



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ**  
**IFCE *CAMPUS FORTALEZA***  
**MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

**JOCIEL CARVALHO TEIXEIRA**

**A LUZ PRESENTE: UM PERCURSO DE CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DA  
ILUMINAÇÃO CÊNICA**

**FORTALEZA**

**2019**

JOCIEL CARVALHO TEIXEIRA

A LUZ PRESENTE: UM PERCURSO DE CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DA LUZ  
CÊNICA.

<Dissertação> apresentado ao Programa de Pós Graduação em Artes do IFCE, Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – *Campus Fortaleza*, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: Processo Criativo em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Lira Xímenes

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Instituto Federal do Ceará - IFCE  
Sistema de Bibliotecas - SIBI

Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

T266l Teixeira, Jociel Carvalho.  
A LUZ PRESENTE : UM PERCURSO DE CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DA LUZ CÊNICA. /  
Jociel Carvalho Teixeira. - 2020.  
143 f. : il.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes,  
Campus Fortaleza, 2020.  
Orientação: Prof. Dr. Fernando Lira Xímenes.

1. Iluminação Cênica. 2. Processo de Criação. 3. Dramaturgia da Luz. 4. Luz Presente. 5.  
Balbúrdia. I. Título.

CDD 700

---

JOCIEL CARVALHO TEIXEIRA

A LUZ PRESENTE: UM PERCURSO DE CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DA LUZ  
CÊNICA.

<Dissertação> apresentado ao Programa de Pós Graduação Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – *Campus Fortaleza*, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: Processo Criativo em Artes.

Aprovado (a) em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fernando Lira Xímenes (Orientador)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – *Campus Fortaleza*

---

Profa. Dra.. Francimara Nogueira Teixeira

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – *Campus Fortaleza*

---

Prof. Dr. Eduardo Augusto da Silva Tudella

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ao Bernardo, que é a luz da minha vida!

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus,

À minha família.

Aos meus mestres e companheiros de trabalho, Walter Façanha, Fábio Oliveira, Felipe Holanda, Rodrigo Pinto, Raimundinho, Guilherme Leite, Duda Ribeiro.

Aos alunos do Curso de Iluminação Cênica, do projeto É o Gera, no qual partilhamos de tantas experiências, discussões e aprendizados, numa via de mão dupla.

Ao Guilherme Bonfanti, pelas valiosas conversas.

À Nadja Naira e ao Rodrigo Marçal por suas obras e relatos de experiência.

Aos artistas e técnicos que participaram das obras citadas e discutidas neste trabalho.

À Fran Teixeira e ao Eduardo Tudella pelas excelentes contribuições com este trabalho.

Ao Fernando Lira pelas orientações e pelo cuidado com o trabalho.

Ao Henrique Bezerra por todo apoio, incentivo e amizade.

À Izaura Lila pelo companheirismo, amor e carinho de sempre.

“[...] A Luz acompanha a cena desde os seus primeiros passos. Ela contribui para sua gestão e desenvolvimento. ”  
(TUDELLA, 2018, p. 517).

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma pesquisa sobre a compreensão da luz como um elemento de construção dramatúrgica da cena a partir do termo e conceito denominado aqui de **Luz Presente**. Essa presença constitui-se no jogo, na ação da cena e na luz enraizada e presente já na sala de criação e ensaio. Tal concepção foi também considerada através da presença da iluminação cênica enquanto pesquisa e formação. Com o objetivo de analisar através dos processos de criações em iluminação cênica e seus percursos a proposição da luz como elemento de composição da ação, visando estabelecer uma linha dramatúrgica da luz interligada ao processo de criação de cena, compreendendo-a como elemento do jogo dramático. Assim, analisou-se a forma como iluminadores estabelecem este jogo e como se realizam os processos da relação luz-cena, conforme fundamentação teórica no diálogo com pesquisadores como Tudella (2018), Camargo (2012) e Forjaz (2008), relacionando-os aos pensamentos e reflexões que surgem a partir do próprio percurso prático de trabalho do autor desta pesquisa. Quanto ao procedimento metodológico para analisar e estabelecer a criação e construção dramatúrgica da luz foi aplicado o conceito de cartografia para associar o processo criativo da Luz Presente. Em virtude da importância do profissional de luz, faz-se necessário considerar também a importância de elaborar um levantamento sobre a realidade do campo de trabalho da iluminação cênica na cidade de Fortaleza, através de análise e relatos do próprio pesquisador, enquanto artista, iluminador e espectador. A apresentação de dados qualitativamente foi apurada a partir de entrevistas com profissionais da área e relatos de experiência, analisando, assim, a forma como a luz se faz presente e está presente.

**Palavras-Chave:** Iluminação Cênica. Processo de Criação. Dramaturgia da Luz. Luz Presente. Luz-cena. Balbúrdia.



## ABSTRACT

This work presents a research on the understanding of light as an element of dramaturgical construction of the scene from the term and concept denominated here of Present Light. This presence is: in the game, in the action of the scene, in the light rooted and present already in the room of creation and rehearsal. Such conception was considered through research, discussion of the presence of scenic lighting while researching and training. With the objective of analyzing through the processes of creation in scenic lighting and its paths, the proposition of light as an element of composition of the action, aiming to establish a dramaturgical line of light interconnected to the scene creation process, understanding it as an element of the game dramatic. Thus, it was analyzed the way in which illuminators establish this game and how the processes of the light-scene relation are realized, according to theoretical basis the dialog of researchers like Tudella (2018), Camargo (2012), Forjaz (2008), relating them to the thoughts and reflections that arise from the own practical course of work of the author of this research. As for the methodological procedure to analyze and establish the creation and dramaturgical construction of light, the concept of cartography was applied to associate the creative process of Present Light. Due to the importance of the professional of light, it is also necessary to consider the importance of elaborating a survey on the reality of the field of work of scenic lighting in the city of Fortaleza, through analysis and reports of the researcher himself, as an artist, illuminator and viewer. The presentation of data was qualitatively based on interviews with professionals from the area and reports of experience, thus analyzing the way light is present and present.

**Keywords:** Scenic Lighting. Creation process. Dramaturgy of Light. Present Light. Light-scene. Shambles.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	— O Plano Vazio.....	13
Figura 2	— A Luz Presente: O Ponto De Partida.....	15
Figura 3	— A Mancha Roxa, Grupo Imagens de Teatro.....	21
Figura 4	— A Primeira Derivação Luz Presente.....	27
Figura 5	— Cartografia como Percurso .....	31
Figura 6	— Complemento Frontal Do Trabalho.....	34
Figura 7	— Cartografia Luz Presente.....	57
Figura 8	— A Prática Da Luz Presente.....	58
Figura 9	— Desenho Técnico de Luz Na Página 54.....	66
Figura 10	— Abatidos E A Sua Excelência O Espectador.....	69
Figura 11	— Abatidos E Os Panelões.....	70
Figura 12	— Abatidos E A Queda Das Lâmpadas.....	71
Figura 13	— Abatidos e a Temperatura de Cor.....	72
Figura 14	— Desenho Do Plano De Luz De Abatidos.....	73
Figura 15	— Desenho do plano de luz de Corpos Embarcados.....	76
Figura 16	— Cena Inicial, Farol do Mucuripe.....	77
Figura 17	— O Movimento do Mar.....	78
Figura 18	— Cena das Sombras.....	80
Figura 19	— Desenho do Plano de Luz de Sessões Acústicas.....	82
Figura 20	— Show Sessões Acústicas do Zéis.....	83
Figura 21	— A Proximidade Com o Público.....	84
Figura 22	— Desenho do Plano de Luz de Epifania Kariri.....	88
Figura 23	— Solo Carlos Malta.....	89
Figura 24	— Composição Visual de Epifania Kariri.....	91
Figura 25	— Desenho Final de a Luz Presente.....	112

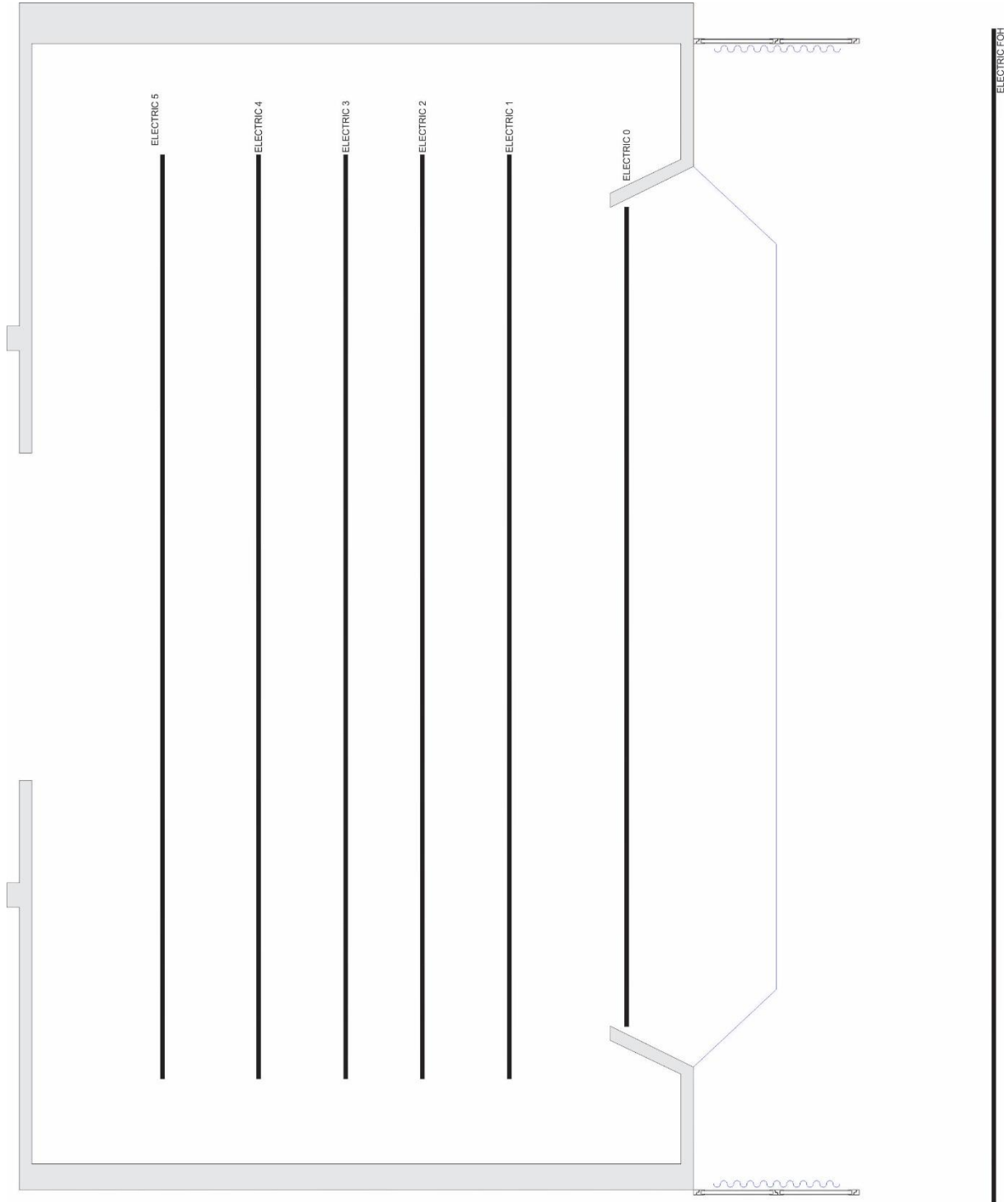
## LISTA DE SIGLAS

IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
IATEC	Instituto de Artes e Técnicas em Comunicação.
EPI	Equipamentos de Proteção Individual
DRT	Departamento Regional do Trabalho
SRT	Secretaria Regional do Trabalho
UFC	Universidade Federal do Ceará
LED	<i>Light Emitting Diode</i>
PAR	<i>Parabolic Aluminized Reflector</i>
PC	Plano Convexo
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
PPGArtes	Programa de Pós-Graduação em Artes
BNB	Banco do Nordeste
MinC	Ministério da Cultura
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
SATED	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	A LUZ PRESENTE.....	32
2.1	Elementos que compõem a Luz Presente.....	35
2.2	A luz em processo.....	41
2.3	A Luz Enraizada Na Construção Da Cena.....	46
3	A PRÁTICA DA LUZ PRESENTE A PARTIR DO MOVIMENTO.....	58
3.1	A Luz representativa <i>Na Página 54</i> .....	60
3.2	A Luz na ação de <i>Abatidos na Saída de Incêndio</i> .....	67
3.3	A Luz Presente no movimento de <i>Corpos Embarcados</i> .....	74
3.4	A suavidade de <i>Sessões de Acústicas</i> .....	81
3.5	A artificialidade da luz em <i>Epifânia Kariri</i> .....	85
4	A LUZ PRESENTE: O CAMPO DE TRABALHO.....	93
4.1	A realidade presente da luz: a precariedade do trabalho técnico.	94
4.2	A realidade presente da luz: a pedagogia em iluminação cênica.	100
4.2.1	Os riscos da não-formação.....	101
4.3	Gerando o Pensamento.....	104
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
	REFERÊNCIAS.....	113
	APÊNDICES.....	115

Figura 1 — O Plano Vazio



Fonte: Autor.

## 1 INTRODUÇÃO

Início este percurso discursivo com o plano vazio (figura 1) antes mesmo de qualquer escrito. Justifico esta escolha partindo do princípio da comparação entre o processo de pesquisa acadêmica e o processo de criação de iluminação cênica, que inspira o caminho escolhido para esta pesquisa.

O desenho do plano vazio é sempre um ponto de partida do meu processo criativo, no qual conecto e rabisco ideias, que pulsam uma variedade de pensamentos e questionamentos. Este processo resulta em experimentos e ações de modo a organizá-los num plano de iluminação para um espetáculo.

Assim, estreio este processo investigativo, discorrendo sobre o meu percurso prático e as percepções dessas experimentações através de desenhos, no qual organizam e norteiam minhas ideias e caminhos. Sugiro também aos leitores deste trabalho que nessa leitura, organizem também suas ideias, pensamentos e questões que surgem a partir deste texto, podendo também desenhá-los no desenho do plano vazio do leitor, que encontra-se nos apêndices deste trabalho, na página 142.

Iniciei meus trabalhos na área de iluminação ainda quando estava cursando Artes Cênicas. Logo, descobri que essa era minha aptidão, mas considero o tempo que passei trabalhando como técnico de Iluminação em um teatro na cidade de Fortaleza a minha “segunda formação”. Foram três anos lá de aprendizado, aperfeiçoamento a partir da troca com outros profissionais, do país e do exterior, e da experimentação em obras cênicas nas quais participava diariamente.

Comecei a interessar-me por iluminação lendo alguns textos sobre o assunto antes mesmo de realizar trabalhos práticos. Percebi que havia um número reduzido de publicações quanto a uma reflexão conceitual ao estudo da luz cênica, se compararmos às publicações ou traduções de textos que abordam o trabalho do ator, do diretor e dramaturgia. A bibliografia sobre a iluminação cênica ainda é bastante escassa<sup>1</sup> ou de difícil acesso, como isto ao fato de que, aparentemente, há uma preferência para a realização do trabalho prático do iluminador sem necessitar de uma

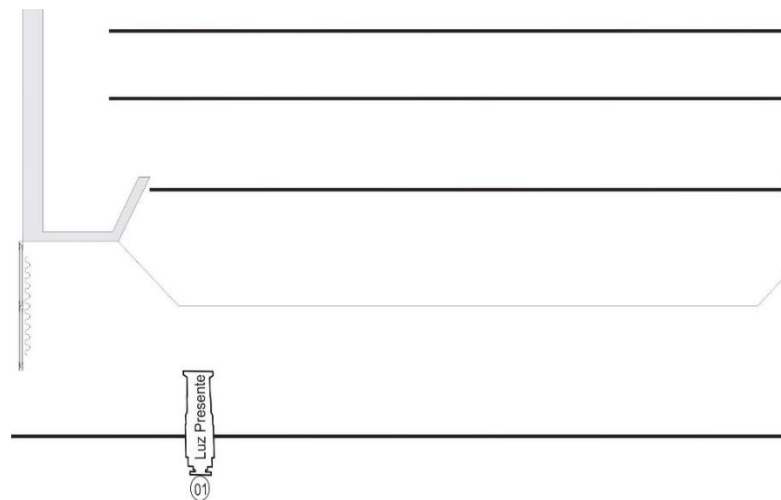
---

<sup>1</sup> Através de uma pesquisa no site (<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#!/>) banco de teses da CAPES é possível notar essa diferença que cito.

reflexão teórica e conceitual, impressão que adquiri através da minha vivência na área.

