: Ercy Souza)



Figura 176 - UM - 037 (fonte: Ercy Souza)



Figura 177 - UM - 038 (fonte: Ercy Souza)



Figura 178 - UM - 039 (fonte: Ercy Souza)



Figura 179 - UM - 040 (fonte: Ercy Souza)



Figura 180 - UM - 041 (fonte: Ercy Souza)



Figura 181 - UM - 042 (fonte: Ercy Souza)



Figura 182 - UM - 043 (fonte: Ercy Souza)



Figura 183 - UM - 044 (fonte: Ercy Souza)



Figura 184 - UM - 045 (fonte: Ercy Souza)



Figura 185 - UM - 046 (fonte: Ercy Souza)



Figura 186 - UM - 047 (fonte: Ercy Souza)



Figura 187 - UM - 048 (fonte: Ercy Souza)



Figura 188 - UM - 049 (fonte: Ercy Souza)



Figura 189 - UM - 050 (fonte: Ercy Souza)

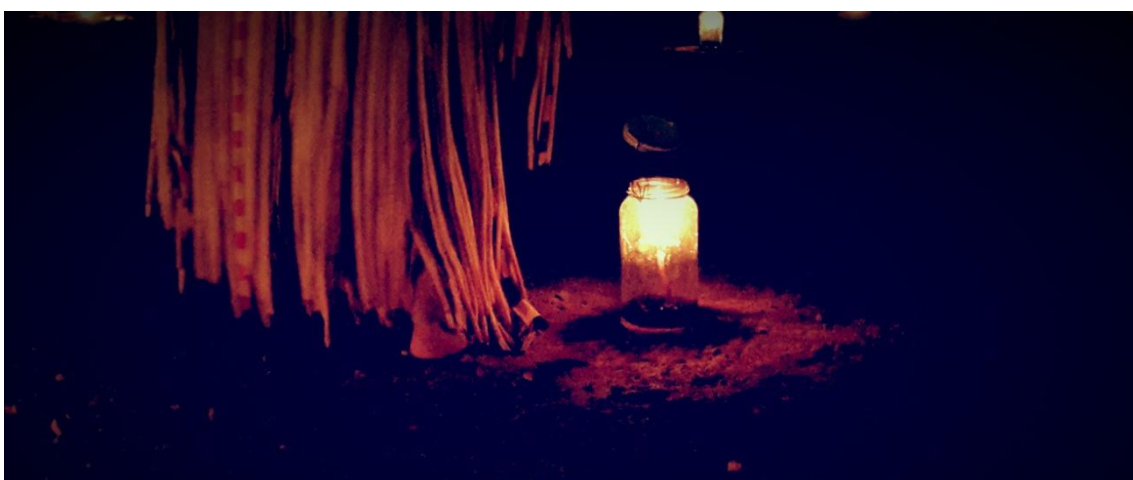


Figura 190 - UM - 051 (fonte: Ercy Souza)



Figura 191 - UM - 052 (fonte: Ercy Souza)



Figura 192 - UM - 053 (fonte: Ercy Souza)



Figura 193 - UM - 054 (fonte: Ercy Souza)



Figura 194 - UM - 055 (fonte: Ercy Souza)



Figura 195 - UM - 056 (fonte: Ercy Souza)



Figura 196 - UM - 057 (fonte: Ercy Souza)

