



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO - PPGT

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**ILUMINAÇÃO CÊNICA: UMA
EXPERIÊNCIA DE ENSINO
FUNDAMENTADA NOS
PRINCÍPIOS DO *DESIGN***

NADIA MOROZ LUCIANI

FLORIANÓPOLIS 2014

NADIA MOROZ LUCIANI

**ILUMINAÇÃO CÊNICA: UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO
FUNDAMENTADA NOS PRINCÍPIOS DO *DESIGN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: José Ronaldo Faleiro

**FLORIANÓPOLIS
2014**

Luciani, Nadia Moroz
L937i Iluminação cênica: uma experiência de ensino
fundamentada nos princípios do design/ Nadia Moroz
Luciani. - 2014.
217 p. : il. ; 21 cm

Orientador: José Ronaldo Faleiro
Bibliografia: p. 191-196
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.

1. Teatro - Educação. 2. Iluminação cênica. 3. Design
I. Luciani, Nadia Moroz. II. Faleiro, José Ronaldo. III.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de
Pós-graduação em Teatro. IV. Título

CDD: 792.025 - 20.ed.

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

NADIA MOROZ LUCIANI

**ILUMINAÇÃO CÊNICA: UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO
FUNDAMENTADA NOS PRINCÍPIOS DO *DESIGN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro
UDESC

Membro:

Prof. Dr. José Sávio Araújo de Oliveira
UFRN

Membro:

Prof.^a Dra. Fátima Costa de Lima
UDESC

Florianópolis, 17 de março de 2014.

AGRADECIMENTOS

Não há como deixar de agradecer à Sandra (*in memoriam*) e à Francini, por tornar acessível esse universo estranho e, por vezes, hostil.

Ao meu orientador, professor Faleiro, por me permitir voar. À impagável banca de qualificação, com as contribuições inestimáveis dos professores Fátima, Sávio e Tereza. Aos meus professores do PPGT, por tudo o que me fizeram descobrir.

Aos meus mestres Aurélio de Simoni e Beto Bruel, por me abrirem essa porta de encantamentos e terem entrado comigo e a todos, indiscriminadamente, com quem trabalhei e por quem estudei.

Aos colegas da ABriC, pelas trocas, experiências e contatos, possíveis apenas pela existência dessa incrível associação, formada por pessoas especiais.

Agradeço também ao Walter, Margie, Lilian, Ismael, Fábio, Ivone, Cristóvão, Luciana, Ken e a quem mais, do meio acadêmico, tenha me incentivado a entrar nesse processo, mesmo conhecendo as consequências.

Às partícipes fundamentais da minha trajetória, nesse e em outros períodos importantes da vida, para além e aquém de mim mesma, Irene, minha mãe e Giulia e Giovana, minhas filhas. Agradeço ainda ao meu pai (*in memoriam*), que mesmo sem entender muito bem, apoiaria incondicionalmente essa empreitada.

Há ainda alguns amigos importantes, a quem não posso deixar de agradecer, pelo apoio e incentivo: Rô, Jacque, Ivone e André.

E à todos os outros, a quem eu possa ter esquecido de me referir nominalmente, mas que participaram e certamente colaboraram com esse momento singular.

Meu muito obrigada!

RESUMO

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação Cênica**: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do *design*. 2014. 217 p. Dissertação (Mestrado em Teatro – Área de concentração: Teorias e Práticas Teatrais – Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.

A presente pesquisa se propõe a relatar uma experiência de ensino da iluminação cênica fundamentada nos princípios do *design*. Para tanto, expõe seus conceitos e apresenta uma análise das relações entre os fundamentos do *design* e o processo de criação em iluminação cênica a partir da prática pedagógica aplicada em alguns modelos de ensino/aprendizagem da iluminação, bem como algumas outras pesquisas similares recentes. Com base no entendimento do teatro como meio de comunicação e pela análise dos processos de elaboração, compreensão e interpretação das suas linguagens, defende a atuação da iluminação como linguagem do espetáculo e elemento sensorial da cena na exploração de suas funções históricas e potencialidades expressivas. A metodologia empregada foi, além do registro das atividades pedagógicas, a investigação de experiências com processos de criação da luz para alguns espetáculos e das referências bibliográficas relacionadas. Considerando ainda o conceito de *design thinking*, conclui que a atividade do *design* no universo cênico se refere a fazer escolhas e tomar decisões, buscando os estímulos para essas soluções no trabalho coletivo da criação e nas fundamentações compositivas, visando a interação entre palco e plateia, aliando artes e ofícios, relacionando forma e função.

Palavras-chave: *Design*; Pedagogia do teatro; Tecnologia teatral; Iluminação cênica.

ABSTRACT

LUCIANI, Nadia Moroz. **Stage Lighting:** a teaching experience based upon *design* principles. 2014. 217 p. Master Thesis (Mestrado em Teatro – Área de concentração: Teorias e Práticas Teatrais – Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade). Universidade Estadual de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.

This research aims to present a teaching experience in theatre lighting based upon design principles. The dissertation intertwines/weaves together the universal design principles with stage lighting creation experiences using as a point of departure the experience on teaching, as well as recent studies on performance design. This discussion considers the visual message as a sort of theatrical communication system. It also recognizes the creation, effecting and understanding of the stage lighting as a design process based on its historical functions and spectacular expressivity. The text is structured in two stages: it first presents selected professional experiences and secondly it analyses the teaching practices. The goal is to highlight the relationship between theatre practice and design as a teaching strategy. This study comprehends that theatre designing is about making choices and taking decisions and that can be related to the concept of “design thinking”. It is also about finding the reasons for those solutions on the other designers’ creations and the design basis, relating stage and audience, arts and crafts, form and function.

Keywords: Performance Design; Theatre teaching, Theatre technology; Stage lighting design.

LISTA DE FOTOS

Figura 1 - Oficina de Iluminação Cênica do LABIC no TELAB-FAP em 2011.....	36
Figura 2 - Oficina de Iluminação Cênica do LABIC no TELAB-FAP em 2012.....	37
Figura 3 - Oficina de Iluminação Cênica do LABIC no TELAB-FAP em 2013.....	38
Figura 4 - Elementos cênicos destacados como dois pontos luminosos na criação de uma relação visual linear no espetáculo <i>Encantaria do Reino</i>	67
Figura 5 - Uso de linhas para determinar o aspecto de voyeurismo na cena do espetáculo <i>Disparis</i>	69
Figura 6 - Uso de formas geométricas para determinar intenções dramáticas no espetáculo <i>Darwin</i>	71
Figura 7 - Oposição dos sentidos vertical, horizontal e diagonal na definição de movimento e ritmo no espetáculo <i>Encantaria do Reino</i>	72
Figura 8 - Sensação de profundidade obtido pela variação tonal e pelo grau de obscuridade da cena no espetáculo <i>Play it again, Sam</i>	74
Figura 9 - Adição cromática do magenta (azul + vermelho) e do verde, resultando na cor branca no espetáculo <i>Sonho de uma Noite de Verão</i>	76
Figura 10 - Variação de percepção emotiva das cenas pela variação cromática no espetáculo <i>Um Trágico Acidente</i>	78
Figura 11 - Valorização da textura e da transparência pelo uso da contraluz no espetáculo <i>Plenilúnio</i>	80
Figura 12 - Textura de flores representada pela projeção de imagem no espetáculo <i>O Vôo do Poeta</i>	81
Figura 13 - Representação de dimensão e profundidade pela variação de ângulo e cor da luz no espetáculo <i>Aqueles que não ameí, desculpem</i>	83

Figura 14 - Valorização do primeiro plano em relação ao fundo pela subversão da proporção no espetáculo <i>Sonho de uma Noite de Verão</i>	84
Figura 15 - Definição de escala e plano pela variação de intensidade luminosa e cor no espetáculo <i>Amar a Maria</i>	85
Figura 16 - Condução da atenção do público e ritmo dados pelo movimento de luz e cor no espetáculo <i>A Menina que Pisou no Pão</i>	88
Figura 17 - Contraste tonal extremo que resulta na silhueta dos personagens escuros contra o fundo iluminado no espetáculo <i>Disparis</i>	91
Figura 18 - Contraste entre cor quente (rosa antigo) e cor fria (azul índigo) no espetáculo <i>Otelo, as Faces do Ciúmes</i>	92
Figura 19 - Harmonia compositiva entre a imagem projetada e a figura em cena no espetáculo <i>O Vôo do Poeta</i>	94
Figura 20 - Uso da luz cruzada (diagonal) para reforçar a tensão dos corpos em movimento no espetáculo <i>Amar a Maria</i>	96
Figura 21 - Luz equalizada e bem distribuída para composição formal e de movimentos no espetáculo <i>Aqueles que não amei, desculpem</i>	98
Figura 22 - Composição de formas e cores no concerto da Camerata Antiqua de Curitiba <i>Percepções</i>	100
Figura 23 - Uso de formas bidimensionais na criação do espaço em profundidade no show <i>Brasileirão convida Joyce</i>	102
Figura 24 - Uso da luz, da sombra e de elementos luminosos na composição do espaço no concerto da <i>Camerata Antiqua de Curitiba</i>	105
Figura 25 - Colagem de diferentes situações cênicas e luminosas do espetáculo <i>Disparis</i>	127
Figura 26 - Cores fortes usadas na remontagem do espetáculo <i>Disparis</i> durante o Festival de Curitiba	130
Figura 27 - Luz e figurino da peça <i>Otelo, as Faces do Ciúme</i>	134
Figura 28 - Contraste de cor e ângulo para diferenciar narração e cena na peça <i>Otelo, as Faces do Ciúme</i>	135

Figura 29 - Destaque de luz branca para elemento cênico na peça <i>Otelo, as Faces do Ciúme</i>	136
Figura 30 - Cena do texto final de <i>Otelo</i> na luz de chão azulada e os agradecimentos com luz branca frontal na peça <i>Otelo, as Faces do Ciúme</i>	137
Figura 31 - Atores em contraluz para destaque da projeção na peça <i>Ruídos da Cidade</i>	140
Figura 32 - Destaque luminoso com luz frontal fechada no rosto do ator central em oposição à contraluz aberta nos outros atores da cena na peça <i>Ruídos da Cidade</i>	139
Figura 33 - Uso da contraluz para valorização dos painéis do fundo, usados como tela de projeção no espetáculo <i>Darwin</i>	142
Figura 34 - Cena inicial da apresentação, cujas coxias imaginárias são definidas pela luz, usada também para a entrada do público no espetáculo <i>Darwin</i>	143
Figura 35 - Cena da evolução da espécie em silhueta contra o fundo iluminado no espetáculo <i>Darwin</i>	145
Figura 36 - Uso da forma geométrica do triângulo para representar conflito no espetáculo <i>Darwin</i>	146
Figura 37 - Efeito de flutuação com o uso de luz lateral recortada e destaque com foco cruzado no espetáculo <i>Darwin</i>	147
Figura 38 - Destaque para a cantora com luz frontal e contraluz e dos músicos com contraluz em baixa intensidade <i>no color</i> no espetáculo <i>A Música e a Cena</i>	149
Figura 39 - Uso das cores primárias vermelho e azul na contraluz do espetáculo <i>A Música e a Cena</i>	150
Figura 40 - Ambientação cenográfica do espetáculo <i>O Inoportuno</i>	153
Figura 41 - Contraste entre luzes quentes (diurnas) e frias (noturnas) no espetáculo <i>O Inoportuno</i>	154
Figura 42 - Luz frontal recortada como uma forma de relação dos personagens com o mundo exterior na peça <i>O Inoportuno</i> ...	154
Figura 43 - Textura de cores e formas na ambientação da peça <i>O Inoportuno</i>	155

LISTA DE SIGLAS

ABrIC/OISTATBr	Associação Brasileira de Iluminação Cênica/ Centro Brasil da Organização Internacional de Cenógrafos, Arquitetos e Técnicos de Teatro
ABrIC-Pr	Núcleo Paranaense da ABrIC/OISTATBr
CCTG	Centro Cultural Teatro Guaíra – Curitiba-PR
CEFET-Pr	Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná
CPT	Curso Permanente de Teatro do Teatro Guaíra
FALEC	Faculdade Doutor Leocádio José Correia – Curitiba-PR
FAP	Faculdade de Artes do Paraná
LABIC	Laboratório de Iluminação Cênica da Faculdade de Artes do Paraná
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MinC	Ministério da Cultura
OISTAT	Organisation Internationale de Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre
PRONATEC	Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego
PUC-Pr ou SP	Pontifícia Universidade Católica do Pr ou SP
PQ	Prague Quadriennial (Quadriennial de Praga, Evento internacional de cenografia)
SENAC-Pr	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial do Paraná
TCP	Teatro de Comédia do Paraná
TELAB-FAP	Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UNESPAR/FAP	Universidade do Estado do Paraná - Campus Curitiba 2 - Faculdade de Artes do Paraná
UFPr	Universidade Federal do Paraná
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UTFPr	Universidade Federal Tecnológica do Paraná
WSD	World Stage Design (Exposição Mundial de Design Cênico)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OS TRÊS EIXOS DA INVESTIGAÇÃO ...	13
FORMAÇÃO EM COMUNICAÇÃO VISUAL.....	17
EXPERIÊNCIAS COM CRIAÇÃO CÊNICA	24
PRÁTICA DIDÁTICA.....	30
CAPÍTULO I DESIGN CÊNICO	41
1.1 O ASPECTO DO <i>DESIGN</i>	49
1.2 CRIAÇÃO EM COMUNICAÇÃO VISUAL	54
1.3 FUNDAMENTOS DO <i>DESIGN</i> APLICADOS AO TEATRO ..	57
1.3.1 Princípios do <i>Design</i>	61
1.3.2 Elementos do <i>Design</i>	64
1.3.3 Conceitos do <i>Design</i>	71
1.3.4 Técnicas Visuais	89
1.3.5 A Estruturação da Imagem	99
CAPÍTULO II ILUMINAÇÃO CÊNICA – TEORIA E PRÁTICA	107
2.1 A ILUMINAÇÃO COMO LINGUAGEM DO ESPETÁCULO	108
2.2 FUNÇÕES HISTÓRICAS DA LUZ.....	112
2.3 A ILUMINAÇÃO COMO APLICAÇÃO DO <i>DESIGN</i>	120
2.4. ALGUNS EXEMPLOS DE PROJETO DE ILUMINAÇÃO ...	125
2.4.1 Disparis	125
2.4.2 Otelo, as Faces do Ciúme	131
2.4.3 Ruídos da Cidade	138
2.4.4 Darwin	141
2.4.5 A Música e a Cena.....	148
2.4.6 O Inoportuno	152

CAPÍTULO III	UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO	158
3.1	FUNDAMENTAÇÃO PEDAGÓGICA	159
3.2.1	EMBASAMENTOS TEÓRICOS	175
3.2.2	PROCEDIMENTO METODOLÓGICO DA CRIAÇÃO	181
3.2.3	INSTRUMENTALIZAÇÃO TÉCNICA	184
3.2.4	EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA	186
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
	REFERÊNCIAS	191
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	197
	ÍNDICE REMISSIVO DE CONCEITOS, TERMOS TÉCNICOS, EQUIPAMENTOS E ACESSÓRIOS DE ILUMINAÇÃO CÊNICA	203

INTRODUÇÃO OS TRÊS EIXOS DA INVESTIGAÇÃO

Toda obra científica deve ser uma espécie de thriller – o relato de uma busca por algum Santo Graal.

Umberto Eco

É do fervor na busca de uma verdade, possibilidade ou hipótese que fala Umberto Eco¹ (2013) nessa epígrafe. Ele afirma, com isso, que a investigação científica deve ser movida pelo entusiasmo e pelo desejo de alcançar um resultado ou de empreender esse estudo. Isso é o que se pode dizer da presente pesquisa, cujo cenário foram as salas de aula, os ensaios, oficinas de luz, **palcos**, **coxias**², varandas e cabines de teatros, inegavelmente impulsionada pela curiosidade, pelo entusiasmo e pela vontade de fundir interesses e conhecimentos num percurso igualmente acadêmico, passional e profissional.

Assim, o objeto final dessa dissertação encontra-se no relato de uma experiência de ensino da iluminação cênica cujo desafio permanente foi o de unir dois universos aparentemente distintos: teatro e *design*³. Esse esforço surgiu da percepção dos

¹ Umberto Eco (1932-) – Filósofo, crítico literário, semiótico, novelista, professor e pesquisador italiano que narra, em seu mais recente livro publicado – *Confissões de um Jovem Romancista*, sua trajetória tardiamente iniciada de romancista e suas peripécias como escritor e ensaísta numa obra, como todos os seus escritos, científicos ou não, ao mesmo tempo interessante e divertida.

² Termos em negrito: ver Índice Remissivo de Conceitos, Termos Técnicos, Equipamentos e Acessórios de Iluminação Cênica na pág. 203.

³ Apesar da grande resistência ao uso da palavra inglesa, sobretudo pelo fato de que, à época da implantação dos cursos de *Design* no Brasil, o uso de “estrangeirismos” era legalmente proibido, o termo genérico *design* foi aprovado como designação oficial da profissão na plenária final do V ENDI – Encontro Nacional de Desenhistas Industriais, realizado em Curitiba em 1988. Derivada do latim *designare*, a palavra *design* significa projeto, configuração. O termo se distingue das palavras *drawing*, em inglês, e *dibujo*, em espanhol, que significam desenho, representação de formas por meio de linhas e sombras, diferente das palavras *design* e *diseño*, que definem a atividade

processos metodológicos do ensino e da criação em *design* como fundamentos aplicáveis tanto ao processo da concepção da luz cênica quanto ao do ensino e aprendizado da iluminação. Ao contrário do senso comum, a iluminação cênica não se resume à criação de belos **efeitos de luz**. Seu processo de criação para um espetáculo teatral significa muito mais do que isso, pois consiste no domínio de uma linguagem artística cuja expressão requer conhecimentos, habilidades e rigor específicos.

A opção por este recorte de abordagem no campo da iluminação se deu por uma característica particular de minha trajetória como iluminadora, cuja genealogia não se encontra na formação em teatro ou nas artes cênicas, mas em Comunicação Visual (CV), hoje **Design** Gráfico⁴. Foi esta formação acadêmica que deu origem à pesquisa de que trata esse trabalho dissertativo, seguida pelas atividades artística e docente com a iluminação cênica, ambas iniciadas, quase que simultaneamente, na década de 90. É dela também que advém a propensão por idealizar, tanto na atuação profissional quanto docente, a iluminação cênica como linguagem e como atividade do **designer**.

Etimologicamente, a palavra *design* significa algo como designar (FLUSSER, 2007, p. 181), o que corresponde ao conceito apresentado aqui da iluminação como elemento que possui o “desígnio” de representar, expressar, mostrar ou informar. Assim, o estudo e o domínio dos elementos e estratégias do *design*, aliados à inspiração e à intuição criativa, podem conduzir ao desenvolvimento de um projeto de iluminação cênica capaz de desempenhar na cena, ao mesmo tempo, funções práticas, semânticas, estéticas e poéticas.

projetual e não possuem similar correspondente em língua portuguesa (FREITAS, 1999, p. 23-4).

⁴ O ensino do *design* foi implantado no Brasil em 1963 com as habilitações PP – Projeto de Produto e CV – Comunicação Visual. Mais tarde, na formulação do Currículo Mínimo de Desenho Industrial em 1987, a CV foi renomeada como PV – Programação Visual, conforme registrado por Freitas em sua pesquisa (FREITAS, 1999, p. 169-70, 293) e, finalmente, como *Design* Gráfico no currículo de diversas instituições de ensino superior do país a partir de 2004, quando o MEC publicou a Resolução CNE/CES nº 5 com as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design.

O primeiro teste da afinidade entre a formação em *design* e o exercício da iluminação cênica se deu com a proposta do trabalho de conclusão de curso Manual Prático de Cenografia e Iluminação⁵, quando revelaram-se as similaridades e pontos convergentes entre as duas áreas. Foi com ela que configurou-se, para mim, a hipótese da utilização dos conhecimentos em *design* gráfico para o desenvolvimento de projetos de criação e expressão cênicas e, conseqüentemente, para a formação dos profissionais responsáveis por ela, inicialmente concentrados nas áreas de cenografia e iluminação. Este trabalho dissertativo pretende demonstrar como seu uso foi sendo transformado até alcançar os conceitos empregados na elaboração das disciplinas de *Design Cênico*, *Cenografia e Iluminação*⁶.

Essa hipótese pode ser melhor examinada quando fui convidada a lecionar, com menos de 2 anos de atividade profissional, a disciplina de Iluminação Cênica no Curso Superior de Teatro⁷. O convite me foi feito, principalmente, pelo fato de eu já

⁵ O projeto foi desenvolvido pelas acadêmicas Luciane Hilú, responsável pelo conteúdo de cenografia e eu, responsável pela abordagem relativa à iluminação cênica, sob a orientação do Prof. Ivens Fontoura. O objeto final do trabalho, apresentado como condição para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Visual da Universidade Federal do Paraná (UFPR) em 1991, foi o livro *Design Teatral: Cenografia e Iluminação Cênica*, obra concluída, mas não publicada.

⁶ Essas três disciplinas compõem, juntamente com outras disciplinas afins, a matriz apresentado na reforma curricular dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), aprovada em 2010 e implantada a partir de 2011. A nova proposta pedagógica apresenta o *Design Cênico* como disciplina obrigatória que introduz o tema das linguagens do espetáculo e permite a extensão às optativas específicas de Cenografia, Figurino, Maquiagem, Iluminação e Sonoplastia. Esse tema será mais detalhado no capítulo 3 dessa dissertação.

⁷ O referido curso, administrado pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-Pr), era coordenado e sediado nas dependências da Fundação Teatro Guaíra e depois foi transferido para a FAP, já configurando os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro, quando pude aplicar os mesmos fundamentos também na disciplina de cenografia. O atual curso Bacharelado em Artes Cênicas da FAP surgiu do Curso Permanente de Teatro do Teatro Guaíra, criado em 1962 e transferido para a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-Pr) em 1986. Informações disponíveis no site do CCTG <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=>

ser professora universitária no Departamento de Artes da UFPR em disciplinas, de alguma forma relacionadas às linguagens visuais do espetáculo como Metodologia do Projeto, Teoria da Cor e Semiótica. Foi assim que teve início minha trajetória de docência no teatro.

Para ensinar, eu precisei racionalizar o processo de criação cênica e elaborar um procedimento metodológico que a explicasse e foi na fundamentação da metodologia do projeto em *design* que eu encontrei o caminho para isso. Por suas características formais e concretas na composição e uso dos elementos do *design* no processo de concepção visual da cena, a disciplina de Cenografia me permitiu explorar mais profundamente os conceitos e princípios da comunicação visual na aplicação do **design** gráfico para a elaboração de uma teoria do **design** cênico. Com a de Iluminação, o processo se deu de forma diferenciada, pois a expectativa geral era de que o enfoque da disciplina tivesse um caráter mais técnico e prático, concentrado mais nos recursos tecnológicos do que em teorias e conceitos da criação. Foi só ao longo do tempo que eu consegui reverter essa realidade pela compreensão teórica e conceitual da criação em iluminação cênica praticadas no exercício do magistério e na atividade artística. O importante, para mim, era, então, mais do que demonstrar equipamentos e soluções técnicas, refletir e levar os alunos à reflexão sobre a luz cênica e sua expressão, ou seja, seus efeitos visuais e sensoriais na relação entre a concepção criativa e os resultados cênicos.

Dada minha incipiente atuação profissional⁸ e a pouca experiência prática, acabei por ensinar o que via: o exercício profissional intuitivo de Beto Bruel⁹, de quem eu era assistente na

884, consultado em 5/8/2013. Em 1993, foi finalmente transferido para a FAP, unindo-se ao já existente curso de Licenciatura em Artes – Habilitação em Teatro que passou a ser chamado de Curso de Licenciatura em Teatro.

⁸ Com pouco mais de dois anos de atividade teatral, a maior parte como assistente de iluminação de dois iluminadores brasileiros: Aurélio de Simoni e Beto Bruel.

⁹ Luiz Roberto Bruel (1950-) – Iluminador e empresário paranaense, atua profissionalmente desde 1971 e é proprietário da Iluminação Tamanduá, empresa curitibana de locação de equipamentos de iluminação cênica, há

época, confrontado ao conhecimento científico trazido da formação em *design*. O que eu ensinava aos alunos em formação de ator, diretor ou professor de teatro foi, durante algum tempo ainda, uma combinação dos conceitos em composição gráfica, comunicação e linguagem do *design* com o uso feito da luz nos trabalhos com iluminação aos quais assistia. Essa realidade só se modificou algum tempo mais tarde, com o aprimoramento de minha própria atividade como iluminadora e professora.

Como consequência, a experiência de ensino apresentada ao final desta pesquisa é resultado da minha formação e da adaptação dos seus conteúdos à atividade profissional e docente da iluminação cênica ao longo de 20 anos. Foi a sobreposição dessas três experiências, por meio da análise e do exercício do processo de criação da luz, que conduziu ao desenvolvimento de uma possível proposta metodológica capaz de amparar a prática pedagógica e didática da iluminação.

FORMAÇÃO EM COMUNICAÇÃO VISUAL

Os conceitos na área de *design* cênico apresentados nesta pesquisa, bem como o entendimento das linguagens do espetáculo como elementos de criação e expressão na realização de uma montagem ou produção cênicas, foram elaborados a partir dos conceitos do *design* gráfico, seus princípios e fundamentos. Depois de mais de dez anos de estudos em desenho industrial e comunicação visual¹⁰, ambos compreendidos como parte do

mais de 30 anos no mercado. Em mais de 40 anos de profissão recebeu 19 Prêmios Gralha Azul, 6 Prêmios Poty Lazarotto e 3 Prêmios Shell de Melhor Iluminador, além da Medalha de Ouro de Iluminação no WSD2009. Informações disponíveis no site Teatropédia da SP Escola de Teatro: http://teatropedia.com/wiki/Beto_Bruel, acessado em 31/7/2013. Seus trabalhos mais expressivos atualmente são resultados da parceria com o diretor Felipe Hirsch, da Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba, hoje sediada em São Paulo. É também membro ativo do Núcleo Paranaense da ABriC (ABriC-Pr) e das atividades nacionais e internacionais promovida pela organização.

¹⁰ Minha formação em *design* abrange tanto a especialização em Design de Embalagens, entre 1993 e 1994, a graduação em Comunicação Visual, de

conceito geral de *design*, pude aplicar os aprendizados e conhecimentos adquiridos no contexto teatral. Foi a formação em *design* que me permitiu perceber a iluminação cênica como uma linguagem que colabora para estabelecer a comunicação entre o **palco** e a **plateia**. Um de seus objetivos pode ser, então, o de colaborar com o encenador e o autor ao transmitir ou compartilhar com o espectador e até mesmo com os atores, músicos, bailarinos e outros membros da equipe de criação informações, mensagens ou emoções.

A grade de disciplinas que compunham o currículo da formação em Comunicação Visual ou *Design* Gráfico nas décadas de 80 e 90¹¹, descritas a seguir, contribuiu em grande parte para o pleno desenvolvimento da minha atividade como iluminadora cênica, principalmente no que diz respeito ao emprego da iluminação como linguagem e expressão artística. Foi nesse contexto que encontrei o embasamento teórico conceitual e compositivo para a perspectiva da iluminação como *design* e sua prática efetiva como Projeto de Comunicação Visual. Foi a organização desse currículo e os embasamentos apresentados em cada uma de suas disciplinas que permitiram o desenvolvimento das habilidades necessárias para compreender e conceber a iluminação cênica como instrumento de informação e comunicação, inclusos seus aspectos estéticos, poéticos e expressivos.

A estruturação do curso de Comunicação Visual da UFPR era centrada, então, na disciplina de Metodologia do Projeto, eixo básico da formação e ponto de convergência de toda a atividade do curso¹². O desenvolvimento do projeto configurava o centro em

1986 a 1990, ambas pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), quanto o ensino médio profissionalizante em Desenho Industrial pelo Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET-Pr), entre 1982 e 1985.

¹¹ Período de minha formação na Universidade Federal do Paraná, que aplicava uma grade curricular no formato citado, hoje bastante transformada e adaptada a novos princípios de formação.

¹² A disciplina de Metodologia do Projeto foi instituída como eixo fundamental na estruturação dos primeiros cursos brasileiros de *Design*, conforme pesquisa histórica do ensino em *design*, da Bauhaus até o ano de sua implantação no Brasil (1999), realizada por Sydney Fernandes de Freitas (1999, p. 83, 93 e 178). Freitas critica este modelo pedagógico ao denunciar

torno do qual gravitavam todas as outras disciplinas ou áreas de conhecimento num processo de problematização e busca de solução análogo e ajustável ao empregado no processo metodológico de criação do projeto de iluminação. Foi esse método de trabalho com criação em CV que transporte para o ensino da iluminação cênica. Nela, todos os fundamentos empregados do processo de ensino e aprendizagem serviam a um só fim: subsidiar a criação da iluminação para um espetáculo numa atividade projetual cujo desenvolvimento implica na integração e na interdisciplinaridade entre diversas áreas.

Com base no currículo da graduação em Comunicação Visual praticado na época de minha formação¹³, realizei um breve descritivo da contribuição de cada grupo de disciplinas para o entendimento e a aplicação desses conhecimentos na atividade teatral com objetivos práticos e didáticos. As disciplinas que mais instigaram o liame entre a iluminação cênica e o *design* foram aquelas que instrumentalizam o **designer** gráfico para expressar-se artisticamente, para comunicar e interpretar mensagens visuais por meio dos recursos das linguagens visuais.

Essas disciplinas foram organizadas, a seguir, em quatro grupos, dos quais os três primeiros constituem a fundamentação básica do *design*: o primeiro dedicado à forma e sua expressividade, o segundo com ênfase na natureza da luz e da cor

tradições reprodutivistas do ensino do *design*, nas quais se aplica, de maneira acrítica, o conceito de “projeto como espinha dorsal do ensino” e o exercício prático como formato mais adequado ao ensino do *design*, em detrimento do conhecimento e do uso de novas tecnologias, técnicas contemporâneas e métodos científicos de pesquisa e ensino, na época (FREITAS, 1999, p. 4 e 106). No entanto, esse formato serviu, num primeiro momento, ao modelo de interdisciplinaridade empregado na criação e ensino da iluminação cênica, que também, sofreu, assim como no caso do ensino do *design*, transformações pedagógicas.

¹³ Não foi realizada nenhum tipo de pesquisa ou análise do currículo atual do curso de CV, considerado irrelevante para o desenvolvimento desse estudo, visto que considero, aqui, mais a possibilidade de uma estruturação específica para a formação em *design* cênico, como a apresentada ao final do trabalho, do que o aproveitamento da formação em *design* gráfico, ou outra formação qualquer, para a qualificação de profissionais no âmbito da criação em artes cênicas e linguagens do espetáculo.

e o terceiro concernente à comunicação, informação e semiótica. Além desses, há ainda um quarto grupo, cuja analogia com o caráter artístico do teatro se faz mais evidente, mesmo que em contextos diferentes, por tratar da história das artes e das manifestações artísticas e culturais.

Por fim, duas outras disciplinas estão destacadas dessa estruturação pela sua importância na relação estabelecida entre a formação em comunicação visual e a iluminação cênica e por apresentarem alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento desse trabalho: Metodologia do Projeto e *Design Cênico*.

Forma e Expressão

As disciplinas de Teoria da Forma, Plástica, Expressão I, II e III, além da de *Composição*, foram fundamentais no desenvolvimento das habilidades criativas no plano e no espaço. Seus conceitos, estratégias e fundamentações teóricas da criação, percepção visual e estética permitiram a compreensão do aspecto plástico e artístico da luz como manifestação estética do espetáculo, suas potencialidades expressivas e compositivas, bem como o exercício e domínio das técnicas de criação e composição. O livro *Arte e Percepção Visual*, de Rudolf Arnheim (2012) norteou boa parte dos estudos na área da percepção e análise da expressão gráfica, acompanhado do livro *Criatividade e Processos de Criação*, de Faiga Ostrower (1991), cuja exploração dos processos criativos e compositivos permitiu, ao lado da *Fenomenologia* de Merleau-Ponty (2009), não só a minha compreensão desses processos, mas também sua aplicação no *design* e nas artes.

Além do aspecto criativo, a instrumentalização técnica para a expressão no plano bidimensional me foi dada em disciplinas específicas da área do desenho, que colaboraram ainda para o desenvolvimento da percepção espacial, o conhecimento das formas geométricas e o domínio compositivo sobre os elementos e princípios do *design*. As mais importantes nesse aspecto foram *Desenho Geométrico*, *Geometria Descritiva*, *Desenho Técnico* e *Desenho Artístico*.

As disciplinas de Desenho Básico, Desenho Arquitetônico, Desenho Mecânico e Perspectiva do ensino médio também colaboraram em grande parte para o desenvolvimento das habilidades criativa e expressiva, tanto bi quanto tridimensionalmente. O constante exercício de criação e expressão gráficas possibilitaram o aprimoramento necessário nesse campo para o exercício posterior de criação e representação gráfica da luz.

Luz e Cor

A natureza e o comportamento da luz, bem como a percepção e a psicologia das cores, foram estudados na disciplina de Teoria e Prática da Cor, que também propunha considerável porção de exercícios e experimentações práticas com a cor. *Psicodinâmica das Cores*, de Modesto Farina (1982) e *Da Cor à Cor Inexistente*, de Israel Pedrosa (1989) foram dois livros imprescindíveis nos meus estudos e na elaboração dos conteúdos didáticos para a iluminação cênica, principalmente no que diz respeito aos aspectos físicos e psicológicos da cor como instrumento de expressão e de comunicação no teatro.

As disciplinas de Arte Gráfica I e II também colaboraram para o domínio e aplicação dos **sistemas cromáticos**, quadricromia e uso das cores em composições visuais, além do estudo da relação entre **cor-luz** e **cor-pigmento**, noção fundamental para o uso da luz e da cor no teatro. A acuidade visual, reação e adaptação fisiológicas à luz e as relações entre luminosidade e percepção visual foram objetos de estudo nas disciplinas de Ergonomia I e II. A disciplina de Teoria das Técnicas e dos Materiais também forneceu consideráveis informações a respeito da luz e da cor dos materiais em processos construtivos.

Informação, Comunicação e Semiótica

Enfatizando a que considero como principal função da luz no teatro, as disciplinas de Teoria da Informação e Comunicação I e II foram importante não só durante o curso, mas principalmente na pesquisa para TCC. Logo em seguida está a disciplina de Semiótica, cujo estudo conduz por uma peregrinação entre semiótica peirciana e a semiologia saussuriana até alcançar a

semiologia do teatro. Por meio de duas importantes obras pesquisadas: Informação, Comunicação e Semiótica, de José Teixeira Coelho Netto (2010) e Semiologia Teatral, de Jacó Guinsburg (2006), colaboraram para o entendimento da iluminação cênica como linguagem e instrumento de informação e comunicação do espetáculo. Alguns autores, trazidos por Guinsburg em sua coletânea de textos, permitiram esse entendimento e em muito enriqueceram os estudos da semiótica e da comunicação no teatro como Tadeusz Kowzan (2006), com o texto O signo Teatral, e Jindrich Honzl (2006) com A Mobilidade do Signo Teatral, entre outros.

História, Ética e Estética

A meu ver, a História, a Ética e a Estética são conhecimentos basilares de qualquer formação profissional, pois congregam elementos da formação do indivíduo em suas relações sociais e culturais. Quando aplicadas ao ensino do *design* ou da iluminação, aparecem em diferentes contextos e matérias, podendo introduzir tanto a história quanto a ética da prática profissional. A disciplina Ética, Legislação e Normas para o Desenho Industrial abordou temas específicos das leis, direitos e deveres dos profissionais da criação em *design* como direitos autorais, relação interpessoal e situações trabalhistas, além de gerar discussões e conscientizações relevantes entre professor e alunos, todos úteis também a formação em teatro. Em relação à história, sua importância esteve em me fazer conhecer a história das artes, os estilos artísticos, as contextualizações sócio-político-culturais de cada período da história da humanidade e da arte num contexto mais geral, como abordado nas disciplinas de História da Arte Brasileira, Estética e História da Arte, ou num contexto específico do *design* em disciplinas como a História das Técnicas e do Desenho Industrial, História da Industrialização Brasileira, Estudo dos Problemas Brasileiros. Além dos livros de história, o livro Estética e Filosofia, de Mikel Dufrenne (2012), cuja explicação do belo e da estética permitiu não só a minha compreensão da estética quanto o entendimento da sua aplicação no *design* e nas artes, revelou-se como importante referência posterior para o ensino do teatro e da iluminação.

Metodologia do Projeto

Nos cursos de CV e PP, o processo de desenvolvimento do projeto promovido pelas disciplinas de Projeto configurava o eixo estrutural da formação em *design*, empregando todos os seus fundamentos e princípios. Foi na aplicação de seus conceitos às artes criativas da cena, com forte influência do estudo e exercício dos processos de criação, que encontrei a mais forte relação entre o *design* e o teatro. Foram esses conceitos que permitiram a adaptação do processo de criação em comunicação visual ao processo de criação em iluminação cênica, num sistema de problematização e busca de soluções análogo ao desenvolvido nas disciplinas de Metodologia do Projeto e Projeto em Comunicação Visual I, II e III. A exploração de exercícios de criatividade, *brainstorming* e geração de alternativas utilizados pelo *design* são recursos pouco utilizados na prática teatral, mas que podem colaborar significativamente com o processo de ensino/aprendizagem e com o exercício do *design* cênico.

Design Cênico

A disciplina de Linguagens da Dança tinha tão pouca importância no currículo do curso que acabou por ser extinta da sua grade curricular. No entanto, foi exatamente essa disciplina que permitiu meu primeiro contato com o teatro e a iluminação cênica pelo caminho da criação¹⁴. Numa abordagem visionária das formas de expressão visual em espetáculos de dança, o conteúdo da disciplina buscava estabelecer um vínculo entre as artes visuais e as artes cênicas. O que era apresentado como “linguagens da dança”, era justamente o conjunto de elementos visuais que compõem um espetáculo cênico, ou seja, as linguagens do espetáculo.

¹⁴ Eu já frequentava o teatro, na época da faculdade, e assistia muitos espetáculos musicais e peças de teatro, mas, como muitos, nunca havia nem me dado conta, como mera espectadora, da existência dos aparatos de iluminação cênica e do trabalho da equipe de criação envolvida em um espetáculo teatral, sobretudo na época.

Ao realizar, como atividade dessa disciplina, uma entrevista com o cenógrafo uruguaio Carlos Kur¹⁵, eu soube que haveria no Teatro Guaíra uma “Oficina de Luz” ministrada pelo iluminador carioca Aurélio de Simoni¹⁶. Aurélio estava em Curitiba para criar a luz do espetáculo *A Vida de Galileu* a convite do Teatro de Comédia do Paraná (TCP) e foi nessa oportunidade que pude realmente conhecer e me encantar com a linguagem da iluminação cênica. Esse contato e a participação na oficina resultaram em alguns trabalhos acadêmicos para diferentes disciplinas que deram origem ao posterior trabalho de conclusão de curso e ao conceito de **design** cênico.

EXPERIÊNCIAS COM CRIAÇÃO CÊNICA

As minhas experiências profissionais com criação cênica tiveram início, simultaneamente, nas áreas de comunicação visual para espetáculo, cenografia e iluminação. Por muito tempo desenvolvi os três tipos de linguagem, principalmente na

¹⁵ Carlos Kur – Cenógrafo e Iluminador uruguaio, estudou desenho e pintura na Escola de Belas Artes de Montevideu. Em 1967/68 estudou cenografia, figurino e iluminação no teatro Seadler’s Wells, em Londres, atuando como cenógrafo e iluminador das montagens de repertório do Balé Teatro Guaíra (BTG) e das óperas produzidas em mais de 20 anos. Foi o Diretor de Palco do Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG), tendo sido ainda responsável pela estruturação cenotécnica do Complexo do Guaíra, inclusos os setores de Cenotécnica, Costura, Sonoplastia e Iluminação no auge da capacidade produtiva e de recursos humanos do CCTG. Informações disponíveis no site do CCTG: <http://www.teatroguairalatraviata.blogspot.com.br>, acessado em 2/5/2013.

¹⁶ Aurélio de Simoni (1948-) – Iluminador carioca, iniciou sua carreira em 1979 com o espetáculo *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, depois de ter trabalhado por alguns anos com Jorginho de Carvalho. Estabeleceu parceria com Luiz Paulo Nenen em 1980, com quem trabalhou até 1984. Em 1987 faz a iluminação de *A Vida de Galileu*, com direção de Celso Nunes para o Teatro de Comédia do Paraná (TCP) em Curitiba. Informações disponíveis na página da Teatropédia organizado pela SP Escola de Teatro: http://teatropedia.com/wiki/Aurélio_de_Simoni, acessado em 2/8/2013.

Companhia Papa Brasilis¹⁷, da qual fui integrante e para a qual desenvolvi diversos trabalhos de material gráfico para espetáculos e eventos, além dos projetos de iluminação e cenografia para peças teatrais. Particpei também como iluminadora de algumas montagens amadoras e provas públicas do curso de teatro, mas foi um pouco antes, como assistente de iluminação de Aurélio de Simoni e, em seguida, de Beto Bruel, que pude realmente vislumbrar a condição profissional do **designer** no teatro. Em montagens profissionais de expressão, assistindo e partilhando o trabalho de investigação, concepção e realização cênicas para grandes espetáculos, realidade que muitos jovens profissionais tardam a vivenciar, pude conhecer realmente o teatro por trás dos **bastidores** e em sua verdadeira essência. Com Aurélio (de Simoni) e Beto (Bruel), tive a oportunidade de testemunhar, logo de início, o trabalho realizado em espetáculos profissionais com especial qualidade técnica, artística e de produção, subvertendo um pouco a ordem comum do percurso profissional de novos artistas.

Talvez tenha sido essa situação e o contato com grandes produções, teatros bem estruturados e acesso a equipamentos de última geração, os principais responsáveis pela assimilação tão rápida do processo e sistematização do trabalho com a iluminação cênica. O fato é que essas experiências permitiram congregiar o conteúdo do **design** a tudo o que vinha sendo visto e experimentado ao lado dos profissionais com quem eu trabalhava. Também se fortaleciam as reflexões sobre a produção desses

¹⁷ Companhia teatral curitibana, atuante entre os anos de 1990 e 1994 por iniciativa de Adônis Rique e George Sada com a participação, além de mim (Nadia Luciani), de Marcia Moraes, Sueli Araújo e Luigi Carvalho. Entre suas produções mais importantes estão os espetáculos Ionesco, Ionesco, com direção de Lilian Fleury e Caim, com direção de Edson Bueno, ambos com figurinos de Adônis Rique e iluminação de Beto Bruel. Eu desenvolvi os dois projetos gráficos comunicação visual e compartilhei a criação da cenografia com Adônis Rique, além de fazer assistência de iluminação e operar a luz. Na peça infantil Quick-Quash, com direção de George Sada, já pude criar a luz, bem como cenografia com Adônis Rique e a comunicação. A companhia realizava também outras atividades artísticas e culturais, além de participar com seus espetáculos de mostras e festivais de teatro pelo Brasil. Fonte: registros da companhia.

artistas e uma visão holística do processo de criação coletiva que dá origem a um espetáculo teatral.

Acompanhar a criação empírica desses iluminadores me fez perceber as possibilidades que o enfoque do **design** poderia trazer para esse processo criativo, indicando, para mim, uma nova especialização para o *design* gráfico: o *design* teatral. Nesse contexto, a criação poderia ser fundamentada e assumir suas funções e propósitos expressivos e comunicativos. Eu percebia que a luz criada por esses iluminadores consistia numa manifestação pura da arte, ou seja, tinha um caráter intuitivo, baseado na experiência, mais estético e plástico do que comunicativo. Sem se preocupar em transmitir informações mais precisas para o público, o fruto de sua criação era a expressão de suas percepções de vida e emoções, ao invés de ser fruto da reflexão ou de uma concepção racional e conceitual. No entanto, a qualidade artística do trabalho era inquestionável, o que estimulava ainda mais o desenvolvimento, paralelo à atividade de assistente de luz, da minha pesquisa de TCC, fonte de interessantes descobertas a respeito da história do teatro e da tecnologia teatral, resultando em novas maneiras de perceber a iluminação cênica.

Ler artigos e referências sobre percepção teatral, dramaturgia, elementos do espetáculo, cenografia, cenotécnica e arquitetura teatral, sobretudo nos estudos de Hamilton Saraiva¹⁸ (1989), Jean-Jacques Roubine¹⁹ (1998) e Roberto Gill Camargo²⁰ (2012), permitiu constatar as transformações históricas da

¹⁸ Hamilton Saraiva (1934-2005) – Iluminador e professor de iluminação da ECA/USP, era mestre e doutor em artes, sendo o primeiro pesquisador brasileiro a dedicar-se ao estudo científico da iluminação cênica.

¹⁹ Jean-Jacques Roubine (1939-90) – Pesquisador francês, doutor em letras, lecionou teatro na Universidade de Paris VII. Autor dos livros *A Arte do Ator*, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* e *A Linguagem da Encenação Teatral*, publicados no Brasil pela Zahar. Biografia nos livros do autor.

²⁰ Roberto Gill Camargo – Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, é professor de iluminação na Universidade de Sorocaba. Participou repetidas vezes do Seminário de *Design* de Iluminação Cênica da ESMAE (Portugal), atua na área de *design* de luz e, pelo interesse na pesquisa do aspecto conceitual da iluminação, possui cinco livros publicados sobre prática de encenação, linguística e semiótica do espetáculo. Biografia no livro *Função Estética da Luz*, de sua autoria.

iluminação, da **cenografia** e do **espaço cênico**. Com as experiências e estudos de Edward Gordon Craig²¹ e Adolphe Appia²², pude compreender as potencialidades simbólicas e funcionais que a luz havia adquirido no final do século XIX e início do século XX e notar como elas poderiam ser trabalhadas e concebidas, de forma mais integrada e planejada, a partir dos fundamentos do **design**.

Logo depois desse período, comecei a criar meus próprios projetos de iluminação para espetáculos amadores e, pouco depois, profissionais. Não havia muitos iluminadores em Curitiba e Beto Bruel dominava, quase que totalmente, o mercado da iluminação teatral na região. Como meu trabalho começou a ser bem aceito e cada vez mais solicitado, tive a oportunidade de criar diversos projetos para importantes diretores e coreógrafos, cujo renome e competência contribuíram muito para meu rápido desenvolvimento como iluminadora. Minhas experiências, desde aquela época, foram bastante diversificadas e incluem, na criação e na assistência de luz, tanto peças teatrais e óperas quanto

²¹ Edward Gordon Craig (1872-1966) – Ator, diretor, produtor e teórico inglês, iniciou sua carreira como ator no *Lyceum Theatre*, em Londres, em 1889. Porém, sua maior contribuição para o teatro deve-se às suas encenações, como *Dido e Enéas* (Inglaterra, 1900), *Acids and Galatea* (Inglaterra, 1902), *The Vikings* (Inglaterra, 1903) e *Romersholm* (Itália, 1907), assim como seus escritos teóricos: *The Art of Theatre*, de 1905; *The Mask*, revista publicada entre 1908 e 1929, que incluía seu notável artigo sobre interpretação *The Actor and the Ubermarionette*, de 1907; *A Portfolio of Etchings*, de 1908, sobre conceitos cenográficos; *Towards a New Theatre*, de 1913; além de suas memórias em *Index to the Story of my Days*, de 1957. Fundou na Itália a *School for the Art of the Theatre*, em 1913, fechada com o advento da Primeira Guerra Mundial (1914-18). Biografia disponível na Dissertação de Mestrado de Luciana Barone. (2002, p. 29).

²² Adolphe Appia (1862-1928) – Teórico e diretor teatral suíço, publicou suas formulações conceituais em edições como *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* (1895), *Music and Staging* (1899) e *The Living Work of Art* (1921). Appia idealizava a iluminação como elemento de ênfase para destacar o ator na cena. Para ele, que desenvolveu o projeto de iluminação para 18 óperas de Wagner, a luz consistia numa melodia musical, que deveria ser marcada pelo ritmo estabelecido pela trilha sonora. Biografia disponível na Dissertação de Mestrado de Luciana Barone. (2002, p. 29).

espetáculos de dança e música, além de algumas outras experiências com exposições e eventos.

Em todos esses projetos de iluminação eu buscava aplicar os fundamentos e princípios do **design** e a interdisciplinaridade característica dos procedimentos metodológicos da criação em comunicação visual revelava-se um caminho eficiente para solucionar os “problemas” surgidos no processo de concepção e realização cênicas. Eu percebia a carência de métodos e procedimentos para a criação em iluminação e buscava coordenar as minhas pesquisas e estudos com o desenvolvimento dos projetos com os quais me envolvia. Assim tem sido até os dias de hoje, compartilhando sempre meu tempo entre os estudos e a prática da iluminação cênica. Não foi diferente durante todo o período de realização do mestrado.

Apesar da intenção de reduzir o ritmo de trabalho profissional para dedicar-me ao desenvolvimento da pesquisa, a quantidade de convites e propostas só aumentou. Por fim, esse fato acabou por contribuir, paradoxalmente, com os resultados, pois permitiu a constante avaliação das descobertas, proposições teóricas e conclusões do estudo feito. O período de formatação da pesquisa foi longo e sua proposta nutrida por muitos anos. Diversos projetos de criação compartilharam do processo de redação da proposta do projeto e de seu desenvolvimento, colaborando sempre para aprofundar e enriquecer a pesquisa teórica com experimentos e descobertas práticas. As divagações acerca da criação, dos procedimentos e dos resultados alcançados por meio da linguagem da luz em um espetáculo motivaram a pesquisa e a transformaram continuamente, alterando focos e direcionando ativamente os resultados obtidos.

Ao final do capítulo 2, destinado à exploração da luz cênica como aplicação do **design**, cito alguns dos projetos desenvolvidos nesse período, cujos processos de criação e execução foram escolhidos por consolidarem as ideias e reflexões acerca da prática e do ensino da iluminação cênica alicerçadas nos fundamentos do *design*. O primeiro foi *Disparis*, trabalho desenvolvido em 2010 que, quando selecionado para representar o Brasil na exposição internacional de design cênico, a WSD2013, realizada em Cardiff, no Reino Unido, foi transformado em instalação performática. A luz

criada para esse espetáculo apresentou o desafio de integrar **palco** e **plateia** numa relação dialógica que favorecesse a cumplicidade do espectador com a encenação. Continuando, apresento as peças *Otelo*, *as Faces do Ciúmes* e *Ruídos da Cidade*, ambas de Silvia Monteiro²³, seguidas de *Darwin*, de Fabio Salvatti²⁴. Na primeira, a luz desempenha a função delicada de contrapor cenas narrativas e encenadas, fazendo uso de **contrastes** significativos de ângulos e cores. No segundo espetáculo, destaco a fundamental parceria entre luz e som como estímulos sensoriais na condução da narrativa. O destaque da luz criada para a peça *Darwin* está no caráter **performativo** tanto de sua criação quanto da **execução**, uma demanda das características **pós-dramáticas** da proposta de encenação do diretor²⁵.