Assim, pretendo discutir neste trabalho a construção dramática da luz através da sua presença, em cena, por intermédio do jogo. Uma luz que está sempre em tempo presente, trocando informações e dialogando com a cena. Desta forma, chego a primeira ideia: **a luz presente**. Sendo este o conceito e o termo que adotarei como a base neste trabalho.

Figura 2 — A Luz Presente: O Ponto De Partida.



Fonte: Desenho do autor.

Na figura 2, continuo então com a associação entre a pesquisa e o processo criativo em luz, através do desenho, com a escolha do que representa o meu primeiro refletor para este trabalho, sendo este (refletor) elemento a luz presente, usado como recurso frontal, na representação de um refletor elipsoidal<sup>2</sup>. Assim o termo é escolhido por se fazer representar em três aspectos relacionados a presença da luz cênica,

---

<sup>2</sup> Projetor cênico com a possibilidade de deixar a luz difusa ou focada, possui diversos tipos de grau de abertura. Contendo acessórios como facas e íris que servem para aumentar ou diminuir ou feixe ou cortar a iluminação. Há ainda a possibilidade do uso de gobos com desenhos usados para projeção da luz.

sendo estes: **a luz presente como ação; a luz presente na criação ainda na sala de ensaio; a luz presente enquanto formação e pesquisa.**

Tais aspectos não serão abordados em capítulos distintos por acreditar que eles estão sempre associados. Porém, no decorrer de toda a discussão serão evidenciados para análise qualitativa de dados.

No segundo capítulo, disserto sobre **a luz presente como um elemento de ação no jogo com a cena**, sendo a luz que modifica a cena e a cena que modifica a luz, um jogo, uma troca de ações e reações, cujo movimento estimula o outro a movimentar-se, este é o conceito de luz presente na ação. Assim a luz é sempre **tempo e espaço presente e real**, primeiramente ela é jogo, o acontecimento, uma radiação de ondas iluminando corpos e objetos, criando relações de trocas na ação da cena. Segundo Roberto Gil Camargo, iluminador e pesquisador, no livro *Função Estética da Luz*: “No tempo cênico, a relação entre luz e tempo se dá a ver não como um instante único e estagnado, mas como um processo dinâmico e contínuo, que se apresenta como duração, isto é, como algo que ocorre na extensão entre um antes e um depois”. (2012, p.95)

A partir dessa relação de jogo, a luz cria atmosferas, sensações, tempos e espaços dramáticos, de forma efêmera. Conforme Camargo, “no tempo dramático, a cena inscreve sua própria convenção temporal, podendo interromper o seu fluxo a qualquer instante passar de um tempo ao outro, transitando livremente entre o presente, o passado e o futuro.” (2012, p. 94)

Este é o conceito central que busco para construção dramatúrgica dentro do projeto de criação da iluminação de um espetáculo. Sendo assim, não penso apenas em uma luz gerada através da beleza da imagem, ficando-a principalmente na ideia da visibilidade. Mas procuro investigar o que a cena pede enquanto jogo, atentado também para a construção da sua visualidade. Em outras palavras, o que interessa é compreender quando o criador da iluminação do espetáculo não se preocupa apenas em concatenar equipamentos luminotécnicos, na tentativa de gerar uma luz que ele considere atraente ou interessante, mas que tenha em seu plano de iluminação um pensamento conceitual e dramatúrgico, ou seja, que busque efetivar um real diálogo com a cena. Eduardo Tudella, cenógrafo, iluminador e pesquisador, referência-mor



para este trabalho, comenta em seu livro *A Luz na Gênese do espetáculo*, sobre os termos visibilidade e visualidade:

O Termo aqui visibilidade será aplicado para referência esquemática à sensibilização do aparelho óptico humano, como resultado da incidência da luz sobre um objeto. Ou seja, quando um autor descreve, ou sugere na sua peça uma fonte de luz, ele está incluindo – mesmo que intuitivamente – aspectos técnicos relacionados ao aparato e estabelecendo graus de visibilidade numa relação direta com a capacidade humana de ver. Tais aspectos têm função ativa na compreensão da qualidade visual proposta pela dramaturgia. Essa qualidade visual incorpora também aspectos estéticos e poéticos que, presentes já na dramaturgia e interagindo com a visibilidade, promovem visualidade. (TUDELLA, 2017, p.42) [Grifo meu]

Desta maneira, a elaboração e execução da visibilidade estabelecida no jogo entre movimento da luz e dos corpos, e a incidência da luz sobre objetos, estabelece a presença da luz enquanto ação, sendo uma construção dramaturgica e visual da mesma.

Desde já, esclareço neste trabalho a opção por utilizar três termos em português para designar profissionais que trabalham em iluminação cênica: **Iluminador (a)**, profissional responsável pela criação artística da luz, sua construção visual, dramaturgica e plano técnico de iluminação, que seria o conhecido *Lighting Designer*<sup>3</sup>; **Técnico (a) Iluminador (a) ou Técnico (a) de Iluminação**, responsável pela montagem e execução da parte técnica do plano de luz do espetáculo; e **Operador (a) de Luz**, profissional que executa a luz na operação de mesa e/ou sistemas, gravação de cenas, *go*<sup>4</sup>, *patch's*<sup>5</sup>, ou outros que sejam relacionados ao controle de luz.

---

<sup>3</sup> Termo denominado para a função do desenhista de luz, sendo este o responsável por criar o projeto de iluminação do espetáculo e a construção da sua visualidade.

<sup>4</sup> Termo utilizado para a gravação da memória de luz de uma cena, por meio da automatização dos tempos de subida, descida, espera e próxima cena.

<sup>5</sup> Termo utilizado para a organização e agrupamento correto dos canais que serão utilizados.

Para um plano de iluminação<sup>6</sup> de um espetáculo ser mais completo, não somente as ações mecânicas (as posições dos refletores ou os momentos de mudanças de cenas) a serem realizadas precisam ser descritas, mas também deve-se atribuir um conceito para a elaboração de uma dramaturgia de elementos visuais na relação da luz-cena, tanto técnica (relacionada diretamente com equipamentos), quanto artísticas (imagens e movimento da luz). Pois, assim, poderá auxiliar o profissional que vai executar o trabalho, de maneira mais plena e mais segura.

Evidencio assim, que um projeto desta forma poderá oferecer mais possibilidades sensíveis para execução da obra, pois quando se está na função de operador de luz, existe uma espécie de contracenação com atores, nesse jogo de deixas, ações e imagens. Como aponta Camargo,

A participação da luz durante o processo de criação da cena, dialogando diretamente com processos criativos do ator, tem sido característica de muitos trabalhos contemporâneos. Em geral, essas experiências rejeitam a luz como um sistema fechado e produzido à parte do processo de criação da cena. Ao contrário, submetem a luz aos mesmos processos criativos da cena. A tendência é fazer com que a luz acompanhe o desenrolar dos ensaios, adaptando-se às escolhas e arranjos que vão se apresentando, no ato de criação da cena. Há uma rejeição àquela iluminação pensada e desenhada a parte do processo de criação e que só se realiza concretamente momentos antes da estreia. (CAMARGO, 2012, p. 105)

Desta maneira, a partir de Camargo e de Tudella, compreendo que pensarmos a luz presente já durante o processo criativo das cenas, possivelmente ocasionaria a criação de uma linha dramática na luz. Seja como uma narrativa visual ou como um elemento de ação no jogo de cena, abrindo mão, assim, da luz como um elemento meramente decorativo, ou superficialmente representativo.

Reflico, assim, sobre a forma como nós, iluminadores, trabalhamos para relacionar a luz com a cena, quebrando a ideia de uma prática recorrente ainda em

---

<sup>6</sup> Plano ou projeto de iluminação do espetáculo é feito pelo Iluminador, nele geralmente se contém o “mapa de luz” ou desenho técnico do plano de luz, onde se encontram: o desenho técnico dos refletores e equipamentos no espaço, mostrando quais refletores serão utilizados e onde deverá estar posicionado; O número dos canais, patch, um roteiro de gravação das cenas e um roteiro de mudanças de cena, também chamado de “mapa de deixas” e/ou roteiro de cenas”, em que o iluminador aponta em que momentos e como a luz deverá ser modificada. A ideia é deixar tudo bem explícito no plano para que os outros profissionais possam entender e executar o mesmo da melhor maneira possível.

alguns trabalhos, no qual a luz participa apenas após a cena construída, no final do processo.

Algumas vezes, quando estou ministrando aulas de iluminação, percebo que quando realizo com os alunos a montagem de algumas luzes e efeitos, se torna um pouco mais complicado trazer alguma informação a quem vê essa luz, sem que haja uma cena (ação) sendo realizada, mesmo que haja um movimento da luz. Por mais que em determinado momento algum aluno se posicione dentro do espaço iluminado, é mais difícil passar uma informação, ou usar essa imagem para causar alguma sensação. Roubine aponta da necessidade da troca de informações quando fala da encenação de Loïe Fuller:

Voltemos, porém, a Loïe Fuller. A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante sobretudo, no sentido que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela torna um autêntico parceiro da dançarina, cujas evoluções se metamorfoseia de modo ilimitado. (ROUBINE, 1998, p. 22)

A partir dessa troca e metamorfose é que se compreende a ideia de jogo. Assim é possível considerar a luz como um elemento de potencialização da ação, por mais importante que seja a função do ator ou bailarino, é preciso haver a luz para que se possa enxergá-lo. Logo esta luz precisa ser também trabalhada como uma constituinte do jogo, um elemento dramático, um parceiro no jogo, potencializando a ação cênica.

Dramaturgia da luz ou linha dramática da luz é, então, a forma como a luz potencializa a ação dramática e/ou se estabelece como elemento semântico. A iluminação cênica (luz + cena) é, a meu ver, uma linguagem. Como linguagem, é construída de signos, resultado de significante e significado. Tadeusz Kowzan, historiador e semiólogo teatral, fala sobre o valor semiológico da luz: “Uma função importante da iluminação é ampliar ou modificar o valor semiológico novo”. (KOWZAN, 1978, p. 112). Esse significante da luz é associado à informação da fonte luminosa, como por exemplo em uma cena de dança, em que o coreógrafo deseja passar uma leveza no movimento do bailarino como se o mesmo flutuasse e para isso a cena é

iluminada com uma luz lateral<sup>7</sup>, escondida, evitando iluminar o chão e as paredes, tornando visível apenas o bailarino. Pode somar-se nessa cena um azul de contraluz<sup>8</sup> causando uma sensibilidade fisiológica no sistema óptico do espectador, levando em conta que o azul é cor fria, sendo uma cor mais suave. Essa informação de leveza é o significado pretendido pelo coreógrafo, concluindo a informação da linguagem.

A luz (espectro visível)<sup>9</sup> é o comprimento de ondas eletromagnéticas, mas a fonte (objeto) de onde sai a luz, uma luminária ou lâmpada, pode ser também uma fonte de informação, não sendo só a luz a informação, mas também o equipamento. Essa visão também é percebida por Elizabeth Wilhide, autora americana, decoradora e designer, que escreveu:

Uma peça de Iluminação é um objeto físico, assim como uma cadeira. As especificidades de seu design são determinadas por diferentes estéticas, tecnologias, materiais, engenharias e funções. Mas, uma peça de iluminação não é simplesmente uma forma tridimensional: Ela tanto ocupa um espaço quando existe como meio de revelar e demarcar esse espaço. Ela emite luz, e a luz é uma presença que não pode ser tocada, embora seja profundamente sentida emocionalmente. (WILHIDE, 2011, p. 06)

Portanto, em alguns espetáculos o uso de luminárias ou lâmpadas visíveis podem ser utilizados também para representar ou estimular sensações/percepções. Posso citar o espetáculo *A Mancha Roxa*<sup>10</sup>, montagem do Grupo Imagens<sup>11</sup>, em que a lâmpada amarelada e o cabo de energia bastante deteriorado remetem ao tipo de iluminação de dentro de uma cela malcuidada de um presídio.

Figura 3 — A Mancha Roxa, Grupo Imagens de Teatro.

---

<sup>7</sup> Iluminação feita a partir da lateral do corpo ou objeto, geralmente utilizada na dança e no teatro, elas atribuem bastante beleza plástica ao revelar os movimentos laterais dos corpos.

<sup>8</sup> Contra luz é a iluminação feita a partir do plano de fundo, podendo iluminar o palco todo ou somente uma área do palco. Posicionado sempre nas “costas” do corpo ou objeto.

<sup>9</sup> É a faixa de radiação perceptível ao olho humano. A luz visível.

<sup>10</sup> Espetáculo do Grupo Imagens, com direção de Edson Cândido, texto de Plínio Marcos, que estreou no dia 17/03/2017, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, em Fortaleza.

<sup>11</sup> Grupo de Teatro atuante na cidade de Fortaleza, desde 2002.



Fonte: Acervo Grupo Imagens de Teatro. Foto Galba Nogueira.

Conforme a imagem, a lâmpada é aplicada como um elemento representativo e cenográfico, sendo também aproveitada a sua luminosidade dentro do jogo e da composição da cena.

Ressalto, porém, que na arte dificilmente há regras, mas que é preciso entender os caminhos que temos para realização de nosso trabalho. Diante disso, questiono-me: em processos nos quais a iluminação busca somente cumprir o papel de iluminar a cena, permitindo-a que seja vista, seria necessário haver um pensamento também conceitual na criação da iluminação da cena? Pois a luz presente em cena, mesmo que estática, já não seria ou deveria ser, um elemento de composição dramática da cena?

Acredito que estar presente em cena já torna a luz como uma constituinte da ação. Dessa forma, mesmo que a intenção seja apenas uma iluminação geral no palco, ela cumpre funções ativas, como delimitar espaço, ou simplesmente tornar a cena visível. Adolphe Appia revolucionou a forma de iluminar no Séc. XIX, quando a luz possuía apenas a função de iluminar o espaço, Appia repensou a iluminação como uma forma de representação, elemento do cenário, do jogo do ator e da cena. Cibelle Forjaz, iluminadora e diretora, uma das referências brasileiras em pesquisa sobre luz, comenta sobre isto:

Appia intenta, assim, para transformar efetivamente a função iluminação, alterar sua qualidade: de uma luz passiva que tem por objetivo apenas “tornar visível”, para uma luz ativa e móvel. A iluminação confere assim movimento a cenografia, ou seja, vivifica o espaço, permitindo uma relação concreta entre o ator vivo e o espaço, tornando vivo através da luz. A luz ativa é o instrumento de orquestração das relações entre os diversos elementos que compõem o espetáculo. (FORJAZ, 2008, p. 105)

Assim, a iluminação passa a apresentar uma importância enquanto dramaturgia e se torna ativa na ação da cena, tornando-se viva e presente. Quando o iluminador passa a compreender os aspectos conceituais da luz e sua linha dramática dentro do seu processo de criação, junto com a cena, é possível contribuir de uma forma mais positiva com o espetáculo.