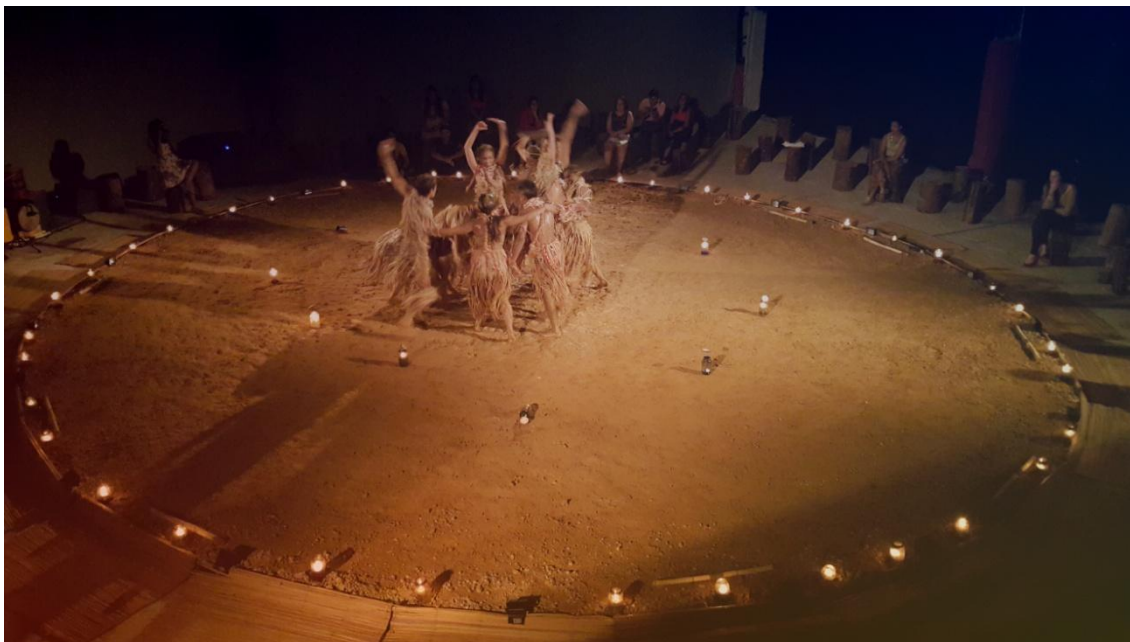


Figura 197 - UM - 058 (fonte: Ercy Souza)



6 – Referências

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília – DF : Liber Livro Editora, 2007.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no Processo Criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo - SP: SENAC, 2006.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. Sorocaba – SP: TCM-Comunicação, 2000.

CARVALHO, Jorginho de. **Oficina de Iluminação Cênica**. Rio de Janeiro – RJ: IBAC, 1993.

CHEVALIER, Jean. **Dicionários de Símbolos**. Rio de Janeiro – RJ : Editora José Olympio, 2003.

COELHO ALVES, Tarik – **ATMOSFERA INFLUENTE**: Um estudo da relação entre a iluminação cênica e os processos de criação e encenação em dança contemporânea. Monografia (Especialização), Programa de Pós Graduação em Artes, Escola de Teatro e Dança da UFPA, Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, 2010. Orientadora: Iara Regina e Souza

COLE, Emily. **História Ilustrada da Arquitetura** – São Paulo: Publifolha, 2011.

COSTA, Ronaldo Fernando. **Diálogos com a iluminação teatral**: Uma proposta de ensino. Monografia (Especialização em Ensino de Teatro). Programa de Especialização em Ensino do Teatro, DEART, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004. Orientador: José Sávio de Oliveira Araújo.

COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo** - Volume 3 – As mutações do Olhar. O Século XX. Petrópolis – RJ: Vozes, 2008.

DONDIS, Donis A. . **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo – SP: Editora Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro – RJ: Nova Fronteira, 1975.

FISCHER, Joachim. **Light | Luz**. China : Editora ullmann.

GIL, José. **Movimento total** – O corpo e a dança. São Paulo – SP: Iluminuras, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das Cores**; apresentação, tradução, seleção e notas Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**; tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro – RJ: Livros Técnicos e Científicos - LTC, 2008.



GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX.** São Paulo – SP: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos da Estética.** Belém – PA: EDUFPA, 2002.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial** nas ciências humanas e na educação – Salvador: EDUFBA, 2004.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia.** São Paulo – SP: Editora Ática, 1989.

MENDES, Ana Flávia. **A dança imanente no ensino e criação em artes cênicas.** Relatório (Pós-Doutoramento), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente:** uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo *Avesso*. São Paulo - SP: Escrituras, 2010.

MURRAY, Louis. **Dentro da Dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis : Vozes, 2002.

PAREYSON, Luigi. Estética: **Os Problemas da Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997

PAVIS, Patrice. **A Análise de Espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

PINTO, Jesús de Cos (tradutor). **Diccionario visual de arquitectura.** Barcelona – Espanha: PROMOPRESS, 2009.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia:** variações sobre o mesmo tema. 2a Edição. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação:** Construção da Obra de Arte. Vinhedo. São Paulo - SP: Horizonte, 2006.

SOUZA, Iara Regina da Siva. **A Gambiarra na Cena:** Uma Poética de Iluminação para a Ativação de Obras de Arte em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, 2011-B. Orientador: Orlando Maneschky.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Desdobrando a Dança Imanente:** imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, 2011-A. Orientador: Cesário Augusto Alencar.



THOMAS, Valérie e PERRIN, Jérôme. **Loïe Fuller** – *Danseuse de l'Art nouveau. Ville de Nancy* – França: *Musée de l'École de Nancy*, 2002.

TORMANN, Jamile. **Caderno de Iluminação**: arte e ciência. Rio de Janeiro – RJ : Editora Áudio e Tecnologia, 2006.

TORNQUIST, Jorrit. **Color Y Luz** – Teoría Y Práctica. Barcelona – Espanha: Editora Gustavo Gili, 2008.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura – 6ª Ed. 2ª tiragem – São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011

INTERNET

HISTORY – *Italian Renaissance Theatre Lighting Practice* - Visitado em 15 de Junho de 2015 (<http://www.compulite.com/stagelight/html/history-1/it-ren.html>)