Em seguida, cito o projeto de iluminação do espetáculo musical *A Música e a Cena* apresentado no Festival de Curitiba de 2013, cuja concepção responde à proposta metalinguística de encenação com uma atuação também **performativa**. Cada um de seus elementos de criação responde, com a **operação da luz**, variações tonais e de foco, às demandas narrativas da construção cênica. Apresento ainda um último projeto de iluminação desenvolvido para a peça *O Inoportuno*, de Harold Pinter, dirigida

²³ Silvia Monteiro – Atriz, diretora e professora de teatro na Pontifícia Universidade Católica do Paraná e no Teatro Barracão EnCena. Foi fundadora do teatro Lala Schneider com João Luiz Fiani e Luiz Carlos Pazello, atuou em diversos espetáculos e dirigiu outros em mais de 20 anos de carreira.

²⁴ Fábio Guilherme Salvatti – Diretor teatral e professor paranaense, é Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2010) com estágio de pesquisa na *Queen Mary University of London*, Reino Unido, Mestre em Teatro pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (2004) e Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (2001). Atua hoje como diretor, dramaturgo, pesquisador e coordenador do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.. Informações disponíveis no currículo publicado no site da Plataforma do Sistema Lattes do CNPQ: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4774377Z3>, consultado em 2/8/2013.

²⁵ No corpo do capítulo 2 retornarei a todos esses temas e abordagens conceituais das características de criação e execução dos projetos de iluminação citados.

por Ênio Carvalho²⁶, cujos resultados exploravam o caráter **performático** e informativo da luz em resposta à necessidade de registrar, de maneira não linear ou cronológica, a passagem do tempo por meio das variações entre o dia e a noite.

As particularidades da pesquisa iam sendo transformadas na medida em que surgiam essas propostas e os projetos com os quais eu me envolvia e pela forma com que esses processos criativos aconteciam, revelando novos caminhos e redirecionando os estudos a cada experiência profissional e cada desafio criativo, estimulados ainda pelas práticas didáticas paralelas em sala de aula, instituições e teatros onde tive a oportunidade de lecionar nesse período.

PRÁTICA DIDÁTICA

Uma importante fonte de pesquisa para a elaboração da prática pedagógica, cuja aplicação apresento ao final desse trabalho, foi o exercício do ensino da iluminação cênica nos mais diferentes níveis de formação em oficinas práticas, cursos acadêmicos e eventos e a necessidade de organizar os conteúdos para preparar essas aulas e palestras.

A experiência como assistente de grandes iluminadores permitiu um entendimento didático, estético e ético da importância e responsabilidade no desempenho da luz em um espetáculo. Foi por meio desse entendimento que pude fazer as associações, reflexões e sistematizações a respeito do ensino da iluminação antes até de poder considerar-me, eu mesma, uma profissional da luz. O fato de

²⁶ Ênio José Coimbra de Carvalho – Ator, diretor e escritor gaúcho, graduado pelo Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1962), em Filosofia pela Universidade do Rio Grande do Sul (1965) e pela Universidade Federal do Paraná (1975), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (1980) e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1985). Atualmente reside em Curitiba e é professor associado da FAP e professor titular e diretor da Faculdade Doutor Leocádio José Correia (FALEC). Informações disponíveis no site da Wikipédia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ênio_Carvalho, consultado em 13/8/2013.

ser *designer* foi, assim, o que efetivamente me permitiu assumir uma disciplina ainda pouco conhecida, mas que, por esse viés, pode ser compreendida como elemento visual do espetáculo, ou seja, como produto da comunicação visual, do *design*.

Quando comecei a criar meus próprios projetos, buscava trazer para a sala de aula as experiências e resultados que alcançava na atividade prática e, da mesma forma, aplicar nos trabalhos o que vinha pesquisando e expondo em sala de aula. Nos dois sentidos, os fundamentos do *design* e sua interdisciplinaridade demonstravam ser adequados à abordagem conceitual da criação em iluminação cênica. Eu percebia a carência de métodos e procedimentos para a formação em iluminação e buscava suprir as deficiências de materiais de pesquisa e referência disponíveis com o uso de fontes teóricas e bibliografias que relacionassem as teorias do *design* com os aspectos técnico e artístico da iluminação. As informações compartilhadas com alunos, ouvintes, colegas e demais interessados na luz como objeto de estudo foram sempre sendo confrontadas com as diversas atividades relacionadas e geravam seus frutos teóricos.

Além disso, algumas atividades como tradutora técnica em montagens e turnês contribuíram para um entendimento mais amplo do processo de criação, montagem e execução de um projeto de iluminação cênica em âmbito internacional. Nesse período tive a oportunidade de trabalhar com iluminadores vindos de outros países e conhecer um pouco da realidade da iluminação fora do país, bem como seus métodos de trabalho, **escritura técnica** e instrumentos de iluminação aos quais tínhamos pouco acesso no Brasil na época²⁷.

²⁷ A fluência em inglês, francês e espanhol permitiu também a minha atuação como iluminadora, assistente de iluminação ou tradutora técnica em montagens de companhias estrangeiras em temporada ou turnê pelo Brasil, como a DCA, de Phillipe Découflé, em 1992; a *Royal Shakespeare Company*, em 1995; o Balé Béjart, em 1996 e a Chamecky & Lerner Cia. de Dança, de Nova York, entre os anos de 1994 e 1997, num deles como assistente do iluminador americano Stan Pressner. Em 1998 e 1999 criei luz para dois espetáculos de teatro/dança do holandês Pieter de Ruiters com a Cia. Rua das Flores, em Curitiba, e traduzi as palestras do francês Jean-Louis Montheil, em 2007 e da *Compagnie Dulcinée Langerfeld*, do Canadá, em 2011 para os

O resultado de todas essas experiências foi a elaboração do conteúdo programático da disciplina e de uma apostila com os conhecimentos que julgava fundamentais para as aulas, a maioria extraídos da pesquisa acadêmica já citada. O material desenvolvido e organizado pedagogicamente foi sendo testado e melhorado com sua aplicação e pela participação dos alunos, colegas, assistentes e monitores. Essa participação consistia em trocas e compartilhamento de informações em sala de aula, nos trabalhos desenvolvidos conjuntamente, em montagens acadêmicas, amadoras ou profissionais e pela própria atuação de muitos desses alunos, que hoje integram o quadro de profissionais disponíveis no mercado da iluminação cênica em Curitiba como assistentes de iluminação, operadores e até mesmo criadores de luz, apesar da pouca experiência.

A escassez de profissionais habilitados para o ensino da iluminação cênica em Curitiba fez com que eu fosse convidada também para dar aulas em outros cursos e ser bastante requisitada para ministrar oficinas em festivais de teatro e dança, cursos profissionalizantes promovidos por iniciativas públicas e privadas²⁸,

eventos internacionais da Associação Brasileira de Iluminação Cênica, centro Brasileiro da Organização Internacional de Cenógrafos, Arquitetos e Técnicos de Teatro (ABrIC/OISTAT-BR). Fiz ainda a tradução de todas as fichas técnicas dos teatros e *riders* dos espetáculos estrangeiros para dois importantes Festivais Internacionais: o 8º FIL – Festival Internacional de Intercâmbio de Linguagens, no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 2009, e a 1ª Bienal de Dança em Curitiba, em 2012 e participei de duas edições da PQ e uma do WSD, em suas diversas palestras, mesas de discussão e demais eventos da programação.

²⁸ Desde 1991 ministrei oficinas e cursos livres de iluminação cênica para a UFPR (evento *A Barbárie* em 1991 e no Festival de Antonina em 1995 e 1996), para a Secretaria de Estado da Cultura (projeto *Oficinas Integradas* em 1994 e 1996), para a PUC-Pr (*8º N Design* em 1997), para o FAS – Fundo de Ação Social da Prefeitura de Curitiba (curso profissionalizante em 1998), para a URB – Universidade Regional de Blumenau (Festival de Blumenau em 1999), para a FAP (projetos de extensão em 1966, mostra de teatro em 2008 e 2012 e LABIC entre 2011 e 2013), para o CCTG (*Projeto Paranização* em 2006), para os Festivais de Dança de Cascavel (2008) e Chapecó (2012), para a ABrIC/OISTATBr (*Semana de Tecnologia Cênica do Novelas* em 2008 e Manhãs Iluminadas em 2005 e 2008) e para a Funarte (*Oficinas Integradas do CTAC* em 2007, 2009 e 2012).

além de dois cursos de pós-graduação *latu senso*²⁹ e das atividades do projeto de extensão LABIC³⁰. Sem acesso a recursos materiais, instalações elétricas e equipamentos que me permitissem ministrar aulas práticas, o grande desafio era ensinar, na teoria, os princípios de uma atividade considerada eminentemente prática e técnica. Parecia impossível falar de iluminação cênica sem demonstrar os resultados ou os **efeitos de luz** que poderiam ser alcançados com o uso de seus recursos tecnológicos e procedimentos técnicos. Comecei, então, a elaborar o embrião da abordagem que almejo hoje para o ensino da iluminação cênica. Eduardo Tudella³¹ (2012, p. 23) explica a importância dessa abordagem ao destacar a relevância dos estudos voltados para a formação de um artista familiarizado com o ambiente técnico dos conhecimentos em eletricidade, equipamentos e instalação cênica, mas cuja natureza estético-poética da atividade que exerce demanda uma formação paralela no campo das artes, da estética e da comunicação.

²⁹ Especialização em Teatro da FAP em 2000, Especialização em Cenografia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), nas turmas de 2009 e 2013 e MBA (*Master in Business Administration*) em Dança da Faculdade Inspirar de 2011 a 2014, nas sedes de Curitiba, Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre.

³⁰ Laboratório de Iluminação Cênica da Faculdade de Artes do Paraná (LABIC-FAP), projeto de extensão mantido pela Faculdade de Artes do Paraná desde 2010 sob a minha coordenação com vistas ao estudo, pesquisa e atividades de extensão em Iluminação Cênica. O projeto promove, além do atendimento aos alunos dos diversos cursos da instituição no desenvolvimento de seus projetos artísticos e acadêmicos, oficinas, palestras, eventos e projetos de extensão e pesquisa junto aos monitores e comunidades interna e externa à FAP.

³¹ Eduardo Tudella (1953-) – *Designer*, diretor, cenógrafo, iluminador, professor e pesquisador baiano, formado em direção teatral na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em cenografia pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) e mestre em *lighting design* pela *New York University* (NYU). É professor dos cursos de artes cênicas da Escola de Teatro da UFBA e defendeu recentemente sua tese *Práxis Cênica Como Articulação da Visualidade: a luz na gênese do espetáculo*. Informações disponíveis no site da Teatropédia: http://teatropedia.com/wiki/Eduardo_Tudella, consultado em 23/6/2013.

A principal referência no planejamento dessas oficinas e na organização do material didático surgiu da experiência com as disciplinas de Metodologia do Projeto em CV, Semiótica e Teoria e Prática da Cor na UFPr. O conteúdo da citada oficina com Aurélio de Simoni, acrescido da pesquisa feita para o meu trabalho de conclusão de curso e da observação do processo de criação de Beto Bruel, serviram como referência complementar, principalmente no que diz respeito ao universo teatral e cênico. Desenvolvido a partir da sistematização do trabalho com a iluminação cênica e das fundamentações do **design**, esse conteúdo didático foi agora acrescido de alguns fundamentos pedagógicos e está detalhado do capítulo 3 dessa dissertação. No início, no entanto, a formulação do conteúdo programático da disciplina e dos primeiros cursos e oficinas de Iluminação era dividida em duas partes:

A primeira tratava dos conceitos gerais de teatro, da estrutura de uma montagem e do papel a ser desempenhado pelas linguagens do espetáculo, ou seja, das áreas artísticas que eu começava, então, a classificar e conceituar como **Design** Teatral. Essa parte do programa apresentava um enfoque mais teórico e reflexivo da iluminação e era composta por temas como: a) conceitos, funções, aplicações e profissionais de iluminação como linguagem do espetáculo cênico; b) estruturação e montagem de um espetáculo; c) transformações históricas do **espaço cênico** e história da iluminação; d) embasamentos teóricos da iluminação: teoria da informação, semiótica e estética.

Apesar de apresentar conteúdos mais práticos e técnicos, a segunda parte trazia também uma abordagem teórica e reflexiva, ou seja, tratava, na teoria, dos aspectos técnicos e práticos da iluminação. Os temas eram: e) recursos técnicos da iluminação; f) variáveis da luz: equipamento, posição, cor e movimento; g) documentos da luz: mapa, roteiro e relação; h) eletricidade básica para teatro; i) processo de criação em iluminação cênica. Sempre que possível, eram efetuados experimentos práticos de criação, montagem e **execução**, mas os recursos disponíveis e as condições para isso quase nunca ocorriam nem eram satisfatórias, dificultando, inclusive, os processos avaliativos.

A prática das aulas, mesmo quando o conteúdo abordava temas técnicos como equipamentos ou eletricidade básica,

aconteciam numa abordagem conceitual, concentrando-se em estimular a reflexão e a construção de um pensamento científico-filosófico acerca da iluminação e de seus recursos. Algumas visitas técnicas a empresas de locação de equipamentos de iluminação e teatros da cidade tentavam ilustrar essas aulas e suprir a necessidade de vivência prática com a iluminação, mesmo que de forma precária. Como não havia muitas possibilidades de aulas práticas, o único recurso para demonstrar e explicar os possíveis resultados expressivos, estéticos e simbólicos da luz era o uso de imagens de cenas de espetáculos teatrais cujos **efeitos de luz** podiam ser demonstrados e explicados, mais uma vez, na teoria³². As avaliações, igualmente, aconteciam de forma escrita e teórica, quase nunca sobre atividades práticas de criação.

Depois de 20 anos lamentando o fato de ministrar aulas na teoria, finalmente pude perceber, na verdade, a abordagem teórica como o melhor meio para o ensino da iluminação cênica. Ao observar que, na condição de disciplina universitária, mais importante do que os exercícios práticos, são as reflexões científicas geradas e as discussões acerca do conceito, da elaboração dos princípios e da concepção artística da luz. Esta abordagem teórica deve anteceder ou, se permitido pelo tempo e recursos disponíveis, coexistir com atividades de aplicação dos conhecimentos em eletricidade, equipamentos e instalação cênica. Foi importante compreender que, nesse caso, a teoria se sobrepõe à prática e que se for necessário abrir mão de uma, que seja a segunda. O exercício pedagógico demonstra que esses conhecimentos podem ser mais facilmente adquiridos do que os primeiros e que as experiências práticas acontecem espontaneamente na transição da vida estudantil para a profissional. Também foi importante perceber as nuances de abordagem entre cursos e oficinas de formação técnica ou profissional e as disciplinas acadêmicas de nível superior, cuja

³² Esse método pode ser observado com mais clareza nos capítulos 1 e 2 desse trabalho dissertativo. No primeiro, quando cada elemento e estratégia do *design* é demonstrado com o uso de imagens e comentários sobre seu emprego em efeitos criados para espetáculos cênicos; e no capítulo 2 pela descrição de alguns processos de criação em iluminação cênica com a aplicação dos princípios e fundamentos do *design*.

atenção maior deve estar voltada para a pesquisa, a reflexão e o conhecimento científico.

Os conhecimentos adquiridos na disciplina devem servir ao exercício de criação e concepção da luz, da mesma forma que podem permitir sua aplicação prática. Além das aulas, o aluno pode adquirir experiência prática em estágios, assistências de luz, montagens de trabalhos acadêmicos de criação e provas públicas de outras disciplinas ou até mesmo em experiências como iluminador em grupos amadores ou coletivos de teatro criados a partir das experiências estudantis. Essas experiências devem bastar, se houver interesse em aprofundar seus conhecimentos e seguir pelo caminho da profissionalização em iluminação cênica, como subsídio técnico necessário para a aplicação do referido conteúdo teórico.



Figura 1 - Oficina de Iluminação Cênica do LABIC no TELAB-FAP em 2011
Foto: Gel Lima

A inauguração do Teatro Laboratório (TELAB-FAP) em 2010 e a criação do Laboratório de Iluminação Cênica (LABIC) permitiram novas possibilidades de experimentação prática da iluminação cênica na FAP. Passei, então, a aplicar uma proporção intuitiva de formulação do conteúdo, na qual a porção teórica

corresponde a mais de 70% dos encontros e as atividades práticas de acompanhamento de criação para provas públicas, trabalhos acadêmicos para disciplinas práticas e trabalhos de conclusão de curso ficam reduzidos a menos de 30%.



Figura 2 - Oficina de Iluminação Cênica do LABIC no TELAB-FAP em 2012
Foto: Ruth Duarte

A criação e colocação em prática do LABIC como projeto de extensão universitária, permitiu a oferta de oficinas profissionalizantes e o atendimento individual ou em grupo a alunos da instituição (primordialmente dos cursos de bacharelado em artes cênicas e licenciatura em teatro, mas também de música e dança, sobretudo para o acompanhamento técnico das montagens das mostras e provas públicas) que desejem aprofundar seus conhecimentos ou sanar dúvidas pontuais. As Oficinas de Iluminação Cênica, essas, sim, alicerçadas na prática, estão, em 2014, na sua quarta edição anual³³.

³³ As oficinas do LABIC são ofertadas em dois módulos anuais. O Módulo I, realizado no primeiro semestre do ano, aborda os recursos técnicos da luz e o

Abertas ao público em geral, não raro são frequentadas por membros da comunidade externa à FAP e pessoas interessadas vindas de outras instituições e áreas de atuação, como fotógrafos, **designers**, arquitetos ou profissionais de outras áreas das artes cênicas como atores, bailarinos, músicos, dramaturgos, inclusive de outras cidades e estados próximos, além de alunos matriculados ou egressos da própria FAP.



Figura 3 - Oficina de Iluminação Cênica do LABIC no TELAB-FAP em 2013
Foto: Sônia Morena

O desafio, na elaboração dessas oficinas, estava em acrescentar à disciplina, até então fundamentalmente teórica, atividades práticas. A recente possibilidade de dispor de recursos para isso permitiu constatar o efetivo aperfeiçoamento das práticas acadêmicas e favoreceu a constante investigação dos procedimentos metodológicos propostos. Com isso tudo, nutro a expectativa de que o ideal de formação em iluminação cênica, tanto

Módulo II, realizado no segundo semestre, é direcionado para o processo de criação da luz. Com carga horária de 30 horas cada, os dois módulos juntos representam uma carga horária total equivalente à da disciplina curricular.

para a totalidade dos agentes que compõem a prática profissional cênica (atores, diretores, dramaturgos, encenadores, **cenógrafos**) e pesquisadores em geral, quanto para aqueles que se descobrem desejosos de seguir suas carreiras profissionais como **designers** de luz, esteja assegurada.

Também é preciso considerar que as pesquisas recentes em teatro e o crescente acesso à informação em eventos e espaços para discussão, além da publicação frequente de novas pesquisas, estudos e obras sobre o tema, permitem a constante revisão das transformações ocorridas na prática da iluminação cênica brasileira nos últimos anos. A linguagem teatral se transformou e muitos dos paradigmas da criação artística e, conseqüentemente, do ensino do teatro tiveram que ser reformulados. Muitos cursos superiores reformularam e ajustaram seus currículos, dentre eles o da FAP, em busca da formação, não mais de atores ou diretores, mas de artistas pesquisadores, que possam conduzir sua formação conforme seus interesses e afinidades.

No meu atual contexto acadêmico, o esforço pedagógico concentra-se em expor as funções da luz, vislumbrar seu papel no espetáculo, debater sobre suas possibilidades expressivas, informativas e estéticas, além de explorar as teorias que lhe dão base e seus precedentes históricos. Isso tudo para que, na condição de ator, encenador, dramaturgo, coreógrafo, **cenógrafo**, **figurinista**, **maquiador** ou **sonoplasta**, ou seja, na função escolhida para o desempenho profissional do artista-pesquisador egresso³⁴, seja possível dialogar e usufruir da iluminação como recurso técnico e como linguagem estética do espetáculo. Se houver tempo e disponibilidade para exercitar, ainda em aula, esses conceitos e aprender a conjugar os recursos tecnológicos e cênicos às concepções artísticas, isso deve ser feito sempre como exercício da criação conceitual e não como puro aprendizado técnico.

³⁴ Perfil do egresso do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP, publicado e disponível no site da Faculdade de Artes do Paraná: <http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=9> acessado em 04/02/2014. O atual perfil foi criado na reforma curricular do curso de 2010 e consta também do seu projeto pedagógico.

As afirmações de Rudolf Arnheim³⁵ a respeito da revisão de sua obra (2012), uma importante referência no campo da comunicação visual e da percepção da arte, me fizeram compreender a relação entre o fazer artístico e o didático existente nesse revisitar de minha pesquisa, de certa forma iniciada já há 20 anos:

Tal revisão pode ocorrer mais naturalmente a um professor do que a outros autores, porque aquele está acostumado a ter novas oportunidades todos os anos: para formular suas ideias de modo mais claro, para desprezar o supérfluo e acrescentar novos fatos e “insights”, para melhor organizar seu material, e, em geral, aproveitar o acolhimento que sua apresentação recebeu. [...] Além disso, os princípios adjacentes não estavam tão claramente delineados em minha mente duas décadas atrás como estão agora. [...] Vinte anos de preocupação ativa com um assunto deixam seus traços. [...] Novos pensamentos se acumularam, novos exemplos vieram, e muitos estudos pertinentes têm sido publicados. (ARNHEIM, 2012, prefácio)

Com isso percebo-me hoje, tantos anos depois dos primeiros estudos no sentido da adaptação da metodologia de criação em *design* para o teatro e das práticas didáticas com a iluminação, muito mais preparada para concluir e publicar seus experimentos e resultados. Tanto a vivência profissional quanto cada uma das práticas de docência contribuíram para o progresso desse trabalho de pesquisa, bem como para a formulação dos procedimentos metodológicos expostos ao final dela.

³⁵ Rudolf Arnheim (1904-2007) – Escritor e teórico de arte e do cinema, dedicou-se à psicologia da percepção. Aplicou as teorias da Gestalt à arte em seu livro *Arte e Percepção Visual: uma psicologia do olhar criativo*, publicado em 1954, revisado e reeditado em 1974. Foi professor de Psicologia da Arte no Departamento de Estudos Visuais e Ambientais de Harvard e na Universidade de Michigan. Biografia disponível no site da Wikipédia: http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Arnheim, acessado em 2/8/2013.

CAPÍTULO I *DESIGN CÊNICO*

Conhecer e compreender a natureza é dever e direito do homem como ser pensante. Neste enfoque, a ciência vira irmã da arte, ambas expressões máximas do ser humano.

Fabíola Gianotti

A comunicação entre os homens pode se dar por diversos meios, processos e mecanismos. O teatro representa aquele em que a experiência sensorial encontra-se aliada a diversos sistemas de signos e linguagens, dos quais se utiliza e que constituem diferentes formas de manifestação da arte (literatura, dança, pintura, música, entre outras). Esses signos e linguagens atuam semioticamente durante uma manifestação artística, teatral ou performática, cuja experiência sensorial resulta em reações mais ou menos ativas, corporais ou intelectuais, dos espectadores atingidos por ela. Comparativamente, os meios de massa apresentam uma miscigenação de meios, ou “multimeios” notadamente intersemióticos (SANTAELLA, 2005, p. 12). Sobre a relação entre comunicação e arte, Lucia Santaella³⁶ afirma ser atualmente impossível separá-las (p. 17), dada a hibridização das formas de comunicação e cultura geradas pela cultura das mídias.

A relação entre comunicação e arte também foi afetada pelos novos entendimentos a respeito do processo da percepção humana na experiência teatral, que considera hoje o envolvimento de todos os sentidos nessa convivência sensorial entre público e cena. Apesar do especial destaque para a visão e a audição, outros

³⁶ Maria Lucia Santaella Braga – Pesquisadora brasileira, é graduada em Letras português e inglês pela PUC/SP (1966), doutora em Teoria Literária também pela PUC/SP (1993), pós-doutora nos EUA e Alemanha (2004), com livre-docência em Ciências da Comunicação na ECA/USP. É coordenadora de pós-graduação em tecnologias da inteligência e *design* digital, diretora do centro de investigação em mídias digitais e coordenadora do centro de estudos peircianos na PUC/SP. Possui diversos livros e artigos publicados em periódicos científicos no Brasil e no exterior. Informações disponíveis no blog: <http://seminariosantaella.blogspot.com.br/2008/10/biografia.html>, consultado em 21/12/2013.

sentidos também são estimulados, seja pela memória, por associação diretas ou pelo acesso a repertórios individuais ou coletivos, de cunho social ou cultural, nos diferentes meios. Investigar as maneiras como o espectador absorve e reage ao conjunto de informações e estímulos emitidos pelos **performers**³⁷ da cena e como esses são também influenciados pelo seu entorno e por essas reações pode auxiliar na configuração e concepção destes estímulos. Como no cinema, que envolve imagens, diálogo, sons e ruídos, combinando as habilidades de roteiristas, fotógrafos e **designers** com a arte dos atores, Santaella explica que dessa mistura de meios resultam experiências sensório-perceptivas ricas para o receptor, que alcançam uma “facilitação da comunicação, pois o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que a acompanha” (SANTAELLA, 2005, p. 12) e vice-versa.

Compor no espaço, considerando todos esses propósitos, sintetiza, nas artes do **palco**, a missão do encenador, que para isso conta com seu elenco e time de **designers** (**cenógrafo, figurinista, iluminador**, entre outros³⁸). Juntos, eles irão cartografar a escrita da cena ao distribuir visualmente, no **espaço cênico**, cada um dos elementos do espetáculo em um resultado estruturado e significativo, dando ao **palco** luz, cor, vida e expressão. Conceber o teatro como manifestação artística e, ao mesmo tempo, forma de expressão e comunicação, incorpora ao fazer teatral uma responsabilidade e funcionalidade característicos do **design**. Tudella (2012) sugere uma interpretação mais ampla para o termo **design** como ocorrência de natureza estético visual em “uma manifestação artística que inclui diversificadas

³⁷ Termo usado ao longo desse estudo para designar o artista dos palcos, tabladros e arenas, concentrando todo tipo de manifestação cênica como o teatro, a dança, a música, as artes plásticas ou circenses, entre outras. O conceito de *performer* será empregando sempre que houver necessidade de abordar genericamente o profissional da encenação, sem especificar em qual área de atuação desempenha sua expressão artística.

³⁸ Profissionais responsáveis por todas as outras linguagens das quais o encenador faça uso como, por exemplo, coreógrafos, preparadores vocais e corporais e até mesmo atores, músicos e dançarinos, que concebem e elaboram, de forma consciente ou por meio de processos cognitivos, suas atuações visuais, sonoras e expressivas.

contribuições, originadas no trabalho do ator, do **figurinista**, do **cenógrafo**, do músico, do **maquiador**, do dramaturgo, do diretor, daquele que se responsabiliza pela luz, entre outros”, chamada teatro (TUDELLA, 2012, p. 21-2).

Tudela (2012, p. 22-3) ressalta ainda a relação entre arte e técnica existente no labor de um possível **design** cênico propondo uma “compreensão que inclui mais que a identificação de técnica e tecnologia [...] para contribuir efetivamente com os aspectos estéticos das artes cênicas, determinando substancialmente a qualidade artística do objeto que será levado ao espectador” na figura de um artista-pesquisador que se disponha a conceber, experimentar e planejar considerando os princípios ativos da cena. Essa reflexão é tão pertinente no âmbito da pesquisa em artes cênicas e na compreensão da atividade do **iluminador** como expressão artística, que diversos autores introduziram suas pesquisas, teses e dissertações sobre o tema pela contextualização dessa ambivalência.

A respeito do uso de técnica na elaboração de mensagens visuais, Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips (2008, p. 6) alertam para o embate entre programa (*software*) e pensamento visual, em cujo caminho técnico alegam que a forma se perdeu e o uso desavisado das ferramentas foram distanciando os resultados das concepções visuais e dos seus propósitos comunicativos. Elas acreditam no poder agregador dos princípios do **design** para um reencontro entre a forma e o pensamento visual no processo de criação, da mesma maneira que se propõe aqui em relação às linguagens do espetáculo. Nesse mesmo sentido, Valmir Perez³⁹

³⁹ Valmir Perez – Graduado em educação artística com bacharelado em artes plásticas e Licenciatura em artes pela (Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2001. Possui mestrado em multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2007). Cursando pós-graduação em Iluminação e Design de Interiores no IPOG. Atualmente atua como *lighting designer* responsável pelo Laboratório de Iluminação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP. Possui experiência de mais de 20 anos em projetos de iluminação, design e artes, atuando principalmente nas seguintes áreas: Projetos de iluminação cênica, iluminação arquitetural de interiores e exteriores, projetos de estruturas cênicas e de iluminação cênica, computação gráfica, desenvolvimento de software na área de iluminação, ensino e pesquisa em design de iluminação arquitetural e artes plásticas. Membro

(2012a, p. 28) espanta-se com a fascinação dos jovens *lighting designers* pelas novas tecnologias, indicando que os “meios” tomaram o lugar dos “fins”, e recomendando um cuidado na formação desses profissionais para que as ferramentas tecnológicas não sobreponham-se, no processo de criação, ao universo do sensível. Patrice Pavis⁴⁰ (2005) destaca igualmente que, para esses estudantes, mais proveitoso do que ter acesso ao conhecimento técnico dos **refletores**, pode ser a capacidade de análise do desempenho e da distribuição das fontes luminosas e seus **efeitos** (p. 179). Essas considerações demonstram uma inquietação geral pela carência conceitual na elaboração das linguagens cênicas, dentre elas a iluminação. O *design* desponta, então, como forma de recuperação do equilíbrio entre a arte e a técnica empregadas, entre os meios e os resultados obtidos.

No interstício desse resgate está o conceito de ***design thinking***, aplicado no meio corporativo como atributo de tecnologia e inovação. Apesar do ***design*** ser frequentemente associado à qualidade ou aparência estética de produtos, como disciplina ele representa mais do que isso, ressaltando o modo como o ***designer*** percebe as coisas e age sobre elas. Esse conceito, associável ao processo criativo da comunicação visual aplicado no teatro, explica a inteligência criativa do ***designer*** e suas estratégias. Segundo ele, a criação ocorre a partir do “pensamento abduutivo”, que busca formular questionamentos por meio da apreensão ou compreensão dos fenômenos do universo que permeia determinado contexto.

O designer enxerga como um problema tudo aquilo que prejudica ou impede a experiência

honorário da ABIL - Associação Brasileira de Iluminação e membro fundador e conselheiro da ABriC. Informações disponíveis no currículo publicado pelo próprio citado no site do Sistema Lattes do CNPQ: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=W068051>, consultado em 14/8/2013.

⁴⁰ Patrice Pavis – Pesquisador francês, lecionou na Universidade Paris VIII, e atualmente é professor na Universidade do Kent em Canterbury e no Conservatório de Arte Dramática da Universidade de Artes da Coréia. Autor de diversos livros sobre teatro intercultural, teoria do teatro, escritura dramática e encenação contemporânea, seu Dicionário de Teatro (Armand Colin) foi traduzido em mais de 30 idiomas. Informações disponíveis no site da Livraria Decitre: <http://www.decitre.fr>, consultado em 19/8/2013.

(emocional, cognitiva, estética) e o bem-estar na vida das pessoas (em todos os seus aspectos, como trabalho, lazer, relacionamentos, cultura, etc.). Isso faz com que sua principal tarefa seja identificar problemas e gerar soluções. Ele entende que os problemas [...] são de natureza diversa e que é preciso mapear a cultura, os contextos, as experiências pessoais e processos de vida dos indivíduos [...]. O designer [...] prioriza o trabalho colaborativo entre equipes, que trazem olhares diversificados, interpretações variadas e soluções inovadoras. Trabalha em um processo multifásico e não linear que permite interações e aprendizado constantes [...] experimentando novos caminhos e aberto a novas alternativas. (VIANNA et al., 2012, p. 13).

Aplicável tanto à busca de soluções industriais e de produtos quanto às de comunicação ou artísticas, o **design thinking** se refere à maneira de pensar do **designer**, utilizando a apreensão do entorno e de conceitos amplos na busca de respostas para problemas específicos.

Originalmente mais concentrada no aspecto formal e na adequação de determinado produto à sua utilização, a atividade do **design** foi classificada em duas categorias: *design* de produto e *design* gráfico. Este segundo representava a atividade técnica e criativa relacionada com a produção de imagens e responsável por encontrar soluções visuais para problemas de comunicação e/ou informação, mas ainda restritos ao plano bidimensional e/ou impresso. Mais tarde, esta designação passou a abranger toda forma de comunicação visual, considerando a **cenografia**, o vitrinismo, o paisagismo e até mesmo a criação de interiores, comerciais ou domésticos. Já o *design* de produto previa atenção e preocupação conceituais com o aspecto visual, informativo e construtivo, ou seja, os materiais utilizados e os processos empregados em sua fabricação ou execução.

O **design** também pode ser associado a estratégias de valorização e conquista de melhorias na produção, inovação tecnológica e custo de produtos, marcas ou empresas. Fator de diferenciação e valorização, ele tem ainda a propriedade de

reforçar aspectos como identidade, funcionalidade e satisfação do consumidor de produtos e serviços. Alguns termos recentes indicam o surgimento de novas aplicações como *web design*, usado para a atividade ligada a produtos de uso informático via internet; *eco design*, para designar a criação de produtos que reflitam a preocupação com o meio-ambiente, a sustentabilidade e a reutilização de materiais e produtos, entre outros.

Ainda a respeito do conceito e da abrangência do **design** como atividade criativa e profissional, a pesquisa de Sydney Freitas ⁴¹ (1999) apresenta diversas considerações sobre a definição do termo, as competências do **designer**, indicações para currículo acadêmico e possíveis interfaces da formação em *design*⁴². Freitas também lança luz sobre os fatos e as razões que levaram à escolha do uso da palavra *design*, em detrimento de outros termos originais da língua portuguesa que não contemplam a totalidade do que o termo representa, para denominar, no Brasil, as atividades relacionadas à criação projetual:

... foi adotado o termo “design” [...] por se concordar que [o termo] expressa com maior clareza o significado dessa atividade [...]. A palavra “design”, de origem latina, significa projeto, configuração, atividade projetual e se distingue da palavra [...] desenho, representação de formas por meio de linhas e sombras [...], realização manual. A palavra “design” foi assimilada internacionalmente [...] e [no Brasil] decidiu-se pela aprovação da proposta de alteração do nome da profissão para Design, como termo genérico. Cada uma das diversas

⁴¹ Sydney Fernandes de Freitas – Designer formado pela PUC Rio, é doutor em engenharia de produção pela COPPE/UFRJ. É professor da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial/UFRJ, do Centro Universitário da Cidade e do Pósdesign. Atualmente preside o comitê organizador do Congresso Internacional de Pesquisa em Design, que acontece no Rio de Janeiro. Informações disponíveis no site do Programa Pós Design: http://www.posdesign.com.br/designer_16.asp, consultado em 20/1/2014.

⁴² Todo o seu trabalho de pesquisa reflete a preocupação com a formação integral do *designer*, com a formação de professores-pesquisadores e com a reprodução, na época, de modelos centenários no ensino do *design*.

áreas de atuação [...] seria especificada por um complemento (FREITAS, 1999, p. 22-3).

Relacionado às artes cênicas, o **design** se torna *design* cênico, ou *performance design*, como é reconhecido internacionalmente⁴³ e vem sendo empregado para nominar as atividades envolvidas na criação, concepção e execução das linguagens cênicas. Tudella (2012, p. 21-2) sugere em seu estudo que “fazer *design* é dirigir” e que “o *design* é a ‘fiscalização’ de uma ideia poética”, defendendo com isso a aplicação do termo **design** para outras áreas de concepção cênica, da iluminação às composições musicais ou coreográficas, considerando, inclusive, as marcações de cena. Esse entendimento é compartilhado por Osvaldo Gabrieli⁴⁴ (2007):

No íntimo do intérprete está resguardada a imagem espacial de sua interpretação. Como um arquiteto do efêmero, ele vai construindo um mundo de gestos e palavras que está intimamente ligado à sua *performance*, à solidez do desenho cênico que pretende levantar. [...] No olhar do ator reside uma poderosa luz que diz: ‘Minha atenção está dirigida para este lugar e quero que o público o focalize’, criando vínculos espaciais com objetos e com outros atores. Esses vínculos ou linhas imaginárias são fundamentais para elaborar a geometria da cena. [...] A arquitetura cênica se estabelece por esses vínculos, seja no olhar, seja na direção de um gesto, seja no foco que a fala produz. O

⁴³ Trata-se aqui dos conceitos de *Performance Design* e *Tecnologia Teatral*, internacionalmente difundidos pela Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre (OISTAT) e pelos eventos internacionais Prague Quadriennial (PQ) e World Stage Design (WSD). Neles estão compreendidas as linguagens visuais e sonoras que dão suporte à encenação como cenografia, caracterização, iluminação e sonorização. Esses conceitos podem ser encontrados e melhor compreendidos nos sites da OISTAT <http://www.oistat.org>, da Quadriennial de Praga <http://www.pq.cz> e do World Stage Design <http://www.wsd2013.com>, acessados em 22/12/2013.

⁴⁴ Osvaldo Gabrieli – Artista plástico, diretor de arte e cenógrafo argentino, fundador do grupo XPTO e colaborador realizou a direção de arte e cenografia do espetáculo *Os Sertões*, do Teatro Oficina. Biografia no livro *Disegno. Desenho. Desígnio*, organizado por Edith Derdyk.

desenho permeia todo o espaço cênico. Está presente na marcação de cena (o desenho do movimento que o diretor grafou para o ator) [...], no movimento da luz, que determina áreas de foco, os ambientes de relaxamento e de tensão, a profundidade da cena, sua temperatura. E ainda no cenário, que determina planos horizontais e verticais, diagonais em fuga, perspectivas, áreas de atuação, ações em tempos paralelos coexistindo, e no figurino. (GABRIELI, 2007, p. 190-92).

Revela-se, assim, a relevância da fundamentação do **design** na formação desses profissionais. A experiência sensorial determina a relação do homem com o ambiente que o envolve e suas reações a ele, a exemplo do que acontece no teatro. O aspecto visual do espetáculo representa o contato inicial entre o espectador e a cena, que pode interferir decisivamente no desenrolar da ação e de sua percepção pelo público. O conteúdo cênico, seja entendido como manifestação expressiva ou como mensagem visual, requer do **designer** a capacidade de gerir as possibilidades e resultados da experiência sensorial do elenco e da **plateia**, bem como a habilidade para produzir efeitos e informações sensoriais integradas em suas relações dramáticas perceptíveis e interpretáveis tanto no ato da ação quanto da recepção.

1.1 O ASPECTO DO *DESIGN*⁴⁵

Parte da fundamentação teórica usada para o entendimento da iluminação cênica como campo de aplicação do **design** gráfico foi encontrada na obra *Sintaxe da Linguagem Visual*, na qual Donis A. Dondis⁴⁶ (2007) apresenta o conceito de alfabetização visual. Para ela, toda mensagem visual é considerada como forma de comunicação e resulta do cruzamento entre os elementos, técnicas e estratégias visuais. A organização que faz desses conceitos básicos da comunicação visual permite compreender os diferentes níveis de elaboração, compreensão e interpretação de mensagens visuais.

Outra importante descoberta nessa incursão teórica acerca da relação entre teatro e **design**, sobretudo no âmbito acadêmico, está no trabalho desenvolvido pelo professor Stephen Di Benedetto⁴⁷, que apresenta de forma precisa a atividade do **design** trazida para os **palcos** na atuação da equipe de criação de um espetáculo (BENEDETTO, 2012, tradução nossa). Abordando o conceito geral de **design**, seus princípios, fundamentos e similaridades com o fazer teatral, fornece um material didático prático e objetivo acerca do **design** teatral ou cênico, desenvolvido

⁴⁵ Considerando o *design* gráfico original na transposição de seus conceitos e fundamentos para o universo teatral e as relações com o *design* cênico (*performance design*).

⁴⁶ Donis A. Dondis (1924-1984) – *Designer* e professora americana, formada pelo Massachusetts College of Art, lecionou na Escola de Comunicação Pública da Universidade de Boston. Em 1973 publicou o livro *A Primer of Visual Literacy*, pelo Massachusetts Institute of Technology, publicado em seguida pela Editorial Gustavo Gili com o título *La Sintaxis de la Imagen*, e no Brasil pela Ed. Martins Fontes como *A Sintaxe da Linguagem Visual*, cuja 3ª edição foi lançada em 2007 e é considerada referência fundamental em qualquer estudo da comunicação e alfabetização visual. Biografia disponível no site da Editora Martins Fontes: www.martinsfontespaulista.com.br, no site da Universidade da Pensilvânia <http://www.personal.psu.edu> e no site da Editora Gustavo Gili: <http://ggili.com/es>, acessados em 16/8/2013.

⁴⁷ Stephen Di Benedetto – Professor associado de História e Teoria do Teatro na Universidade de Miami, nos EUA, especialista em *scenography design* e os sentidos na *performance*. É autor do livro *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre* (2010). Biografia no livro *An Introduction to Theatre Design*, de sua autoria.

para introduzir a disciplina em cursos de graduação. Nesta obra, o autor não somente apresenta os conceitos e esclarece as teorias, estratégias e ferramentas do trabalho prático do *design* cênico como também oferece aos leitores depoimentos e estudos de caso que ilustram a atividade do *design* no teatro, expondo resultados em casos reais e reflexões de profissionais americanos e europeus acerca do fazer teatral.

Benedetto (2012) classifica como atividades do *design* cênico a **cenografia**, o **figurino**, a iluminação e a **sonoplastia**⁴⁸, destacando que todos fazem uso dos mesmos princípios e elementos de composição. Depois de apresentar um panorama histórico do *design* cênico, o autor introduz os elementos e princípios do vocabulário próprio ao pensamento do *design* para explicar individualmente cada uma das áreas de atuação e os diferentes procedimentos de trabalho dos *designers* cênicos.

Apesar das divergências e discussões a respeito da terminologia usada para designar, em português, cada uma dessas atividades⁴⁹, o importante é compreender que todas concentram, no exercício de criação, muito mais do que apenas conceber os aspectos visuais e sonoros da cena ou executar tecnicamente determinadas tarefas. É no conjunto de todas as ações artísticas e técnicas envolvidas que encontra-se a complexidade da atividade do *design*, da atuação do *designer*. Silvio Zamboni (1998) distingue o artista intuitivo do que classifica como artista pesquisador, aquele que tem consciência dos parâmetros teóricos em que atua, reflete cientificamente sobre sua prática e obtém seu trabalho artístico como resultado de seus estudos e pesquisas (p. 52).

Paralela à relação entre teoria e prática encontra-se também a cisão entre arte e técnica. Dondis (2007, p. 8-9) cita o

⁴⁸ Termos traduzidos por mim do original ainda sem tradução: *theatre design* - *design* cênico, *set design* - cenografia, *costume design* - figurino, *lighting design* - iluminação e *sound design* - sonoplastia. Também é possível encontrar, em português, a tradução para cada uma dessas atividades como *design* de cenário, de figurino, de luz e de som.

⁴⁹ A questão da terminologia foi abordada também em outras passagens desse trabalho dissertativo, como no início desse capítulo e na pág. 122.

tema da falsa dicotomia entre arte e função que acometeu artistas e **designers**, no início do século XX, com questionamentos e dúvidas sobre a função prática da arte e uma possível função estética do *design*. Igualmente, Vilém Flusser⁵⁰ (2012) destaca o que chama de desastroso momento histórico em que se desvinculou a técnica e a arte, novamente reunidos, no início do século passado, pelas iniciativas nos domínios do **design**:

A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado o ramo científico, quantificável, “duro”, e por outro o ramo estético, qualificador, “brando”. Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura. (FLUSSER, 2007, p. 183-84).

Entender que a função e o caráter utilitário ou técnico de uma obra não reduzem, de forma alguma, seu valor artístico ou estético permite comprovar o possível equilíbrio entre as abordagens objetiva e subjetiva da criação. Para Santaella (2005), desde o Renascimento a cultura estava dividida entre a cultura superior das “belas artes” e a cultura popular. Nesse segundo

⁵⁰ Vilém Flusser (1920-1991) - Filósofo, escritor e jornalista tcheco-brasileiro, autor do livro *O mundo codificado*. Judeu, estabeleceu-se no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, onde foi membro do Instituto Brasileiro de Filosofia. Seu pensamento, na origem marcado pela influência de Heidegger, fundava-se no existencialismo e na fenomenologia. Desenvolveu o que foi chamado de filosofia do *design*, tendo elaborado uma teoria da comunicação, tema recorrente em suas conferências. Biografia disponível no site *Flusser Studies*: <http://www.flusserstudies.net/pag/flusser.htm> e no página da Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Vilém_Flusser, consultados em 12/12/2013.

grupo estaria o artesanato, as manufaturas utilitárias e os artefatos cotidianos. Nas primeiras décadas do século XX, as vanguardas estéticas desencadearam “um alargamento crítico das categorias da arte que teve seu prosseguimento no dismantelamento das fronteiras entre arte e não-arte, arte e cultura popular [...]. Esse período, agitado pelo desfile incessante de novas tendências, foi acompanhado pela intensificação do acesso dos artistas às tecnologias de comunicação” (SANTAELLA, 2005, p. 12-3) nos chamados meios de comunicação de massa. Foi também nesse mesmo período que a escola alemã da **Bauhaus** introduziu o conceito de **design** e promoveu a reconciliação entre a arte e a técnica.

Paradoxalmente, diferentes estudos da história do teatro demonstram quando, na transição do século XIX para o século XX, em que os avanços tecnológicos permitiram que a visualidade do espetáculo adquirisse novas funções simbólicas e informativas aliadas ao desempenho estético. Isso elevou o espetáculo e suas linguagens ao status de “obra de arte”, sem contudo eximi-lo do aspecto técnico ou simbólico. Surgiu, com isso, o entendimento e a análise do espetáculo teatral como meio de informação e comunicação, que Béatrice Picon-Valin⁵¹ (2013) denomina “teatro da visão”. O teatro da visão, para ela, é o teatro do pensamento numa forma sensível, em constantemente processo de pesquisa, “capaz de superar a palavra que, além do mais, também utiliza” (PICON-VALIN, 2013, p. 133). A encenação se torna uma manifestação artística una e indissolúvel que constitui, além da obra poética, o resultado das habilidades técnicas do criador. Segundo Picon-Valin, “hoje em dia não se busca mais dar ao público a impressão de que ele vê o que está ouvindo, mas busca-se fazê-lo ouvir o que lhe é dado a ver.” (p. 133). O teatro passa a exigir, no processo de criação que aspira ao de recepção, domínio

⁵¹ Béatrice Picon-Valin (1946-) – Professora e pesquisadora francesa, é diretora de pesquisa no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e diretora das coleções *Arts du Spectacle* (CNRS, Paris), *thXX (L'Âge d'Homme, Lausanne)* e *Mettre en Scène (Actes Sud-Papiers, Arles)*. Professora de história do teatro entre 1999 e 2008 e especialista em teatro do século XX, sua pesquisa abrange o teatro russo e as questões relativas à encenação. Biografia do livro de sua autoria (2013).

sobre a percepção, a interpretação e a comunicação, todos focos de estudo e interesse do **design**.

Do diálogo literário com todos esses autores que compartilham da acepção da iluminação cênica como atividade do **design** e das reflexões decorrentes, entendo que exercer o **design** no teatro é fazer escolhas e tomar decisões, buscando na cisão entre criação e recepção as razões e as justificativas para cada uma delas. Considero, assim, cada elemento do espetáculo como instrumento de linguagem que deve ser elaborada por um **designer** e experienciada pelo espectador. Além disso, a retomada da boa relação entre artes e ofícios agrega as habilidades e o conhecimento das técnicas, materiais e processos ao labor de cada especialidade do **design** cênico. No desenvolvimento das diferentes configurações de conteúdo e procedimento metodológico para o ensino da iluminação cênica, procurei sempre traçar um paralelo entre os embasamentos teóricos do *design* e os recursos técnicos da iluminação cênica.

1.2 CRIAÇÃO EM COMUNICAÇÃO VISUAL

O processo de criação em comunicação visual prevê uma conjunção de saberes de sua formação acadêmica e que podem compor, igualmente, a preparação do profissional da criação em **design** cênico. A conformação dessa estrutura de ensino parte do conceito usado nos cursos de **design**, que define a prática projetual como atividade central da formação, o Projeto Integrado (FREITAS, 1999, p. 106). A prática interdisciplinar é a principal característica desse modelo. Segundo José Abramovitz⁵² (apud FREITAS, *loc. cit.*), “A atividade projetual é interdisciplinar, integrada e constitui um modo cooperativo de ação”, cuja ideia principal é integrar, na prática, as disciplinas do currículo no condução do projeto de criação em **design**. Da mesma forma, os diversos profissionais que compõem a equipe de criação das diferentes linguagens de um espetáculo colaboram mutuamente no processo colaborativo de criação cênica. Para Brook, toda a equipe deve estar unida em um esforço comum para captar e compartilhar um momento da verdade. No teatro, é mais difícil alcançar um bom resultado sem essa colaboração. (BROOK, 2000, p. 73). A articulação das especialidades e competências dos elementos compositivos da cena estão no cerne tanto da estruturação do ensino quanto do desempenho criativo praticado no âmbito do **design**.

Durante o desenvolvimento do projeto em comunicação visual, uma das áreas de aplicação do **design**, o **designer** executa atividades e etapas processuais que conduzem ao resultado final de sua criação. Essas etapas abrangem, da problematização e concepção até a prototipação e a realização final do projeto, diferentes fases de elaboração e execução. Cada uma delas foi, neste estudo, associada a diferentes disciplinas da formação geral do **design** e ajustada para uma formação específica em **design** cênico. A contribuição dessas áreas de conhecimento para o

⁵² José Abramovitz – Designer formado pela ESDI com especialização em ergonomia pela Fundação Getúlio Vargas e em engenharia de produto pela Coppe/UFRJ e mestrado em *design* pela PUC/RJ. É professor de desenho industrial e engenharia e sócio titular da JADesign. Biografia disponível no site da Pós Design: http://www.posdesign.com.br/designer_19.asp, consultado em 22/1/2014.

processo de formação do **iluminador** (*lighting designer*) pode ser argumentada na relação estabelecida entre o **design** e o teatro. Seu modelo pode subsidiar ainda o desenvolvimento de qualquer um dos elementos sensoriais do espetáculo.

