

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

Silva, Natasha Kerolen Leite da

Diálogos de Luz: a artista-iluminadora-pesquisadora em busca da visibilidade poética da luz / Natasha Kerolen Leite da Silva. - 2016.

101 f. : il. ; 30 cm

Inclui bibliografias

Orientadora: Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Luz. 2. Iluminação Cênica - Pará. 3. Poética da Luz.
I. Título.

CDD – 23 ed. 701. 88115



UNIVERSIDADE FERDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

NATASHA KEROLEN LEITE DA SILVA

DIÁLOGOS DE LUZ:

**A artista-iluminadora-pesquisadora em busca da *visibilidade*
poética da luz.**

Belém / PA

2016



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

NATASHA KEROLEN LEITE DA SILVA

DIÁLOGOS DE LUZ:

**A artista-iluminadora-pesquisadora em busca da *visibilidade* poética
da luz.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Belém – Pará

2016

NATASHA KEROLEN LEITE DA SILVA

DIÁLOGOS DE LUZ:

**A artista-iluminadora-pesquisadora em busca da *visibilidade* poética
da luz.**

Belém, 15 de dezembro de 2016.

Conceito: _____.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy – Orientadora

Profª. Dra. Wladilene Lima – Examinadora Interna

Profª. Dra. Maria Ana Azevedo – Examinadora Externa

Dedico este trabalho às pessoas de luz que com todo cuidado iluminam os palcos e as vidas que por eles passam... entre claros e escuros, acenderemos um foco de cada vez!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que me possibilitou chegar até este momento da vida, pelas conquistas e pelas oportunidades que me contemplam até agora. Em seguida, agradeço à família, por todos os estresses e incentivos para que eu não desistisse jamais. Ao meu esposo, Akira Iwanaga e meu filho Ren Yuuki que me motivam por sua existência. Em especial à minha mãe Janice Leite e meu pai Edson Souza, os quais tenho como exemplo de batalhadores da vida. Pelo muito amor que lhes tenho, eu persisti.

Sou imensamente grata às companheiras, amigas queridíssimas e animadoras denominadas de “Cavaleiras do Apocalipse”, as amadas Otávia F. Castro e Brena Gomes pela jornada cheia de choro e palavras de incentivo; obrigada pelos encontros para exposição de dramas e trabalhos referentes ao curso do mestrado. Vocês foram irmãs de luta! E claro, preciso agradecer a todos os colegas da turma que de alguma forma me deram forças.

Agradeço à instituição que me proporciona este novo patamar para a carreira profissional; carinhosamente à minha chefia imediata, o professor Paulo de Tarso Nunes (Diretor do TUCB), e também aos colegas de trabalho no teatro pelo respeito e apoio durante todo o meu processo.

À minha orientadora, Ana Flávia Mendes, agradeço pela paciência, e a todos os professores que me instruíram durante o processo até aqui, dentre eles as figuras mais importantes: Giselle Guilhon, Miguel Santa Brígida, Wlad lima e Ivone Xavier.

RESUMO:

Esta pesquisa, desenvolvida no curso de Mestrado em Artes do PPGARTES/UFPA, compreende o trajeto criativo da autora, artista-iluminadora-pesquisadora. A proposta trata da importância da iluminação cênica como linguagem e perpassa a inquietação que parte de experiências da autora como bailarina e desemboca em seu processo artístico como iluminadora, observadora e coparticipante da cena, fazendo um apanhado teórico sobre a função expressiva, estética identificadas na iluminação cênica e os atos performativos imbricados no fazer artístico do iluminador. Partindo de experimentações da artista, aprofundando exercícios vivenciados nas disciplinas do mestrado, a autora propõe o esboço de um dispositivo metodológico, na significação de uma poética como programa de arte, denominando assim como a Poética dos Elementos a partir da associação dos elementos na natureza (água, terra, ar, fogo e éter) com os aportes teóricos que embasam o estudo, quais sejam: a *visibilidade*, de Calvino; pelo “pensar por imagens” com os arquétipos de elementos da natureza propostos por Bachelard e a ideologia de Trajeto Criativo, de Sônia Rangel. A dissertação apresenta como proposição para a criação em iluminação cênica, a estratégia deste dispositivo metodológico, que está diretamente relacionada com a operacionalização do processo criativo, sendo apontadas aí as ações performáticas do fazer artístico, antes da *performance* do iluminador cênico.

Palavras-chaves: diálogos de luz; iluminação cênica; poética dos elementos; visibilidade.

ABSTRACT:

This research, developed in the course of Master of Arts of PPGARTES / UFPA, comprises the creative path of the author, artist-illuminator-researcher. The proposal deals with the importance of stage lighting as a language and it goes through the restlessness that starts from the author's experiences as a dancer and ends in her artistic process as an illuminator, observer and coparticipante of the scene, making a theoretical collection about the expressive function, aesthetics identified in enlightenment and the performative acts imbricated in the artistic making of the illuminator. The author proposes the outline of a methodological device, in the meaning of a poetics as an art program, thus calling the Poetics of the Elements from the association of elements in nature (Water, earth, air, fire and ether) with the theoretical contributions that support the study, namely: visibility, by Calvin; By "thinking for images" with the archetypes of elements of nature proposed by Bachelard and the ideology of Creative Path, by Sônia Rangel. The dissertation presents as a proposition for the creation in scenic lighting, the strategy of this methodological device, which is directly related to the operationalization of the creative process, being pointed there the performance actions of artistic making, before the performance of the scenic illuminator.

Keywords: light dialogues; Scenic lighting; Poetics of the elements; visibility.

“Hoje, sou movida por uma forte energia, o que me impulsiona a descobrir a razão de ser dos enigmáticos corpos que observo, faz-me também mergulhar num poço profundo de autoconhecimento. E essa energia que arranca o medo, derruba tabus e até atravessa conceitos, com o passar do tempo só me convence que ainda mal me conheço. Isso é a essência da Energia Pesquisante”.

NATASHA K. LEITE

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|----|
| Imagem 1: Teatro Epidauros, próximo à cidade de Corinto, na Grécia. | 14 |
| Imagem 2: Globe Theater (fachada), Inglaterra. | 16 |
| Imagem 3: Lâmpada de Argand, lâmpada a óleo criada por Aimé Argand | 17 |
| Imagem 4: Lâmpada de Arco de Carvão, de Humphry Davy | 18 |
| Imagem 5: Serpentine Dance – Portrait of Loie Fuller – Retrato de Loie Fuller | 27 |
| Imagem 6: La Butterfly Dance – Loie Fuller | 28 |
| Imagem 7: Dança Teatro de Nikolais - “Tensile Involvement” | 30 |
| Imagem 8: Imagens-força (Ordem segundo a Poética dos Elementos) | 39 |
| Imagem 9: Espetáculo PEBA do Prêmio FUNARTE de Dança Klaus Vianna/2015. | 47 |
| Imagem 10: “Circuito de Ideias” – Experimentação fotográfica da oficina Diálogos de LUZ / 2015 | 62 |
| Imagem 11: “Circuito de Ideias” – Experimentação fotográfica da oficina Diálogos de LUZ / 2015 | 63 |
| Imagem 12: “Circuito de Ideias” – Experimentação fotográfica da oficina Diálogos de LUZ / 2015 | 64 |
| Imagem 13: Meu <i>olhar</i> sobre o palco. (Imagem do Espetáculo “Igual a Ti, sem Querer”, no TUCB) | 65 |
| Imagem 14: Imagem do Espetáculo “Igual a Ti, sem Querer”, no TUCB | 66 |
| Imagem 15: Imagem do Espetáculo “Igual a Ti, sem Querer”, no TUCB | 67 |
| Imagem 16: Aula para Estagiários / 2014. (Fragmentos das explicações) | 68 |
| Imagem 17: Anotações para o espetáculo Pele de terra, minha morada | 69 |
| Imagem 18: Primeiro rascunho de mapa para o espetáculo Pele de Terra | 70 |
| Imagem 19: Primeiro ensaio de luz do espetáculo Pele de Terra | 72 |
| Imagem 20: (Entrada do público) Prólogo “Medo” do espetáculo Pele de Terra | 73 |
| Imagem 21: Cena “Enamorar é um Rito” do espetáculo Pele de Terra | 73 |
| Imagem 22: Cena “Paixão vira Conflito” do espetáculo Pele de Terra | 74 |
| Imagem 23: Ensaio “Rubra-Flor” - Aula EREARTES / 2015 | 76 |
| Imagem 24: Ensaio “Rubra-Flor” - Aula EREARTES / 2015 | 77 |
| Imagem 25: Ensaio “Reflexo de Mim” - Aula EREARTES / 2015 | 78 |
| Imagem 26: Ensaio “Banho de cor” - Aula EREARTES / 2015 | 78 |
| Imagem 27: Aula EREARTES / 2015. (Oficina Diálogos de Luz) | 79 |
| Imagem 28: Improvisação de Luz em Performances “LATTES, porque me muerdes?” | 80 |

| | |
|---|----|
| Imagem 29: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som | 82 |
| Imagem 30: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som | 83 |
| Imagem 31: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som | 83 |
| Imagem 32: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som | 84 |
| Imagem 33: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som | 84 |
| Imagem 34: Oficina Diálogos de Luz SEIVA / 2015 (Aulas práticas de experimentação em iluminação) | 87 |
| Imagem 35: Oficina Diálogos de Luz SEIVA / 2015 (Aulas práticas de experimentação em iluminação) | 88 |
| Imagem 36: Experimentação com materiais alternativos / estagiários e participantes das oficinas. | 88 |
| Imagem 37: Dialogo com a Cenografia com o Prof. Msc Bruce Macedo | 89 |
| Imagem 38: Registro de uma operação de luz | 90 |
| Imagem 39: Registro de uma operação de luz. | 90 |
| Imagem 40: Performance “À Luz da Santa” - Auto do Círio / 2015 (Coletivo ALUMIÁ) | 91 |
| Imagem 41: Performance “À Luz da Santa” - Auto do Círio / 2015 (Coletivo ALUMIÁ) | 92 |
| Imagem 42: Performance “À Luz da Santa” - Auto do Círio / 2015 (Coletivo ALUMIÁ) | 93 |

SUMÁRIO – Circuito

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 1. | FONTE DE ENERGIA (Introdução) | 11 |
| 1.1 | DO OBJETO | 13 |
| 1.2 | DAS BASES TEÓRICO-METODOLÓGICAS | 20 |
| 2. | <i>FIAT LUX!</i> MINHA GÊNESE ILUMINANTE | 22 |
| 2.1 | MEU TRAJETO DE LUZ: UM <i>OLHAR</i> SOBRE MEU TRAJETO CRIATIVO PELA TRÍADE DE ENERGIA PESQUISANTE (<i>artista-iluminadora-pesquisadora</i>) | 26 |
| 3. | POÉTICA DOS ELEMENTOS: UM DISPOSITIVO METODOLÓGICO PARA A CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA. | 37 |
| 3.1 | O ÉTER E A LEVEZA DA VOLÁTILIDADE | 40 |
| 3.2 | A TERRA E A EXATIDÃO NA POTÊNCIA DE ENERGIA PESQUISANTE | 44 |
| 3.3 | A ÁGUA E A RAPIDEZ EM SUA FORMATAÇÃO EM CORRENTE | 46 |
| 3.4 | O ELEMENTO AR E A MULTIPLICIDADE NO ESPAÇO DE DIÁLOGO | 49 |
| 3.5 | O FOGO E A VISIBILIDADE FORJADA NO OFÍCIO DA ILUMINAÇÃO | 52 |
| 4. | DIÁLOGOS DE LUZ: A <i>performance</i> DO ILUMINADOR E A <i>performatividade</i> DA LUZ. | 56 |
| 4.1 | DIÁLOGOS DE LUZ E A POÉTICA DOS ELEMENTOS NA CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA | 60 |
| 4.1.1 | DIÁLOGO DE LUZ COM O ÉTER E A VOLATILIDADE | 62 |
| 4.1.2 | DIÁLOGO DE LUZ COM A TERRA E A EXATIDÃO DO PROJETO | 68 |
| 4.1.3 | DIÁLOGO DA LUZ COM A ÁGUA E A RAPIDEZ DA FORMATAÇÃO | 75 |
| 4.1.4 | DIÁLOGO DE LUZ E O AR NA MULTIPLICIDADE DO ESPAÇO | 81 |
| 4.1.5 | DIÁLOGO DE LUZ COM O FOGO NA FORJA DE ILUMINAÇÃO | 86 |
| 5. | BLACK OUT (CONSIDERAÇÕES FINAIS) | 95 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 98 |

1. FONTE DE ENERGIA (Introdução)

Minha fonte de *Energia Pesquisante*¹ parte de ideias iluminantes e do meu fazer artístico, no meu contato com a iluminação cênica ainda no palco, enquanto bailarina, onde me deparei com uma linguagem que me incentivou a caminhar por uma tríade, a de artista-iluminadora-pesquisadora², a qual defendo dentro desta dissertação.

Na segunda sessão deste trabalho faço um retorno à minha gênese iluminante e revelo como o meu primeiro contato com a luz foi percebido sensorialmente. Descrevo então o meu trajeto de luz pela ótica de uma artista e pela experiência de palco, avançando no desejo de investigar aquilo que me tocava. A partir dessa percepção no palco, como artista da dança, alimento em meus anseios o desejo de iluminar também, e assim construo a segunda e a terceira pessoa da tríade de Energia Pesquisante. Dando passos por um caminho de luz, me lanço a desvendar o encantamento do palco, busco o conhecimento da empiria e experimento o outro lado dos bastidores do espetáculo. Em suma, configuro a minha migração de um fazer artístico a outro, chegando ao momento que sou confrontada pelo anseio da pesquisa, a qual fui traçando nesse mergulho pessoal.

Nesta pesquisa, um dos principais objetivos é mostrar o meu trajeto criativo na tríade que resume minhas escolhas e os passos dados em direção ao entendimento da iluminação cênica como uma linguagem. Logo, este trabalho tem valor inestimável, pois é reflexo da minha projeção profissional, fazendo menção aos passos em direção a um caminho de luz, num processo de identificação com o objeto de estudo que faz o meu trato com o objeto um tanto mais íntimo.

Minha questão se dá enquanto uma poética pessoal, exposta na terceira seção desta dissertação, que é a Poética dos Elementos, emergente das indagações de minha busca e que veio em mãos como as luvas que faltavam para o manuseio desta pesquisa,

¹ Energia Pesquisante é a denominação que aplico à força que me impulsiona a criar, é a propulsão do processo criativo, o momento em que jorram as ideias e a mente transborda uma energia de grandeza imaginativa. Não determina início, meio ou fim, mas a renovação de um ciclo de busca pelo conhecimento. É o que posso chamar de aspiração de artista.

² Essa tríade visa as instâncias por onde me percebi caminhar: artista por ser do palco, uma bailarina em formação; iluminadora a partir das necessidades e do interesse em adentrar os bastidores da cena para compreender a luz no desenho do espaço cênico; e pesquisadora pelo atual momento de poder pesquisar e discutir a importância do meu papel desde a concepção até a execução da arquitetura cênica.

e também pela qual fui traçando meu caminho em direção ao processo criativo do iluminador, focando na busca da visibilidade poética do ato de iluminar, isto é, meu processo criativo enquanto iluminadora. Já ingressa no mestrado³ e apaixonada pela poética que realizo profissionalmente, entendi o objetivo de minha jornada rumo a uma visibilidade diferente das que encontrei em referenciais.

Mas a intenção de apontar uma poética para a iluminação cênica por meio de uma pesquisa acadêmica parte do princípio de que a poética legítima é uma arte, e vai tratar da expressão do meu gosto pessoal para a execução de trabalhos artísticos, e neste caso em iluminação cênica. Conforme PAREYSON (2001) explica:

[...] se seu intento é o de *propor o programa* de uma arte impregnada de sentidos morais, ou dirigida ao ensinamento do bem, ou marcada por uma determinada concepção filosófica, política ou religiosa. Se este é o seu intento, ela é uma *poética* e, como tal, exprime um determinado *gosto* e um determinado *ideal* de arte. Seu programa é mais legítimo e não compromete, absolutamente, a assim chamada autonomia da arte, porque se limita a patrocinar o advento e a recomendar a prática de uma arte de inspiração moral [...]. Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, doura ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. (p.15 e 16).

Baseada nesta noção de poética, trago a minha experiência prática, o meu processo de criação para ser tratado como um programa de arte, sem caráter filosófico e a fim de traduzir o modo operativo onde se percebe a minha espiritualidade enquanto artista da luz.

Meu processo de investigação inicial previa o levantamento histórico detalhado do fazer artístico em iluminação cênica, até chegar ao recorte da cidade de Belém do Pará, pois ao meu ver é interessante compreender a forma como é trabalhada a iluminação cênica na região. Porém, após ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, e considerando a linha de pesquisa na qual estou inserida no mestrado, julguei ser mais relevante durante a formatação desta dissertação, fazer um breve

³ Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Acadêmico oferecido pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), ingressa da turma de 2014, pela Linha de Pesquisa 1 – “Poéticas e Processos de Criação em Arte”, sob orientação da Professora Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy.

histórico e selecionar alguns tópicos que enfatizariam a minha abordagem investigativa e criativa e, assim, refletir acerca de meu próprio fazer.

Depois de tentar conduzir a discussão sobre a luz como uma linguagem integradora da mensagem espetacular / imagem cênica / desenho do espaço cênico e de perceber na *performance*⁴ do iluminador uma forma de forjar a luz para o resultado que alcança o espectador, acredito que o apanhado destes estudos sirva para situar-me nesta lente de pesquisadora que compartilha um fazer artístico a fim de somar nas discussões sobre a importância da luz na construção espetacular.

Logo, o termo Diálogos de Luz, que vai ser explorado na quarta seção, faz parte do meu processo criativo operacionalizado como título de muitos trabalhos que realizei, usado também para estabelecer a conversa que realizo na esquematização do meu ofício como iluminadora e por fim como pesquisadora. Visto que o que me direcionou a esta pesquisa foi a intenção de compreender essas relações, exponho os diálogos que a luz realiza na construção da imagem cênica.

1.1 DO OBJETO

Eu poderia começar falando do meu objeto desde a descoberta de uma fonte primária de luz, porém, minha pesquisa é especificamente sobre a iluminação cênica, e visto que a relevância da luz para as artes andou de mãos dadas com a história do teatro mundial, vejo a necessidade de fazer um breve histórico do aproveitamento dessa linguagem.

Me determino a apontar as preocupações de artistas com a luz começando no teatro Grego e Romano, onde as representações teatrais eram feitas apenas sob à luz do dia e ao ar livre. Aproveitando a acústica e a disposição do espaço nas grandiosas arenas, espaços abertos em declives de encostas que necessitavam da visibilidade diurna para apresentações de temas míticos.

⁴ *Performance* é um conceito interdisciplinar por vezes apontado como sinônimo de desempenho, como intercampo das artes este conceito é evocado no sentido de apresentação da arte viva, uma arte que não pode ser exposta, mas sim executada no ato. O uso do termo é justificado mais a diante nesta pesquisa.

Os gregos foram os primeiros a lançar mão das encenações e caracterizaram a origem ritualística do teatro, onde tinham altares para as celebrações ao deus Dionísio com fantasias e máscaras, cantos líricos e de coro. As grandes estruturas construídas tinham finalidades que serviram de base para a caixa cênica que conhecemos hoje, como por exemplo: as funções de *skênê* (cenário) e o *proscenium* (proscênio). Sua tradição nos gêneros de tragédia e comédia ficou de herança para os romanos, que mantiveram os temas míticos de Baco (Dionísio), tratando também em suas representações os temas políticos, de intrigas amorosas e familiares.

A origem da palavra teatro é inclusive grega de escrita *theatron*, que significa “local de onde se vê”. A imagem a seguir mostra um dos mais conhecidos teatros da antiguidade, o Teatro Epidaurus (300 - 350 a.C.), foi construído pelo escultor e arquiteto Policleto no século IV a.C. e tem fama pela sua perfeita acústica:

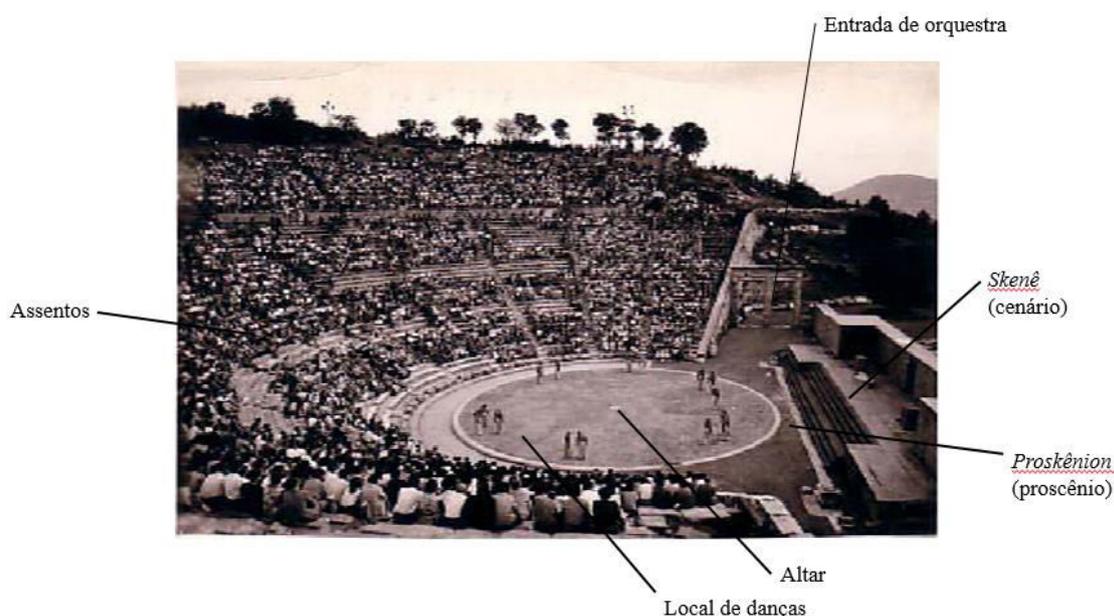


Imagem 1: Teatro Epidaurus, próximo à cidade de Corinto, na Grécia.

Fonte: Google Imagens (Pesquisada na internet).

Outro momento importante da história mundial do teatro no qual percebo que a luz tem papel importante, é depois da queda do Império Romano, já na Idade Média. Apesar do teatro ter sido proibido e estagnado por ser considerado profano, a própria igreja fez uso de representações para o drama religioso a fim de alcançar os fiéis. Quando realizado no interior das catedrais, a iluminação era feita com tochas e com os

feixes de luz que atravessavam os vitrais coloridos banhavam a parte interna, até transportarem as cenas para as escadarias e frentes dos templos onde ficavam dependentes da luz do sol novamente. Eram os dramas litúrgicos avançando espaço nas praças, e dessa forma cresceram com temas profanos, com as sátiras sobre loucura e moralidade, onde as personagens eram alegorias que simbolizavam o bem e o mal. O teatro que foi ferramenta para o clero, estando fora da igreja sofre adaptações perdendo a ligação com a igreja, e ganha a função de entretenimento e a comicidade passa a assumir o contexto renascentista.

No Renascimento, gradualmente o teatro se transporta aos interiores novamente, principalmente para os jardins dos nobres. Novos espaços eram pensados para abrigar as representações teatrais, onde o teatro foi considerado erudito. Paralelamente, surgiu o teatro popular, companhias teatrais de diferentes gêneros.

No período renascentista italiano uma das mais conhecidas foi a *Commedia Dell'Arte*, que trabalhava pelo improvisado em cima de um roteiro pré-estabelecido, e prezava também pela caracterização das personagens com figurinos e máscaras facilitando a identificação pelo público. Baseados na estrutura grega de teatro, os palcos foram construídos recuados, mas retangulares e o que mais chamava atenção eram os cenários feitos a partir de uma paisagem pintada em perspectiva para dar a ilusão de amplitude e profundidade visual.

Simultaneamente ao teatro Italiano, o período renascentista também contou com o teatro Elisabetano, produzidos durante o reinado da Rainha Isabel I, conhecida como Elizabeth I. Os espaços construídos ficaram conhecidos como palcos elisabetanos, principalmente de origem inglesa, estruturalmente descobertos e expandidos, formados por três arenas, sendo uma frontal e duas laterais, e o público disposto em três andares de acordo com o grau de importância, logo, na parte mais baixa e na frente do palco ficavam os populares. O teatro se tornou algo muito acessível, e o ator era bem pago pois tinha sua arte reconhecida.