Dessa forma, nesse capítulo busquei compreender, através de entrevistas, o processo criativo de alguns iluminadores, a fim de conhecer os caminhos e os pensamentos que se utilizam na sua construção dramática. Os profissionais escolhidos foram: o iluminador Walter Façanha, que considero um grande mestre, no qual aprendo bastante sobre a função. Walter executa a criação de projetos de iluminação a mais de duas décadas e que contribuiu e ainda contribui bastante para a formação de novos profissionais. Guilherme Bonfanti, iluminador, um dos fundadores do Teatro da Vertigem<sup>12</sup> e que possui também um trabalho também pedagógico na luz, através da SP Escola de Teatro em São Paulo. Nadja Naira, iluminadora e diretora, referência na arte de iluminar, comenta sobre a criação da luz do espetáculo *Nós*, do Grupo Galpão<sup>13</sup>. Rodrigo Marçal, iluminador e coordenador técnico do Grupo Galpão, comenta sobre o percurso contínuo criativo do espetáculo *Nós*.

Nestas entrevistas, discutimos ainda sobre seus processos de criação, ou como eles pensam, ou não, a luz quando estão num processo de montagem ou de operação de um espetáculo, percorrendo no que propõe o trabalho; em que momento eles trazem a luz presente na criação; como são os seus processos criativos; a autonomia

---

<sup>12</sup> O Teatro da Vertigem é uma companhia teatral brasileira surgida em 1991 como um projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa, que trabalha a partir do processo colaborativo.

<sup>13</sup> O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro. Criado em 1982, o grupo desenvolve pesquisa, a busca de linguagem e espetáculos.

que eles possuem para o processo de criação; e como os técnicos pensam o trabalho em iluminação, a partir de sua formação e da relação com os espaços e os grupos.

No capítulo três disserto sobre a experiência de percurso de 5 processos criativos de luz de minha autoria. Na linguagem teatral, dois espetáculos: *Na Página 54*<sup>14</sup>, da Cia. Fulô de Talvim<sup>15</sup>, de Fortaleza, no qual o processo criativo foi feito a partir da sala de ensaio, com a luz propondo algumas ações para a atriz. Nesse espetáculo é trabalhado a luz mais representativa, que está sempre no tempo presente do jogo de cena e que cria espaços e tempos dramáticos; *Abatidos Na Saída de Incêndio*<sup>16</sup>, da turma de conclusão de curso da Licenciatura em Teatro do IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará), no qual trabalhamos um processo de luz ativa, performativa, não representativa, com o uso de recursos não convencionais e dentro do jogo de atuação.

Corpos Embarcados<sup>17</sup> entra neste percurso, como espetáculo de dança. Nesse processo trabalhamos a luz mais representativa, criando espaços e signos no jogo das bailarinas, mas também propondo movimento luz e dança, interligados no mesmo tempo, com uma proposição de movimentos e troca de relações.

Os shows *Epifânia Kariri* dos irmãos Aniceto<sup>18</sup>, *Marimbanda*<sup>19</sup> e *Carlos Malta*<sup>20</sup>, no qual houve a gravação do DVD; e *Sessões Acústicas do Zéis*<sup>21</sup> também são cartografados, como uma experiência criativa de luz para música, e a investigação da

---

<sup>14</sup> Espetáculo da Cia. Fulô de Talvim, estreou no dia 08 de março de 2018, no Teatro Morro do Ouro, em Fortaleza.

<sup>15</sup> Companhia de Teatro de Fortaleza que início seus trabalhos em 2009.

<sup>16</sup> Abatidos na Saída de Incêndio estreou 07 de maio de 2018, no Teatro Dragão do Mar em Fortaleza. É a montagem da XVII Turma de Licenciatura em Teatro do IFCE.

<sup>17</sup> Espetáculo de dança do Coletivo Barlavento, nasceu pela vontade de falar sobre o bairro do Mucuripe e sobre o Fandango, estreou em Dezembro de 2017.

<sup>18</sup> Banda Cabaçal, centenária, composta por irmãos e primos, agricultores na região do Cariri.

<sup>19</sup> O quarteto instrumental composto por Luizinho Duarte (bateria), Heriberto Porto (flautas), Thiago Almeida (piano) e Miqueias dos Santos (baixo) é uma das formações mais antigas do Ceará.

<sup>20</sup> Musico de Flautista, da Cidade Rio de Janeiro, conhecido como “escultor do vento”

<sup>21</sup> Músico da Cidade de Fortaleza, gravou o disco “De preto em Blue” lançado 2017.

criação dramatúrgica da luz nesses processos, na dinamicidade do jogo com o ritmo e a sensação causada pela visualidade em relação com a sonoridade.

Ressalto que a cartografia desses espetáculos citados acima é uma escolha para a discussão de processo criativo em iluminação cênica, sendo importante para este trabalho o caminho da criação em luz e não o resultado da imagem. Não há aqui uma pretensão em impor que as luzes que são realizadas nesses trabalhos sejam como obras-primas a serem estudadas, mas que os processos e percursos delas são importantes para se pensar a luz, como qualquer processo criativo é ou deveria ser.

No quarto capítulo é realizada uma reflexão sobre a realidade da iluminação cênica, em Fortaleza, percebendo, ou não, a luz presente enquanto pesquisa, pensamento e formação. O objeto para essa reflexão é o campo de trabalho local no qual estou inserido, e que *a priori*, percebo que há ainda, em muitos casos, um pensamento mais retrógrado ou tradicional relacionado à iluminação cênica. Por exemplo, o caso de algumas companhias, que chegam aos teatros sem projetos luminotécnicos e profissionais iluminadores; e/ou o descaso de algumas instituições e empresas que pagam salários abaixo do piso da categoria, submetem trabalhadores a demasiadas horas de trabalho; o não investimento em capacitação profissional e em itens de segurança para o trabalho.

Atualmente, como já citei, ministro aulas de iluminação para principiantes e/ou profissionais, um dos fatos que mais noto é a carência de interesse por uma busca de conceito na criação e pela teoria, muitos chegam e querem aprender como ligar os equipamentos, como utilizá-los, mas têm dificuldade em associar o seu uso à obra. Nas aulas que ministro, costumo trabalhar com exercícios escritos, avaliações escritas, em que os alunos possam discorrer sobre os trabalhos que estão exercendo, e por algumas vezes é comum me deparar com alunos que comentam que estão interessados somente em como se “afina a luz<sup>22</sup> ou opera-se uma luz, estão focados na prática, geralmente comento que é fundamental que eles saibam pensar, refletir e falar sobre os trabalhos que executam, melhorando cada vez mais a sua capacidade e qualidade profissional.

---

<sup>22</sup> Termo comumente utilizado no mercado de trabalho, “afinar a luz” é realizar o alinhamento e posicionamento da luz no espaço, recortando, aumentando ou diminuindo seu grau de abertura, focando ou desfocando seu feixe, entre outros.



Essa falta de interesse pelo estudo e/ou pesquisa é um dos fatores que mais me instiga a realizar este trabalho, já que acredito que a qualidade da obra está diretamente ligada a uma certa bagagem de informações e conhecimentos que vamos adquirindo. Mas por que há pouco interesse pelo estudo? Conversando com profissionais e alunos vejo que isso é causado não só pelo número reduzido de publicações, ou seu difícil acesso, como já citei acima, mas alguns se acomodam pensando que não precisam estudar, pois praticam aquele mesmo trabalho diariamente. Na maioria dos casos, os profissionais aprendem a trabalhar somente na prática, fazendo-o de forma intuitiva, tendo pouca base teórica sobre o trabalho que exercem. Orientar um profissional para conectar um refletor PC (Plano-Convexo) de 1kw 6' em um *dimmer*<sup>23</sup> parece simples, acontece de forma fácil, mas “por que conectar naquele *dimmer*? Por que um PC? Por que naquele ângulo?” É necessária uma reflexão e formação sobre o trabalho praticado. Guilherme Bonfanti, iluminador, no qual falarei mais sobre ele adiante, comenta sobre o ensino da luz ou a falta dele, por profissionais,

Vejo o ensino regular da luz como possibilidade de trazer pessoas que pensam a luz como sua primeira hipótese de trabalho. E, assim, vejo o ensino como possibilidade de começar a transformar o panorama atual do mercado e de inserir no teatro profissionais da iluminação que estudaram e se prepararam para a profissão, ainda que tenham muito a desenvolver com a prática, mas que cheguem com uma base de conhecimento mais sólida, mais científica – como acontece com atores, diretores e cenógrafos há muito tempo. (BONFANTI, 2015, Vol 15. Pág 12)

De acordo com o autor, através da formação do ensino regular e contínuo da luz, existe a possibilidade de transformação no panorama da realidade do campo de trabalho. A falta de reflexão, da pesquisa e/ou de formação prévia do iluminador, a presença ou falta de formações, a pesquisa em iluminação cênica e outros aspectos relacionados ao pensamento da luz cênica também serão discutidos aqui, não

---

<sup>23</sup> Controle da modulação de intensidade de luz. É feito a partir de Dimmer Box ou Racks Dimmer's digitais ou analógicos em que são ligados os refletores e outros equipamentos, como máquinas de fumaça, entre outros.

colocando este trabalho como a solução de problemas, mas como uma forma de questionar e refletir o trabalho profissional na iluminação cênica.

Considero que no momento atual, se faz necessário haver um interesse maior sobre a pesquisa, o estudo e a reflexão da arte de iluminar<sup>24</sup>. O estudo e a pesquisa geram crescimento e qualidade ao trabalho de criação. A prova disso é o avanço da qualidade dos espetáculos da cidade de Fortaleza, impulsionados, acredito, em certa medida, pelos cursos superiores, técnicos e as formações contínuas em teatro e dança, que existem hoje na cidade.

Nesse capítulo realizo algumas entrevistas, sendo elas: com alguns alunos do curso de iluminação do projeto *É o Gera*<sup>25</sup>, realizado no Teatro Carlos Câmara, em Fortaleza, no período de abril a junho de 2018; Raimundo Oliveira, iluminador e coordenador da equipe técnica do Teatro Dragão do Mar, em Fortaleza, funcionário do teatro a aproximadamente 15 anos; Rodrigo Pinto, iluminador e atualmente cenotécnico no Teatro da Caixa Cultural, em Fortaleza. A finalidade dessas conversas é basear a percepção que possuo do campo de trabalho, com o pensamento de outros profissionais e alunos.

Exponho aqui, que ainda há pouco material escrito sobre o campo de trabalho em iluminação na cidade, dessa forma acredito ser mais honesto a nossa contribuição com o mercado profissional de luz da cidade através deste diálogo com profissionais e alunos, já que o mercado interfere e está diretamente ligado com processos e percursos criativos em luz.

Sempre busquei alinhar meu trabalho àquilo que assimilava de conteúdo teórico, relacionando-os, tanto com as minhas experiências práticas no meu percurso artístico, quanto, como espectador. A troca que obtive com profissionais foi e continua sendo de grande valia para meu aprendizado. Por mais que algumas vezes, eu cite neste trabalho a falta de formação especializada de alguns profissionais, sei o quanto cada um tem sua relevância e o quanto eu consigo aprender com eles.

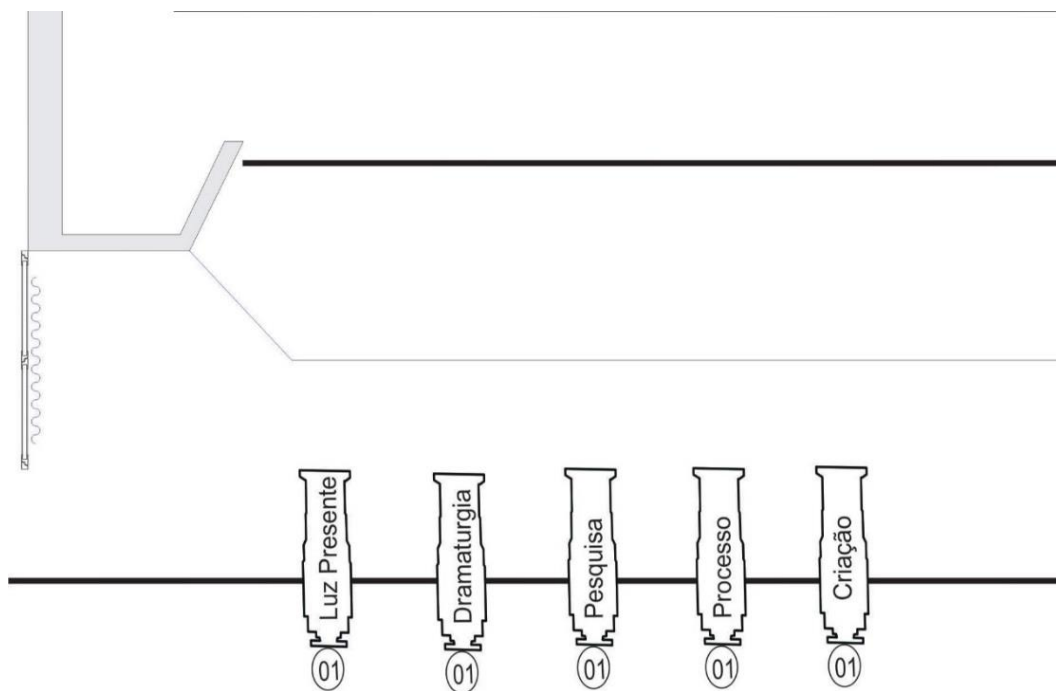
---

<sup>24</sup> Consultando o termo “Iluminação Cênica” no PERGAMUM do IFCE e da UFC pelos sites: (<http://biblioteca.ifce.edu.br/>) e (<https://pergamum.ufc.br/pergamum/biblioteca/index.php>) não há nenhuma monografia ou dissertação sobre iluminação cênica, consulta dia 04.06.2019.

<sup>25</sup> Projeto *É o Gera* propõe a Ocupação do Teatro Carlos Câmara, em Fortaleza, no ano de 2018, a partir dos critérios de democratização do acesso, direito às artes e à cultura, bem como à diversidade cultural, à valorização das tradições, o exercício da cidadania e ao direito de conhecimento das técnicas que envolvem toda uma produção cultural, dando oportunidade para agentes culturais de periferia.

A partir daí retorno ao desenho dessa pesquisa, chegando aos próximos elementos que a formam. Compreendendo que são pontos de partida importantes para essa discussão e que podem ser visualizados na figura a seguir.

Figura 4 — A primeira derivação Luz Presente



Fonte: Desenho do autor.

Compreendendo estes termos da figura acima como os pontos importantes para a discussão da luz presente neste trabalho, espero contribuir, assim, com um pensamento acerca da luz cênica, atento às questões que vão surgindo no decorrer desta pesquisa e que certamente entrarão neste plano que estou concebendo.

Do plano vazio inicial da figura 1 até a figura acima, busco alcançar os pontos importantes e centrais que permearão este trabalho. Desta maneira, uso como inspiração e utilizo a cartografia, como procedimento metodológico de pesquisa em arte. Cartografo os processos e percursos criativos, por meio da produção de dados e questionamentos que surgem a partir da prática e vivência profissional. Deste modo,

a observação e a percepção de mapas, danças, desenhos, a cartografia é o melhor método para a pesquisa em questão.

Quanto ao processo de pesquisa e criação da arte, Oliveira e Paraíso afirmam que

A vida de uma pesquisa é algo intrigante. Sujeita a sorte, ao tempo, aos lugares, à hora, ao perigo. O imprevisto vem sempre turbilhoná-la. Pesquisar talvez seja mesmo ir por dentro da chuva, pelo meio de um oceano, sem guarda-chuva, sem barco. Logo, percebemos que não há como indicar caminhos muitos seguros ou estáveis. Pesquisar é experimentar, arriscar-se, deixar-se perder. (Oliveira; Paraíso; 2012, p. 161)

A partir daí, compreendo a pesquisa como o movimento, a vida que pulsa. Desta forma, os acontecimentos que vão ocorrendo no decorrer deste percurso de investigação e escrita, instigam-me a refletir, questionar, agir, experimentar, delimitando assim o objeto desta pesquisa: o percurso criativo.