Os procedimentos metodológicos da criação em comunicação visual entendidos como aplicação do conceito de **design thinking** servem como exemplo para o procedimento criativo realizado na montagem de uma peça teatral, musical ou coreográfica, em cada uma de suas linguagens cênicas, com suas funções, inter relações e características técnicas, artísticas e expressivas. O processo da criação e conceituação da iluminação cênica como linguagem e atividade do *design* requer domínio sobre suas técnicas, estratégias e elementos fundamentais. À posse dessas “ferramentas” conceituais, somam-se as habilidades para manipulá-las no sentido de alcançar, tanto os propósitos estabelecidos previamente quanto os que surgem durante o processo ou a encenação, como é característico de propostas mais contemporâneas.

A equipe de pesquisadores da MJV (VIANNA et al., 2012) define como fases do processo de **design thinking** as etapas de imersão, análise e síntese, ideação e prototipação. Na primeira, o objetivo é uma aproximação com o contexto do projeto, que pode ainda ser dividida em duas sub-etapas: a imersão preliminar, que visa o entendimento inicial do problema, e a imersão em profundidade, destinada à identificação das necessidades dos agentes envolvidos no projeto e das prováveis oportunidades que emergem do entendimento de suas experiências frente ao tema. O objetivo da etapa de análise e síntese é organizar os dados levantados na primeira fase de modo a auxiliar na compreensão do todo e na identificação de soluções. Na fase de ideação busca-se a geração de ideias por meio de atividades colaborativas direcionadas ao contexto do assunto trabalhado. As ideias geradas são, então, selecionadas em função dos objetivos, da viabilidade técnica e do atendimento às necessidades humanas levantadas para depois serem validadas na fase de prototipação. Essa última etapa deve propiciar a eventual validação da solução encontrada e, senão, o aprendizado continuado na busca da solução ideal a ser finalmente executada. (VIANNA et al., 2012, p. 16-7).

Graham Wallas (apud ROHENKOHL, 2012, p. 47) descreve as fases de preparação, incubação, iluminação e verificação como etapas específicas da criação gráfica, destacando a perspectiva artística do processo criativo do **design** com suas implicações estéticas, científicas e conceituais. Com base nessas e em outras proposições metodológicas de diferentes pesquisadores e teóricos do *design*, foi desenvolvida a formulação funções X variáveis da luz⁵³, oriunda das minhas práticas discente e docente com a disciplina de Metodologia do Projeto em Comunicação Visual. Essa expressão representa a proposta de aplicação da lógica criativa do **design** para a prática e o ensino da iluminação cênica como área de atuação do **designer**. Ela abrange as atividades de concepção, geração de alternativas, técnicas de criatividade, pesquisa de materiais e processos, experimentação e prototipação características do processo de **design thinking**, mas transportados para o universo da criação artística e cênica. Segundo Löbach (2001, apud ROHENKOHL, 2012, p. 48) todo processo de **design** é tanto um processo criativo quanto um processo de solução de problemas simultaneamente. Nesse caso, o problema é o ponto de partida e a sua solução é o objetivo do profissional que combina suas habilidades artísticas e técnicas na atuação de **designer**.

Mais a frente, no capítulo 3, onde relato minha experiência de ensino com a iluminação, haverá um detalhamento das características e da adaptabilidade dessa estrutura de formação do **designer** gráfico para a formação do **designer** cênico da luz, o **lighting designer**. Nesse detalhamento será possível constatar, inclusive, a aplicabilidade de alguns desses conceitos e conteúdos para as outras linguagens visuais do espetáculo.

⁵³ A formulação citada visa explicar o processo de criação em iluminação cênica pelo cruzamento das etapas de problematização e busca de solução características do desenvolvimento do projeto em *design*. Sua formulação foi proposta por mim para atender à prática pedagógica como um procedimento metodológico da criação da luz, cujo vértice operacional se encontra na relação entre as funções (práticas, semânticas, poéticas e estéticas) e as variáveis (equipamento, posição, cor e movimento) da luz.

1.3 FUNDAMENTOS DO *DESIGN* APLICADOS AO TEATRO

Assumir o ensino da iluminação como objeto de estudo deste trabalho dissertativo conduziu a diversas reflexões acerca dos conceitos e particularidades da luz cênica. A primeira investigação foi a respeito da compreensão de teatro como expressão artística, meio de comunicação e experiência sensorial, simultaneamente. Visto como obra de arte, o espetáculo encanta, emociona e se apresenta aos olhos do espectador com todos os seus atributos sensoriais, estéticos e psicológicos. No entanto, considerar o teatro como comunicação e a iluminação como uma de suas linguagens, cuja intenção seja também a de comunicar, denota o imperativo do uso de artifícios e estratégias que favoreçam a informação e sua atuação nos campos sensorial e perceptivo.

O conceito de linguagem visual foi proposto pela primeira vez por Johannes Itten⁵⁴, no seu Curso Básico na **Bauhaus**, como um processo pedagógico de interpretação e análise das obras de arte pelo emprego de um vocabulário de elementos básicos (linha, forma, textura e cor) organizados numa infinita gramática de **contrastos** (equilíbrio/instabilidade, simetria/assimetria, etc.) (WICK, 1989, p. 143-45). Os elementos básicos e conceituais do **design** são o ponto a partir do qual qualquer manifestação visual é concebida e expressa, bi ou tridimensionalmente. Esses elementos visuais são manipulados de formas variáveis e infinitas em composições que respondem diretamente ao caráter e aos objetivos da mensagem elaborada com o uso das técnicas de comunicação visual. Essas técnicas representam os agentes do processo, que além de dar forma e conteúdo a uma solução visual, são responsáveis pela eficácia na interação entre a intenção e a informação, independente do seu grau de previsibilidade e antecipação, conforme o estilo dramático e narrativo adotado. O sistema de comunicação do **palco** e da cena constitui um processo

⁵⁴ Johannes Itten (1888-1967) – Pintor e designer suíço, foi professor da Bauhaus e ao lado de Walter Gropius, uma das figuras mais marcantes da primeira fase da escola alemã de *design*. Reuniu ideias místicas, religiosas e artísticas num peculiar desenho pedagógico. Informações disponíveis no site Bauhaus: <http://tipografos.net/bauhaus/itten.html>, consultado em 22/12/2103.

multidimensional, cuja característica mais acentuada é a simultaneidade.

Além disso, a iluminação como manifestação estética, com vistas à experiência sensorial que atinge igualmente **palco** e **plateia**, **performers** e espectadores, exige cuidado e precisão na elaboração e **execução** de seus **movimentos**, **efeitos** e recursos. Ele não envolve apenas a visão, mas também os outros sentidos e emoções estimulados durante a recepção, apreensão e interpretação das mais variadas mensagens teatrais, visuais ou não.

No caso específico dos aspectos visuais da cena, existe uma relação interativa entre os estímulos visuais e o organismo humano, na qual as forças estruturais das técnicas de comunicação visual atuam imperativamente provocando reações fisiológicas e psicológicas no espectador. Essas forças fatalmente interferem e determinam a compreensão e as reações do público ao que lhe é dado à contemplação. Para Peter Brook⁵⁵, o que importa é a verdade do momento presente, a convicção que só pode surgir quando **palco** e **plateia** formam uma só unidade na experiência sensorial conjunta. E essa verdade aparece quando “as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma.” (BROOK, 2000, p. 81).

Os conceitos de sintaxe da imagem e de **design thinking** orientam a relação entre a iluminação cênica e o **design** na medida em que compreendem a mensagem visual contida na linguagem da

⁵⁵ Peter Stephen Paul Brook (1925-) – Diretor e produtor de cinema e teatro inglês, dirigiu sua primeira peça de Shakespeare em 1945 e apresentou à Inglaterra as peças de Jean Cocteau e Jean-Paul Sartre. Seguiu com suas montagens em Londres, cujo abordagem nova e inovadora o levaram ao “teatro da provocação”, inspirado pelo teatro da crueldade, de Artaud. Mudou para Paris em 1970, em busca de mais liberdade e aspectos menos comerciais do teatro, onde criou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais e dirigiu o *Théâtre du Bouffes du Nord* em busca de respostas para questões essenciais sobre a natureza e a linguagem “intercultural” do teatro. Informações disponíveis no site da Livraria Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/81172/Peter-Brook>, consultado em 20/01/2014.

iluminação, as técnicas envolvidas e as funções práticas, simbólicas, estéticas e poéticas que têm a desempenhar no âmbito teatral em consonância com as outras linguagens empregadas. Esse conjunto de linguagens visuais constituem o aspecto geral da cena que tem se consolidado como “visualidade” do espetáculo, um conceito mais amplo de **cenografia** no sentido de “grafia da cena”. O termo grafia, citado por Dondis como forma de expressão do artista (2005, p. 135), é usado no conceito cênico para abranger toda a configuração visual da cena, à qual alguns acrescentam os elementos sonoros e a que eu acrescentaria também os demais estímulos aos quais o espectador é submetido, dos reais às memórias sensoriais que possa incitar. Esse conceito também desmistifica o aspecto bidimensional da escrita gráfica e amplia o entendimento das linguagens cênicas para além da perspectiva literária, considerando as diversas formas de expressão cênica.

A **cenografia** representa, assim, o conjunto de elementos significantes que compõem a expressão gráfica⁵⁶ da cena teatral em todas as suas linguagens. Numa esfera ainda mais ampla, a **cenografia** pode ser entendida como ambientação sensorial do espetáculo, ou ainda, como define Luciana Bueno⁵⁷, uma “resposta narrativa e gráfica à dramaturgia” (BUENO, 2007, p. 12), **cenografia** como a ambiência que envolve uma *performance*, encenação ou espetáculo, seja ele musical, teatro, dança ou outro acontecimento cênico.

Sávio Araújo⁵⁸ (2005, p. 33) aponta a importância da relação dialética entre a produção da linguagem teatral e a

⁵⁶ Termo usado aqui em relação ao conceito de grafar, de escrita que utiliza elementos bi ou tridimensionais para exprimir, por meio de códigos formais, seu conteúdos expressivos. (N. A.)

⁵⁷ Luciana Bueno – Cenógrafa, figurinista e diretora de arte em teatro e cinema. *Designer* Gráfico de formação e mestre em Artes pela ECA/USP, iniciou sua carreira de cenógrafa em 1989. Realiza ainda trabalhos na área de educação coordenando e ministrando cursos, palestras e oficinas sobre cenografia e direção de arte.

⁵⁸ José Sávio Oliveira de Araújo – Ator, diretor, iluminador e cenógrafo teatral, é graduado em Artes Cênicas, mestre e doutor em Educação pela UFRN e pós-doutor em Arte, Ciência e Tecnologia pela University British Columbia em Vancouver no Canadá. Hoje é professor do Curso de Licenciatura em Teatro e Coordenador do CENOTEC - Laboratório de Estudos Cenográficos e

transformação sofrida pelo sujeito que a opera e se faz criar por ela, bem como sua concepção de mundo, surgida das formas linguísticas e artísticas ali desenvolvidas. Jindrich Honzl (2006) explica que “o poder do efeito teatral, isto é, a intensidade da impressão sentida pelo espectador, é função direta da quantidade de percepções que se despejam num mesmo instante sobre os sentidos e o espírito do espectador.” (HONZL, 2006, p. 142). Para ele, a tarefa do artista de teatro, ou seja, do **designer**, criador sensorial da cena, é a de conduzir os diversos meios teatrais à produção, usando as linguagens de que se serve para alcançar a mente e os sentidos do público.

Algumas estratégias visuais podem ser empregadas na análise de imagens cênicas para demonstrar os resultados que podem ser obtidos com o emprego das técnicas de comunicação: “por meio de suas estratégias compositivas, o artista deve procurar soluções para problemas de beleza e funcionalidade, de equilíbrio e do reforço mútuo entre forma e conteúdo” (DONDIS, 2007, p. 136). A esse respeito, Luigi Pareyson⁵⁹ (1997) explica que:

Se a arte tem uma dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, e alcança ter também finalidades e funções não artísticas mas sempre inscritas na vida espiritual do homem, isto é porque ela *contém* a vida de onde emerge. E aquilo porque a arte se distingue das outras atividades é a elaboração destes conteúdos; não tanto “o que” mas antes “como”, isto é, precisamente, a *forma*, como quer que esta esteja entendida: o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do

Tecnologias da Cena no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

⁵⁹ Luigi Pareyson (1818-1991) – Filósofo italiano do século XX, concluiu sua licenciatura e lecionou na Universidade de Turim, onde foi professor de Umberto Eco. Membro do Instituto Internacional de Filosofia e diretor da *Rivista di Estetica*, dedicou-se ao estudo da estética da formatividade, elaborando uma estética na qual a consideração central está no momento formativo da produção artística. Disponível no site italiano de filosofia: <http://www.filosofico.net/pareyson.htm> acessado em 21/12/2013.

processo artístico, a autossuficiência da obra (PAREYSON, 1997, p. 55).

Iluminar cenas, espaços e situações expressivas é saber usar os elementos e estratégias do **design** na construção de uma mensagem ou resultado sensorial por meio da linguagem visual. Da mesma maneira, para que a mensagem atinja seus fins, é importante que o público a sinta, perceba ou decifre, que consiga “ler” essas mensagens grafadas na cena, explorando sua percepção e sensibilidade aos impulsos e estímulos visuais em consonância com outros estímulos sensoriais presentes na cena.

1.3.1 PRINCÍPIOS DO *DESIGN*

Os dois componentes constituintes de qualquer mensagem visual são a forma e o conteúdo. O conteúdo é, fundamentalmente, aquilo a ser dito ou expresso, a informação em si, que nunca pode estar dissociado da forma, ou seja, da sua configuração e características estruturais. Um mesmo conteúdo pode ser expresso em diferentes formas, de acordo com o objetivo da mensagem, o caráter da informação ou a essência da experiência. Ao ajustar conteúdo, objetivo e informação, são feitas escolhas que pretendem reforçar e intensificar as intenções expressivas e permitir o máximo de domínio sobre a compreensão ou as reações provocadas em quem as recebe. Esta é a maior *expertise* do **designer** cênico, aquilo para o que ele distingue, domina e explora eficientes ferramentas: a habilidade em gerar a interação entre emissão (expressão) e recepção (experiência) nas mensagens visuais artísticas teatrais.

A relação entre o conteúdo e a forma como integrantes do meio de interconexão entre o artista e o público, estabelece o vínculo entre o *design* e o fazer artístico da luz cênica. Dondis relaciona o fazer artístico e o científico do **design** ao explicar o processo científico e intuitivo da criação e elaboração de uma expressão artística, na qual vincula a emissão à recepção numa igual relação entre a criação e a experiência sensorial da manifestação artística. Para ela, o conteúdo e a forma constituem a manifestação e o mecanismo perceptivo é o meio para sua recepção e interpretação (DONDIS, 2007, p. 136). O resultado,

segundo ela, depende da resposta do espectador e tem relação com a sua rede de critérios subjetivos, por meio da qual ele modifica e interpreta a manifestação do artista (p. 134). A percepção humana, cuja compreensão revela-se fundamental para a elaboração, emissão, recepção e interpretação das mensagens visuais é tratada por Dondis como parte fundamental da comunicação através da arte. Ela faz apelo à psicologia da **Gestalt** para explicar que o significado não é inerente à obra, mas sofre influência dos componentes físico e psicológico do observador, que o modifica a partir da sua recepção: “o significado encontra-se tanto no olho do observador quanto no talento do criador” (p. 131).

Dondis acrescenta ainda que “o compositor visual deve compreender os complexos procedimentos através dos quais o organismo humano vê, e, graças a esse conhecimento, aprender a influenciar as respostas através das técnicas visuais” (DONDIS, 2007, p. 134). Para a autora, uma mensagem deve ser elaborada tendo em vista um objetivo, por mais subjetivo que possa ser ou parecer, em cuja busca o **designer** faz suas escolhas. Por meio dessas escolhas, ele pretende reforçar e intensificar suas intenções expressivas e sensoriais, num “momento crucial de tomada de decisões, num processo extremamente complexo de seleção e rejeição” (p. 135-6). Com essa obra, Dondis cria uma analogia entre as linguagens visual e verbal para apresentar seu conceito de sintaxe visual, revelando alguns recursos que permitem uma análise pontual dos mecanismos da mensagem visual, da sua elaboração à recepção e interpretação.

Visto que existem regras gerais que regem a criação e a composição no plano e no espaço, bem como existem elementos básicos que podem ser estudados e utilizados, em conjunto com técnicas específicas, para gerar mensagens visuais expressivas ou significativas, é possível afirmar que existe uma sintaxe visual, cuja estrutura possui, além do contexto semântico e sintático, um aspecto estético, cujo atrativo sensorial extrapola o ato de comunicar ou exprimir ideias em linguagem compreensível. No caso do teatro, esse aspecto estético de atração e satisfação, característicos da relação do observador com a arte, é ainda mais evidente, mesmo considerando o caráter informativo e comunicativo de suas linguagens.

O significado e a expressão da luz, desta forma, se concentra tanto no talento e capacidade técnica do **iluminador** quanto na visão e capacidade interpretativa (visual e emocional) do espectador. Dondis salienta que o resultado eficaz de uma experiência visual está na interação das polaridades: em primeiro lugar, na interação das forças do conteúdo e da forma e, em segundo lugar, do efeito recíproco e contínuo entre **designer** e público (2007, p. 139). Enquanto a forma e o conteúdo se afetam simultaneamente, a informação emitida é modificada pelo receptor, numa interação indissolúvel que resulta na leitura e interpretação prevista pela concepção de manipulação dos elementos visuais por meio das técnicas e fundamentos do **design**.

Além disso, a mensagem e a significação não se encontram no elemento físico ou na ação, mas na composição, na organização de seus elementos e partes constituintes. O processo de composição pode ser considerado como o mais delicado e importante etapa da solução de problemas visuais do **palco**. É importante que o **iluminador** conheça tanto as estratégias do **design** quanto o processo de percepção humana, de maneira a poder influenciar e conduzir, sempre que desejado, a leitura, recepção e interpretação das mensagens sensoriais contidas no projeto. Enquanto o conteúdo e a forma constituem a manifestação visual, o organismo humano é o meio em que se dá sua apreensão, em que se organiza o *input* (o que se vê) e se articula o *output* (o que se sente ou compreende) sensoriais. São os efeitos oriundos das escolhas compositivas do **designer**, numa intensa atividade de tomada de decisões, num processo ativo de seleção e rejeição de soluções conceituais e formais, que determinam e interferem no teor do que é expresso pelo artista e absorvido pelo interlocutor ou pelo observador.

Fazer **design** no teatro, então, é fazer essas escolhas, tanto baseadas nos princípios e fundamentos do **design**, quanto inspiradas e articuladas com todos os processos e resultados das outras criações que compõem o espetáculo cênico. Tendo sempre em vista a compreensão ou a satisfação estética do público, requer ainda conhecimentos sobre a percepção humana e o funcionamento dos seus mecanismos sensoriais. As estratégias do **design** permitem aliar forma e função, artes e ofícios, conjugando formatos e materiais, adequando opções conceituais a processos

construtivos e preceitos da encenação, fundamentando e buscando soluções. Isso é o que eu entendo por **design** cênico. Da concepção de uma vestimenta ou confecção de um mobiliário à construção e movimentação de um personagem no **espaço cênico**, passando pela concepção da luz e do som como elementos de linguagem, comunicação e relação com o público, percebe-se que tudo em cena pode ser fruto do **design**.

1.3.2 ELEMENTOS DO *DESIGN*

Os elementos do *design* são os componentes básicos com os quais o **designer** concebe as mensagens visuais de comunicação e expressão cênicas. Eles constituem a gênese compositiva da criação e também permitem a elaboração e a análise de experiências visuais. São unidades individuais a partir das quais qualquer informação visual pode ser planejada e criada, independentemente da sua natureza e propósito. Mesmo a escrita as tem como ponto de partida e elemento original, cujo desenho, traço e desenvolvimento são capazes de produzir desde os vinte e poucos fonemas das línguas ocidentais até os complexos ideogramas orientais. Não é diferente com o desenho, os pictogramas, símbolos, representações gráficas e abstrações geométricas que nada são além da evolução de pontos, linhas, texturas e cores. Mesmo uma obra de arte da pintura universal é passível de ser reduzida aos seus elementos básicos, acrescidos de harmonia, **contraste**, movimento, proporção, luz e, é claro, certa dose de genialidade inventiva, cujo resultado final estético constitui a obra de arte.

Numa analogia entre linguagens, para que alguém possa ser considerado verbalmente alfabetizado é preciso que conheça e domine os componentes básicos da linguagem escrita (letras, palavras, ortografia, gramática e sintaxe), por meio dos quais possa se expressar e comunicar. O alfabetismo instrumentaliza determinado grupo para que compartilhe e use determinada linguagem para se expressar e compreender mutuamente. Segundo os fundamentos do *design* e da alfabetização visual proposta por Dondis (2007, p. 15), o alfabetismo visual pode operar da mesma forma, ou seja, constituir um sistema de criação, identificação e compreensão de mensagens visuais por meio de

uma linguagem comum e acessível a todos. Cibele Forjaz⁶⁰ (2008a) reforça essa analogia entre as linguagens visual e verbal ao em seu estudo da iluminação como linguagem:

...o discurso depende do conhecimento da língua e também da necessidade da comunicação que a articula. É por isso que além de falar, o homem necessita compreender a estrutura da fala e as necessidades do discurso. É através deste processo de compreensão e articulação que o som vira língua, a língua vira linguagem, o discurso, obra de arte. (FORJAZ, 2008a. p. 222)

Forjaz também reforça a relação existente entre os elementos do *design* e a iluminação cênica ao afirmar que “a iluminação, finalmente liberta [pelo simbolismo] das amarras da reprodução da realidade, transpõe o visível para criar novas formas, por meio de uma reorganização do elementos visuais: as linhas, formas, volumes e cores...” . (FORJAZ, 2008a, p. 223). Com este objetivo, o conteúdo do *design* e da forma é investigado em seu nível mais simples: a importância dos elementos individuais (ponto, linha, plano, cor, tom, textura), o poder expressivo das técnicas (**contraste**, proporção, simetria, equilíbrio, movimento) e o contexto do meio em que ele atua, neste caso, o espaço da representação teatral como conjuntura para as decisões relativas ao **design**, ou seja, à concepção sensorial do espaço.

A maneira como os elementos do *design* são expressos na cena é investigada por Gabrieli (2007), que descreve como sua inter-relação atinge o público espectador da obra cênica:

⁶⁰ Cibele Forjaz Simões (1966-) – Diretora, iluminadora e professora paulistana, é graduada em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Trabalhou com o Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SP), de Antunes Filho, e tornou-se diretora respeitada nos anos 90. Em 2000, fundou a Companhia Livre, é diretora artística do coletivo de teatro Companhia Livre e professora de Iluminação e Direção Teatral no departamento de Artes Cênicas (ECA/USP) desde 2006. Informações disponíveis no site Teatropédia da SP Escola de Teatro: http://teatropedia.com/wiki/Cibele_Forjaz, acessado em 19/8/2013.

O corpo do ator ou de um bailarino em repouso é como um ponto. Ao executar um primeiro gesto, um feixe de vetores se desdobra, [...] traça linhas imaginárias que religam seu corpo com a sala. Retas e curvas aparecem. Efêmeras, são apenas riscos imaginários no espaço, não têm o poder de se preservar, somente ficarão na memória do espectador e no ritual diário da encenação. (GABRIELI, 2007, p. 190).

Abordando especificamente a questão da formação artística e técnica do **iluminador cênico**, bem como de seu preparo para o exercício da profissão, Valmir Perez defende a seriedade do aprendizado visual de artistas e espectadores para que a iluminação cênica atinja sua maior potencialidade expressiva e informativa.

Mesmo que o iluminador consiga entender perfeitamente as nuances expressivas em jogo, ainda terá que traduzir essa compreensão em linguagem visual. [...] A luz como “matéria” viva e pulsante torna-se veículo de expressão, portanto, de linguagem. [...] o iluminador deve] conhecer os elementos da sintaxe visual e saber quando e como utilizar esses elementos na construção de frases e textos visuais (PEREZ, 2012a, p. 29-30).

Porém, para o iluminador compreender e articular a iluminação como linguagem visual, precisa conhecer estes componentes individuais em sua forma mais simples, avaliar as forças estruturais que determinam seu uso, analisar a ênfase com que isso ocorre na cena e perceber a relação interativa entre eles como estímulos visuais submetidos ao organismo humano. Eles representam, no **palco**, os componentes originais do pensamento e da comunicação visual, com potencial para transmitir informações universais, de forma rápida e direta, a qualquer indivíduo que possa ver. A linguagem verbal segmenta os receptores em grupos afins, a linguagem visual, por outro lado, solidariza a informação pela relativa universalidade dos seus códigos visuais.

1.3.2.1 Ponto

O ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e mínima (DONDIS, 2007, p. 53). De configuração geométrica sem dimensão, é fartamente encontrado na natureza e pode ser compreendido como marca, sinal, mancha ou ainda ter o aspecto de ponto focal ou foco de atenção. O ponto indica uma posição no espaço (LUPTON; PHILLIPS, 2008. p. 14) e, simbolicamente, pode ser o sinal com que se encerra um período ou uma ação. Qualquer ponto inserido em uma superfície ou espaço tem grande poder de atração visual sobre o olho humano, apresentando-se como forte estímulo à percepção.



Figura 4 - Elementos cênicos destacados como dois pontos luminosos na criação de uma relação visual linear no espetáculo ***Encantaria do Reino*** SESC da Esquina - Curitiba/2009 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Ruth Vasconcelos

Se o ponto for luminoso, esta característica se torna ainda mais potente, pois alia três forças perceptivas: a física, a fisiológica e a psicológica (ARNHEIM, 2012, p. 313-18). O poder de atração do ponto também representa elemento de união, quando dois pontos próximos definem uma linha imaginária que conduz o olhar.

Essa capacidade é intensificada pela maior proximidade, pelo aparecimento sucessivo ou pelo poder de atração estabelecido entre eles. Quando juntos, os pontos ainda são capazes de causar uma sensação visual de forma, cor ou tom, como usado nas retículas ou pinturas impressionistas que exploraram o pontilhismo (**sistema partitivo das cores**).

Com a projeção de um ponto luminoso no espaço é possível atrair a atenção do observador e dirigi-la através do espaço pela alteração de posição deste mesmo ou de outros pontos de luz de forma intermitente ou sucessiva. As possibilidades de exploração desses **efeitos em iluminação cênica** são infinitas e vão do destaque de um elemento ou parte dele até a condução do olhar do espectador. Alternar o ponto de atração pelo acender e apagar das luzes no **palco** revela sua força tanto num **palco** escuro quanto por um ponto mais luminoso num **palco** já iluminado, quando exerce uma atração fisiológica sobre o espectador, atraindo involuntariamente o seu olhar.

1.3.2.2 Linha

A linha é o resultado de um agrupamento linear de pontos no qual seja impossível percebê-los isoladamente. Definida também como o ponto em movimento, simbolicamente pode significar conduta, estilo, direção ou rota, como o caminho percorrido pelo olhar ao vagar pelas formas de uma composição visual bi ou tridimensional. Traço geométrico contínuo com uma só dimensão, a linha pode se manifestar graficamente no desenho e na caligrafia, definindo o traço e a personalidade do artista. Ao mesmo tempo em que é flexível e livre, ela pode vir a ser precisa e técnica. Com configurações retas, curvas ou sinuosas permite o contorno da figura, a delimitação do espaço ou a definição do plano. Flusser (2007, p. 103) afirma que a linha representa o mundo na forma de um processo, de onde a leitura da cena pode ser determinada pela configuração linear do olhar conduzido pelos elementos expressivos da encenação, dentre eles a luz.

Nas artes visuais a linha nunca é estática, mas um elemento visual inquieto e inquiridor do esboço, a forma palpável de apresentar aquilo que existe apenas na imaginação (DONDIS,

2007, p. 56). Não há forma melhor para defini-la do que no plano, onde desenha significados, reforça intenções e expressa emoções e estados de espírito pela sua configuração gráfica. Também se manifesta no espaço tridimensional, onde as linhas dominantes horizontais e verticais revelam sua força e expressão. No palco italiano, são definidas pela boca de cena, pelo aspecto e disposição da **plateia** e pela configuração da **cenografia**. Transmitem sensação de estabilidade ou resistência segundo seu aspecto direto e definido ou suavidade pelo aspecto delicado e impreciso. Seus eixos principais podem variar em busca da perspectiva ou do movimento, sugerindo mudanças e transformações na cena. Uma sequencia de linhas pode definir um plano e gerar opacidade, transparência, linearidade ou profundidade conforme sua configuração e distribuição.

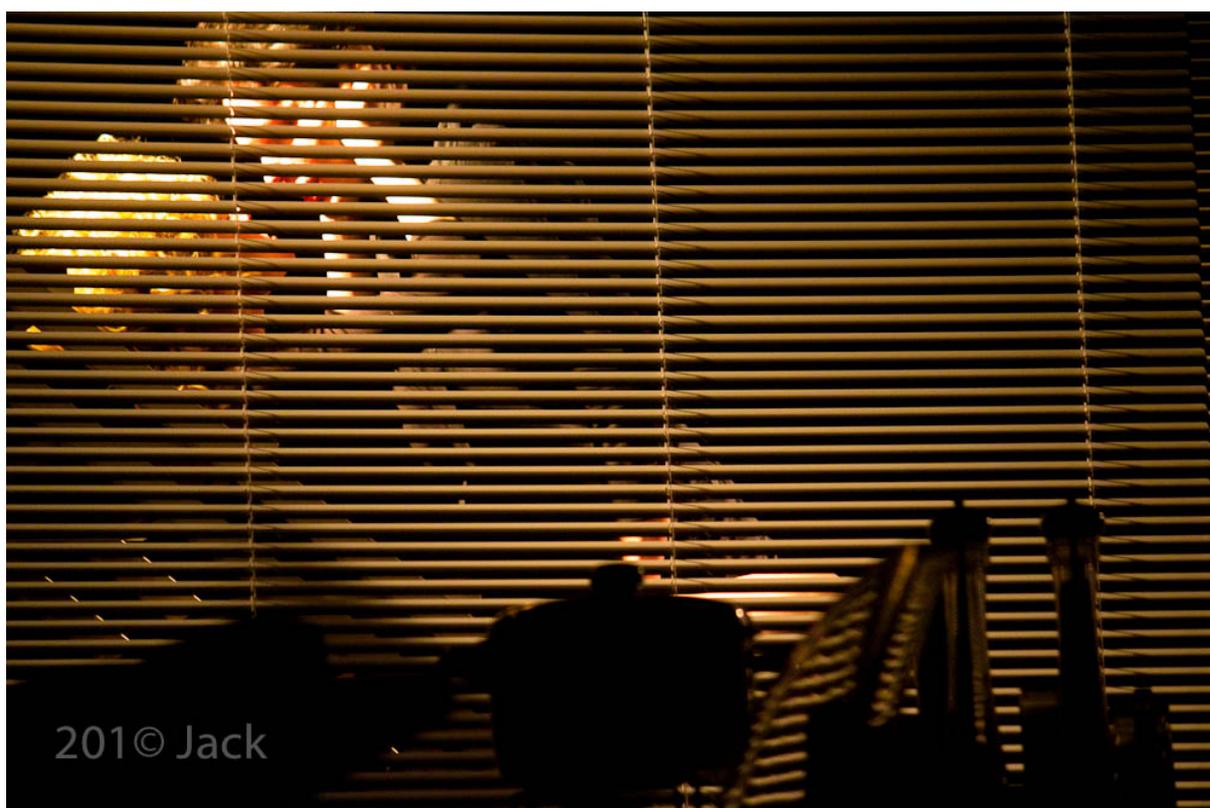


Figura 5 - Uso de linhas para determinar o aspecto de voyeurismo na cena do espetáculo **Disparis**
Indra Catering - Curitiba/2010 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Jack Silva

O cenário define as linhas determinantes do espetáculo, mas o direcionamento de um fecho luminoso dará o **contraste** ou a harmonia necessários para reforçar o efeito visual resultante. A luz,

tanto como linha subentendida pelo sentido e direção de seu fecho luminoso quanto pelo contorno que define ao redor dos objetos sobre os quais incide, define formas de elementos cenográficos ou humanos, determinando sua expressão e comunicação simbólicas e expressivas. Seu aspecto linear pode ainda ser percebido em **silhuetas**, sombras ou projeções sobre objetos cênicos, conferindo-lhes um caráter gráfico e definido. Quando uma linha atinge certa espessura, tanto numa superfície quanto no espaço, torna-se um plano e multiplica-se para descrever volumes, formas e texturas (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 16).

1.3.2.3 Figura e Plano

A linha, articulando sua complexidade e movimento, define a figura pelo contorno, e determina o plano pela repetição ou pelo deslocamento. A forma de um objeto ou sua figura, geométrica ou não, pode ser representada pelo limite exterior da matéria ou espaço que lhe configura. Sem esse limite fica indefinida, amorfa. Psicologicamente, a forma da figura tem relação com o modo de ser ou a variedade da ação ou atuação, jeito, estado, condição, além dos atributos de perfeição e alinhamento. Itten ocupou-se particularmente das três formas ou figuras básicas: o **quadrado**, o **triângulo** e o **círculo**, que foram adotadas pela **Bauhaus** como a trilogia geométrica, convertidas, juntamente com as cores básicas vermelho, amarelo e azul, na representação da sua filosofia do **design** (WICK, 1989, p. 149-50). Cada uma apresenta características específicas e diferentes significados por associação, vinculação arbitrária ou ainda pelas percepções psicológicas e fisiológicas e pelas analogias referenciais de cada observador.

Segundo Dondis (2007, p. 58), ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão e, ao círculo, infinitude, calidez, proteção. Para Itten (apud WICK, 1989, p. 150), o primeiro sugere tranquilidade, o segundo desarmonia e o terceiro, movimento. Em princípio, a variação e combinação destas três formas básicas podem gerar todas as outras formas físicas da natureza e da imaginação humana. A forma que se estende em altura e largura define um plano, uma superfície que se alastra pelo espaço e cujas configurações lineares lhe determinam os limites.

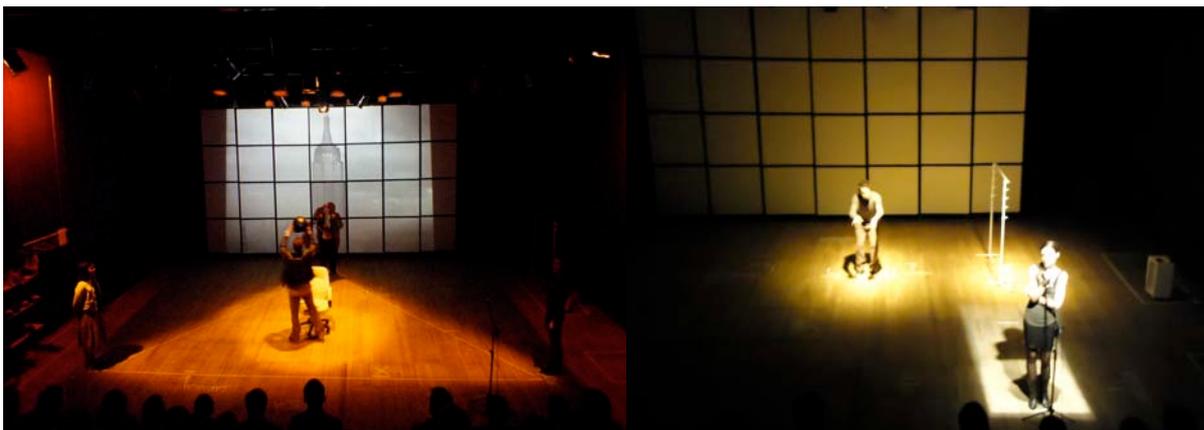


Figura 6 - Uso de formas geométricas para determinar intenções dramáticas no espetáculo *Darwin* TEUNI - Curitiba/2012 – Iluminação: Nadia Luciani – Fotos: Rosana Roberta da Silva

A figura e o plano estão sempre presentes à nossa volta e seus aspectos simbólicos e subjetivos podem ser explorados pelo teatro na visualidade do **palco**. A **cenografia** faz uso, em suas composições, de modelos e estruturas cujas formas podem ser reforçadas ou atenuadas pela luz que lhes confere contorno ou preenchimento. Malcolm Grear afirma ainda que o formato de um objeto é tão importante quanto o espaço ao seu redor (GREAR apud LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 97), estabelecendo a interação entre eles. Assim como o ângulo de incidência da luz desenha os objetos em cena, definindo-os, a massa luminosa determina e institui a figura e a forma em sua tridimensionalidade. A **silhueta**, a sombra ou a imagem projetada pela luz também definem formas e planos, ressaltando o contorno dos elementos plásticos com resultados dramáticos e expressivos.

1.3.3 CONCEITOS DO *DESIGN*

Aos elementos básicos já apresentados são acrescentados outros conceitos mais abstratos, cuja exploração permite o emprego dos elementos primários (ponto, linha e forma) na composição plástica no plano e no espaço. Eles são aliados das técnicas e estratégias visuais para dar suporte conceitual tanto à criação quanto à interpretação de mensagens visuais:

1.3.3.1 Direção

Os aspectos construtivos das três formas básicas (quadrado, triângulo e círculo) apresentam a relação de força, tensão e movimento que gera a sensação de direção. No quadrado, as forças horizontais e verticais atuam em sua criação pela relação de tensão recíproca das linhas paralelas até que seja impossível distinguir qual delas se move. O triângulo demonstra nitidamente as forças diagonais e o círculo é o resultado da irradiação do movimento curvo do pêndulo cuja força gravitacional é substituída pela centrífuga.



Figura 7 - Oposição dos sentidos vertical, horizontal e diagonal na definição de movimento e ritmo no espetáculo ***Encantaria do Reino*** SESC da Esquina - Curitiba/2009 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Ruth Vasconcelos

As direções visuais definem a representação gráfica do movimento e do ritmo através das linhas e dos contornos. Elas possuem significados associativos que podem ser explorados na criação de mensagens visuais. O sentido horizontal-vertical constitui a referência primária do homem e sugere a estabilidade e a relação do organismo vivo com o meio, sendo que a

horizontalidade é o meio (estático) e a verticalidade o ser (ativo). Ele representa a manifestação máxima do equilíbrio em oposição à diagonal, formulação instável, instigante e provocadora, tanto do movimento quanto do desequilíbrio. A curva tem significados associados à repetição, abrangência, continuidade e expansão.

A direção pode representar as forças da natureza e da sinuosidade orgânica, cuja relação com o cosmos pode alcançar alto grau de universalidade. As linhas definidas pelo cenário ou pela luz determinarão, no **palco**, a direção de leitura e interpretação das mensagens visuais com base nas sensações provocadas pela tensão e movimento da composição do espaço. Gill Camargo (2012) explora a dinâmica das linhas de força para explicar o poder de atração e visual no movimento criado pela confluência das linhas através de seu eixo. Para ele, o **palco** pode ser estático, mas a cena não. A cena pode ser mais ou menos dinâmica conforme o uso que faz de seus elementos e estratégias compositivas (CAMARGO, 2012, p. 130).

1.3.3.2 Tom

A **intensidade** da obscuridade ou claridade de um objeto ou elemento visual define seu tom. Só é possível ver um objeto tridimensional graças à presença de luz que nunca se distribui igualmente sobre ele, por mais **difusa** que seja. A falta de uniformidade na distribuição de luz faz com que os objetos sejam iluminados de forma não uniforme, o que lhes confere uma diferença luminosa entre claridade e obscuridade, chamada tom, cuja variação é o que permite a percepção visual da sua forma e volume. As camadas de luz e sombra que cobrem os objetos e sua cor real são como véus transparentes que mostram a duplicidade de valores de tom e cor, sendo que o segundo tende a ser percebido como propriedade do objeto, enquanto o outro é percebido apenas como a atmosfera que o envolve. O que se vê na verdade é a soma fisiológica que ocorre no cérebro pelo estímulo da visão e faz com que se reconheça, ao mesmo tempo, forma, cor, tamanho e volume. Todas as impressões subjetivas relacionadas são também oriundas desse mesmo processo.

No seu aspecto psicológico, o tom pode ser associado à noção de tensão, vigor ou forma de expressão, caráter e estilo. Pode ainda apresentar uma conotação de variação e nuances de valor. No aspecto gráfico, o branco do papel e o negro da tinta representam as duas forças de tom mais opostas. O **contraste** entre uma imagem escura contraposta a uma imagem clara valoriza-as, causando um interessante impacto visual. A trajetória que vai da obscuridade à luz é entremeada por múltiplas gradações tonais, que permitem a visualização do mundo dimensional (ARNHEIM, 2012, p. 300), normalmente usadas como recurso aliado à perspectiva nas representações gráficas e cênicas.



Figura 8 - Sensação de profundidade obtido pela variação tonal e pelo grau de obscuridade da cena no espetáculo ***Play it again, Sam***
Teatro do SESC da Esquina - Curitiba/1993 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Chico Nogueira

A ilusão de que um objeto escuro parece mais distante e menor do que um objeto claro e a maneira como um objeto escuro é percebido ainda mais escuro quando em **contraste** com um fundo claro e como um fundo escuro faz com que um objeto claro pareça ainda mais claro são fatores da percepção visual do tom

que podem ser explorados na concepção e sentido da cena teatral. Iluminar mais ou menos a frente e o fundo do **palco** e reforçar a luz de um determinado ângulo para iluminar pessoas ou objetos cênicos são opções de que o **iluminador** pode se servir para, pelas variações de tom, conferir profundidade à cena. As variações entre luz e sombra também possuem alto grau de expressão, podendo conferir dramaticidade ao palco e provocar diferentes sensações pela percepção tonal do público.

1.3.3.3 Cor

O universo humano é colorido e esse fato tem relação direta com as ações, reações e emoções dos seus seres. É possível pensar na cor como artifício estético e de plasticidade, mas sua presença e profusão na própria natureza lhe confere poder, subjetividade e diversos significados associativos. O vermelho do sangue e da carne pode ser relacionado ao amor e à energia vital, enquanto que o azul do mar, da água e do gelo pode gerar a sensação de tranquilidade, paz, introspecção, frieza; o violeta, cor nobre e rara, pode representar o misticismo e o amarelo, por sua força e brilho, pode ser associado à luz e ao calor. Cada uma das cores pode ser relacionada a diferentes significados e provocar estímulos e reações relativamente controláveis na elaboração de uma mensagem visual. Isso faz com que constitua um elemento significativo do vocabulário visual a ser articulado com fins expressivos, estéticos e poéticos.

Algumas teorias da física explicam o fenômeno da cor a partir de três **sistemas cromáticos**: o **sistema aditivo (cor-luz)**, o **subtrativo (cor-pigmento)** e o partitivo (soma fisiológica de ambos), nos quais três atributos ou dimensões permitem definir e medir as cores: matiz ou croma, que é a cor em si, saturação ou intensidade, que é a variação do seu grau de pureza ou neutralidade e a última, conhecida por brilho, luminosidade ou valor, definida pela sua gradação tonal do claro ao escuro. Pelo enfoque da física óptica de Newton⁶¹, cor é a característica visual

⁶¹ Isaac Newton (1643-1727) – Cientista inglês, mais reconhecido como físico e matemático, foi também astrônomo, alquimista, filósofo natural e teólogo.

de uma radiação de comprimento de onda situado no pequeno intervalo visível do espectro eletromagnético. Ela depende da **intensidade do fluxo luminoso** e da composição espectral da luz para provocar no observador uma sensação cromática, contrapondo-se ao branco, que é a soma destas radiações, e ao preto, que é a ausência de luz. Também pode ser considerada como um aspecto visual dos corpos decorrente da recepção daquelas radiações pelo olho e cérebro humanos, aos quais se acrescentam fatores psicológicos e subjetivos.



Figura 9 - Adição cromática do magenta (azul + vermelho) e do verde, resultando na cor branca no espetáculo **Sonho de uma Noite de Verão**
Teatro Cleon Jacques - Curitiba/2006 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Emmanuel Peixer

Construiu o primeiro telescópio refletor e desenvolveu uma teoria das cores baseada na observação da decomposição da luz branca por um prisma em várias cores do espectro visível. Ele também formulou uma lei empírica do resfriamento e estudou a velocidade do som. De personalidade sóbria, fechada e solitária, afirmava que a função da ciência era descobrir leis universais e enunciá-las de forma precisa e racional. Informações disponíveis no site da Wikipédia http://pt.wikipedia.org/wiki/Isaac_Newton, consultado em 21/03/2014.

Goethe⁶² contrapõe essas teorias ao afirmar que o fenômeno cromático não pode ser dissociado do fenômeno luminoso, mas que a luz é que apresenta afinidade instantânea com a cor e não o contrário. Segundo ele, toda luz é cor, segundo condições determinadas (GOETHE, 2011, p. 13), e as cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela. Denegou a experiência da decomposição da luz pelo prisma de Newton, ao afirmar que “a luz é o ser mais simples, indivisível e homogêneo que conhecemos, impossível de ser composta, muito menos por luzes coloridas” (p. 17). Mesclando ciência e arte, a teoria de Goethe se baseia na interação entre a manifestação natural e a percepção humana para entender a cor no seu aspecto fenomenológico e artístico.

No entanto, há muito mais a ser dito a respeito da cor, como quando se afirma que um instante de felicidade dá cor à vida ou que um céu cinzento entristece o dia. Que cores são essas? O que é dar cor a algo, para além de apenas mostrar com luz colorida? Como se pode alegrar ou entristecer pela cor? O aspecto mais explorado da cor no teatro é a sua força simbólica, pois a percepção da cor pelo homem representa um dos processos mais emocionais da experiência visual, podendo ser usada para expressar ou intensificar uma informação. Além das experiências individuais e coletivas do homem, que emprestam às cores significados específicos compartilhados pela espécie em geral, ainda existem significados simbólicos, vinculados a diferentes grupos étnicos ou culturais, que lhes conferem diferentes valores informativos.

Independente da natureza e do comportamento físico das luzes e cores, existem outras condições necessárias para que o fenômeno das cores se manifeste. Goethe (2011) enfatizava que não basta perceber que a cor surge da luz, mas explicar como ela aparece junto à luz. Para ele, mesmo que luz e cor sejam

⁶² Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) – Escritor e pensador alemão, foi também poeta e dramaturgo, tendo ainda se interessado pelo desenho e pela pintura, além de incursões à ciência, à filosofia e à fenomenologia das cores. Biografia disponível no livro *Doutrina das Cores*, de sua autoria, no qual combina o rigor científico e a criatividade do trabalho artístico para expressar sua visão sobre o fenômeno cromático.

ocorrências fisiológicas na retina e no sistema nervoso, são fenômenos de consciência (sensações, percepções) no sentido visual (GOETHE, 2011, p. 18). Segundo Israel Pedrosa⁶³, a cor não possui existência material, mas é uma sensação provocada pela ação da luz refletida por uma superfície sobre o órgão da visão (PEDROSA, 2012, p. 19-20), ou seja, é o resultado da conjunção de diferentes fenômenos: físico (a luz incidente), químico (o pigmento que recobre a superfície), fisiológico (o sistema da visão) e psicológico (a percepção humana).



Figura 10 - Variação de percepção emotiva das cenas pela variação cromática no espetáculo *Um Trágico Acidente*
Espaço 2 - Curitiba/2009 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Daniel Sorrentino

⁶³ Israel Pedrosa (1926-) – Artista, intelectual, colorista e incansável pesquisador do universo da cor, construiu uma síntese rara entre ciência e poesia. Foi discípulo de Candido Portinari, estudou na Itália e na França, e é professor da Universidade Federal Fluminense, em Niterói. Informações disponíveis na biografia e introdução do livro *O Universo da Cor*, de sua autoria.

Segundo Lidwell, Holden e Butler (2010, p. 48) as cores são usadas no *design* para chamar a atenção, agrupar elementos, indicar significados e realçar o aspecto estético da criação. Elas podem tanto torná-la visualmente mais interessante quanto causar sérios prejuízos à sua forma e função almejada. No livro *Princípios Universais do Design*, os autores afirmam ainda que as cores escuras podem gerar sonolência, as claras entusiasmo e as berrantes irritar o observador, provocando reações de atração, indiferença ou repúdio à criação. Como essas, é possível descobrir, com base na observação, na pesquisa ou na experiência, uma infinidade de outras reações do organismo humano às cores e empregá-las na elaboração de cenas e ambientes teatrais.

Arnheim (2012, p. 351) destaca ainda a interdependência das cores, afirmando que a identidade de uma cor não reside na cor em si, mas depende do apoio de todas as outras, do seu entorno e da subjetividade que as envolve no plano físico, fisiológico e psicológico. Muitas experiências foram realizadas a esse respeito, como as leis de **contraste simultâneo**, estudadas na **Bauhaus** por Itten, a interferência da cor sobre o fundo e vice-versa; o conceito de **cor inexistente**, apresentada por Pedrosa (2012); a constatação da imagem posterior, quando, depois de se olhar fixamente para uma cor, sua complementar é vista sob fundo branco; as simulações dos efeitos psicofisiológicos da cor realizadas pela **Gestalt** e tantas outras. Todas comprovam a influência e o poder das cores, passíveis de serem exploradas na elaboração de imagens que conduzam a percepção e as reações emotivas do público. Iluminar um espetáculo é pintá-lo com a luz, e isso tanto pode significar colorir objetos e ambientes quanto criar atmosferas sensoriais ou apenas demonstrar com a luz branca as suas propriedades cromáticas. A escolha da cor pode revelar a personalidade e as características de um ambiente, personagem ou cena, revelando sua importância na concepção de mensagens visuais com a luz.

1.3.3.4 Textura

A textura é o elemento gráfico usado como substituto visual da experiência tátil. A relação do homem com a textura se dá, na verdade, com mais frequência como experiência visual do

que tátil, sobretudo em situações pictóricas, cênicas ou dramáticas. É bastante comum a utilização de representações gráficas de texturas reais em diversos materiais sintéticos de vestuário ou cenográficos. Lupton e Phillips destacam, inclusive, que “muitas das texturas que os **designers** manipulam não são de maneira alguma experimentáveis fisicamente pelo observador, pois só existem como efeito ótico, como representação.” (2008, p. 54). O mimetismo, usado no mundo animal para a proteção contra predadores naturais, é um tipo de falsificação de textura na qual o aspecto visual certamente corresponderá a uma experiência tátil diferente. Seu aspecto mais relevante no que diz respeito à linguagem visual é quando ela não apresenta as qualidades táteis que demonstra, mas apenas sua representação ótica. Quando ambas coincidem existe uma textura real, na qual a percepção visual incentiva fortemente a experimentação tátil. Mas é importante destacar que cada uma resulta em uma experiência distinta e singular.