Um dos mais conhecidos teatros de palco elisabetano, é chamado de *Sheakespeare's Globe Theatre*, em homenagem a um dos maiores dramaturgos desse período. William Shakespeare (1564 - 1616) escrevia a respeito das lutas referentes a vida do homem, e quase sempre remetia histórias envolvendo a realeza, embora seus

dramas falasse da corte e seus personagens pertencessem a uma elite nobre, suas reflexões se aplicavam a todos, tornando a sua obra popular.

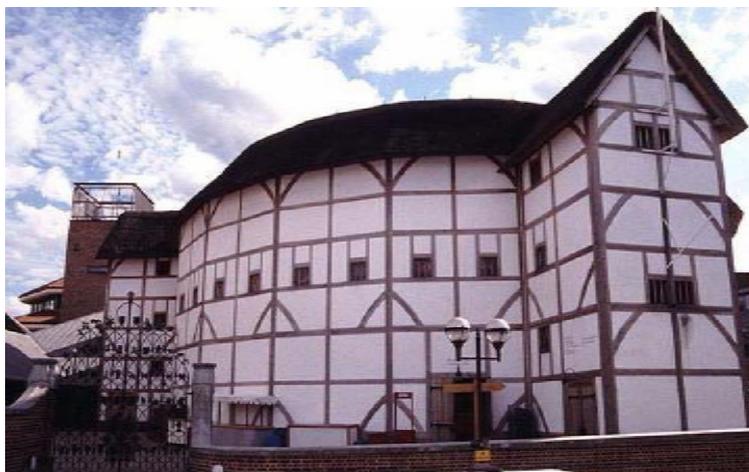


Imagem 2: Globe Theater (fachada), Inglaterra.

Fonte: Google Imagens (Pesquisada na internet em 18 de março de 2016).

Teatros como o Globe Theatre, eram frequentados durante o dia e representava a noite com cortinas negras ao fundo do palco, pela impossibilidade de apagar o refletor “sol”.

Retornando à renascença italiana, vale ressaltar que muitos cenários tiveram a colaboração de artistas famosos, como Da Vinci e Michelangelo. Durante esse período inventaram alguns mecanismos e os métodos para reduzir ou aumentar a intensidade das luzes. Os efeitos eram supervalorizados, e nesse sentido se destacam: Serlio (1540) um cenógrafo que empregou várias disposições da luz (velas, círios e lâmpadas de azeite) em locais convenientes, por volta de 1550; Leone de’Sommi escreve o livro “Os meios de representação teatral”, onde sugere que as iluminações fossem distintas para cenas alegres e tristes, e propõe ainda que a platéia tenha uma luz por trás a fim de não interferir na visão do palco, por parte do espectador.

Outra sugestão para a luz de platéia foi dada por Angelo Ingegneri, em 1598, na intenção de criar ilusão ao público. Mas a dificuldade de acender e apagar os grandes lustres fez inviável a proposta naquele momento. Então, Nicola Sabbattini (1647), um fabricante de máquinas e cenários para teatro, que criou o Ciclorama (telão branco ao fundo do palco) deixou anotações importantes sobre um dispositivo que funcionaria

como uma “resistência” para os efeitos de luz – o que hoje chamamos de dimmers e possibilita reduzir a intensidade das luzes.

O teatro greco-romano foi supervalorizado pelos italianos, retomando assim grandes peças. Posteriormente, o drama musical criado pelos italianos por volta de 1600, contribuiu para o desenvolvimento da iluminação devido ao tamanho do palco e das montagens. Chamados antes de teatros-óperas, enalteciam a nobreza com distinção de público em camarotes luxuosos e grandes construções inicialmente iluminadas por velas, depois por lâmpadas a óleo e a gás de hulha e então pela luz de arco-voltaico (elétrica). As lâmpadas a óleo surgiram no século XVIII e também os refletores de brocal, mica e cobre polido, com a função de espelhar a luz rebatida.



Imagem 3: Lâmpada de Argand, lâmpada a óleo criada por Aimé Argand.

Fonte: Google Imagens (Pesquisada na internet em 18 de março de 2016).

Muitos tipos de fonte luminosa foram experimentados e aperfeiçoados por físicos, químicos, artistas, cenógrafos e arquitetos. É possível elencar vários mecanismos, dentre eles escolhi um dos antecessores da luz elétrica, a lâmpada de Argand que potencializava e estabilizava o equivalente à luminosidade de 6 a 10 velas. Normalmente abastecida com óleo de baleia, trazia a melhoria no brilho e nas variadas formas decorativas ganhou disparado em termos de utilização de candeeiros pelo refinamento.

Chegado o Romantismo, as lamparinas refinadas já eram muito utilizadas. Luzes com vidros ou gases coloridos, lâmpadas munidas de pistões e engrenagens e etc. em seguida a descoberta do arco voltaico foi superando a qualidade das lâmpadas a gás.

A luz de Arco de Carvão foi utilizada na Ópera para criar um efeito de raios de sol. A primeira demonstração de Arco de Carvão foi realizada por Sir Humphry Davy, na Inglaterra, no ano 1808, este tipo de fonte era muito intensa e mais barulhenta. O sistema foi melhorado em 1876 com a invenção do Jablochkov Candle, por um jovem engenheiro russo que vivia em Paris.



Imagem 4: Lâmpada de Arco de Carvão, de Humphry Davy.

Fonte: Arquivos de estudo.

Esta lâmpada de arco de carvão criada por volta de 1800, conhecida depois como lâmpada arco voltaico foi a precursora das modernas lâmpadas de descargas, as quais foram utilizadas em iluminação pública por muito tempo. Funcionava com a alimentação elétrica de dois bastões de carbono aproximadas numa distância específica capaz de gerar um arco voltaico de brilho muito intenso, um circuito elétrico a partir do contato mecânico. A alta luminosidade foi sempre melhorada e os mecanismos de iluminação adentravam os teatros.

Embora as invenções de iluminação melhorassem o aproveitamento nas salas de espetáculo, durante o Realismo não se exigia muita elaboração na iluminação cênica que era usada na sua função primária, apenas na finalidade de que o público tivesse uma visão nítida da cena. Porém, no período Simbolista temos o auge das experimentações na iluminação teatral, pois houve o interesse de assumir e desenvolver os recursos da teatralidade e não da representação ilusionista. A proposta era alcançar um resultado evidente sobre a sensibilidade do espectador, com cores e cenários, objetos de cena e figurinos. Nesse período o teatro acompanha as invenções em iluminação e FORJAZ

(2015) explica com clareza como se deu esse processo a partir da descoberta da luz elétrica:

Em 1879, a invenção da lâmpada incandescente possibilitou a generalização do uso da eletricidade na iluminação. Ela permitia uma grande intensidade de luz, com um custo possível e uma segurança bem maior do que a luz do fogo. A partir de 1880 os teatros começam a trocar seus sistemas de iluminação a gás por sistemas elétricos com uma rapidez inacreditável. Essa descoberta foi considerada a grande revolução da iluminação cênica, a ponto de muitos historiadores pensarem nessa data como o início da história da iluminação ou mesmo da encenação moderna. Com a descoberta da lâmpada incandescente e com a criação das resistências (dimers), a eletricidade permitiu à iluminação cênica o controle central de todas as fontes de luz do teatro. E mais do que isso (que já havia sido conquistado, em parte, com o gás), possibilitou o blecaute. (FORJAZ, 2015, p. 126 e 127)

Esse ponto foi crucial para o teatro, conseqüentemente a iluminação cênica contribuiu muito e as formas de representação se reconfiguraram e reafirmaram idéias contando com vários elementos cênicos, logo, a luz passou a servir de costura para essas informações, para a imagem que é dada ao espectador. O movimento da luz aprimora a sensibilidade e atua muito bem em sua função de tornar visíveis as obras e propostas dispostas no palco. Além disto, em muitas situações, a luz é a motivação da criação cênica como um todo. É ela a responsável por dar ao artista da cena as diretrizes de sua criação, funcionando não apenas como elemento cênico de suporte, mas como elemento motriz, ou seja, capaz de conduzir o movimento na cena.

As ditaduras estéticas definem muitos parâmetros em artes, e anteriormente quase tudo na iluminação se resumia a uma “geral”⁵ pois funcionava sempre. Felizmente, os conceitos de iluminação e referências na arte de iluminar despertam os artistas para a importância da iluminação da cena como criação de uma imagem espetacular e as mudanças acarretadas com o fazer teatral refletem diretamente na iluminação cênica, primeiro como elemento de representação do cotidiano e depois como uma metáfora, a subjetivação de uma visão de mundo. Atualmente é vista como uma linguagem que acrescenta valor visual na mensagem final.

⁵ O termo “geral” é utilizado na iluminação cênica para definir uma luz completa (luz geral), formada por alguns refletores em variados ângulos de luz, capaz de sanar a visibilidade no palco de maneira uniforme para não perder volumetria em cena.

1.2 DAS BASES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Com um arsenal teórico de artistas-pesquisadores, apoio-me em algumas noções como: os estudos da Iluminação cênica como instrumento de visibilidade e “*Scriptura do visível*”, de FORJAZ (2013 e 2015); *A composição visual no teatro*, de ANTUNES (2008); *A função estética da Luz*, de CAMARGO (2000, 2012 e 2015), entre outros com os quais justificarei meus apontamentos e discussões sobre a natureza da luz, suas funções e possibilidades, que são pertinentes ao meu trabalho e sobre a importância da iluminação cênica.

Bebi na fonte de BACHELARD (2008) e RANGEL (2015) para trazer a minha poética de construção nessa linguagem cênica, através do pensar por imagens, pois meu trajeto criativo é de extrema importância na configuração da noção de que existe uma *visibilidade poética* no fazer artístico de um iluminador. E trago junto a este apanhado as muitas contribuições de pesquisas sobre design cênico, estudo das cores, alfabetismo e percepção visual, como a de LUCIANI (2013), PEDROSA (2013), PEREZ (2012) e evoco estudos da física, psicanálise e literatura que têm competência no assunto sobre a visão, o olhar, imagem e etc.

Minha metodologia de pesquisa é qualitativa⁶ baseada em minhas experiências, ganhando também o caráter teórico, visto que o elemento estético-físico que me encanta é a luz, as suas temperaturas, sua dramaturgia, enfim a sua linguagem. Este foi o caminho que escolhi para explicar o levantamento que fiz sobre a importância da iluminação cênica convocando teóricos que concordam em tratar a mesma como linguagem. Segundo ZAMBONI (2006):

Toda pesquisa necessita de um método para se chegar a seus objetivos. Método é o caminho pelo qual estes são alcançados. Poderá haver vários caminhos diferentes, mas existirá sempre um mais adequado para seu trabalho (p 52).

Meu interesse nessa troca é analisar como os meus processos criativos são agregados à cena. Como artista-iluminadora-pesquisadora, faço um mergulho no meu trajeto criativo que é o meu universo de investigação, como afirma Ronaldo COSTA, (2007):

⁶ Uma pesquisa de cunho qualitativo tem um caráter exploratório, que visa mostrar os aspectos subjetivos. É utilizada quando se busca percepções e entendimento sobre a natureza geral de uma questão, abrindo espaço para a interpretação (Significado por Raissa (MG) em 02-05-2011, no site www.dicionarioinformal.com.br).

[...] muitos pesquisadores em artes cênicas são parte integrante do seu próprio universo de investigação, sendo um participante direto em processos que se orientam para a construção de obras artísticas [...] (p.2).

Empiricamente testei a proposta dialógica da luz com elementais da quintessência, expondo neste trabalho o meu processo criativo enquanto segunda pessoa de minha tríade que é a iluminadora, até entender o trajeto prático que percorro para realização dos projetos de luz cênica. Me coloquei na pesquisa como artista que se dedica na concepção de cenas, na idealização das imagens no palco e da visibilidade que aplico no produto a ser visto pelo espectador.

Com esse raciocínio, desenvolvi um dispositivo metodológico⁷ que traça um paralelo entre a quintessência dos elementos⁸ e a obra “Seis Propostas para o Próximo Milênio” de CALVINO (1990) – onde o autor faz referências a valores literários tais os quais pretendo transpor no processo criativo do iluminador, e são eles: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência – eis então a Poética dos Elementos.

É bem certo que me apoio principalmente no aspecto da visibilidade, que segundo Calvino e na poesia é a comunicação viva e mergulho reflexivo na imaginação criativa para o aprimoramento da linguagem poética. Pois acredito que a visibilidade tem relação direta com a funcionalidade primária da luz, porém não me preendo somente no conceito desta palavra e sim na proposição figurativa do ato criativo do iluminador como um poeta/performer⁹. A partir dessa proposição, organizo a forma de pensar por imagens do iluminador, que é a própria metodologia do processo criativo, com base no objetivo de alcançar a *visibilidade poética* da luz em cena atravessada pelas propostas de Calvino, dentro de um processo de produção iluminante, tanto na escrita desse trabalho como nas experiências de percurso até aqui.

⁷ O dispositivo metodológico ao qual me refiro é a Poética do Elementos (uma das sessões deste trabalho), que surgiu por meio de exercícios de reflexão acerca do objeto de estudo, e resolvo chama-lo assim pois trata de uma “passo-a-passo” que simplifica o meu processo criativo em iluminação cênica.

⁸ A quintessência dos elementos é uma referência ao Cosmo e representada num elemento – o quinto elemento que é o éter. A quintessência simboliza a energia pura constituída de todos os outros quatro elementos da natureza: terra, água, fogo e ar. A quintessência é uma forma de se referir a este universo de poder e energia que está em tudo, e nesta pesquisa faz parte do arsenal reflexivo.

⁹ Defendo mais adiante que o iluminador é um performer quando pratica suas ações no ato de iluminar a cena exposta ao público, como poeta de uma escrita de luz, por isso a relação entre poeta/performer.

2. **FIAT LUX! MINHA GÊNESE ILUMINANTE**

E disse Deus: Haja luz; e houve luz.

E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas.

Gênesis 1: 3,4.

Fiat Lux! (Do latim, que significa uma ordem: Haja Luz!). A ordem dada desde a criação do mundo, segundo o cristianismo, para a luz que se separa das trevas e do que é obscuro. Teorias divergem sobre as explicações desse fenômeno. Da religião aos cálculos físicos, grandes artistas discutiram, mas desejo apontar aquilo que segundo PEDROSA (2013) “tem sua existência condicionada pela matéria. O mundo material se apresenta sob duas formas principais: *substancia e luz*. [...] a luz, forma de expressão da matéria, é radiação eletromagnética emitida pela substância”. (p.28 e 29).

Poderia expor aqui alguns estudos físicos que definem as características e propriedades da luz, mas a minha intenção não é chegar no limite de exemplificações sobre o que seria um comprimento de onda, a velocidade de propagação ou como se percebem os graus de incandescência. Vou para além dos estudos da óptica, chego onde o entendimento de que o espectro eletromagnético, denominado luz, é o fenômeno físico que propicia a visibilidade da matéria.

Sinto que minha gênese se deu a partir do momento que me deparei com a iluminação, ainda no palco e como bailarina, sendo alvo dos focos, comecei a devanear sobre como a luz conotava sentimento à minha dança. Ensaiar numa sala espelhada não tinha o mesmo sentido que estar sob as luzes que alteravam o meu estado de corpo em cada transição, me aquecendo no calor de suas lâmpadas e ofuscando minha visão sobre aqueles que me observavam.

A luz somava ao meu trabalho no palco, multiplicava as possibilidades cenográficas, trazia uma dinâmica ao trabalho do meu corpo, foi essa função de diálogo que me comoveu a ir em busca dessa visibilidade além da função técnica no ato de iluminar.

Minha formação como bailarina me propiciou uma vivência interessante no que diz respeito ao exercício de escuta do meu corpo, principalmente na cena enquanto dialogava com a luz – indo muito além de saber meu posicionamento em relação aos cenários ou como estar de acordo com meus figurinos e a musicalidade – eu precisava me sentir iluminada.

Essa luz que dançava comigo, ajudava a narrativa do espetáculo, ia além dos meus movimentos, conversava, vibrando e compondo com a pulsação do tempo para meu corpo ao abrir e fechar de um foco, cada feixe de luz ia construindo forma e dinâmica. Com intensidade enigmática essa luz ganhava corpo dividindo o palco comigo. Era a multiplicidade coabitando coreograficamente desde a operação de luz até o passo que eu conduzia. Pela paixão e pela necessidade de aprender sobre iluminação, internalizei todas as experiências de dança e luz para pôr em prática a minha atuação como criadora de luz.

Encontrei uma explicação teórica que me embasou por um tempo na pesquisa das funções da luz, e claro que para isso foi preciso que eu entendesse que a iluminação tem mais de uma função em cena, e que uma delas poderia ser uma dramaturgia, visto que esta noção é aplicável a vários elementos, inclusive a luz, e conversando com os estudos de Patrice Pavis (2005), percebo o que o autor explica como sendo a *dramaturgia como teoria da representatividade do mundo*:

O objetivo final da dramaturgia é representar o mundo, seja sob a ótica de um realismo mimético, seja quando distância em relação à mimese, contentando-se em figurar um universo autônomo. Em cada caso ela estabelece o estatuto ficcional e o nível de realidade das personagens e das ações; ela figura o universo dramático através de meios visuais e auditivos, e decide o que parecerá real ao público: aquilo que é, para ela, *verossímil*. (PAVIS, 2013, p.114).

A respeito da dramaturgia da luz, um conceito da luz cênica idealizado antes mesmo da luz elétrica ser inventada por Thomas Edison¹⁰ (em 1879), e que segundo o

¹⁰ Thomas Alva Edison (1847 – 1931), empresário e inventor / cientista norte-americano que patenteou inúmeros dispositivos industriais, ficou conhecido pela invenção do fonógrafo, cinematógrafo, e em especial pelo desenvolvimento tecnológico da lâmpada elétrica incandescente (de filamento fino de carvão a alto vácuo) em 1879.

encenador e iluminador brasileiro Caetano Vilela¹¹ se deve à Richard Wagner¹² e Meyerhold¹³, pois “o compositor alemão causou revolta e perplexidade ao apagar as luzes da sua plateia no início das apresentações de suas óperas, e o encenador russo causou estranheza e indignação em 1906 numa encenação de *Espectros*, de Ibsen, ao eliminar a cortina do palco e utilizar o proscênio do palco italiano como extensão da área de encenação” (VILELA, 2013 p. 2), visto que estes agiram contrários à muitos de seus contemporâneos e criaram verdadeiros espetáculos aliando ciência e arte num mesmo palco, possibilitando efeitos de luz jamais vistos antes. De fato, a transição para o período simbolista permitiu que muitos artistas-encenadores como eles pudessem trabalhar até que “ esse ‘descortinar’ da cena foi um passo para, em montagens posteriores, revelar também toda a caixa cênica explorando toda a teatralidade de seus recursos de maquinaria e iluminação”. (VILELA, 2013, p.2).

Junto a essa gama de artistas empenhados em expor suas estratégias cênicas, estavam surgindo dois grandes nomes em inovações cênicas do século XIX, Adolphe Appia¹⁴ e Gordon Craig¹⁵, que por manterem raízes na arquitetura e cenografia, foram capazes de conceber cenários imponentes que contavam com a iluminação como elemento essencial para transpor atmosferas e ambientes, de forma subjetiva através do jogo de sombras e luz. Appia e Craig davam especial atenção à luz como um elemento dramático de representatividade, a luz já não servia apenas para mostrar o que estava

¹¹ Caetano Vilela, iluminador e diretor da Cia. de Ópera Seca, idealizada pelo diretor Gerald Thomas, a companhia atua há cerca de vinte anos. Já teve em suas obras nomes como Fernanda Torres e Fernanda Montenegro (fonte: Teatropedia).

¹² Richard Wagner (1813 – 1883), maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta de óperas alemão, já continha em seus estudos “uma preocupação em remodelar não só a *mise-em-scène* dos espetáculos líricos, mas também toda a arquitetura cênica (palco, fosso de orquestra, plateia, acústica, urdimento, tecnologia de efeitos etc.)”. (apud VILELA, 2013, p.1).

¹³ Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), ator no Teatro de arte de Moscou (entre 1898 e 1902), diretor e teórico de teatro criador dos estudos da Biomecânica, foi um visionário russo ao qual podemos atribuir “o *status* de primeiro encenador do teatro moderno. [...] o principal responsável pela renovação da dramaturgia [...]”. (apud VILELA, 2013, p.1 e 2).

¹⁴ Adolphe Appia (1862 – 1928), arquiteto, cenógrafo e encenador suíço que ficou conhecido a partir das óperas de Wagner quando propõem uma teoria de encenação criticando a concepção realista do século XIX, criando um espaço de concretude e tridimensionalidade da cena com o conceito que chamava de “partitura de luz” para substituir a imitação com base na simbologia, jogando com o binômio luz x sombra.

¹⁵ Edward Gordon Craig (1872 – 1966), inglês filho de arquiteto, ator, cenógrafo e encenador que radicalizou representando com cenários únicos e monumentais para todo tipo de representação lírica ou dramática dando possibilidades ao jogo de ilusão da iluminação, criando camadas e volumes realçados pela mesma que revelava e escondia ações, objetos e pessoas, valorizando a luz como elemento dramático.

no palco, ela contava algo, representava dialogicamente num jogo de ilusão e valorização do simbolismo das ações. Para ROUBINE (1998):

As condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual [...] e a ferramenta técnica que tornava viável uma revelação desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. [...] Cada um desses autores não se cansa de afirmar a importância da luz no teatro, e de lamentar a mediocridade com que os palcos de seu tempo exploram seus recursos”. (p 20 e 21).

Nesse sentido, dramaturgia abrange todos os meios cênicos, o conjunto de escolhas estéticas e ideológicas. Este tema também foi amplamente discutido por vários profissionais da iluminação cênica no Brasil, e suas contribuições para minha investigação são importantes, pois foi onde observei uma ruptura com a dramaturgia clássica, visto que na contemporaneidade, dentro de um espetáculo recorrem diversas dramaturgias no intuito de uma mesma representação, ou seja, linguagens que desafiam o espectador a mergulhar na reflexão do objetivo da encenação. De um debate sobre este tema¹⁶, transcrevo os trechos que me permitem fundamentar este ponto de partida:

No primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, Antonin Artaud¹⁷ preconizava para a luz um lugar de destaque na composição do espetáculo. Abandonando um lugar subalterno e tecnicamente pobre para transformar-se em signo potente, explorada em suas qualidades físicas, a iluminação deveria constituir-se num dos meios privilegiados de construção do espetáculo, capaz de envolver o espectador em magia e deslumbramento e, por essa via, resgatar-lhe a sensibilidade. [...] conceitualmente ocupando o posto de coautora na criação da cena. (Cadernos de Luz, 2012. p 1).

Logo, na iluminação cênica, que já é bastante complexa em realização, tem obtido de forma mais usual a sua referência como linguagem, um signo de grande valia pois há muito tempo vem acentuando sua função dramática e estabelecendo múltiplos significados, ganha assim mais relevância nos palcos e por isso passo a me referir a esta função da luz como linguagem de arte cênica ao invés de dramaturgia da luz, que pelo

¹⁶ Transcrição de debate sobre a ideia de iluminação como dramaturgia, sob a coordenação de Guilherme Bonfanti, mesa dividida entre os profissionais de iluminação cênica: Cibele Forjaz, Alessandra Domingues e Fabio Retti, durante um encontro na Escola de Teatro de SP, em 06 de julho de 2012, anexo do bloco de trabalhos acadêmicos denominado Cadernos de Luz, disponível no site da Escola de Teatro SP.

¹⁷ Antonin Artaud (1896 – 1948), poeta, ator, escritor, dramaturgo e diretor de teatro francês, tido como louco, mas que se dedicava a atividade literária pois julgava que o teatro era um lugar privilegiado capaz de refazer o ato criador, rejeitando a supremacia da palavra. O Teatro da Crueldade era o lugar onde para ele não existia distância entre ator e platéia, onde todos faziam parte do processo, ao mesmo tempo.

termo já em desuso poderia até limitar novas percepções. Afirmo então uma linguagem para uma investigação segundo uma artista-iluminadora-pesquisadora, cujo anseio é chegar numa ação criativa e compreensão da lente de observação imaginativa que se assemelha ao de um verdadeiro *pesquisador criativo*, conforme pensa ISAACSON (2006):

Na medida em que o pesquisador torna-se testemunha sensível das ações e imagens que se constroem e se desfazem diante dele, vivencia momentos ímpares, penetrando efetivamente na dinâmica da ação criativa [...] a necessidade de contato sensível do investigador com a intuição e imaginação. Impõe o surgimento de um pesquisador criativo. (p. 85).