Por intermédio deste objeto é que chego a minha produção de dados, por meio de questionamentos que surgiram a partir da prática de trabalho. Produzo, então, uma pesquisa construtivista, em que conhecimento vai esclarecendo as questões existentes no decorrer deste processo, organizados a partir da criação do meu plano de pesquisa.

Realizo essa associação entre a pesquisa com a criação de um desenho técnico de um projeto de iluminação, sendo o traçado que norteia ou desnorteia, às vezes. Porém é através destes traçados (desenhos), que me comunico com os outros profissionais. Ao entregar um desenho ou um projeto de iluminação, implico nestes traços o pensamento de luz que obtive a partir de um espetáculo.

Deleuze, filósofo francês que desenvolveu a cartografia como possibilidade metodológica comenta sobre a cartografia e a ideia do mapa, não como demarcação de territórios, mas associando a ideia de um campo de força e relação. Assim, ele afirma

Existem linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também linhas de "fissura", de "fratura". Desvendar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, desenhar um mapa, mapear, viajar por terras desconhecidas, e é isso que Foucault chama de "trabalho de campo". Existe para ser instalado nas mesmas linhas, que não estão satisfeitos apenas com a composição de um dispositivo, mas como que eles atravessam e arrastam, de norte a sul, de leste a oeste ou diagonalmente. (DELEUZE, 1990, p.155, tradução do autor)

Assim é preciso estar atento e compreender estes movimentos que nos arrastam e nos atravessam, desta forma, este trabalho é um acompanhamento dos meus processos de trabalho nesse período biênio (2017-2019), em que corresponde a essa atividade de pesquisa. Por ser também um programa de pesquisa profissional<sup>26</sup>, busco refletir sobre o mercado no qual estou inserido, acreditando que a realidade deste mercado, influi diretamente na prática da luz presente. A ideia é também compreender a forma como a luz está presente neste campo de trabalho.

O objeto de estudo logo é o percurso e processo e não apenas o resultado final. O que interessa é a experimentação de pensamentos dos caminhos que utilizamos para criação. Diante disto, do processo de criação será relevante para a pesquisa. Deleuze (1990) comenta também sobre nós pertencermos a certos dispositivos e trabalharmos neles, com a perspectiva da pesquisa como algo atual, que compreendo como movimento do tempo presente. Assim, Deleuze diz

Nós pertencemos a certos dispositivos e trabalhamos neles. A novidade de alguns dispositivos em relação à anterior é o que chamamos de sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. A corrente não é o que o que somos, mas sim o que estamos sendo, o que nos tornamos, isto é, o outro, nossas diferentes evoluções. Em cada dispositivo temos que distinguir o que somos (o que não somos mais) e o que somos, sendo: a parte da história e a parte da corrente. A história é o arquivo, a configuração do que somos e não somos mais, pois a corrente é o esboço do que estamos sendo. (DELEUZE, 1990, p.155, tradução do autor)

Acredito que a ação de experimentar está totalmente ligada à criação. Considerando criação em arte, como uma ideia de movimento, de praticar uma ação. Desta forma, a luz está então imbricada nesse conceito, daí o termo *Luz Presente*, no qual a arte de iluminar está em processo contínuo, sempre presente, acompanhando o movimento da vida, do percurso. As conexões de redes de criação e de processos que são possíveis associá-las, por isso a estratégia é então estar atento às questões que surgem nestes processos. Brito e Chaves, autores do artigo *Cartografia: uma*

---

<sup>26</sup> O Mestrado Profissional (MP) é uma modalidade de Pós-Graduação stricto sensu voltada para a capacitação de profissionais, nas diversas áreas do conhecimento, mediante o estudo de técnicas, processos, ou temáticas que atendam a alguma demanda do mercado de trabalho.

*política de escrita*, atentam sobre os modos de existir de um procedimento cartográfico. Logo,

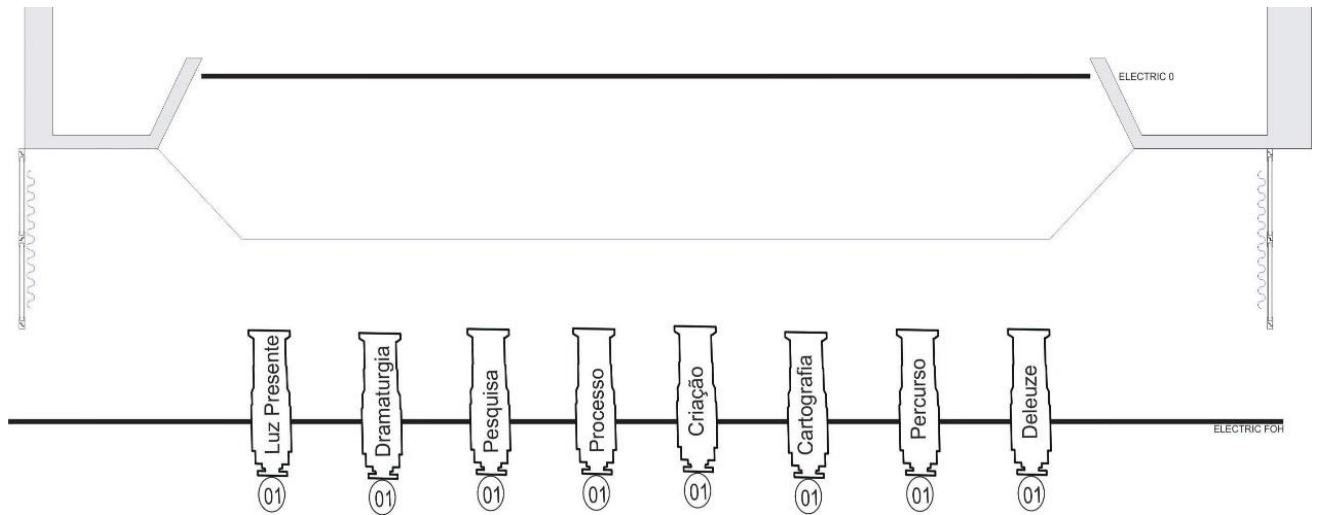
A cartografia entra em um campo de virtualidades que está sempre aberto, pois os modos de existir confirmam intensidades e movimentos que se compõem por variedades de agenciamentos. Seus modos estão nos encontros e em suas forças. Estes impõem a qualidade da potência nos seus movimentos, que são de latitudes (afetos/encontros) e de longitudes (movimentos de velocidades, lentidões e repouso). (BRITO; CHAVES; 2017, p. 168)

Compreendendo assim a ideia de mapa como algo aberto, portanto, um processo criativo também. Percebendo o desenho do plano de luz como elemento de caminho para criação e execução do trabalho criativo na luz, sigo, então, o exemplo do desenho técnico da iluminação no teatro, chamado comumente de mapa de luz, planta baixa de luz, como um caminho a ser seguido para montagem. Pois como quando crio uma luz, cada refletor desenhado é um ponto que me atravessa no percurso da cena e é escolhido para ser posto em ação. Assim é também este trabalho, com os pontos que me atravessam, não sendo possível desassociar o eu-pesquisador do eu-artista. Quanto ao procedimento cartográfico, Brito e Chaves comentam sobre

São os pontos singulares que podem ser sentidos ou visualizados, não a coleta de dados, pois essa se produz com efetiva objetividade/neutralidade, ocorrendo todo um impedimento do corpo e suas potências.... Então, parece que cartografar tem como campo efetivo aquilo que é implicado. Para a academia, isso tudo poderia ser sem sentido, nada a dizer ou comunicar, pois não há quantidades, números, estatísticas... há sim, outros movimentos que dizem respeito aos acontecimentos singulares. (BRITO; CHAVES; 2017, p. 172)

Escolho então a princípio, estudar sobre a composição dramatúrgica da luz a partir de sua performatividade e ação, dentro do jogo dramático. Finalizando então os elementos que iluminam a frente deste plano, demonstrado na figura a seguir:

Figura 5 — Cartografia Como Percurso



Fonte: desenho autor.

Desta forma, estes são os elementos e recursos utilizados nessa abertura. A frente deste plano. Sendo estas inquietudes que me instigam a realizar esse trabalho, investigando-as, questionando-as, e buscando algumas resoluções que ajudem na evolução da prática do trabalho de iluminadores e técnicos.

## 2 A LUZ PRESENTE

A luz presente se estabelece na construção da visualidade da cena, através do jogo entre o movimento dos corpos (ação física) e da atividade luminosa (ação da luz), entre a troca de informação da ação dos atuantes e do movimento da luz.

A atividade luminosa é a luz como ação, como performance, com a sequência de movimentos da luz, que se dá não apenas nos movimentos físicos dos equipamentos *scanners*<sup>27</sup>, como os *moving lights*<sup>28</sup>, mas através de seus movimentos próprios. A atividade luminosa é então a forma que luz se estabelece como ação na cena.

Entendo por ação a linguagem do movimento, que é o gesto e/ou palavra, que constituem ação física, que não indique somente movimento, mas que haja um sentido e/ou intenção. Burnier (2009) descreve o movimento como um acontecimento da ação no espaço e no tempo, no qual a ação física passa a ser composta de elementos como *élan*, impulso e movimento, constituindo uma genética molecular das ações físicas. Stelzer (2008) resume sobre a ideia de ação de Ettiéne Decroux<sup>29</sup> e Antonin Artaud<sup>30</sup>, no qual se assemelham em suas teorias, possuindo em comum a valorização da linguagem corporal, uma linguagem de imagens independentes do texto, criando novos símbolos. Nesta nova construção era necessária uma linguagem de signos, de gestos e atitudes, em que os gestos ao invés de representarem palavras representam ideias e atitudes do espírito como no teatro oriental.

A luz se torna presente na dramaturgia da cena, estabelecida através do jogo e da relação com as outras dramaturgias que envolvem a cena, envolta em camadas

---

<sup>27</sup> Scanner, também conhecido comumente como scan, realizam movimentos na horizontal e vertical, através de um espelho móvel.

<sup>28</sup> Equipamentos que possui vários recursos e possibilidades de uso. Com movimentos na horizontal e vertical, mudanças de gobos, prismas, cores, intensidade, brilho, possui giro interno dos gobos e prismas, além de outras possibilidades e efeitos.

<sup>29</sup> Étienne Decroux (1898 — 1991) foi um ator e mímico francês, que desenvolveu uma pesquisa sobre a mímica corporal do ator e ações físicas.

<sup>30</sup> Antonin Artaud (1896 — 1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro. Autor de *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.



de “textura dramática” com as outras linguagens, ou elementos que compõem a cena. A interação da visibilidade (luz) com a ação da cena resulta na dramaturgia visual. Assim, seria menos interessante para a construção da luz pensá-la como um elemento figurativo, mas sim na construção de uma qualidade visual, com uma luz presente no jogo, derivando em uma linguagem dramática, na contraponto da luz com os elementos que compõem a cena. Matteo Bonfitto cita o exemplo desse jogo entrelaçado como uma espécie de textura dramática:

A unidade estética nesses casos é resultante de um profundo jogo de tensões. Sendo assim, graças também à influência exercida pelos teatros orientais, não somente aquele balinês e chinês, mas também o indiano e o japonês, dentre outros, emerge no Ocidente uma noção de dramaturgia vista enquanto operação através da qual elementos cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são entrelaçados de diversas maneiras, são “tecidos”. Surge assim, de maneira mais consistente em algumas culturas do Oeste, a noção de “dramaturgia como textura”. (BONFITTO, 2011, p. 57-58)

A luz é sempre tempo presente, ação contínua, efêmera. No momento da cena a luz é presente enquanto tempo e espaço, ela existe no jogo, propondo espaços, tempos, movimentos na sua relação com a matéria. A partir dessa troca, cria-se outros tempos e espaços, que são dramáticos, enquanto signos e sensações. Na perspectiva da luz, ela pode ser uma construção de uma linha visual narrativa e/ou pode ser a busca por sensações causadas na percepção e recepção da imagem visual. Forjaz também comenta sobre a luz, suas relações e construção:

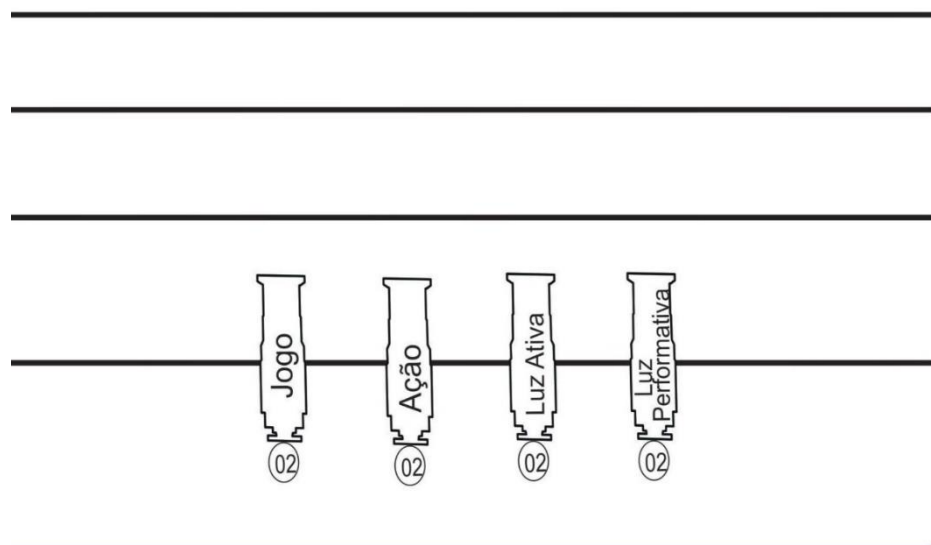
Por ser tão medida, a luz para nós não existe em si, mas torna-se luz para os nossos olhos na medida em que ilumina a matéria e reflete, formando um contexto complexo de informações, todas elas relativas entre si. Assim como os sons o que percebemos depende de um conjunto de relações, entre a fonte de luz, suas características determinadas, o ângulo em relação aos objetos e aos olhos dos espectadores, o contraste entre luz e as suas sombras, o contraste entre as cores, emitidas, filtradas, refletidas e sua resultante final para os olhos, as relações entre o que está mais ou menos iluminado, a quantidade de luz que vem antes e depois. Enfim, uma orquestração de estímulos relacionados entre si. Assim, quando falamos em iluminação cênica, estamos pensando não somente em tornar visível, mas em construir uma visibilidade determinada. Não se trata apenas de ver, mas como ver. (FORJAZ, 2008, p. 17,18)

Reflito então, que a luz não está somente a serviço da informação que a cena deva repassar, mas também como elemento de teatralidade e ação, a atividade luminosa como ação da luz cênica ativa e modificadora, havendo assim uma performatividade nela. A luz, percebida pelos atuentes, que reagem a sua ação, numa troca de movimentos, que gera informação ou sensação em quem vê a cena, como comentam Oddey e White:

A subjetividade do olho pode criar imagens que são absolutas, mas que são respeitadas quanto à percepção do indivíduo. A cenografia e a encenação jogam com a realidade e com a representação. O aparecimento e desaparecimento; novas tecnologias e a *performance* geram perguntas fascinantes sobre verdade e ilusão, pragmatismo e idealismo, a realidade e o irreal. Os lugares imaginários para encenações foram ampliados para dimensões maiores através de novas tecnologias. (ODDEY; WHITE; 2008, p.157)

Neste pensamento a ideia de luz e jogo se entrelaçam como percurso criativo da ação, constituindo a linguagem da cena. A luz como elemento de ação e reação, jogo, como interferência ativa em movimentos, tempos e espaços, no qual é gerada uma sensação/informação. Chegamos assim ao complemento frontal da nossa criação, demonstradas a seguir.

Figura 6 – Complemento Frontal Do Trabalho



Fonte: Desenho autor.