Figura 11 - Valorização da textura e da transparência pelo uso da contraluz no espetáculo **Plenilúnio**
Teatro HSBC - Curitiba/2013 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Cirilo Charros

No teatro, a experiência tátil real não é frequentemente permitida ou incentivada, dado o distanciamento existente entre público e ação, algumas vezes físico, mas noutras apenas sugerido. Em alguns casos, quando a representação pictórica de materiais, volumes e sobreposições falsas por meio da técnica do ilusionismo, o efeito resultante requer a colaboração da luz para a sublimação da perspectiva pictórica na percepção do público. É muito comum, também, o uso de texturas reais em superfícies de fundo de cena ou a exploração da textura de materiais como o tecido, a madeira ou trabalhos tridimensionais com relevo, cujo volume só poderá ser plenamente percebido com o auxílio da iluminação. Nos dois casos, o significado é complementado pelo que é visualmente percebido, ou seja, mais uma vez pela experiência visual da textura em detrimento do tato, que passa a assumir valores expressivos e simbólicos determinantes para a contextualização da cena e compreensão de seus significados sensoriais e subjetivos.

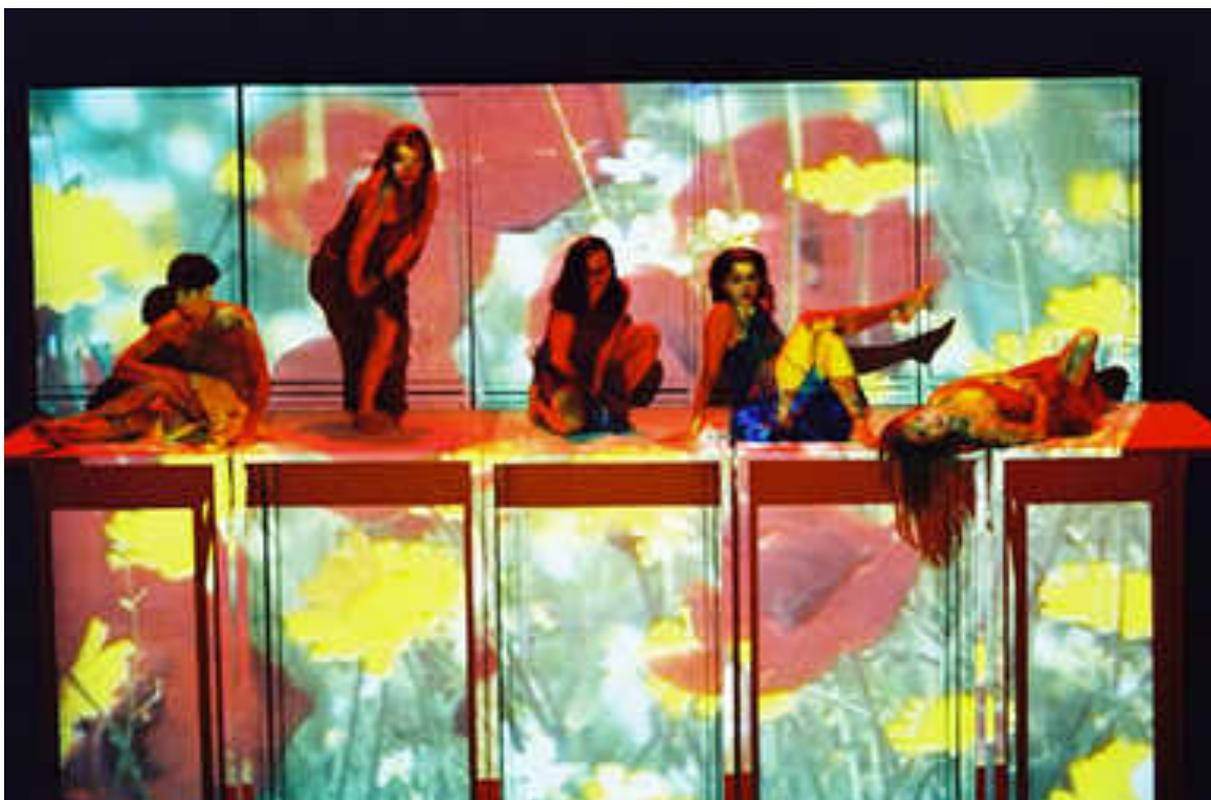


Figura 12 - Textura de flores representada pela projeção de imagem no espetáculo

O Voo do Poeta

Teatro Guaíra - Curitiba/2003 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Sérgio Vieira

1.3.3.5 Dimensão

No sentido gráfico, dimensão é o número de coordenadas necessárias à representação do espaço e da forma (como os eixos x, y e z correspondentes, respectivamente, à altura, largura e profundidade) que só existe no mundo real. Em nenhum tipo de representação bidimensional como o desenho, a pintura, a fotografia ou o cinema, a dimensão retratada pode ser considerada real, mas apenas uma ilusão implícita na imagem visual. As primeiras representações gráficas da dimensão de que se tem notícia foram as variações de tamanho das figuras rupestres para sugerir distância e as engenhosas gradações tonais das pinturas orientais. Arnheim destaca tanto a capacidade do gradiente tonal quanto dos gradientes de textura, forma, cor ou movimento para sugerir dimensão e profundidade (2012, p. 264).

Surgida no renascimento, a perspectiva é uma importante técnica para a representação da dimensão, cujos conceitos como a linha do horizonte e o ponto de fuga permitem reproduzir graficamente a distância, a profundidade e o volume. A sensação de realidade e dimensão é ainda reforçada pela variação tonal de claros e escuros. Outro tipo de representação da dimensão é a isometria, que por não permitir as mesmas distorções que a perspectiva, aparenta ser menos fiel à realidade, mas com medidas são mais precisas para usos tecnicistas. A projeção isométrica permite representações gráficas com efeitos distorcidos e lógicos como esquemas de montagem e desenhos expandidos.

A dimensão real, no entanto, é uma questão complexa quanto relacionada à comunicação visual no **palco** e requer grande habilidade para planejar, em tamanho ficcional, as formas e seus efeitos nas inter-relações cênicas e dramáticas. A diferença entre a representação das distâncias e tamanhos em duas dimensões e a concepção do espaço em três dimensões encontra-se no domínio da visualização do objeto ou dos elementos cênicos por vários ângulos. Na representação teatral, o mais comum é considerar apenas um ângulo de visão (modelo italiano), mas esta situação varia e o **iluminador** deve saber lidar com todas as situações possíveis.



Figura 13 - Representação de dimensão e profundidade pela variação de ângulo e cor da luz no espetáculo ***Aqueles que não amei, desculpem***
Teatro Cleon Jacques - Curitiba/1993 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Simone Spitz

O efeito catedral sugere que as reações humanas às grandes alturas podem estimular a criatividade, a inspiração e a percepção (LIDWELL, 2010, p. 38). Palcos e teatros cuja exploração da verticalidade e de áreas extensas em altura e amplitude permitem concepções cenográficas arejadas que, quando favorecidas pela luz, podem gerar uma série de percepções no espectador. O **contraste** entre a verticalidade do **palco** e a horizontalidade da **plateia** nos teatro italianos expõe, segundo Jean-Guy Lecat⁶⁴, a passividade dos espectadores face à grandiosidade ativa da cena⁶⁵.

⁶⁴ Jean-Guy Lecat – Diretor técnico e cenógrafo francês, trabalhou com Peter Brook entre 1975 e 2000, depois de ter atuado em todas as atividades técnicas e artísticas do teatro e trabalhado com diferentes arquitetos e diretores teatrais. Hoje é, além de cenógrafo, conferencista e consultor de arquitetura teatral, tendo construído e reformado diversos espaços cênicos pelo mundo todo. É autor do livro *Un spectacle, un public, un seul espace*, publicado pela OISTAT em 2007. Informações disponíveis no site do Estúdio Lecat: <http://www.studiojglecat.eu>, consultado em 20/6/2013.

⁶⁵ Afirmação feita durante a palestra de abertura *La simplicité au theatre est très sophistiqué* (A simplicidade no teatro é muito sofisticada) do Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena, realizado pela

1.3.3.6 Escala

Todos os elementos visuais, quando confrontados em uma mesma composição ou distribuição no espaço, interagem entre si e podem se reforçar ou modificar mutuamente nesta relação. Este processo se dá de forma comparativa, por meio da justaposição, e constitui um conceito conhecido por escala.



Figura 14 - Valorização do primeiro plano em relação ao fundo pela subversão da proporção no espetáculo ***Sonho de uma Noite de Verão***
Teatro Cleon Jacques - Curitiba/2006 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Emmanuel Peixer

O **contraste** de escala, no qual imagens ampliadas são colocadas ao lado de outras imagens ou fundos menores, é capaz de produzir resultados visuais significantes pela comparação estabelecida entre eles. A imagem grande parecerá ainda maior quando exposta ao lado de uma imagem pequena, como quando objetos muito próximos parecem impressionantes e grandes em oposição a um fundo distante, causando intenso impacto visual. No

teatro, é possível trabalhar o fenômeno da percepção do **contraste** de escala com o uso de sombras projetadas que alterem o tamanho dos objetos em comparação com outras sombras ou imagens reais. A escala, cujo significado subjetivo pode ser pausa, parada ou distribuição hierárquica de valores, também é usada na engenharia, arquitetura e geografia para indicar a relação das medidas entre uma representação gráfica e suas medidas reais.



Figura 15 - Definição de escala e plano pela variação de intensidade luminosa e cor no espetáculo *Amar a Maria*
Teatro do CIC - Florianópolis/2007 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto Cristiano Prim

É comum a associação de qualquer escala com a medida do próprio homem, com ligação direta com o conceito de proporção, uma relação de tamanho entre dois elementos, sejam gráficos ou reais. Algumas escolas artísticas defendem haver uma proporção ideal e apontam as medidas humanas como referência na busca da harmonia, equalização e regularidade. Algumas fórmulas de escala e proporção se tornaram bastante conhecidas,

como o *modulor*⁶⁶ e a **seção áurea**, usada pelos gregos para definir seus cânones de beleza e assimetria naturais. Esta fórmula da média e extrema razão, encontrada na natureza e exercitada na arte e na arquitetura foi incorporada por artistas como Piet Mondrian e Leonardo da Vinci e usada para determinar o chamado **ponto áureo**, tido como o ponto de maior atração visual em qualquer composição ou campo de visão (LIDWELL, 2010, p. 114).

Articular o espaço e relacionar o tamanho dos objetos e ambientes com os propósitos e significados da cena altera o planejamento visual do **palco** e a estruturação da visualidade cênica. Uma das formas de uso do conceito de escala no teatro acontece pela relação estabelecida entre os diferentes planos de leitura da cena. Ao trabalhar a proximidade e o afastamento em relação ao público e destacar a oposição forma/fundo é possível criar diferentes relações de escala e atração visual. O domínio desse recurso na cena pode valorizar um determinado elemento ou fazer a mesma área física parecer pequena e aconchegante ou imponente e expandida. A iluminação é um grande aliado na articulação do espaço, pois pode modificar a sensação de amplitude de uma cena pela ampliação ou diminuição da abrangência do feixe luminoso, pela escolha da cor e pelo ângulo de incidência da luz. Destacar um determinado objeto em relação ao fundo iluminado ou negro também pode criar relações variáveis de escala entre eles.

1.3.3.7 Movimento

Existem várias técnicas visuais com propriedade para criar efeitos de ilusão de ótica e confundir o observador durante o processo de percepção visual. Um deles é o movimento, que na representação bidimensional ou gráfica torna-se mais implícito do que explícito (DONDIS, 2007, p. 80). A sensibilidade e a resposta rápida ao movimento são bastante desenvolvidas no homem e nos

⁶⁶ Modulor – Sistema modular criado pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier utilizando como referência as proporções de um corpo humano imaginário para construir objetos, móveis e edificações em escalas coerentes e adaptadas à forma humana.

animais. Isso é facilmente explicável se relacionado à luta pela sobrevivência, quando o movimento representa sinal de alerta do perigo, exigindo sempre uma reação rápida. Por ser uma das forças visuais dominantes da experiência humana, cuja busca constante do equilíbrio leva a esforços compensatórios, a sugestão de movimento está contida subjetivamente em toda e qualquer mensagem visual, com maior ou menor intensidade.

Uma imagem, fotografia ou pintura pode ser estática, mas a tensão compositiva entre seus elementos, formas e cores projetam uma reação visual ao repouso que é interpretada pela percepção humana como movimento. A experiência visual do movimento se deve a três fatores: movimento físico, a ação real; movimento ótico, quando o observador se move criando uma alteração no ponto de vista; e movimento perceptivo, a leitura que se pode fazer do movimento em uma informação visual estática. Mesmo o movimento criado pela imagem cinematográfica não é real, mas uma ilusão que ocorre graças ao fenômeno fisiológico da persistência da visão, em que uma imagem é retida na memória até que outra se sobreponha a ela e assim sucessivamente. Jacques Aumont⁶⁷ estabelece a relação entre o movimento e o tempo ao descreve-lo pela classificação imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afeição, segundo a predominância do processo perceptivo, do processo narrativo e do processo expressivo, respectivamente (AUMONT, 2012, p. 181). Para ele, o tempo é uma dimensão essencial à imagem, ao dispositivo no qual ela é apresentada e à sua relação com o espectador (p. 106).

O conceito de movimento representado pode sugerir também agitação, animação e entusiasmo, representando uma ação coordenada ou o caos absoluto. Durante o processo da percepção visual, o olho explora continuamente o espaço através de diferentes formas de absorção das informações visuais. Considerando que a ação e o movimento existem não apenas no que se move, mas também em representações estáticas, ou seja,

⁶⁷ Jacques Aumont (1942-) – Teórico de cinema, escritor e professor francês, leciona atualmente na Universidade de Paris 3 (Nova Sorbonne) e na EHESS (Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais). Escreve regularmente na revista *Cinéma* (Editora Léo Scheer) e dirige o Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa.

no próprio processo da visão, Lupton e Phillips destacam a estreita relação entre os princípios de tempo e movimento: “O movimento é um tipo de mudança, e toda mudança acontece no tempo. Entretanto, ele pode ser subentendido ou literal.” (2008, p. 215). Segundo elas, os artistas plásticos sempre procuraram representar o movimento dos corpos e a passagem do tempo no espaço bidimensional, mas o tempo e o movimento são também foco de preocupação para o **designer**, seja no plano ou no espaço. Segundo Aumont (2012, p. 240), “as imagens se incumbem, embora às vezes de modo secundário, de fornecer informação sobre o tempo do acontecimento ou situação que representam”. Na iluminação cênica, o princípio do movimento configura-se, também, como a exploração do tempo e do ritmo pela alteração de forma e composição no espaço por meio de **mudanças de luz**.



Figura 16 - Condução da atenção do público e ritmo dados pelo movimento de luz e cor no espetáculo **A Menina que Pisou no Pão**
Mini-auditório do Teatro Guaíra - Curitiba/1993 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Chico Nogueira

Criar movimento em cena pode tanto significar conduzir o olhar do público por uma composição estática no **espaço cênico** quanto produzir **movimento** pelo acender e apagar as luzes para

obter efeitos semelhantes de orientação da visão ou tantos outros relativos à percepção visual e reação emocional do público. **Movimentos de luz** bruscos ou suaves, grandes exposições à luz ou **blackouts** coordenados com a música ou com a ação física dos atores, podem gerar, como estímulo visual, um sem número de respostas sensoriais e psicológicas no espectador como estado de alerta, letargia ou surpresa. Além disso, outro fator interessante de ser lembrado é que, como diria Peter Gasper⁶⁸, o teatro é feito em quatro dimensões, considerando que nele se trabalha com a coordenada física da quarta dimensão: o tempo, fundamental como conceito do ritmo e do movimento no desenrolar da ação, com todas as suas implicações compositivas.

Com o surgimento das novas tecnologias de **moving lights**, a noção de movimento em iluminação cênica vem sofrendo alterações, nas quais a automação, diversidade, coordenação e variedade das possibilidades de **movimentação da luz** se proliferam e representam uma grande mudança nos paradigmas, estéticas e poéticas da luz cênica.

1.3.4 TÉCNICAS VISUAIS

As técnicas visuais são as ferramentas de que o **designer** se serve para conceber as mensagens visuais do espetáculo. É com o uso dessas técnicas que os elementos básicos do **design** são empregados e articulados na composição de cada mensagem visual. A imagem significativa ou sensorial resultante, também chamada de **cenografia**, é composta pelo cenário, pela luz, pelos adereços e por outros elementos gráficos da cena, acrescidos da presença física, movimentação e atuação dos atores, bailarinos, músicos ou **performers** de uma forma geral.

⁶⁸ Peter Gasper – Iluminador alemão radicado no Brasil, responsável por projetos relevantes em iluminação cênica e arquitetural como o Sambódromo, no Rio de Janeiro-RJ, a arena do Boi de Parintins-AM, a usina de Itaipu, em Foz do Iguaçu-PR, os monumentos de Brasília-DF, entre outros. Era o iluminador oficial do arquiteto Oscar Niemeyer, tendo iluminado a grande maioria de suas obras ao redor do mundo.

Por meio das técnicas visuais, é possível alcançar grande variedade de combinações dos elementos visuais que permitem intensificar e valorizar sua manifestação e conteúdo. Apesar de existirem em polaridades ou abordagens antagônicas de significado, as técnicas visuais nem sempre precisam ser empregadas nas suas extremidades máximas, podendo ter seu uso combinado em graus intermediários de intensidade, numa ampla gama de possibilidades de expressão e apreensão. Algumas das polaridades mais utilizadas em composições visuais são o **contraste** e a harmonia, o equilíbrio e a instabilidade, a simplicidade e a complexidade, a estaticidade e o movimento, a distorção e o realismo, a concentração e a difusão, entre tantas outras.

1.3.4.1 Contraste

Quase toda a percepção humana tem como referencial a comparação entre opostos. É quase impossível compreender o perto sem o longe, o grande sem o pequeno, o alto sem o baixo ou o quente sem o frio e esse confronto é que permite, muitas vezes, a compreensão das características e atributos de um objeto ou de uma composição na estruturação da imagem. O **contraste**, que se manifesta em polaridade com a técnica oposta, a harmonia, é a mais dinâmica e expressiva das técnicas visuais. Em todas as formas de comunicação visual, o **contraste** representa um poderoso instrumento de expressão, pois é capaz de intensificar o significado das mensagens (DONDIS, 2007, p. 107-8). O organismo tende a buscar a harmonia e o equilíbrio, desencadeando, nessa busca, o movimento e o ritmo característicos da ação. Do contrário, a mente atingiria um estado de tediosa estabilidade e monotonia conhecido como repouso absoluto.

O **contraste**, em oposição a esse estado de repouso, desequilibra, choca, estimula, incentiva e atrai, despertando a curiosidade e o apetite visual. O **contraste** de luz e sombra por meio da presença ou da ausência de luz pode permitir que algo seja visto ou não, provocar sensações, revelar e ocultar total ou parcialmente. Também conhecido como claro e escuro, ele tem grande influência sobre a visão e a percepção humana. A variação tonal, que vai do brilho intenso à saturação máxima (luminosidade e

obscuridade) permite, além da visão da forma, dimensão e espaço, também a percepção de atmosferas e climas, cuja força e intensidade são dadas pelo **contraste**.



Figura 17 - Contraste tonal extremo que resulta na silhueta dos personagens escuros contra o fundo iluminado no espetáculo *Disparis* Indra Catering - Curitiba/2011 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Jack Silva

Quando o **contraste** é trabalhado e expresso na estruturação de uma imagem, sua potencialidade expressiva aumenta, estimulando a percepção e a apreensão visual. Num sistema de comunicação que atue no eixo estímulo/resposta, o **contraste** é determinante e efetivo por estabelecer a relação entre os elementos da composição e sua expressividade, dirimindo o acaso, a aleatoriedade e a subjetividade da interpretação. Além de atrair a atenção do observador e expor o sentido da imagem, o **contraste** pode ainda dramatizar este significado, tornando-o mais intenso e dinâmico. Para destacar o tamanho um objeto pequeno, basta que o confrontemos com um grande, da mesma forma que uma cena clara é mais facilmente percebida se for apresentada logo após uma mais escura e um elemento puro, imaculado e luminoso se torna mais expressivo se for apresentado num contexto sombrio de sujeira e podridão. O **contraste** está na organização dos estímulos visuais que visa a um efeito intenso e

expressivo, constituindo, desta forma, um importante instrumento sensorial.



Figura 18 - Contraste entre cor quente (rosa antigo) e cor fria (azul índigo) no espetáculo *Otelo, as Faces do Ciúmes* Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2009 – Iluminação: Nadia Luciani Foto: Nicole Zattoni

Além do **contraste** de tom, de forma e de escala já citados, outro **contraste** bastante expressivo que é muito explorado nas artes visuais é o **contraste** de cor. Depois do claro/escuro, o **contraste** quente-frio talvez seja o mais usado para estabelecer diferenças de impressões, distâncias e dimensões. As **cores quentes**, representadas por todas as variações de vermelhos, amarelos, alaranjados e rosas, expressam, pela sua expansividade, o calor, a emoção e a ação, enquanto que as **cores frias**, dominadas pelos azuis, violetas e verdes, sugerem frieza, passividade e tranquilidade pela sua natureza mais recessiva. Essas características afetam também a percepção espacial, pois a sensação visual da **temperatura de cor** pode favorecer a impressão de distância ou proximidade, facilmente identificável na pintura e nos cenários pictóricos. Johannes Itten estudou profundamente os **contrastes complementar** e **simultâneo**, que apresentou em sua teoria geral de **contrastes** (WICK, 1989, p.

138-39). Nesse tipo de **contraste** uma cor neutraliza ou intensifica a outra pela visão sucessiva ou simultânea de diferentes matizes.

Israel Pedrosa acrescenta ainda seu conceito de cor induzida, criada subjetivamente, a partir de estímulos visuais onde não há cor, como resultado da percepção dos **contrastes** (PEDROSA, 1989, p. 179). Muitos outros artistas e cientistas, bem como escolas e movimentos, comprovaram a atuação dos **contrastes** na percepção humana, incentivando seu uso para a obtenção de efeitos visuais específicos. No teatro, a visualidade da cena é confrontada com o próprio espaço, os elementos sensoriais e o entorno do espetáculo e do ambiente. Criar **contrastes** conceituais e ideológicos entre esses elementos e deles com o espectador é um recurso perceptivo cada vez mais empregado pelo teatro contemporâneo.

1.3.4.2 Harmonia

Depois de apresentar a dinâmica do **contraste** como técnica visual e forma de expressão, seu contraponto conceitual, a harmonia, pode parecer uma técnica compositiva menos intensa. No entanto, ambos representam poderosos estímulos quando explorados numa manifestação artística ou na estruturação de mensagens visuais. Como afirma Dondis (2007, p. 108), a harmonia e o equilíbrio possuem forte relação com a essência e busca da satisfação sensorial do homem: “o organismo humano parece buscar a harmonia como um estado de tranquilidade e resolução”, da mesma forma que busca o belo, sempre no intuito de reencontrar a plenitude da sua relação com a natureza, que se anuncia na experiência com o sensível.

No período clássico, a arquitetura e a escultura tendiam a uma perfeição formal e conceitual tão acentuada que forma definidos cânones de beleza e proporção harmônicas. A busca pela simetria e pelo equilíbrio levou arquitetos gregos a propor técnicas capazes de corrigir as distorções naturais da visão em perspectiva com deformações estruturais de colunas e paredes para que parecessem visualmente perfeitas. A **proporção áurea** teve aplicações no *design* da forma na **Bauhaus**, na arquitetura de Le Corbusier e na estrutura musical de Bela Bartók. Foi usada também

nas pinturas de Mondrian e Da Vinci, na construção dos violinos Stradivari e na estrutura e configuração do Parthenon, da Catedral de Chartres e *Stonehenge* (LIDWEL, 2010, p. 114). Aumont destaca, no entanto, a incongruência da busca desenfreada da **seção áurea** e alerta para que, mesmo quando usada, ela deva ser “suficientemente deformada, simulada, para jamais ficar inteiramente cristalizada em uma tediosa perfeição” (PASSERON, 1962 apud AUMONT, 2012, p. 282).



Figura 19 - Harmonia compositiva entre a imagem projetada e a figura em cena no espetáculo *O Vôo do Poeta*
Guairinha - Curitiba/2003 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Sérgio Vieira

No teatro, a harmonia não faz referência especificamente ao aspecto formal, mas passa a ser conquistada quando todos os elementos do **palco** (e da cena) se inter-relacionam na busca da unidade e da coesão. Para isso, a harmonia dos estilos, tanto na forma quanto no aspecto cênico geral do espetáculo, pode ser explorada para ajustar linguagens e formas de expressão em uma partitura unitária e integradora. A falta de harmonia, no entanto, pode gerar o desequilíbrio, **contrastes** e ambiguidades que favoreçam a incerteza, a inquietude e a experiência sensorial do espectador. É no meio termo entre a harmonia e o **contraste** que

podem estar os resultados mais expressivos e significativos da cena.

Segundo a psicologia da **Gestalt**, as técnicas visuais conhecidas por harmonia e **contraste** são associadas aos conceitos de nivelamento e aguçamento, respectivamente. Por um lado, o nivelamento é associado à estabilidade e à harmonia, tida como necessidade estética primária do ser humano. Como tende ao equilíbrio e ao repouso, é visualmente satisfatório e simples. Por outro lado, a monotonia desta fórmula representa uma tediosa ameaça à atratividade da manifestação visual. O olho e a mente do observador exigem intensidade e originalidade na composição como condição para a atenção e o interesse. A solução compositiva para este impasse é o aguçamento, cuja busca da harmonia cria a tensão e o movimento que resultam num efeito muito mais intenso e eficaz de significação e comunicação.

A essa organização estrutural da imagem representativa que surge pelo estímulo do aguçamento, Arnheim chama de centramento (ARNHEIM, 1981, apud AUMONT, 2012, p. 153-55). Nela, a relação entre o espectador e a cena se dá sobre o modelo de um centro imaginário representado pelo próprio espectador, que organiza os diferentes centros existentes na imagem num carácter dinâmico em que sua visão atua como processo ativo de criação de relações instáveis e mutáveis num campo de forças: a imagem, intensificando sua atuação sobre a cena, mesmo que estática.

1.3.4.3 Tensão e Ritmo

Resultante do processo de ordenação e busca do equilíbrio em uma composição, a tensão é gerada como resposta instintiva para o aguçamento proposto pela psicologia da **Gestalt**. No esforço em alcançar o relaxamento e o repouso propostos pela harmonia compositiva, ela sugere ação, movimento e ritmo. Para descrever o fenómeno perceptivo da ação na estaticidade de mensagens visuais gráficas ou tridimensionais, Arnheim fala em dinâmica visual, e cita Kandinsky⁶⁹, que sugere substituir o conceito universal

⁶⁹ Wassily Kandinsky (1866-1944) – Pintor e teórico russo, a quem foi creditada a primeira obra verdadeiramente abstrata da história das artes. Foi

de movimento por tensão (ARNHEIM, 2012, p. 409), mais preciso e explicativo. A memória visual do observador tem participação ativa no reconhecimento da tensão, pois ao visualizar a representação pictórica ou escultural de uma figura humana ou outro objeto qualquer que forneça a sugestão de movimento, ele a associa ao movimento real. No que diz respeito à iluminação, a tensão pode ser representada pela forma como elementos cênicos são destacados do conjunto ou o olhar do espectador é conduzido pela cena em sua leitura gráfica.



Figura 20 - Uso da luz cruzada (diagonal) para reforçar a tensão dos corpos em movimento no espetáculo ***Amar a Maria*** Teatro do CIC - Florianópolis/2007 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto Cristiano Prim

A orientação diagonal ou oblíqua e suas formas resultantes favorecem a tensão da composição, pois conduzem ao esforço da busca pelo equilíbrio visual da verticalidade ou da horizontalidade. A transversalidade é um recursos elementares do uso da tensão em composições visuais e pode ser explorado nas artes do palco, cujo espaço tridimensional encontra-se disponível tanto em sua lateralidade quanto profundidade. A forma diagonal estabelece a

professor da Bauhaus, onde desenvolveu sua *teoria da criação*, publicada no livro *Ponto e Linha sobre o Plano*.

distinção entre o vertical e o horizontal, entre a ação e o repouso, utilizando a inclinação e a obliquidade para sugerir movimento e tensão. Percebida quando o movimento sugerido por cada elemento ou detalhe seja adaptado ao movimento do todo e irradia por toda a área compositiva, a tensão flui, criando intensidade e ritmo na interação das partes que a compõem. Segundo Leonardo da Vinci (apud ARNHEIM, 2012, p. 406), uma representação visual que careça de tensão está duplamente morta, uma vez que está morta porque é uma ficção e morta novamente quando não sugere movimento nem da mente nem do corpo.

A percepção reflete a reação do organismo humano aos estímulos a que ele é submetido pela experiência visual quando processados pelo sistema nervoso. O resultado é a busca do equilíbrio entre forças opostas. O princípio da simplicidade demonstrado por Arnheim (2012, p. 403-5) e tido como uma linha de conduta básica da psicologia **gestaltiana** demonstra que, na percepção, qualquer padrão visual tenderá sempre para a configuração mais simples possível. Visualmente, o homem tende a buscar a simplificação da forma e da composição, estimulando a elevação ou redução da tensão. Se o padrão visual apresenta qualquer possibilidade de ação ou movimento, as forças inerentes ao campo visual tenderão a uma organização que o conduza a maior simplicidade possível. A maior ou menor intensidade da tensão poderá definir o ritmo de leitura, sugerindo também o sentido e a direção, tanto espacial quanto temporal. Num espetáculo teatral, esse ritmo, quando bem sugerido, sustenta e direciona a atenção do espectador de maneira subjetiva, conduzindo tanto o olhar e a atenção quanto o envolvimento e a absorção sensorial das cenas.

1.3.4.4 Equilíbrio

A diretriz horizontal/vertical constitui a relação básica do homem com o meio e o equilíbrio revela-se como sua referência visual mais forte e constante. Estado oposto ao colapso e ao caos, o equilíbrio é, para a física, o estado no qual as forças que agem sobre um corpo compensam-se mutuamente. O conceito de gravidade pode auxiliar na compreensão formal do equilíbrio, pois seu centro coincide com o ponto de equilíbrio de um objeto ou de

uma composição plana ou espacial. A necessidade de equilíbrio exerce uma grande influência psicológica e física na percepção humana, sendo que, fisiologicamente, o desequilíbrio sempre conduz a uma ação, cujo objetivo é a restauração da estabilidade. Arnheim (2012, p. 27) destaca o fato de que os artistas se esforçam para conseguir o equilíbrio em suas imagens com o objetivo de firmar as inter-relações entre as várias forças de um sistema visual. O homem procura o equilíbrio em todas as fases de sua vida física e mental e esta mesma tendência pode ser observada em sua relação com a arte e com as informações visuais que recebe.



Figura 21 - Luz equalizada e bem distribuída para composição formal e de movimentos no espetáculo ***Aqueles que não amei, desculpem...***
Teatro Cleon Jacques - Curitiba/1993 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Simone Spitz

Essa busca pelo equilíbrio na arte e nas composições visuais pode adquirir, no teatro, a função subjetiva de corresponder às aspirações e identificações intuitivas do homem, além de se apresentar como um ideal compositivo plástico e estético. Esse ideal de equilíbrio pode ser representado pela distribuição visual equalizada ao redor de um eixo central que possa gerar uma

impressão de estabilidade e paz. O equilíbrio visual pode ser obtido pelo uso da simetria, menos atraentes do que composições assimétricas, mais encantadoras e significativas. A instabilidade, princípio oposto ao equilíbrio, é uma formulação visual inquietante e provocadora (DONDIS, 2007, p. 141).

Algumas características dos elementos visuais exercem particular influência na sensação visual do equilíbrio como o peso, o tamanho, a posição e a direção. Fisicamente, peso é a força gravitacional de atração dos objetos para baixo, mas o peso visual, diferentemente, pode exercer sua força em outras direções, pois é estabelecido pela relação de tensão com outros elementos e com o ambiente ao seu redor (ARNHEIM, *op. cit.*, p. 15-6). Força compositiva que pode alterar o peso e o equilíbrio de um elemento ou grupo de elementos pela atração exercida, o agrupamento tem efeito contrário ao isolamento. Visualmente, o peso na composição pode interferir no poder de atração do olhar e influenciar hierarquicamente a leitura visual. A busca do equilíbrio pode ser alcançada por alterações de tamanho e posição dos elementos visuais, modificando-se a inter-relação estabelecida entre eles na composição.

Ao evidenciar um objeto em cena, seja pela cor, luminosidade ou posição, é possível atingir níveis variáveis de equilíbrio e desequilíbrio que favoreçam o efeito visual, alterando completamente o resultado perceptivo. A iluminação pode conferir diferentes pesos e sensações visuais do espaço ou do objeto iluminado, ampliando ou reduzindo a densidade da cena e variando o seu equilíbrio estrutural.

1.3.5 A ESTRUTURAÇÃO DA IMAGEM

O processo de criação de qualquer mensagem visual tem sua expressão máxima na composição, ou seja, na estruturação da imagem bi ou tridimensional idealizada. Esse é o momento em que são feitas as definições relativas à distribuição, uso e interação dos elementos e fundamentos do **design**, levando em consideração os objetivos e soluções que se pretende alcançar. Estas decisões compositivas terão papel fundamental no resultado da percepção por parte do espectador, influenciando diretamente na leitura e

interpretação do que lhe será dado à contemplação. As possibilidades de escolha são infinitas e é nas opções que faz que o **designer** encontra as soluções visuais que apresenta. Os resultados dependerão ainda, porém, da resposta do espectador, que as modifica conforme seus critérios subjetivos de percepção. Aumont classifica o espectador como “parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente” (AUMONT, 2012, p. 80-1) ao explicar a sua relação com as imagens, destacando seus valores e sua relação com o real, ou seja, sua função de estabelecer, pelo caminho simbólico, epistêmico e estético, a relação desse espectador com o mundo. Garantir que o sentido almejado para a mensagem visual atinja seus propósitos e seja compartilhado entre criador, **performer** e espectador na experiência visual resultante é o grande desafio do *design* e a sintaxe da imagem revela-se como o instrumento que pode tornar isso possível.



Figura 22 - Composição de formas e cores no concerto da Camerata Antiqua de Curitiba **Percepções**
Capela Santa Maria - Curitiba/2010 – Iluminação: Nadia Luciani
Foto: Alice Rodrigues

Arnheim (2012, p. 69) afirma, com base no axioma popular para o qual o todo é maior do que a soma de suas partes, que “a aparência de qualquer parte depende, em maior ou menor

extensão, da estrutura do todo e este, por sua vez, sofre influências da natureza de suas partes.” Ele ainda complementa que nenhuma das partes de uma obra de arte é autossuficiente, o que reforça o entendimento de que é na estruturação da forma e na composição no espaço, que se define sua expressão e significado. Nenhum estudo da forma pode ser considerado completo sem uma análise do espaço que ela ocupa. A especialidade do **design**, que se realiza na ação, demonstra que criar ou projetar não é um processo lógico apenas, no qual basta seguir determinadas regras ou etapas para alcançar um bom resultado final. Todo **designer** se submete, durante o processo de criação, a um ato contínuo de exploração da intuição, da sensibilidade, do sentido formal e da experiência visual conjugados numa única ação. A forma, para Aumont (2012, p. 287), é um organismo vivo, uma abstração identificável com a estrutura dos elementos visuais que compõem um objeto visível, mas cuja relação com a matéria pictórica, o tempo e o espaço lhe conferem um valor pessoal, significações e qualidades fisionômicas.

Ao diferenciar pensamento em linha e pensamento em superfície, Flusser também colabora com o entendimento da leitura formal da cena. Segundo ele, enquanto no primeiro é seguida uma estrutura imposta, no segundo é permitida a liberdade de leitura (FLUSSER, 2007, p. 104) que permite vagar pelos sentidos e interpretações. Comparativamente, é necessário ler um texto sequencialmente para captar sua mensagem, mas na bi ou na tridimensionalidade da forma e do plano é possível apreender a mensagem de uma só vez, numa relação de tempo que envolve o presente, o passado e o futuro simultaneamente (p. 106). A leitura de uma cena ou mensagem visual se dá no tempo e no espaço. A esse respeito, Guénoun cita Riccoboni⁷⁰: “subindo à cena, o ator se apresenta antes de falar, os senhores convirão que a postura é a primeira coisa a respeito da qual é preciso instruir-se” (RICCOBONI apud GUÉNOUN, 2004, p. 58), para afirmar que a visualidade da

⁷⁰ Antoine-François Riccoboni (1707-1772) – Dramaturgo e ator francês que defendeu, à sua época, que a arte do teatro (*L'Art du Théâtre*. Paris, 1750) deveria referir-se à arte de representar o que foi escrito e não mais à arte de escrever com vistas à representação, deslocamento que introduz ao pensamento da época a emergência da atuação e da encenação (GUÉNOUN, 2004, p. 58).

cena é o primeiro aspecto do **palco** a atingir o espectador, ou seja, sua concepção deve requerer boa parte da atenção do encenador. A arte do teatro, da encenação e da representação cênica determina forte responsabilidade ao aspecto visual, área de domínio e propriedade do **design** e de seus princípios.

1.3.5.1 O Espaço Bidimensional

A criação da forma no espaço bidimensional explora graficamente os elementos e princípios do **design** aplicados ao plano. O espaço bidimensional pode ser concebido como um plano no qual é possível inserir elementos em estruturas variadas.



Figura 23 - Uso de formas bidimensionais na criação do espaço em profundidade no show **Brasileirão convida Joyce**
Teatro Guaíra - Curitiba/2010 – Iluminação: Nadia Luciani – Foto: Lucas Rachinski

No momento em que o primeiro elemento é inserido (pode ser um ponto, uma linha ou qualquer outro elemento), são colocadas em ação as forças de relação dos valores de ritmo, tensão, **contraste** e equilíbrio da relação dimensional. Ao acrescentar um segundo elemento surge um segundo **contraste**, principalmente se este segundo elemento for maior ou menor que o primeiro, influenciando a atenção visual pelo **contraste** de tamanho que cria um aspecto da percepção de profundidade. Mesmo no

plano, os valores de tom dão sua contribuição para a ilusão de dimensão e profundidade, pois, para a percepção humana, as imagens mais escuras parecem mais próximas que o fundo claro, produzindo um tipo de **contraste** entre forma e fundo. Desta e de outras maneiras é que o *designer* interfere nos resultados da experiência visual, alterando tamanho, proporção e nível de **contraste** entre as formas.

Para Aumont (2012, p. 33), a percepção do espaço nunca será apenas visual, seja na experiência cotidiana ou com a arte. A ideia de espaço está vinculada ao corpo e seu deslocamento, real ou virtual. Seu conceito é de origem tátil e cinésica, e refere-se, do ponto de vista perceptivo, a uma relação do espaço em virtude de sua ocupação por um corpo humano móvel (p. 221). Quando os elementos visuais são conformados por linhas e figuras, entram em ação outras forças visuais. Se vertical, a linha divide o espaço e acrescenta à qualidade bidimensional uma dada imediato da experiência sensorial, a gravidade. Quando é acrescentada outra, horizontal, que a cruza, são criadas forças de **contraste** e tensão que se estabelecem entre a energia do elemento vertical e a passividade do horizontal. Cruzá-las simétrica ou assimetricamente também resulta em relações formais diferentes, porém ainda mantendo a bidimensionalidade do plano. A inserção de linhas diagonais e transversais nessa composição pode fazer emergir a sugestão de profundidade. Uma das extremidades parecerá mais próxima do que a outra e ao se somar uma nova linha ou um conjunto delas, direcionadas para um mesmo ponto de fuga, cria-se a noção de perspectiva. Além da clara ilusão de perspectiva, se obtém também a determinação do primeiro e do segundo plano e uma possível sensação de movimento.

1.3.5.2 A Perspectiva Tridimensional

A composição no espaço tridimensional segue as mesmas regras e princípios, pois, assim como é possível transformar visualmente o espaço bi em tridimensional, pode-se, por meio do uso da forma, da proporção e do **contraste** na organização do espaço tridimensional, percebê-lo bidimensionalmente. A perspectiva é uma transformação geométrica que consiste em projetar o espaço tridimensional em um espaço bidimensional ou

uma superfície plana (AUMONT, 2012, p. 222). A perspectiva é a forma simbólica da relação do homem com o espaço e representa a percepção visual ilusória do espaço tridimensional (PANOFSKY, 1974, apud AUMONT, 2012, p. 224). O ato de manipular os elementos e os princípios do *design* para configurar o espaço tridimensional não só é possível como bastante explorado pela **cenografia** em representações cênicas. É por meio dessa manipulação que se opera sobre a percepção do espectador e conduz sua relação sensorial com o espetáculo. O espaço representado é sempre o espaço de uma ação, mesmo que virtual, o espaço de uma encenação.

Aplicando os conceitos apresentados em relação ao espaço bidimensional nos elementos do cenário ou da iluminação, é possível fazer com que os feixes de luz colorida que atravessam o espaço vazio e pareçam mais abstratos ou concretos conforme o tratamento que lhes é dado. São esses princípios e suas aplicações que permitem conceber imagens e resultados visuais expressivos e comunicativos. O ponto de partida da criação pode ser o espaço vazio (palco nu), da mesma forma que poderia ser um **palco** tomado por elementos cenográficos, o que traria novos elementos e informações compositivas. Voltando ao espaço vazio, é possível permitir a visualização dos feixes luminosos com o uso de fumaça, névoa ou *fog* para que se transformam em pontos, linhas e figuras, “preenchendo” o espaço e dando conformação a qualquer objeto que se interponha em seu caminho. Perceber a luz como massa permite estruturar o espaço tridimensional com seus formatos, cores e texturas, criando equilíbrio, movimento, **contraste**, tensão, dramaticidade, ritmo e proporção.

O processo de interferência e inter-relação entre os elementos visuais da cena é dado pela posição que ocupam, tamanho, tons, cores, proporção e profundidade, resultando em **contrastos** que são determinados pelas forças de tensão visual estabelecidas. A busca da significação e expressão da forma pode atingir diferentes graus de padrão estético e poético no espaço tridimensional. Desenhar ou grafar com luz no **palco** significa expor e interagir com todos os outros componentes da cena, explorando a composição da massa luminosa no **espaço cênico** por meio das técnicas visuais.

É preciso lembrar, como já foi dito anteriormente, que a comunicação visual é um processo multidimensional, cuja principal característica é a simultaneidade. No teatro, além do processo de percepção visual, o público recebe, por um tempo determinado, grande carga de informações, estímulos e sensações, aos quais reage em conformidade com suas próprias referências culturais e psíquicas, individuais ou coletivas. Em conjunto, os componentes físico e psicológico da comunicação visual na manifestação teatral são relativos, nunca absolutos. As interferências do meio, a variação de repertórios, o contexto subjetivo de cada espectador, as condições técnicas, entre tantas outras, são variantes da manifestação teatral, por definição, efêmera e única.



Figura 24 - Uso da luz, da sombra e de elementos luminosos na composição do espaço no concerto da **Camerata Antiqua de Curitiba** Capela Santa Maria - Curitiba/2010 – Iluminação: Nadia Luciani
Fotos: Alice Rodrigues

Aumont afirma que a ilusão representativa é um erro de percepção, uma confusão entre a imagem e o real, cuja dupla realidade perceptiva é consentida e consciente. Ela é produzida por uma imagem cênica que engana o espectador, uma ilusão parcial da realidade, que não constitui, no entanto, uma imitação ou um

simulacro dessa realidade. Ela é criada e realizada para representar, para significar, para estar no lugar da realidade que representa, mas não para ser confundida com ela (AUMONT, 2012, p. 97). Ter domínio sobre a organização da mensagem visual contida na cena e em cada um de seus elementos, dentre eles a luz, e os resultados obtidos por ela junto ao público constitui um grande desafio do **designer** cênico.

A ação do artista, criador ou **designer**, reflete sua impressão e visão de mundo conjugados na atividade técnico/criativa de expressar suas ideias e realizar o objeto de sua criação. Os resultados são consequências dessa ação e devem ser constantemente submetidos a análises que conduzam à permanente revisão de potencial das suas criações e projetos. Além da capacidade compositiva e do aprimoramento técnico e conceitual, o **design** é também uma atividade ligada à criatividade, à fantasia cerebral e ao senso de invenção e inovação. “Cada objeto de **design** é resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões, não apenas por configuração.” (BÜRDEK, 2006 apud ROHENKOHL, 2012, p. 46). Por trás da conformação estética e poética da imagem sensorial da cena teatral, encontram-se as fundamentações e os princípios que a regem e justificam. É no encontro dessas habilidades que está a atividade do **designer**.

CAPÍTULO II ILUMINAÇÃO CÊNICA – TEORIA E PRÁTICA

A escuridão pertence à luz e nela se dá a ver.

Helena Katz

A iluminação cênica é uma expressão artística que faz uso de conhecimentos científicos e tecnológicos para alcançar sua expressividade e força, para o que alia as atividades artística e técnica. Essa abordagem também permite desmistificar, na criação, o caráter de inspiração divina, pura intuição que ocorre sem estudo, reflexão, embasamentos teóricos e estratégias metodológicas que permitam atingir objetivos simbólicos, estéticos e poéticos a que se propõe.

O que argumento aqui é que o **iluminador**, ao aliar teoria e prática, emprega os fundamentos e princípios do **design** nas atividades de criação, montagem e **execução da luz** cênica. Ele também estabelece a relação entre a iluminação e os demais elementos da criação do espetáculo para, juntos, chegarem ao público. Sávio Araújo (2005) explica que o êxito de cada um dos elementos ou linguagens do espetáculo, dentre eles a iluminação, segue um padrão de elaboração e concepção embasado em determinados objetivos e intenções. Ele considera ainda o papel desempenhado pela iluminação no espetáculo e sua “capacidade de alterar e interferir radicalmente no sentido da representação de uma cena” (ARAÚJO, 2005, p. 129). O grau de responsabilidade do **iluminador** também é destacado por Tudella ao afirmar, citando Jean Rosenthal⁷¹, que “a luz afeta tudo o que toca. Como você vê aquilo que vê, como você se sente a respeito do que vê, como você ouve aquilo que está escutando” (ROSENTHAL apud TUDELLA, 2012, p.18).

⁷¹ Jean Rosenthal (1912-1969) – Iluminadora americana de origem romeno-judaica, considerada pioneira no campo da iluminação cênica. Afirmava que a luz é tátil, possui forma e textura. Inspirada pelas pinturas renascentistas, aprimorou os aspectos técnicos e poéticos da iluminação cênica. Usava forma, cor e movimento para expressar a intenção de um espetáculo. Acreditava que o trabalho mais bem sucedido de um iluminador é o que possa ser menos notado. Biografia disponível no site da Enciclopédia da Mulher Judia: <http://jwa.org/encyclopedia/>, acessada em 19/8/2013.

2.1 A ILUMINAÇÃO COMO LINGUAGEM DO ESPETÁCULO

Decidir retomar uma pesquisa de mestrado interrompida há mais de dez anos resultou em uma revisão do estudo e da investigação científica iniciada bastante providencial. Sua importância revelou-se, de início, em questionamentos e reflexões que alcançaram tanto reflexões conceituais quanto transformações na abordagem da disciplina em sala de aula e oficinas. Pude perceber a necessidade urgente de revisitar minhas crenças sobre a iluminação em função das mudanças de paradigmas no decorrer da história recente da dramaturgia e do teatro. Uma das considerações mais recorrentes em minha trajetória profissional foi a questão da significação da luz, cujas certezas foram se dissipando com os estudos acerca de um novo fazer teatral.

A primeira e mais relevante premissa na abordagem da iluminação em minhas práticas de ensino sempre foi a de que a luz estaria a serviço do espetáculo, do encenador e do “sentido” que a cena deveria ter. Gill Camargo explora longamente essa questão ao segmentar seu estudo em abordagens precisas da função da luz: luz e representação (2012, p. 79), luz e atmosfera (p. 97) e luz e expressão (p. 113). A luz teria a função primeira de expor a cena à visão e, em seguida, a de facilitar a compreensão, como afirmou Pavis:

A luz facilita a compreensão. Se o objeto iluminado é bem contrastado, será claramente reconhecido. A luz é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento. Quando a luz geral brechtiana ou vilariana sucede o claro-escuro de um Chéreau ou de um André Engel, é porque a visão do mundo se tornou sombria. Quando um Strehler logra conciliar a luz branca e brechtiana de uma dramaturgia que não tem nada a esconder com a luz meridional e sensual de uma pintura renascentista italiana, realiza um compromisso único de racionalidade e subjetividade. (PAVIS, 2005, p. 180)

Como a de Pavis, essa também era minha crença. Porém, finalmente ver-me impelida a enfrentar a constatação (apesar de não tão nova descoberta) de que talvez a cena não tenha, ou não

precise ter ou fazer sentido, me fez reavaliar uma série de paradigmas cuja reflexão passou, então, a sobrepor, em certa medida, o próprio tema central da dissertação: o ensino da iluminação cênica. Parece inegável que este conceito modifica de maneira fundamental e definitiva toda a abordagem a respeito da criação da luz, e quase que redireciona o foco de estudo para uma questão mais latente. A partir da metade do século passado, sobretudo após o advento dos movimentos de vanguarda das artes plásticas, revelou-se um paradoxo na própria significação do teatro e das artes cênicas em geral. O teatro deve significar, deve fazer sentido? E estas questões levam a outra ainda mais profunda: é preciso responder a elas?

Diante desses fatos, retomei algumas referências importantes neste processo de investigação do fazer teatral e, principalmente, da criação da luz a respeito da significação e do sentido, ou seja, das suas funções no espetáculo, da mesma forma como Edélcio Mostaço⁷² explica a respeito do ato teatral como objeto reavaliado:

Definitivamente descolado do estudo da literatura, o teatro vem sendo considerado uma realidade semiótica densa e uma instância cultural complexa, fusão de um intercâmbio de signos que, confrontados entre si, ensejam um fato cultural novo, maior e potencializado em relação às linguagens conclamadas em sua produção, na qual o texto dramático é apenas uma parcela – nem sempre a mais relevante – a confrontar sua estrutura. (MOSTAÇO, 2010, p. 7)

Este viés do sentido da cena concentra outra reflexão bastante relevante: sua veracidade e ação sobre o espectador. Considerando que o teatro, como meio de comunicação e transmissão de sentido, vise a uma **plateia**, o que faz com que a

⁷² Edélcio Mostaço – Professor associado no Centro de Artes da UDESC. Doutorou-se em 2002 pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo com tese sobre a Poética, de Aristóteles. Desenvolve pesquisa sobre dialogismo, interculturalismo, *performance* e teatralidade. Biografia no livro *Sobre Performatividade*, organizado por Edélcio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgärtel e Vera Collaço.

atinja de forma mais ou menos “eficaz”, segundo os conceitos da teoria da informação e da comunicação? Esta questão abala antigas crenças acerca da função da luz e alcança novos paradigmas de recepção e experiência do público como construtor desta cena. Em que medida devo comunicar, informar ou envolver esse espectador e de quais recursos disponho para isso?