A esse contato sensível eu dedico o mergulho dentro de uma poética de trabalho, a imersão de uma pesquisadora cuja ação criativa reflete as experiências artísticas e ao processo diário de se permitir olhar por muitas lentes.

2.1 MEU TRAJETO DE LUZ: UM *OLHAR* SOBRE MEU TRAJETO CRIATIVO PELA TRÍADE DE ENERGIA PESQUISANTE (*artista-iluminadora-pesquisadora*)

No palco – para a primeira pessoa da tríade, a artista – a sensação de leveza e movimento era sempre reforçada em cena, as cores que me transportavam e as bordas de luz mostravam-me as limitações, era a luz somando ao meu corpo a virtuosidade, numa trama de tempo-espaço.

Nesse sentido a iluminação cênica tem um diálogo com a dança que acompanha a revolução que o teatro europeu sofreu. Simultânea aos acontecimentos que citei a respeito dos encenadores emergentes no período simbolista, a dança ganha um marco histórico com a utilização da iluminação como instrumento de estruturação e viabilização do espaço cênico. Como explica Gill CAMARGO (2015):

A referência às criações de Loïe Fuller¹⁸ retoma as discussões a respeito da interação entre cena e luz, um processo que tende a se modificar na razão da quantidade de transformações cênicas e das respectivas respostas da luz, produzindo uma sucessão de estados visuais (P 108).

¹⁸ Loïe Fuller (1862 – 1928), atriz e bailarina que dedicou sua vida a explorar as ideias de uma iluminação multicolorida aliada às suas coreografias e trajes, a partir do momento em que percebeu o efeito das luzes explorou a técnica juntamente com a dança moderna.

A imagem 5, é de Loie Fuller, uma figura importante na cena da dança moderna e para a nova visibilidade que a iluminação cênica adquiriu. Nesta imagem, o destaque é do movimento do figurino, que servia de suporte para as variações de luz.



Imagem 5: Serpentine Dance – Portrait of Loie Fuller – Retrato de Loie Fuller
Fonte: Frederick Glasier, 1902 (Pesquisada na internet em 12/09/2016).

Roberto Gill Camargo também explica como foi a recepção de suas experimentações e as inúmeras possibilidades que surgiram depois de suas performances:

No final do século XIX, os efeitos de luz produzidos pelos tecidos esvoaçantes da bailarina Loie Fuller (1862-1928) na *Serpentine dance* (1891) já anunciavam as possibilidades de se tirar proveito da luz em cena. Em suas performances, Fuller incluía desde recursos muito recorrentes nos espetáculos da época, como a lanterna mágica, cujos slides muitas vezes ela própria se encarregava de pintar, até contribuições que surgiam ao acaso, como a ideia de levar para o palco o efeito de uma fonte luminosa para explorar em cena os seus efeitos de luz colorida sobre a água corrente.

No entanto, para Loie Fuller, a luz não era apenas um meio capaz de revelar e ocultar os movimentos de seu corpo, mas também um dinâmico parceiro de cena. Ao buscar essa relação dialógica, luz e cor tornavam-se fontes de uma ativa troca com seus movimentos. Mais

que uma fonte estática para emoldurar suas várias poses, a luz engajada em sua dança permitia uma variedade de respostas expressivas, conforme mudanças de cor e intensidade (ALBRIGHT, 2007 apud CAMARGO 2015, 108).

Loie Füller conseguiu obter uma ampla utilização da luz que admirou espectadores da época, como explica Jean Jacques ROUBINE (1998):

Loie Fuller fez incrível sensação na transição entre os dois séculos. O que impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos da dançarina norte-americana, não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar (embora constituísse, para os seus contemporâneos, o exemplo tangível de uma arte expressiva mais liberta das preocupações da representação figurativa); mas é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico; ou seja, que a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço de sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista (p21).

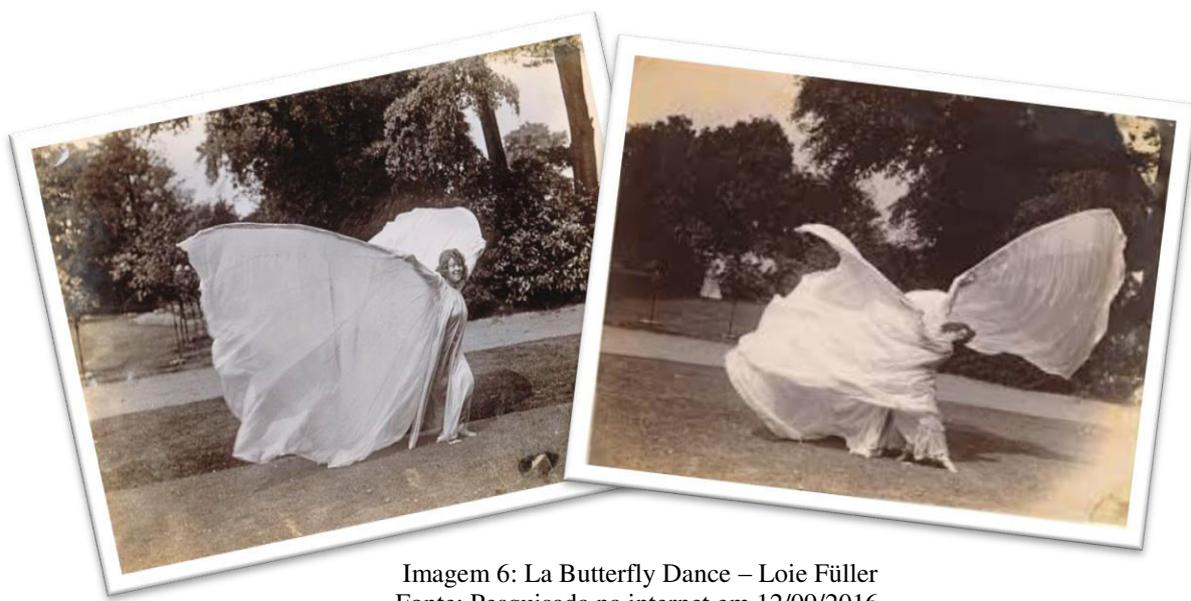


Imagem 6: La Butterfly Dance – Loie Füller
Fonte: Pesquisada na internet em 12/09/2016.

Hoje eu consigo compreender porque me sentia tocada pela luz de tal forma, que o desejo de iluminar ganhou força, ainda mais ao estudar sobre a experiência de Loie Fuller, onde fica evidente o grande salto que essa bailarina deu ao experimentar novas técnicas, logo:

A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante sobretudo no sentido de que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha mais sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da

dançarina, cujas evoluções metamorfoseia de modo ilimitado. E se luz tende a tornar-se protagonista do espetáculo, por sua vez a dançarina tende a dissolver-se, a não ser mais do que uma soma de formas e volumes desprovidos de materialidade”. (ROUBINE, 1998. P 22)

A parceria que Loie Fuller estabeleceu na escrita da luz e da dança, ou melhor, na costura cênica que compunha a imagem que o espectador recebera dava novas percepções dessa linguagem. A luz deixava de ser apenas uma referência ao belo, àquela atmosfera de encantamento supondo uma outra dimensão, e tornava-se uma coadjuvante da cena, participando do movimento de dança, somando nas variações e unindo-se ao corpo que se destacava.

Outra figura importante é a do coreógrafo americano Alwin Nikolais¹⁹ que faz a integração luz - dança, gerando dramaticidade a partir do figurino, fazendo da dança uma visão caleidoscópica, onde movimentos, luzes e cores se fundem harmoniosamente. Seus estudos prezavam pela criação da luz desde a concepção dos mais variados trabalhos de corpo, movimento e materiais que pudessem dialogar com a luz cênica.

Seus efeitos de iluminação davam ênfase ao movimento, as cores se tornavam extensões do trabalho de corpo, a luz conversava com a geometria dos figurinos que em cima do palco traziam dinamismo e se faziam conexões visuais extraordinárias. Imagino que fosse um estado de corpo diferenciado, pois a sensação de ser iluminado já traz brilho e calor que motivam o movimento no palco.

A imagem 7, a seguir, mostra um dos trabalhos de Nikolais, e pela luz é possível perceber texturas, corpos dilatados, uma movimentação combinada com o material do figurino e diversas formas de dialogar com a luz pela absorção e/ou reflexão dos raios luminosos. Os variados desenhos que se formam coreograficamente vão significando as tonalidades escolhidas e então a cenografia dança conjuntamente.

¹⁹ Alwin Nikolais (1910 – 1993), cenógrafo, figurinista e coreógrafo norte-americano que criava uma dança abstrata combinando movimento com efeitos técnicos de luz, ganhando uma força estética reconhecida mundialmente por suas experimentações.



Imagem 7: Dança Teatro de Nikolais - “Tensile Envolvement”
 Fonte: Tom Caravaglia (Internet, 12/09/2016)

Como o fato de ser iluminada afetava a minha dança eu ainda não compreendia, mas a sensação de poder realizar minhas impossibilidades cotidianas me acendeu outro foco – o desejo de iluminar outros. A primeira pessoa da tríade, a artista convicta e situada na linguagem da dança, clamava por uma expansão artística e pessoal a partir do momento em que a percepção da luz acentuava um outro estado de corpo.

Caminhando para a segunda pessoa da tríade – a iluminadora – do palco aos bastidores o meu percurso foi tímido, mas prático e curioso no sentido de querer apreender o conhecimento dos que já tinham tal experiência. O “corpo montado do balé”²⁰ perdia a formatação longilínea e ganhava força braçal para suportar as rotinas de aprendizado. Eu me desmontava corporalmente para montar estruturas que “falariam” por mim em raios luminosos e comunicadores da cena.

²⁰ Descrevo como um “corpo montado” toda a técnica incorporada em mim, uma formatação que correspondia a um trabalho de dança específico no gênero clássico. Era esse corpo montado que fora trabalhado para imitar um modelo de virtuosidade no palco, a força e a tonicidade da técnica clássica que se tornaram visíveis na postura de dança. A técnica específica que tive formação foi a do Balé clássico, no estilo russo Waganova, modalidade de dança que estudei por alguns anos na Escola de Dança Jaqueline Mendes, em Belém do Pará.

Esse trajeto criativo eu considero a partir do meu ingresso na Escola de Teatro e Dança da UFPA²¹, em 2008 na primeira turma de Licenciatura Plena em Dança. No mesmo período, trabalhava na produção de alguns eventos voltados para dança, em especial o Dança Pará Festival²², através do qual tive contato mais direto com a iluminação cênica por curiosidade e com o apoio de alguns técnicos iluminadores, como: Jorge Pantaleão²³ e George Santos²⁴.

Logo, esse desejo de iluminar foi aumentando, e com a medida que me debruçava a estudar mais sobre a luz, fui alcançando novos patamares na companhia de produções com a qual realizava o evento e conseguindo alguns trabalhos na área de iluminação para companhias de dança, das quais eu também participava.

Como discente, a partir do meu segundo ano de graduação, tive contato com as práticas de montagem que são propostas para finalizar os semestres numa possibilidade interdisciplinar de apresentar o rendimento das turmas de todos os cursos técnicos. Foi então que me voluntariei para auxiliar em monitoria as disciplinas de Iluminação Cênica I e II, ministradas pela professora Dra. Iara Regina de Souza²⁵, a fim de apreender a teoria e prática de um fazer artístico que me atraía.

Vale lembrar que exatamente um ano e meio após o meu ingresso na universidade, foi inaugurado o Teatro Universitário Cláudio Barradas²⁶, em 19 de junho de 2009. E então apareceu a possibilidade de aprender na prática a rotina de iluminador,

²¹ ETDUFPA, escola vinculada à Universidade Federal do Pará e há mais de 50 anos oferece cursos de nível básico, técnicos e tecnológicos na área de dança, teatro e cenografia; é também o atual campus que atende aos cursos de licenciatura plena em dança e teatro desde 2008; localizada em Belém no bairro do Umarizal.

²² Evento de Dança anual, promovido pela Cia. De Arte Produções, foi idealizado por Darley Quintas e Maurício Quinteiros em Belém do Pará e realizado desde 1991. Do qual participei da produção de 2008 a 2011, inclusive coordenando a mostra competitiva em 2010 e 2011.

²³ Jorge Pantaleão, é técnico de luz do Teatro da Paz e foi o primeiro iluminador a me apresentar uma mesa de luz. Sou grata pela paciência e admiro muito sua experiência.

²⁴ George Santos, técnico do Teatro Margarida Schivasappa, me acolheu nos bastidores de muitos eventos que trabalhei me mostrando passo a passo de montagens de luz, se tornou um amigo pessoal e principal incentivador à pesquisa em iluminação cênica. Infelizmente faleceu em seu ofício, mas é reconhecido como profissional exemplar que não se limitou ao empirismo.

²⁵ Integrante do corpo docente da ETDUFPA, a Professora Dra. Iara Regina de Souza, era na época a professora que ministrava as disciplinas de Iluminação I e II para os cursos técnicos de Cenografia, trata-se de um exemplo de iluminadora e pesquisadora na região, e foi quem me incentivou ao estudo da história e da teoria sobre a iluminação cênica.

²⁶ Teatro pertencente à Universidade Federal do Pará, que busca atender as demandas artísticas nacionais; é um teatro experimental que fica prioritariamente à disposição da ETDUFPA para a viabilização das práticas de montagem reservadas aos cursos técnicos, atendendo também aos grupos e/ou artistas locais.

quando os trabalhos foram levados para o palco desse teatro que acredito ter sido pensado para ser um teatro-escola.

Com essas experiências abri portas de conhecimento pessoal acerca da iluminação cênica, o aprendizado foi reproduzindo uma forma de me autoconhecer, um processo criativo que me levava a querer mais do que o simples fato de iluminar uma cena, eu queria encantar o público, transmitir mensagens da minha imaginação para a percepção do outro que observava. Fui aproveitando cada oportunidade de aprender, construía assim a terceira pessoa da tríade – a pesquisadora.

Em 2011, no mesmo ano em que concluía a graduação, arrisquei fazer um concurso para uma única vaga no cargo de iluminador do Teatro Universitário, assumindo em 2012 como técnica da casa, assim visualizei um novo passo no meu trajeto criativo. Novos contatos e experiências multiplicaram as lentes pelas quais construía a minha performance na tríade da energia pesquisante.

Em 2014 fui aprovada no processo seletivo do mestrado em artes da UFPA, a realização de um sonho e o grande degrau que tento vencer desde então. Pensar luz, foi a ação que mais consumiu minha energia desde então. Por meio de minhas vivências, de tanto observar iluminadores, montagens, planos e experimentações, seria impossível não ceder ao ato de forjar a cena com luz e sombra no palco, nuances de magia que trazem outra noção de mundo ao espectador.

Para APPIA, a “luz é viva. [...] espaço de concretude e apropriação” (1981, p.99). Em cima desta afirmação, posso defender o papel da iluminação como elemento cênico essencial para estimular a sensibilidade do espectador, permitindo a ambiência sugestiva com imagens sendo bem trabalhadas e focadas, integrando assim a ação no palco.

Meus questionamentos precisavam ser iluminados, pois minha arte tem que ser visível, contemplada, por mais simples que pareça. Sou iluminadora há sete anos e meu trajeto se realiza no olhar do outro, onde concretizo a magia do espaço cênico alargando a fantasia do palco. Eu desenho luz, e da minha intuição criadora alimento o imaginário da cena, do tempo e do corpo/objeto.

Acredito no que FORJAZ (2012) afirma:

[...] a luz é uma articuladora de tempo e espaço, ou seja, o criador da luz é aquele que desenha o espaço junto com a cenografia, ou seja, cria o espaço e articula a trama, faz a edição, a fusão do tempo: como é que a história se conta no tempo. [...] a luz vira dramaturgia, é um momento no qual a constituição do espetáculo se conta por muitas linguagens que se tramam, nem sempre dizem a mesma coisa, mas a luz, basicamente, articula esse tempo-espaço. Então, para mim, o criador de luz é aquele que tanto desenha a luz do espaço, compondo junto com a cenografia o espaço cênico, quanto conta a história junto com o diretor. (p. 3).

O exercício do sensível fica explícito na minha arte, e eu apenas quero dialogar com tudo que se realiza no palco. Compreendendo então o papel do artista no *processo do olhar*, o olhar atento que observa o meu modo de fazer arte, arte essa que compartilha minha leitura de mundo, o meu mundo e todos os mundos que configuram o meu fazer artístico. Consigo então, traçar paralelos entre a operacionalização no ato de iluminar e a psicanálise. Antonio Quinet é um autor que trabalha o *olhar* como um instrumento do sensível que mesmo invisível age no campo do imaginário para sugerir ao *Outro*:

O objeto olhar reina invisível no campo do imaginário como suporte do *desejo ao Outro* que o caracteriza. Ele faz do *eu* uma instância de espetáculo: ator e espectador. Ator, ele se dá a ver para agradar ao Outro, para suscitar seu desejo; espectador, ele espia o Outro que o espiona para melhor enganá-lo. (QUINET, 2004, p 13).

Quinet exemplifica em outras palavras o desejo que tenho ao iluminar e provocar a sensibilidade do outro que observa a luz que desenho na imagem cênica, a luz que seria como um corpo atuando sob a minha direção, o que eu dou a ver diante do espectador; e a iluminação passa ser instrumento do objeto olhar, meu *suporte de desejo ao Outro* que espia a minha costura para obter a mensagem que sugiro. Deste ponto de vista da psicanálise, seguindo a lógica do olhar, encontro neste autor fundamentos do que acredito ser o principal foco na arte de iluminar, e também a possibilidade de reafirmar uma dramaturgia/linguagem da luz a partir da ciência da visão.

É impossível separar a visão e a luz, o visível só pode ser concretizado por esta ciência da óptica, logo, identifico um autoritarismo da percepção visual quando afirmo tal premissa, uma ditadura da imagem emoldurada de luminosidade, mas os recursos

técnicos de iluminação, as modificações estéticas e o redimensionamento de seu uso no espaço cênico fizeram da luz um elemento constituinte da cena, sem a hierarquização existente antes das proposições cenográficas simbolistas. E para FORJAZ (2015):

A manifestação do invisível, através do visível, é também o mesmo princípio da sugestão que norteia a criação dos simbolistas do começo do século XX ou que, incrivelmente, pode ser apreendida na ciência que estuda a visão, expressa na teoria da percepção. Quando dizemos que os olhos são a janela da alma, isso é uma metáfora, mas também é uma representação do complexo processo da percepção visual, no qual a luz emitida é refletida pela matéria, atinge o sistema ótico dos nossos olhos que projeta uma imagem (invertida e diminuída) na retina, que impressiona os sensíveis músculos das sete camadas da retina que enviam impulsos elétricos para o cérebro, que por sua vez decodifica essas mensagens e representa uma imagem para o nosso cérebro. [...] o sentido não é apenas descrever hora e lugar, mas concretizar, por contraste, a atmosfera e a simbologia da noite. Ao acender uma pequena chama em cena, todos os olhos focam naquela luz e o que está em volta, através dos olhos da nossa imaginação mergulhamos na escuridão misteriosa [...] (FORJAZ, 2015, p.121 e 122).

Consequentemente, cito os argumentos de QUINET (2004) mais uma vez, sobre o *olhar* e a *visão*, pois o mesmo diz que tudo está relacionado à luz e suas propriedades. É a ciência da óptica, os estudos das propriedades da luz que vão além das teorias físicas e filosóficas, trabalhando por séculos os conceitos e análises do mecanismo da visão, ao explorar a formação da imagem sobre a retina, esta ciência permite que se exponha essas concepções assim:

[...] O alto valor da luz reside em sua função de ligação entre a sensação do ver e a propriedade do ser visto. A luz faz existir a visão e os visíveis. (QUINET, 2004. p. 19 e 21)

A propriedade do ser visto foi o ponto de partida para mim junto à minha formação como bailarina, enquanto meu corpo dialogava com a luz a minha dança sofria uma alteração visível pelo desenho de luz que chegava a compor a imagem cênica desejada. Essa imagem que me refiro já foi apontada nas afirmações de Eugênio Barba da seguinte forma: “a primeira coisa que o espectador vê no teatro é uma imagem”²⁷ e é descrita por ANTUNES (2008) como:

²⁷ Citação de Fátima Nunes da Silva (Yaska Antunes) no artigo “*A Composição visual no teatro*”, nos Anais do V Congresso ABRACE, em 2008 pela UFMG.

O modo de composição dos signos cênicos, que incluem em si todos os componentes teatrais tais como os objetos, o figurino e a iluminação. [...] Objetos e atores da cena são apreendidos a partir de uma superfície, cuja composição pode explorar volumes, profundidades, claro-escuros, luminosidades [...]. (p. 02).

Imagem é constituída de sombra e luz, pois a sombra pode definir a imagem diretamente proporcional à “dureza” da luz. Há uma dramaticidade que valoriza a tridimensionalidade. Como afirmam alguns estudiosos da cena teatral e de composição visual, FORJAZ (2015) trata da sugestividade posta em jogo pelo trabalho da luz e seu oposto – escuridão. Suas afirmações nos fazem compreender a potência dessa escrita/linguagem:

A grande novidade da iluminação elétrica, portanto, não é apenas a qualidade da luz, e sim a possibilidade da “não luz”, que ofuscada pela lâmpada acesa demorará décadas para ser percebida. Além de dar visibilidade, a iluminação cênica ganhou o poder de esconder. Em um piscar de olhos faz aparecer e desaparecer a cena, ou parte dela. Através do movimento entre a luz e as trevas, e suas miríades de combinações, o teatro acessa além do visível, o invisível; e através dele a sugestão, a comunicação possível daquilo que é indizível. O blecaute era a metade que faltava, a pausa, o silêncio que dá sentido à articulação dessa língua. O contraste originário entre luz e sombra dá forma a nossa percepção do espaço, em que dia e noite se sucedem marcando a passagem do tempo. Com a possibilidade de controlar o caminho da luz para a não luz, de forma independente em cada um de seus aparelhos de iluminação elétrica, a luz ganha a potência de articular o desenho do espaço da cena para a percepção visual em uma sucessão temporal. Ou seja, o movimento da luz é a articulação do visível no espaço e no tempo. (FORJAZ, 2015, p. 127)

A possibilidade do blecaute destaca as imagens, a entendida pausa da “não luz” mostra que a visibilidade não é a função mais importante da iluminação. A transição, o movimento do visível ao invisível e posteriormente o que devo observar na cena distanciando-se do que não será mais a sugestão de comunicação, faz da luz uma escrita com seus inúmeros pontos que são seguidos, realizando aquelas respirações articuladas de leitura até a conclusão do texto, da mensagem idealizada pela imagem cênica.

Não é só a imagem que fica a mostra, mas o que é ocultado também pelo desenho de luz ao longo de minhas experiências, as tramas de iluminação cênica ganharam espaço em meus objetivos de pesquisa, justamente por estar diretamente ligada a observação do espectador, e antes mesmo disso, por materializar o meu *olhar* na cena. Trata-se do que eu pretendo revelar ao outro e os artifícios que uso para tal

propósito precisam estar conectados primeiramente à sensibilidade visual. CAMARGO (2000), sobre a *Função Estética da Luz*, descreve como a luz é capaz de guiar o olhar do público e prender a atenção:

A obscuridade da sala e a claridade da cena orientam sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície luminosa. Chega-se a perder a consciência da realidade que o rodeia. Mantido num estado parcial de hipnotismo, o espectador será tanto mais receptivo da ação dramática quanto mais esquecer tudo que não lhe diz respeito” (p. 16).

Na arte em geral, existe a transfiguração do lugar comum, um pacto ficcional que permite que a iluminação cênica seja interpretada como uma verdade situada no tempo/espço sugerido pela sua dramaturgia/linguagem. A plástica da cena é embelezada pela luz. Por ser efêmera, a sua apreciação requer permissão consciente para dialogar com todos os elementos que fazem parte da proposta cênica.

O direcionamento e a leitura da iluminação em meus passos eram de uma cumplicidade tamanha que eu chegava a entender a luz como elemento motriz, o que me impulsionava a movimentar durante a dança. Por isso, me identifico intimamente com as palavras de uma iluminadora da área de dança, Jean Rosenthal (1972), que afirma: *“Dancers live in light as a fish live in water”* (Dançarinos vivem na luz como peixes vivem na água). O que me atravessou nesse ambiente acolhedor do palco iluminado foi a movimentação da luz como num dueto, a luz dançaria comigo desde que a percebesse me conduzindo.

Louis Murray, é um outro seguidor dessa ideia, que na sua afirmação me inspira a investir no diálogo da luz: *“Luz é o que o bailarino procura no palco. Iluminação é o que o público vê. O bailarino reage fisicamente à luz, enquanto a platéia reage artisticamente à iluminação”*. (MURRAY, 1992, p145).