Assim, como desenhado na figura acima, temos quatro novos elementos do plano desta pesquisa, o complemento frontal do trabalho, sendo: jogo, ação, luz ativa e performidade, que estruturam as bases da luz presente utilizados como meio para criação da luz enquanto dramaturgia.

## **2.1 Elementos que compõem a luz presente**

Para Caillos (2017) o jogo sugere igualmente ideias de desenvoltura, de risco ou de habilidade, sugerindo e estimulando invariavelmente atmosferas e sensações. Como também sugere uma atividade sem pressões, mas também sem consequências para a vida real. Assim, o jogo combina ideias de limites, de liberdade e de invenção. Expressam uma notável mistura em que se leem conjuntamente ideias que se complementam, de habilidade, de recursos recebidos do acaso ou do destino e da inteligência mais ou menos viva que os põe em uma ação e que trata de tirar dessa ação, um benefício máximo.

Para Salles (2008), a interferência, no ponto de vista do processo criativo artístico de uma forma geral, pode ser observada através das transformações que se operam na medida em que essas interações modificam os elementos envolvidos. Observa Salles (2008, p.28) que “essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova feição, tornar diferente do que era, mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear”.

Na luz no jogo há conexão e interferência de um elemento em outro. Estão ligados por uma linha de tensão em que, no jogo, se preenchem, se complementam num fluxo contínuo, que surge nessa relação.

O termo luz presente é então usado para designar a necessidade de pensar a luz dentro dos diversos aspectos da cena. Como uma possibilidade de se repensar algumas práticas profissionais mais tradicionais com as quais me deparo no decorrer do meu trabalho. Alguns desses acontecimentos práticos mais tradicionais é a forma, como por exemplo, a luz ser por muitas vezes pensada no momento final de montagem de um espetáculo, quando as cenas já estão prontas, fazendo com que a luz tenha que se encaixar em cenas finalizadas.

Um exemplo prático disto, é que em trabalhos que realizei, no quais os coletivos artísticos buscavam desenvolver uma linguagem mais contemporânea ou pós-dramática na construção da linguagem de seus espetáculos, percebi que a forma como esses coletivos pensam a luz é totalmente tradicional, com o processo para criação da luz do espetáculo chegando num final do percurso, próximo à estreia, limitando, ao meu ver, o processo criativo da luz. Além, às vezes, da resistência e de um pensamento mais conservador de alguns artistas, que não acompanham ou não (re)conhecem as infinitas formas e possibilidades de criar uma dramaturgia da luz.

Quando a luz está presente em cena, ela se torna viva em suas modificações, seus movimentos, cores, contrastes, sombras. A luz tem seu movimento junto com a cena. A luz presente na dramaturgia da cena aparece de forma mais orgânica, sem forçar uma relação, mas percebendo as movimentações e trocas de forma mais conjuntas, no mesmo tempo, ritmo e respiração.

Forjaz (2008) cita o pensamento de Appia no momento em que a luz passou pela transformação de elemento passivo, instrumento de visibilidade, para compor a qualidade da cena, propondo uma luz ativa. Desta forma, ele afirma que

A iluminação confere assim movimento a cenografia, ou seja, vivifica o espaço, permitindo uma relação concreta entre o ator vivo e o espaço, tornando vivo através da luz. A LUZ ATIVA é o instrumento de orquestração das relações entre os diversos elementos que compõem o espetáculo. (FORJAZ, 2008, p. 105)

Para Camargo (2015), as negociações entre as informações provenientes da luz e as da cena constituem um fluxo contínuo em que não existe passado nem futuro, apenas o momento presente, em que se dão os impactos e os acordos entre as duas partes envolvidas.

No espetáculo canadense *Container*<sup>31</sup>, da bailarina canadense Vanessa Goodman, no desenho de luz, de James Proudfoot, há um jogo de ações o tempo

---

<sup>31</sup> Container estreou em 9 e 10 de junho de 2015, no Small Stage do Canada Dance Festival no Magnetic North Theatre Festival no National Arts Centre, em Ottawa. É um trabalho da coreógrafa e performer Vanessa Goodman que explora herança, cultura e resiliência. Apresentou-se na Bienal Internacional de Dança do Ceará, no Teatro Dragão do Mar, em Fortaleza, no dia 21.10.2017. Link do vídeo do espetáculo: [https://www.youtube.com/watch?v=2TLJghg\\_AK4](https://www.youtube.com/watch?v=2TLJghg_AK4) (Título: Vanessa Goodman / Action at a Distance - 2016 Risk/Reward Festival).

todo entre dança (movimento) e luz, um elemento depende do outro. Ocorre durante todo o espetáculo uma inter-relação entre esses elementos. Em alguns momentos parece que ela dança com a luz, num fluxo de proposições de movimentos.

Se faz necessário, nesse pensamento, ressaltar a importância do operador (a) de luz. O seu conhecimento técnico e estético o ajudará na sua função, pois além dos conhecimentos das mesas e sistemas de controle de luz é fundamental também o conhecimento da estética que envolve a cena para a execução da sua ação em tempo conjunto com a cena. Desta forma, acredito ser o trabalho do operador (a) de luz um trabalho também artístico, que se estabelece a execução do jogo e de certa forma a performatividade da luz perpassa pelo seu trabalho. Assim, a função do operador (a) de luz é artística e não somente técnica, pois ele utiliza de seu conhecimento técnico para executar sua arte, para executar uma estética, ao contrário do que pensa, por exemplo, alguns órgãos que regulamentam a SRT (antiga DRT) que consideram o operador (a) de luz como profissional técnico e o iluminador (a) como profissional artista, no entanto, os dois, ao meu ver, fazem arte e estética e deveriam estar na mesma categoria de artista.

Apesar disto, não vejo como necessidade uma operação de luz executada somente de forma manual, ou que seja melhor se operar em mesas analógicas, ao contrário, penso que cada espetáculo sugere também a sua forma de operação de luz, em alguns casos, a operação com a gravação de tempo, no *go*<sup>32</sup>, torna-se a forma mais precisa de estabelecer a presença da luz com o tempo da cena. Sendo uma forma, ao meu ver, de o iluminador repassar a luz de maneira mais precisa. Ainda sobre *Contêiner*, eu operei a luz na apresentação na Bienal de Dança do Ceará, com todos os tempos passados pelo *lighting designer*, de uma forma precisa nos tempos de transição entre uma cena de luz e outra, repassadas no plano de iluminação do espetáculo.

---

<sup>32</sup> É um termo para designar a gravação da luz automatizada por tempos de subida, descida e trocas de memórias.

Acredito que a tecnologia atual das mesas de controle de iluminação digital possibilita a oportunidade de uma operação de luz mais fluida, com a gravação de tempos, de cortes e com *timers* precisos, ou com a gravação das memórias das cenas nos *submasters*<sup>33</sup>, *patches* e *chases*<sup>34</sup> que resultam numa melhor organização do plano de luz do espetáculo e na forma como essa iluminação é repassada do criador (a) da luz para os (as) operadores (as) dos coletivos artísticos. O auxílio da tecnologia ajuda a salvar a gravação de luz em *pen drives* ou cartões de memória, permitindo aos iluminadores uma rapidez e eficiência maior nos seus trabalhos ou ainda a possibilidade do uso de interfaces e programas para a operação de luz através de computadores, como a Dot2 on PC ou DLigth, em que o operador (a) pode levar sua própria mesa.

Reflico sempre no momento da criação, o que a cena necessita de luz? Em como criar uma interação entre luz e a materialidade da cena? Como pensar não somente na movimentação da luz no jogo, mas na concepção dramaturgica e o seu entrelaçamento com as outras dramaturgias da cena?

A luz enquanto linguagem cênica, opera como uma dramaturgia de ações e de percepções mais sensitivas, percebendo-a mais dentro do jogo, de forma mais orgânica. Porém, o uso excessivo de efeitos e movimentos, sem relação com a cena poderá causar um cansaço visual. Percebo em algumas luzes um excesso, uma não relação e um não lugar da luz na cena e, mesmo que haja uma tentativa de construção dramaturgica, percebe-se uma sequência de desacordos de efeitos luminosos. Acredito que isto ocorra, quando a iluminação baseia-se na beleza do que é visível em cena, trazendo uma superficialidade da imagem.

Ainda vejo por exemplo, uma grande dificuldade dos iluminadores em criarem uma relação da luz com a cena, através dos *moving lights*, por exemplo. Mesmo em shows musicais, onde estes equipamentos são mais comumente utilizados, há um excesso de movimentações e efeitos que tornam o visual, por algumas vezes, cansativo, ficando a criação, às vezes, na ideia do quanto o iluminador consegue fazer

---

<sup>33</sup> Botão de controle de cena, em que são agrupado memórias ou canais. Servindo para entrada, intensidade e saída de uma luz na cena.

<sup>34</sup> Alternância de luz entre uma cena e outra, através da automação dos tempos de entrada, saída e espera.

de muitos efeitos com os equipamentos e não com a estética em relação com a cena. Não se percebendo uma criação dentro das cenas/músicas com dinamicidade e relação entre movimento luminoso e sonoro, como no caso dos shows, por exemplo. Tudella comenta sobre o uso de efeitos:

O uso de efeitos tem grande relevância no discurso visual de um espetáculo. A cena é o momento do processo onde eles são, efetivamente testados e aplicados. Somente observando seu resultado na relação com o público pode-se avaliar sua eficiência. Contudo, é possível localizar o equívoco de alguém que desconsidera a sutileza e transforma a luz na cena numa sessão descontrolada de efeitos. (TUDELLA, 2017, p.47)

Assim, o sucessivo uso de efeitos ou de mudanças na luz não garantem que haja uma construção dramática visual, não asseguram também uma relação de jogo, não garante o encaixe entre luz e cena. O fato é que, ao referir à **dramaturgia da luz** reflito sobre a linha de tensão que surge da correlação da ação da luz com a ação da cena. Uma linha dramática criada em base, por conceito, estrutura, linguagem e jogo, com os processos criativos da luz enraizados nos processos criativos da cena.

Forjaz (2008) comenta sobre Craig e a criação dos *screens*, em que a luz era um potencial, pois sob a ação da luz trazia uma relação com as formas. “Assim a relação entre essas formas e a luz possibilita uma infinidade de movimentos e atmosferas que podem acompanhar a compreensão dramática de qualquer peça. Não é possível para Craig, pensar os Screens sem a mobilidade da luz” (FORJAZ, p. 164, 2008).

O espetáculo *Nós*, do Grupo Galpão, com a direção de Márcio Abreu<sup>35</sup>, em comemoração aos 30 do Grupo de teatro de Minas Gerais é um dos espetáculos que percebi, enquanto espectador, a dramaturgia visual da luz, construída a partir do jogo. Ao meu ver, a criação de luz de Nadja Naira<sup>36</sup>, e operada por Rodrigo Marçal<sup>37</sup>,

---

<sup>35</sup> Ator, diretor e dramaturgo, natural do Rio de Janeiro.

<sup>36</sup> É iluminadora, atriz e diretora. Assina a Criação de Luz do Espetáculo *Nós* do Grupo Galpão.

<sup>37</sup> Além de coordenador técnico do Grupo Galpão, atua como Iluminador, coordenador técnico e técnico em iluminação cênica para Cia. 's de dança, grupos de teatro, músicos, performers e artistas plásticos.

coordenador técnico do grupo, se estabelece como elemento de tensão da cena. A luz segue uma linha fragmentada, atemporal e com tempos de cena com algumas diferenças. Cenário e sonoplastia seguem a mesma linha, a luz então corrobora com esses elementos do jogo de cena, criando as atmosferas que surgem em cada quebra de cena e/ou novas repetições. Cores e ângulos ajudam na criação dessas atmosferas. Nas primeiras cenas do espetáculo, em que há repetições das cenas, a luz se estabelece de forma um pouco mais realista, com o uso de refletores fresneis a pino 75º aproximadamente, com gelatina corretivo *Pale Gold Amber*, uma cor com temperatura mais quente, recortada em cima da mesa e dos elementos de cenário. Após um tempo a cena volta a ser repetida, de uma nova forma, com uma mudança no texto, de intenções e de velocidades das falas, um som começa a entrar aos poucos mostrando que algo vai acontecer, então há uma mudança na luz, que agora passa a ser feita com refletores PC e gelatinas corretivo C.T. Blue, com uma temperatura mais fria. O tempo todo a luz está presente, de forma fragmentada, como a dramaturgia da cena. Em um determinado momento do espetáculo, há uma nova ruptura na cena, em que os atores vão servir sopa à plateia, a iluminadora propõe então uma quebra. A cena é, assim, iluminada com refletores “Vapor Metálico” com lâmpadas de vapor de mercúrio e luz branca, uma “luz de serviço do teatro”, como uma quebra de realidade em que há uma proximidade artista x plateia, depois a luz estabelece novamente numa outra perspectiva.

A luz de Nadja também potencializa as cenas musicais, com recortes, sombras e reflexos que se encaixam nas sutilezas das cenas musicadas do espetáculo. A iluminação do espetáculo *Nós*, apesar de conter muitos efeitos, em nenhum momento, ao meu ver, ultrapassa a cena, mas está o tempo todo presente numa relação igualitária com a ação dos atores, músicas e cenário. Uma luz que tem estrutura, linguagem e jogo como base de sua dramaturgia dentro espetáculo, e que termina numa grande festa de comemoração do grupo, em que a luz também propõe esta ideia.

Ressalto aqui, desconhecer o processo criativo de *Contêiner*, espetáculo que citei anteriormente a esse. Porém, decidi conversar com os artistas do Grupo Galpão, que trabalham no espetáculo *Nós*, para conhecer mais sobre o a luz do espetáculo e o seu processo criativo, já que realizei o relato acima como um espectador sobre aquilo me afetou de percepção da visualidade.



Conversei então com a iluminadora do espetáculo, Nadja Naira, e perguntei se foi possível experimentar a luz já na sala de ensaio e/ou em que momento a luz passou a se tornar presente no espetáculo. Nadja falou sobre a luz enraizada já dentro do processo de montagem do espetáculo e do diálogo com as outras dramaturgias que compõe a cena.

Como trabalho com o Marcio Abreu, o diretor, há 17 anos, nosso processo de criação começa bem cedo. Assisti os últimos 40 dias de ensaio. Integralmente, mesmo quando ainda eram cenas soltas, sem sequência definida. O trabalho com a cenografia também se deu em processo longo e estudado. Temos luminárias embutidas no cenário por exemplo e isso demanda tempo de testes para execução. Ficamos 10 dias no espaço onde aconteceu a estreia. Pudemos testar cenografia, música, luz e etc. com bastante calma. NÓS é uma luz que penso o espaço. Em como unir palco e plateia, ou em como separar o espaço da mágica, da imagem, da cena. Uma mistura bem equilibrada da peça que mistura intimidade e exposição. Às vezes é muito cru, outras é muito poético. Tudo acaba numa grande festa que convida o público pra dançar, subir em cena, invadir a cena. É uma peça de memória do grupo, e isso me fez usar as torres de luz que eles costumam usar nas apresentações de rua. O peso da história deles. (ENTREVISTA COM NADJA NAIRA)

Comentei com a mesma, sobre as minhas sensações com o espetáculo. E conversamos também sobre a importância do coordenador técnico e operador de luz nesse espetáculo, a importância que ele tem no espetáculo e no processo criativo contínuo da luz no decorrer das temporadas do espetáculo. Nadja comenta: “É uma luz que pensa a partir do espaço. Ela se movimenta em intensidade, ângulos, volume, pra criar novas impressões ou sensações, como você disse. É um grande desafio pra adaptar em cada espaço. Quase uma recriação que o meu assistente, operador do Grupo Galpão há muitos anos faz com arte, Rodrigo Marçal”. Desta forma, se faz necessário compreender a importância da função do operador e técnico de iluminação, que dá continuidade ao percurso e processo criativo da luz.