No seu artigo sobre o conceito de obra fecunda, Marilena Chauí⁷³ permite abordar esse tema pela exploração do que Merleau-Ponty⁷⁴ chama de leitura criativa. Ela se dá quando “...não vejo letras ou sinais sobre uma página, mas participo de uma aventura de significações em que o escritor me invade arrastando-me do instituído para o instituinte, fazendo-me criador.” (MERLEAU-PONTY, 2009 apud CHAUI, 2011). Há também uma abordagem semelhante no conceito de espectador “*bricoleur* da cena” (VALDEZ, 2009), no qual a função de co-autor de determinada cena ou de instituidor do seu significado é delegada ao espectador. Dessa forma, é suprimida a autoridade do encenador ou do criador, daquele que concebe a cena ou o signo significante em lhe atribuir um significado? Ou sua responsabilidade seria, ao contrário, intensificada, ao ser posta à prova na leitura deste espectador ativo?

Essas reflexões levam ao questionamento sobre o que deva ser buscado em uma encenação e o que confere, então, o “sucesso” de uma comunicação ou informação cênica? O que

⁷³ Marilena Chauí (1941-) – Filósofa e pesquisadora brasileira, leciona filosofia política e moderna no Departamento de Filosofia da USP – Universidade de São Paulo desde 1967, quando defendeu sua dissertação sobre Merleau-Ponty e a crítica do humanismo. Iniciou seu doutorado sobre o filósofo Espinoza na França e o concluiu na USP, sob a orientação de Gilda Rocha de Mello e Souza. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias> acessada em 20/8/2013.

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) – Escritor e filósofo francês, líder do pensamento fenomenológico, foi coeditor, com Jean-Paul Sartre, do jornal *Le Temps Moderne* entre 1945 e 1952. autor da obra *Phénoménologie de la Perception*, sua tese de doutoramento, publicada em 1945, na qual fundamentava o conhecimento no comportamento corporal e na percepção. Sustentava que é necessário considerar o integralmente um organismo para se descobrir o que se seguirá a um conjunto de estímulos. Disponível em <http://www.cobra.pages.nom.br/fc-ponty.html> consultada em 14/8/2013.

diferencia o que chamamos, em linguagem popular, de uma “boa” ou “má” *performance* (no sentido de desempenho), atuação ou trabalho cênico (do ator ou qualquer outro agente da encenação)? Considero, com base em minha experiência profissional, que é a veracidade com que se atua ou desempenha qualquer ação cênica, a capacidade de fazer crer ou fazer vivenciar aquilo que é visto ou percebido que confere valor ao elemento concebido e executado. Peter Brook concentra essa capacidade no trabalho do ator e seu “extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se num objeto mágico.” (BROOK, 2000, p. 38). No caso da iluminação cênica, o aspecto visual da cena, a composição dos elementos que a compõem, a precisão nos **movimentos**, as escolhas e definições de recursos são todos fatores que interferem no desempenho da luz e podem lhe emprestar uma veracidade que permita a interação desejada com a cena e o público.

Para Araújo (2005, p. 33), os resultados de um projeto teatral dependerão do sentido que tenha para quem faz, mas também, e principalmente, da relação estabelecida com quem assiste, ou seja, tanto das suas intenções, e sentidos quanto do resultado que alcance na relação com o público. Assim, é possível concluir que a eficácia de um projeto de iluminação, **efeito** ou informação luminosa está na sua expressividade, ou seja, na sua capacidade de expressar algo, mais ou menos preciso, mais ou menos emotivo, mais ou menos significativo. Gill Camargo analisa e atesta o forte poder expressivo da luz, que transforma o espaço, rege os elementos do **palco**, reinventa o objeto, define formas e constitui um poderoso recurso da encenação (CAMARGO, 2012, p. 113-15).

2.2 FUNÇÕES HISTÓRICAS DA LUZ

No primeiro capítulo de sua tese, Sávio Araújo (2005, p. 37) apresenta uma surpreendente, ao mesmo tempo que óbvia, compreensão da função social e cultural do fazer teatral, entendendo os processos das representações teatrais como auxiliares na compreensão social dos aspectos que permeiam a construção das identidades culturais. Ele destaca o teatro como uma conquista da humanidade no campo da linguagem e o define como recurso poético no qual o indivíduo explora sua capacidade de enunciação estética da realidade por meio da imitação e do jogo, do prazer de articular suas próprias projeções de si e do mundo pela criação de estados de representação, conflitos dramáticos e ações cênicas (p. 32). Guénoun traça, no início de sua investigação acerca da necessidade do teatro, as diversas fases percorrida por ele até os dias de hoje, da poética de Aristóteles à poética de D'Aubignac⁷⁵. Ele explica a relação do público com o teatro, que passa da identificação aristotélica, da *mimese* (GUÉNOUN, 2004, p. 28), à apreciação, defendida por D'Aubignac (p. 46), cujos atores ignoram a presença do público para iludi-lo. Instaure-se a ditadura da verossimilhança e da fase imagética do teatro, cuja partitura representativa conduz à estética da “coerência narrativa ideal e regida pela razão” (p. 54).

Por fim, Guénoun alcança a realidade do teatro contemporâneo, afirmando o desejo do espectador em, ao invés de deixar-se envolver ou iludir pela narrativa, buscar uma operação de teatralização. Para ele, os espectadores contemporâneos vão ao teatro para “ver teatro, para ver o advento do acontecimento singular do teatro, naquele lugar, naquela hora [...], as práticas da cena enquanto práticas, ver como fazem aqueles que ali se apresentam.” (2004, p. 139). Apesar de Guénoun estar tratando especificamente do jogo do ator, penso que essas reflexões podem ser facilmente transpostas para todas as outras linguagens do espetáculo, referindo-se a uma mudança de cenário, à instalação e uso dos **refletores** ou a um efeito de maquiagem e caracterização. Se o público vai ao teatro interessado nas virtuosas interpretativas

⁷⁵ François Hédelin, abade d'Aubignac (província francesa), foi o autor, em 1657, da obra *La Pratique du Théâtre*. (GUÉNOUN, 2004, p. 41)

dos atores e da encenação, mais ou menos adornadas ou fantasiosas, estará também atento às da luz, inclusa a atuação de seu *performer*, o operador de luz.

Ao considerar o teatro como uma arte cuja linguagem seja tão totalizante quanto qualquer fragmento de realidade em que se possa estar imerso e compreender o texto dramático diferenciado de outros tipos de manifestação artística, Araújo (2005), destaca a forma como sua dimensão estética permite experimentar um grande número de significados com um mínimo de elementos e signos, numa amplitude imagética sem par. Ter consciência do que se pretende dizer por meio de uma encenação teatral significa, para ele, a capacidade de reconhecer-se face a uma sociedade e questionar-se sobre qual o seu papel diante dela. Em relação ao material temático que se leva ao palco, continua Araújo, há duas motivações possíveis para determinada escolha: “a identificação com a percepção de mundo do autor de um texto dramático e o desejo de partilhá-la com outras pessoas” e “o estímulo gerado por uma obra ou tema na criação ou recriação autoral de um texto ou montagem” (ARAÚJO, 2005, p. 74-5).

Tendo em vista o objetivo final desta dissertação de apresentar uma metodologia específica para o ensino da iluminação cênica em diferentes graus de aprendizagem, pareceu importante revisitar os conceitos e a compreensão das funções da luz no espetáculo. As leituras e cursos feitos no processo de elaboração da pesquisa demonstraram mais claramente as mudanças ocorridas tanto no espetáculo cênico quanto em suas linguagens na segunda metade do século XX, conduzindo a uma inevitável investigação acerca da função e significação da luz no espetáculo dito contemporâneo ou **pós-dramático**. Apesar da eventual dissociação entre o discurso e o sentido das linguagens do espetáculo e a destituição de significação ou do caráter informativo destas linguagens, é possível perceber que, mesmo nas manifestações cênicas mais performáticas e teatralizadas⁷⁶, a

⁷⁶ Ao separar a experiência da informação, novas inclinações do teatro a partir do pós-dramático tendem a considerar a perda do caráter comunicativo em detrimento da expressão e da redução do caráter significativo nas manifestações artísticas performadas. Essa questão deverá ainda ser aprofundada e mais bem fundamentada em um trabalho de pesquisa futuro.

iluminação mantém, em parte, sua função elucidativa da cena, senão para significar ou comunicar, ao menos para conduzir a atenção do público ou permitir que se vislumbre, na intensidade e emotividade desejadas, a cena apresentada.

Fortemente relacionada à expressão da iluminação como linguagem cênica está a recepção, análise e interpretação da luz por parte do espectador. O caráter participativo e co-criador do espectador da cena **pós-dramática**, conforme o conceito de Hans-Thies Lehmann⁷⁷, confere à iluminação do espetáculo um caráter ainda mais contundente, pois mais do que mostrar, expressar ou produzir sentido, a luz passa a dar a ver e sentir, a criar sensações, abrir possibilidades, ampliar os horizontes, permitindo a escolha e interferência do público, que não é mais coagido pela luz, mas estimulado por ela e incentivado a conceber, a partir do que vê e sente, sua própria cena, sua particular visão e percepção de mundo. Esse novo desempenho atribuído à luz abre novas perspectivas e amplia o panorama criativo e comunicativo da iluminação cênica como **design**, sugerindo novas formas de exploração da sua linguagem e recursos. É desnecessário refazer a trajetória histórica da iluminação cênica até o final do século XIX e início do século XX, com as vanguardas europeias. Até mesmo a primeira metade do século XX dispensa apresentações, considerando que muitas das teses e dissertações sobre iluminação realizadas no Brasil, todas disponíveis para pesquisa, foram introduzidas por semelhantes estudos⁷⁸.

⁷⁷ Hans-Thies Lehmann – Dramaturgo alemão e teórico da estética teatral e do teatro, é professor de ciências teatrais na Universidade Johann Wolfgang Goethe em Frankfurt e membro da Academia Alemã de Artes Cênicas. Estudou em Berlim com Peter Szondi e trabalhou na Universidade Gießen, onde participou da criação do Curso de Ciências Teatrais Aplicadas. Informações disponíveis no site da Cosac Naify: <https://editora.cosacnaify.com.br/Autor/252/Hans-Thies-Lehmann.aspx>, consultado em 12/01/2014 e na biografia do autor no livro *Sobre Performatividade*, organizado por Edécio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgärtel e Vera Collaço.

⁷⁸ Alguns exemplos são a pesquisa de Hamilton Saraiva (1989), o mais antigo e consistente desses materiais, seguido por Luciana Barone (2002), Cibele Forjaz (2008) e Ronaldo Costa (2010), entre outros. Apesar de não haver publicações exclusivas sobre a história da iluminação, é possível encontrar,

No entanto, talvez seja prudente relembrar brevemente algumas passagens importantes deste percurso. Ainda quando a luz do sol era a única fonte luminosa explorada pela encenação dramática, já era possível perceber o emprego de representações simbólicas das situações luminosas das cenas com o uso de objetos como lamparinas, candelabros ou velas, quase sempre apagados, sem emitir radiação luminosa alguma. Quando adentrou os espaços fechados e deixou de ser iluminado pela luz solar, o teatro passou a contar com um novo componente estético e narrativo: a luz artificial. Em seguida, com o seu uso já bastante difundido para clarear os ambientes em que se davam as representações, sua função era a simples visibilidade, tanto da sala quanto do **palco**, igualmente iluminados. Ao adquirir a função de imitação da natureza, a luz cênica passou a representar figurativamente o sol e a lua e a reproduzir artificialmente no **palco** a luz do dia e da noite ou de fontes luminosas como lustres e abajures ou a luz proveniente de portas ou janelas cenográficas. A influência das artes plásticas na encenação e na configuração imagética da visualidade das cenas era muito forte nesse período. Por fim, com o advento da luz elétrica, tanto a intensidade quanto as possibilidades de controle aumentaram, transformando os horizontes estéticos e expressivos da luz.

Grandes experimentos de Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud⁷⁹ e Louis Jouvet⁸⁰, na Europa, e Loie Fuller⁸¹, nos

nesses estudos acadêmicos, um bom apanhado de dados, garimpados em outras fontes, que ilustram suficientemente o percurso da iluminação cênica dos seus primórdios até os dias de hoje.

⁷⁹ Antonin Artaud (1896-1948) – Ator, dramaturgo, diretor e teórico francês, esteve ligado ao movimento surrealista até a adesão de seu líder, André Breton, ao comunismo, uma vez que para Artaud, a força do movimento era extra-política. Suas maiores contribuições para a arte cênica estão em seu *Manifesto pelo Teatro da Crueldade* (1932) e *O Teatro e seu Duplo* (1938). Para ele, os equipamentos de iluminação disponíveis na época não eram mais suficientes, pois defendia “a atuação da luz sobre o espírito, o que requeria a busca de efeitos de vibrações luminosas, novas maneiras de espalhar a iluminação em ondas, mantos de luz ou jatos luminosos.” Ele demandava ainda a revisão da gama de cores dos aparelhos para produzir qualidades espaciais e sensações como o calor, o frio, a cólera, o medo, etc.

Estados Unidos, transformaram a utilização da iluminação nos espetáculos cênicos (teatro, dança e óperas). Desde o final do século XIX, quando a luz adquiriu forte caráter significativo e constitutivo da Obra de Arte Total preconizada por Richard Wagner⁸², sua função simbólica e sensorial foi sendo acentuada até tornar-se parte indissociável da expressividade do espetáculo dramático: “A luz exprime o que pertence à essência íntima da visão e as disposições sensoriais nas quais coloca o espectador, trazem consigo sua força, suas influências, suas sugestões (APPIA apud PICON-VALIN, 2013, p. 117). Tanto Appia, na Suíça, e

Biografia disponível na Dissertação de Mestrado de Luciana Barone. (2002, p. 33-4).

⁸⁰ Jules Eugène Louis Jouvét (1887-1951) – Ator, encenador e diretor de teatro e cinema francês, foi professor do Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique em Paris. Formado como farmacêutico, cedo descobriu seu encanto pelo teatro e foi convidado por Jacques Copeau, em 1913, para trabalhar no Théâtre du Vieux Colombier, onde foi assistente, diretor, cenógrafo e ator. Em 1922 rompe com Copeau e se torna, em 1924, diretor da Comédie des Champs-Élysées e em 1934 do Théâtre de l'Athénée. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Jouvet, consultado em 10/1/2014. Em uma turnê pela América do Sul, passa pelo Brasil, onde declara seu amor pelas técnicas teatrais e pelos profissionais do palco.

⁸¹ Marie Louise Füller (1862-1928) – Bailarina estadunidense cuja herança artística se deve mais às suas contribuições sobre a iluminação do que propriamente as coreográficas. Loie introduziu o uso de cores à iluminação no espetáculo *Quack M. D.* (1891), redimensionando o espaço cênico e substituindo o cenário figurativo por recursos de iluminação, a quem deu, ineditamente, o papel de protagonista, pois contracenava com a luz. Em *Fire Dance*, a dançarina fazia sua *performance* sobre vidro, que era iluminado por baixo. Utilizou também materiais fosforescentes e seus experimentos no campo da iluminação influenciaram muitos diretores teatrais, não apenas no que se refere às inovações técnicas, mas nos conceitos estéticos que possibilitaram. Biografia disponível na Dissertação de Mestrado de Luciana Barone. (2002, p. 26).

⁸² Richard Wagner (1813-1883) – Compositor, maestro e diretor alemão, conhecido principalmente por suas óperas e por escrever tanto a música quanto os libretos de suas óperas. Foi o idealizador, juntamente com Appia, do Gesamtkunstwerk – o Teatro Total, que apresentava a ópera como representação da síntese de todas as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas. teve sua própria casa de ópera, o *Bayereuth Festpielhaus*, onde foram encenadas algumas de suas principais obras, como *Der Ring des Nibelungen* (1876) e *Perfsifal* (1882).

Wagner, na Alemanha, quanto Craig, na Inglaterra, vislumbraram o teatro como uma manifestação artística composta. Eles buscavam, com suas teorias e propostas cênicas, a harmonia e unidade orgânica de seus elementos sob a responsabilidade criativa do diretor (ROUBINE, 2003, p. 161). A luz deixava seu caráter mimético para adquirir *status* de signo e linguagem sensorial. Sua função narrativa igualava-se à do texto ou à da representação física dos atores e do cenário, contracenando com ambos. Já a função expressiva denotava estados de espírito, ambiências e localizações dramáticas da cena. A força imagética da cena extrapola a ilusão e a representação da realidade para exprimir emoções, sentimentos, sensações e impressões do encenador, que a cria e faz materializar no **palco**.

Surge, assim, na primeira metade do século XX, a figura do encenador, que trouxe consigo a autonomia das linguagens do espetáculo, entre elas a própria atuação e cada um dos elementos visuais ou sonoros do espetáculo. É na atuação desse encenador determinando caminhos, buscando soluções e definindo opções estéticas e poéticas que está a orientação do trabalho. Para Picon-Valin, ele “não é apenas aquele que dirige, organiza, reúne, orquestra os elementos, os objetos e os atores [...], mas aquele que passa o escrito pelo fio da espada do olhar e depreende da peça uma visão ao mesmo tempo precisa e sugestiva.” (PICON-VALIN, 2013, p. 107). Gradativamente, essa figura é substituída pela participação, colaboração, diálogo e troca entre os agentes e componentes do elenco e da equipe de criação em torno de uma temática ou texto literário. Essas duas tendências – teatro do encenador e processos participativos – tomaram corpo ao longo do século XX, trazendo resultados ao mesmo tempo surpreendentes e inovadores na linguagem, além de uma singular riqueza cultural, social, artística e ideológica.

Há o risco de que alguns destes recentes modelos ou proposições criativas venham apenas impor novas ditaduras, com a possível substituição da ação centralizadora do diretor pela do ator ou do dramaturgo, da mesma forma que no início do século passado a do encenador veio substituir a do **cenógrafo** ou do arquiteto. Porém, foram certamente elas que abriram caminho para o surgimento de realizações em que se dê uma criação coletiva efetiva, nas quais a participação de todos os seus integrantes, do

ator ao próprio espectador, passando pelo **iluminador**, **cenógrafo**, **coreógrafo**, etc., colaboram igualmente para o resultado estético⁸³ do espetáculo.

Araújo conclui que se, como se viu historicamente, o teatro não é mais a arte exclusiva da dramaturgia, da **cenografia** ou do ator. Tampouco seria a do encenador ou do diretor, mesmo reconhecendo-se a importância, em alguns modelos, da contribuição deste artista para a harmonização do conjunto dos elementos da cena (ARAÚJO, 2005, p. 53). Ele arrisca afirmar que o reconhecimento do que seja teatro se encontra na diferenciação do ato teatral e outras formas espetaculares, pela natureza artística e dimensão estética, cujo poder de síntese particularize um conjunto de elementos significantes numa singularidade autoral, mesmo que coletiva (p. 53-5). Ele explica ainda que o teatro é comunicação e interação. Como linguagem, possui, assim, um potencial transformador da sociedade dada sua capacidade de promover a reflexão e o debate acerca do homem e do mundo à sua volta.

Gill Camargo cita Aumont (apud CAMARGO, 2012) para explicar:

Em primeiro lugar, uma iluminação é expressiva quando procura revelar os sentimentos e as emoções de alguém (quem concebeu a iluminação). Os efeitos expressivos [...] revelam uma forma particular de olhar, , impregnada de visão individual e subjetiva. [...] A segunda interpretação diz respeito não ao sujeito, ao emissor da mensagem, mas ao objeto, isto é, a realidade à ser representada. [...] é aquela que oferece a melhor representação da realidade, aquela que revela o real de modo objetivo, sem interferência do autor. [...] Uma terceira acepção é aquela que não se aplica nem ao emissor [...] nem à expressão da realidade [...], mas ao

⁸³ Considerando como subdivisão da estética o estudo dos mecanismos de emissão ou produção do texto e do espetáculo pela expressão do artista (*poiesis*), o estudo da atividade de recepção do espectador (*aesthesis*) e o estudo das trocas emocionais de identificação ou distância (*catharsis*) descrita por Jauss (apud PAVIS, 1999, p. 145-6).

público diretamente. [...] a luz é expressiva porque consegue provocar uma reação no público, envolvendo-o de alguma maneira (CAMARGO, 2012, p. 116-17).

A configuração do **espaço cênico** que envolve essa forma de expressão se dá, então, por meio da realidade dramática promovida pela ação⁸⁴ conjunta entre espectador e agentes⁸⁵ da cena. Para isso, parece importante que se estabeleça, entre espectador e cena, códigos e convenções significantes da experiência teatral. Araújo (2005) sugere que, para que a elaboração desta ação não se dê em terreno empírico, é preciso dialogar com outras áreas de conhecimento da arte e da ciência. Rohenkohl diferencia a criação em arte e em design ao distinguir a criatividade artística da conceitual: “[...] pensadores conceituais criativos precisam ser não apenas fluentes, flexíveis e originais, mas precisam também ter a capacidade de identificar e produzir soluções relevantes para um problema existente. De outra forma, não criariam um conceito, e sim arte.” (RAZEGHI, 2008 apud ROHENKOHL, 2012, p. 47). Mesmo questionando se a arte seria assim tão sem propósito, o que essa dissertação propõe é a união entre as duas atividades, a artística e a científica, considerando que o campo do *design* constitui, com seus fundamentos teóricos e conceituais, bem como com suas aplicações práticas, uma formulação eficiente e útil para o desenvolvimento da linguagem artística da iluminação cênica.

⁸⁴ Entendendo por “ação” todo e qualquer elemento da cena, desde ações físicas (gestos, movimentos, objetos) até ações sensoriais (visuais, sonoras, tácteis ou olfativas).

⁸⁵ Entendendo por “agentes” da cena todos os membros da equipe de criação do espetáculo, indivíduos criadores como o encenador, o iluminador, o ator, o coreógrafo, o sonoplasta, etc., que se articulam na concepção coletiva da cena, não necessariamente submetidos a uma única força unificadora, mas ao “senso comum” da intencionalidade da obra.

2.3 A ILUMINAÇÃO COMO APLICAÇÃO DO *DESIGN*

Mas então por que relacionar a iluminação ou qualquer outra atividade cênica com o *design* gráfico e fundamentar sua teoria e prática nos chamados princípios do *design*? Entendendo fundamento como “conjunto dos princípios básicos de um ramo de conhecimento, de uma técnica, de uma atividade (mais usado no plural nesta acepção)”⁸⁶ e princípio como “Preceito, regra, lei”⁸⁷, os princípios de que trata este estudo representam as regulamentações que estabelecem seus fundamentos, um conjunto de conceitos básicos da atividade técnica e artística da iluminação cênica, compreendida e assimilada, desta forma, como *lighting design*.

Existe considerável resistência em considerar a iluminação cênica como área de domínio do *design*. Isso se dá por duas razões distintas: uma que a considera exclusivamente como expressão artística, revelando mais uma vez e falsa dicotomia entre arte e função; e outra, ainda mais evidente, que a classifica como área eminentemente técnica, cujos conhecimentos e estudos restringem-se aos aspectos ferramentais e tecnológicos da profissão. José Henrique Moreira⁸⁸ nominou, em uma fala a respeito de tecnologia teatral⁸⁹, esses dois fenômenos como “tecnofobia” e “tecnolatria” para designar, respectivamente, as reações de repulsa e adoração das novas tecnologias no fazer

⁸⁶ Vocábulo *Fundamentos*. Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa (FERREIRA, 1999, p. 952).

⁸⁷ Vocábulo *Princípio*. (*Ibidem*, p. 1639).

⁸⁸ José Henrique Moreira – Diretor Teatral. Bacharel em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio - 1990) e Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio1999). Professor de Direção Teatral e Iluminação Cênica na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Informações disponíveis no currículo publicado pelo próprio citado no site da Plataforma do Sistema Lattes do CNPQ <http://buscatextual.cnpq.br>, consultado em 16/8/2013.

⁸⁹ Mesa redonda InterneTEATRO, ocorrida em 20 de outubro de 2001 no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo sob a coordenação do CBTIJ durante a II Mostra de Teatro de Animação BOM DE BONECO. Informações disponíveis no site do evento TecneTeatro: <http://www.tecneteatro.com.br>, consultado em 5/6/2012.

artístico e teatral. Esta segunda também foi chamada de “vício tecnicista” por Valmir Perez (2012a, p. 28).

Associar artes cênicas e *design* torna evidente a relação entre arte e técnica. Flusser (2007, p. 183) destaca que o ressurgimento dessa relação se deu por meio do *design* como solução para remediar a separação desastrosa ocorrida entre elas na história das artes. A **Bauhaus** exerceu uma influência decisiva nesse processo e é tida como o berço do *design*. Em sua primeira fase, conjugou o pensamento plástico do expressionismo tardio e do artesanato medieval. Numa fase posterior, associou as concepções plásticas do construtivismo com um programa de criação da forma, dirigida à objetividade e funcionalidade. Defendia a arte aplicada, tida como “inferior” pela arte “elevada”, também conhecida como “belas artes” (WICK, 1989, p. 13-4). Wick aponta os diversos movimentos que buscaram, na primeira metade do século XX, a reconciliação entre o mundo do trabalho e o dos artistas criadores, combatendo a questão histórica da oposição entre arte e artesanato, arte e técnica, arte e ofícios (p. 14). Numa época em que o culto à genialidade era dominante nas artes, a **Bauhaus** surgiu para afirmar a arte também como o domínio da técnica característico do artesanato. Como uma ponte entre os dois, o *design* determina o lugar em que arte encontra a técnica para desenvolver novos conceitos científicos e valorativos que atendem igualmente aos preceitos de forma e função.

A iluminação cênica é, sem dúvida, uma manifestação artística, mas que faz uso de conhecimentos teóricos, científicos e tecnológicos. Dessa forma, alia duas áreas de domínio, uma artística e outra técnico-científica. Além disso, as características de criação, concepção e **execução da luz** com base nas teorias da linguagem, da comunicação e da forma, fazendo uso de recursos tecnológicos, ajudam a perceber a criação cênica como resultado de uma ação mais abrangente do que a simples inspiração. O talento, o domínio artístico da expressão e a intuição fazem parte desse processo, mas costumam ser percebidos de forma errônea. Em latim, a origem do termo intuição está ligada a olhar ou contemplar, mas ele passou a ser associado a um pensamento ou cognição sem fundo racional (DONDIS, 2007, p. 136). Equivocadamente exclui-se, assim, do processo criativo, os embasamentos teóricos e as estratégias metodológicas que

permitem alcançar objetivos expressivos e significativos. Mesmo assim, “o *design* é um processo totalmente criativo e conhecê-lo permite maior consciência e domínio sobre os caminhos que a mente percorre quando resolve um problema projetual” (ROHENKOHL, 2012, p. 51). A criatividade não se resume somente à geração de uma boa ideia, mas também à sua idealização e realização.

Qualificar a iluminação cênica como atividade do *design* pressupõe o entendimento das funções do **iluminador** como ***designer***, ou melhor, ***lighting designer***. Essa denominação revela outra grande resistência do meio teatral em assumir o anglicismo na designação da função, sob alegação da busca de charme, *glamour* ou supervalorização profissional (TUDELLA, 2012, p. 11), lembrando que isso aconteceu também com o próprio *design*⁹⁰. Independente de como seja nominado este profissional, se com o título em língua portuguesa de **iluminador** ou com a designação em inglês de ***lighting designer***, ou, como alguns preferem, ***designer de luz***, o mais importante é entender o papel que ele tem a desempenhar no espetáculo nessa nova configuração técnica e artística do fazer teatral.

Na atividade técnico-criativa que comumente denominamos “desenvolvimento de um projeto de iluminação cênica” ou *stage lighting design* [...] os iluminadores seguem alguns passos imprescindíveis. Um deles é a pesquisa no universo dos materiais e processos técnicos do fazer [...] os meios pelos quais suas obras possam se materializar [...] as ferramentas e os processos para se expressarem no universo físico. Mas suas criações são algo maior [...] que transcende o meio tecnológico [...] aquele relacionado ao universo sensível, o do universo da estética. (PEREZ, 2012a, p. 27-8)

No entanto, aliar arte e técnica, conciliando conhecimento estéticos e tecnológicos, também não é suficiente para dar conta da totalidade da atividade do ***designer***. Além dos aspectos criativos e técnicos, ainda há o domínio da **escritura técnica**, ou seja, do

⁹⁰ Ver nota nº3.

planejamento, da estrutura gramatical de manipulação de propriedades controláveis da luz para atender a um conjunto específico de funções. Para didatizar essa equação, desenvolvi o que chamo de Funções e Variáveis da luz, ou seja, o processo de problematização e busca de soluções que caracteriza a atividade de criação em luz cênica. Este processo se dá por vias metodológicas que se assemelham aos métodos aplicados pelo *design* gráfico. Segundo Richard Hollis (2000), as principais funções do **designer** são “identificar, informar, instruir, apresentar, promover [...] prender a atenção e tornar sua mensagem inesquecível”. Para isso depende de técnicas e métodos que consideram a criação como atividade projetual, cujo desenvolvimento implica na articulação de diversos conhecimentos dos domínios do *design*.

A respeito da relação entre desenho criativo e projetual, Marcelo Ferraz⁹¹ reflete sobre as diferenças entre a arquitetura e sua porção designatória de função para objetos e lugares: “... projeto é muito mais que desenho, projetar é ver adiante, enxergar à frente algo que poderá ou não ser concretizado” (FERRAZ, 2007, p. 223). O autor, que entende a arquitetura como experiência do espaço no tempo, diz que “Em ato único de criação, utilizamos o *design* como meio de percepção e de expressão (p. 223-24).

Tudella (2012) desenvolveu um importante estudo a respeito do entendimento da iluminação como *design*, no qual oferece uma explanação etimológica dos termos e descrições usados para designar a atividade contemporânea do **iluminador**. Para isso, usa a assertiva de Clurman⁹², que a descreve como “identificar a visualidade solicitada pelo espetáculo (nesse caso, provocada pela proposição do diretor), como problema cuja abordagem demanda apropriação técnica [...] e registro de ideias” (2012, p. 16), para Tudella, representação da instância estético-poética do **designer da luz**:

⁹¹ Marcelo Ferraz (1955-) – Arquiteto, foi colaborador de Lina Bo Bardi e Oscar Niemayer e é hoje professor da Escola da Cidade de São Paulo. Biografia no livro *Disegno. Desenho. Desígnio.*, organizado por Edith Derdyk.

⁹² Harold Clurman (1901-1980) – Diretor, iluminador e pesquisador americano, autor da obra *On Directing*, de 1974, usada por Eduardo Tudella em suas pesquisas.

Quando se refere ao verbo *to design*, o *American Heritage Dictionary* estabelece relações com os atos de conceber, criar, projetar, planejar algo, e expande essa ação a diversificadas atividades, inclusive artísticas. Do ponto de vista do nome, do substantivo *design*, a primeira referência é estabelecida com o desenho ou a perspectiva, derivando para a representação gráfica, para projetos de construção ou manufatura. *Design*, neste sentido, tanto pode ser apreendido como a arte ou a prática de projetar, como pode significar o plano em si, o projeto. O *The New Merriam-Webster Dictionary* traz variações que caracterizam *design* como a ação de conceber e planejar mentalmente, apresentando, para o substantivo, a ideia de um arranjo de elementos ou detalhes num produto ou trabalho de arte. Tal abordagem pode ser decisivamente ligada à atividade do *theatre lighting designer*, ou, *designer* que atua nas artes cênicas aplicando a luz. O trabalho do *theatre lighting designer*, portanto, pode ser compreendido como uma atividade criativa, um labor artístico. Como tal, inclui tanto uma face estética como outra de natureza técnica que interagem dinamicamente. (TUDELLA, 2012, p. 12)

Ele também sugere que “um objeto de estudo que apresenta tamanha cumplicidade com a visão sugere familiaridade do **designer** com a ciência, com a arte e com a filosofia.” (TUDELLA, 2012, p. 18), declarando assim a indissociável relação da iluminação cênica com o *design*. Tanto Tudella quanto Perez apontam para o surgimento de uma formação fundada nos princípios do *design* e na conjunção dos conceitos de alfabetismo visual com a atividade projetual no processo de criação da iluminação cênica.

2.4. ALGUNS EXEMPLOS DE PROJETO DE ILUMNAÇÃO

Alguns exemplos práticos de criação em iluminação ajudarão a demonstrar, na sua aplicação, o uso dos princípios e fundamentos do **design** na concepção cênica, tanto durante o processo de criação, propriamente dito, quanto na montagem e realização prática do projeto e, finalmente, no momento da **execução da luz**, quando o operador, ou **performer** da luz, coloca-se “em cena” por meio da luz que executa, mesmo que da cabine ou outro lugar fora do palco e das vistas do público. Os projetos de iluminação apresentados a seguir, todos realizados por mim entre os anos de 2010 e 2013, foram selecionados pela relevância estética e poética dos seus resultados, bem como seu rigor técnico.

2.4.1 Disparis

O espetáculo *Disparis*⁹³ teve duas montagens, que tinham em comum o protagonista; o texto; e o **espaço cênico**, cujo conceito de estruturação e configuração espacial ajustado à concepção de recepção do espetáculo foi mantido. A composição da **plateia** em forma de *lounges*⁹⁴ propunha ao espectador a

⁹³ Espetáculo teatral produzido pela Gustavo Lorenzo Produções, cuja primeira montagem estreou no dia 30 de novembro de 2010 e a segunda no dia 4 de abril de 2011, durante o Festival de Curitiba, no Indra catering, um espaço destinado à realização de festas e eventos, raramente utilizado com o espaço cênico, localizado no bairro Rebouças, em Curitiba. Disponível www.indracatering.com.br, acessado em 4/8/2013. Com direção de Sandra Pires, a primeira montagem contou com duas composições musicais de Edith de Camargo. Nas duas montagens, a criação da cenografia ficou ao encargo dos arquitetos André Largura e Giovana Kimak, a seleção musical foi feita por Beto Motter e o projeto de iluminação criado e executado por mim. No elenco, o ator, autor e produtor Gustavo Lorenzo no papel do personagem “ele” e a atriz Gabrielle Lopez, substituída por Ana Fhernandes no papel da personagem “ela” na segunda montagem, dirigida por Moacir David.

⁹⁴ Palavra da língua inglesa que pode significar sala de estar, sala de espera ou ante-sala. Também pode designar um estilo musical ou um tipo de bar. Um *lounge bar* é um salão onde pessoas podem se encontrar, interagir e relaxar ao sabor de bebidas alcoólicas e petiscos. É um lugar onde costuma ser reproduzida a música *lounge*, um estilo musical bastante calmo, surgido nas décadas de 50 e 60 como música tranquila ou reproduções de sons de um ambiente específico (como uma floresta) com volume baixo para permitir que

sensação de estar na sala de estar dos personagens da trama, conforme registrado pela imprensa local: “A trama se passa dentro da casa onde mora o casal e o público será acolhido em *lounges* formados por poltronas, sofás, cadeiras e mesinhas, que simulam a sala de estar dos personagens, integrando de forma direta, o espectador ao espetáculo.”⁹⁵ A narrativa e a condução das cenas também contribuíam para o ambiente de cumplicidade com o espectador e a luz participava iluminando igualmente, ainda que em **intensidades** diferentes, **palco** e sala⁹⁶.

A iluminação da sala foi feita com **refletores PAR56** afinados a **pino** em cima de cada mesa de canto ou de centro dos *lounges*, o que proporcionava uma luz suave e pontual, característica de ambientes sociais em reuniões do tipo *petit comité*. A respeito da recepção da obra literária, Paul Zumthor⁹⁷ (2007) apresenta um interessante estudo sobre a influência do meio e da ambiência na interpretação e assimilação de uma obra. Para ele, a maneira como se dá a relação de audição ou leitura de uma obra, se em pé, sentado, concentrado ou disperso, influi diretamente na recepção frente ao poético. De certa forma, foi com a intenção de explorar esse aspecto da recepção que o público foi disposto dessa forma.

as pessoas conversem ou desfrutem do ambiente. No início foi muito usada em elevadores e salas de espera, mas a partir do ano 2000 adquiriu popularidade em bares, restaurantes, desfiles de moda, eventos sociais e culturais ou outros ambientes sofisticados. Disponível em <http://www.significados.com.br/lounge/> acessado em 28/01/2014.

⁹⁵ Reportagem no jornal Paraná Online de 25/11/2010. Disponível em <http://m.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/493927/>, consultada em 20/06/2013.

⁹⁶ Infelizmente não foram feitos, pela produção do espetáculo, registros fotográficos da sala e do espaço destinado ao público (*lounges*).

⁹⁷ Paul Zumthor (1915-1995) – Medievalista, poeta e romancista suíço, é estudioso das poéticas da voz. Viveu na França, na Holanda e no Canadá, tendo publicado dezenas de artigos em revistas universitárias e de crítica. Disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/479/Paul-Zumthor.aspx>, consultada em 10/2/2014.

Na primeira montagem da peça, dirigida por Sandra Pires⁹⁸, a clareza da visualidade geral do espetáculo, nas cores prata, branco e preto, com algumas poucas intervenções de elementos vermelhos sutilmente inseridos na cena (taças, flores e unhas da atriz), era confirmada pela luz.



Figura 25 - Colagem de diferentes situações cênicas e luminosas do espetáculo **Disparis**

Indra Catering - Curitiba/2010 – Fotos: Jack Silva Montagem: Nadia Luciani

À exceção de um conjunto de luzes a **pino** com **gelatinas** que conferiam um leve tom sépia ao ambiente⁹⁹, a iluminação apenas **aquecia** ou **resfriava** os ambientes, pelo uso de **filtros de correção**, de acordo com a dramaticidade das cenas. Ângulos e

⁹⁸ Sandra Pires (1977-) – Diretora teatral gaúcha, atualmente residente em Curitiba.

⁹⁹ Gelatina da marca Rosco™ *E-colour* chocolate #156.

luzes indiretas na cor branca (*no color*), rebatidas na bancada de aço, na mesa de vidro e nas persianas também brancas, ajudavam a criar a luminância equilibrada que cada cena exigia. Para isso foi usada a **luz difusa**, produzida tanto pelo uso de **refletores** especiais para isso, como o **fresnel** e a lâmpada **PAR64**, quanto pelo uso de **luz indireta**. Por outro lado, os detalhes eram evidenciados com o uso de **refletores** capazes de emitir um fecho de luz intenso e concentrado, como o **PAR36** e ou **PAR56**.

Além de integrar **palco** e **plateia**, a interação da iluminação com a narrativa era evidenciada pelos **movimentos de luz** que conduziam a atenção do público por meio de cenas mais abertas ou fechadas, do detalhamento de elementos cênicos como objetos, rostos, gestos ou movimentos, da teatralidade e angulação da luz para destacar intenções e expressividades e da conotação simbólica da luz que revela ou oculta cenas, emoções, sentimentos e realidades dos personagens através da persiana. Nesse mesmo sentido, a sonoplastia também interagiu em conformidade com as cenas, suavizadas pelo ambiente sonoro criado por músicas do estilo *lounge* ou valorizadas pelas músicas especialmente compostas para o espetáculo, cujas letras e musicalidades compunham com a luz e a atuação, no sentido, emoção e clima, cada situação dramática.

A **cenografia**, se considerada no aspecto da visualidade da cena, representava o estilo de sofisticação e luxo dos personagens, em alto **contraste** com a situação ordinária e conflituosa do drama encenado. Ao criar uma ambientação doméstica intimista, a **cenografia** também colaborava para o reconhecimento e familiaridade do público com a encenação:

Durante a preparação do jantar, às vésperas da festa de aniversário dele, o casal resolve discutir a relação, desgastada pelo ciúme e pela falta de afeto. Da plateia, acomodado em poltronas e sofás, o público assiste a tudo, como se estivesse na sala de visitas dos personagens [...] A reconstituição de um ambiente domiciliar,

compartilhado pelo público, subverte a máxima de que entre quatro paredes tudo é sigiloso.¹⁰⁰

As persianas do cenário favoreciam, junto com a iluminação, a sensação de *voyeurismo*, de invasão de privacidade e de participação inativa nas cenas, sobretudo as que apresentavam maior cunho erótico ou dramático, à frente ou atrás das quatro persianas que conformavam todo o fundo do **palco**. Além disso, ao utilizar fontes de **luz difusa** e acompanhar a intenção das cenas iluminando-as de forma **cruzada** e não **frontal**¹⁰¹, a luz provocava o arrefecimento da ação contemplativa do público, intensificando e estimulando sua participação emotiva e reativa. Jacques Rancière¹⁰² afirma a colaboração ativa do espectador ao apresentar sua teoria de associação entre olhar e agir:

Olhar é também uma ação [...]. O espectador também age [...], ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira [...], são espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

¹⁰⁰ Reportagem de Luís Lima no jornal Gazeta do Povo de 07/12/2010: <http://www.gazetadopovo.com.br/m/conteudo.phtml?tl=1&id=1074952&tit=Amor-entre-quatro-paredes>, consultada em 20/6/2013.

¹⁰¹ Esse ângulo foi usado aqui para propiciar um clima de intimidade e favorecer o distanciamento do espectador, que acabava por se sentir um intruso, um *voyeur* não autorizado da cena.

¹⁰² Jacques Rancière (1940-) – Filósofo e professor argeliano, é doutor em filosofia e professor emérito de Estética e Política do Departamento de Filosofia da Universidade de Paris VIII, onde ensinou de 1969 a 2000. Foi diretor do programa do *Collège International de Philosophie de Paris* e escreveu, além de *O Mestre Ignorante* (Autêntica, 2011), o livro *O Espectador Emancipado* (Martins Fontes, 2012). Disponível em http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Rancière, consultado em 12/1/2014.

Segundo ele, olhar é uma ação efetiva, capaz de provocar emoções, sensações e sentimentos no público, que reage interagindo mentalmente com a cena, criando diálogos, relações, conflitos, opiniões e tomando partido em relação ao que observa e presencia como espectador. Aparentemente passivo, o espectador opera sobre o que assiste do conforto de sua posição distante, mas intensamente participativo e consciente do desenrolar das cenas e dos conflitos expostos.



Figura 26 - Cores fortes usadas na remontagem do espetáculo *Disparis* durante o Festival de Curitiba
Indra Catering - Curitiba/2011 – Foto: Fabiano Almeida

A segunda montagem contou com a direção de Moacir David em uma nova concepção cênica, diferindo completamente da primeira. Mesmo que no mesmo espaço e com o mesmo texto, sem adaptações ou cortes, as diferenças podiam ser notadas na palheta de cores dos cenários, luzes e figurinos¹⁰³, na trilha sonora e na interpretação dos atores. Muito mais cotidiana e familiar, as diretrizes da nova encenação ficavam claras nas intenções do

¹⁰³ Ao contrário da montagem anterior, essa nova concepção abusava das cores fortes e intensas, criando um ambiente passional e intenso, bastante distante da sofisticação e frieza características da primeira versão.

elenco, formado pelo mesmo ator e por uma nova atriz, na marcação de cena, na estruturação do cenário, no colorido dos elementos visuais do espetáculo e na sonoplastia, composta por diversas versões, em línguas, ritmos e arranjos diferentes, da canção *La Vie en Rose*, eternizada pela voz da célebre cantora francesa Edith Piaf. As diferentes interpretações da música e seus contextos simbólicos corroboravam com a universalidade da temática e a humanidade dos gestos e atitudes dos personagens.

A iluminação manteve suas características intimistas e participativas, buscando a mesma interação e cumplicidade do público. O uso de **luzes laterais**, pouca **luz frontal** e **contraluz** intensa para revelar a tridimensionalidade foi demandado pela marcação das cenas e movimentação dos atores, que raramente deixavam o **palco**. As cores intensas nos cenários, figurinos e adereços estimularam a escolha por **luzes gerais e setorizadas** em diferentes matizes, que iam do verde *bluegreen* usado no **porão** ao rosa do quarto ou do restaurante, passando pelos tons **quentes** da cozinha e sala e **frios** dos ambientes externos e sótão¹⁰⁴. A similaridade com a luz da montagem anterior ficou por conta do emprego da **silhueta** nas cenas de maior conflito e dos **pin beams** e **loco lights** usados do destaque de objetos cênicos ou expressões faciais ou gestuais dos personagens.

2.4.2 Otelo, as Faces do Ciúme

O espetáculo *Otelo, As Faces do Ciúme*¹⁰⁵ teve seu roteiro inteiramente adaptado pela dramaturga Silvia Monteiro, que

¹⁰⁴ Efeitos cromáticos criados tanto pelo uso de gelatinas coloridas em matizes fortes e intensos quanto com filtros de correção, que apenas alteram a temperatura de cor das lâmpadas de 3.200°K (tungstênio) para 5.600°K (*day light*). Ver Índice Remissivo.

¹⁰⁵ Espetáculo estreado no Teatro Barracão EnCena, em Curitiba, no dia 27 de outubro de 2010, com texto adaptado e direção de Silvia Monteiro, cenário de Ruy Almeida, iluminação de Nadia Luciani, Figurinos de Ricardo Garanhani, Sonoplastia de Kleber Hidalgo e Maquiagem de Marcelino Moura. O elenco, além de Danilo Aveleda como Otelo, contava ainda com Mevelyn Gonçalves no papel de Desdemona, Luiz Carlos Pazello como Iago, Pagu

também dirigiu o espetáculo. Sua estreia foi no Teatro Barracão EnCena¹⁰⁶, um teatro particular que, por ser um espaço aberto para exercícios e práticas de pesquisa em diversas áreas, dentre elas a iluminação, permite a experimentação das práticas cênicas e a busca de uma maior interação entre linguagens em montagens profissionais e do curso de interpretação que oferecem.

O ponto de partida para a montagem foi a proposta dramatúrgica de Silvia Monteiro e sua intenção de desconstruir a narrativa da peça *Otelo, O Mouro de Veneza*, de Shakespeare, relocalizando-a no tempo e no espaço para permitir uma nova atuação e representação de seus seis personagens principais: Otelo, Desdemona, Iago, Emília, Cássio e Rodrigo, num misto de ficção e metaficção narrativa dos seus atos. O texto original foi reduzido a pouco mais de algumas dezenas de diálogos, intercalados com novos textos que dão vida e expressão aos interlocutores de seus próprios personagens numa esfera atemporal, colocados como prisioneiros de seus próprios destinos, condenados a recontar incansavelmente a mesma história, cometendo os mesmos erros, sofrendo as mesmas angústias e padecendo dos mesmos temores. Nasce assim uma relação de ódio e aversão com o público, que os obriga inexpugnavelmente a fazê-lo ao longo de mais de 400 anos, visível em seus gestos, tom de voz, expressão e postura em cena:

A história dentro da história apresenta a maldição a que são lançados estes seis personagens: Otelo, Desdemona, Iago, Cássio, Emília e Rodrigo. Há quatro séculos eles vagam recontando a própria história. Os narradores são, na verdade, os próprios personagens, marcados por quatro séculos de danação. A narrativa e a ação são fundidas, a narração é constituída de fragmentos de memória e a ação

Leal representando a criada Eliane e Brabâncio, Rubens Siena como Cassio e o Duque e Juscelino Zilio nos papéis de Rodrigo e do conselheiro.

¹⁰⁶ Teatro Barracão EnCena, teatro particular de Curitiba que também é sede da Encena Produções Artísticas. Além de montagens teatrais, também promove cursos para ator e demais formações ligadas às artes cênicas. Disponível em: <http://www.teatrobarracaoencena.com.br/>, consultado em 11/8/2013.

de fragmentos da vida. No palco nu, estas seis figuras carregam em si, sua travessia pelo tempo. Nas roupas, nos cabelos, vão sendo acumulados elementos de todas as épocas em que viveram. A pouca luz oculta mais do que expõe destes personagens carregados de sua própria história. A grande tragédia é arrastar as próprias paixões como um Prometeu... ou como Sísifo...¹⁰⁷

As diferentes linguagens do espetáculo foram concebidas a partir de imagens e considerações conceituais apresentadas pela encenadora, que trouxe referências de filmes, músicas, pinturas e ilustrações que traduziam o clima e a ambientação que deveria permear toda a narrativa. Cada **designer** (**cenógrafo, figurinista, maquiador, sonoplasta e iluminador**) teve que extrair destes conceitos e imagens sensoriais as inspirações para a concepção, constituição e forma da linguagem sob sua responsabilidade criativa. O tom azul petróleo predominou em toda a criação, da mesma forma que o ambiente escuro, sujo e desgastado, recorrente em todos os elementos da cena.

Os trajes deveriam traduzir a carga emotiva e histórica de cada personagem, arrastando consigo particularidades de suas experiências, momentos e trajetórias. Os materiais usados foram, na sua maioria, amalhados em brexós e armarinhos, além das sucatas e elementos aproveitados de origens diversas. A base dos figurinos trazia em si a energia e resistência de tecidos como o jeans e o couro, contrapostos com o brilho e transparência das diversas camadas de materiais usados como acabamento e adorno. Atenuada e valorizada pela luz, cuja **intensidade** favoreceu em muito sua expressividade, a maquiagem de cada personagem traduzia suas características mais marcantes e definidas, como a austeridade, suavidade, dualidade, crueldade, honestidade, agonia e tormento.

¹⁰⁷ Texto de apresentação elaborado pela dramaturga e encenadora Silvia Monteiro para o programa do espetáculo *Otelo, as Faces do Ciúme*, uma adaptação da obra original *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare, escrito por volta de 1603.



Figura 27 - Luz e figurino da peça **Otelo, as Faces do Ciúme**
Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2010 – Foto: Nicole Zattoni

A simplicidade aliada ao suporte à encenação são as diretrizes do desenho do cenário, que apresentava também em sua estrutura os redutos de cada personagem em áreas sutilmente definidas, além de uma área central determinada como palco dos conflitos da trama. Os tecidos de uma só cor, um tom neutro de cinza, eram coloridos pela luz conforme a natureza das cenas. Tendo como linha condutora o *rock* quase *heavy* e a energia a que este gênero musical remete, a ambientação sonora do espetáculo apresenta características de força e intensidade, traduzidas pela interpretação e expressão intensas dos personagens/narradores.