Desta forma, como artista da dança eu atuava com a luz no palco, não sendo a única parte visível ao espectador, mas reagindo fisicamente aos recortes da luz, às transições e blecautes que me conduziam no espaço e tempo do espetáculo.

3. POÉTICA DOS ELEMENTOS: UM DISPOSITIVO METODOLÓGICO PARA A CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA.

Que a arte me aponte uma resposta
 Mesmo que ela mesma não saiba
 E que ninguém a tente complicar
 Pois é preciso simplicidade para fazê-la florescer
 Pois metade de mim é platéia...

Oswaldo Montenegro

Posso completar esses versos rapidamente e sem cogitar qualquer outra hipótese, pois a respeito da arte que pratico, minha outra metade é Luz! Eu faço LUZ, e nessa forja eu opero a visibilidade pela minha poética, norteadada pela noção de PAREYSON (2001):

“[...] 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; a poética, de per si, auspícia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. **À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal**, expressão ou inexpressão, de arte. Embora em linha de princípio todas as poéticas sejam equivalentes, **uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos**, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia”. (p.15 e 16) (grifo meu).

Durante a formatação da minha pesquisa tentei explicar como fui atravessada pelas diversas formas de interpretar a minha forja, sempre prezando a troca de conhecimentos passei a realizar meu trabalho observando a minha prática e experimentando novos caminhos que permitissem que o meu fazer artístico tivesse alcance.

Idealizei uma estratégia de trabalho pela minha prática e a tratei como uma poética afim de compreender a visibilidade no fazer artístico do iluminador, e essa estratégia que se transformou num dispositivo metodológico surgiu quando tracei um paralelo entre os elementos da natureza e a operacionalização no/do processo criativo, onde cada elemento representa uma gama de afinidades com os termos de iluminação

cênica. O esboço desse dispositivo metodológico nasceu durante um exercício proposto na disciplina do mestrado chamada Movimento Criador do Ato Teórico, ministrada pelas professoras Wlad Lima²⁸ e Ivone Xavier²⁹.

Demos início a um processo coletivo de análise do objeto de estudo de cada discente, e assim toda a turma contribuía para a melhor compreensão do contexto de pesquisa do outro a partir de questões sugeridas pela professora Wlad Lima. Suas perguntas serviram de roteiro, como um mecanismo que trazia para a realidade o movimento de aprofundamento, o mergulho no objeto. Enquanto trabalhávamos com apenas os quatro elementos a fim de perceber como o movimento criador de cada elemental interferia na pesquisa, a colega de turma Brena Gomes³⁰ foi para além do exercício e propôs a presença do éter para compor a sua sistemática fundamentada nos arquétipos de cada elemento.

Com o objetivo de pensar o trajeto pelo qual estávamos construindo nossas pesquisas, também comprei a ideia de trabalhar mais um elemental. Logo, o processo se deu ao pensar nas características dos elementos e as afinidades com o nosso objeto/fenômeno estudado, o que favoreceu nossa escrita dissertativa.

Já no sentido de construir este dispositivo de pensamento, o qual testei como caminho para a criação em iluminação cênica, o contorno do objeto/fenômeno luz foi traçado por uma ordem pessoal dos cinco elementos (éter, terra, água, fogo e ar), quando culmina no objetivo da visibilidade eu chego ao fogo, o elemento que em si representa esta função essencial, mas não única, referente a iluminação.

²⁸ Wladilene de Sousa Lima é artista-pesquisadora, atriz no Coletivo Xoxós, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Pós-doutora em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro, Mestre e doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA. É professora no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro e nos mestrados, acadêmico e profissional em Arte do PPGARTES-UFPA.

²⁹ Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, atriz no Coletivo Xoxós, Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará e Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É professora Adjunta da UFPA, vinculada à Escola de Teatro e Dança e compõe também o quadro de professores do Programa de Pós-graduação em Artes nos Mestrados Acadêmico e Profissional em Artes do PPGARTES-UFPA.

³⁰ Brena Gomes Ribeiro, mestranda do curso de Mestrado Acadêmico do PPGARTES-UFPA, graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Pará, graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do estado do Pará.

Com essa iniciativa, ficou muito mais claro o caminho que eu percorria durante o meu processo criativo. Pois em minha pesquisa, associei cada elemento a uma das propostas escritas por Ítalo Calvino, e estabeleci uma ordem que finaliza no elemento fogo e *visibilidade* onde percebo que acontece o desfecho que necessito para o meu desejado Diálogo de Luz.

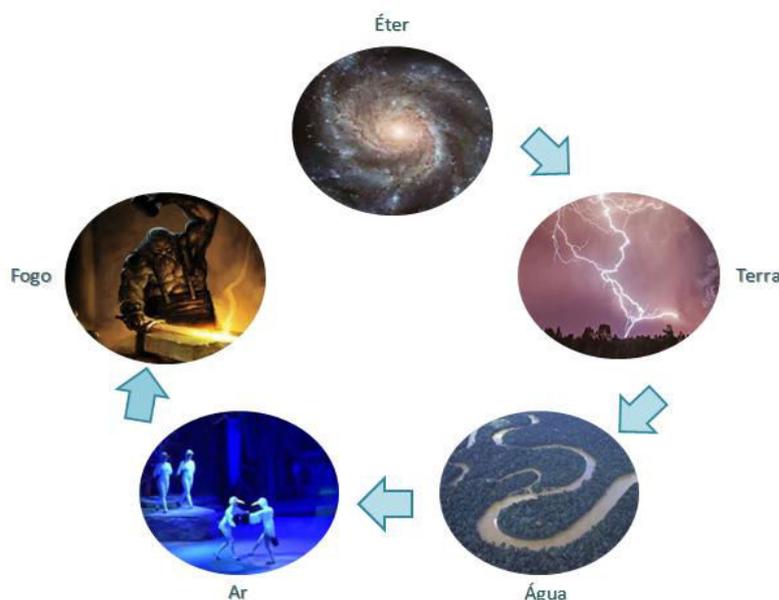


Imagem 8: Imagens-força (ordem segundo a Poética dos Elementos)
 Fonte: [Imagens comuns retiradas da internet que serviram de indutores ao pensamento].
 Montagem de Natasha K. Leite

A imagem acima, foi montada a partir das imagens-força de cada elemento; o que nortearia a escrita dissertativa, pelo princípio do pensar por imagens. Pois ao observar a relação de cada imagem dos elementais e os significados somados ao movimento criador, tínhamos instrumentos valiosos de percepção.

É interessante ressaltar que na obra de Calvino, o autor traz a poesia como carro chefe de sua discussão, e ainda assim associa a mesma com muitos fazeres inclusive os artísticos. Sua poética nas conferências destaca os valores pertinentes à escrita, compreendi que a iluminação cênica é de fato a minha forma de escrita artística (linguagem). Ganhei uma forma de metalinguagem, explicando poeticamente a minha poética enquanto ideal de arte que transporta a minha espiritualidade de artista e traduz aí o meu gosto em termos operativos. Esse fator foi de imenso valor, visto que a compreensão da minha forma de fazer somava ao trabalho e à forja da escrita dissertativa.

3.1 O ÉTER E A LEVEZA DA VOLÁTILIDADE

Existem inúmeras teorias que falam do elemento Éter, procuro não contaminar a minha lente pela generalidade dessas teorias, mas busco nelas alguns pontos que justifiquem a minha escolha por começar neste elemento que representa a quintessência da natureza.

Acho importante lembrar que no momento em que aponto a volátilidade do éter, quero me referir ao movimento que ele me traz, e também ao meio pelo qual se realiza a concretização da minha linguagem – que é a luz.

É a luz que dá vida aos elementos da cena, e assim o faz não somente ao torná-los visíveis, mas ao conferir movimento ao inanimado através das variações no tempo de claro e escuro. [...] Nesse sentido, a luz deixa de estar somente ligada à espacialidade, mas também se relaciona à criação do vir a ser da cena no tempo. Ela oferece a variação das formas no tempo e passa a ser um agente da temporalidade de um espetáculo. (BRACCIALLI, 2015, p. 190)

Com esse detalhe em vista, preciso informar que em teorias não comprovadas de fato, existe um éter que me dá o aporte necessário para justificar essa escolha, que é o Éter Luminífero³¹, que difere das teorias físicas, e trata de um meio elástico hipotético em que se propagam as ondas eletromagnéticas, fomentando as discussões a respeito da natureza da luz.

Éter



Essa mesma teoria afirma que a luz é dotada de matéria, mesmo que se propague em ondas (visto que as teorias físicas afirmam que a luz seja de natureza ondulatória) e é no éter que se propaga, por isso outras linhas de pensamento afirmam que o éter é o elemento que constitui o universo. Dentro desse entendimento, a partir de uma imagem, busquei representar a minha visão sobre o elemento éter

relacionando-o com o meu objeto de pesquisa.

³¹ Éter Luminífero (Wikipédia), acessado em 28 de setembro de 2015.

A imagem escolhida foi a do Universo, o cosmos que agrega todos os outros elementos em si e representado pelo espaço que é capaz de transmitir luz, constituindo-se dela também. E a partir da mesma imagem, relativizei o elemento como o meu modo de ver o mundo, um ângulo de sonho, digressões e melancolia em *chiaroscuros*³², melancolia que se faz leve e silenciosa no vácuo que separa o meu olhar do objeto.

Seria o elemental éter a essência pulverulenta e consistente ao mesmo tempo, aspecto constituinte de um todo trazendo nuances de estabilidade e instabilidade na representação de leveza da luminescência da cena. Me remeti a verbos de ação³³ no movimento de criação e a partir do devaneio, encontro como funções relacionadas ao elemental as capacidades de: acentuar, colorir, modificar o peso, saltar e comunicar a fim de sensibilizar o espectador que recebe a imagem cênica do palco.

[...] a junção de todas as artes no palco leva a encenação teatral a ser pensada como uma linguagem que articula um conjunto de linguagens. [...] A criação do espetáculo deve ser então resultado de uma síntese conceitual que coordena os vários elementos da cena em movimento. A iluminação é, nesse sistema, ao mesmo tempo um elemento articulador e simbólico, através da sua capacidade de mostrar e esconder e de pintar a cena com uma paleta de cores móveis. A iluminação finalmente liberta das amarras da reprodução da realidade transpõe o visível para criar novas formas, por meio de uma reorganização dos elementos visuais: linhas, formas, volumes e cores ganham flexibilidade através do movimento da luz em sua relação com a matéria e os olhos. (FORJAZ, 2015, p. 129).

Encontrei na poesia de Calvino o enaltecer da comunicação visiva como veículo fundamental para sugestões emotivas da arte, é o tempo de “passagem da palavra à imaginação visiva” (1988, p.103), neste ponto eu trato do movimento de transformação das coisas e da criação do novo. Quando entendi a leveza da escrita à qual Calvino se referia como proposta, trouxe essa qualidade leve ao movimento do éter, como o princípio de diálogo do pensamento que tende a ser sonho e depois começa a ganhar corpo.

³² Técnica de claro-escuros criado por Leonardo Da Vinci, no Renascimento. A técnica evidencia os índices de luminosidade, o que reforça a sugestão de volume dos corpos.

³³ O termo “verbos de ação” também surgiu como uma proposta de reflexão para endossar o processo colaborativo da turma durante as exposições dos objetos de estudo, sendo esses verbos de ação relacionados a cada elemento e os aspectos qualitativos que o movimento de nos acrescentava.

O éter ainda caracteriza o meu pensamento, a minha imaginação sendo explorada para a subjetivação do futuro diálogo da luz com o público. Busquei tanto aplicar a poesia numa forma de descrever essa relação com a iluminação cênica que encontrei dois poemas que transcrevem os meus anseios, os atravessamentos da luz em mim. Os poemas a seguir são de Mário Cesariny e de Maria Rijo, respectivamente:

Faz-se luz pelo processo
de eliminação de sombras
Ora as sombras existem
as sombras têm exaustiva vida própria
não dum e doutro lado da luz, mas no próprio seio dela
intensamente amantes loucamente amadas
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem
Por outro lado a sombra dita a luz
não ilumina realmente os objectos
os objectos vivem às escuras
numa perpétua aurora surrealista
com a qual não podemos contactar
senão como amantes
de olhos fechados
e lâmpadas nos dedos e na boca

...

Mário Cesariny, in "Pena Capital"

Lá muito ao longe... está a luz!
Eu já a vi!
E agora...
Procuro o caminho que a Ela conduz...
Mas afastai-vos, caridoso intento!
Saí da minha frente,
Gentes que ouvistes meu lamento!
Perdoai o meu tom brutal, irado...
... Mas eu não quero fazer o tema copiado!
Eu quero ir sozinha!
Consciente dos meus passos!
Ainda que gaste a vida em sofrimento...
Eu quero ir sozinha!...
Deixai-me passar!...
Deixai-me enganar e recomeçar...
Deixai-me ficar aos bocados pela estrada,
Deixai-me que procure em direcção errada,
Mas deixai-me ir sozinha!...
E se eu morrer antes de alcança-la,
A Luz saberá
Que eu gastei a vida a procurá-la!...

...

Maria José Rijo

O que acho interessante nesses poemas é o fato que além de terem uma escrita romântica, eles trazem versos que descrevem a luz na visibilidade que almejo. Mário

Cesariny aponta o desenho chiaroscuro da luz, a volumetria e o contraste que a mesma pode ressaltar, sendo a luz uma reveladora dos objetos aos olhos humanos e o que me toca nesses versos são as formas como o autor trata a complementação de luz e sombra.

Já no poema de Maria José Rijo, percebo a melancolia pela busca de um desejo, um sonho que por ela é representado com a luz na qual vejo uma *perform*-atividade efêmera. E assim concordo novamente com os estudos de FORJAZ (2015):

As vanguardas modernas do começo do século XX, por sua vez, empreendem nova revolução conceitual e adotam a teatralidade como forma de construção explícita da cena. O teatro deixa de querer ser realidade para se assumir enquanto teatro e, como tal, jogar livre e abertamente com suas linguagens. A luz deixa de copiar o sol, a lareira e o abajur das casas de família e passa a escrever no espaço e no tempo, como uma linguagem explícita da cena. Além de dar visibilidade, volume, beleza, localização espacial e atmosfera apropriada a cada peça, a luz passa a ter por função a edição do visível no espaço e no tempo, vira, portanto, elemento estrutural e estruturante na construção do espetáculo. Essa revolução não é só estética, não é só técnica, a iluminação cênica é ao mesmo tempo e indissolivelmente arte e técnica. (p. 129 e 130).

Forjaz consegue exemplificar de forma enriquecedora muitas funções da luz, essa função de editar o visível é uma das prioridades na iluminação. Seja estética, expressiva, técnica ou dramática, é inegável que a luz potencializa a sensibilidade do espectador e refina o processo do olhar no reconhecimento da intenção. A iluminação vira mais um texto que o iluminador escreve nas transições; é poesia firmada pela visão que se desdobra no campo imaginativo de quem recebe a imagem cênica.

O objetivo desse movimento do éter é a percepção da poética de linguagem da luz, onde o espectador observa naqueles segundos de silêncio cada transição de luz em cena, as conversas que estabelece pelo desenho de sombras, tocando os corpos e objetos no palco, onde agrega os valores de acordo com cada diálogo.

3.2 A TERRA E A EXATIDÃO NA POTÊNCIA DE ENERGIA PESQUISANTE

A imagem força que me guiou no diálogo da luz com o elemento terra foi a do princípio de aterramento que tem relação com o escape de uma energia potente que descarrega sobre a terra a sua força, com a exatidão de um raio e a luminosidade que desce até o chão.

Ainda fazendo referência a este fenômeno natural, entendi o elemento terra como o solo, uma base que me sustentou em oposição aos devaneios, o que incubou os fundamentos e deu chão para a minha tríade de pesquisa.



Terra

Poética e literalmente, o meu chão foi uma base para a primeira pessoa da tríade. No chão onde pisavam minhas sapatilhas se desenharam os focos de minha dança, as limitações do meu corpo na cena, onde os coloridos de meus figurinos faziam sombras se derramarem, e sobre este mesmo chão que me apoiava eu me empurrava para os movimentos *en l'air*³⁴, nos muitos *sautès e assemblès*³⁵.

Meus atravessamentos epistemológicos partiram da arte, do teatro, da dança e da iluminação. De onde tirei o movimento de *Exatidão* segundo Calvino, descrito pela formação de ideias visuais nítidas e uma linguagem precisa, mas capaz de traduzir o imaginário.

Em uma dinâmica de aterramento da matéria potente, observo a terra em sua solidez de base fértil e sustentável, compreendo a força cognitiva e sensível à tensão e intensidade da iluminação no meu trabalho, referencio a luz como escrita potente.

Conversando com a obra chamada *Trajeto Criativo* de Rangel (2015), trabalhei em cima de verbos de ação e que tomam força dentro da pesquisa, e que são

³⁴ *En l'air*, termo do francês que significa “no ar”, utilizado na dança para movimento executado no ar.

³⁵ Termos técnicos que são relacionados a movimentação no balé clássico e significam respectivamente: saltar e salto em que as pernas se juntam no ar antes de passarem para a quinta posição no chão, segundo o Novo Dicionário de Ballet, por Anna Pavlova (2000).

relacionadas ao fazer artístico do iluminador, dentre eles, elegi pela qualidade de movimento relacionado a terra verbos como: aterrar, energizar, calcular, atrair e vazar.

A minha exatidão era a de ser artista, a priori uma bailarina no palco iluminado, atraindo a olhar do outro pelo diálogo com a luz no suporte do meu corpo dançante e assim trazendo esse molde de luz para um lugar de atenção diante do espectador.

Segundo Calvino (2009), ao citar *Zibaldone* de Giacomo Leopardi, observei ilustrações que me servem como exemplo da *exatidão* que encontro no meu objeto:

...a luz do sol ou da lua, vista num lugar de onde não se possa vê-los ou não se possa descobrir a fonte luminosa; um lugar somente em parte iluminado por essa luz; o reflexo dessa luz em lugares onde ela se torne incerta e impedida, [...] a dita luz vista num lugar ou sobre um objeto etc. em que ela não entre nem incida diretamente, mas que aí surja difusa ou rebatida, vinda de outro lugar ou de um objeto qualquer etc. [...] todos esses lugares que a luz se confunde etc. etc. com as sombras [...] o reflexo que produz [...] de maneira incerta, imperfeita, incompleta ou fora do ordinário etc. (apud)

Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! Para se alcançar a imprecisão desejada é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição meticulosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera. (p.77)

Por coincidência ele exemplifica a exatidão por um mecanismo de iluminação, o que me favorece ao máximo no entendimento de que essa exatidão se encontra no resultado da imagem que opera durante o processo de olhar de fora.

Justamente o que pretendo ao iluminar uma cena é ser precisa para causar a impressão de algo indeterminado, mas que impressiona as vistas do espectador. A luz vai revelando os objetivos no desdobramento, nas entrelinhas.

3.3 A ÁGUA E A RAPIDEZ EM SUA FORMATAÇÃO EM CORRENTE

Água



A Rapidez veio a mim representada pela imagem de braços de rio, a água que percorre esse caminho me afeta diretamente na questão do olhar que é arrastado para a margem de uma corrente ágil e formatadora.

Nesse movimento, o exercício de pensar por imagens é poético, é revelador e quando a imagem é o resultado almejado, CALVINO (2009) me sustenta na prática de desenvolver as potências daquilo que observo, quando diz:

A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si (p. 106). Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história. [...] Ela é que irá guiar a narrativa [...] o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno [...] serve de estímulo à fantasia figurativa (p. 107). [...] deixa o caminho livre para a fantasia do tipo onírico. [...] Seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver (p. 108).

Ítalo Calvino (2009) consegue desvendar a rapidez na escrita poética pela velocidade narrativa, uma necessidade para a lógica, que dará a ideia de continuidade em favor do ritmo, o que segundo ele, facilita as ligações sem dispersar a atenção, mantendo o fluxo, a corrente, o tempo, por isso afirma:

A arte [...] está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto. (p. 53).

Por conta da imagem que apresento como referência do elemento água, me remeti aos inúmeros fios que transportam outra corrente – a elétrica, em um circuito que tem energia contínua e descontínua, alcançando um ritmo de luminosidade para a dilatação de um tempo narrativo na cena. E como exemplo figurativo, não posso deixar de mostrar alguns trabalhos que passaram pelo Teatro Universitário Cláudio Barradas. Mas nesse momento apresento apenas uma imagem do que é denominado “gambiarra”³⁶ performática, apenas para garantir uma visualização da interferência da luz em cena, e mostrar que nesses casos, o iluminador é também um cenógrafo que usa uma linguagem a mais.



Imagem 9: Espetáculo PEBA do Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna/2015.
Apresentação do dia 27 de setembro de 2016.
Fonte: Natasha K. Leite

A intensidade dos corpos se alteram debaixo da energia que ultrapassa as ligações elétricas e carcaças de refletores; o aquecer das lâmpadas faz fluir as ações no palco, essa alteração emocional é como uma purificação do estado de corpo. Penso assim porque a água é um elemento de purificação segundo alguns mitos, e quando faço a relação da corrente de água com a corrente elétrica que abastece meus equipamentos, percebo que a fruição da energia iluminante faz o corpo no palco dilatar e quando purificado de tudo aquilo que não pertence a cena, a sua arte transborda.

³⁶ Gambiarra é um conceito que reconheço como uma alternativa artesanal para fins de iluminação, e é bastante utilizada para expor o avesso das montagens, uma forma de revelar o que antes ficava escondido apenas para dar efeito, mas que na verdade contém uma visualidade capaz de construir várias leituras da imagem cênica. Este conceito é também trabalhado pela professora Mestre Iara Regina SOUZA (2011).

A capacidade que a água tem de formatar e ser moldada em outras formas tem uma relação estética direta com a luz através da minha lente de iluminadora, penso que seus braços de rio percorrem um caminho até transbordar, a água tem o objetivo de vaziar e de ligar fontes pequenas de um simples olho d'água por correntes que a levam a desembocar nos rios e mares, até transbordar em oceanos, e num movimento de liberdade vai desenhando suas margens.

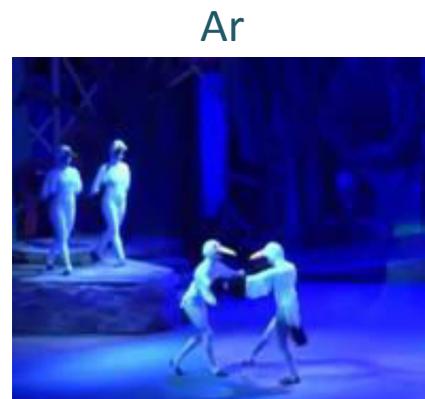
Da mesma forma, com a luz eu posso inundar um espaço, consigo despir diversas formas num palco, e com movimentos de transição ora lenta, ora rápida passo a comunicar a intenção da imagem formada. A percepção do espectador, o calor das luzes e o desenho dos feixes e raios luminosos são respostas para o jogo de operação da realidade da cena. BRACCIALLI (2015) explica esse processo assim:

O jogo de intensidades não é algo tão distante de nossa percepção e está presente em diversos processos da vida cotidiana. Por exemplo, podemos dizer que a intensidade do azul entra em relação com a intensidade do vermelho para criar outra cor, que terá seu matiz específico de acordo com o jogo de intensidades da luz. Respeitando esse mesmo jogo intensivo, um ator responde a outro ator ou elemento de cena a partir da intensidade recebida, e não somente da marca coreograficamente ajustada. Essas variações de intensidades parecem ser justamente aquilo que faz a fruição do espectador estar conectada com o tempo presente da cena. Como o espectador é lançado de uma intensidade a outra, ele não apreende somente a forma acabada, mas o processo constante de mudança e transformação das formas: o jogo de sua percepção deixa de ser a relação entre eventos fixados em formas, a partir de uma memória cronológica, para se estabelecer como sucessivos presentes que a peça pretende lhe oferecer nos momentos de formação, isto é, sucessão de momentos em que a matéria teatral vai assumindo novas formas. Ao processo de fruição interessa tanto apreender as formas e relacioná-las quanto adentrar a experiência da forma no seu processo de vir a ser. A luz, ao dar forma ao que é visível para o nosso olhar, estabelece muito claramente esse processo de formação da matéria teatral no tempo presente. (p. 192 e 193).

As formatações às quais me refiro, são de força sugestiva para melhor relativizar o tempo dentro da obra, seja na velocidade física ou mental. Essa é a grande virtude do iluminador cênico, ele deve saber ler a imagem cênica e com a técnica, a sensibilidade e a criatividade, deve trazer a plasticidade da proposta, para a razão do espetáculo que é a plateia, que está observando.