## **2.2 A luz em processo**

A luz possui um processo criativo contínuo, sendo interessante que a mesma ocupe e atravesse todos os percursos criativos da cena. Assim, a construção da

visualidade da cena, perpassa ou deveria, por todos os momentos do processo de construção de um espetáculo, sendo desde as mesas de reuniões técnicas, passando pela criação na sala de ensaio, até o momento de execução da luz na realização do espetáculo e com a continuidade das temporadas.

Após conversar com a Nadja, acreditei ser interessante também ouvir o Rodrigo Marçal, responsável pela continuidade de processo da luz do espetáculo *Nós*. Comentei com Rodrigo sobre a adaptação da luz a cada novo espaço, como era para ele realizar esse processo. Ele ressaltou a importância do diálogo com a iluminadora e a relevância de se entender os aspectos importantes do plano de luz.

É, em todo novo processo de criação de luz que eu acompanho, seja como iluminador ou como técnico de luz né, no caso do *Nós*, eu fui a assistência de criação da Nádia, é, eu tento absorver o máximo possível sobre quais elementos são essenciais naquele projeto de luz, é em termos de características mesmo, de ângulos predominantes que são utilizados pelo desenho de luz, é como a gente entende essa luminosidade, porque a gente vai para um teatro com o pé direito diferente, com larguras diferentes né, medidas diferentes, que vão te fazer ter que se adaptar né, elas te levam a adaptar esse projeto de luz e é muito curioso porque às vezes a gente se depara com situações em que a gente descobre possibilidades que enriquecem o trabalho, que dialogam com trabalho e em outra situação em que a gente é sacrificado mesmo, que a gente tem que abrir mão de determinadas características, então por isso que eu acho muito, muito importante nesse sentido a Nadinha, muito, muito especial, assim porque ela, por também ser atriz, ela consegue trazer não só o conteúdo técnico, mas o conteúdo da dramaturgia da luz mesmo, para que você entenda quais são as premissas essenciais daquele trabalho e aí uma vez circulando com esse trabalho você tem essa base né, para saber onde você pode sacrificar, onde você pode adaptar, como você deve adaptar, qual a melhor maneira de adaptar né, uma outra coisa que eu acho importante é que eu geralmente eu tenho acesso às informações dos teatros em que a gente vai se apresentar com alguma antecedência e nesse sentido eu tenho muita, sou muito, eu tento ser né, muito cuidadoso com o projeto de luz de outros iluminadores né, para tentar ser o mais fiel possível a proposta dele. (ENTREVISTA COM RODRIGO MARÇAL)

Rodrigo resalta nesse diálogo, a importância de se estar atento aos espaços em que serão montados o espetáculo, dessa forma, o técnico (a) iluminador (a) já chega com uma proposta de trabalho para o espaço, que por mais que se modifique, já existe aí um caminho para ser seguido. Considero relevante também, em sua fala, a importância de se estar aberto às novas possibilidades que vão surgindo no decorrer das temporadas e que podem ser absorvidas ao plano de luz do espetáculo, em diálogo com criador (a), sempre sendo cuidadoso com a proposta.

Se a iluminação cênica é uma linguagem artística, estabelecida em relação com a ação da cena, então a luz, enquanto objeto artístico, poderá estar em processo contínuo com a possibilidade de que haja mudanças em relação a sua estrutura de montagem e execução, já que se houver uma mudança na cena, quer seja de movimento, tempo, espaço etc., a luz também estará sendo afetada por conta da relação direta com a cena. No jogo luz-cena há uma interação e interferência dos elementos, passando por mudanças e evoluções na cena, que surgem com o decorrer das apresentações.

A luz enquanto projeto/plano de luz é então, dinâmica como a cena. Deve acompanhar as mudanças que ocorrem com as temporadas das apresentações e é preciso que haja uma compreensão das equipes técnicas, que há sempre a possibilidade de se modificar iluminações já montadas. Ressalto, que não há aqui uma proposição de que a luz seja inconstante, mas há um entendimento de que ela não é fixa, e sim que está inserida num fluxo contínuo criativo.

Com o decorrer das temporadas em diferentes espaços, sejam eles em espaços convencionais ou em ambientes mais alternativos, a iluminação passa por novos processos de montagens e adaptações. Cada espaço é novo e a luz passa então a ser montada sempre a partir da ideia original de concepção dramaturgica. Por mais que se leve os mesmos equipamentos como consoles, refletores e/ou estruturas, a luz dificilmente será igual em todas as apresentações. Rodrigo comenta um pouco mais sobre como ele realiza as montagens do espetáculo *Nós*, em que ele procura sempre receber o mapa/desenho do técnico do palco para já realizar as adaptações.

Então o que eu faço é que uma vez estando com esses mapas, nessas plantas de teatros, fotos, relação de equipamentos e tal, eu já faço um estudo prévio de montagem e aí com esses estudos em mãos eu consigo fazer a montagem. Então eu transponho a planta do *Nós* para as plantas desses teatros, quando eles tem né, tem alguns desses teatros que infelizmente são a realidade do Brasil, essa parte de documentação ela é muito precária né, então tem teatro que tem a documentação muito rica, com plantas em escala, desenhos, cortes né, e outros teatros que mal tem um desenho à mão e aí a gente tem que ir se adaptando a cada situação, eu sou muito persistente com isso, então eu ligo pro teatro, já converso com técnico, peço para ele tirar foto, pergunto algumas coisas para ter algumas informações de medidas do espaço e como *Nós* é um espetáculo que tem essa coisa de ter a plateia às vezes no palco eu sempre tenho que fazer esse estudo também porque como coordenador técnico do galpão eu tenho

que fazer esse estudo de viabilidade da montagem. (ENTREVISTA COM RODRIGO MARÇAL)

Rodrigo defende então a ideia de conhecer o espaço de trabalho previamente e assim estar preparado para eventuais contratempos em seu trabalho, estudando a viabilidade de montagem do espetáculo. Ele ressalta também o problema e o certo amadorismo que alguns locais possuem com desenhos técnicos dos espaços e *ríders*<sup>38</sup> técnicos, que acarretam em mais dificuldades para a adaptação da luz.

Percebo que em alguns espetáculos, a luz vai perdendo qualidade durante as temporadas, justamente por não haver uma reflexão de que a luz está sempre em processo, acompanhando as evoluções e modificações de cena. Com as adaptações no decorrer das temporadas a iluminação passa então por essas metamorfoses e evoluções, já que em cada novo espaço surgem as necessidades de se repensar a luz, para recriá-la em um novo ambiente. Rodrigo comentou sobre essas adaptações e a dificuldade que enfrenta às vezes neste percurso, além das percepções que vai absorvendo no decorrer do processo.

Isso me ajuda muito no caso da luz porque eu já chego no teatro com uma proposta de planta, adaptada aquele espaço, vez ou outra eu tenho que adaptar a adaptação né, porque é óbvio né, mesmo com as plantas existentes, na hora que você chega no espaço você identifica outros elementos que vão te atrapalhar e favorecer né, isso é muito rico, eu acho muito rico essa coisa de você circular durante um tempo com o mesmo espetáculo, porque o trabalho ganha dinâmica, você vai percebendo outras coisas que na estreia ali você ainda não tinha consciência né, às vezes até coisas ou tensões do iluminador que você não consegue absorver na estreia, mas que você vai absorver depois. (ENTREVISTA COM RODRIGO MARÇAL)

Assim, ele está atento às possibilidades de novos jogos ou às modificações que vão surgindo também na relação luz-cena. Sendo assim, um processo inacabado, dinâmico e que está sempre em tempo presente, vivo.

Para Vasquez (2015), no decorrer das temporadas, é interessante que o *Light Designer* acompanhe eventualmente as montagens e que assim, reflita se há a necessidade de mudanças de ritmo, tempos, ou que algumas cenas que devam ser refeitas na programação dos consoles. A luz se modifica a cada novo espaço, arquiteturas e maquinárias, se fazendo necessário um novo olhar criativo para a

---

<sup>38</sup> Este é o termo usado para o documento que compila todas as características e informações técnicas de um espetáculo ou de um espaço.

adaptação da luz a cada novo espaço de atuação. Além das mudanças que ocorrem em diferentes tipos de palco, há também mudanças e evoluções da cena, como a descoberta de novas dinamicidades no jogo, mudança de tempos, pausas, mudanças de movimentações e outras variações.

É interessante que técnicos (a) e/ou operadores (as) de luz, que são responsáveis pela execução da luz durante as temporadas, tomem decisões com a base conceitual e dramática da ideia original, que resulte no jogo e na presença da luz na cena. Quando não se está atento ao conceito e dramaturgia da luz, seja por limitação técnica, estética e/ou ética, esse profissional poderá romper com a ideia original do iluminador (a). Dessa forma, criando uma luz com base dramática, conceitual e estrutural, totalmente diferente do pensamento original do criador, o que, ao meu ver, gera um conflito ético e estético. Acredito que isso seja mais difícil de ocorrer quando o iluminador (a) trabalha com uma equipe, contando com assistentes que saibam e respeitem o pensamento central da ideia de luz, acompanhando os espetáculos e executando as mudanças necessárias na luz, já que há necessidade de encaixar a luz a cada novo espaço, devido a diversidade de palcos, refletores, lâmpadas, varas etc. Por isso a importância das equipes de montagem dos espetáculos. Por exemplo, no espetáculo *Nós*, Rodrigo comenta sobre a parceria com a Nadja e o diálogo constante para o processo e percurso da luz no espetáculo, que lhe deu base conceitual e dramática sobre a iluminação do espetáculo.

E aí nesse aspecto, eu acho que a minha parceria como assistente da Nádia foi muito, muito, muito positiva mesmo, porque a gente tem um diálogo muito sadio, muito fluido mesmo, porque ela é uma figura muito dinâmica, é uma figura da cena por ser atriz, mas ao mesmo tempo, domina a parte técnica. Eu também, por ter essa formação né, me formei como ator e sou técnico, então nosso diálogo é bem interessante assim sabe, e ela teve muito esse cuidado de me passar essas premissas assim, durante o processo de estreia eu lembro que a gente ensaiando o espetáculo e a operação da luz, ela ia me explicando, olha isso aqui, tenha bastante atenção com esse aspecto das transições, é até por a gente trabalhar no galpão com atores muito experiente né, eles são muito participativos, dão palpites, então ela também falou assim: “olha, cuidado com isso aqui, porque isso aqui é provável que atores queiram dar palpites e isso aqui precisa ser assim, não pode ser alterado sabe”, e outras coisas que ela flexibilizou (ENTREVISTA COM RODRIGO MARÇAL)

Assim, a ideia é estar em constante diálogo entre os profissionais que trabalham na criação e execução da luz. Estando atento também a algumas outras situações, como a necessidade de alteração nos projetos luminotécnicos, relacionado a quantidade, tipo ou posição, entre outros. Acredito, que o (a) iluminador (a), deva acompanhar esse processo contínuo do espetáculo e da luz, redesenhar, se possível. Plano de iluminação de espetáculo desatualizado, que não correspondem mais com o plano de luz do espetáculo, dificulta o trabalho de companhias, instituições e festivais, pois através destes planos são que as instituições e festivais analisam as necessidades de adquirirem equipamentos para receberem os espetáculos. Esse fator pode resultar em uma perda financeira, pois às vezes são adquiridos novos materiais que acabam não sendo utilizados. Ou, também, resistência de técnicos para se acrescentar algum equipamento que passou a ser utilizado na cena após a criação do plano do espetáculo.

### **2.3. A Luz Enraizada Na Construção Da Cena**

Pretendo então, refletir sobre a importância da luz enraizada e presente já nos percursos criativos da cena. Sem colocá-la como um elemento de “acabamento final”, mas a tornando como um elemento criativo firmado na ação da cena, em que os (as) atuantes possam ter a luz como possibilidade de jogo já no seu percurso criativo de movimentações. Quebrando a ideia e a convenção da luz que chega num momento final de montagem. Não acredito que este pensamento do processo criativo da luz desta forma seja algo novo, ao contrário, há diversos trabalhos que têm a luz como um elemento inserido em um processo criativo da cena, num contexto criativo colaborativo. Como por exemplo o trabalho do Iluminador Guilherme Bonfanti e o Teatro da Vertigem, que desde a década de 90 realizam trabalhos colaborativos.

Com essa reflexão surgem algumas questões: Como trabalhar a luz no processo criativo da cena, se alguns grupos não pensam a cena como processo aberto a questões e mais colaborativos com a equipe? Ou como trabalhar a luz numa sala de ensaio se alguns grupos não possuem recurso financeiro para equipamentos?

Apesar disto, não proponho que a luz seja a partir deste trabalho sempre pensada como um processo colaborativo, mas que haja a liberdade de autonomia criativa do profissional e a interação da luz com a matéria na sala de ensaio. Ressaltando a importância da experimentação na criação.

A partir dessas questões acima, realizei duas perguntas ao Guilherme Bonfanti, a primeira sobre como é o trabalho de criação de luz dele, inserido num processo colaborativo do grupo Teatro da Vertigem, no qual ele é um dos fundadores e integrante da companhia; e a segunda é como se dá esse processo de criação de uma luz para outras companhias e trabalhos, como ele consegue e/ou faz para conseguir a autonomia na criação e experimentação.

Segundo Bonfanti, no Teatro da Vertigem ele está inserido no processo desde a pré-montagem do espetáculo, ele é um artista componente do grupo, desde sua origem, participando de decisões e escolhas que vão além do trabalho como iluminador, como a escolha do que irá ser e a forma como farão os novos espetáculos. Já no percurso de ensaio, ele tem autonomia e liberdade para executar experimentações da luz em cena.

Durante o período de ensaio é e tendo absoluta liberdade e autonomia na construção da minha pesquisa e do meu projeto, o Tó ele só vai discutir luz comigo a partir do momento que eu apresento coisas pra ele, no período de sala de ensaio, no período de experimentação não existe uma interferência dele pra discutir comigo: olha eu acho que essa luz deveria ir por aqui, deveria ir por ali, ele discute comigo a partir do que ele vê, ou seja eu tenho autonomia total de criação até o momento em que ele vê o meu projeto (ENTREVISTA COM GUILHERME BONFANTI)

A direção então, até comenta a luz a partir do que ela já vê de experimentos, mas que qualquer escolha e decisões, são tomadas apenas na apresentação final do plano de luz. Bonfanti também comenta sobre a maneira que ele trabalha com a formação de equipes.

E no processo eu venho é trabalhando um pouco a ideia da equipe de trabalho na luz né, eu venho trabalhando num primeiro momento com estagiários, oficinheiros que depois viraram estagiários e aí acabou virando uma equipe de trabalho que ainda tem um caráter de estágio mas que é uma equipe mais ativa, é uma equipe que tem funções claras, uma pesquisa disso, uma pesquisa daquilo, cuidar desta cena, cuidar daquela cena, você é o responsável pela elétrica, você é o responsável pela pesquisa imagética, você é o responsável é por estar na sala de ensaio todos os dias, você é responsável pelo desenho técnico é e eu vou atuando como um diretor né, é eu vou coordenando essa equipe. (ENTREVISTA COM GUILHERME BONFANTI)

Assim, ele aponta para uma função que, ao meu ver, acredito ser uma evolução da função do iluminador (a), que é uma espécie de diretor (a) visual, no qual percebo no trabalho de Bonfanti e de outros mestres iluminadores. Guilherme foge do trabalho solitário, ao trabalhar com assistentes e estagiários, como ele exemplifica, e que após, são escolhidos os membros das equipes técnicas dos espetáculos no qual ele trabalha. Ele propõe também em seu percurso criativo, um crítico de processo, que assiste ao ensaio e comenta sobre os caminhos e apontamentos da luz em cena.