O grande desafio da luz desse espetáculo era mostrar as duas faces de cada personagem: a primeira relativa ao texto original e resignada em interpretar seu papel e a outra, revoltada e agressiva, ao demonstrar ao público a visão dos narradores, a visão real dos fatos relatados, sem dúvidas ou ambiguidades no que se refere ao caráter e veracidade de seus atos, ao contrário do recorrente na trama shakespeariana. A descoberta de um catálogo

novo com lançamentos da coleção *E-colour* da fabricante Rosco™ permitiu encontrar as duas cores¹⁰⁸ usadas no espetáculo, uma **quente** e outra **fria**, para representar a dualidade entre a narração e a interpretação das cenas do texto original. Ambas apresentavam também características de cor “suja e desbotada”, denotando as intenções de tempo passado, desgaste e podridão desejados pela diretora.



Figura 28 - Contraste de cor e ângulo para diferenciar narração e cena na peça ***Otelo, as Faces do Ciúme***
Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2010 – Foto: Nicole Zattoni

O **tom frio** do azul escolhido proporcionava o distanciamento e a ironia dos narradores, favorecido ainda pelo ângulo da luz, vinda de **refletores** localizados invariavelmente no chão do **palco** e do **proscênio**. Para as cenas representadas do texto original, um **tom quente** de rosa antigo vindo de cima reforçava a alteração perceptível na intenção dos atores ao migrar da agressividade de narrador para a suavidade, profundidade ou intensidade dos personagens shakespearianos. O único **refletor sem cor** do espetáculo era um **refletor PAR36**, cuja luz branca e concentrada iluminava, a **pino**, no momento preciso de sua queda

¹⁰⁸ Gelatinas da marca Rosco™ *E-colour smokey pink #127* e *pale navy blue #143*.

no chão, o lenço branco de Desdemona, destacando-o na imensidão do **palco** azulado e obscuro. A atitude corporal e gestual de todo o elenco, nesse momento como narradores da trama, conduzia o olhar, a atenção e a tensão do público para aquele pequeno pedaço de pano que encerrava todo o ódio, traição, dor e sofrimento contidos na triste história da protagonista, que também observa, impotente, o desenrolar da sua história.



Figura 29 - Destaque de luz branca (*no color*) para elemento cênico na peça **Otelo, as Faces do Ciúme**
Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2010 – Foto: Nicole Zattoni

Da mesma forma que com as cores, dois tipos diferentes de **refletores** foram escolhidos para representar a dualidade da representação. Para os narradores a **luz difusa** das lâmpadas **PAR64#5** que, vindas do chão em uma angulação pouco habitual, permitiriam a valorização e deformação desejadas das feições e expressões dos atores, bem como do cenário, figurinos e maquiagem; vinda de cima, numa angulação tradicional de 45°, a luz das cenas originais da trama surgiam dos **refletores PC de 1000W, refletores de luz dura** que permitem, com sua **intensidade** e feixe definido, uma boa delimitação da área de atuação.

A **operação de luz** também desempenhava importante papel narrativo, exigindo grande atenção e precisão do operador. Cada cena da luz gravada deveria acender muito lentamente e sempre se antecipar às cenas dramáticas, criando zonas de ação e levando os atores a “entrar na luz” e não o contrário, como é mais recorrente. Seguindo o mesmo conceito, a luz só mudava novamente, desfazendo essas zonas de ação, depois que os atores a deixassem, “saindo da luz”. Essa proposta de criação, compartilhada com a diretora do espetáculo, exigiu a orientação incisiva dos atores e até mesmo a alteração de algumas marcações de cena. Além da precisão na **operação**, era fundamental que houvesse total interação da luz com a movimentação e intenção dos atores, alternando as duas realidades narrativas e suas condições de luminosidade. Desta forma, a sutil variação de cor (tom levemente rosado nos rostos e figurinos) e ângulo (de baixo para cima no narradores e de cima para baixo nos personagens shakespearianos) e a coesão entre a marcação das cenas e os **efeitos luminosos** deveriam deflagrar, sensorialmente, uma diferenciação do olhar e percepção emotiva da cena, presumindo tanto alterações de caráter e postura dos personagens quanto temporais e espaciais das cenas.



Figura 30 - Cena do texto final de Otelo na luz de chão azulada e os agradecimentos com luz branca (*no color*) frontal na peça **Otelo, as Faces do Ciúme** Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2010 – Foto: Nicole Zattoni

Pleno de exemplos de como dizer coisas com a luz, esse projeto de iluminação ainda tinha outro fator significativo, que era a baixa **intensidade luminosa** em todo o espetáculo, cujas luzes eram todas (exceto uma) filtradas pelas duas cores de **gelatina** citadas. A luz do espetáculo todo, de forma geral, não passava de

60% de **intensidade**¹⁰⁹, fato perceptível apenas ao final do espetáculo, quando as **luzes brancas frontais** do agradecimento revelavam cores e formas não vistas até então. O intuito dessa baixa luminosidade era, além de valorizar os figurinos e maquiagens, o de forçar o público a intensificar sua atenção e concentração para perceber melhor o que acontecia sobre o **palco**. Além disso, a obscuridade da cena resultava numa maior integração entre o **palco** e a sala num mesmo ambiente de penumbra, normalmente característico apenas desta segunda, trazendo o espectador para mais perto da cena, fazendo-o cúmplice da trama e permitindo uma relação mais direta e envolvente com as revelações e confidências dos atores/narradores permitidas pela expressividade corporal e contato visual instituídos com este fim.

2.4.3 Ruídos da Cidade

Também com adaptação e direção de Silvia Monteiro, o espetáculo *Ruídos da Cidade*¹¹⁰ foi concebido com base nos contos de Assionara Souza¹¹¹ e adaptação da diretora numa coletânea de esquetes relacionadas entre si e que abordam temas tipicamente curitibanos como o frio, a solidão, a incomunicabilidade e os relacionamentos afetivos de personagens anônimos.

¹⁰⁹ Essa característica é difícil de ser percebida nas fotos, pois a câmera ajusta sua abertura de diafragma e tempo de exposição para compensar a baixa luminosidade e captar a imagem de maneira muito diferente do que a efetivamente vista presencialmente pelo público.

¹¹⁰ Espetáculo teatral estreado no dia 26 de outubro de 2012 no Teatro Barracão EnCena, em Curitiba, com adaptação e direção de Silvia Monteiro, cenário e figurino de Ricardo Garanhani, iluminação de Nadia Luciani e direção de imagens de Alan Raffo. No elenco, Mevelyn Gonçalves, Simone Klein, Luiz Carlos Pazello e Anderson Antoniacomi

¹¹¹ Assionara Souza (1969-) – Escritora potiguar, hoje reside em Curitiba, onde é doutoranda em estudos literários da UFPR pesquisando a obra de Osman Lins. Possui vários títulos publicados e alguns dos seus textos inéditos são publicados no blog *Cecília não é um Cachimbo*. Disponível em: http://www.escritorassuicidas.com.br/assionara_souza.htm#.Uvu9IijltA0, consultado em 14/01/2014.



Figura 31 - Destaque luminoso com luz frontal fechada no rosto do ator central em oposição à contraluz aberta nos outros atores da cena na peça ***Ruídos da Cidade*** Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2012 – Foto: Fernando Bernardes

O processo criativo, apesar de contar com a participação intensa de todo o elenco e equipe, foi regido com mãos firmes pela diretora, que tinha muito claros os resultados que pretendia alcançar. O cenário e os figurinos seguiram uma mesma tônica, em preto, branco e cinza, acompanhados por uma sonoplastia intensa e executada, na maior parte do tempo, ao vivo pelos próprios atores/músicos que compunham o elenco. A iluminação da peça tinha a dupla função de conduzir a atenção do público pelos diversos espaços do **palco** usados pela encenação, conforme a marcação das cenas, e de transmitir o aspecto frio e distante, considerado um clichê dos relacionamentos curitibanos. Para tanto, foram empregadas **gelatinas corretivas** de abertura de diafragma¹¹² que emitiam, mesmo que ligadas a 100%, diferentes

¹¹² Gelatinas da marca Rosco™ *Cinegel - Neutral Density ND #3402 N°3*, que diminui 1 ponto na abertura do diafragma da câmera, *ND #3403 n°6*, que diminui 2 pontos e *ND #3404 n°9*, que diminui 3 pontos, resultando em diferentes graus de redução de luminosidade da luz emitida pelas lâmpadas PAR64 e refletores PC de 1000W usados. Ver Índice Remissivo.

intensidades luminosas causando uma sensação de tridimensionalidade e dramaticidade à cena.

O aspecto mais lúdico do espetáculo eram as projeções, usadas em diversas cenas como **cenografia**, e a intensa luz azul¹¹³, única cor empregada, que invadia o **palco** num momento preciso da música do final da peça, cooperando com a impressão de preenchimento e completude trazida pela sonoridade e letra da canção. Além das **luzes cruzadas**, usadas para definir as áreas de cena dos diferentes quadros, feitas com **PAR64**, alguns **refletores PAR36** foram usados para destacar detalhes de dramaticidade, rosto ou gesto.



Figura 32 - Atores em contraluz para destaque da projeção na peça ***Ruídos da Cidade***
Teatro Barracão EnCena - Curitiba/2012 – Foto: Fernando Bernardes

O projeto resultou numa luz simples, mas eficiente, cuja força expressiva estava na precisão dos **movimentos de luz** orquestrados com a marcação das cenas, a movimentação do

¹¹³ Gelatina da marca Rosco™ *E-colour deep blue #120*.

elenco no **palco**, as projeções e a sonoplastia, principal elemento indicador da condução da luz, cujas **deixas** precisas eram seguidas pelas sutis mudanças de luz do **palco**. As variações luminosas eram precisas e habilmente sincronizadas com as **deixas** de gesto ou deslocamento dos atores em cena; pela entrada, saída ou alteração do som e do vídeo e pela transição das cenas, tornando-se, muitas vezes, imperceptível para o público.

2.4.4 Darwin

O espetáculo *Darwin*¹¹⁴, concebido por Fábio Salvatti, que também dirigiu a peça, tinha como propósito inicial abordar vida e obra de Charles Darwin, considerando tanto suas façanhas científicas quanto particularidades de sua história pessoal. Mais do que representar ou contar uma história, foi solicitado aos atores e membros da equipe que compartilhassem suas próprias impressões a respeito das teorias de Charles Darwin, bem como passagens de suas vidas pessoais ou profissionais que pudessem estabelecer alguma relação com a temática proposta. O início do processo deu-se de forma mais conduzida e teve como referências indicadas o livro *Além de Darwin*¹¹⁵, recomendado igualmente para leigos e cientistas, defensores ou inimigos da teoria evolucionista de Darwin e o filme realizado sobre sua vida em 2010¹¹⁶. A ideia do diretor em nos indicar essas referências era a de inserir-nos nesse

¹¹⁴ Espetáculo teatral estreado em 23 de fevereiro de 2012 no TEUNI – Teatro Experimental Universitário da UFPR em Curitiba e remontado para a Mostra de Novos Repertórios no Festival de Curitiba e no Festival de Antonina, em março e julho do mesmo ano, respectivamente. Produzido pela Processo Multiartes, o espetáculo foi concebido e dirigido por Fábio Salvatti, com cenário de Paulo Vinícius, figurinos de Maureen Miranda, composição musical de Octávio Camargo e vídeos de Fábio Alon. No elenco, Alan Raffo, Andrew Knoll, Carolina Fauquemont, Chiris Gomes e Marísia Brüning.

¹¹⁵ Lopes, Reinaldo José. **Além de Darwin**: evolução: o que sabemos sobre a história e o destino da vida. São Paulo: Globo 2009.

¹¹⁶ *Creation – Criação, A Vida de Darwin* – O filme, que conta a história da vida de Darwin e os conflitos causados pelas suas ideias, foi baseado no livro *Annie's Box* de Rendall Keynes, bisneto de Darwin, a respeito de uma caixa que teria pertencido a Annie, filha de Darwin que morreu prematuramente aos 10 anos.

intervalo entre a curiosidade popular e a ciência, a pesquisa e as experiências de vida, ou seja, o lugar onde esses dois universos se misturam.

Neste percurso, foram encontrados temas paralelos e convergentes como herança (da genética à econômica ou cultural), primatas, fenômenos naturais, experimentos científicos, religião, preconceito, teologia, ciência e tecnologia, entre outros explicitamente visíveis no resultado do trabalho ou não. Para o público, ocorria um misto de incredulidade e identificação com o que era mostrado, pois ao mesmo tempo que parecia haver total incongruência entre as cenas e passagens do espetáculo, existia algo de inexplicável que relacionava os temas e sugeria um fio condutor da tessitura dramática desenvolvida pelos atores/personagens. Isso sem considerar a atração particular de algumas cenas, que cativavam individualmente os espectadores pelo seu espírito provocador, cômico, irônico ou encantador.



Figura 33 - Uso da contraluz para valorização dos painéis do fundo, usados como tela de projeção no espetáculo *Darwin*
TEUNI - Curitiba/2012 – Foto: Rosana Roberta da Silva

A **cenografia** foi bastante influenciada pela demanda original do uso da projeção, que levou à concepção de uma **tela** de fundo que dominava toda a cena e à conseqüente demarcação do espaço de cena à frente dela. O elemento surpresa ficou por conta da fragmentação da área de projeção em pedaços que sugeriam um conjunto de monitores ou pequenas **telas** que fragmentavam igualmente a imagem projetada e permitiam interessantes **efeitos**

de luz e sombra. O processo de criação do projeto de iluminação teve início numa conversa particular com o diretor, na qual foi exposta a temática e os procedimentos que norteariam o trabalho. Depois disso, o acompanhamento dos ensaios aconteceu ainda enquanto quase nenhuma cena estava definida e apenas algumas experiências ou referências individuais haviam sido acrescentadas ao processo. A criação dos elementos do espetáculo se deu de forma colaborativa, na qual uma proposta é lançada ao grupo e os trabalhos são desenvolvidos conjuntamente por toda a equipe de criação, de maneira segmentada ou coletiva dependendo do momento. Tanto a luz quando o figurino e a composição musical ocorreram durante esse processo de colaboração mútua, com *insights* e soluções emergindo do mesmo procedimento.



Figura 34 - Cena inicial da apresentação, cujas coxias imaginárias são definidas pela luz, usada também para a entrada do público no espetáculo *Darwin* TEUNI - Curitiba/2012 – Foto: Rosana Roberta da Silva

A definição do espaço em frente à **tela de projeção** como área de representação forneceu importantes informações para a definição do conceito geral da luz, que acabou por explicitar essa diferenciação entre área de representação (dentro de cena) e **coxias** imaginárias (fora de cena), visto que não havia nenhum tipo de **roupagem cênica** definindo esse espaço. Logo no início do espetáculo, o público era recebido por uma luz construída com **refletores set light** bem demarcada, que recortava a área de atuação e se espalhava pelas paredes iluminadas do teatro. A luz

projetada atingia igualmente essas **coxias** imaginárias e a **plateia**, integrando-as numa mesma tonalidade de **luz quente** que excluía a **caixa cênica**. O resultado era a confirmação de que o espetáculo ainda não havia começado, mesmo que os atores circulassem por essa área enquanto cantarolavam o tema musical do espetáculo. Essa mesma luz também denotava que as “cenas” do espetáculo aconteceriam nesse espaço assim que as luzes mudassem, reservando para as “não-cenas” os locais externos à área de atuação definida pela “não-luz”. Tida como **coxias** imaginárias do **palco**, era usada também durante o espetáculo para trocas de figurino e espera do atores antes de entrarem “em cena”.

A escolha das cores da luz constituiu um aspecto importante do processo. Neste momento, a palheta de cores do figurino já estava definida com tons ocre e verde musgo, seguindo uma tendência rústica, lembrando selva, safari, vegetação e terra. Os cenários, em sentido complementar e oposto, tendiam fortemente para o branco, sugerindo assepsia e limpeza. Nesse contrastante contexto, a luz deveria encontrar o meio termo que unisse de forma coesa os dois conceitos. A descoberta de duas cores do catálogo da fabricante de **gelatinas** Rosco™ foi decisiva para a definição do universo cromático do espetáculo¹¹⁷. O que eu buscava para a realização do projeto de iluminação eram cores que, ao mesmo tempo que fizessem alusão aos tons âmbar e verde do figurino, não apresentassem a luminosidade e o brilho característicos dessas cores nas tonalidades normalmente disponíveis para iluminação. Os tons amarelado e esverdeado encontrados nos **filtros de correção** *Urban Vapor* e *Industrial Vapor*, respectivamente, eram perfeitos para imprimir as cores esmaecidas e desbotadas, ao mesmo tempo que com certa carga tecnológica e cibernética, às cenas. Esses tons também valorizaram as tramas e tonalidades dos tecidos dos figurinos, ressaltando-os. O contraponto dessa palheta, acrescida do **filtro de correção CTB**, com tonalidade levemente azulada que **esfria** a

¹¹⁷ As gelatinas esverdeadas e amareladas encontradas para dar as tonalidades desejadas para a luz do espetáculo Darwin foram os filtros de correção da linha Cinegel Vapor da marca Rosco™, usados para simular a tonalidade das lâmpadas de sódio: Industrial Vapor #3150 e Urban Vapor #3152, respectivamente.

cena, ficaram ao encargo dos **focos e luzes gerais** brancos (**sem cor**) para imprimir a clareza que certas cenas exigiam e que convinha à conjunção com os cenários.

A **tela de projeção** representava um elemento cênico visualmente forte. Para neutralizar sua presença nas cenas em que não recebia projeção e atuava como pano de fundo da encenação, o painel foi colorido com luz filtrada pela **gelatina corretiva urban vapor**, que lhe conferia um aspecto, ao mesmo tempo que aquecido, suavizado e sutil. Esse **efeito** foi bem explorado na cena da evolução da espécie, em que os atores retratavam a conhecida imagem da evolução do homem de Darwin em movimentos repetido e sequenciados, numa brincadeira competitiva entre eles. A cena toda foi apresentada em **silhueta**, valorizando formas e movimentos e ajudando na identificação da referida imagem.



Figura 35 - Cena da evolução da espécie em silhueta contra o fundo iluminado no espetáculo **Darwin**

TEUNI - Curitiba/2012 – Foto: Rosana Roberta da Silva

Em contraponto com o **fundo quente**, uma **luz de contra fria**, feita com o uso da **gelatina corretiva industrial vapor** preenchia, em algumas cenas, o **palco** todo com uma luminosidade levemente colorida em um tom verde-amarelado.

Quanto aos **efeitos** e à **movimentação das luzes**, esses foram sendo definidos à medida que personagens e cenas vinham surgindo da mente criativa dos diferentes participantes do processo. A **operação da luz** acompanhava o desenrolar das cenas, muitas vezes apenas indicando, dentro da estética pré-definida, para onde os espectadores deveriam olhar, ou seja, antecipando onde, na área do **palco**, aconteceriam as cenas. As cenas eram alternadas entre **luzes setorizadas**, que limitavam a área de atuação e orientavam a atenção do público, e **gerais**, que iluminavam o **palco** todo de maneira uniforme. No primeiro caso, cada cena recebia um tratamento especial condizente com a temática, marcação e sentido da encenação.



Figura 36 - Uso da forma geométrica do triângulo para representar conflito no espetáculo **Darwin**

TEUNI - Curitiba/2012 – Foto: Rosana Roberta da Silva

Outro momento importante da luz do espetáculo foi a cena que abordava a questão da herança e sucessão, para a qual foi usada uma cena do texto *Rei Lear*, de Shakespeare¹¹⁸. O triângulo de tensão formado pelas três filhas de Lear foi desenhado com a luz, formando uma área delimitada por três **refletores elipsoidais** com o uso das **facas de recorte** e do ângulo de projeção da luz,

¹¹⁸ *Rei Lear*, tragédia de William Shakespeare, escrita e encenada pela primeira vez em Londres no ano de 1606.

que permitia a variação de luminosidade sobre elas. No início da cena, as três atrizes, cada uma em um dos vértices do triângulo, ficavam completamente fora da luz, levemente iluminadas pela sua reflexão no chão de madeira clara. Em seguida, avançavam e eram perceptíveis apenas pela penumbra de **contraluz** que delineava levemente suas **silhuetas**. Por fim, antes de seus textos, entravam no reinado de Lear, majestosamente sentado em seu trono ao centro super iluminado do triângulo de luz. A subjetividade das condições de iluminação da cena ficava expressa pelas variações de **intensidade** e ângulo, na cor e **temperatura** naturais da lâmpada incandescente desse tipo de **refletor**.



Figura 37 - Efeito de flutuação com o uso de luz lateral recortada e destaque com foco cruzado no espetáculo **Darwin**
TEUNI - Curitiba/2012 – Foto: Rosana Roberta da Silva

Os **refletores** do tipo **elipsoidal** também foram usados para cenas fechadas e **focos** de destaque de ações ou textos específicos e alguns **refletores PAR36** para destacar os rostos dos atores em uma cena que exigia isolamento e concentração total para as expressões faciais e para o conteúdo do texto dado. Ao final do espetáculo, uma cena com texto, projeção e coreografia foi resolvida com um conjunto de **efeitos**, composto de um **foco cruzado** na narradora do texto declamado, feito com um **elipso**, como também é chamado o **refletor elipsoidal** e uma **luz lateral**, que permite valorizar as formas e os movimentos coreográficos, feita com quatro **refletores fresnel**, com o chão, a frente e o fundo recortados por **barndoors**. Esses recortes tinham o propósito de sugerir um efeito de “flutuação” dos atores (recorte inferior) e impedir a interferência da luz da coreografia no texto (recorte frontal) e na imagem projetada (recorte posterior).

2.4.5 A Música e a Cena

O espetáculo *A Música e a Cena*¹¹⁹ foi concebido por Gilberto Gawronski¹²⁰, ator e diretor teatral convidado para elaborar o roteiro e dirigir a proposta de musical do espetáculo com Cida Moreira¹²¹ e uma formação reduzida de orquestra. Foi no primeiro ensaio cênico que pude conhecer a proposta do espetáculo e compreender melhor o roteiro a as informações que já havia recebido por *e-mail*. O processo todo foi muito rápido e a própria montagem do espetáculo, por acontecer em ritmo de festival, ocorreu em tempo recorde de produção e execução. Do contato inicial à estreia não se passaram mais do que três semanas e a temporada foi de apenas dois dias. Os arranjos e a direção musical do espetáculo ficou ao encargo do maestro Alexandre Brasolim¹²²,

¹¹⁹ Espetáculo musical apresentado no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto do Teatro Guaíra (Guairão) durante o Festival de Curitiba de 2013 (<http://festivaldecuitiba.com.br/2013/mostra>), com roteiro e direção cênica de Gilberto Gawronski, arranjos e regência de Alexandre Brasolim, produção de Gil Reikdal e produção executiva de Max Lean da Silva e Leandro Koplof, da produtora Parnaxx, também responsável pela realização do Festival de Curitiba. A orquestra foi composta pelos músicos Fábio Cardoso no piano, Graciliano Zambonin na bateria, Hélio Brandão no contrabaixo, Romildo Weingartner no violoncelo, Kika Marquardt no violino e Marcelo Oliveira na flauta. O cenário e figurino teve concepção do próprio diretor, as projeções de Gabriel Richbieter e a luz criada e executada por Nadia Luciani.

¹²⁰ Gilberto Gawronski (1962-) – Ator e diretor gaúcho estabelecido no Rio de Janeiro desde 1983, formou-se ator em 1986, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Recebeu o Prêmio Mambembe de melhor ator em 1990 e Prêmio Sharp de melhor direção em 1998. Também atua como cenógrafo, figurinista e dramaturgo. Morou na França, onde atuou no Teatro Nacional de Estrasburgo, em 1995. Informações disponíveis no site Teatropédia da SP Escola de Teatro: http://teatropedia.com/wiki/Gilberto_Gawronski, acessado em 12/8/2013.

¹²¹ Cida Moreira (1951-) – Cantora e atriz paulistana, formada na Faculdade de Psicologia em 1979. Iniciou sua carreira artística em 1977 em peças de teatro e musicais, tendo se apresentado no Brasil e no exterior, recebendo vários prêmios. Informações disponíveis no site Teatropédia da SP Escola de Teatro: http://teatropedia.com/wiki/Cida_Moreira, acessado em 12/8/2013.

¹²² Alexandre Brasolim – Músico, compositor, regente e arranjador paulista, iniciou seus estudos musicais aos 10 anos de idade. Atualmente é professor de música, diretor artístico da Orquestra Filarmônica de Curitiba, regente da

que também foi responsável pela seleção, contratação e preparação dos músicos.



Figura 38 - Destaque para a cantora com luz frontal e contraluz e dos músicos com contraluz em baixa intensidade *no color* no espetáculo **A Música e a Cena** Teatro Guaira/2013 – Foto: Gil Reikdal

A temática do espetáculo concentrava-se em contar, de forma narrativa, cênica e musical, com a força e intensidade dramática e sonora de Cida Moreira, a história do Teatro Musical Brasileiro. Nos ensaios já era possível sentir a força e emoção que constituiriam toda a encenação. O diretor trouxe uma concepção prévia e muito clara do que pretendia para os elementos do cenário, cuja execução teve que acontecer antes ainda da marcação das cenas e do desenrolar dos ensaios. Essa urgência interferiu também na concepção das projeções e da luz, ambas intimamente ligadas pela palheta e simbologia das cores a serem usadas. Enquanto os músicos vestiriam seus habituais ternos negros, o figurino da Cida, de gala, seria definido por ela mesma diretamente com o diretor. O detalhe ficou por conta dos *visions* em

Orquestra da Universidade Positivo em Curitiba, violinista do Quarteto Pantalla e concertino da OSIMPA – Orquestra Sinfônica do Paraná. Informações disponíveis no site Observatório das Artes: <http://www.observatoriodasartes.com.br>, acessado em 12/8/2013.

tons de azul e bege, usados em momentos diferentes do espetáculo.

Logo no início do processo ficou definido que as cores predominantes no cenário seriam as **cores-luz** primárias azul e vermelho, cuja mistura em **síntese aditiva** pode resultar em diferentes tons de lavanda, rosa e magenta. Era importante que esse **efeito**, relativamente simples, tivesse bastante impacto visual e preenchesse toda a grandiosa extensão do **palco** do Guairão¹²³ sem, no entanto, interferir na projeção e na leitura das cenas, emolduradas por uma **caixa preta** bem definida com quatro **rompimentos** em toda a profundidade do **palco** e uma **rotunda** ao fundo, por trás das **telas de projeção**.



Figura 39 - Uso das cores primárias vermelho e azul na contraluz do espetáculo *A Música e a Cena*
Teatro Guaira/2013 – Foto: Gil Reikdal

Para resultar num efeito impactante, seria necessária uma grande carga luminosa em cada uma das cores, para o que usei duas baterias de **contraluz**, para as quais seriam usados 64 **refletores PAR64#5** (32 para cada cor), distribuídos simetricamente na largura e profundidade do **palco**. Além do uso dessas duas cores, foi feita apenas uma **geral de pinos** com **refletores fresnel** e **gelatina corretiva CTO** em cima da orquestra. Havia também uma **contraluz** e um **foco frontal** sem **filtro** ou

¹²³ Grande auditório do Teatro Guaíra – Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, cujo palco italiano foi, por muito tempo, o maior da América Latina, com 16 metros de boca de cena e 19 metros de profundidade de palco. Dados disponíveis em: <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/>, acessado em 20/10/2013.

gelatina (no color) com **refletores elipsoidais** em cada músico, tanto para destaque dos mesmos quanto para permitir a leitura das partituras (**contraluz**) usadas em baixa **intensidade** ao longo de todo o espetáculo. Esse **efeito de luz** também tinha o propósito de eliminar a necessidade do uso de luzes específicas de partitura que, quando feitas com luminárias com lâmpadas incandescentes, “sujam” a visualidade da cena. Essa escolha resulta numa exigência ainda maior de precisão na **operação da luz**, pois é importante conhecer e antecipar os **movimentos** para permitir a leitura da partitura no momento exato da necessidade do músico.

Quanto à **movimentação da luz**, nenhum dos **efeitos** definidos com o diretor durante o **ensaio técnico** foi previamente gravado na mesa¹²⁴, causando um estranhamento por parte dele. Logo na apresentação de estreia, tive a oportunidade de mostrá-lhe a razão dessa escolha: num determinado momento do espetáculo, ele solicitou que eu interviesse na programação gravada e foi justamente por ter todos os comandos “na mão”, como se diz usualmente da **execução manual da luz**, mesmo em mesas computadorizadas e digitais, que consegui executá-los. Esse tipo de **operação de luz** configura o que defendo como **performatividade da luz** e comprova o potencial **performativo** da luz, ou seja, a possibilidade de interação entre luz e cena, entre ator e **iluminador**, ambos **performers** da visualidade do espetáculo. Essa habilidade revela a possibilidade de improvisação e acompanhamento do desenrolar das marcações, nem sempre previsível ou predefinida pelo diretor ou encenador.

Essa liberdade “controlada” é característica de espetáculos chamados **pós-dramáticos** e vem sendo experimentada até mesmo em espetáculos que não se encaixam necessariamente nessa condição teatral, mas seguem as tendências das encenações contemporâneas. Sem cederem a nenhum tipo de enquadramento conceitual, estético ou poético, eles permitem esse tipo de intervenção interativa, tanto no **palco**, pelos seus agentes,

¹²⁴ Quando se usa equipamento digital de controle da luz, é possível que as cenas de luz (seleção de refletores e efeitos que acendem e apagam simultaneamente em velocidades e intensidades diferentes) de um espetáculo sejam previamente gravados na mesa de luz computadorizada (digital) para serem mais facilmente executados durante a apresentação.

designers e **performers**, quanto na **plateia**. Em outros casos, o pouco tempo de ensaio e a falta de tempo para **ensaios técnicos e gerais** induzem ainda mais à liberdade de atuação concedida ao operador de luz, caracterizado, neste caso, como mais um **performer** da cena. Conceber e executar a luz passam, assim, a constituir uma simbiose que requer muita habilidade técnica e capacidade artística da parte deste profissional.

2.4.6 O Inoportuno

A montagem do espetáculo *O Inoportuno*¹²⁵ contou com a excepcional prerrogativa de todos os seus ensaios terem sido realizados no **palco** em que seria apresentado. A instalação antecipada dos cenários e da iluminação permitiu também a realização dos **ensaios técnico e geral**. Muito raras, essas circunstâncias favorecem em muito o processo criativo, a interação entre os elementos da cena, bem como o contato entre todos os membros da equipe de criação e execução. Isso permite uma maior coesão na concepção do espetáculo, fazendo com que a fronteira entre as linguagens seja esmaecida ao ponto de instituir uma perceptível simbiose na cena.

A encenação do texto, representativo do teatro do absurdo, foi realizada de maneira realista pelo diretor, que solicitava aos atores uma atuação, ao mesmo tempo que levemente caricata, que representasse a dramaticidade e incoerência presentes no texto. Da mesma forma, os cenários, figurinos e adereços deveriam trazer elementos reais e verdadeiros, mas que denunciassem o caos e a desordem física e mental em que viviam os personagens. Apesar da relação frontal à italiana, optou-se por não usar **pernas** ou **bambolinas** que ocultassem as varas de luz e cenário ou os

¹²⁵ Espetáculo teatral montado com o apoio da Lei Municipal de Incentivo a Cultura, texto de Harold Pinter, direção de Ênio Carvalho e produção de Dimas Bueno. Criação de cenografia e figurino por Maureen Miranda, iluminação de Nadia Luciani e Sonoplastia de Chico Nogueira. No elenco, Rafael Camargo, Zeca Cenovicz e Dimas Bueno. O espetáculo estreou em 12 de junho de 2013 no Teatro do Espaço Cultural – Faculdade Doutor Leocádio José Correa, FALEC em Curitiba.

refletores. A sonoplastia tinha função ambiente e acentuava, principalmente, as transições de cena.



Figura 40 - Ambientação cenográfica do espetáculo **O Inoportuno**
Teatro do Espaço Cultural FALEC/2013 – Foto: Chico Nogueira

Quanto à concepção geral da luz, a estética expressionista deveria fazer alusão à passagem do tempo, mas sem lembrar uma narrativa linear ou cronológica. A alternância entre os dias e as noites era sugerida pela variação de **tons quentes e frios** das **gerais**, mas sem respeitar as rubricas ou determinações realistas contidas no texto. Outro elemento simbólico na iluminação usado para auxiliar nas transições de cena e impressão de passagem de tempo eram as representações das janelas. Resultantes da combinação de um **refletor fresnel de 500W** que iluminava internamente, de baixo para cima, uma moldura de janela suspensa do cenário e um **refletor elipsoidal** que projetava a imagem recortada de uma janela, nas cores azul e âmbar, em dois tons diferentes, refletiam a luz da noite e do dia. Este **efeito**, produzido por um **gobo**, perdia qualquer impressão realista que pudesse ter pelo ângulo (visivelmente irreal, tanto por não atravessar a moldura que representava a janela quanto por não estar no sentido e direção correspondentes) e pelos contextos em que foram usados.



Figura 41 - Contraste entre luzes quentes (diurnas) e frias (noturnas) no espetáculo *O Inoportuno*

Teatro do Espaço Cultural FALEC/2013 – Fotos: Chico Nogueira

Com o objetivo de criar um distanciamento com o público, eu optei por usar apenas **luzes cruzadas** na **gerais quente e fria** que determinariam o fluxo das cenas. Foi usado apenas um **refletor elipsoidal de luz frontal**, cuja função era, através da luz definida pelas **facas de recorte**, representar a única possibilidade de relação do universo onírico do espetáculo e do isolamento dos personagens com o mundo exterior, ou seja, o do público.



Figura 42 - Luz frontal recortada como uma forma de relação dos personagens com o mundo exterior na peça *O Inoportuno*

Teatro do Espaço Cultural FALEC/2013 – Foto: Chico Nogueira

Todos os diálogos e textos do espetáculo sugeriam a ignorância da presença do público e qualquer interferência na trama. Porém, de certa forma, os textos cuja marcação de cena levavam os personagens até a citada janela, sugeriam sempre uma reflexão que considerava o mundo exterior e sua possível relação com os personagens em questão. Fisicamente, essa janela era representada por uma moldura de quadro suspensa, cuja luz acendia imperceptivelmente sempre que um dos três personagens se aproximavam dela para, um de cada vez, e somente uma vez em toda a peça, revelarem seus textos mais reflexivos.



Figura 43 - Textura de cores e formas na ambientação da peça *O Inoportuno*
Teatro do Espaço Cultural FALEC/2013 – Foto: Chico Nogueira

A textura definida pela grafia geral da cena (cenário, luz, cores e formas) apresentava uma plasticidade contundente, com manchas luminosas feitas por **refletores PAR64#5** e **PC**, pelas quais os três personagens da trama circulavam durante as marcações de cena. Esse **efeito** conferia à luz volume e movimento sem que fosse necessária qualquer mudança efetiva na iluminação, visto que a própria movimentação dos atores, que entravam e saíam dessas manchas luminosas ao se deslocarem pelo **palco**, provocava alterações de luminosidade sobre eles. A homogeneidade da luz também era quebrada por detalhes sígnicos do cenário destacados por **refletores PAR36** estrategicamente distribuídos e afinados. O uso de abajures e luminárias suspensas

com lâmpadas incandescentes nas **temperaturas de cor tungstênio e daylight** auxiliavam na constituição irregular da visualidade da cena. Com isso tudo, a luz podia permanecer por longos períodos sem movimento real e gerar, mesmo assim, uma impressão de mudança de luz pela movimentação dos atores e pelo fluxo das ideias e emoções dos personagens. Mesmo as **luzes gerais**, que alcançavam o **palco** todo, apresentavam nuances e texturas integradas entre o cenário, o figurino e a iluminação.

No início do espetáculo, o público era recebido por uma luz muito fraca e homogênea, feita com 04 **refletores set light**, 02 para o **palco** e 02 para a **plateia**. Ao iluminar igualmente os dois ambientes, tinha a intenção de fazer o espectador se sentir entrando em cena. Também ficou definido na encenação, ao contrário do indicado no texto original, que o personagem *Aston* jamais deitaria ou dormiria, apresentando como característica própria uma insônia crônica. Isso acabou por determinar a importante opção, no projeto de iluminação, de eliminar integralmente todos os **blackouts** contidos na obra literária, resolvendo as transições de cena com luzes intermediárias e obscurecidas que conduziam o espetáculo e a trama, junto com a sonoplastia, de um momento a outro da narrativa, até seu desfecho.

No desenvolvimento de um projeto de iluminação cênica, são as escolhas do **iluminador** que definem a qualidade estética ou poética do resultado final, de acordo com o papel a ser desempenhado pela luz que impregnará a cena e conquistará o público. Há, segundo Tudella (2012, p. 21), uma “relação entre a expressividade da montagem, os conceitos que a sustentam e a luz”, o que determina que o artista deva “fundamentar cada decisão no intuito de revelar a ‘fiscalização’¹²⁶ de ideias provocadas por conceitos particulares em cada evento de natureza cênica”. A

¹²⁶ Eduardo Tudella apresenta em seu artigo o conceito de “fiscalização” de Viola Spolin, empregado por Francis Hodge para explicar as relações entre a expressividade do corpo e da luz na cena contemporânea, em que artistas colaboram mutuamente para “fiscalizar” uma ideia ou uma poética (TUDELLA, 2012, p. 18).

visualidade do espetáculo é composta, então, pela luz cênica, que resulta de um conjunto de definições feitas ao longo do processo de criação, aliada a outros elementos sensoriais¹²⁷. Ao determinar, com base no seu conhecimento técnico e sensibilidade artística, o tipo de equipamento e fonte luminosa que irá usar, seu posicionamento, a cor e o **movimento** de cada **efeito de luz**, ou seja, a forma e o momento em que irá acender ou apagar cada **refletor** ou conjunto de **refletores**, o **iluminador** está “criando a luz”, ou seja, está concebendo as frases sintáticas da linguagem da iluminação cênica, mediante a qual se expressará e se comunicará com o espectador.

A intensão em relatar e descrever os estímulos, procedimentos, orientações e pesquisas envolvidos num processo de criação de luz para um espetáculo cênico foi demonstrar a iluminação cênica como aplicação possível dos fundamentos e procedimentos metodológicos do **design**. Esse processo abrange todas as percepções e escolhas do **iluminador** a respeito do trabalho de todos os membros da equipe de produção, criação e execução do projeto, sendo que nenhuma atividade pode ser dissociada da outra e é o conjunto de seus resultados que será levado a público, sempre composto e indissociável, numa mesma experiência sensorial. Essa amplitude holística da atividade de cada profissional denota a semelhança e afinidade do processo de criação cênica com o processo de criação em **design**.

¹²⁷ Considerando aqui não só a visualidade ou sonoridade da cena, mas a capacidade da expressão cênica em sensibilizar o espectador por meio de estímulos que o atingem e despertam em todas as esferas do sensível.

CAPÍTULO III UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO

*Ensinar exige reflexão crítica sobre
a prática.*

Paulo Freire

A experiência de ensino relatada neste trabalho é o resultado de todas as experimentações didáticas feitas com a iluminação cênica em vários formatos, de palestras e conferências em seminários acadêmicos e encontros profissionais da iluminação até oficinas de curta duração e cursos profissionalizantes para diferentes públicos. Alguns dos resultados aos quais cheguei e que apresento aqui, são hoje aplicados na disciplina acadêmica de iluminação cênica do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná.

Como já foi dito, a metodologia empregada surgiu da investigação acerca de uma fundamentação nas teorias do *design* para a criação da luz e no esboço de uma sistematização do processo de criação da luz para fins pedagógicos. Algumas teorias do ensino da arte, do teatro e do *design* também ajudaram a fundamentar essa experiência, de maneira a comprovar e colaborar com as práticas exercitadas em sala de aula. Além disso, outros estudos similares também foram utilizados como sustentação para algumas proposições, para o que se fez uso, ainda, da experiência e dos esforços de colegas que buscaram, com suas próprias práticas didáticas e pedagógicas, relacionar o teatro e o *design*.

Esse relato apresenta, além do conceito e da fundamentação pedagógica da prática de ensino aplicada, a ementa da disciplina, seus objetivos e uma descrição célere dos seus conteúdos programáticos. Também foram relatadas, como parte do texto, algumas situações ocorridas nas experiências docentes durante a aplicação desse conteúdo, referências e reflexões acerca da concretização e efetivação do processo de ensino e aprendizagem da iluminação cênica com base nesse modelo.

3.1 FUNDAMENTAÇÃO PEDAGÓGICA

Antes de relatar a minha experiência pedagógica com a iluminação cênica propriamente dita, é importante esclarecer alguns princípios e descobertas acerca do trabalho e da prática de ensino, bem como algumas conclusões às quais pude chegar ao final de um amplo período de estudo e exercício docente. As diferentes realidade e situações de ensino, na esfera pública, principalmente, também representaram fator decisivo e de constante confronto entre os ideais buscados e as práticas efetivamente experienciadas na realidade do ensino superior das artes no Brasil.

Os contatos e as experiências internacionais com instituições e professores de iluminação cênica, nos mais diferentes países, também fortaleceram algumas crenças, questionaram outras e instigaram novas perspectivas para essa prática de ensino. Confrontar realidades fez perceber que estamos, na FAP, num meio termo entre situações de extrema qualificação e instrumentalização para o ensino da iluminação cênica e realidades muito mais precárias que as nossas, tanto nacional quanto internacionalmente. É gratificante perceber que os dilemas que assolam um professor de iluminação no Chipre podem equivaler aos que perturbam outro na Suécia, República Tcheca, EUA ou Brasil. Somos todos instrutores tentando desbravar o ensino de uma atividade cujo objeto é a expressão por meio de uma linguagem abrigada entre a arte e a tecnologia. Enfrentamos preconceitos, limitações de recursos e as imprecisões características da docência de uma profissão, em primeira instância, técnica e prática. Seu conceito de ofício-arte encontra-se em formação, ainda não estruturado profissional e artisticamente como tal e, justamente por isso, carente de fundamentação teórico-científica, considerações e definições claramente estabelecidas¹²⁸.

¹²⁸ Percepções colhidas em uma mesa redonda sobre o ensino da iluminação cênica ocorrido em Cardiff durante o WSD2013, da qual tive o privilégio de participar, intitulada *Teach the Teacher*. Organizada pelo presidente do Grupo de Estudos de Iluminação Cênica da OISTAT, Henk van der Geest, reuniu 10 iluminadores e professores de iluminação de diferentes partes do mundo: Bélgica (Henk van der Geest e Chris van Goethem), EUA (Sabrina

Da mesma forma, essa também é uma especialidade que não dispõe de professores com formação específica na área, mas oriundos dos mais diversos tipos e níveis de formação, do *design* à engenharia elétrica, passando pelas artes plásticas e até mesmo a formação como ator ou diretor teatral, entre outras. Nesse contexto, muitos dos professores que se dedicam ao seu ensino despontam diretamente do mercado de trabalho e, com base em seu notório saber, usam sua prática como referência e ferramenta de ensino. Para Umberto Eco, a narrativa é orientada pela regra latina *Rem tene, verba sequentur* – “Conheça o assunto e as palavras fluirão” (ECO, 2013, p. 17-8). Penso que com o ensino possa acontecer mais ou menos o mesmo, pois o domínio do assunto e a prática profissional constante pode vir assegurar boa capacidade de abordagem e transmissão do conhecimento por parte do professor, de forma a conduzir ao interesse e à compreensão da matéria por parte do aluno. No entanto, apenas a experiência profissional não basta para que sobrevenha um bom professor de nível superior. O fato é que o conhecimento teórico sem a confrontação com a prática profissional é tão insipiente para o ensino quanto se revela a atividade prática sem uma fundamentação conceitual que a sustente.

Isso posto em relação ao professor, permito-me também tecer algumas impressões a respeito dos alunos, aprendizes que devem, antes de mais nada, desejar o aprendizado e o conhecimento. Despertar o interesse e o apetite pela informação é, a meu ver, o primeiro grande desafio do ensino de nível superior em qualquer área, mas muito particularmente nessa, pelas razões acima mencionadas. Em qualquer experiência de ensino que objetive uma possível formação profissional, nenhuma informação deve ser passada imperativamente, de forma autoritária ou obrigatória. O processo deve ser inverso, o aluno é quem deve buscar e desejar o conhecimento e não o professor oferecê-lo, ou pior, impô-lo. O caminho da oferta improfícua, parece não gerar resultados e não oferecer os estímulos necessários para um real aprendizado.

O professor deve, então, ser o mediador, o orientador, o facilitador da aquisição do conhecimento por parte do próprio aprendiz, que os adquire por seus próprios meios. Ele deve indicar o caminho, sugerir, levar ao exercício e à experimentação, mas não fazer por ele, nem explicar o que ele pode entender por si, como afirmou Rancière: “A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. [...] Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia.” (2011, p. 23). Nesse mesmo sentido, relembro a conclusão inequívoca a respeito do ensino da iluminação cênica alcançada na citada mesa redonda entre iluminadores/professores de iluminação de diferentes partes do mundo em Cardiff durante o WSD2013: “*we don’t teach, we coach.*” (nós não ensinamos, nós orientamos).

Segundo Rancière, todo processo de ensino/aprendizagem deve estar ancorado na vontade: vontade de aprender, vontade de adquirir determinado conhecimento, vontade de fornecer esse conhecimento, vontade de compartilhar experiências. Ele descarta, assim, a necessidade da explicação no processo de ensino, afirmando que a inteligência humana é o mecanismo que conduz ao aprendizado, “observando e retendo, repetindo e verificando, associando o que se busca aprender àquilo que já se conhece, fazendo e refletindo sobre o que se fez.” (RANCIÈRE, 2011, p. 28). O método da vontade é, segundo ele, fruto do método da igualdade, no qual se equiparam, em conhecimento e capacidade, mestre a aprendiz. Esse é o círculo da emancipação, no qual a confiança na capacidade intelectual de cada ser humano é o que conduz ao aprendizado. “O homem só terá necessidade de um mestre se sua vontade não for suficientemente forte para coloca-lo e mantê-lo em seu caminho.” (p. 31).

O último e efetivo avanço em direção ao ensino emancipador da iluminação cênica em minha prática pedagógica foi dado ao transformar a disciplina de iluminação cênica de obrigatória em optativa¹²⁹. Antes de optar pelo estudo aprofundado em qualquer uma das linguagens do espetáculo (cenário, figurino,

¹²⁹ Estrutura do currículo do curso de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR, implantado em 2010 pelo Colegiado de Artes Cênicas e cuja turma de 2014 será a primeira a ser graduada, em 2017, com formação integral no currículo novo. Ver nota nº 6.

iluminação, maquiagem e sonoplastia), todas optativas, os alunos cursam a disciplina obrigatória de *Design Cênico*, cuja missão é introduzir o tema em uma abordagem genérica da alfabetização visual, da história do teatro e das linguagens cênicas e das diferentes estéticas e expressões artísticas do teatro. Com isso, espera-se que o aluno adquira conhecimento suficiente para seguir o caminho profissional do *design* cênico, na linguagem escolhida, com aptidão e interesse.

Complementar ao pensamento de Rancière, está a pedagogia da autonomia, de Paulo Freire¹³⁰ (2000), descrita em sua última obra publicada em vida. Próximo ao que Rancière qualifica como emancipação, está o conceito que Freire chama de autonomia, no sentido de conceder ao educando a gerência de seu aprendizado, valorizando e respeitando sua cultura, seus conhecimentos e sua individualidade. Uma pedagogia pautada na ética, no respeito e na competência. Nessa obra, ele apresenta o que designa como “saberes necessários à prática educativa”, certamente ligados ao ensino regular e geral, mas notadamente aplicáveis ao ensino da arte e da iluminação, nos moldes que eu acabei por definir para minha própria prática de ensino superior. De início, vincula a docência à discência, declarando que uma é fundamental para a existência da outra e destacando valores como o rigor, a pesquisa, a criticidade, a experimentação, a reflexão crítica e a ética, entre outros. Por fim, destaca a humanidade do ofício do professor, vinculando-a à competência, ao comprometimento, à disponibilidade para o diálogo, à generosidade e ao equilíbrio entre autoridade e liberdade.

¹³⁰ Paulo Regius Neves Freire (1921-1997) – Educador brasileiro, tornou-se, pela seu empenho em ensinar os mais pobres, uma inspiração para professores no Brasil, na América Latina e na África. Apresentou uma síntese inovadora das mais importantes correntes do pensamento filosófico de sua época, como o existencialismo cristão, a fenomenologia, a dialética hegeliana e o materialismo histórico. Essa visão, aliada ao talento como escritor, o fez conquistar um amplo público de pedagogos, cientistas sociais, teólogos e militantes políticos. Desenvolveu um método inovador de alfabetização para adultos, lecionou em instituições importantes como Harvard, UNICAMP e PUC/SP e foi doutor honoris causa por 27 universidades. Disponível em: http://pensador.uol.com.br/autor/paulo_freire/biografia/, consultada em 20/12/2013.

É no intervalo entre esses dois valores, no entanto, que está a relação da pedagogia da autonomia com o ensino da iluminação cênica praticado e relatado nesse estudo. Ao declarar que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou construção” (FREIRE, 2000, p. 27), Paulo Freire permite constatar que a aplicação prática de conceitos teóricos e de informações técnicas precisas podem levar a um efetivo aprendizado. Assim penso, também, em relação ao ensino da iluminação cênica. Além disso, também ele questiona a distribuição facilitada de informação e conhecimento, visto que ela deve ser, preferencialmente, vinculada ao interesse e procura por parte do aluno. Penso ainda que segurança e a competência do professor podem, pelo domínio da totalidade de assuntos a serem tratados, permitir interrupções e alterações de percurso pelos alunos. Eles devem poder externar, ao longo do período de aulas, seus interesses, conhecimentos prévios, dúvidas e aspirações, tornando o processo mais dinâmico, rico, interessante e fluído. Ao final do curso, todos os temas previstos deverão ter sido abordados, mas seguindo uma lógica orientada pela curiosidade e interesse dos alunos, ao invés de um cronograma pré-estabelecido pelo professor. Esse procedimento deve resultar numa apreensão muito mais efetiva de seus conteúdos.