3.4 O ELEMENTO AR E A MULTIPLICIDADE NO ESPAÇO DE DIÁLOGO

Este elemento representa aos meus olhos a expansão do conhecimento, o constante processo de reconfiguração das coisas, dos ideais e dos moldes encontrados num trajeto criativo. É a interligação dos saberes que prioriza o diálogo, e na arte de iluminar é uma forma de realização do ato de tornar algo visível pela linguagem poética que desvela a intenção do iluminador.



Considero a multiplicação de detalhes descrita por CALVINO (2009):

[...] cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. [...] Antes mesmo que a ciência tivesse reconhecido oficialmente o princípio de que o observador intervém para modificar de alguma forma o fenômeno observado, Gadda sabia que “conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real”. Donde sua maneira típica de representar deformando, e aquela tensão que sempre estabelece entre si e as coisas representadas, mediante a qual quanto mais o mundo se deforma sob seus olhos, mais o *self* do autor se envolve nesse processo, e se deforma e se desfigura ele próprio. (p.124 e 125).

Sabendo que na iluminação o escritor/poeta é o iluminador, encaro essa possibilidade de multiplicar os detalhes da cena pelo diálogo da luz, visto que o observador vê sob a ótica do iluminador, não significa dizer que se detenha a ela. Aquilo que o iluminador acredita que seja o real em determinada cena, será a proposta de realidade que afetará a percepção do espectador, o seu *self* de autor, podendo assim ter vários desdobramentos e interpretações.

Rangel (2005) me inspira na obra *CasaTempo*, sobre a questão do olhar do artista – no meu caso o olhar de duas pessoas de minha tríade – a artista-iluminadora:

*todo ver é sempre sonhar
todo sonhar é sempre ver*

*O universo que me interessa é a própria essência do que é arte:
a capacidade do artista em reinventar o mundo.*

(RANGEL, p 9 e 11).

O exercício de criação do artista, segundo Rangel, é a partir da visualização de imagens que revelam sonhos e suas reinvenções. Logo, percebo como o iluminador pode imaginar o produto final a partir do desenho de realidade que ele tenta alcançar, seria a sua reinvenção de mundo, por uma lente de luz - a escrita que pode render muitas leituras ao público, a multiplicidade.

FORJAZ (2015) traz uma função de luz como um texto capaz e a partir do seu ponto de vista afirmo a iluminação como a escrita de um artista que segue um roteiro de atuação, é esse roteiro, segundo a autora, que faz a articulação do espetáculo e a transição das cenas, mas para isso é necessário saber escrever por esta linguagem, não basta dominá-la, é preciso conhecer a sua capacidade e daí entendo a multiplicidade dos sonhos, segundo Rangel, que é a visualização de imagens para aproximá-las dos resultados e então pensar na execução da luz capaz de estruturar a imagem cênica:

As lâmpadas não falam por si. Se não houver por parte do iluminador um conhecimento profundo do texto, do processo de construção da cena e articulação com as diversas linguagens de que é composto o espetáculo, segundo os conceitos da encenação, as lâmpadas de um teatro valem tanto quanto a lâmpada de uma sala de estar, ou de uma vitrine de roupas. O roteiro da iluminação cênica é o texto da luz. E como tal precisa ter consciência do seu poder de articulação. **É preciso fazer a língua falar com sentido para ser de fato linguagem.** Se os profissionais da cena, entre eles os encenadores e os iluminadores, não souberem pensar a luz como linguagem estrutural e estruturante da cena contemporânea, ela não o será, assim como não o foi quando a luz elétrica surgiu, simplesmente porque “deu a luz”. Daí a importância de pensar o processo de transformação da luz em linguagem na história do teatro para poder atualizá-lo aqui e agora. (p.132) [grifo meu].

Nesse sentido, a multiplicidade pela minha ótica seria uma rede de ligações que parte da comunicação visiva, multiplicando os detalhes percebidos e transformando-os em arsenais para outras combinações de imagens na memória.

Tudo que ganha brilho e vivacidade na cena surge pelas minhas combinações de memória e experimentações a fim de fazer com que a minha escrita através de luz seja compreendida como linguagem, e que foi um texto escolhido para compor o espetáculo. E quando penso luz já consigo remeter a esse arsenal que é tão pessoal e pode ser compartilhado como a minha própria verdade.

A multiplicidade, representa as variadas formas pelas quais vou compreendendo essas combinações segundo CALVINO (2009):

A rede que concatena todas as coisas [...] é feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo. O mundo dilata-se [...]. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (p 128 e 140).

A inspiração e a criatividade trazem o movimento ar na minha pesquisa, pois elas podem ser recombinadas infinitamente através da leitura imaginativa e das ideias de concretização visual. Alguns verbos de ação são atrelados a esse movimento, como: criar, renovar e reagir a partir de outras confabulações. Acredito que posso representá-lo por um caleidoscópio, por suas inúmeras imagens que surgem pela combinação de outras pré-visualizadas. BACHELARD (1998) faz referência a este tipo de imagem em sua obra *A Poética do Espaço*:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. [...] Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. (p 50)

Nesse emergir de novas imagens a cada combinação de efeitos, surge o verdadeiro ato de reinventar o mundo por uma ótica singular, como Sônia Rangel aponta na capacidade de criação do autor de uma obra, que no caso da iluminação acaba sendo particular de cada iluminador, mas que pode percorrer a mesma direção que é de provocar o espectador, de sugerir emoções e buscar na memória daquele que observa muitas outras formas, recortes, cores e imagens com sentido e modos de ler a obra.

3.5 O FOGO E A VISIBILIDADE FORJADA NO OFÍCIO DA ILUMINAÇÃO

“Fazer luz, decididamente, não é uma profissão exclusivamente técnica. A técnica torna-se arte quando se consegue traduzir uma ideia em um efeito óptico sobre um palco”.

Jean Jacques Roubine, 1998.

O caminho que tracei pelos elementos teve uma costura intencional, uma coerência no meu raciocínio a fim de ter a função de visibilidade como produto do ato de iluminar e também como subjetivação da poética relacionada à imagem cênica que chega ao espectador.

Ao ler a obra de Ítalo Calvino (1990), *Seis propostas para o próximo milênio*, consegui abrir um panorama sobre a operacionalização de minha rotina de criação em iluminação cênica. Logo, uma das conferências que mais me prendeu a atenção, foi a Visibilidade que Calvino expõe em seu trabalho, e que conversa diretamente com o elemento Fogo em minha pesquisa.

Ao realizar um exercício de *brainstorming*³⁷ relacionando tudo que me vem à mente ao pensar em fogo, logo me reportei a um mito grego, o de Hefesto (ou Hefaístos), um deus grego que é considerado o deus do fogo e dos artesãos, pelo trabalho manual com o ofício dos metais, e em outras versões é também considerado o deus das artes.

Fogo



O interessante desse mito é que ele não habita o Olimpo, por ter nascido coxo e feio, fora dos padrões de beleza, logo foi banido da habitação dos deuses e fez sua forja dentro de um vulcão chamado Etna. Era um artífice que produzia objetos artesanais em metal e com a sua sensibilidade criativa repassava a perfeição que não havia em sua aparência física diretamente para a sua arte.

³⁷ Brainstorming é uma técnica se vale da espontaneidade de ideias no intuito de resolver algum problema ou de conceber um trabalho criativo.

As imagens que representam Hefesto normalmente são de um homem feio debruçado numa bigorna forjando armas. É nessa forja que observo o poder do fogo, de transformação e de refinamento.

Ao fogo e a forja relaciono o fazer artístico dentro de minha pesquisa. A visibilidade literal que o fogo proporciona não é a única representatividade deste elemento. Encaro a luz do fogo como o acender do objetivo no ofício do iluminador, na intenção de construir a imagem cênica.

Os atravessamentos que me aludiram foram os da Arte, da Mitologia e da Física. Meus verbos de ação para este elemento também têm relação com o meu ofício de investigadora, a terceira pessoa da tríade artista-iluminadora-pesquisadora, e são: queimar, como se queima as possibilidades; cortar o que é impedimento diante de minha visão, ou cortar aquilo que não soma ao trabalho; refinar o olhar, o trato e a escrita da pesquisa; aquecer a cena com as propostas de trabalho de luz; e finalmente, o meu forjar traduzido na técnica e arte de iluminar, nos projetos e operações. Um apelo à Imaginação novamente:

Ó imaginação, que tem o poder de te impores às nossas faculdades e à nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao mundo externo, tanto que mesmo se mil trombetas estivessem tocando não nos aperceberíamos, de onde provêm as mensagens visíveis que recebes, quando essa não são formadas por sensações que se depositaram em nossa memória? (CALVINO, 2009, p. 100)

Como quando ficamos presos ao olhar para uma chama, assim nos atrelamos à cena, à imagem cênica que é aquecida e refinada pela lente do iluminador. Pelo fogo eu evoco a imaginação visiva, a comunicação imaginativa em processo, a interiorização de uma experiência sensível que segundo Calvino (2009) se refere à qualidade de expressar e pensar por imagens. Logo, as palavras de Forjaz (2015) mostram essa qualidade de expressão como uma ruptura do que era antes natural para se tornar algo metafórico:

Esse processo de travessia da realidade em direção à subjetividade, análogo ao da visão, foi empreendido pela própria superação do naturalismo rumo ao impressionismo e, sobretudo, na arte do espetáculo, pela ruptura com a realidade realizada pelo simbolismo, em sua busca da verdade do espírito. Através de procedimentos similares aos da poesia, o teatro simbolista usa das elipses e metáforas da imagem para atingir seu ideal de “síntese e sugestão”, excitando a

imaginação da plateia a participar criativamente da cena. O teatro atravessa o visível rumo ao invisível e recria a realidade em cena segundo a subjetividade, inspirado pela abstração transcendente da música, com a parceria concreta dos poetas simbolistas e dos pintores modernos. A sinestesia tece uma rede de relações sensoriais entre a música, o texto, a pintura e a iluminação nos espetáculos teatrais. (FORJAZ, 2015, p.128 e 129)

Ao chegar à finalização da tríade de energia pesquisante, me encontro no processo de tornar translúcida a imagem visível pelo meu trabalho. Estabeleço diversas leituras de mundo, uma espécie de universo ilusório e criativo ou de mundo simbólico, direcionando o olhar do espectador para o impalpável na cena. CALVINO (2009) afirma que:

[...] o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva. (p 101).

E diz também que a *visibilidade* trata-se da fantasia, do sonho, parte do mecanismo individual ou coletivo que se faz importante no contato com a imagem. É realmente o estabelecer da comunicação visiva como um veículo fundamental. E ainda adverte assim:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. (CALVINO, p.110)

Neste ponto o meu interesse é compreender de outra forma a visibilidade da luz, fazê-la poética da linguagem de um ofício pessoal e conceitual. Partindo do pressuposto de FORJAZ (2015):

No entanto, ainda foi preciso mudar o paradigma do teatro para que a luz deixasse de ser pensada e utilizada unicamente como instrumento da visibilidade ou efeito especial da ciência para arrebatador suspiros. Será necessária uma razão para que deixe de se ofuscar e ser ofuscada pela própria beleza. Entretanto, os meios para tal estão disponíveis a partir de 1880. Aqui chegamos a um ponto fundamental. A iluminação cênica passa a ter com a utilização da eletricidade o poder, através do movimento, de desenvolver uma partitura do que é visível em cena, e como é visível. E, portanto, o poder de se transformar em linguagem.

Entretanto, o instrumento da mudança não é a mudança. Nem o pincel e as tintas são a pintura. A iluminação cênica não virou linguagem por causa da utilização da luz elétrica no teatro, embora ela tenha dado a ferramenta necessária para isso, assim como **a iluminação não é linguagem a priori, só porque usamos de alta tecnologia na projeção de luzes e imagens. A linguagem é uma possibilidade de articulação, uma potência que depende da necessidade e da prática para se atualizar, assim como o discurso depende do conhecimento da língua e também da necessidade da comunicação que o articula. É por isso que além de falar, o homem necessita compreender a estrutura da fala e as necessidades do discurso. É através desse processo de compreensão e articulação que o som vira língua, a língua vira linguagem, o discurso, obra de arte.** Esse é um processo da humanidade, mas também é um processo que se reatualiza de forma diferente no florescimento de cada cultura e dos indivíduos que a compõem. [...] o surgimento da arte da encenação, que criou a necessidade e o conceito da luz como verbo do olhar. A linguagem da encenação moderna cria uma nova função para a iluminação cênica na medida em que se liberta da ideia da arte como imitação da realidade. (p.128) [grifo meu]

Na reflexão de Forjaz observo o verbo olhar como parte do conceito de luz, significando essa luz como uma potência enquanto linguagem, a possibilidade de articulação na iluminação cênica; potência que se atualiza na prática de artista iluminador, prática que exemplifico com o percurso da poética dos elementos. Um discurso por imagem, que é a imagem cênica completa e por si cheia de significado – esta é a visibilidade poética que busco em minha pesquisa ao pensar por imagens, que são desenhadas por raios luminosos, chiaroscuros, focos e gerais coloridas a fim de sensibilizar aquele que observa a cena atentamente para as indicações de minhas transições luminosas, reciclando as múltiplas imagens que se apresentam diante dos olhos.

4. DIÁLOGOS DE LUZ: A *performance* DO ILUMINADOR E A *performatividade* DA LUZ.

A luz em si já é uma *performance* e ao pensar a atividade da luz na construção da imagem cênica, percebo que ocorre uma *performance* representada no ato do iluminador em operar aquilo que costura a configuração da imagem em questão, a fim de transformar a luz no suporte de uma mensagem que compõe o todo do espetáculo. Neste sentido de apontar meu processo criativo como um ato performativo – quando palavra e ato coincidem, assumi uma concordância com estudos da *performance*, e segundo COSTA (2015):

A *performance*, no senso-comum, está intimamente ligada à ideia de demonstrar/desempenhar uma habilidade; [...] Tomando a *performance* como suporte crítico e metáfora do nosso mundo contemporâneo, os Estudos da Performance se posicionaram no cenário acadêmico como uma disciplina em constante diálogo com diversas áreas do conhecimento. (p. 40)

A partir do momento que afirmo a luz como linguagem, compreendo o fazer artístico do iluminador como *performance* e os estudos de SCHECHNER (2003) que foram discutidos por COSTA (2015) me esclarecem o caminho a percorrer:

É importante salientar que Schechner não está afirmando que tudo é *performance*, mas sim que tudo pode ser visto como se fosse *performance*. Pois “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse *performance* e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (SCHECHNER, 2003, p. 39). Richard Schechner constrói uma categoria, uma lente de análise, que pode se voltar para qualquer comportamento humano e até mesmo não humano, e analisá-lo como se fosse *performance*, mesmo que os sujeitos executantes do comportamento não a definam como tal. [...] Com isso, destacamos que a *performance* tem que ter alguma intencionalidade, o “mostrar-se fazendo” não pode ser desvinculado da ideia de *performance*. (COSTA, 2015, p. 43 e 44).

Desde que aproximei as lentes de estudo da *performance* com a operacionalização do iluminador, sempre que faço luz, me ponho no papel de realizadora de uma prática performática.

Ao iluminar, coloco à tona uma preocupação nas trocas e no jogo com o corpo atuante, quando organizo minhas ações intencionalmente para atrair o *olhar* para a cena

e procuro ir além dessa experiência visual, busco torná-la uma porta aberta para vivências sensoriais alterando o estado de corpo do ator e do espectador pela sugestividade da iluminação.

Logo, a meu ver, a *performance* do iluminador se dá a partir do momento em que o mesmo retoma um “comportamento restaurado” ao atuar como mediador de uma lente de observação do espectador, ou seja, operando durante a cena ou espetáculo, mediante ao público. A prática desde a concepção do projeto de luz, a criação do desenho ou mapa, a minha investigação de como retratar a cena e sensibilizar o observador, para mim já é um ato performativo, a fim de mostrar que a luz é capaz de dialogar com tudo e que cabe ao *artista-iluminador-pesquisador*³⁸ a produção dessas novas percepções, como BRACCIALLI (2015) justifica:

O interesse em algumas criações passou a ser a pesquisa de alternativas para que os elementos que compõem a materialidade da cena – como luz, som, objetos etc. – não sejam apenas suportes para a fábula. Pretende-se criar a possibilidade do espectador se sentir afetado³⁹ pela variação de luz, som, deslocamentos de objetos, enfim, por elementos da espetacularidade que não necessitam de nenhuma referência externa à própria relação palco-plateia. (BRACCIALLI, 2015, p. 189 e 190).

O desafio de alcançar os desdobramentos a partir do diálogo da luz e sua espetacularidade própria fica mais inerente à colaboração de outros elementos cênicos, inclusive do corpo atuante. Mas, ainda que eu procure ver a luz como espetacularidade, não pretendo me aprofundar tanto na Etnocenologia⁴⁰, embora acredite que o iluminador possa lançar mão da noção de *espetacularidade*, que tem como prioridade “designar o que chama, atrai e prende o olhar (HOUAISS, 2001, p. 1229; AURÉLIO, 1986, p. 704). [...] percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas”. (BIÃO, 2009. p.35).

³⁸ Essa tríade, com a qual trabalho ao longo de toda a pesquisa, foi criada a partir de exercícios de como pensar a razão do ser baseada no número três que tem uma representatividade semelhante a exemplo de significância como: corpo-mente-espírito. No caso da artista-iluminadora-pesquisadora, tenho como uma persona que me traduz.

³⁹ O termo “afetado” foi utilizado pelo autor no sentido da variação de sensações a partir da alteração de percepção de um elemento cênico para outro.

⁴⁰ Etnocenologia – a ciência que estuda os “comportamentos humanos espetacularmente organizados” (PRADIER, 1995), fenômenos estes que passam a ser investigados a partir do *olhar* etnocenológico por sua força de expressão.

Embora, a princípio, pareça tolice aproximar o fazer artístico do iluminador à noção de *performance* ou de *espetacularidade*, visto que esses dois conceitos são bem distintos. Acredito que a relação que faço não se aprofunda em nenhum desses estudos ainda, pois quero apenas relativizar o ofício do iluminador como artista criador, e trazer a possibilidade de exemplificar a pesquisa pessoal desse profissional.

Por outro lado, devo esclarecer que a *performance* do iluminador ocorre no momento de operação, pois como iluminadora eu aposto na mobilidade da luz, um fenômeno que precisa ter uma escrita, pois o seu poder de ilusão é hipnótico e pode ser instrumento de animação expressiva, portadora do poder de tão referida comunicação visiva, da qual fala Ítalo Calvino; e se concebida com dedicação e responsabilidade no processo de criação, na sua *perform-atividade* a luz tende a engrandecer a plasticidade esperada na imagem cênica, a mesma imagem que chega como multiplicadora de significados que estão subjetivamente vinculadas à *performance* do iluminador, pois independentemente da proposta que o operador de luz tenha a priori, o movimento desse jogo de imagens etéreas afirma-se na linguagem. Afinal, nossa expectativa é ter a surpresa por algo que nos captura o olhar, nos tocando de forma sutil e liberando sensações a partir do contato visual.

É por sua experiência que o iluminador pode considerar seus atos como performativos, na sua reiteração, no fato de reconfigurar todo o conhecimento que adquire a cada experiência. A *performance* se concretiza no ato de iluminar, mas seu arsenal de conhecimento e sua subjetividade serve-lhe de embasamento para suas novas *perform-atividades*. COSTA (2015) mostra que:

[...] nada é completamente novo, nem completamente repetido, mas os atos humanos revelam sempre um “re”, de reescrever, reiterar, refigurar. A performatividade antecede o indivíduo, pois os atos ou comportamentos a serem reiterados já existem, antecedem o ente, mas a *performance* só pode ser executada pelo próprio indivíduo, pois é o mesmo que vai, através de sua subjetividade, reelaborar a performatividade e atualizá-la por meio da sua *performance*. Com isso, nossa existência não está amarrada à mera repetição de comportamentos, mas nos desvela um eterno movimento entre aprendizado, ao conhecer o comportamento ou os atos, e criatividade, ao resignificá-los. (COSTA, 2015, p. 42).

Essa é a grande virtude do iluminador de espetáculos, ele deve saber ler e com a técnica, a sensibilidade e a criatividade, deve trazer a plasticidade da proposta, para a razão do espetáculo que é a plateia, que vê e sente. Por isso a Iluminação deve acompanhar de perto o processo de criação, ou melhor, deve estar inserida nele sendo talvez um estímulo e não somente um complemento. Segundo BRANDI (2015), a pesquisa de todas as linguagens fazem parte do teatro performativo contemporâneo, principalmente a de luz, como justifica a seguir:

[...] Os conceitos de teatro pós-dramático e teatro performativo têm muitos aspectos em comum, especialmente no que diz respeito ao questionamento do poder centralizador do texto e à elevação de outras linguagens artísticas ao plano do texto, assumindo sua importância na construção da trama e da criação colaborativa. A relação do espectador com a trama, a permeabilidade das disciplinas e a multidisciplinaridade em cena são destacadas em ambos os casos. O que é realmente incompreensível, no entanto, é o fato de a iluminação não ter sido citada como exemplo de linguagem na definição de qualquer desses conceitos de teatro contemporâneo. A luz como possibilidade autônoma de criação e ação narrativa, totalmente permeável ao conceito de teatro performativo, ainda não foi cogitada. (p. 54 e 55).

Compreendo que pode ser arriscado trabalhar conceitos diferentes, mesmo que a raiz da palavra seja “perform” é preciso ter muita cautela e reconhecer o risco, porém não sou a única que tenta, por isso, tomo respaldo em BRANDI (2015):

[...] Josette Férral, crítica, teórica e professora, aproxima os conceitos da performance e da performatividade e os carrega para o que denomina teatro performativo. Segundo ela, o teatro se beneficiou das aquisições da performance, que transformam o ator em performer, o intérprete em persona e o texto em ação. Esses elementos caracterizam o teatro performativo. O estar no lugar do ser. [...] Se pensarmos a luz como possibilidade narrativa subjetiva, que conduz uma ação performática para se redefinir através da percepção do espectador, estamos falando de questões de imaginação e relação desse espectador com a cena. Se a linguagem autônoma da luz para a criação performativa ainda não foi observada por críticos, diretores, teóricos e pensadores de teatro, acredito que já é tempo de sê-lo. (Apud BRANDI p. 54 e 55).

Faço meu discurso ressoar dentro de minha pesquisa, a fim de ganhar força nessa linguagem que se traduz no meu trajeto criativo. E como Mirella Brandi, acredito que já seja tempo de se observar a dimensão performativa da luz.

4.1 DIÁLOGOS DE LUZ E A POÉTICA DOS ELEMENTOS NA CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA

Nesta sessão, a intenção é descrever meus processos de diálogo da luz com as outras linguagens e, assim, revelar aspectos comuns ao meu modo de fazer luz de acordo com a poética dos elementos, que nada mais é que uma composição a fim de facilitar um ver poético para a criação em iluminação cênica. Então, deste ponto passarei para exemplificação das relações da luz com o corpo, com o espaço e com o tempo, a partir de minhas idealizações em alguns espetáculos e performances que iluminei. Baseada em duas funções principais da iluminação, descritas por Cláudia MILLÁS (2007):

Quanto às funções que a luz adquiriu ao longo da evolução científica com as novas invenções elétricas, temos como principais características: a iluminação dos corpos, objetos e adereços cênicos (Função Estética da luz) e a alteração do visual e da dramaticidade da coreografia ou cena (Função Expressiva da luz). (p2).

Esteticamente, a iluminação permite a transcendência entre palco e plateia, e considerando que um espetáculo é uma arte coletiva por excelência e não um exercício de individualidade - seja de dança, de teatro ou outra vertente – não desfavoreço as outras múltiplas linguagens da cena, mas o meu foco está no trabalho do iluminador, que para iluminar também tem que entender de figurino, cenografia, música, coreografia, direção, do trabalho de ator ou bailarino, pois se sua proposta não costurar este entendimento, pode atrapalhar a leitura do espetáculo. A exemplo posso citar SAMPAIO (2011):

[...] recorro a exposições de ordem técnica e expressiva dos efeitos de luz articulados com um escopo teórico definido a partir da consideração da dança como uma linguagem visual que necessita de luz para sua visualização. [...] É considerando modos colaborativos de construção artística que resultem de relações dialógicas entre concepção, iluminação, ambientação, sonorização, figurino (ou “ambiências corporais”), partituras corporais e outros, frequentes nas cenas contemporâneas de dança, que proponho um redimensionamento e, possivelmente, uma re-significação da iluminação nas suas relações com a construção cênica e, com a configuração da obra que é, por princípio, estética (p. 14).