E desde O Filho pra cá, eu inseri no meu processo, uma figura do crítico que eu vejo muito o Tô fazer isso é e eu acabei inserindo essa figura, é que ele vem em determinados momentos do processo pra olhar o que a gente tá fazendo, o que eu tô fazendo, o que eu tô propondo e poder fazer a crítica, se aquilo que eu me propus a fazer, se aquele caminho que eu digo que tem a minha luz ele tá de fato acontecendo ou não, dessa forma o meu trabalho deixa de ser solitário que ele tem um primeiro plano que e com a equipe, um segundo que é com a crítica e um terceiro que é com a equipe de criação que eu também mantenho contato, discussões, conversas e com a direção. (ENTREVISTA COM GUILHERME BONFANTI)

Um dos fatores importantes e que se diferencia na fala e no trabalho de Bonfanti, é quando ele comenta sobre esse trabalho não solitário e sobre o tempo de processo no trabalho para outras companhias.

Cara, pros outros grupos ou outros espetáculos é muito variável, muito variável em geral o tempo é curto, eu não tenho tempo de processo e eu nunca consegui me envolver quando eu tenho tempo de processo, talvez por esgotar no vertigem essa participação tão intensa, agora no Zé, no Oficina eu de novo me vi em processo absolutamente envolvido e presente com equipe de trabalho, com crítico com tudo, com todos os componentes que eu levei para o Vertigem eu levei pro Oficina e com autonomia absoluta que o Zé ele é um cara que dá autonomia. (ENTREVISTA COM GUILHERME BONFANTI)

Bonfanti comenta sobre o espetáculo *Roda Viva*<sup>39</sup>, do Teatro Oficina<sup>40</sup>, com direção do Zé Celso<sup>41</sup>, no qual eu pude acompanhar dois dias do processo no Teatro Oficina, no começo do mês de novembro de 2018, observando este trabalho de

---

<sup>39</sup> Montagem do Teatro Oficina, que estreou no dia 06.12.2018 no Teatro SESC Pompeia em São Paulo.

<sup>40</sup> O Teatro Oficina Uzyna Uzona, fundada em 1958 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo por Amir Haddad, José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles. Localizado em São Paulo, no bairro do Bixiga.

<sup>41</sup> José Celso Martinez Corrêa, conhecido como Zé Celso. Destacou-se como um dos principais diretores, atores, dramaturgos e encenadores do Brasil. Sendo um dos nomes mais importantes ligados ao teatro brasileiro.



criação dele, com uma prática em equipe entre o Guilherme e seus assistentes. Ele ressalta na conversa, que o processo do espetáculo, que durou cerca de três meses, foi bastante intenso e com bastante envolvimento, com ações nos ensaios, escolhas de funções técnicas, pesquisa teórica, envolvendo o universo do espetáculo e do grupo.

Eu acredito que todos os meus procedimentos estavam lá, eu fui ler o texto, eu fui ler o que Cibele tinha feito, eu fui ler o que Lina Bo Bardi falou do espetáculo, coloco aí no campo da pesquisa teórica, eu fui ver imagens, eu fui me, como que fala isso? Me contaminar pelo universo do Zé!, Pra que eu pudesse criar, então eu acredito que fora do Vertigem esse é um dos poucos lugares aonde eu consegui trazer o meu processo e uma forma de criar que tem dentro do Vertigem, em geral é muito, é e tem um outro cara o Alvis Camozzi que é um cara que eu consigo trazer um processo é de experimentação, de liberdade, de autonomia também que é um diretor, um italiano, ator, diretor porque ele dá muito espaço, e ali eu consigo também trazer uma proposta, muito performativo o trabalho dele né, então eu me coloco com a luz de uma maneira de autoria também muito forte né, não sei se me lembro de outros trabalhos que me deram essa condição, todos me dão liberdade de criação mas as vezes o tempo, então a autonomia está presente em todos mas o tempo diferencia como o processo vai se dá. (ENTREVISTA COM GUILHERME BONFANTI)

A parti daí, afirmo que é interessante haver espaço, tempo de processo e autonomia, para o criador (a) da luz, no processo de construção da visualidade da cena e de seus percursos criativos e a forma de execução dos trabalhos, não só nas ideias, mas na prática. Liberdade para as experimentações e abertura no diálogo com outros profissionais, inserindo a luz nas etapas que também antecedem a cena, não tornando que todo trabalho agora é colaborativo, mas que ele não é solitário, à parte, de encaixe na cena, mas uma co-evolução conjunta cena-luz, já que a luz está envolta numa camada de tessituras dramatúrgicas, é necessário que ela dialogue com as outras camadas que envolvem a cena também.

O tempo também é necessário neste percurso, o tempo de experimentação, pesquisa, planejamento e de diálogo com a cena. A luz como uma criação conjunta de movimentos. Sem as correrias de processo criativos de um mês ou de até uma semana antes das estreias.

Quando comecei meus trabalhos de criação em luz, me inspirei sempre em um iluminador local, Walter Façanha, no qual observava sempre seus trabalhos e de

alguma forma eu conseguia aprender algo sobre a dramaturgia e a visualidade do espetáculo, apenas como um espectador de seu trabalho. Lembro de assistir ao espetáculo *O Cantil*<sup>42</sup> em 2008, de ficar fascinado com a presença da luz no espetáculo e de me sentir motivado a me tornar também um iluminador, por intermédio dessa experiência como espectador. Com um tempo, passei a ver alguns outros trabalhos que considero serem uma referência no trabalho do Walter, como *Respiros*<sup>43</sup>, *Camille Claude*<sup>44</sup>, *Majestic Bar*<sup>45</sup>, *Ivanov*<sup>46</sup>, entre outros.

Algum tempo depois, passei a operar a luz do espetáculo *Majestic Bar* e a partir daí, ter a possibilidade de entender um pouco mais a forma como Walter pensava o plano de luz. Alguns anos depois, passei a trabalhar com ele no mesmo espaço, o Teatro Dragão do Mar. Um dos fatores que eu sempre identificava no trabalhos com o Walter era sua proximidade de diálogo com as equipes técnicas, ele não contava com assistência de luz, mas estava sempre ouvindo e dialogando com os profissionais que montavam seus espetáculos.

Para esse trabalho, entrevistei o Walter, com ideia de que possamos refletir sobre sua forma de trabalho e criação e entender como é o seu processo criativo. Uma das perguntas que fiz ao Walter, foi como ele pensava em seu trabalho essa questão de possuir ou não uma assistência de luz, ele pontuou que há uma dificuldade financeira para que isso ocorra no estado (Ceará), já que a grande maioria dos grupos ou companhias não possuem dinheiro, incentivo e verba que garanta uma equipe de profissionais para executarem a luz dos espetáculos, e que abirmos mão do trabalho, isso poderá resulta numa piora ainda maior na questão da iluminação cênica local.

Não me sinto confortável, por exemplo, para convidar ninguém para ser meu assessor (...). Então eu nunca tive assessor, eu nunca tive alguém em que eu estou criando a luz e a pessoa está desenhando, ou eu estou falando, vamos agora trocar esse canal aqui, vamos

---

<sup>42</sup> O espetáculo do Grupo Teatro Máquina, apresenta ao espectador uma viagem sem espaço e tempo definidos, onde dois homens seguem à procura de algo. Para o patrão a viagem é urgente e aterradora, para o empregado é apenas objeto de seu ganha-pão.

<sup>43</sup> Espetáculo da Cia. Fuzuê, que aborda a linguagem do circo e da dança.

<sup>44</sup> O espetáculo *Camille Claudel*, escrito, dirigido e interpretado por Ceronha Pontes, apresenta o gênio da escultora francesa, impresso em sua obra e em sua personalidade. O espetáculo já circulou por diversas cidades do Brasil.

<sup>45</sup> *Majestic Bar* é o sexto espetáculo de conclusão do Curso Superior de Tecnologia em Artes Cênicas do IFCE que mescla técnicas do teatro, da dança, da literatura e da música.

<sup>46</sup> *Ivanov*, da Grupo Teatro Máquina, conta a história de um homem ensimesmado com seus conflitos interiores. O Espetáculo Circulou por diversas cidades e festivais pelo país.

acrescentar mais isso aqui, e a pessoa está fazendo. Seria um enriquecimento para ela, para mim seria uma diminuição do trabalho braçal, e deixava o intelectual mais tranquilo para você pensar, que eu acho que esse é o papel mesmo do assessor do iluminador. Mas isso não acontece por questões financeiras. (ENTREVISTA WALTER FAÇANHA)

Porém, percebo que as equipes técnicas locais, em sua grande parte, auxiliam bastante o trabalho de iluminadores, tanto no caso do Walter, como no meu ou de outros iluminadores. Não sei se como uma forma de compensação por termos essa falta de financiamento em nossos espetáculos. Por exemplo, equipes técnicas como do Teatro Dragão do Mar, Caixa Cultural, Teatro RioMar, Cine Teatro São Luis, possuem um diálogo e um auxílio que engradem e fortalecem bastante os trabalhos que são realizados nesses locais.

Outro fator que sempre me atentei ao processo do Walter é a forma como ele experimenta suas criações. Já que por conta da realidade de mercado em iluminação cênica local, as companhias não costumam trabalhar com a iluminação na sala de ensaio, ou possuem, conseguem, pautarem, teatros para realização de ensaios, algo que considero fundamental. O que percebi é que mesmo sem essa experimentação prévia, a forma como ele organiza e planeja a execução do trabalho acaba evitando que alguma luz vá para cena, sem haver alguma experimentação antes, nem que seja entre ele e a equipe técnica. Outro ponto é que por trabalhar no Instituto Dragão do Mar, a sempre uma facilidade maior para se conseguir o teatro para realizar algum teste. Perguntei para ele como era esse processo, se havia experimentação na sala de ensaio, ou processo criativo conjunto.

De certa forma, eu sou privilegiado porque já trabalho aqui (Instituto Dragão do Mar) há um tempo e meio que tenho um teatro a disposição para poder ajudar. Eu vejo nessa questão, às vezes até eu fico um pouco assim, será que eu tô agindo de uma forma errada? Porque eu estou ali agindo em benefício próprio, porque eu tô pensando para eu fazer um espetáculo melhor, mas de qualquer forma não é para mim, é pro espetáculo, se é pro espetáculo é para arte, para cultura, então eu meio que fico com a mente limpa com essa história, assim então aí eu tenho meio que um laboratório que é o teatro, que eu tenho essa permissão de poder entrar e poder fazer isso, eu acho isso é uma grande coisa boa para mim, tanto é que às vezes quando acontece de outra pessoa pedir, eu também sempre vou por esse lado porque sei que é importante. (ENTREVISTA WALTER FAÇANHA)

Acredito que todo esse benefício que ele pontua em sua fala, retorna de certa forma para a qualidade e o pensamento da iluminação cênica local, pois a sua criação artística foi fundamental no meu processo e percurso profissional, como já citei acima, por exemplo. Assim, há também em seu trabalho a experimentação e o laboratório criativo. O seu processo criativo é mais solitário, mas em determinado ponto do processo, essa experimentação torna-se colaborativa, de encontro com outros profissionais e de ver a interferência da luz nos objetos e corpos, ainda no processo criativo da cena, antes da estreia. Ele finaliza: “Tendo esse teatro que eu consiga fazer essas experimentações antes da estreia, eu acho muito importante e é o que deveria todo mundo ter”.

Conversei mais com Walter sobre o seu processo criativo antes dessas experimentações, o processo prévio, antes da ideia almeja compreender como ele trabalha para criar e a elaborar a proposta dramatúrgica da luz. Ele comenta, que o seu modo de trabalho geralmente é solitário, assistindo aos ensaios e realizando a gravação do vídeo do ensaio, dessa forma ele pode voltar as cenas quantas vezes quiser, parar, repeti-las, até surgir uma ideia de luz para cena.

Então em casa, quando estou só e assistindo, não tem ninguém por perto, eu acho que a minha mente ela fica bem radical assim, entendeu? Já que não tem ninguém até meu pensamento, eu posso pensar em coisas que sabe? Então é uma coisa que eu tenho que talvez fazer uma terapia para resolver isso aí né, mas aí eu gosto de criar mesmo sem ter ninguém por perto, sem ter nenhuma interferência mesmo né, mesmo que seja visual de alguém olhando para mim, entendeu? Aí é onde acontece realmente a criação, porque aí cara, a criação não é mesmo uma sequência assim, o que é que eu vejo, tou criando na sequência, sempre eu vejo todo, mas começo a criar do início do espetáculo até o fim, mas tem um ponto ali que eu não consigo resolver, eu prefiro resolver isso que do que continuar, entendeu? Aí eu consigo pausar aquela imagem até a gente conseguir entender o que é que tem que ser feita ali. (ENTREVISTA WALTER FAÇANHA)

Dessa forma, quando houver o encontro com a companhia ou os profissionais técnicos do espetáculo, já há uma elaboração da ideia e de como ela deve ser executada. Walter complementa:

Às vezes acontece de que você não consegue na hora, e assim, pode parecer assim piegas, mas às vezes você dorme aí você consegue sonhar com aquilo ali, aí já aconteceu algumas vezes eu acordar assim no meio da noite com uma ideia, aí rapaz, a ideia é essa! Aí você perde

o sono no meio da noite e já continua o processo, aí a maioria das vezes quando acontece isso ela vira a *Key Light* do espetáculo. (ENTREVISTA WALTER FAÇANHA)

O processo criativo de escritura dramaturgica da luz do Walter é então contínuo, de se resolver cena por cena e chegar ao um todo do que é realmente o plano de luz do espetáculo. É interessante também, que de certa forma, todos espetáculos que citei acima, no qual assistir no começo do meu percurso, possuem uma cena de luz marcante, como: as estrelas e os caminhos do espetáculo *Cantil*; os canhões seguidores de *Respiro*; o sol na vida de *Camille Claudel*, que é a cena da luz direta no olho do público; A composição da sala de *Ivanov*; A dramaturgia fragmentada da luz de *Majestic Bar*, como a cena do quadrado, a construção do bar, entre outros.

A partir das entrevistas, percebi que se faz necessário aqui entender diferentes realidades de grupos e companhias, desde as consagradas companhias até aquelas que estão iniciando-se, algumas possuem recursos, espaço, teatros para terem profissionais e equipamentos para trabalharem já com a iluminação, como no caso do Teatro Oficina, mas a grande maioria das companhias do país não, porém, a questão é de que forma eu posso já trazer a luz para o meu processo e para dentro da minha realidade?

Reflito então sobre alguns pontos de meu processo, por exemplo, o uso alternativo de refletores e equipamentos na sala de ensaio me ajuda a repassar alguma proposta mais interessante para que os artistas já visualizem. Pois quando estou criando cenas, algumas vezes, me deparo com a necessidade de sugerir à direção algumas mudanças de movimentações e posições, ou até de fazer com que os artistas fiquem mais atentos às movimentações da luz, seus tempos e suas propagações, atentos no sentido de perceberem e reagirem a essas modificações ou a presença da luz. Sempre compreendendo também que essas ideias e pensamentos podem, ou não serem aceitos pela direção e, só realizo essas proposições quando vejo que há uma abertura no diálogo.

Acredito ser importante para os atuantes, já perceberem e verem a materialidade da luz presente no seu jogo de cena, ao contrário de apenas imaginá-

la no período pré-estreia e ver a sua materialidade apenas nos dias de estreia. Moura comenta sobre a luz no processo criativo do ator.

Vejamos por exemplo o caso do ator: quando o mesmo começa a interagir com o processo criativo da luz, passa a entendê-la como uma constituinte de uma gramática da cena, que contribuirá para criação de sua personagem, principalmente no que diz respeito, aos aspectos de atmosfera, tempo e emoção. Esse mesmo processo de troca do ator pode ser estabelecido com todas as demais linguagens, trata-se de uma fusão de experiências, de uma mistura, que passa a compor sua poética e que reverberará em muitos outros processos criativos que vier participar (MOURA, 2014, p.16)

Como iluminador percebo que quando posso experimentar as diversas possibilidades visuais que vão surgindo no decorrer das montagens, consigo trabalhar uma dinamicidade de jogo mais precisa, levando-me a perceber as diversas possibilidades luminosas que vão surgindo e que vão além dos “projetores cênicos” que conhecemos. Noto, que existe às vezes uma limitação no pensamento do iluminador, em que não é possível jogar com a luz na sala de ensaio porque não se tem “projetores cênicos”, já que estes iluminadores ficam presos ao estilo e uso dos equipamentos cênicos mais convencionais<sup>52</sup> para as suas criações, com apenas uma possibilidade de ideia e recurso de iluminar a cena.