Constatar que o ensino requer humildade, curiosidade, apreensão da realidade e, sobretudo, consciência do inacabado, faz pretender uma abertura e não engessamento do processo educativo que permita ajustes, mudanças e adequações, tanto na abordagem dos temas quanto no andamento da disciplina. O Professor Joe Garcia¹³¹ (2013) relacionou os conceitos de currículo oficial e currículo praticado, que refletiria as decisões tomadas não apenas pelos professores, mas envolvendo diferentes sujeitos,

¹³¹ Joe de Assis Garcia – Licenciado em ciências e matemática pela PUC/PR, doutor em educação pela PUC/SP e docente da Universidade Tuiuti do Paraná (UT), onde atua no programa de pós-graduação em educação. na última década, tem investigado práticas pedagógicas inovadoras, com foco em interdisciplinaridade, teorias de currículo e indisciplina escolar. Informações disponíveis na base de dados do Sistema Lattes do CNPQ: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4771431P1>, consultado em 2/8/2013

dentre eles os alunos, em uma série de influências convergentes ou contraditórias, um fluxo mutante de acontecimentos em sala de aula, em meio ao qual esses professores precisam tomar decisões de alterações ou ajustes do currículo ou conteúdo.

Os professores atuam de diversas formas na configuração do currículo praticado, impondo intencionalidades, racionalidades, valores, perspectivas culturais e suas próprias identidades. Fazem escolhas com base na sua autoridade, formação e experiência, considerando circunstâncias e contextos e as expectativas em relação ao desenvolvimento dos estudantes. Mas a decisão sobre os rumos do currículo [...] recebe também a influência dos alunos (GARCIA, 2013).

Ele destaca, citando Cuban (1992, apud GARCIA, 2013), o poder dos alunos em modificar o currículo pela forma como participam e alteram as atividades em sala, conseguindo dissuadir o professor de ensinar o que foi originalmente planejado com alterações maiores ou menores nos conteúdos e nas suas importâncias e movendo o currículo na direção de atender às suas expectativas e necessidades.

Essa relação dialógica entre professor e aluno é estabelecida quando a cessão do conhecimento é conquistada e provocada pelo aluno, que deve, antes disso, ser estimulado e instigado pelo professor em direção ao desejo de aprender. O professor precisa, em primeiro lugar, levar o aluno a querer, a ansiar pelo conhecimento, pelas informações e pelas experiências que levarão ao domínio daquele conteúdo. A partir daí, cada informação fornecida pelo professor adquire uma importância e uma relevância que favorecem o aprendizado e motivam o aluno a reter aquela informação. É atribuída ao pensador chinês Confúcio a elocução: “Conte-me e eu esqueço, mostre-me e eu apenas me lembro, envolva-me e eu compreendo”. Essa é uma assertiva que condiz com processos educativos eficazes, sobretudo no campo das artes, da comunicação e do **design**.

Ainda a esse respeito, a pesquisadora Dulce Osinski¹³² (2002) relembra o surgimento da livre expressão e da valorização da aprendizagem pela experiência ao citar o conceito de escola nova, de John Dewey (1978):

... à imposição opõe-se a expressão e o cultivo à individualidade; à disciplina, opõe-se a atividade livre; à aprender por livros e professores, aprender por experiência; à aquisição por exercício e treino de habilidades e técnicas isoladas, a sua aquisição como meios para atingir fins que respondam a apelos diretos do aluno (DEWEY, 1978 apud OSINSKI, 2002, p. 60-1).

Quanto à relação entre a arte e a técnica no ensino do *design*, Osinski (2002 p. 71) retoma os ideais surgidos no início do século XX, na Rússia e na Alemanha, pelo desejo de integração entre forma e função, qualidade estética e produção, artesanato e as ditas “artes puras” na formação do artista/**designer**. A criação da **Bauhaus**, uma das mais importantes iniciativas referente ao ensino da arte, surgiu como consequência a esses movimentos. Osinski também cita outros centros e institutos de arte e técnica, mas evidencia o constante diálogo de todos com a **Bauhaus**, inspiradora dos modelos posteriores de ensino da arte e do *design*. Na **Bauhaus**, o ensino era estruturado em oficinas, muitas das quais ministradas por renomados artistas oriundos de toda a Europa, orientadas em um curso preparatório e três níveis de instrução: artesanato; desenho e pintura; instrução teórico-científica (p. 79). A responsabilidade das oficinas cabia a dois profissionais: o mestre da forma, geralmente um artista de vanguarda e renome, e o mestre artesão, encarregado de resolver as questões técnicas juntos aos alunos, pois, como explica Gropius, “não havia na época artesãos que possuíssem suficiente fantasia para dominar

¹³² Dulce Osinski – Graduada em pintura pela EMBAP-PR, fez pós-graduação na Escola de Belas-Artes de Cracóvia e mestrado em Educação pela UFPR, onde atua como docente e coordenadora de cultura. Pesquisadora, publicou artigos e proferiu palestras sobre o ensino da arte. além de artista plástica, é também coordenadora geral do Festival de Inverno da UFPR, realizado anualmente na cidade de Antonina, no litoral do Paraná. Biografia no livro *Arte, História e Ensino*, de sua autoria (2002, p. 119).

problemas artísticos, nem artistas com conhecimentos técnicos suficientes para dirigirem um seção de oficinas.” (GROPIUS, 1977 apud OSINSKI, 2002, p. 81). Era essa falta que a escola se propunha a solucionar, formar artistas/artesãos que dominassem tanto o aspecto estético quanto técnico da criação.

Adentrando o universo da pedagogia do teatro e do ensino da arte dedicado às artes cênicas, recorremos a Maria Lucia de Souza Barros Pupo¹³³ (2008), que explica:

Quando falamos em pedagogia teatral, estamos no referindo a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro. Sujeita a contingências históricas e locais, ela abrange hoje um campo bastante amplo, pois diz respeito à formação dos vários profissionais da cena: além do próprio ator, estão contidos nele o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o crítico e assim por diante (PUPO, 2008, p. 222).

Essa constatação demonstra, além da amplitude da atividade teatral no que diz respeito ao ensino e à formação, a necessidade de preencher a conjuntura de total carência de formação específica em *design* cênico em nível superior. Nesse caso, o ensino específico da iluminação cênica deveria prever, ainda, a abordagem da iluminação como componente do sistema de comunicação que o teatro representa e jamais ser considerada como elemento autônomo, isolado de seu entorno, podendo destinar-se tanto a futuros **iluminadores** quanto a qualquer outro profissional das áreas de criação do espetáculo cênico como dramaturgos, encenadores ou **performers**. Sobretudo nos tempos atuais, “O teatro é afirmado mais como processo do que como resultado acabado, mais como ação e produção em curso do que

¹³³ Maria Lúcia de Souza Barros Pupo – Professora titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Atua particularmente na formação de professores de teatro e orienta pesquisas de mestrado e doutorado no campo da pedagogia teatral. Biografia no livro *O Pós-dramático, um conceito operativo?*, organizado por J. Guinsburg e Silvia Fernandes (2008, p. 257).

como produto (PUPO, 2008, p. 225). Então, para Araújo (2005, p. 76), um projeto de ensino de teatro que se proponha a trabalhar articuladamente as suas diversas áreas de conhecimento precisa disponibilizar atividades e espaços de discussão que permitam observar como os diferentes elementos que compõem uma encenação podem ser analisados como significantes integrados a um complexo comunicativo.

Dois recentes trabalhos de pesquisa sobre o ensino da iluminação cênica no Brasil¹³⁴ permitem vislumbrar um elucidativo panorama dessa realidade. Ao afirmar que

Materiais de apoio sobre assuntos como cenário, iluminação dramaturgia, figurinos, maquiagem, sonoplastia, produção e administração teatral, entre outros, além de escassos, se apresentam geralmente num configuração que privilegia mais os aspectos técnicos e informativos que uma construção pedagógica no ensino de teatro. Relatos de experiências, relatos autobiográficos de profissionais da cena que introduzem na sua narrativa os conteúdos referentes às suas especialidades, manuais técnicos contendo verbetes sobre diferentes aspectos de um determinado assunto, tratados teóricos sobre o tema são, quando muito, os únicos formatos de materiais disponíveis sobre estes assuntos para professores e alunos (ARAÚJO, 2005 p. 38-9),

Araújo destaca a necessidade de reformas curriculares e reformulações no ensino da arte, notadamente do teatro, citando, entre outros fatores de mudança, a importância, no caso estudado por ele da formação do professor de teatro, em conhecer e articular os diferentes recursos para a criação e elaboração das linguagens ou códigos que irão compor uma encenação teatral (ARAÚJO, 2005. p. 30). Ele propõe que a informação deva estar aliada à experimentação, destacando a importância do desenvolvimento de

¹³⁴ A tese de doutorado de Sávio Araújo (2005) e a dissertação de mestrado de Ronaldo Costa (2010).

novos formatos pedagógicos e materiais para o ensino da iluminação cênica (p. 39).

Além disso, a falta de formação acadêmica dos profissionais e, conseqüentemente, dos professores, conduz a realidades como as constatadas acima por Araújo, em que materiais de apoio e abordagens sem embasamento teórico ou científico resultem numa formação inconsistente e superficial da disciplina. Outros modelos de ensino procuram aprofundar-se na contextualização artística da criação em iluminação cênica e compreender, um pouco além dos conhecimentos constituintes da instrumentalização técnica, alguns conceitos estéticos por meio da apreciação e contemplação da natureza e seus **efeitos luminosos** e da inspiração nas artes plásticas, considerando as vertentes da iluminação como imitação da natureza ou reprodução de imagens e obras de pintores renomados, sobretudo renascentistas¹³⁵.

Araújo alerta ainda para o desafio de propor metodologias de ensino para o teatro, mais especificamente para o ensino das linguagens do espetáculo na atual conjuntura do ensino das artes cênicas no Brasil:

Os avanços das tecnologia da informação e na organização da produção e reflexão sobre a prática teatral vêm possibilitando um crescimento e difusão de estudos no campo da cenografia e arquitetura teatral, da iluminação, do papel do figurino na cena, do estudo da música, do som e da oralidade na cena, apenas para citar alguns exemplos, trazendo para o campo do ensino de teatro o desafio de implementar os avanços ocorridos nessas áreas. Isso implica incorporar novos materiais, novos recursos tecnológicos e novas concepções de ensino de teatro, cuja organização possa contemplar as recentes reflexões e sistematizações em áreas antes consideradas como instrumentos técnicos, mas que cada vez mais se reafirmam como elementos da linguagem teatral e, portanto, necessários tanto

¹³⁵ Valmir Perez explora profusamente esse tema em seu livro *Luz & Arte* (de maio, 2012).

aos que a ela se dedicam, quanto aos que dela se utilizam, como o dramaturgo, o diretor ou o ator. (ARAÚJO, 2005, p. 39)

Como possível caminho na busca de soluções para o ensino da iluminação, Ronaldo Costa (2010) emprega os momentos pedagógicos propostos por Araújo (2005) para elaborar sua estruturação pedagógica do ensino da luz em etapas que chama de Estudos das Realidades – ER, Organização do Conhecimento – OC e Aplicação do Conhecimento – AC (ARAÚJO, 2005 apud COSTA, 2010. p. 21-3). Ele argumenta que a inserção de jogos teatrais representa uma estratégia metodológica que permite a experimentação e a prática como instrumentos na construção dos conhecimentos sobre iluminação para atores (COSTA, 2010, p. 69). É possível acrescentar, ainda, a esse raciocínio, que simulações dramatúrgicas e de encenação ampliariam este universo também para diretores e dramaturgos.

Também é pertinente considerar a questão da dramaturgia, que vem adquirindo novos conceitos e assumindo novas perspectivas ao migrar do entendimento de dramaturgia do texto para dramaturgia do corpo, da voz, da luz, entre outras, a partir do diálogo entre diferentes linguagens, tanto interna quando externamente ao próprio espetáculo. Nesse segundo caso considere-se, ainda, exemplos de interações como as estabelecidas entre a dança e o teatro, as artes plásticas e as artes cênicas, a tecnologia e a arte, etc., dando origem ao que Santaella chama de arte multimídia (2008, p. 38).

A organização pedagógica dos conteúdos teatrais em torno das questões de texto, corpo e espaço na construção de uma encenação apresentada por Araújo demonstra as semelhanças existentes entre os processos criativo e educacional e permite a associação das formações pedagógica e artística numa mesma prática criativa/educacional. Ele afirma que uma proposta pedagógica inspirada nesta visão global do fazer teatral explora a organização policêntrica da encenação, a relação dialógica entre os sujeitos do processo e o reconhecimento do coletivo como espaço de expressão, troca e aperfeiçoamento (ARAÚJO, 2005, p. 87). O que Araújo propõe é uma organização curricular para a licenciatura em teatro, mas o experimento pedagógico que faz, ao exemplificá-lo, encontra-se no campo da **cenografia** (no sentido mais amplo do

termo), mais especificamente no da iluminação cênica. Por esse motivo seu modelo serve como estímulo para um confronto com a experiência relatada a seguir. Em três diálogos distintos, ele sugere em seus estudos, primeiramente, a análise do sujeito que aprende e das condições de aprendizagem; em seguida, a observação do ensino em teatro e das aprendizagens específicas, dentre elas a da iluminação cênica; e por fim, a organização de uma matriz curricular para a formação de professores em teatro.

Visivelmente, o que preocupa Araújo é a instrumentalização do professor de teatro, principalmente o do ensino fundamental, para dar conta da montagem de uma encenação e de transmitir aos seus alunos a importância da totalidade e integração dos elementos que compõem um espetáculo teatral. Para isso, ele sugere uma prática educativa dialógica e define três etapas para o processo de ensino/aprendizagem (ARAÚJO, 2005, p. 96) que apresentam algumas similaridades com o modelo aplicado por mim em minha prática de ensino e foi também empregada por Costa (2010). A primeira, que ele chama de “estudos das realidades”, eu classifico, segundo os princípios do **design thinking**, como fase da problematização; a segunda, “organização do conhecimento”, é para mim o equivalente aos embasamentos teórico da criação; e, finalmente, a “aplicação do conhecimento” representa a última etapa, ou seja, a execução ou experimentação das soluções encontradas.

Ensinar teatro, e também luz, significa, segundo Araújo (2005) desenvolver um processo de aquisição de linguagem, no qual a aprendizagem das leituras e a produção de escritas (também chamadas de **escrituras cênicas**) se fazem na criação e manipulação de signos, ideias e conteúdos, construindo modos de dizer, por parte do criador, e estratégias de desvendar, por parte do espectador (2005, p. 90). Processos pedagógicos que abordem a perspectiva dialógica do ensino/aprendizagem devem abarcar os interesses e habilidades do sujeito aprendiz, as qualidades e características do contexto em que a ação educativa se desenvolve, bem como a capacidade de articulação destes dois meios pelo professor/mediador.

Araújo considera, para o desenvolvimento de uma proposta de ensino efetiva e consciente, “a prática educativa dialógica, pedagogicamente organizada a partir de critérios que permitam a sistematização do conhecimento e a ampliação das concepções” (2005, p. 100). Pensando em uma construção coletiva do conhecimento e no interesse individual na busca de um saber específico, é possível desenvolver uma prática pedagógica em que cada aluno colabore com sua bagagem de conhecimento, ou com outros recentemente adquiridos, como resposta a demandas e solicitações em sala de aula. O importante é que cada tema possa ser desenvolvido e explorado sem a imposição autoritária de um agente de ensino supostamente detentor da verdade e do conhecimento absolutos. Os processos de aprendizagem seriam, portanto:

...atos de criação realizados pelos sujeitos que, ao longo dessas experiências, vão reelaborando suas concepções, transformando suas habilidades e competências e se instrumentalizando para a realização de novas ações e criações. No caso do ensino da arte, as aprendizagens do sujeito estarão voltadas tanto para a aquisição de uma linguagem artística, considerando-se, portanto, suas particularidades estéticas e poéticas, como também para a reelaboração [de conhecimentos consagrados] e aquisição de novos conhecimentos técnicos e contextualizações históricas deste fazer. (ARAÚJO, 2005, p. 103)

Esta proposta de desencadear um processo de ensino no qual os sujeitos se apropriem e desenvolvam conhecimentos sobre o tema a partir da própria experiência, alimentando a aprendizagem com a necessidade de aprender, do interesse individual e da busca de soluções para problemas pré-existentes, representa uma tendência aplicada por diferentes modelos pedagógicos contemporâneos em diferentes níveis de instrução, do ensino fundamental ao superior. Em minha própria prática pedagógica da iluminação, os conteúdos são expostos e organizados conforme o depoimento e questionamentos dos alunos, que são estimulados a compartilhar suas experiências, dúvidas e focos de interesse de forma a desencadear a abordagem dos diferentes temas que

constituem o programa das disciplinas e cursos. Ao final do período, considerando o tempo disponível, todo o programa é revisado a fim de verificar se algum tema do conteúdo não foi abordado ou foi, de alguma maneira, relevado, o que raramente acontece. O que tenho verificado com mais frequência, sobretudo em cursos e oficinas de curta duração, é que a participação dos alunos cumpre com a tarefa de instigar a abordagem de todo o programa.

A estruturação pedagógica dos mais recentes cursos de artes cênicas e teatro, dentre eles o atualmente em vigor na FAP desde 2010, prevê a formação de artistas pesquisadores a partir de uma construção de grade horária e de conteúdos distribuídos em disciplinas obrigatórias (referências fundamentais para a formação em artes cênicas) e disciplinas optativas (escolhas do aluno na condução de seu aprendizado) que qualificam, juntas, a formação específica de cada aluno com base em suas competências, habilidades e interesses, preservando-se, sempre, o diálogo pedagógico entre as áreas de formação e as práticas curriculares. Ao privilegiar a compreensão da iluminação como linguagem e vislumbrar a preparação teórica e prática do aluno e a operacionalização do processo de criação, montagem e **execução** de um projeto de iluminação cênica, essa proposta de formação contempla, pelo seu caráter instrumental e profissionalizante, tanto estruturas curriculares flexíveis de formação acadêmica ou livre em artes cênicas quanto cursos, palestras e programas específicos de formação técnica.

No entanto, a experiência pedagógica relatada a seguir diz respeito apenas a disciplina acadêmica curricular da Iluminação Cênica do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná. Cabe acrescentar, ainda, que esse relato não exprime apenas uma experiência anual ou periódica dessa prática pedagógica, mas representa o resultado da reflexão e do estudo a respeito do ensino da iluminação cênica como aplicação do *design* e a experimentação prática desses conceitos ao longo de todo o meu tempo de docência. Evidentemente, houve uma intensificação dessa sistemática de pesquisas e descobertas nos dois últimos anos, período do desenvolvimento dessa dissertação de mestrado e, certamente, seu conteúdo deverá continuar a ser permanentemente revisado nos anos que se seguirão.

3.2 CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

O projeto pedagógico do curso que abriga a disciplina de Iluminação Cênica privilegia a formação de um artista pesquisador cuja formação se desenvolve a partir dos interesses e necessidades do aluno, que expande suas habilidades e competências com foco nas pesquisas e experiências práticas que desenvolve ao longo do curso. A espinha dorsal do currículo é constituída pelas disciplinas de PINC – Projeto de Investigação da Cena, nas quais o aluno desenvolve a capacidade de reflexão, análise e domínio, a cada ano, sobre um ou mais aspectos das montagens e expressões cênicas. Ao lado de outras disciplinas obrigatórias, existem as disciplinas optativas, cuja imperatividade de carga horaria a cumprir conduz à execução de um número determinado de disciplinas (09) ao longo da graduação. No entanto, há uma flexibilidade que permite a escolha das matérias a serem cursadas de acordo com os interesses individuais e a futura orientação profissional de cada aluno: dramaturgia, interpretação, direção, expressão corporal ou vocal ou ainda alguma das habilitações do *design* cênico: iluminação, cenário, figurino ou sonoplastia.

Dessa forma, tanto o curso não se imbui da obrigatoriedade de formar atores, diretores ou **cenógrafos** que sigam percursos profissionais definidos, quanto permite e estimula o aprofundamento da pesquisa e da prática nas diversas atividades que compõem o fazer teatral, dentre elas a iluminação. Apesar de não objetivar a formação de **iluminadores** ou **designers** de qualquer uma das linguagens do espetáculo, o curso apresenta competência para tal e poderá, num futuro próximo, lançar no mercado da iluminação profissionais com competência, preparo e fundamentação para o exercício da profissão.

Dentre as disciplinas obrigatórias do currículo está a disciplina de *Design* Cênico, que contempla o conceito apresentado na presente pesquisa dissertativa¹³⁶, mas de forma abrangente.

¹³⁶ Parece pertinente destacar que eu participei da elaboração do referido projeto pedagógico e participei, junto com outros professores de disciplinas similares (cenografia, figurino e maquiagem), da implantação do conceito e da

Atuando como congregadora das outras matérias que abordam especificamente cada uma das linguagens do espetáculo, a disciplina serve como iniciação ao ensino das visualidades e sonoridades da cena com seus elementos sensoriais. Num segundo momento é possível cursar a disciplina optativa da linguagem ou das linguagens escolhidas (iluminação, cenário, figurino, maquiagem e sonoplastia) para, num terceiro momento, frequentar as disciplinas híbridas, também optativas, de cenografia e iluminação ou figurino e maquiagem, além de uma continuação da disciplina de sonoplastia.

Disciplina introdutória e pré-requisito para a Iluminação Cênica, a ementa de *Design Cênico* prevê: “Estudo das linguagens visuais e sonoras do espetáculo como componentes da **escritura cênica**” e seus Objetivos são: “Introduzir o estudo das linguagens visuais e sonoras do espetáculo, em diferentes estéticas; analisar os diversos sistemas geradores de signos cênicos e as suas relações nos jogos internos e externos da cena”. O conteúdo programático contempla desde a revisão histórica e conceitual das funções desempenhadas pelos elementos do espetáculo ao longo da história do teatro até os processos colaborativos e os modos operantes dos elementos sensoriais da cena com experimentações práticas em exercícios de criação.

Na ementa da disciplina de Iluminação Cênica do currículo consta: “O histórico e o objetivo da Iluminação no teatro com sua origem nas artes cênicas e fundamentação no *design*. Estudo do texto e da linguagem adotada para a criação do projeto de iluminação.” Os objetivos gerais indicam que a disciplina assegura: “Permitir aos alunos conhecer a iluminação como linguagem, seus recursos e saber de que forma usufruir deste recurso cênico com base nos conhecimentos teóricos, técnicos e práticos adquiridos.” Já o conteúdo, estruturado nas quatro grandes áreas abaixo, será detalhado nos próximos capítulos dessa dissertação:

- **Embasamentos teóricos** – composto por algumas disciplinas “importadas” do *design*, mas acrescidas das alterações necessárias para uma abordagem adequada

às artes cênicas, além de outras basilares relacionadas diretamente ao teatro;

- **Metodologia da criação** – conjunto de disciplinas que permite a adequação dos conceitos da metodologia do projeto de criação em *design* para o processo de criação da iluminação cênica para fins didático/pedagógicos;
- **Instrumentalização técnica** – conteúdo específico do universo da iluminação cênica e que considera os recursos e equipamentos de que dispõem o iluminador para a efetivação da criação artística;
- **Experimentação Prática** – atividade de conclusão da disciplina que prevê a articulação das informações técnicas e conceituais fornecidas durante o processo numa sistematização da experiência criativa que permite a verificação das possibilidades em tempo real.

Uma proposta pedagógica que pretenda suprir a formação e o preparo de um artista cênico capaz de compreender todas as demandas da ação coletiva de criação e execução de um espetáculo teatral deve, assim, estar calcada num processo de ação-reflexão-ação como eixo metodológico e na discussão e explicitação dos meios e estratégias da criação. A estruturação do ensino de áreas específicas como iluminação, cenário, sonoplastia ou figurino, classificadas, indistintamente, como *performance design*, pode, então, ser elaborada em quatro etapas específicas: fundamentação, problematização, instrumentalização e aplicação prática dos conhecimentos adquiridos com base nos objetivos pedagógicos das disciplinas, nos interesses e afinidades dos alunos e no seu repertório de conhecimentos prévios na área.

3.2.1 EMBASAMENTOS TEÓRICOS

O que eu qualifico como embasamentos teóricos da iluminação cênica são os conhecimentos iniciais que deverão fundamentar e alicerçar a concepção da iluminação cênica como linguagem e a sua criação e **execução prática** em um espetáculo. Seus temas pontuais e abordagens são:

- **Design Cênico:** conceitos e definições, elementos do espetáculo, tecnologia teatral, cenografia (*performance design*), *design thinking*.
- **Contextualização Histórica:** estética e dramaturgia teatral.
- **Teoria da Informação e da Comunicação:** a luz como meio de informação e comunicação, sistemas e linguagens, rendimento e eficácia.
- **Teoria da Forma e Composição:** Elementos e estratégias do *design* cênico.
- **Teoria e Prática da Cor:** natureza e comportamento da luz, sistemas cromáticos, expressão e psicologia das cores.
- **Semiótica aplicada ao Teatro:** Síntese e signo, mobilidade e classificação do signo teatral, tradução intersemiótica¹³⁷.
- **Estética Teatral:** emissão poética, identificação sinestésica e recepção catártica da iluminação em sua função narrativa e sensorial.

Ao compreender que a iluminação faz parte de um sistema que institui e colabora com a comunicação com o espectador, são vislumbradas as possibilidades de aplicação dos elementos básicos do *design* e suas técnicas visuais, como foi feito por Cibele Forjaz ao descrever vários **efeitos de luz** usados no espetáculo *Cacilda!*, do Teatro Oficina, referindo-se à linguagem da luz:

... a luz é teatral, em ângulos perfeitos de 45° [...] o teatro todo se tinge de vermelho, todo monocromático [...] um risco de luz incandescente suspende Cacilda no tempo [...] brinca de amarelinha num contraluz quente que remete ao início dos tempos; os faróis da barca do céu e do inferno banham de azul o vermelho, como sirenes de ambulância [...] um foco de

¹³⁷ Conceito de Júlio Plaza (2001) que define, a partir da infinitude da cadeia semiótica, a possibilidade dos signos serem traduzidos ou transpostos de uma linguagem para outra, de um meio ou expressão para outro, sem perda ou alteração da sua significação.

canhão a persegue entre o morre não morre...
(FORJAZ, 2008b, p. 165).

O cruzamento entre elementos e técnicas visuais revela-se ajustável à elaboração das mensagens visuais significantes do projeto de iluminação e permite fundamentar a proposição de uma metodologia nos mesmos parâmetros apresentados por Dondis (2007, p. 133) de problematização e busca de solução no processo de criação e no ensino da iluminação como procedimento didático.

Para Dondis (2007) a fotografia e o cinema fizeram com que “ver” passasse a significar também “compreender”. Santaella (2005) chama a atenção para os caminhos interatuantes entre a comunicação e as artes desencadeados pela revolução tecnológica que lhes deu origem e que se sucedeu a ambos (2005, p. 57). Com o advento do alfabetismo visual, o fato de expandir a capacidade de ver, acaba por expandir também a de entender e criar uma mensagem visual, aperfeiçoando o que a autora qualifica como “inteligência visual”. Ela afirma ainda que existe uma sintaxe visual que define as linhas gerais da composição cujos elementos podem ser aprendidos e compreendidos por artistas e **designers** que desejam produzir mensagens visuais significativas.

O conteúdo desse bloco temático deve, então, capacitar o aluno para entender esse processo de elaboração com base nos conceitos e definições do *design*, na contextualização histórica do teatro e suas estéticas e nas teorias do *design* relativos à comunicação, à forma e à cor. Ele deve perceber a importância, para o desenvolvimento de qualquer projeto, de uma contextualização prévia e específica com cada uma das linguagens a serem trabalhadas. No caso do teatro, é importante conhecer as diferentes manifestações artísticas envolvidas, suas estéticas e características expressivas, bem como a história do teatro, os movimentos artísticos e tendências das artes cênicas através dos tempos até as práticas mais recentes de expressividade e dramaturgias modernas. Conhecer ainda a evolução do **espaço cênico** e os diferentes formatos de **palco** surgidos ao longo da história do teatro e da encenação e as suas formas de utilização pode ser essencial para o desenvolvimento de projetos e exercícios cênicos.

Com os conhecimentos em teoria da forma e da cor, o aluno deverá estar apto a considerar o espaço com suas características formais, dimensões e conceitos de composição que norteiam o processo criativo para alcançar suas aplicações na criação da luz. Poder compreender as técnicas, estratégias e elementos do *design* na elaboração da mensagem visual configurada pela expressividade da luz considerando conceitos e técnicas compositivas como equilíbrio, simetria, tensão, movimento, cor, proporção. O uso da cor nas criações cênicas apresenta finalidades simbólicas e subjetivas na relação estabelecida com o público. O estudo da teoria da cor visa a compreensão da natureza e do comportamento da luz, da configuração física das cores e seu poder e influência na percepção da cena. É importante para o **designer** compreender que a cor, no teatro, é o resultado dos efeitos psicológicos e simbólicos provocados no público pelo uso de estímulos cromáticos da luz, por meio da **temperaturas de cor** da lâmpadas e do uso de **filtros coloridos (gelatinas)**. Compreender que a cor é o resultado da conjunção dos fenômenos físico (**cor-luz**), químico (**cor-pigmento**), fisiológico (visão tricromática) e psicológico (psicologia das cores) provocado pelo estímulo da visão, permite explorar o efeito das cores em cena com fins perceptivos, estéticos, poéticos ou simbólicos na recepção.

Como elemento sensorial e significativo do espetáculo, a iluminação requer ainda uma análise sêmica de suas funções e estratégias narrativas e dramáticas. O domínio da semiótica visa o entendimento dos sistemas de signos que compõem as artes cênicas e a maneira como interagem com o público como elementos significantes do espetáculo. A partir de sua origem histórica e das raízes conceituais na linguística e na semiologia, permite o estudo da semiologia adaptada ao *design* e ao teatro considerando a definição de Roland Barthes (apud COELHO NETTO, 2010, p. 17): “ciência geral de todos os sistemas de signos através dos quais se estabelece a comunicação entre os homens”, e as afirmações de Tadeusz Kowzan¹³⁸:

¹³⁸ Tadeusz Kowzan (1922-2010) – Historiador polonês, teórico comparatista da literatura dramática e semiótico do teatro. Foi professor na Universidade de Caen, na França, e conferencista em congressos e colóquios

A arte do espetáculo é, entre todas as artes [...] aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator de, de início, sua significação linguística, ou seja, é o signo de objetos, pessoas, sentimentos [...]. Mas a palavra pode mudar seu valor. [...] A mímica do rosto e o gesto da mão podem alterar a significação das palavras [...]. Tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa [...] um palácio. a luz do projetor destaca um trono e eis-me dentro do palácio. A coroa [...] é signo de realeza, enquanto as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças à maquiagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se [...] é o signo de que um viajante que se aproxima (KOWZAN, 2006, p. 97-8).

Nesse texto, Kowzan declara o teatro como a arte semiótica por excelência e expõe, como exemplo, diversas linguagens cênicas (interpretação, expressão vocal e corporal, adereços, maquiagem, iluminação e sonoplastia) como signos integrantes do sistema que propõe (KOWZAN, 2006, p. 117). Ele atesta ainda o poder do teatro em “artificializar” os signos, dando-lhes um valor significativo bem mais pronunciado que no seu emprego primitivo (p. 102). Peter Brook também destaca a qualidade sintética e sígnica dos palcos ao constatar que “A vida representada no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração.” (BROOK, 2000, p. 8). Para ele, a compressão consiste em eliminar tudo o que não é estritamente necessário e intensificar o que sobra. A capacidade de criar significantes e associá-los a outros signos está nas competências da semiótica, que vai permitir a compreensão dos signos e linguagens teatrais, dentre elas a iluminação cênica.

Por meio do estudo da semiótica pretende-se preparar o aluno para fazer uso da luz como signo e elemento expressivo do espetáculo. No entanto, considera-se não restringir-se à semiótica como aprofundamento do aspecto expressivo da luz, sobretudo a partir do advento do teatro **pós-dramático** (LEHMANN, 2007), que ampliou e fez extrapolar as limitações das suas funções informativas e comunicativas. Segundo Marvin Carlson¹³⁹, enquanto o teatro era considerado e entendido como meio de informação e comunicação, a semiótica bastava para explicá-lo e justificá-lo. Porém, quando passa a ser experiência e compartilhamento, é preciso encontrar ferramentas no campo da percepção e da recepção que auxiliem sua análise e compreensão teórica (informação verbal)¹⁴⁰.

O estudo da estética permite compreender o sistema expressivo da luz a partir da definição de estética de Pavis (2011 p. 145-46). Assimilar a definição filosófica de estética e conceituação do belo (DUFRENNE, 2012) ajuda na compreensão do aluno a respeito da beleza estética e da contribuição que ela pode trazer ao fazer teatral. Depois de entender a estética e a poética como formas de expressão do artista, explorar técnicas e recursos relacionados com o contexto social, político e cultural do período em que se insere (estilo artístico) e qualidade ou capacidade da obra e do artista em sensibilizar e satisfazer, durante a recepção, o observador nas necessidades mais intrínsecas do ser. O estudo das características expressivas e artísticas da obra de arte deve permitir, por meio da leitura da reflexão filosófica de diversos autores, traçar um caminho próprio em direção ao entendimento e aplicação de seus conceitos às artes do espetáculo.

¹³⁹ Marvin Carlson – Professor de teatro e literatura comparada no Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de Nova Iorque. Seus interesses incluem teoria dramática, história do teatro europeu ocidental e literatura dramática, especialmente dos séculos XVIII, XIX e XX. Biografia no livro *Performance: uma introdução crítica*, de sua autoria, no qual discute o conceito de *performance* em suas muitas acepções.

¹⁴⁰ Opinião proferida durante o colóquio Pensar a Cena Contemporânea, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da UDESC nos dias 2 e 3 de julho de 2013, quando essa discussão foi levantada e debatida por Marvin Carlson e Patrice Pavis, conferencistas convidados para o evento.

A partir da compreensão e assimilação da filosofia estética e expressão poética da luz, o aluno deverá estar apto a explorar as potencialidades de atuação expressiva da iluminação na experiência estética, tanto do público quanto da equipe de criação e **execução** (**designers** e **performers**). Para Brook, a arte do teatro consiste em transformar o banal em sublime (2000, p. 13), em fazer com que uma cena cotidiana, um diálogo ou uma ação permaneça em nossa memória. A qualidade e a sutileza de um momento deve poder torna-lo inesquecível para o observador. Essa é sua propriedade estética, sua expressão e capacidade de atingir o público. Além disso, a qualidade estética está ainda nas habilidades e características de expressão do artista, que faz uso de sua experiência e técnica para se expressar e revelar, no conjunto da obra, tanto o resultado de sua criação quanto o da de todos os demais integrantes do espetáculo.

3.2.2 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO DA CRIAÇÃO

O conteúdo do segundo módulo ou grupo temático dessa experiência pedagógica relatada concentra as disciplinas diretamente ligadas à criação cênica e suas particularidades como processo do *design*:

- **Iluminação Cênica:** teatro como comunicação e arte, elementos do espetáculo, fronteiras entre as linguagens.
- **Aplicações da Iluminação Cênica:** artes cênicas, arquitetura, ambientação urbana, decoração de ambientes, varejo, indústria, exposições, eventos, comerciais, corporativos e artísticos.
- **Conceitos e Definições:** *design*, linguagem e encenação, dramaturgia, tecnologia teatral e escritura cênica.
- **Tecnologia Teatral:** conceito amplo de cenografia, direção de arte e técnica teatral.
- **Processo de Criação:** sensibilidade, inspiração, criatividade e técnica. Processos e técnicas criativas.
- **Linguagem e Emoção:** as funções da luz – prática, semântica, estética e poética.

- **Expressão e Intenção:** as variáveis da luz – equipamento, posição, cor e movimento.
- **Concepção e Execução:** materialização de ideias, documentação, realização da luz.

Talvez seja interessante esclarecer mais uma vez que o ponto de partida desta abordagem é a disciplina de Metodologia do Projeto em Comunicação Visual – *Design* Gráfico, demonstrando a adaptação feita do processo de criação em *design* para o processo de criação da luz cênica. Ela deve permitir compreender o processo de criação, as técnicas de criatividade e os métodos que podem orientar o desenvolvimento do projeto com base nas teorias do *design* e da criação, além de apresentar processos de criação e montagem de espetáculos cênicos (teatro, dança, música, etc.).

Apresentando inicialmente a estrutura do espetáculo teatral e suas linguagens, objetiva trabalhar a fórmula metodológica elaborada para fins pedagógicos e por meio da qual será possível utilizar a sistemática de problematização e busca de soluções para explicar o processo de criação da luz segundo os princípios e fundamentos do *design*. Deve introduzir, assim, os conceitos de “funções” e “variáveis” da luz, sua descrição, detalhamento e aplicação no processo de criação com exemplos de processos e resultados de criação em projetos recentes que tenham sido realizados ou vistos igualmente por professores e alunos, demonstrados em fotos, vídeos e documentos da **escritura técnica da luz**. Com base nesses materiais de referência e procedimentos serão feitas análises teóricas dos processos e resultados, bem como de adaptações de linguagem e recursos técnicos da criação.

O processo criativo também deve ser bastante trabalhado, desde o conceito de criatividade, que mesmo que ligada à intuição, constitui um processo de busca de soluções interiores em sequências de momentos intuitivos seguidos de ordenações racionais (ZAMBONI, 1998, p. 29) até as técnicas mais conhecidas e usadas. *Brainstorming*, gerações de alternativas e incubação são técnicas características dos processos do *design* que abordam a capacidade perceptiva e de criação do homem. Essas técnicas se

tornaram, como afirma Lourdes Maria Puls¹⁴¹, foco de importantes estudos e pesquisas no campo das artes e do *design*. A autora, em seu artigo sobre o tema, cita Da Vinci: “todo o nosso conhecimento origina-se em nossas percepções”; Merleau-Ponty: “a fenomenologia é o estudo da essência da percepção e da consciência”; e Fayga Ostrower: “a percepção é a elaboração mental das sensações”, para demonstrar que todo ato criativo origina-se na percepção, consciência e observação do mundo à nossa volta (PULS, 2007, p. 190-91). É a partir do encontro do **designer** com a realidade que aflora sua capacidade criadora. Ele se constitui, desenvolve e aperfeiçoa na criação, que demanda constante exercício da visão, observação e percepção. A criação se articula principalmente por meio da sensibilidade e da atitude fenomenológica, ou seja, do envolvimento e da contemplação. Esse é o exercício da criação que deve ser explorado e estimulado individualmente ou em grupo durante o desenrolar da disciplina e, sobretudo, nas experimentações e investidas criativas.

Segundo Rohenkohl (2012, p. 45), a criatividade é conceituada como a capacidade de criar coisas novas, cujos tipos de expressão criativa são: criatividade artística, científica e conceitual. Em seu estudo, ela relaciona a criatividade conceitual com o *design*, considerando a habilidade e capacidade inventiva direcionadas para a prática do desenvolvimento de projetos. O pensamento produtivo do *design*, aliado aos atributos estéticos e técnicos da iluminação fazem conciliar, nesse caso, as três expressões da criatividade, ou seja, aquelas ligadas à arte, à ciência e ao conceito. A criatividade no *design* cênico relaciona a capacidade inventiva ao repertório cultural, técnico e de experiência acumulada como resultado de um processo em que os níveis criativos ocorrem em etapas que resultam no objeto da criação, no resultado formal e conceitual da linguagem cênica. As mais importante etapas do processo criativo em *design* são: **preparação**, trabalho ativo de reunião de dados, associações e analogias;

¹⁴¹ Lourdes Maria Puls – Professora de desenho de moda da UDESC, mestre em gestão do design pela UFSC. Biografia na publicação *Actas de Diseño nº 2*, disponível no site da *Facultad de Diseño y Comunicación*: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=5459&id_libro=14, consultado em 26/7/2013.

incubação, ação passiva e inconsciente, livre de julgamentos ou censuras na geração de ideias; **iluminação**, ato consciente de intuição e capacidade produtiva na busca por soluções criativas; e **verificação**, quando a ideia é examinada, aplicada e avaliada, podendo requerer revisão, retoque e aperfeiçoamentos.

3.2.3 INSTRUMENTALIZAÇÃO TÉCNICA

Essa etapa do aprendizado concentra os assuntos que tratam de áreas de conhecimentos que não têm origem na formação do **designer**, mas são fundamentais para o exercício profissional e acadêmico da iluminação, como seus recursos técnicos, instalação elétrica e cênica de teatro, configuração do **espaço cênico**, etc., com as aplicações teóricas ou práticas sistematizadas de seus conteúdos:

- **Equipamentos de Iluminação:** fontes luminosas, equipamentos de controle da luz e acessórios.
- **Novas Tecnologias e Tendências:** novas fontes luminosas, automação, sustentabilidade e responsabilidade ambiental.
- **Transformações e Conformação do Espaço Cênico:** os diferentes tipos de espaço cênico e sua relação com a luz, tipos de luz, posição e efeitos.
- **Instalação Elétrica e cenotécnica de Teatro:** elementos do palco italiano, eletricidade básica para teatro, nomenclaturas técnicas de iluminação, cenografia e cenotécnica.
- **Segurança no Trabalho com iluminação Cênica:** normas regulamentadoras da ABNT, normas internacionais e equipamentos de segurança e periculosidade do trabalho em espetáculos cênicos com energia elétrica e em altura.
- **Escritura Técnica:** Registros, simulações, softwares e documentos da luz – mapa, roteiro e relação.

Esse conteúdo deve permitir ao aluno compreender os recursos da iluminação, suas técnicas e os artifícios tecnológicos que permitam a plena realização dos resultados e **efeitos** criados. Não é impossível, para um **designer** de luz, criar seu projeto sem

um profundo conhecimento desses aspectos da iluminação, a exemplo do diretor de fotografia, no cinema, que nem sempre tem domínio sobre fontes luminosas, instalações elétricas ou estruturas de montagem dos sets de gravação e do aparato de iluminação que irá utilizar. Para isso, ele conta com o apoio de profissionais especializados que determinarão, se necessário, quais **refletores** serão usados e onde serão instalados. O que ele precisa definir, e aí está a sua especialidade, é o aspecto visual que a cena terá quando captada pela câmera e reproduzida para o consumidor final, seu público. Isso também é possível no teatro, mas conhecer os equipamentos e saber como usá-los pode revelar-se um atributo a mais no processo de criação da luz e seus **efeitos**.

Santaella afirma que o cinema é uma arte inseparável das invenções tecnológicas (2005, p. 36). O mesmo pode dizer-se da iluminação cênica, cuja linguagem e estética sofre renovações, transformações e mudanças a cada nova descoberta ou invenção tecnológica. Os novos instrumentos, técnicas e poéticas da cena transformam incondicionalmente o trabalho do **designer** de luz, interferindo tanto na sua expressão artística quanto no domínio dos recursos de que dispõe, indispensável para sua atualização e manutenção da competência profissional. Da mesma forma, conhecer o teatro, sua configuração arquitetônica e cenotécnica, os elementos do palco italiano, as diferentes configurações de **palco** e a nomenclatura técnica do universo teatral é fundamental para o exercício da profissão em qualquer nível. Temas como instalação, eletricidade e normas de segurança no trabalho zelam pela integridade moral e física desses profissionais.

Pode-se dizer ainda que esse módulo dedica-se à formação complementar de um **designer** para tornar-se **iluminador**. Há uma urgência em formatar, no Brasil, uma formação de nível superior específica em *performance design*, cuja base seriam as abordagens compositivas, com complementos específicos em cada uma de suas áreas de aplicação. O aproveitamento da formação em *design* para qualquer área de criação da cena iria requerer, sempre, um ajuste ou adaptação para os assuntos relativos às salas de ensaio, **palcos**, **coxias** e cabines.

3.2.4 EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA

Aqui serão expostos os procedimentos metodológicos e a sistemática de aplicação prática dos conteúdos teóricos no processo de ensino/aprendizagem. Essa etapa deverá permitir a experimentação real do processo de criação, montagem e **operação da luz** de um espetáculo cênico, atividade ou exercício acadêmico. Ela poderá ser adaptada e ajustada conforme as realidades de cada turma ou situação, fazendo uso, sempre que possível, da interdisciplinaridade com outras áreas, matérias ou módulos do curso ou da formação. Ela também poderá ser ajustada à atividades práticas como TCCs, provas públicas ou outros tipos de encenação, lembrando que situações reais são muito mais ilustrativas e eficientes do que simulações fictícias.

- **Profissionais da Iluminação Cênica:** estrutura e organização teatral, profissão e ética, relações interpessoais.
- **Atuação Profissional:** processo de criação, manutenção e montagem, ensaios e execução da luz.
- **Processo de Criação, Manutenção e Montagem:** instalação elétrica e equipamentos, leitura e interpretação de um projeto de iluminação cênica.
- **Ensaio e Execução da luz:** Repetições, ensaios técnicos, ensaio geral e estreia.
- **Continuidade do Projeto:** Temporada, remontagem e turnê.
- **Acompanhamento de Criação:** acompanhamento de ensaios, orientação e supervisão de montagem e execução da luz de um espetáculo.

A prática acadêmica demonstrou que é melhor aproveitar situações reais ou projetos realizados do que simular criações em exercícios acadêmicos fictícios em sala de aula ou no laboratório, como apresentado por alguns dos trabalhos de pesquisa analisados, favorecendo o entendimento e a capacidade de aplicação dos conceitos de criação tratados teoricamente nos módulos anteriores. Como o Curso de Graduação em Artes Cênicas prevê a montagem de provas públicas e de conclusão de curso (TCC), a disciplina de iluminação vincula-se a outras do currículo para proporcionar, em sua atividade prática, a realização

da luz para esses projetos desenvolvidos de forma interdisciplinar. O importante é ressaltar a importância da experimentação e da aplicação prática dos conteúdos em experiências reais de criação, montagem e execução de projetos de iluminação.

Jorge Larossa Bondía¹⁴² estabelece uma relação entre informação teórica e experiência. Ele afirma que “informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.” (BONDÍA, 2002, p. 21). Diferenciando sabedoria de “estar informado”, ele explica a discrepância entre informação, conhecimento e aprendizagem, alertando para a importância de desenvolver a capacidade crítica de aplicar o que foi aprendido em experiências reais, exercício e prática, num “espaço onde tem lugar os acontecimentos” (p. 24), ou seja, no sujeito da experimentação, o aprendiz. Bondía sugere que o saber de experiência deve ser distinto do saber científico e do saber da informação, bem como distinto da práxis da técnica e do trabalho (p. 26). Ele deve ser vivido, experienciado e saboreado como ato único e irrepetível, como uma rara experiência.

Normalmente, a avaliação da disciplina acontece nessa última etapa de criação e montagem da luz criada pelo próprio aluno com a supervisão do professor. Araújo (2005, p. 107) cita a problematização de cenas construídas pelos alunos como um poderoso instrumento de avaliação do teatro, na medida em que a experimentação, a discussão sobre os resultados, a identificação dos problemas e a busca de soluções e elaborações de propostas cênicas possam ser feitas para cada um dos aspectos ou elementos que compõem cada cena. A iluminação desempenha importante papel na concepção e construção da cena, da qual não pode ser dissociada. A experimentação deve considerar o todo da encenação e cada um dos seus elementos constitutivos, envolvendo tanto quem a elas se dedica (os alunos criadores dos

¹⁴² Jorge Larrosa Bondía – Professor e ensaísta espanhol, é doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde é professor titular de filosofia da educação. Publicou diversos artigos em periódicos brasileiros e tem dois livros traduzidos para o português: *Imagens de Ouro* (Vozes, 1998) e *Pedagogia Profana* (Autêntica, 1999). Biografia na Revista Brasileira de Educação, nº 19 (2002, p. 28).

elementos da cena, os **designers**) quanto quem delas se utiliza (alunos dramaturgos, encenadores, diretores e **performers** - atores, bailarinos, músicos).

Havendo impossibilidade e experimentações práticas, outra maneira de realizar a aplicação do conteúdo é por meio de exemplos de projetos, ou seja, luzes criadas para espetáculos realizados longe do ambiente de ensino. Ela pode ser feita, nesses casos, na forma de simulação de adaptação da luz para outro espaço, de preferência para aquele onde acontecem as aulas ou então, pela demonstração de imagens, vídeos ou outro registro do espetáculo e da luz criada pelo professor ou ministrante. O importante é que se explore e entenda o processo de criação da luz integralmente, com todas as suas etapas metodológicas teóricas e práticas, técnicas e artísticas, da leitura do texto ou primeiro contato com o encenador e equipe à estreia, temporada ou turnê do espetáculo.

Existem diferentes tipos de exercícios práticos com luz, que podem ser classificados em 5 categorias: exercício de análise de projeto de iluminação cênica; exercício de adaptação de projeto de iluminação; exercício de criação de luz; exercício de manutenção de equipamentos e montagem; exercício de **ensaio técnico e execução da luz**. Todos podem ser usados como processo avaliativos e de verificação da assimilação dos conteúdos, como participação voluntária em montagens acadêmicas ou como encerramento das atividades.

Esse capítulo pretendeu, mais do que apresentar uma possível proposta pedagógica para o ensino da iluminação, compartilhar a experiência de 20 anos no ensino e prática da iluminação cênica. Com o objetivo de incentivar o confronto com outros métodos, processos e teorias, almeja conduzir esses esforços, a curto ou longo prazo, até que se alcance, conjuntamente, a elaboração e, quem sabe, a implantação de um plano de formação para uma série de profissionais que carecem de um preparo formal e continuam surgindo da prática e do ofício de atividades técnicas e artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Muita luz é como muita sombra:
não deixa ver.*

Carlos Castañeda

O meu objetivo, ao utilizar essa epígrafe, foi fazer alusão à relação entre teoria e prática, evidenciando a impotência de uma sem a outra. Coincidentemente, Castañeda fala de luz, mas me permito afirmar que o mesmo acontece com o conhecimento, cujo excesso pode levar à estupidez. O equilíbrio entre intuição e conhecimento, entre experiência prática e exploração científica é comparável ao equilíbrio entre luz e visibilidade, e também entre causa e efeito, criação e técnica, arte e tecnologia.

A experiência pedagógica relatada neste trabalho reflete um pouco essa ideia por expor um experimento de fundamentação do ensino da arte em uma matriz de formação acadêmica: a teoria do *design* cênico aplicada à prática do teatro. Ao estimular a prática experimental como aplicação pedagógica da teoria, permitiu confirmar a importância de ensinar o que se pratica e de conduzir à prática o que é apreendido. A frase de Castañeda busca demonstrar que tanto o excesso de luz quanto a falta dela impedem a visão. As pedagogias modernas demonstram que o excesso de explicação ou a falta de diálogo podem subverter o entendimento e a aplicação prática do que é aprendido. Somente a investigação constante e o interesse no indivíduo aprendiz podem evitar tais distorções.