Iluminar deixou de servir apenas para clarear um objeto, se tornou um elemento cuja linguagem é reveladora de um assunto, como se as luzes fossem palavras para elucidar uma ideia. Quando a luz estabelece rupturas e passa a articular as ações, recicla as formas de percepção daquele momento, colorindo a emoção do público, na *performance* do iluminador. O processo criativo e a ação performática é o que desencadeia os diálogos, como exemplifica Mirella BRANDI (2015):

A pesquisa sobre narrativas subjetivas com luz – seja para a criação com múltiplas linguagens, seja por meio de performances que utilizam apenas luz e som em sua condução – não apenas se apropria de vários conceitos e técnicas do teatro, das artes visuais e do audiovisual, como também se define perfeitamente dentro de seu contexto: depois de um longo percurso que a distanciou das bases que definem o que é teatro, a luz, como caminho autônomo de linguagem, se encontra resignificada por meio do conceito de teatro performativo. [...] Os mais diferentes olhares e conceitos se contaminam nesse pensamento e geram possibilidades infinitas de diálogo. A dramaturgia, que sempre teve seu alicerce construído por meio da palavra, cede espaço para a busca de caminhos menos conhecidos. Surge uma nova possibilidade dramática, que se define no espectador, por meio de sua percepção. A autonomia da luz atua como estímulo perceptivo para essa nova linguagem, e a criação artística como metáfora de uma nova percepção de mundo. (p. 54 e 56).

Meu processo de criação tem relação com a poética dos elementos quando me determino a re-pensar, a re-criar luz para um projeto de espetáculo ou para as oficinas que ministro. Percorro este raciocínio como um caminho em busca da função expressiva da luz, embora a função estética esteja intimamente ligada à concretização do trabalho, ou seja, na imagem cênica.

É esta composição elemental idealizada pela ótica de uma artista-iluminadora-investigadora, a qual denominei de Poética dos Elementos, que aplico como dispositivo metodológico para estabelecer os diálogos que culminam na visibilidade poética e para justificar a operacionalização como ato performativo do fazer artístico do iluminador.

4.1.1 DIÁLOGO DE LUZ COM O ÉTER E A VOLATILIDADE

O elemento éter representa o princípio do meu raciocínio, o momento de captura das ideias, o início da rotina de criação nos pensamentos. São insights da imaginação que viabilizam uma proposta de cena, é aquele devaneio que aparece numa chuva de ideias. Normalmente imagino o resultado como uma espécie de visão da luz cênica que vem por meio de um sonho.

Acredito que a minha forma de concepção dessa arte é primeiramente onírica, pois me lanço a ver nas experiências que tive, para que meu *olhar* possa desvelar sensações consequentes. É o exercício do sensível ao qual me proponho com a luz, é o vislumbre imagético que antecede a construção da minha escrita em cena. Logo, meu éter é o momento onde minhas ideias estão nascendo, o estágio embrionário do projeto de luz cênica, e sua característica é a leveza dessa possibilidade de ser e não ser ao mesmo tempo, um universo de respostas, ou melhor, “universo cênico ideal” que tenha a iluminação como uma das principais vias de sensações para o espectador.

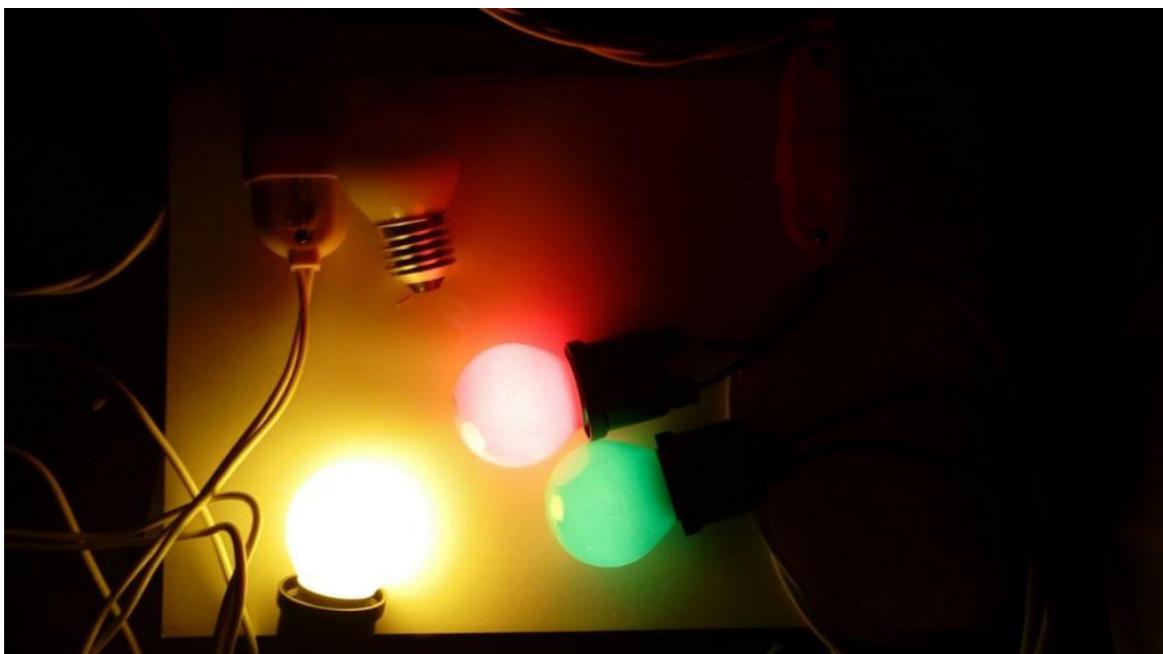


Imagem 10: “Circuito de Ideias” – Experimentação fotográfica da oficina Diálogos de LUZ / 2015
Fonte: Natasha K. Leite

A imagem acima é resultado de uma experimentação que fiz a partir de uma oficina com gambiarras onde os próprios participantes produziam, ela traz um tom de

composição surreal, e esta vivência me permitiu entender o quanto gosto de brincar com as possibilidades e como todas as ideias se desenrolam como telas, molduras e planos com a leveza do sonho, o que rapidamente se transforma naquele sonho acordado e com os pés no chão, feito ida e vinda, de alto a baixo, de acordo com a comparação na proposta de leveza do romance, segundo Calvino (2009):

O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação – as qualidades de que se compõe o romance e que pertencem a um universo que não é mais aquele do viver (p 21).

Utilizando ainda o exemplo da oficina que realizei em 2015, nomeada inclusive de Diálogos de Luz, na qual tive a finalidade de repassar um conhecimento básico sobre a iluminação cênica, pude observar o que foi produzido durante as aulas e propus um ensaio fotográfico como resultado para o grupo participante após construção de circuitos artesanais, para que permitissem trabalhar bem as imagens que capturaram seus olhares.

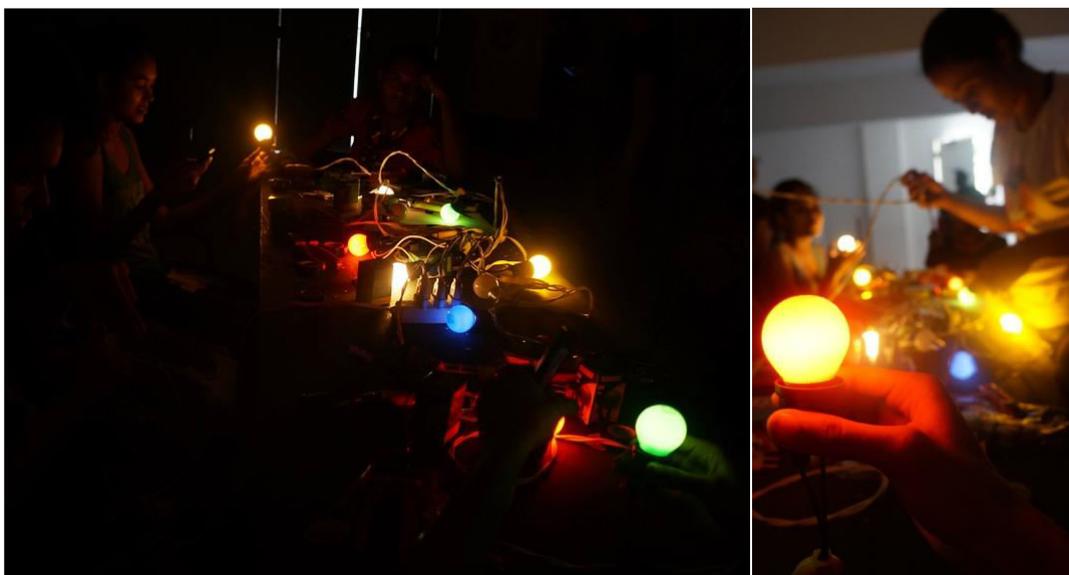


Imagem 11: “Circuito de Ideias” – Experimentação fotográfica da oficina Diálogos de LUZ / 2015
Fonte: Natasha K. Leite

Na imagem 11, por exemplo, cada ponto de luz, cor de lâmpada e contato com outro material compunha uma imagem diferente e a curiosidade dos participantes foi instigada pelas possibilidades de muitas combinações, é esse o diálogo da luz que

acompanha o movimento do éter nos chiaroscuros, representado pelos desenhos e pela volatilidade – qualidade daquilo que sofre constantes mudanças.



Imagem 12: “Circuito de Ideias” – Experimentação fotográfica da oficina Diálogos de LUZ / 2015
Fonte: Natasha K. Leite

Pela imagem 12, é notório como capto essas imagens em pensamentos, que ora aparecem embaçadas e ora me vêm tão nítidas que pareço estar manipulando-as. Não é algo estático, é tridimensional e volumétrico. É o retorno ao arsenal que foi construído pelas vivências anteriores para a seleção de uma memória a fim de reconfigurar o que pode representar a nova proposta.

A partir disso eu entendo a volatilidade do éter como a idealização do potencial de todos os materiais que utilizo ou que sou capaz de construir, já as imagens permanecem com a vivacidade do sonho; a construção do processo é que tende a pesar para o próximo diálogo, onde a terra irá receber toda a potência de energia pesquisante. Sendo a leveza um modo de ver o mundo fundamentado, o éter caracteriza o movimento do processo para essa fundamentação, e Calvino (2009) já apontava o mesmo caminho:

[...] tudo adquire consistência e estabilidade: o peso das coisas é estabelecido com exatidão. [...] podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer, da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (p 29).

Compreendi que o movimento éter tende a descer para a exatidão, logo, busco firmar as imagens que flutuam subjetivamente para que sejam traduzidas e então

concretizadas. Aponto também uma consideração da área de iluminação que me serve de norteador e faço uma ponte desse diálogo com o elemental éter e a leveza simbolicamente volátil, aqui traduzido por FORJAZ (2015) como uma mensageira da subjetividade:

A luz, ou seja, a vibração eletromagnética é uma espécie de mensageira de impulsos, que impressiona nossos olhos e é traduzida no cérebro por uma série de elementos de composição visual como cor, forma, volume, profundidade, distância. O conjunto ou a Gestalt é resultado da nossa capacidade de interpretar esse conjunto de signos, segundo a nossa subjetividade:

Seria possível distinguir a imagem e a visão. A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que ela se realiza (PICON-VALIN, 2006, p. 91 Apud FORJAZ, 2015).

As imagens são muitas vezes idealizadas por mim em meio a esse fenômeno mental, a partir da visualização de outros trabalhos que me remetem ao processo. Para que eu consiga traduzi-las em cenas, reitero inúmeras vezes o conhecimento que adquiri em experimentações anteriores, aliás na fase éter do processo de criação, sempre recorro à memória e à bagagem teórica que carrego comigo.

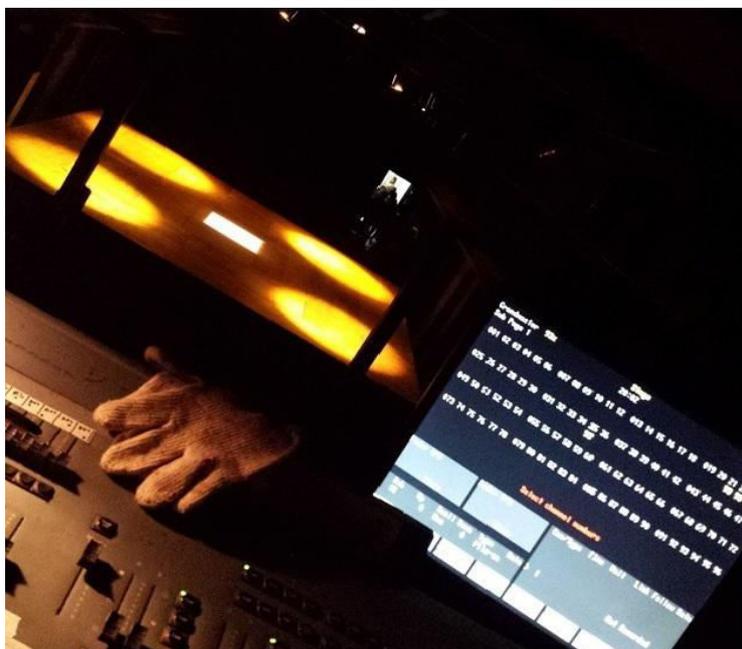


Imagem 13: Meu *olhar* sobre o palco. (Imagem do Espetáculo “Igual a Ti, sem Querer”, no TUCB).
Fonte: Natasha K. Leite

Neste caso, tenho a imagem anterior, de um espetáculo de dança contemporânea - “Igual a Ti, sem Querer”⁴¹ realizado em dezembro de 2014, e que foi um trabalho que me deu enorme satisfação por ter conseguido superar expectativas dos próprios bailarinos e direção do espetáculo. Visto que o palco era alto, para uma visualização a nível de 30° (trinta graus), a luz deveria ser pensada para gerar o desconforto e ainda assim valorizar a movimentação geométrica no palco.

Esses desenhos me vieram a mente pela temática e pela disposição dos corpos no espaço, que era sobre um tablado de 6m² e de 1,20m de altura. Pensado como um ringue de batalha, a luz deveria impressionar pelas mudanças bruscas e desenhos marcados com cores vibrantes contrastando com os figurinos e maquiagem do elenco.



Imagem 14: Imagem do Espetáculo “Igual a Ti, sem Querer”, no TUCB.
Fonte: Arthur Morbach

O espetáculo abordava a individualidade do ser humano, e suas relações a partir do contato com o estranho, e a tentativa era ainda sim preservar a subjetividade de cada um, sob pena de se manter fiel ou não aos seus princípios quando se relaciona em grupo. Na imagem 14, um momento de questionamento sobre si em meio a tantos outros semelhantes, foi onde trabalhei uma luz aberta uniformemente distribuída no palco para que os corpos fossem vistos em mesmas circunstâncias.

⁴¹ O espetáculo “Igual a Ti Sem querer”, foi dirigido pelo professor Paulo Paixão, contando como elenco a turma de Curso Técnico em Dança. Foi realizado em temporada de 10 a 14 de dezembro de 2014 no Teatro Universitário Cláudio Barradas.

Já na imagem 15, trabalhei a luz de forma fechada, em foco de pino para dar dramaticidade à permissão dos corpos de poderem conversar com intervenção alheia. Era um momento dividido com o grupo, mas não poderia deixar de ser íntimo. Fez muita diferença na cena, a experiência de já ter feito luz para espetáculos de dança, o fato de saber o que é estar no palco e de compreender que a luz altera o estado do corpo tanto quanto o toque de outra pessoa.



Imagem 15: Imagem do Espetáculo “Igual a Ti, sem Querer”, no TUCB.
Fonte: Arthur Morbach (Divulgação)

Todas as cenas descritas até aqui partiram da história que eu deveria desenrolar antes pela imaginação, obedecendo um raciocínio que casasse com a proposta de outras linguagens. Por isso não considero sempre fazer tudo “novo”, busco a inspiração das vivências de palco e dos trabalhos já realizados. Trata-se de permitir um primeiro salto criativo.

4.1.2 DIÁLOGO DE LUZ COM A TERRA E A EXATIDÃO DO PROJETO

Passado o momento volátil, chega a hora de avançar para a concretização das idéias. A próxima etapa é a definição do projeto de luz, quando o conhecimento empírico, teórico e prático é posto em prova, e a idealização passa a tomar forma, num rabisco, em notas, num mapa.

Assim como representei o movimento do elemento Terra na minha pesquisa por meio de uma imagem de aterramento, ao estabelecer este diálogo, significa dizer que o escape da energia imaginativa potente que vem do alto – da fase volátil do éter – corre diretamente para o chão, para uma base segura, a parte onde dou vida à concretização do projeto.

Na imagem 16 mostro um hábito que tenho de sempre explicar o caminho que tomo para determinada ação, é onde escrevo as primeiras idéias, os detalhes de como poderia resolver o projeto, o funcionamento do conjunto de equipamentos que são necessários para realizar a atividade.

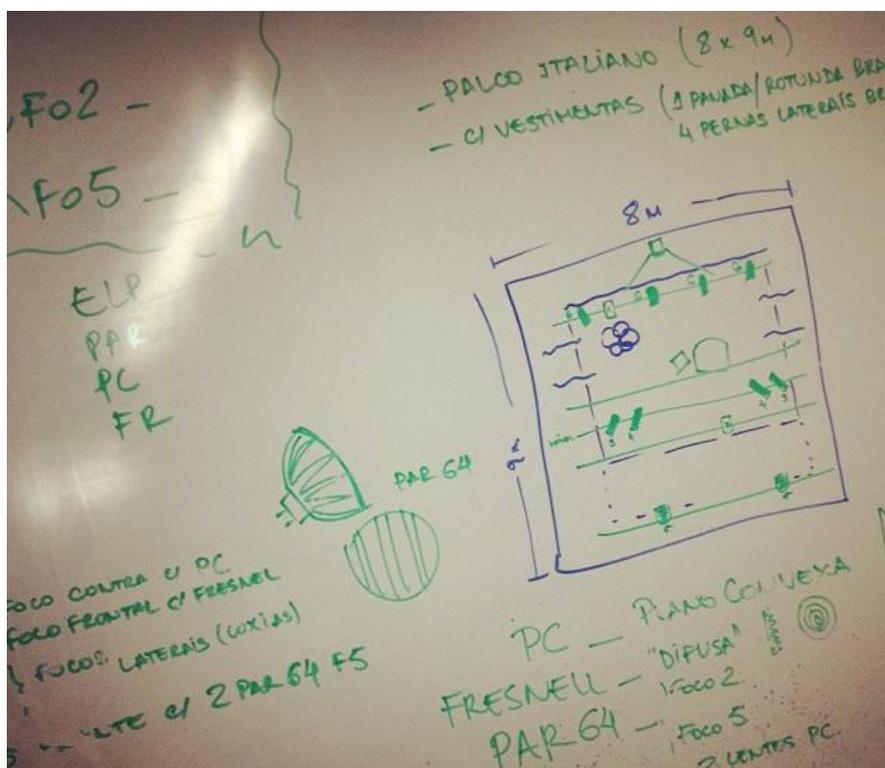


Imagem 16: Aula para Estagiários / 2014. (Fragmentos das explicações).
Fonte: Natasha K. Leite

É quando começo a transpor técnicas capazes de traduzir o imaginado, buscando uma linguagem precisa de cálculo e de estratégias, com a segurança de formalizar a comunicação visual. Surge então, uma espécie de registro, algumas anotações que definem o trajeto de uma futura montagem.

Tomo aqui o exemplo de um trabalho que realizei, no espetáculo “Pele de Terra, Minha Morada”, que surgiu a partir da pesquisa de mestrado da colega de turma Ana Carolina Magno de Barros, sob o título de “Pele de Terra, minha morada: memorial do ritual cênico-erótico em diálogo com a obra de Olga Savary”, e foi defendida em 2016.

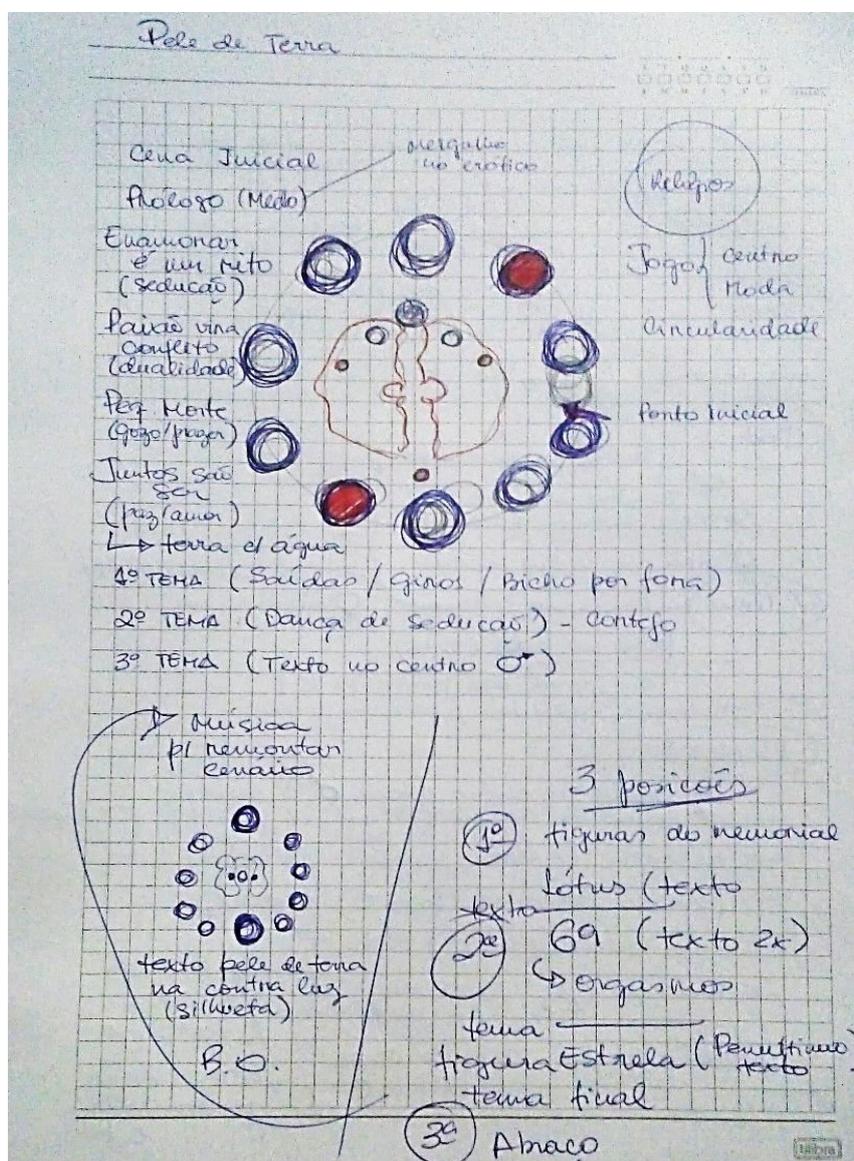


Imagem 17: Anotações para o espetáculo **Pele de terra, minha morada**.
Fonte: Arquivos de Trabalhos – Natasha K. Leite.

Essa experiência reafirmou um bom funcionamento para meu processo de pesquisa na poética dos elementos, pude pôr em prática o caminho que sugiro por meio dos diálogos da luz com cada elemental e as propostas de Calvino. Na imagem 17, retomei as anotações que fiz durante os ensaios que acompanhei, os desenhos da cena e as deixas que consegui marcar uma possível transição, a fim de alcançar a eficácia narrativa, um discurso o qual seguiria. Nessa situação eu fui convidada a somar no trabalho por último, logo, tive que acelerar o meu processo para acompanhar a construção do resultado cênico com os outros.

Com a imagem 18, a seguir, exponho um rascunho do mapa que foi baseado nas anotações anteriores. O diálogo de luz com o movimento terra se dá com as anotações que faço a partir do meu primeiro contato com o processo de criação. Tento visualizar a partir das informações que organizam o contexto da cena, uma geral ou foco que será necessário para determinado recorte importante, a ênfase que preciso dar a partir da luz. Pratico então o salto entre o devaneio da imagem que me vem ao pensar na cena e rapidamente tento traduzir essa luz no papel.

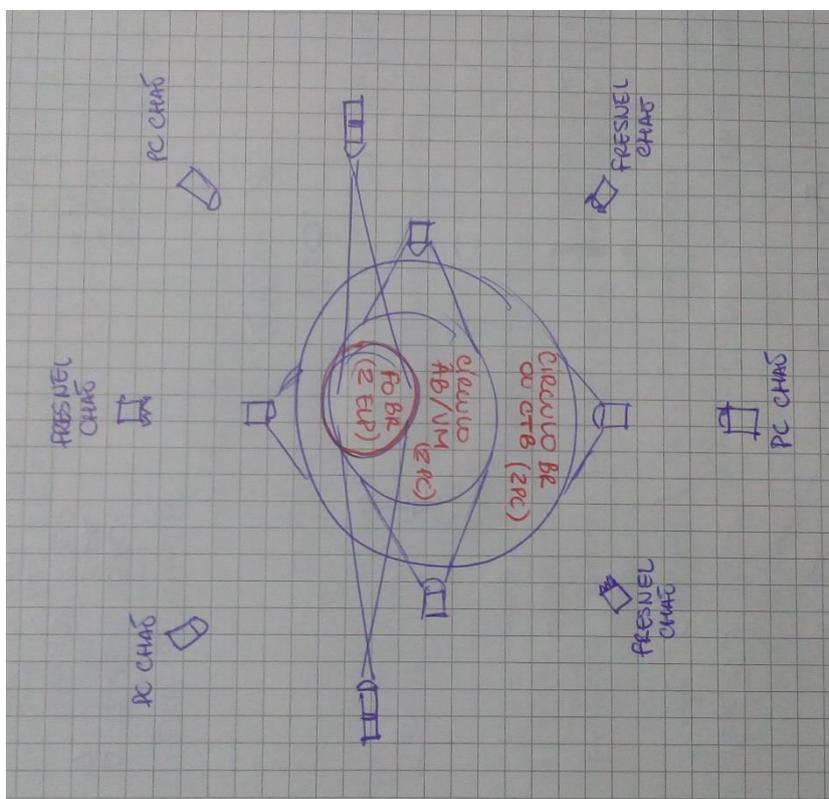


Imagem 18: Primeiro rascunho de mapa para o espetáculo **Pele de Terra**.
Fonte: Arquivos de Trabalhos – Natasha K. Leite.

O diálogo da luz com o elemental terra é representado pelas proposições que faço ao contemplar a cena mentalmente depois de uma conversa, durante um ensaio ou a partir de um roteiro. Mas por ser algo que ainda está propenso ao contato real, ou seja, ainda não sofreu a instância da experimentação, pode se desdobrar em muitas outras possibilidades. Na imagem 18, por exemplo, fiz anotações que sofreram ajustes mais tarde, devido algumas questões que limitaram o tempo e a realidade de espaço que teria para execução do plano. CAMARGO (2015) explica desta forma:

[...] os resultados da luz não dependem unicamente das intenções do iluminador e da encenação, mas das interações que a luz estabelece com os corpos que ilumina no momento em que a cena se realiza. Essa vinculação luz-matéria jamais deixa de existir, sejam quais forem as intenções de ordem ficcional e discursiva atribuídas à luz. [...] As relações entre luz e cena dependem das mudanças que vão se processando por intermédio do ator ao configurar, desconfigurar e reconfigurar os signos visuais, à medida que ele se movimenta no palco e põe em movimento, diante da luz, figurinos, objetos, adereços, cenários, além de signos diretamente ligados a ele, como a expressão do corpo, dos olhos, dos gestos que acompanham, negam, reforçam ou substituem as suas falas (P 110 e 111).

Com relação ao trabalho do espetáculo “Pele de terra, minha morada”, as minhas intenções foram se reconfigurando quando pude compreender o fluxo de energia que emanava dos corpos dos atores, da música ao vivo e da circularidade ritualística. Não bastava ser esteticamente condizente, precisava fazer a luz seguir cada verso, acompanhar o gestual, acentuar a sensibilidade do público de presenciar algo tão íntimo diante si. Ainda com as palavras de CAMARGO (2015), justifico a mutabilidade que o diálogo de luz com a terra possui nas entrelinhas, visto que:

O aspecto visual da cena inclui formas geométricas, não geométricas e abstratas; linhas retas, curvas, onduladas, quebradas, elípticas e circulares, que se constroem e se desconstroem conforme as posturas, os gestos e os movimentos dos atores. A luz responde a cada mudança dessas formas e linhas no espaço. [...] As experiências com iluminação têm demonstrado que a luz só se realiza completamente quando posta em contato direto com a cena, em seu fluxo intenso e vivo, e não de modo separado, por escolhas e decisões *a priori*. A vasta margem de imprevisibilidade que permeia a incursão do corpo no espaço-tempo e as relações que há entre os movimentos e a luz fazem que o iluminador frequentemente se surpreenda com efeitos não esperados, resultantes de acordos que se instalam no decorrer dos contatos entre luz e cena. (P 110 e 111).

Na imagem 19, numa cena que foi registrada durante o ensaio, observo que a luz ainda não ganha a dimensão que se pretendia ao ser desenhada nos primeiros rascunhos.



Imagem 19: Primeiro ensaio de luz do espetáculo **Pele de Terra**.
Fonte: Arquivos de Trabalhos – Natasha K. Leite.

Vou explorar mais esse processo do espetáculo “Pele de terra” – que por coincidência exponho justamente no diálogo com o elemental terra que traduz a exatidão do processo de criação de luz – pois nele ficou explícito o meu raciocínio. E não significa dizer que por ter vindo do movimento éter onde já tinha uma imagem formada que vai ser mera realização do que foi imaginado, pois no movimento terra chego no ponto de ter a simbologia no papel e daí aprimorar o que ainda estava no campo imaginativo.

As imprevisibilidades de execução, a começar pelo espaço estreito e sem muitos aportes para os equipamentos de iluminação, me fez jogar com as sombras para dar nova dimensão ao espaço, e também pude contrastar com a tonalidade dos móveis e das

roupas e instrumentos com a luz próxima e quente, como pode ser observado nas cenas a seguir:



Imagem 20: (Entrada do público) Prólogo “Medo” do espetáculo **Pele de Terra**.
Fonte: Arquivos de Trabalhos – Natasha K. Leite.

Nas cenas 20 e 21, eu selecionei a sequência que mostra a reconfiguração do espaço por estratégias simples de trabalhar no nível de chão com intensidades diferentes, como a luz de chão deu profundidade, ao crescer na dimerização ela explodiu em sombras refazendo a atmosfera ritual.



Imagem 21: Cena “Enamorar é um Rito” do espetáculo **Pele de Terra**.
Fonte: Arquivos de Trabalhos – Natasha K. Leite.



Imagem 22: Cena “Paixão vira Conflito” do espetáculo **Pele de Terra**.

Fonte: Arquivos de Trabalhos – Natasha K. Leite.

Já na cena 22, a luz de chão transita da profundidade e sobe para a geral circular que tonaliza em âmbar o calor do conflito amoroso e o ardor da carne, radiando para as extremidades como um vazamento de todos os sentimentos que implodiram nos corpos.

Segundo CAMARGO (2015):

Quando o ator manipula um objeto metálico ou despeja água numa bacia, por exemplo, esses materiais entram em movimento, e sua aparência sofre variações diante da luz. São mudanças muito sutis, quase imperceptíveis, que ocorrem independentemente de serem ou não acentuadas pela iluminação. [...] As radiações da luz penetram no palco, revelam o espaço, o tempo, as coisas, as expressões, as falas e as palavras. Os olhos do espectador talvez não percebam os impactos e as trocas entre luz e cena, mas certamente isso influencia as suas impressões e modifica seus estados. [...] O que se observa na relação entre luz e cena é um diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra. A cena se reconfigura a cada instante, e as condições de luz dão a réplica, num jogo de forças que se complementam (P 111 e 112).

A luz faz esse diálogo como um jogo, e ao meu ver o iluminador permite que as condições de seus planos – me refiro nesse momento ao movimento terra de calcular a precisão de cada ação para a futura operação de luz – tenham essa capacidade de se moldar às mudanças que vão surgir durante as adaptações, e esse molde caracteriza o próximo movimento, o diálogo da luz com a água e a proposta de rapidez da formatação.

4.1.3 DIÁLOGO DA LUZ COM A ÁGUA E A RAPIDEZ DA FORMATAÇÃO

Quando me refiro ao diálogo da luz com o movimento água e a proposta de Calvino para rapidez, estou focando na formatação, a ligação entre cenas, o que operacionalmente trata de transição.

Calvino trabalhou a proposta de rapidez segundo a intenção de ordenar e dar sentido a uma narrativa. Como poeta cuja escrita é de luz, o iluminador soluciona visualmente o andamento das cenas, no encadear da história para que a métrica, ou melhor, o ritmo narrativo não se perca. Tem relação direta com dramaticidade, que a luz pode alcançar no tempo e espaço de realização, e CAMARGO (2015) torna explícito nos exemplos de a seguir:

O espaço a ser iluminado não é apenas o chamado “espaço dramático” onde ocorre a ação da narrativa, mas todas as construções de espacialidade que se tornam possíveis dentro dele e que vão sendo atualizadas no decorrer da cena, conforme o ator se movimenta nas três dimensões ou se desloca nas dimensões do pensamento, da memória e dos sentimentos, por meio de expressões e palavras. [...] A reflexão e a absorção não constituem situações fixas, mas estados de claro-escuro que se transformam sem parar, acompanhando os diferentes movimentos do corpo. [...] O tempo também não é só o “tempo dramático” em que ocorre a ação – por exemplo, entre a chegada e a partida de alguém –, mas o tempo que descreve esse intervalo entre chegada e partida. Não são momentos que saltam de um ponto ao outro, mas uma duração, um fluxo temporal que já não pertence apenas ao plano da narrativa, mas ao tempo da realidade compartilhada com os espectadores. A luz irá testemunhar, com seu fluxo, a inconstância e a impermanência do tempo (p 113).

A dilatação de um movimento, o estado alterado do corpo e a troca de forças na cena são formas de perceber o movimento água da poética. É intensidade e constância, fluxo dirigido ao espectador por meio de uma maneira de narrar. Gill CAMARGO diz mais, que a vitalidade da luz tem importância para a manutenção do fluxo:

O entendimento da iluminação como recurso externo e dotado de amplos poderes de manipulação sobre a cena tem difundido a ideia de que a luz constitui um meio capaz de aproximar, distanciar, ilustrar, recortar, intensificar, entre outras tantas coisas que se pode fazer com ela. No entanto, essa é a luz que a iluminação cênica produz, e não a iluminação da luz propriamente dita, ou seja, da luz que está intrinsecamente ligada à cena, com cuja vitalidade dialoga incessantemente, no mesmo fluxo de espaço-tempo (p 113).

Nesta etapa da poética exponho a vitalidade que Camargo prediz com a afirmação de que “a função primária da luz reside na interação física com as coisas que ilumina e o que resulta disso, capaz de transcender os olhos e alcançar o inconsciente” (CAMARGO, 2015. P 114).

A seguir eu mostro exemplos do tipo de imagem que me surge no devaneio dos que perpassam a exatidão do papel e se tornam um processo concreto durante uma experimentação que fiz para uma oficina de iniciação à iluminação cênica durante o I Encontro Regional dos Estudantes de Artes em 2015 – chamada de “Diálogos de Luz”⁴² justamente por estar em meio a esta pesquisa, imaginando diversas formas de ressaltar a feminilidade e a sensualidade em curvas de corpos femininos.

Na primeira imagem, a modelo está posicionada entre um corredor ao nível do chão e a ausência de luz frontal e de contra-luz sinaliza com pequenas zonas sombreadas que atenuam o delineado do corpo. O vermelho do vestido encarna a pele com sua luminância⁴³.



Imagem 23: Ensaio “Rubra-Flor” - Aula EREARTES / 2015.
Fonte: Monica Flautim

⁴² A oficina Diálogos de Luz, foi uma oficina premiada pela Fundação Cultural do Pará em 2015, baseada na minha pesquisa de mestrado e numa experimentação de ensino-aprendizagem aplicando a minha poética de trabalho. Participando também com um workshop dentro da programação do I Encontro Regional de Artes

⁴³ **Luminância** acontece quando a luz refletida é visível. Diferente de **Iluminância** que significa que a luz incidente não é visível, ou seja, foi absorvida por completo.

Meus trunfos foram apenas alguns ângulos de luzes, mas que favoreceram o figurino sobre esse corpo, os poucos refletores abrilhantaram os tecidos e tonalizaram o mistério em sombras e contornos. Na imagem 24, a mesma modelo explora uma outra formatação, e a mesma fonte luminosa:



Imagem 24: Ensaio “Rubra-Flor” - Aula EREARTES / 2015.
Fonte: Monica Flautim

O corpo da modelo ganhou outro tônus com o movimento, a mudança permitiu um fluxo diferenciado dos raios luminosos, antes percorrendo o corpo por cima e depois atravessando o tecido e os espaços vazando no banho de luz. A exemplo de pensar por imagens, a imagem que me inspirou em seus braços de rios pode ser imaginada nesta figura desenhada com este corpo que permite caminhos por onde os feixes de luz escapam.

Já na próxima imagem, utilizo o mesmo corredor de chão somado a uma ribalta pontual, que faz sombra de silhueta no ciclorama⁴⁴ localizado ao fundo da cena. Mas o que chama mesmo a atenção é reflexo no chão, um reflexo cheio de subjetividade a começar pelo véu que esconde o rosto e encobre o receio de se olhar.

⁴⁴ Ciclorama é uma tela branca de tecido ou lona que compõe a cena, normalmente em palco italiano, e serve para rebater luz, receber projeções e dar amplitude ao palco.



Imagem 25: Ensaio “Reflexo de Mim” - Aula EREARTES / 2015.
Fonte: Monica Flautim

Nesse sentido, vejo o fluxo da água e a partir dele deixo fluir as ideias, o raciocínio lógico arrastado pela força da correnteza do pensamento criativo para enfim atrair e prender o olhar do espectador. O pensar por imagem começa no éter, atinge a terra com a exatidão dos cálculos e transborda na água com seu banho de luz, na imagem que busco dar a visibilidade poética.



Imagem 26: Ensaio “Banho de cor” - Aula EREARTES / 2015.
Fonte: Monica Flautim

A exemplo da imagem 26, as temáticas influenciam a escolha de tons, de níveis e formatam o desenho nas margens que priorizo na cena a ser capturada como imagem cênica. Como na imagem anterior, onde o posicionamento mostra os contornos de luz sobre o figurino colorido, que representava um banho de luz literalmente, visto que se tratava de uma geral branca onde se destacariam as cores do tecido. Tudo que trabalho nas oficinas que ministro tem um propósito de exemplificar as estratégias de iluminação que é usualmente difundida.

Minhas experiências didáticas buscam repassar a sensação de estar dos dois lados da mesa, literalmente falando da mesa de luz, como mostro na imagem a seguir. Acredito que por ter vindo do palco, o iluminador deve experimentar estar no palco para saber deduzir também as reações desencadeadas pelas transições que fará em sua performance.



Imagem 27: Aula EREARTES / 2015. (Oficina Diálogos de Luz).
Fonte: Monica Flautim

No movimento água, já encaro a nitidez do trabalho, dos recursos e das potencialidades nesse discurso por imagens. A água em sua analogia traz ligação ao fluxo das idéias, ordenando e dando sentido de continuidade em favor da cena.

As imagens abaixo são de uma experimentação realizada no resultado de uma disciplina, onde colegas de turma me convidaram a iluminar suas performances. Na esquerda, um ritual de adoração ao sol onde a potência humana alcança a energia e o transe (por Raphael Cabral) pela referência de luz. No lado direito, a interferência da luz tinha o objetivo de incomodar a vista dos observadores, assim como o corpo do ator estava sendo afetado pelas interferências múltiplas do espaço e tempo (por Ramón Rivera).



Imagem 28: Improvisação de Luz em Performances “LATTES, porque me muerdes?”.
(Experimentação durante as performances de mestrandos no PPGARTES).
Fonte: Martín Perez

O movimento água trata do sentido que busco dar para a história no ato de iluminar, as propostas de luz que joga nas experimentações para enfim encadear as ações. Como exemplo eu mostro que até mesmo improvisando, com o mínimo de material, é possível *performar* com a luz

4.1.4 DIÁLOGO DE LUZ E O AR NA MULTIPLICIDADE DO ESPAÇO

A multiplicidade do espaço é configurada nos detalhes perceptíveis onde a luz passa a desvelar também a intenção do iluminador, uma lente, uma *self* do autor a ser lançada no contato com as outras linguagens, na interligação dos saberes pela ótica do artista da luz.

No movimento do ar, caracterizo a expansão do conhecimento no processo de reconfiguração das cenas devido a relação que faço com a proposta de multiplicidade de Calvino. É a deliberação da escrita poética do iluminador que no momento da ação torna algo visível além dos seus olhos, pois toca a sensibilidade e provoca desdobramentos e interpretações variadas.

São essas interpretações, o que se dá a ver resignificado a cada combinação é o desdobramento que percebo como a multiplicidade do diálogo, e segundo CAMARGO (2015), é uma luz também atuante na cena:

Estariamos falando, pois, de uma luz que não permitiria somente ver e entender o significado proposto por intermédio dela, mas capaz de provocar a percepção, de despertar sentimentos, de fruir mais profundamente a experiência cênica. De uma luz atuando em concomitância com a cena; que não se dá a ver por desenhos ou formas criadas *a priori*, mas por átimos e impermanências que iluminam o material e o imaterial, o tangível e o intangível (p 114).

Para compreender a multiplicidade é preciso reconhecer que nessa etapa o movimento ar eleva a experimentação para um nível de olhar além de transições que se estabelece num plano, o iluminador põe a prova a sua proposta e desenha muitas outras com as interpretações que surgirão a cada operação, como afirma CAMARGO (2015):

É impossível prever a quantidade e a diversidade de informações que o espectador capta das relações entre luz e cena, e muito menos as reações psicológicas que essas relações lhe podem causar. Da luz, notam-se, em geral, as oposições, mudanças de cor, de foco e de intensidade, ou seja, as marcações explícitas e pré-estabelecidas. Porém, em dimensões menores, ocorrem mudanças significativas de estado, as pulsações – o que realmente confere vitalidade à cena.

Essa vitalidade é o que alcança o público, transborda a cena na transição do movimento água que sobe ao ar, se tornando a interligação dos saberes onde o

escritor/poeta que é o iluminador ensaia sua proposta de realidade cênica, testando sua lente e dialogando com o que Gill Camargo diz necessário para “entender a luz como uma fonte de energia que afeta a cena teatral e é afetada por ela” (CAMARGO, 2015. P107).

Não existe a possibilidade de afirmar um predomínio nas trocas durante as cenas, são incessantes as variáveis e independentes entre si. Como exemplo vou mostrar um experimento que realizei juntamente com dois colegas do mestrado, onde a proposta era promover o diálogo de linguagens, entre elas: a dança, o som e a luz.

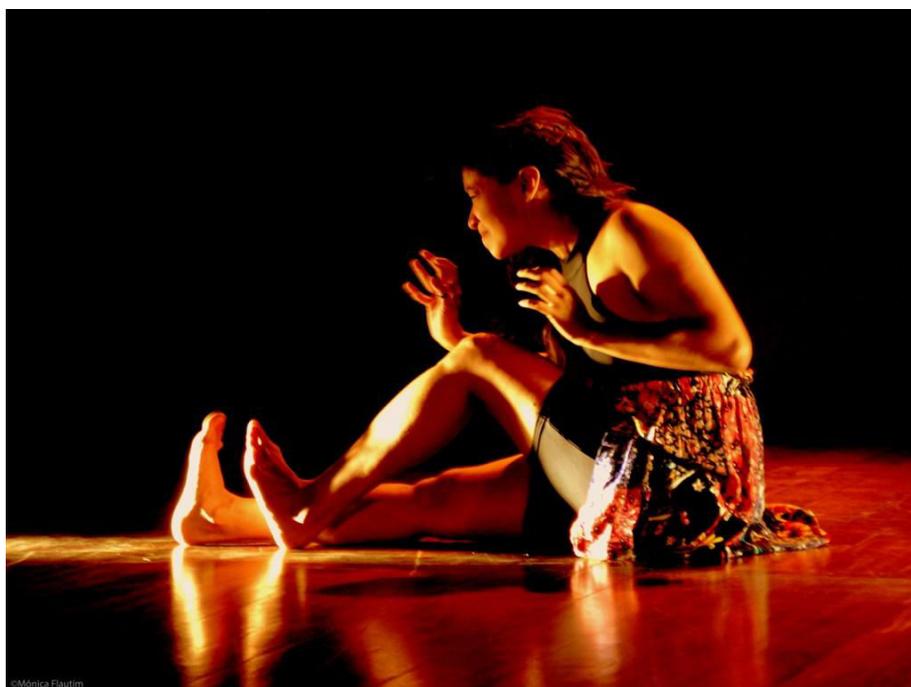


Imagem 29: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som.
Fonte: Monica Flautim

O nome da performance foi “Diálogo de Corpos”⁴⁵, onde a sonoridade e a iluminação contracenavam com o corpo dançante pela improvisação dos artistas, e assim a comunicação foi estabelecida, como afirma CAMARGO (2015):

A comunicação no teatro é um processo vivo, caracteriza-se pela transitividade e envolve sistemas complexos adaptativos que dialogam entre si. No palco, a energia transforma-se continuamente, produzindo

⁴⁵ “Diálogo de Corpos” foi apresentado na programação do I Encontro Regional de Artes (2015), onde o músico Ricardo Smith improvisava no violão, a bailarina Carol Castelo improvisava com a dança e eu improvisava na iluminação. A interação entre essas linguagens parecia ser a corporificação dos elementos e com dança.

um resultado dinâmico, por meio de trocas e respostas adaptativas. (P 109)

O resultado que surgiu dessas interações, do contato e improviso ao qual nos permitimos, foi esteticamente valioso, visto que contávamos com a reação de cada linguagem para assim comunicar e multiplicidade da cena. Nas imagens abaixo, a percepção de cada “corpo” – luz, som e dança estão trabalhando em estado de prontidão para uma resposta poética.



Imagem 30: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som.
Fonte: Monica Flautim



Imagem 31: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som.
Fonte: Monica Flautim

Foi completamente recompensador me perceber sensível para o diálogo com as linguagens em questão. Estávamos improvisando com o que tínhamos à mão. Todo o conhecimento que contendo no arsenal teórico-prático se tornou visível e é colocado em prova sempre no ato de iluminar.



Imagem 32: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som.
Fonte: Monica Flautim

Nessa experiência articulei a musicalidade e a movimentação do corpo para transitar as luzes, fazendo dos raios luminosos a força motriz, ora jogando com os contrastes, ora poetizando o caminho para eles seguirem e assim performei segundo o diálogo que me cabia.

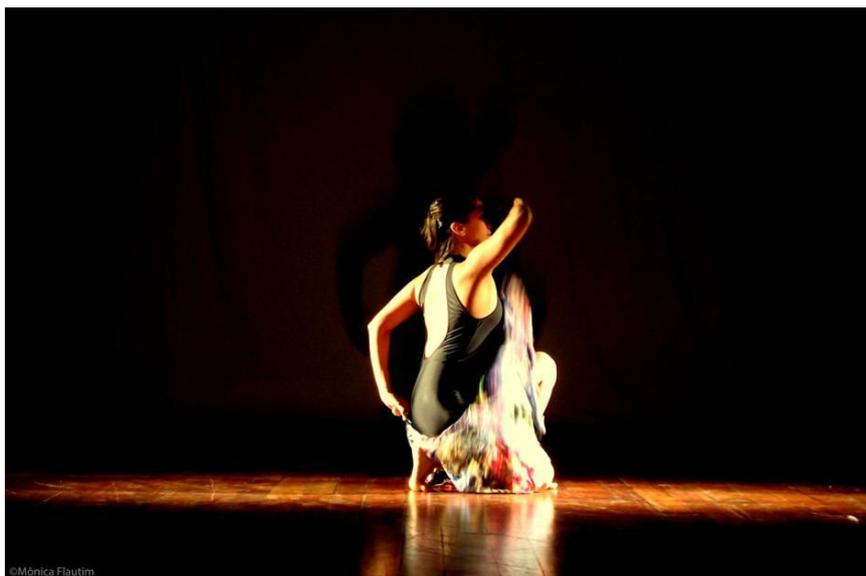


Imagem 33: EREARTES / 2015: Diálogo de Corpos - Improvisação de Dança, Luz e Som.
Fonte: Monica Flautim

Quando digo que performei, estou me referindo a uma *performance* no sentido em que SCHECHNER defende a mesma como:

[...] “um ato que já foi ensaiado” [...] ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas, ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode não estar consciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado. Também menciono como comportamento duplamente exercido. (SCHECHNER, 2003, p. 50 *apud* COSTA, 2015, p. 41).