Apesar do meu esforço em desprender-me da atividade prática profissional em busca de uma dedicação mais exclusiva ao trabalho acadêmico de pesquisa, o confronto com a realidade não deu tréguas e primou pelo contrário. Para a ventura e qualidade dos resultados alcançados, foram muitos os projetos desenvolvidos nesse período. Isso permitiu que os processos de criação e as experiências de ensino, tanto na faculdade quanto fora dela, servisse como inspiração, fonte de informação e experimentação da pesquisa. Cada nova descoberta ou proposição podia ser testada e avaliada, como num processo criativo dinâmico. Por outro lado, cada livro ou autor da bibliografia colaborou, em sua especialidade, para legitimar as ideias intuitivas, as conclusões intempestivas e os conceitos exercitados ao longo do processo e

mesmo antes dele. Um aspecto, certamente, não surtiria os mesmos efeitos sem o outro e vice-versa.

A reflexão sobre essas considerações finais fez constatar que o grande desafio do trabalho foi compreender o processo de ensino/aprendizagem das artes, do teatro e do *design* com bases nas teorias pedagógicas modernas. Buscar nos fundamentos do *design* uma metodologia para a prática da criação em iluminação cênica e justificar a relação entre *design* e teatro no que concerne as linguagens e elementos do espetáculo tem sido um processo constante em todas as minhas atividades profissionais, tanto de iluminadora quanto de professora, mas foi preciso investigar sua “fundamentação” e localizar os “princípios” que sustentavam essa proposta para perceber em que lugar esses dois universos se cruzam. Em que medida a iluminação poderia encontrar seu alicerce na área de conhecimento do *design* e como isso poderia legitimar a hipótese originalmente levantada.

Além disso, não ter formação em pedagogia ou qualquer área de ensino envolveu a pesquisa em uma responsabilidade ainda maior. Mas os resultados obtidos foram tão significativos que se refletiram imediatamente no desempenho em sala de aula, nos teatros e nas escolas por onde passei à medida que aprofundava meus estudos. Oportunamente, o modelo pedagógico exposto nesse trabalho dissertativo foi aplicado e testado, com alguns ajustes, em diferentes situações: na edição 2013 da Oficina de Iluminação Cênica do LABIC-FAP – Módulos I e II, na elaboração da proposta pedagógica do Curso de Iluminação Cênica do Pronatec para o MinC e o MEC por meio do SENAC-PR e na disciplina de Iluminação Cênica do MBA em Dança das Faculdades Inspirar em Curitiba, Belo Horizonte e Porto Alegre. Além, é claro, da própria disciplina de iluminação cênica, objeto do relato, que atende, com algumas adaptações, aos cursos de licenciatura em teatro e bacharelado em artes cênicas da FAP.

Só posso dizer, então, da satisfação que tive, continuo tendo e certamente ainda terei, em desenvolver e dar continuidade a esta pesquisa, podendo aplicar seus resultados nas minhas duas atividades profissionais, tão distintas e, ao mesmo tempo, tão interligadas, de docente e *designer*.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. **A cena ensina**: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Nova versão. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. 21ª reimpressão da 1ª edição. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. 2ª reimpressão da 16ª edição. Campinas: Papyrus, 2012. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BARONE, Luciana Paula Castilho. **O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.
- BENEDETTO, Stephen Di. **An introduction to theatre design**. Londres: Routledge, 2012.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, 2002.
- BUENO, Luciana. **Muito além da caixa cênica**: a realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antônio Mercado. 7ª edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos).
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2ª edição. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda. UOL: **Revista Cult**, edição 123.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 1ª reimpressão da 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates).

COSTA, Ronaldo Fernando. **A oficina de iluminação e a construção do espetáculo**: anotações para uma proposta pedagógica. Dissertação (Mestrado Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção a).

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. 4ª reimpressão da 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates).

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERRAZ, Marcelo. Desenho e Projeto. *in* DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. 2ª edição. São Paulo: Senac, 2007. p. 221 a 228.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do *design* e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORJAZ SIMÕES, Cibele. A Linguagem da Luz: a partir do conceito de Pós-Dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. *in* GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia. (Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008a. (Coleção Debates).

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem**. A Iluminação Cênica: de *Instrumento da visibilidade* à '*Scriptura do visível*'. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008b.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 15ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

FREITAS, Sidney Fernandes de. **A influência das tradições acríticas no processo de estruturação do ensino/pesquisa em design**. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

GABRIELI, Osvaldo. Um Teatro de Luz e Sombra. *in* DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. 2ª edição. São Paulo: Senac, 2007. p. 187 a 194.

GARCIA, Joe. **Currículo e questões de indisciplina**. Versão revista e atualizada do artigo publicado nos Anais do 7º Congresso Nacional de Educação (EDUCERE) da PUC-PR. Revista Nova Escola, Ano XXVIII – nº 261 de abril de 2013.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates).

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico**: uma história concisa. Tradução Carlo Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HONZL, Jindrich. A Mobilidade do Signo Teatral *in* GUINSBURG. J; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos).

KOWZAN, Tadeusz. O Signo Teatral. Tradução Isa Kopelman *in* GUINSBURG. J; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos).

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIDWELL, William; HOLDEN, Kritina; BUTLER, Jill. **Princípios universais do design**. Tradução Francisco Araújo da Costa. Porto Alegre: Bookman, 2010.

LUCIANI, Nadia. Sobre a Performatividade da Luz. FAP: **O Mosaico - Revista de Pesquisa em Artes**, n. 8, p. 87-101. Curitiba, 2012.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. Tradução Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 3ª reimpressão da 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates).

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena: a performatividade. *in* MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (Orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 2ª tiragem da 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1989.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Senac, 2012.

PEREZ, Valmir. Linguagem e Alfabetismo Visual: A pesquisa no campo da estética aplicada a projetos de iluminação cênica. SP Escola de Teatro: **Revista Alberto**, nº 3, p. 25 a 33. São Paulo, 2012a.

PEREZ, Valmir. **Luz e arte**. São Paulo: De Maio Comunicação e Editora, 2012b.

PICON-VALIN, Béatrice. **A arte do teatro**: entre tradição e vanguarda. Organização de Fátima Saadi Tradução de Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Letras, Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates).

PULS, Lourdes Maria. Percepção e criatividade no processo de desenvolvimento criativo do designer de moda. I Encontro Latinoamericano de Diseño “Diseño en Palermo”. **Actas de Diseño**, Año I, vol. 2, p.190 a 194. Buenos Aires: Comunicaciones Académicas, 2007.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. O Pós-Dramático e a Pedagogia Teatral. *in* GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates).

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução Lilian do Vale. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. (Coleção Educação: experiência e sentido).

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RATTO, Gianni. **Anti-tratado de cenografia**. São Paulo: Senac, 1999.

RIZZI, Maria Christina de Souza. Caminhos Metodológicos. *in* BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012.

ROHENKOHL, Raquel Andressa Stefeni. Criatividade e *Design*: uma análise da habilidade criativa no processo projetual. **Unoesc & Ciência – ACSA**, vol. 3, nº 1, p. 45 a 54. Joaçaba, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**: 1880-1980. Tradução Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação)

SARAIVA, Hamilton. **Eletricidade básica para teatro.** Brasília: MEC - DDD, 1977.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Iluminação teatral:** história, estética e técnica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

TUDELLA, Eduardo. Design, Cena e Luz: anotações. SP Escola de Teatro: **Revista Alberto**, nº 3, p. 11 a 24. São Paulo, 2012.

VALDEZ, Carmen. O espectador como *bricoleur* na cena contemporânea: uma nova estrutura de comunicação. UNIRIO: **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas.** Rio de Janeiro, 2009.

VIANNA, Maurício (et al.). **Design thinking:** inovação em negócios. Rio de Janeiro: MJV Press, 2012.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [E o que nunca foi] design gráfico.** 4ª edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

WICK, Rainer. **Pedagogia da bauhaus.** Tradução João Azanha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte:** um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abramovitz, José, 54 (biografia)
Albers, Josef, 203
Almeida, Fabiano, 130
Almeida, Ruy, 131
Alon, Fábio, 141
Antoniacomí, Anderson, 138
Aumont, Jacques, 87 (biografia), 88, 94,95,100,101,103-6, 118, 191
Appia, Adolphe, 27 (biografia), 115, 116
Araújo, José Sávio Oliveira de, 59 (biografia), 107, 111-13, 118, 119, 167-171, 187, 191
Araújo, Sueli Cristina dos Santos, 25
Aristóteles, 109, 112
Arnheim, Rudolf, 20, 40 (biografia), 67, 74, 79, 82, 95-100, 191
Artaud, Antonin, 58, 115 (biografia)
Aveleda, Danilo, 131
Barone, Luciana, 27, 114, 116, 191
Barthes, Roland, 178
Baumgärtel, Stephan, 109, 114, 194
Benedetto, Stephen Di, 49 (biografia), 50, 191
Bondía, Jorge Larrosa, 187 (biografia), 191
Brandão, Hélio, 148
Brasolim, Alexandre, 148 (biografia)
Brook, Peter Stephen Paul, 54, 58 (biografia), 83, 111, 179, 181, 191
Bruel, Luiz Roberto (Beto), 16 (biografia), 25, 27, 34
Brüning, Marísia, 141
Bueno, Dimas, 152
Bueno, Edson, 25
Bueno, Luciana, 59 (biografia), 191
Bürdek, Bernhard, 106
Camargo, Edith de, 125
Camargo, Octávio, 141

Camargo, Rafael, 152
Camargo, Roberto Gill, 26 (biografia), 73, 108, 111, 118, 119, 191
Cardoso, Fábio, 148
Cardoso, Rafael, 191, 193
Carlson, Marvin, 180 (biografia), 192, 213
Carvalho, Ênio José Coimbra de, 30 (biografia), 152
Carvalho, Jorginho de, 24
Carvalho, Luigi, 25
Castañeda, Carlos, 189
Cenovicz, Zeca, 152
Charros, Cirillo, 80
Chauí, Marilena, 110 (biografia), 217
Chéreau, Patrice, 108
Clurman, Harold, 123 (biografia)
Coelho Netto, José Teixeira, 22, 178, 192, 193
Collaço, Vera, 109, 114, 194
Costa, Ronaldo, 114, 167, 169, 192
Craig, Edward Gordon, 27 (biografia), 115, 117
David, Moacir, 125, 130
Da Vinci, Leonardo, 86, 94, 97, 183
Darwin, Charles Robert, 141, 145
D'Aubignac, Abade (Hédelin, François), 112 (biografia)
Découflé, Philippe, 31
Dewey, John, 165
Dondis, Donis A., 49 (biografia), 50, 59-64, 67, 68, 70, 86, 90, 93, 99, 121, 177, 192
Dufrenne, Mikel, 22, 180, 192
Eco, Umberto, 13 (biografia), 60
Engel, André, 108
Fauquemont, Carolina, 141
Ferraz, Marcelo, 123 (biografia), 192
Fhernandes, Ana, 125
Fiani, João Luiz, 29
Flusser, Vilém, 14, 51 (biografia), 68, 101, 121, 192

Forjaz, Cibele, 65 (biografia), 114, 176, 192, 193
Freire, Paulo Regius Neves, 158, 162 (biografia), 163, 193
Freitas, Sidney Fernandes de, 13, 14, 18, 19, 46 (biografia), 47, 54, 193
Fresnel, Augustin, 208
Füller, Marie Louise (Loie), 115, 116 (biografia)
Gabrieli, Osvaldo, 47 (biografia), 48, 65, 66, 193
Garanhani, Ricardo Ramos, 131, 138
Garcia, Joe de Assis, 163 (biografia), 164, 193
Gasper, Peter, 89 (biografia)
Gawronski, Gilberto, 148
Geest, Henk van der, 159
Gianotti, Fabíola, 41
Goethe, Johann Wolfgang von, 77 (biografia), 78, 193
Goethem, Chris van, 159
Gomes, Christiane (Chiris), 141
Gonçalves, Mevelyn, 131, 138
Grear, Malcolm, 71
Gropius, Walter, 57, 165, 166, 203
Guarnieri, Gianfrancesco, 24
Guénoun, Denis, 101, 112, 193
Guinsburg, Jacó, 22, 166, 192-95
Hamilton, Sabrina, 160
Hidalgo, Kleber, 131
Hirsch, Felipe, 17
Hollis, Richard, 123, 193
Honzl, Jindrich, 22, 60, 193
Itten, Johannes, 57 (biografia), 70, 79, 92
Jauss, Hans Robert, 118
Jouvet, Louis, 115, 116 (biografia)
Kandinsky, Wassily, 95 (biografia), 203
Keynes, Rendall, 141
Klee, Paul, 203
Klein, Simone, 138

Kimak, Giovana, 125
Knoll, Andrew, 141
Koplof, Leandro, 148
Kowzan, Tadeusz, 22, 178 (biografia), 179, 193
Kur, Carlos, 24 (biografia)
Largura, André, 125
Largs, Lord de Kelvin de, 217
Larsson, Anders, 160
Leal, Patrícia (Pagu), 132
Lecat, Jean-Guy, 83 (biografia)
Le Corbusier, 86, 93
Lehmann, Hans-Thies, 114 (biografia), 180, 192, 193, 214
Lima, Gelson, 36
Lins, Osman, 138
Löbach, Bernd, 56
Lopez, Gabrielle, 125
Lorenzo, Gustavo, 125
Lopes, Reinaldo José, 141
Luciani, Nadia, 25, 67, 71, 72, 74, 76, 78, 80, 81, 83-5, 88, 91, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 105, 127, 131, 138, 148, 152, 160, 194
Lupton, Ellen, 43, 67, 70, 71, 80, 88, 194
Marquardt, Kika, 148
Merleau-Ponty, Maurice, 20, 110 (biografia), 154, 183, 192, 194
Miranda, Marcelino Moura de, 141
Miranda, Maureen, 152
Moholy-Nagy, 203
Mondrian, Piet, 86, 94
Monteiro, Silvia, 29 (biografia), 131-3, 138
Montheil, Jean-Louis, 31
Moraes, Marcia Cristiane Dall'Oglio de, 25
Moreira, Cida, 148 (biografia), 149
Moreira, José Henrique, 120 (biografia)
Mostaço, Edécio, 109 (biografia), 114, 194
Motter Streitemberger, Roberto (Beto), 125

Nenen, Luiz Paulo, 24
Newton, Isaac, 75 (biografia), 77, 216
Niemeyer, Oscar, 89
Nogueira, Francisco (Chico), 74, 88, 152-5
Nunes, Celso, 24
Oliveira, Marcelo, 148
Orofino, Isabel, 109, 114, 194
Osinski, Dulce Regina Baggio, 165 (biografia), 166, 194
Ostrower, Fayga, 20, 183, 194
Pareyson, Luigi, 60 (biografia), 61, 194
Pavis, Patrice, 44 (biografia), 108, 118, 180, 194
Pazello, Luiz Carlos, 29, 131, 138
Pedrosa, Israel, 21, 78 (biografia), 79, 93, 194, 204
Peixer, Emmanuel, 76, 84
Perez, Valmir, 43 (biografia), 66, 121, 122, 124, 194, 195
Phillips, Jennifer Cole, 43, 67, 70, 71, 80, 88, 194
Picon-Valin, Béatrice, 52 (biografia), 116, 117, 195
Pinter, Harold, 29, 152
Pressner, Stan, 31
Prim, Cristiano, 85, 96
Puls, Lourdes Maria, 183 (biografia), 195
Pupo, Maria Lucia De Souza Barros, 166 (biografia), 167, 195
Raffo, Alan, 138, 141
Ramsaur, Michael, 160
Rancière, Jacques, 129 (biografia), 161, 162, 195
Razeghi, Andrew, 119
Reikdal, Gil, 148-50
Riccoboni, Antoine-François, 101 (biografia)
Richbieter, Gabriel, 148
Rique, Adônis, 24, 25
Rodrigues, Alice, 100, 105
Rohenkohl, Raquel Andressa Stefeni, 56, 106, 119, 122, 183, 195
Rosenthal, Jean, 107 (biografia)
Roubine, Jean-Jacques, 26 (biografia), 117, 195

Ruiter, Peter de, 31
Sada, George, 24, 25
Salvatti, Fabio Guilherme, 29 (biografia), 141
Santaella Braga, Maria Lucia, 41 (biografia), 42, 51, 52, 169, 177, 185, 196
Saraiva, Hamilton, 26 (biografia), 114, 196
Sartre, Jean-Paul, 58, 110
Schlemmer, Oskar, 203
Shakespeare, William, 132, 146
Siena, Rubens, 132
Silva, Jack, 69, 91, 127
Silva, Max Lean, 148
Silva, Rosana Roberta da, 142-7
Simoni, Aurélio de, 16, 24 (biografia), 25, 33
Souza, Assionara, 138
Souza, Gilda Rocha de Mello e, 110
Spitz, Simone, 83, 98
Szondi, Peter, 114
Tudella, Eduardo, 33 (biografia), 42, 43, 47, 107, 122-4, 156, 196
Valdez, Carmen, 110, 196
Vasconcelos, Ruth, 67, 72
Vianna, Maurício, 45, 55, 196
Vieira, Sérgio, 81, 94
Wallas, Graham, 56
Weingartner, Romildo, 148
Wick, Rainer, 92, 121, 196
Zamboni, Silvio Perini, 182, 196
Zambonin, Graciliano, 148
Zattoni, Nicole, 92, 134-7
Zilio, Juscelino, 132
Zumthor, Paul, 126 (biografia), 196

ÍNDICE REMISSIVO DE CONCEITOS, TERMOS TÉCNICOS, EQUIPAMENTOS E ACESSÓRIOS DE ILUMINAÇÃO CÊNICA

- Barndoor** - Tipo de acessório usado tanto à frente dos **refletores fresnel** quanto dos **PC** para recortar a luz, impedindo que ela atinja áreas não desejadas do **palco** ou do cenário. Usado mais frequentemente com os refletores **fresnel**, cuja luz naturalmente **difusa** é pouco controlável e se espalha por partes do cenário ou da cena que não devam ser iluminados. Também chamado de “bandô”, o nome em inglês é usado porque seu formato se assemelha às portas dos celeiros americanos, 147
- Bambolinas** – Elemento da **roupagem cênica** (ver definição), 152, 216
- Bastidores** – Estruturas rígidas móveis que delimitam e regulam a abertura lateral da **boca de cena**, ocultando as **coxias** das vistas do público, 25, 204
- Bauhaus** – Escola alemã criada por Walter Gropius em Weimar no ano de 1919, funcionou até 1933 e foi onde foi elaborado o conceito e a pedagogia do que é conhecido hoje como *design*. Seu principal intuito, apesar da divergência de opiniões entre seus mais renomados professores (Itten, Moholy-Nagy, Albers, Klee, Kandinsky, Schlemmer, entre outros) era vencer os limites entre os gêneros artísticos e conseguir recuperar a síntese entre artes e ofícios, entre forma e função, 18, 52, 57, 70, 79, 93, 96, 121, 165, 196
- Blackout** – Tipo de **efeito luminoso de operação de luz** em que todas as luzes do **palco** ou da cena são reduzidas à **intensidade** mínima de 0%, ou seja, são apagadas, levando a cena à total escuridão. O **movimento do blackout** (BO) pode ser feito em diferentes tempos que podem variar de brusco (zero segundos) a super lentos, por volta de 30 ou 40 segundos, 89, 156, 209
- Boca de Cena** – Parte do **palco** (ver definição), 69, 150, 203, 212
- Caixa Cênica** – Parte do **palco** (ver definição), 144, 191, 212, 215
- Cenografia** – Termo usado também para significar o cenário de uma encenação, nesta pesquisa refere-se ao sentido mais amplo de “grafia da cena”, ou seja, a configuração visual da

cena, considerando os elementos sonoros e demais estímulos sensoriais aos quais o espectador é submetido. É o conjunto de elementos significantes que compõem a expressão cênica por meio de linguagens, a ambientação sensorial do espetáculo, uma resposta narrativa e gráfica à dramaturgia de uma *performance*, encenação ou espetáculo cênico, 27, 45, 47, 50, 59, 69, 71, 89, 104, 118, 128, 140, 142, 169, 176, 181, 184, 195

Cenógrafo – Profissional responsável pela criação e concepção do cenário de um espetáculo, *set designer*, 39, 42, 43, 117, 118, 133, 166, 173

Contraluz – Ver **Luz de Contra**, 80, 131, 139, 140, 142, 147, 149, 150, 151, 176, 208, 210, 211

Contraste – A mais importante das estratégias visuais, permite valorizar elementos cênicos pela contraposição de formas, cores e conceitos, entre outros elementos visuais, a seus opostos. Foi estudado e apresentado em diversas teorias da percepção, como a dos contrastes sucessivo, quando a visão de algo influencia o que se vê depois, e simultâneo, quando o entorno altera o que se vê e vice-versa, 29, 57, 64, 65, 69, 74, 79, 83-5, 90-3, 95, 102-4, 128, 135

Cor-luz / Cor-pigmento – Ver **Sistemas Cromáticos, Sistema Aditivo e Sistema Subtrativo**, 21, 75, 178, 216

Cor Inexistente – Conceito apresentado e defendido por Israel Pedrosa como afirmação de que a cor não possui existência material, mas é um fenômeno físico, químico, fisiológico e perceptivo, ou seja, é a sensação provocada pela ação da luz (cor física) incidente sobre os objetos (cor química) que atinge o sistema visual para alcançar o cérebro, onde finalmente vem a ser cor, 79, 194

Coxias – Nome dado a toda área do **palco**, ao nível do chão, não visível pelo público, destinada à troca de figurinos ou cenários, espera dos atores ou bailarinos antes de entrar em cena ou permanência de técnicos, contrarregras ou maquinistas, cujas atividades não devem ser vistas pelos espectadores, por trás dos **bastidores**, 13, 143, 144, 185, 203, 212

CTO / CTB – Ver **Filtros de Correção**, 150, 207

Deixas – Se diz comumente dos movimentos ou ações que acontecem no **palco** que motivam ou justificam as mudanças de luz. Podem ser de qualquer natureza, como falas do texto, efeitos da **sonoplastia**, mudança de cenário ou até mesmo gestos ou movimentos dos **performers** (atores, músicos ou bailarinos) que motivam ou indicam um **movimento de luz**. Da precisão de marcação e notação das deixas depende a eficiência da **operação da luz** em relação ao projeto criado, 141, 207

Design – Atividade projetual cujo processo criativo se utiliza de variadas técnicas para conceber um resultado por meio da elaboração, concepção e execução de um projeto. Suas motivações são fundamentadas em objetivo ou na busca da solução para um problema. Há uma infinidade de especializações para essa atividade projetual como *design* gráfico, *design* de produtos, *web design*, *design* de embalagens, *design* de moda, *design* de interiores e as diferentes variações do *design* cênico como *design* de cenário, *design* de figurino, *design* de luz, entre outros, TODAS

Design Thinking – Conceito que explora a “maneira de pensar” metodológica do **designer** no processo de criação, desmembrado em etapas que vão da problematização à execução, passando pelas fases de geração de alternativa (*brainstorming*, intuição, ideação, incubação, fluxo de ideias) e verificação (teste, modelagem, prototipação, experimentação). Alguns autores apresentam como etapas do processo criativo em **design** a preparação, a incubação, a iluminação e a verificação, enquanto que no universo corporativo essas etapas são também designadas como imersão, análise e síntese, ideação e prototipação, 44, 45, 55, 56, 58, 170, 176, 196

Designer – Profissional do *design*, cuja formação e procedimento criativo seguem determinados preceitos metodológicos com base na estrutura da formação acadêmica, classificada em *Design* de Produto (desenho industrial) e *Design* Gráfico (comunicação visual), mas cuja abordagem nesse estudo compreende também outras atividades projetuais de criação, sobretudo as ligadas às artes cênicas como **cenógrafos** (*set designer*), **iluminadores** (*lighting designer*), **figurinistas** (*costume designer*) e **sonoplastas** ou compositores musicais

(*sound designers*) para espetáculos cênicos, 14, 19, 25, 31, 39, 42, 44-6, 48, 50, 51, 53-6, 60-4, 80, 88, 89, 100, 101, 103, 106, 122-4, 133, 152, 165, 173, 177, 178, 181, 183-5, 188, 195, 208-10, 216

Efeito de Luz ou **Luminoso** – É o nome dado a cada um dos tipos de luz definidos pelo ângulo de incidência da luz sobre o objeto iluminado, pela cor ou resultado visual ou cênico, estático ou em **movimento**, que apresenta no **palco**, 12, 33, 35, 44, 58, 68, 111, 115, 131, 137, 142, 145-7, 150, 151, 153, 155, 157, 168, 176, 184, 185, 205, 206, 210, 211, 216

Elipsoidal ou **Elipso** – Tipo de **refletor** que permite diversos recursos de regulação como o recorte preciso da luz com o uso de suas **facas de recorte**; o ajuste da amplitude do fecho pela íris e a projeção de imagens e desenhos como uso de **gobos** especiais acoplados em seu porta-gobo. Todos esses acessórios são, quando usados, encaixados internamente entre a lâmpada, situada no ponto focal do espelho elíptico, que dá nome ao **refletor**, e o jogo de lentes plano-convexo, que permitem ainda a regulação do grau de abertura, nos **elipsos** com zoom, e o foco do fecho luminoso. Disponível também em graus fixos de 5°, 10°, 19°, 26°, 36°, 50°, 70° e 90°, o **elipsoidal** é o **refletor** mais sofisticado para a criação de **efeitos** de iluminação cênica, 146, 147, 151, 153, 154, 206, 207, 209

Ensaio Geral – Ensaio em que todos os elementos e linguagens do espetáculo são, finalmente colocados juntos em cena. Pode ser fechado, apenas com a participação da equipe envolvida na montagem, ou aberto, apresentado a um público seletivo e pré-definido (convidados, escolas, classe artística ou imprensa), 152, 186

Ensaio Técnico – Diversos ensaios que têm como objetivo expor e testar cada um dos elementos ou linguagens do espetáculo isoladamente ou em grupos a fim de comprovar sua eficácia, adequação ou capacidade de realização. O ensaio técnico de luz exige, normalmente, que todos os outros elementos estejam presentes, pois visa confrontar os **efeitos luminosos**, cores e ângulos com os demais elementos visuais da cena, principalmente, como maquiagem, figurinos, cenário e

movimentações cênicas. Também é importante para ajustar a movimentação da luz (ver **movimento de luz**) às **deixas** e demais elementos de criação cênicos, 151, 152, 186, 188

Escritura – Termo usado para representar as diferentes formas de documentação ou oficialização de fatos, acordos ou registros, normalmente na forma escrita. contemporaneamente, porém, não se atém ao uso da palavra escrita ou da literatura, podendo representar outros tipos de grafia, vindo a significar, por exemplo, a maneira de grafar no **espaço cênico** uma narrativa (escritura dramática ou cênica) ou representar graficamente ou por outra linguagem a criação de um elemento do espetáculo (escritura técnica). No caso de cenários e figurinos, pode ser a representação bi ou tridimensional desses elementos e, no caso da iluminação cênica, é mais comumente representada pelos documentos da luz (mapa, roteiro e relação de luz), 31, 44, 122, 170, 174, 181, 182, 184

Espaço Cênico – Qualquer lugar destinado a uma representação ou encenação, 27, 34, 42, 48, 64, 88, 104, 118, 125, 177, 184, 207, 215

Facas de Recorte – Tipo de acessório dos **refletores elipsoidais** que permitem o recorte reto da luz para que o feixe luminoso assuma formas geométricas quadradas, triangulares ou retangulares, definindo áreas demarcadas, corredores de luz, formas projetadas ou outros tipos de recorte para ocultar partes do **palco** ou do cenário ou definir elementos simbólicos como quadros, janelas ou portas e formas subjetivas, 146, 154, 206

Filtros Coloridos – Ver **gelatinas**, 127, 131, 135, 139, 178, 208, 211, 216

Filtros de Correção ou **Corretivos** – Tipo de **gelatina** com leve coloração em diferentes matizes para alterar a **temperatura de cor** da luz. Os mais conhecidos e usados são o **CTB** (*color temperature blue*, filtro de correção para luz do dia) e o **CTO** (*color temperature orange*, filtro de correção para tungstênio), que alternam a **temperatura de cor** entre as lâmpadas incandescentes com filamento de tungstênio (consideradas **quentes**, com **temperatura de cor** próxima a 3.200°K) e as fluorescentes (consideradas **frias**, com **temperatura de cor** próxima a 5.600°K). Seus números de referência da marca

Rosco Cinegel™ são o #3202 (full blue) e o #3407 (roscosun), mas são usualmente substituídos pelas **gelatinas** da Rosco Supergel™ #61, em tonalidade azulada, que “**esfria**” a luz, e o #09, numa leve tonalidade da cor âmbar, que a “**aquece**”, 127, 131, 144, 204, 208, 211

Figurinista – Profissional responsável pela criação e concepção dos figurinos de um espetáculo, **costume designer**, 39, 42, 43, 133, 205

Foco – Tipo de **efeito de luz** que ilumina especificamente um ou mais elementos da cena, podendo ser de 1, 2 ou mais pontos, constituído por **luz**, **contraluz** ou **luzes cruzadas**, conforme a necessidade de destaque ou **setorização** do **palco**, 145, 147, 150

Fosso de Orquestra – Parte do **palco** (ver definição), 212

Fresnel – Tipo de **refletor** com lâmpada alógena (colocada em um carrinho que permite a abertura do fecho luminoso ao se aproximar do orifício da carcaça), espelho esférico e lente *fresnel*, que lhe dá nome. Disponível nas variações de 500 ou 1000 watts de **intensidade** e consumo. O modelo especial de lente, descoberto pelo engenheiro que lhe dá nome (Augustin Fresnel – 1788-1827), originalmente desenhada para direcionar a luz em faróis de sinalização marítima, produz uma **luz difusa** com forte concentração da luz emitida no centro e dispersão gradativa para as bordas do feixe luminoso. Pela luz naturalmente **difusa** e menos controlável, é muito mais usado em cinema e televisão do que em teatro, 128, 147, 150, 153, 203, 210

Gelatina – Também conhecida como **filtro**, é um tipo de acessório de iluminação feito em material termorresistente, flexível e com diferentes graus de translucidez, usado em todas as áreas cênicas (cinema, teatro e vídeo). Sua função é colorir ou transformar os feixes luminosos, normalmente colocados à frente das fontes de luz (**refletores**), em matizes fortes (**gelatinas**) e ou corretivos (**filtros**). Também existem filtros de efeito como difusores, perfurados e refletores, em três marcas disponíveis no mercado: Rosco™, GAM Colour™ e Lee™. A mais comum de ser encontrada no Brasil é a inglesa Rosco,

cujo catálogo é usado como referência numérica de cores, 127, 132, 135, 137, 139, 140, 144, 145, 150, 151, 178, 207, 208

Gestalt – Palavra da língua alemã cujo significado é “todo unificado”. Refere-se à teoria da psicologia que, aplicada ao *design*, busca explicar a maneira como o homem enxerga e percebe as imagens pela capacidade de adaptação e busca de significados do cérebro. Seus princípios são: similaridade, causa do agrupamento e da anomalia (diferença); continuidade, que leva ao movimento na leitura visual; fechamento, ação de completar imagens visualmente; proximidade, ligado ao agrupamento visual; figura, contraposta ao fundo, gera o reconhecimento da forma; simetria, beleza da igualdade, 40, 62, 79, 95, 97

Gobo – Tipo de acessório dos **refletores elipsoidais** que permitem o recorte da luz que atravessa uma máscara de aço recortada com o desenho desejado. Disponível em centenas de formatos diferentes, possui grande valor simbólico e expressivo. O sistema ótico característico dos **refletores elipsoidais**, formado pelo conjunto de lâmpada e espelho elíptico e o jogo de lentes reguláveis, entre os quais é encaixado o porta-gobo, é o que permite o foco da imagem projetada, 153, 206

Iluminador – Profissional responsável pela criação e concepção do projeto de iluminação de um espetáculo, **lighting designer**, 42, 43, 55, 63, 66, 75, 82, 107, 117, 122, 123, 133, 151, 156, 157, 166, 173, 175, 185, 205

Intensidade Luminosa – Grau de luminosidade da luz emitida pelo **refletor**, que pode controlado pela mesa de luz que varia de 0% (**blackout**) a 100% (**full**). Pode ser programada manual ou digitalmente nas mesas de comando que apresentam esse recurso, 73, 76, 85, 126, 133, 136, 137, 138, 140, 147, 149, 151, 203, 213, 216

Loco Light – Nome em inglês também usado para identificar o **refletor PAR56** (ver descrição) pela seu uso original como farol de locomotivas antigas (*locomotive light*), 131, 213

Luz – Ver **luz frontal**, 129, 131, 137, 139, 149, 150, 154, 210, 211, 216

Luz a Pino ou **Pino** – Tipo de **efeito de luz** em que o fecho luminoso descreve o ângulo de 90° com o piso, também chamado popularmente de “chuveirinho”, por atingir verticalmente o objeto iluminado, 126, 127, 135, 150

Luz Cruzada – Tipo de luz cujo fecho luminoso atinge a cena lateralmente, porém em angulações menores que 180°, atingindo a cena iluminada de cima para baixo, conferindo-lhe forma e tridimensionalidade. Este ângulo também é usado para favorecer o distanciamento do espectador, ao contrário da **luz frontal**, que impõe uma relação direta do espectador com a cena, 96, 129, 140, 147, 154, 208, 211

Luz de Contra ou **Contraluz** – Tipo de luz cujo fecho luminoso atinge o **palco** ou a cena no sentido palco-plateia. Seu contraponto é a **luz frontal**, que atinge a cena no sentido plateia-palco, independente da posição do objeto iluminado no **palco** (se o ator estiver de costas para o público e for iluminado de frente, definindo para o espectador apenas sua **silhueta**, está em **contraluz**, mesmo que a fonte luminosa esteja à sua frente), 80, 131, 139, 140, 142, 147, 149, 150, 151, 176, 208, 210, 211

Luz Difusa – Tipo de **efeito de luz** obtido pela luz cujo fecho luminoso é difundido pelo uso de um filtro especial para difusão da luz, uma lente **fresnel** (característica desse tipo de **refletor**) ou **luz indireta**. Ao contrário da **luz dura**, possui a característica de não produzir sombras marcadas ou projetadas, o que faz com que seja muito usada no cinema e na televisão, 73, 128, 129, 136, 203, 208, 211

Luz Direta e **Luz Indireta** – As fontes luminosas usadas nas artes cênicas podem ser classificadas em fontes de **luz direta**, ou seja, fontes que produzem a luz que emitem, como lâmpadas, velas, lamparinas, **refletores** e outros recursos elétricos ou naturais, e fontes de **luz indireta**, cuja luz é refletida nos objetos e elementos da cena (figurinos, cenários ou até mesmo o corpo de outro ator) ou com o uso de superfícies rebatedoras e materiais especiais como espelhos, tecidos, papéis ou revestimentos. Todos e qualquer objeto pode ser considerado como fonte luminosa, com maior ou menor poder de reflexão,

dependendo da sua constituição física, textura, cor e brilho, 116, 210

Luz Dura – Tipo de projeção de luz bem marcada, que produz sobras acentuadas e define bem as formas dos objetos. Seu oposto é a **Luz Difusa** (ver definição), 136, 210

Luz Frontal ou **Luz** – Tipo de luz também conhecida apenas por “luz” caracterizada por atingir a cena no sentido plateia-palco. Seu contraponto é a **contraluz**, que atinge a cena no sentido palco-plateia, 129, 131, 137, 139, 149, 150, 154, 210, 211, 216

Luz Geral – Tipo de luz que atinge o **palco** todo de maneira equalizada e uniforme. Executada com diferentes tipos e número de **refletores**, pode abranger o **palco** todo dividi-lo em **setores (luz setorizada)**. Quando acesos ao mesmo tempo, os diversos **setores** de luz do **palco** apresentam também o aspecto da luz geral. Pode ser colorida (com o uso de **filtros coloridos**), corrigida (com o uso de **filtros de correção**), **difusas** (com o uso de difusores) ou brancas (**no color**) e servir para dividir o **palco** em áreas cênicas ou dramáticas, conforme exigência da marcação das cenas ou da narrativa do texto, 108, 131, 145, 146, 150, 153, 154, 156, 211

Luz Lateral – Tipo de luz cuja posição e ângulo atingem o objeto iluminado lateralmente, num ângulo de incidência de 180° com o solo, conferindo-lhe forma e tridimensionalidade (ver também **Luz Cruzada**), 131, 147

Luz Quente e Luz Fria – Ver **Filtros de Correção e Temperatura de Cor**, 92, 127, 131, 135, 144, 145, 153, 154, 176, 207, 208, 217

Luz Setorizada – Oposta à **Luz Geral** (ver definição), 131, 146, 208, 211, 213

Maquiador – Profissional responsável pela criação e concepção da maquiagem em um espetáculo, **make up designer**, 39, 43, 133

Movimento de Luz – Nome dado à qualquer ação na mesa de comando que provoque uma alteração no aspecto visual da cena ou do **palco** pelo acender e apagar das luzes e seus **efeitos**, 48, 58, 88, 89, 111, 128, 137, 140, 146, 151, 157, 182, 203, 205-7, 212

Moving light – Tipo de equipamento que permite a programação remota de sua grande variedade de recursos como cores, formas projetadas, movimento, angulação, entre outros. Disponível em uma considerável gama de marcas modelos e tipos como *moving heads, beam, washes, spot, etc.*, 89

No Color – Designação dada à luz que não possui alteração de cor pelo uso de filtro colorido ou de correção, mesmo que possa haver variação de **temperatura de cor** pelo tipo de fonte luminosa (lâmpada) usada (ver **temperatura de cor**), 128, 135-8, 145, 128, 149, 151, 211

Operação de Luz ou Execução de Luz – Diz-se da ação do profissional que **performa** a luz, ou seja, executa na mesa de comando, computadorizada ou manual, os **movimentos** necessários para que o projeto de iluminação aconteça no **palco**, 29, 34, 58, 107, 112, 121, 125, 137, 146, 151, 172, 175, 181, 182, 186, 188, 203, 205, 213

Palco – Área do teatro (edifício arquitetônico) destinada às atividades ligadas à representação e encenação de espetáculos cênicos. No tipo italiano, é separada da **plateia** pela **boca de cena**, linha imaginária que permite o acesso visual do público à área cênica. Suas áreas principais são a **caixa cênica**, lugar da representação, visível ao público; as **coxias**, área não visível pelo público nas laterais e fundo da caixa cênica; **urdimento**, área livre acima da caixa cênica que permite tirar das vistas do público elementos do cenário pela suspensão (coloquialmente dito “enforçar”); **porão**, área situada abaixo do palco e que permite entradas e saídas para efeitos cênicos; **proscênio**, área do palco à frente da boca de cena que avança para a **plateia**, onde normalmente fica o **fosso da orquestra** nos grandes teatros de ópera, 13, 18, 29, 42, 49, 57, 58, 63, 66, 68, 71, 73, 75, 82, 83, 86, 94, 102, 104, 111, 115, 117, 126, 128, 129, 131, 135, 136, 138-41, 144-46, 150-52, 154-56, 177, 184, 185, 203-8, 210-17

PAR36 – Tipo de **refletor** com conjunto de lâmpada alógena, lente e espelho parabólico, que lhe dá nome (PAR – *Parabolic Aluminized Reflector*), com consumo de 50W e transformador para a potências de 220 volts. Produz um fecho luminoso extremamente concentrado que permite o destaque com luz de

pequenos detalhes no **palco**, por isso também conhecido como **Pin Beam**, 128, 135, 140, 147, 155, 213, 216

PAR56 – Tipo de **refletor** com conjunto de lâmpada alógena, lente e espelho parabólico, que lhe dá nome (PAR – *Parabolic Aluminized Reflector*), com consumo de 300W na potência de 220 volts. Produz um fecho luminoso relativamente concentrado, mais fechado que o **PAR64#1** e mais aberto que o **PAR36**. Também é conhecido como **Loco Light** pelo formato de sua lâmpada, que lembra as usadas em locomotivas (similares às antigas lâmpadas do farol de Fusca, automóvel da marca Volkswagen), 126, 128, 209

PAR64 – Tipo de **refletor** com conjunto de lâmpada alógena, lente e espelho parabólico, que lhe dá nome (PAR – *Parabolic Aluminized Reflector*), disponível em quatro amplitudes de fecho luminoso: F#1 (VNSP – *Very Narrow Spot* CP-60), F#2 (NSP – *Narrow Spot* CP-61), F#5 (MFL – *Medium Flood* CP-62) e F#6 (WFL – *Wide Flood* CP-95), sempre com consumo de 1000W, disponível nas potências de 110 ou 220 volts. Os de maior amplitude permitem **luzes gerais** bastante homogêneas com grande **intensidade luminosa** e brilho, mas com menor alcance. Os de menor amplitude permitem luzes intensas, com maior alcance e focadas em áreas **setorizadas** do **palco**. A amplitude e a **intensidade do fecho luminoso** são inversamente proporcionais, ou seja, quanto maior a amplitude, menor a **intensidade** e alcance do fecho luminoso e vice-versa, 128, 136, 139, 140, 150, 155, 213

PC – Tipo de **refletor** com lâmpada alógena, espelho esférico e lente plano-convexa, que lhe dá nome, disponível nas variações de 500 ou 1000 watts de **intensidade** e consumo, 136, 139, 155, 203

Performatividade da Luz – Conceito defendido pela autora dessa pesquisa (LUCIANI, 2012) para designar as características de criação e **execução** de um projeto de iluminação em processos **pós-dramáticos**, colaborativos ou participativos, que apresentem como principais características a criação coletiva, a improvisação, a interação com o elenco e com o público e, principalmente, a **operação** criativa e **performativa** da luz pelo seu agente executor (**performer**), o operador de luz, 151, 194

Performativo – Termo usado, nesse estudo, para designar o resultado ou o caráter de desempenho e atuação, ao vivo (*just in time*), mais ou mesmo virtuoso, do **performer**, independente da atividade ou área em que atue, das comumente classificadas como “tecnológicas” ou “técnicas” às usualmente chamadas de “artísticas”. Definido a partir do conceito de *performance* de Marvin Carlson (2009), considera que toda ação cênica possui um caráter performativo calcado na experiência e na consciência performativa. Alia assim, equilibradamente, duas propriedades da expressão performática: a arte e a técnica em seus diferentes domínios, da dança, da interpretação, da expressão vocal ou corporal, da iluminação, do som, da composição musical, da confecção ou da construção cenográfica, entre outras, 29, 151, 194, 212, 213

Performer – Termo usado ao longo desse estudo para designar o artista dos palcos, tablados e arenas, concentrando todo tipo de manifestação cênica como o teatro, a dança, a música, as artes plásticas ou circenses, entre outras, com o objetivo de abordar genericamente o profissional da encenação, sem limitar ou determinar a área de atuação em que desempenha sua expressão artística, 42, 58, 89, 91, 100, 113, 125, 151, 152, 166, 181, 188, 205, 213, 214

Pernas – Elemento da **roupagem cênica** (ver definição), 152, 215

Pin Beam – Nome em inglês usado para designar o **refletor PAR36** (ver descrição), que pode significar, literalmente, ponto luminoso ou luz pontual, 131, 213

Plateia – Parte do teatro destinada ao público, refere-se também a este como grupo de espectadores de um espetáculo, 18, 29, 48, 58, 69, 83, 110, 125, 128, 144, 152, 156, 212

Porão – Parte do **palco** (ver definição), 131, 212

Pós-dramático – Conceito apresentado e defendido por Hans-Thies Lehmann, cuja fundamentação pode ser encontrada em seu livro *Teatro Pós-Dramático*, (Cosac Naify, 2007), 29, 113, 114, 151, 180, 192, 193, 195, 213

Proporção Áurea – Conceito da matemática usada pelas artes em geral, principalmente a pintura e a arquitetura pela atribuição de um poder instintivo de atração e relação com o crescimento

biológico e a evolução da forma. Conhecido também como seção áurea, número de ouro, razão áurea, média e extrema razão, divina proporção, entre outros, é foco de estudo e uso por artistas, matemáticos e cientistas, 86, 93, 94

Proscênio – Parte do **palco** (ver definição), 135, 212

Refletor – Nome genericamente usado, em língua portuguesa, para designar qualquer aparelho de iluminação cênica que produz e emite luz. Faz referência ao espelho refletor que constitui, juntamente com a lâmpada, a carcaça e a lente, tais aparelhos. Há grande polêmica e divergência entre os profissionais da área acerca da melhor maneira de designá-los, com base no fato de que nem todos os aparelhos de iluminação possuem espelho, defendendo que esse não seja um elemento representativo do todo. Além disso, argumenta-se que em língua inglesa usa-se o termo *spot* (traduzível como ponto ou mancha luminosa) ou *instrument* (instrumento) e em francês o termo usado é *projecteur* (projektor), que muitos consideram mais adequado, visto que tais equipamentos destinam-se, todos, à projeção da luz. No entanto, deve-se considerar o risco de conflito com o uso do termo para designar aparelhos de projeção de imagens, como o *data-show*, projetores de slide ou retroprojetores, 44, 113, 126, 128, 135, 136, 139, 140, 143, 145, 147, 150, 151, 153-7, 185, 203, 206-14, 216

Rompimento – Conjunto de duas **pernas** e uma **bambolina** que determina, em sequência, a sensação de perspectiva e profundidade do **palco** italiano. Elemento da **roupagem cênica** (ver definição), 150, 216

Rotunda – Elemento da **roupagem cênica** (ver definição), 150, 216

Roupagem Cênica – Nome dado ao conjunto de tecidos que definem a caixa cênica do tipo italiano, e que servem, além de delimitar o seu tamanho, para ocultar das vistas do público o que não se deseja que seja visto, favorecendo o ilusionismo característico deste tipo de **espaço cênico**. Os elementos que regulam a largura da caixa cênica, também conhecida como caixa preta quando a roupa é confeccionada na cor preta, são as **pernas**, que delimitam a largura da caixa cênica e que,

complementadas pelas **bambolinas**, que definem a altura da caixa cênica, formam os **rompimentos**, molduras sequenciadas da caixa cênica. A **rotunda** é uma espécie de cortina que fica no fundo do **palco** e limita a profundidade da caixa cênica. Este conjunto de tecidos, que podem ser pretos ou coloridos, lisos ou decorados, quando bem “afinados”, também conferem ao **palco** a sensação de perspectiva que reforça sua profundidade visual, 143, 203, 214, 215

Set Light – Tipo de **refletor** com lâmpada alógena tipo lapiseira usado para iluminar cenários, cicloramas ou grandes superfícies, por sua iluminação aberta e intensa. Disponível nas potências e consumo de 500 e 1000 watts, pode ter seu espelho refletor simétrico ou assimétrico, cuja curvatura permite uma iluminação homogênea em grandes superfícies quando colocado próximo a elas, 143, 156

Silhueta – Tipo de **efeito de luz** em que a imagem de uma figura é delineada ao situar-se entre uma superfície (fartamente iluminada com **luz frontal** ou retro-iluminada) e seu observador, 70, 71, 91, 131, 145, 147, 210

Sistemas Cromáticos – Os dois sistemas cromáticos mais importantes da Teoria da Cor são o **sistema aditivo (cor-luz)** e o **sistema subtrativo (cor-pigmento)**. Há ainda o sistema partitivo, resultante da mistura ótica das cores, também conhecido com pontilhismo, 21, 68, 75, 176, 204, 216

Sistema Aditivo – **Sistema cromático** cujas cores primárias (vermelho, verde e azul) são oriundas da decomposição da luz branca em diferentes comprimentos de onda medidos por Isaac Newton (1642-1727) para explicar a teoria ondulatória e corpuscular da luz. A soma das três cores resulta na luz branca e suas variações de **intensidade** resultam em todas as outras cores visíveis. A ausência de luz é o preto. Também conhecido como RGB, é o sistema usado pelos monitores e instrumentos de projeção de imagem, 75, 204, 216

Sistema Subtrativo – **Sistema cromático** em que a cor resulta da subtração sofrida pela luz branca ao atravessar **filtros coloridos**, pigmentos ou camadas de tinta que cobrem certas superfícies. Suas cores primárias são os pigmentos puros cyan (que filtra os raios vermelhos), magenta (que filtra os raios

verdes) e amarelo (que filtra os raios azuis). Quando misturados, resultam no preto absoluto. A ausência de pigmento é reconhecida pela cor branca e a mistura reticulada ou sobreposta de suas cores primárias pode resultar em toda a gama de cores conhecidas. Também conhecido como CMYK, é o sistema usado nos processos de impressão gráfica, 75, 204, 216

Sonoplasta – Profissional responsável pela criação e concepção do conjunto de músicas, efeitos sonoros e composições musicais para um espetáculo, **sound designer**, 39, 119, 133, 205

Tela de Projeção – Estrutura rígida revestida por um tecido branco ou claro que recebe a projeção de imagens ou outros efeitos, nos mais diversos tamanhos e formatos, 142-44, 150

Temperatura de Cor – Na iluminação usada em teatro, televisão ou cinema corresponde à aparência de cor da luz emitida por uma fonte luminosa (lâmpada), cuja sensação visual está relacionada à temperatura absoluta da luz emitida. Sua unidade de medida é o kelvin (título do seu criador, o Lord de Kelvin de Largs) e sua grandeza pode ser comparada ao conjunto de sensações térmica e cromática da luz do dia, mais baixa e quente no nascer e por do sol e mais alta e fria ao meio-dia. As lâmpadas alógenas com filamento de tungstênio emitem uma luz próxima a 3.200K e são designadas como **quentes** e as lâmpadas com vapor metálico ou fluorescentes emitem luz que podem ir de 5.600K (HMI – hidrogênio, mercúrio e iodeto metálico) a 6.500K (fluorescentes comuns), temperatura de cor da luz do dia (*daylight*) sendo designadas como **frias**, 48, 92, 131, 147, 156, 178, 207, 211, 212

Urdimento – Parte do **palco** (ver definição), 212

A presente dissertação apresenta o relato de uma experiência de ensino da iluminação cênica fundamentada nos princípios do *design*. Para tanto, expõe seus conceitos e investiga as relações entre os fundamentos do *design* e o processo de criação em iluminação cênica.

Com base no entendimento do teatro como meio de comunicação e da iluminação como linguagem do espetáculo e informação sensorial da cena, analisa os processos de elaboração, compreensão e interpretação das suas linguagens com base na exploração de suas funções históricas e potencialidades expressivas.

A metodologia empregada na pesquisa foi, além do registro das atividades pedagógicas, a investigação de experiências com processos de criação da luz para alguns espetáculos e das referências bibliográficas relacionadas.

Considerando ainda o conceito de *design thinking*, conclui que a atividade do design no universo cênico refere-se a fazer escolhas e tomar decisões, buscando os estímulos para essas soluções no trabalho coletivo da criação e nas bases compositivas, visando a interação entre palco e plateia, aliando artes e ofícios, relacionando forma e função.

Orientador: José Ronaldo Faleiro

FLORIANÓPOLIS 2014