Quando o artista-iluminador confia na sua capacidade e experimenta, simplesmente multiplica as possibilidades de tocar o espectador com transições que despertam memórias afetivas, lembranças estimuladas pela função expressiva da luz. O exemplo desse movimento é a possibilidade de variação do roteiro de luz, – que não é algo definitivo ou a segurança de um raciocínio fixo após os devaneios – das anotações e dos rascunhos com escolhas do mapa para sugerir esses estímulos a partir do *self* de um poeta/iluminador cuja escrita fica marcada na imagem que se forma diante dele, por mais que seja algo para improvisar.

O ar preenche o espaço, assim como as estratégias de atuação do artista-iluminador que busca múltiplas utilidades nas combinações do que seria usual, a partir desse momento o poeta/iluminador está apto para lançar mão da sua *performance* no ato de operar para o público.

4.1.5 DIÁLOGO DE LUZ COM O FOGO NA FORJA DE ILUMINAÇÃO

A forja de luz no espaço cênico imprime nele as partituras, as nuances e contrastes que ressaltam as cores, recortam os corpos ou objetos. O espaço multiplicado em estratégias é a linha tênue entre a realidade e a ficção, e segundo FORJAZ (2015):

O espaço cênico não é um lugar qualquer, é um limiar entre o real e o irreal [...]. Os mecanismos de linguagem cênica não estão ali para enganar ou iludir a plateia, que não acredita que um efeito especial seja verdadeiro, por melhor que ele seja, mas para impressionar o seu cérebro, através dos olhos, e colocar a imaginação e o espírito dela como participante de uma celebração comum a todos, que confere existência ao sagrado, ali representado por truques. (p. 119)

A imagem pode ser singular ao revelar-se aos olhos do público, e como uma imagem poética de forma singular e efêmera, causará desdobramentos, reações em outras almas, para além das barreiras do senso comum e dos pensamentos mais sensatos. A luz em sua mobilidade e estruturação pode atravessar os conceitos mais simples de averiguação do mundo real, transportando a mensagem para aquela imagem cênica que reflete o *self* do poeta/iluminador que está no ápice de sua *performance* ao escrever/iluminar.

BRACCIALLI (2015) exemplifica meu entendimento assim:

A função da iluminação no teatro é proporcionar percepção visual da cena para o espectador, ou seja: o modo como uma cena é iluminada (em intensidade, diversidade, direções focais e escolhas cromáticas) influi diretamente sobre a maneira como é percebida, podendo incorporar-se aos elementos da narrativa e das tensões dramáticas e simbólicas apresentadas. [...] Quando o espectador assiste a um espetáculo, a cena pode criar em sua imaginação outro mundo diferente daquele ao qual a cena remete em primeiro plano. Mesmo quando não se trata de um universo ficcional fechado, a cena pode sugerir traços de ficções e relações mais ou menos indiretas com uma ideia de realidade. (p.189).

Braccialli traduz o que eu chamo de movimento ar ainda, e o exercício do sensível na forja começa quando o iluminador se apropria de toda técnica e empiria para traduzir as cenas, e passa a construir o universo ficcional.

Para um espetáculo é necessário o laboratório, essa é a primeira fase da forja. Enquanto artista-iluminadora-pesquisadora me lanço primeiro para a experimentação e depois para as montagens finais propriamente ditas, pois não tenho a intenção de tratar a luz como linguagem solta, mas sim participante de outras, conforme as palavras de CAMARGO (2015):

No caso, propusemos investigá-la não como representação de uma outra coisa, mas dela própria, em relação de codependência com a cena, uma participando da outra, constituindo-se ambas numa coisa só. Como se disséssemos que a luz é a cena; que ela não vem para a cena, como quem chega de fora, pois ela já está na cena. É invisível, sem forma, sem massa, mas presente, pulsante...

Caso necessite de materiais além dos usuais, nessa fase de forja busco a visibilidade poética por meio da qualificação de materiais que possam suprir meus efeitos desejados. Essa fase também é notada quando ministro uma oficina por exemplo, onde troco informações e apresento o meu arsenal perpetuando aquele repasse de conhecimento aos aspirantes deste ofício, de forma bem prática como fui iniciada na minha jornada também, como mostro no quadro de imagens a seguir:



Imagem 34: Oficina Diálogos de Luz SEIVA / 2015 (Aulas práticas de experimentação em iluminação).

Fonte: Nayara K. Leite

Durante todo o meu trajeto tive a sorte de encontrar mestres de ofício, técnicos em iluminação, professores, cenógrafos que fomentaram a minha sede por essa busca de visibilidade poética em iluminação cênica. Gosto de me apresentar com a mesma paixão ao ensinar, ao compartilhar a experiência e faço das oportunidades de montagem e oficinas um extenso laboratório para mim mesma.

Nessas oportunidades eu apresento minhas ferramentas cotidianas, meu espaço de trabalho e minha forma de trabalhar, sigo aprimorando meu discurso de ensino, com mais afinco e dedicação a este trabalho. A seguir mostro mais algumas imagens que representam a forja de luz sendo repassada adiante:



Imagem 35: Oficina Diálogos de Luz SEIVA / 2015 (Aulas práticas de experimentação em iluminação).

Fonte: Nayara K. Leite



Imagem 36: Experimentação com materiais alternativos / estagiários e participantes das oficinas.

Fonte: Nayara K. Leite



Imagem 37: Dialogo com a Cenografia com o Prof. Msc Bruce Macedo.
Fonte: Nayara K. Leite

O interessante desse ofício de iluminação, é segunda fase da forja é que se trata de uma operacionalização dos conhecimentos técnicos de elétrica – juntamente com a cenotecnia – e da sensibilidade a partir da percepção visual de um artista que aprende na prática. É um conhecimento que se dá através da prática passada adiante, como no meu caso, com a minha mestra Iara Regina e outros colegas como: George Santos e Jorge Pantaleão.

Sabendo que a iluminação cênica na região Norte vem se desenvolvendo rapidamente, quero simplesmente dar continuidade nessa cadeia de transmissão de conhecimento a fim de incentivar outras gerações. Com isso, me identifico cada vez mais com as afirmações de FORJAZ (2012), no relato durante um encontro sobre iluminação, promovido pela SP Escola de Teatro, que diz:

[...] a luz tem uma tradição de se dar por gerações, e uma pessoa aprende com a outra, que aprende com a outra [...] Quando a gente começou não tinha escola, então aprendíamos uns com os outros. Os iluminadores terem mestres e passarem a bola de geração para geração é uma tradição que vem desde o Renascimento. E a gente pode ter as duas coisas, tanto as escolas como a experiência prática. (FORJAZ, 2012, p.1).

O fascinante na forja de iluminação é a capacidade que adquirimos de conhecer e reconfigurar ou resignificar materiais. É depois desse mergulho que entramos na terceira fase da forja: o momento de apresentar o arsenal ao público. É quando obtemos o reconhecimento de uma dedicação ao ofício de fazer da luz uma linguagem de visibilidade poética e esclarecedora.



Imagem 38: Registro de uma operação de luz.
Fonte: Antônio Rocha.



Imagem 39: Registro de uma operação de luz.
Fonte: Natasha K. Leite

As imagens acima mostram que nessa fase de forja acontece a *performance* do iluminador, atrás da mesa de luz, nos bastidores, quando sua obra é apresentada ao espectador e a reação do público faz com que sua arte não seja em vão.

A seguir, mostro um pouco de um trabalho com o qual apliquei a Poética dos Elementos como método criativo a fim de alcançar a escrita potente. CAMARGO

(2015) descreve a função que mais utilizo, visto que trato a iluminação como linguagem e o iluminador como um poeta, a função metalinguística da luz salta aos olhos:

Ao deixar as fontes de luz aparentes, apresentando-as como tais, explorava a função metalinguística da luz e, ao mesmo tempo, o seu papel primordial no teatro: permitir a visibilidade. No entanto, a estratégia não parecia visar apenas os olhos do espectador, mas a sua capacidade de ler, de perscrutar, de interpretar criticamente a cena (p 114).

No sentido de mostrar a função metalinguística da luz, apresento alguns registros de um trabalho que me transmitem essa mensagem. Este trabalho foi idealizado a partir do tema do Auto do Círio 2015⁴⁶, cujo tema era “Nossa Senhora, quanta Luz”, que homenageava o ano internacional da luz comemorado mundialmente. As performances apresentadas durante o auto sempre fazem menção à santidade da Virgem de Nazaré por conta do Círio que ocorre no segundo domingo de outubro em Belém do Pará.



Imagem 40: Performance “À Luz da Santa” - Auto do Círio / 2015 (Coletivo ALUMIÁ).
Fonte: Carol Maciel

⁴⁶ O Auto do Círio é um cortejo de artistas e brincantes que homenageiam à Virgem de Nazaré, padroeira da Cidade de Belém, dias antes do Círio de Nazaré. Já se tornou um evento simbólico do sagrado e profano, e trabalha para manter essa relação com os artistas na sua expressão de fé e devoção.

Como direção do Coletivo Alumiá⁴⁷, a exemplo da imagem 38, resolvi mostrar toda a luz de uma mulher tida como santa por sua ligação materna com o filho de Deus, porém, a concepção do ponto de luz que ressaltei não tinha relação exclusiva com o fato de se tratar da mãe de Jesus. E assim, as integrantes do coletivo puderam compartilhar seus corpos num desabafo ostentando a feminilidade e as várias formas de dar luz, baseando-nos nas afirmações do que seria a luz de uma santa, e por que sua presença é histórica e religiosamente difundida.

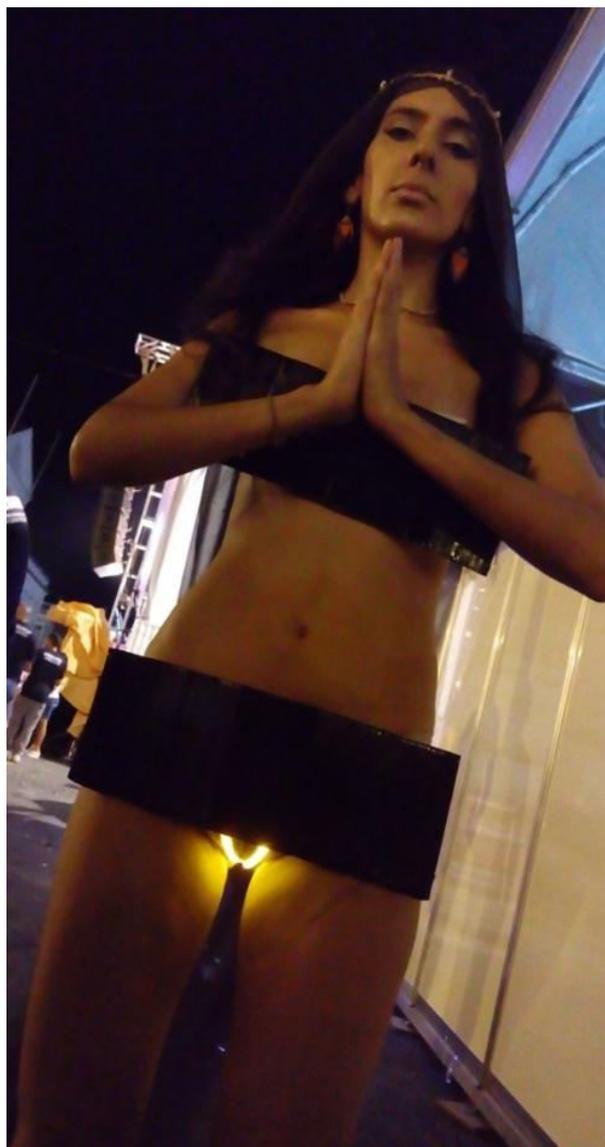


Imagem 41: Performance “À Luz da Santa” - Auto do Círio / 2015 (Coletivo ALUMIÁ).
Fonte: Carol Maciel

⁴⁷ O Coletivo Alumiá é um coletivo de mulheres artistas, criado e dirigido por mim desde agosto de 2015 e que promove a troca de saberes e compartilha dos fazeres artísticos das integrantes. Nesse trabalho contamos com a presença dos performers: Camila Góes, Juliane Albuquerque e Léo Castelari – conhecida no mundo drag como Eva Le Bratche.

Mesmo com a nudez tarjada, conseguimos impactar com a mensagem de que a mulher traz luz não somente pelo fato de ser mãe, ou de ser virgem, mas por ser forte e na sua força iluminar com suas ações revolucionárias.

No quadro a seguir, as imagens são de Camila Góes e Léo Castelari, de fato fiz uso de um corpo do sexo masculino, mas que travestido de mulher transcende a questão do gênero para trabalhar a força da feminilidade.



Imagem 42: Performance “À Luz da Santa” - Auto do Círio / 2015 (Coletivo ALUMIÁ).
Fonte: Carol Maciel

As performances mostraram as feições de uma divindade em corpo de mulher, com um gestual que foi estudado a partir de figuras de santas canonizadas, a priori esses corpos que teriam a sexualidade exposta foram vetados, proibidos de participarem de um cortejo que critica justamente este tipo de conduta preconceituosa. Mas depois de uma negociação, o impacto do público confirmou que minha empreitada foi bem-sucedida pois a colaboração das integrantes foi imprescindível para então conseguirmos

alcançar uma visibilidade poética com a nossa performance. Todos puderam compreender nosso protesto em favor da luz feminina, combatendo os preconceitos contra a nudez e a sexualidade própria da mulher.

A forja significa isso, o resultado. E avocação da comunicação visiva expondo o caminho que se seguiu até o produto apresentado. São os atravessamentos da mensagem a fim de uma experiência que sensibiliza o corpo atuante e aquele que vê; o intuito de quem ilumina com sua escrita poética e potente para além da imagem final, pois o impacto que a imagem cênica gera é refletido nos olhos do espectador, como afirma CAMARGO (2015):

Embora a iluminação cênica costume fazer uso da luz com uma intenção comunicativa explícita, como se exercesse sempre um papel midiático no espetáculo, capaz de produzir e veicular sentidos, a função primária da luz reside na interação física com as coisas que ilumina e o que resulta disso, capaz de transcender os olhos e alcançar o inconsciente (p 113).

Sempre prezando pela valorização da iluminação cênica como componente estético-físico da luz que pretende atuar simbolicamente, ofereço nos diálogos de luz com elementais da natureza uma forma de criação pautada em movimentos que encaminham o pensamento criativo por imagens e por funções pautadas pelas propostas de Ítalo Calvino.

A visibilidade poética surge no diálogo de luz com o fogo, vem do movimento de queimar as possibilidades, de refinar o olhar e forjar a comunicação visiva negociando o fluxo contínuo de informações capazes de moldar os resultados visuais da cena.

5. BLACK OUT (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Sendo a iluminação uma linguagem cuja escrita é potente e o iluminador o criador e responsável pela atualização dessa potência enquanto articulação da cena, a visibilidade poética é a leitura dessa linguagem. Segundo FORJAZ (2015):

A eletricidade gera a energia que move grande parte do mundo. A lâmpada é metáfora de ideia. Iluminação é metáfora de sabedoria. “Power” é energia e é poder. Se a descoberta e utilização da eletricidade como energia geradora de aquecimento, iluminação, imagens e movimento transformou nossa existência de tal forma, não é de se esperar que essas mudanças tenham reflexos profundos em nossa maneira de ver e fazer teatro? E tenham também transformado a nossa relação com a ideia de representação e linguagem? (p.132)

Como escrita, a luz cria um texto capaz de informar visualmente, e a poética dos elementos pode se tornar um dispositivo metodológico útil para a criação em iluminação cênica que vai permitir os diálogos da luz na cena. Os múltiplos detalhes que o diálogo da luz confere, faz com que o iluminador seja uma das figuras importantes na construção espetacular.

Os caminhos da poética dos elementos se torna um ato performativo do iluminador enquanto a sua *performance* se realiza apenas no ato de operar essa luz diante do público. Logo, é necessário que este ciclo permaneça como ato performático enquanto poética, enquanto experiência e conversa de futuros artistas-iluminadores-pesquisadores que se apropriam da visão, no sentido descrito por FORJAZ (2015):

A visão é, portanto, também um ato de representação e criação, uma interação entre a nossa subjetividade e o que chamamos de realidade. [...] Nesse sentido, não existem diferenças fundamentais entre um signo visual e um signo linguístico, ambos pressupõem significantes e significados, uma linguagem de decodificação comum e uma representação, que é ao mesmo tempo cultural e subjetiva. A iluminação, como a poesia, manipula os signos dessa representação, criando metáforas, deixando lacunas, transfigurando imagens que suscitam a participação do cérebro ou da “alma” humana. Ou seja, na mesma medida em que o artista da língua manipula a palavra, o encenador ou o iluminador manipulam as imagens através da luz criando uma linguagem visual, que se justapõe ou se contrapõe ao texto ou à música, como parte do todo do espetáculo teatral. (p. 120 e 121).

A poética dos elementos é um caminho para a visibilidade. O idealizador da luz sob essa lente de visibilidade foi Adolphe Appia, como afirma FORJAZ (2105):

Adolphe Appia (1988) é o grande profeta do teatro do futuro porque no final do século XIX, enquanto grande parte de seus contemporâneos ainda usavam da eletricidade para fazer o sol, a lua e as estrelas e prendê-las em uma caixinha, ele apreendeu o sentido estrutural, a potência da luz como linguagem, análoga à da música, de comunicação direta entre os sentidos e a alma. A luz é de uma flexibilidade quase miraculosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta; todas as mobilidades; ela pode criar sombras, torná-las vivas e expandir no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faz a música. Nós possuímos nela todo o poder expressivo do espaço, se este espaço é colocado a serviço do ator (APPIA, 1988, p. 336 *apud* FORJAZ, 2015, p. 127).

Compreendo a minha necessidade de constantemente recorrer à esta poética, como programa de estudo artístico em iluminação, para poder rever aquilo que faz parte do meu arsenal de conhecimento na área e continuar traçando meu trajeto criativo como artista na forja de luz.

É minha prioridade fazer a iluminação cênica dialogar e trilhar as possibilidades de seu ensino, através de pesquisas de suas técnicas, das tecnologias, da sua função estética e expressiva, além de sugerir a qualificação profissional, para assim torná-la sistematizada. Pois a qualificação de profissionais da área e o desenvolvimento epistemológico da tríade de energia pesquisante em busca da *visibilidade* poética, o que proponho no título desta pesquisa, dependem da conscientização da importância desses conhecimentos para enfim ser um caminho para criação em iluminação cênica.

É do meu interesse persistir nessa jornada enquanto artista-iluminadora-pesquisadora e seguir novos caminhos também, sempre lado a lado com a minha poética. Futuramente, pretendo desbravar a importância da figura feminina para a história da iluminação e como a sua sensibilidade enquanto uma questão de gênero a distingue no fazer artístico, na forja de luz.

Como faço uso de termos próprios da iluminação cênica ao longo da pesquisa, escolhi tratar minhas considerações aqui, temporariamente “finais”, como um simples BLACKOUT⁴⁸.

Meu blecaute é o limite estabelecido academicamente em mais um ciclo de vida. Este escurecimento é apenas uma transição para outra etapa na vida desta artista-iluminadora-pesquisadora, que vos escreve apaixonadamente a fim de compartilhar a luz que arrebatou os olhos e o coração. Reverencio sua persistência nesta leitura.

Enfim, a minha deixa.. Obrigada! >> B.O.

⁴⁸ BlackOut, significa um corte no fornecimento de energia ou extinção de luzes. Em iluminação cênica é o vazio representado no escuro para simbolizar o corte do pensamento, transição de uma cena para a outra, fim do ato ou simplesmente o fim do espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Editora Martins Fontes. SP, 2001.

FORJAZ, C. *À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: Instrumento de Visibilidade à 'Scriptura do Visível' (Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral)*. 2008. 232 f. Tese (mestrado em artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. *À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica*. Revista SALA PRETA PPGAC, Vol. 15 n. 2, 2015.

ANTUNES, Yaska (Fátima Nunes da Silva). *A composição visual no teatro*. Anais do V Congresso ABRACE da UFMG - Universidade Federal de Uberlândia – MG, 2008.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso – São Paulo. Companhia das Letras, 1990

CAMARGO, R. G. *Função Estética da Luz*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

_____. *Conceito de Iluminação cênica*. Projeto SEMINALUZ. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2012.

_____. *Luz e cena: impactos e trocas*. Revista SALA PRETA PPGAC, Vol. 15 n. 2, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Editora Martins Fontes, SP, 2008.

RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo*. Solisluna Editora, Salvador, 2015.

_____. *Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Solisluna Editora, Salvador, 2009.

_____. *CasaTempo*. Solisluna Editora, Salvador, 2005.

LUCIANI, Nadia M. *Design cênico: um caminho possível para a criação da luz e a formação do iluminador*. Artigo apresentado no SELUZ – Seminário de Iluminação Cênica / A Luz em Cena – V Encontro Catarinense de iluminação Cênica, UDESC – Florianópolis – SC, 2013.

PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: SENAC, 2009.

PEREZ, V. *Ver e olhar – primeira parte: sobre como a iluminação provoca diferentes tipos de experiências*. *Luz & cena*, ano VII, n. 80, 40-42, 2006.

_____. *Linguagem e alfabetismo visual*. Cadernos de Luz – <http://www.spescoladeteatro.org.br/cadernodeluz/>. SP, 2012.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência*. 3ª Ed. Revisada. Campinas/SP: Editora: Autores Associados, 2006.

COSTA, Ronaldo F. *Pesquisa-Ação e Iluminação Cênica* (Artigo). 2007. 7 f. Cadernos do LINCC – Linguagem da Cena Contemporânea ISSN: 1983-9197. Natal/RN, 2007.

PAVIS Patrice. *Dicionário de Teatro – Tradução J. Guinsburg e maria Lúcia Pereira*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

VILELA, Caetano. *Dramaturgia da luz, um conceito operístico*. Cadernos de Luz – <http://www.spescoladeteatro.org.br/cadernodeluz/> . SP, 2012.

TUDELLA, Eduardo. *Design, cena e luz: anotações*. Cadernos de Luz – <http://www.spescoladeteatro.org.br/cadernodeluz/> . SP, 2012.

ROUBINE, J. J. *A Linguagem da Encenação Teatral*. RJ: Ed. Zahar. 1998.

ISAACSSON, Marta. *O Desafio de Pesquisar o Processo Criativo do Ator*. In: Anais ABRACE – Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2006.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1981.

QUINET, Antonio. *Um Olhar a Mais, ver e ser visto na psicanálise*. 2004. Editora Jorge Zahar.

BRACCIALLI, Felipe. *Iluminação cênica: possibilidades de um sujeito em cena*. Revista SALA PRETA PPGAC, Vol. 15 n. 2, 2015.

COSTA, Iracy. *Interseções performáticas: o conceito de performance em Butler e Schechner*. Antropologia da Dança III, Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança / Giselle Gulhon Antunes de Camargo (org.) Florianópolis Insular, 2015.

BRANDI, Mirella. *A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo*. Revista SALA PRETA PPGAC, Vol. 15 n. 2, 2015.

MILLÁS, Cláudia. *Estudo da função estética e expressiva da luz no espetáculo de dança em palcos italianos*. Universidade Estadual de Campinas, SP, 2007.

SAMPAIO, Flaviana Xavier Antunes. *A dança contemporânea em foco: A iluminação como co-autora da cena*. 143f. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. *A Cena Ensina: Uma Proposta Pedagógica para Formação de Professores de Teatro*. Tese de Doutorado UFRN, Natal/RN, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. Tradução Ivonne Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos / Prefácio Michel Maffesoli*. – Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. Org. 1999. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Editora Anna Blume, 1999.

DUTRA, Pedro. *Em_Cena: O Iluminador*. SEMINALUZ, Editora Música & Tecnologia. Ipatinga – MG, 2012.

ELETROBRÁS. *Luz na Dança: Contornos e Movimentos*. RJ: Eletrobrás, 1998.

RIJO, Maria José. *Poema A Luz*. Acesso no blog: <http://paula-travelho.blogs.sapo.pt/138015.html>

SABASTINELLI, R. *Antes de tudo, a luz. Luz & cena*, ano VII, n. 65, 34-41, 2004.

SOUZA, Iara. *A GAMBIARRA NA CENA: UMA POÉTICA DE ILUMINAÇÃO PARA ATIVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM BELÉM DO PARÁ*. Dissertação de Mestrado – PPGARTES / ICA, Belém do Pará, 2011.

TURBIANI, Francisco M. *Uso de Equipamentos luminosos Não Teatrais na Iluminação Cênica Contemporânea em São Paulo*. (Artigo: *Entre o high-tech e o artesanal: possibilidades do desenvolvimento tecnológico na iluminação teatral*). 2012. 53 f. Relatório da Bolsa de Iniciação Tecnológica – PIC/ USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.