Há também alguns casos, em que os iluminadores não conseguem experimentar suas ideias criativas para luz antes da estreia. Quando isto ocorre, a ideia da luz perpassa apenas pelo imaginário do coletivo que estreará o espetáculo. O iluminador repassa ao coletivo o seu pensamento criativo para a concepção da luz do espetáculo e, a partir de então, o ator passa a imaginar, dentro de suas limitações, o como será essa luz e de que forma ele poderá se utilizar dela no decorrer da ação. Compreendo que essa forma mais tradicional dificulta a interação entre a luz e o movimento e deixa a luz num percurso criativo sem processo, ou com processo criativo muito limitado.

Experimentar a luz no processo criativo, juntamente com a criação da cena poderá possibilitar ao iluminador uma gama maior de possibilidades de criação e diminuiria as chances de erro no jogo luz e cena, pois como afirma Camargo (2015,

---

<sup>52</sup> Projetores convencionais como: PC, Fresnel, PAR 64, Elipsoidal, entre outros.

p.92): “as experiências com iluminação têm demonstrado que a luz só se realiza completamente quando posta em contato direto com a cena, em seu fluxo intenso e vivo, e não de modo separado, por escolhas e decisões a priori”. Assim, a luz cênica não se completa sem a ação, quebrando uma convenção que existe na realidade cênica de alguns coletivos. De que se é somente no dia da estreia, que dar-se o nascimento da luz, pois neste momento é que o iluminador pode finalmente pôr em prática seu pensamento e que os atores/bailarinos podem ver e jogar com esse novo elemento, que sai do imaginário e que passa a compor o jogo de cena.

Para Camargo (2012), há uma diferença entre prever o efeito da luz sobre a cena e o resultado concreto que se vê no palco. Somente através da experiência da luz em relação a cena é que se consegue obter uma resposta das propostas prévias almejadas, nesse caso, não se resumindo apenas no envio da luz, mas na resposta dos corpos e objetos em termos de reflexão, absorção e refração. Com isso, reafirmo a fala de Camargo: “só é possível perceber como se dará o resultado da luz em cena quando radiações eletromagnéticas passam a interagir com o eletromagnetismo dos corpos”.

A operação de luz é o momento em que o jogo se faz real, por intermédio dessa função é que a luz se faz presente na ação. Quando estou como operador de luz, parto do princípio de que sou parte da ação da cena, contracenando com atores e espaço. É interessante que o operador não esteja somente assistindo uma obra e trocando a luz no momento das deixas, como algo mais burocrático, mas com a compreensão de que a operação de luz seja o momento em que a iluminação se realiza, tornando-se arte, onde lhe é dado o devido sentido semiológico através da cena, a realização de sua presença cênica. A operação de luz exige um estado de atenção, é momento do jogo cênico, da troca dos movimentos. Forjaz comenta essa troca, a partir de Loïe Füller e Bablet:

É a luz que age, impulsionando movimento, tornando-se o fogo que agita o corpo, a energia vital do espetáculo. Basta luz e corpo para criar uma coreografia e uma nova ação móvel de espaço-corpo. Terá a Luz, portanto, múltiplas funções no espetáculo: uma luz cenografia, uma luz música, uma luz coreografia, e por fim, uma luz dançarina que anima uma dançarina luz. O ponto de contato entre naturezas tão diversas

como o corpo humano e a luz – O MOVIMENTO. (FORJAZ, 2008, p, 97)

Larrosa (2002) fala sobre a experiência como algo que nos passa, que acontece conosco e nos transforma, da sensibilidade e da busca da verdade possível no trabalho artístico. Toda ação praticada numa experiência modifica quem a pratica e quem a sofre. Operar uma luz é uma experiência de uma relação de correspondência entre a movimentação da luz e a da cena. De modificações e mutações, entre as ondas de radiação eletromagnéticas e os movimentos, a ação, corpos e objetos.

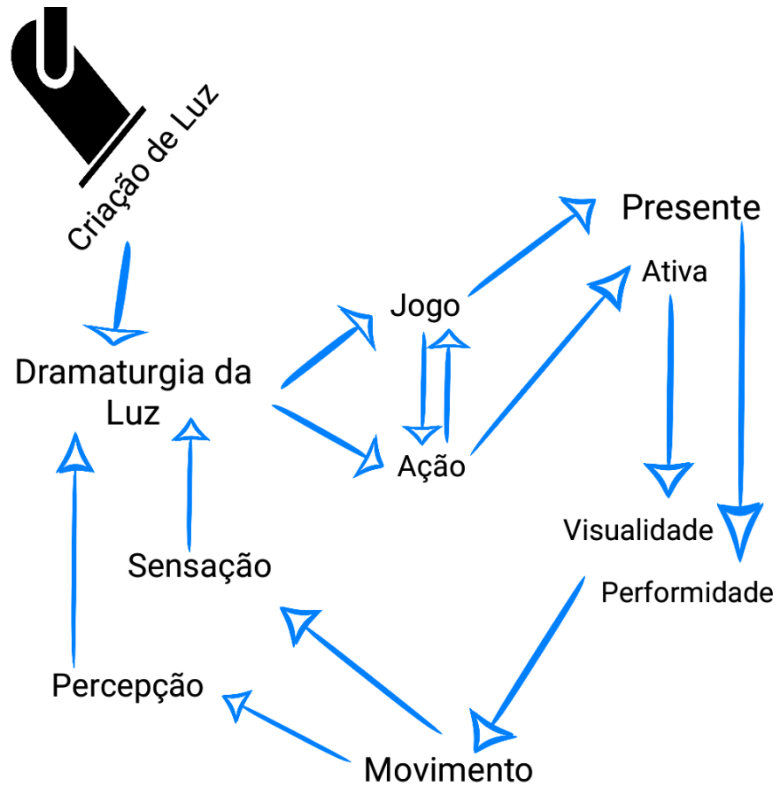
Há então um entendimento da função do operador, como aquele responsável por executar a luz dentro do jogo. As proposições e evoluções dos movimentos, a respiração dos corpos, a dinamicidades das mudanças e tempos na luz. Espaços de atuações, potencialidade de ações e construção de signos e sensações, só ocorrem, a partir da operação, da funcionalidade da atividade de iluminar.

Assim, existe na luz uma composição visual, uma linguagem. Nisto, o pensamento de que a luz presente na cena é sempre aquela que é necessária ao jogo, evitando, portanto, o uso desnecessário ou repetitivo de efeitos. Desta forma, a luz é pensada não somente como imagem, mas como composição direta da cena. A Luz como movimento. Mais do que somente imagem visível, ela é um percurso visual que caminha com as ações do espetáculo.

Desta forma, finalizando essa primeira discussão sobre a luz presente, esquematizei alguns caminhos e pensamentos que esta pesquisa trouxe até o momento, por intermédio dos pontos comentados e refletidos chega-se ao seguinte esquema:



Figura 7 — Cartografia Luz Presente



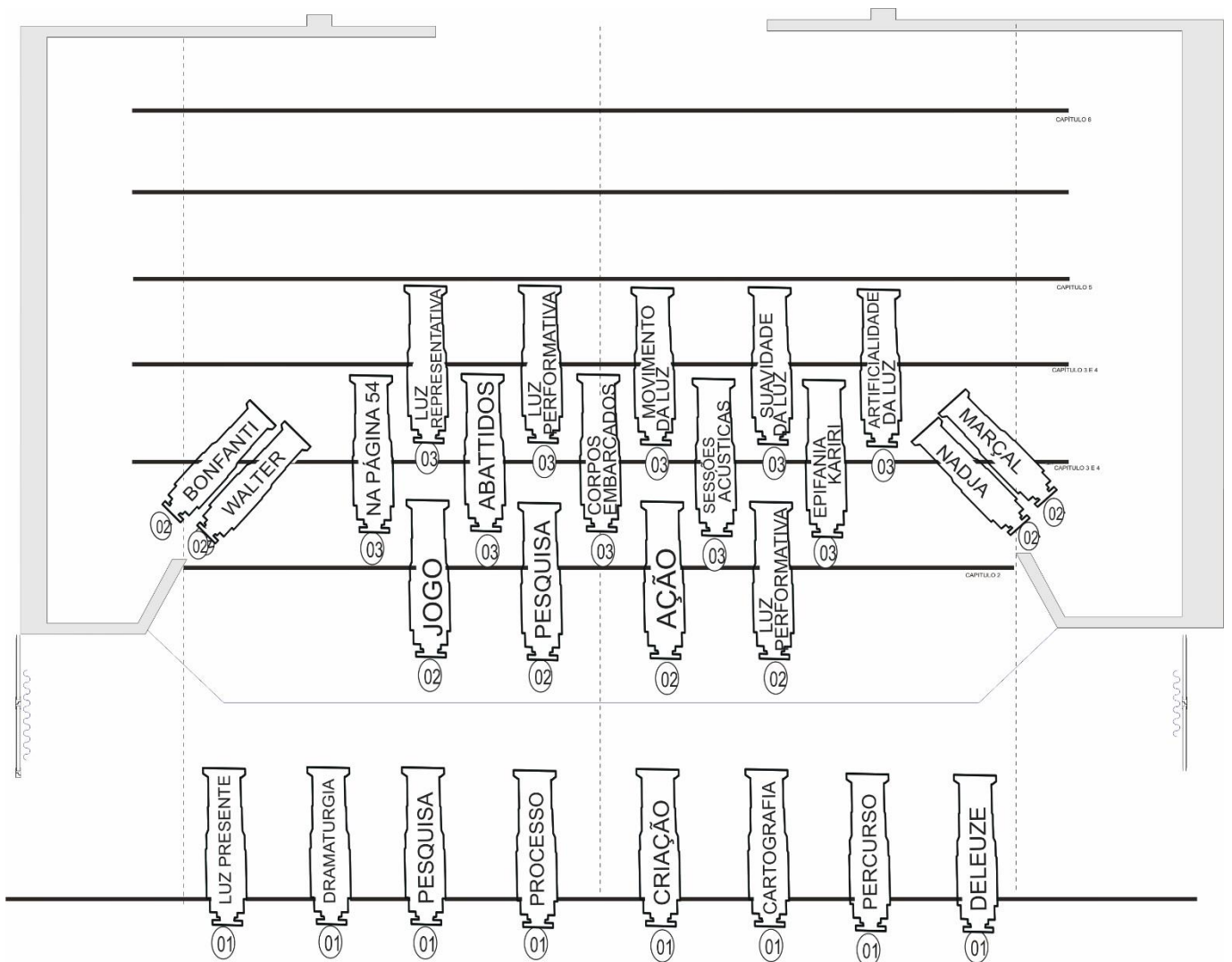
Fonte: Autor

Assim, pode-se constar através do campo de observação dessa cartografia (pesquisa) que o processo de criação em iluminação cênica, com sua atenção voltada a sua concepção dramática, (a luz) é baseada e firmada no jogo e na ação. Através disto, são desenvolvidas algumas variações, como a luz presente em tempo e espaço, real e dramático, jogando e trocando relação com o movimento dos corpos e objetos. A luz ativa como ação, como algo que modifica, interfere, revela e desvela, resultando numa performatividade da luz, construindo a visualidade da cena. A partir deste conceito, tudo é movimento, que causa sensações e/ou percepções, fechando o ciclo dramático da luz que compreendo nesta pesquisa.

### 3 A PRÁTICA DA LUZ PRESENTE A PARTIR DO MOVIMENTO

A partir do processo prático e dos meus percursos criativos neste período em que realizei a pesquisa, passo a refletir na experiência de criação que realizei em alguns espetáculos. Assim, penso sobre a forma como eu, enquanto iluminador, insiro a noção de luz presente dentro de meus percursos. Recortei cinco processos criativos de luz de minha autoria. Em três linguagens: teatro, dança e música. Desta maneira, chego a 5 novos elementos do plano desta pesquisa, inserindo também no desenho deste plano, as conversas do capítulo anterior como diagonais, que cruzam, reforçam e complementam a luz deste trabalho.

Figura 8 – A Prática Da Luz Presente.



Fonte: Desenho do autor.

Como visto no desenho, inseri agora neste plano dez novos elementos, sendo a reflexão de cinco processos criativos em luz, a partir da análise dos seguintes espetáculos: *Na Página 54*, de Fortaleza, da Cia. Fulô de Talvim, com o processo de criação de luz sendo trabalhado na sala de ensaio de forma bastante colaborativa e com autonomia na criação, trabalhando uma luz representativa, que está sempre no tempo presente do jogo de cena, mas que possibilita a criação de espaços e tempos dramáticos; *Abatidos Na Saída de Incêndio*, espetáculo de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro do IFCE, nesta montagem trabalhamos um processo de luz ativa, performativa, não representativa, com o uso de recursos não convencionais e dentro do jogo de atuação; O espetáculo de dança *Corpos Embarcados*, espetáculo de dança do Coletivo Barlavento<sup>53</sup>, nasceu pela vontade de falar sobre o bairro do Mucuripe e sobre o Fandango, estreou em dezembro de 2017 adentra neste trabalho, da Cia. Barlavento, o espetáculo é uma pesquisa sobre o Mucuripe e as manifestações culturais populares dos pescadores da região. Nesse espetáculo trabalho a luz como troca e complementação dos movimentos da dança, contribuindo para a dramaturgia da cena.

Mais adiante, para refletir sobre o jogo entre luz e sonoridade, realizo a análise de dois trabalhos que executei nesse percurso e que optei cartografá-los por surgirem questões e pensamentos a partir destas criações. Os dois shows foram realizados no ano de 2018, sendo o show *Sessões Acústicas*<sup>54</sup> do Cantor Zéis, de Fortaleza, produzido de forma independente e o outro trabalho é o show *Epifania Kariri*, com a Marimbanda, de Fortaleza; *Irmãos Anicetos*, do Crato; Carlos Malta, músico do Rio de Janeiro; este show foi financiado pelo programa Rumos Itaú Cultural, ambos os trabalhos teriam a gravação áudio visual, seja para DVD ou para plataforma *streaming*<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Coletivo Barlavento surgiu a partir do trabalho *Corpos Embarcados*. O Grupo iniciou-se em 2017.

<sup>54</sup> O show reúne composições de períodos diferentes da carreira de Zéis, que são apresentadas em formato acústico. O show completo pode ser visto pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=U1QXQ-u3KQg>

<sup>55</sup> Plataformas digitais para ouvir música ou assistir a um vídeo em 'tempo real'. Com vídeos na Internet e webcasts de eventos ao vivo, não há arquivo para download, apenas um fluxo contínuo de dados.

No processo criativo de *Sessões Acústicas*, do artista Zéis, de uma certa forma, foi mais individualizado e artesanal. Diferentemente do processo e percurso do *Epifania Kariri*, aquele show era um trabalho independente e sem financiamento, porém, mesmo com as dificuldades financeiras, a qualidade de luz do espetáculo teria que ser bem trabalhada, dentro das suas peculiaridades e limitações.

A ideia central quando ilumino algum show musical é como criar uma visualidade a partir da sonoridade proposta, movimentação de palco e dinamicidade entre som e luz. O percurso com Zéis é sempre muito próximo, por acompanhar o trabalho dele e iluminar seus shows desde o início de seu trabalho, já possuo um conhecimento sobre o seu som e a sua forma de pensar. Sobre o *Epifania*, era um trabalho em que ainda haveria a criação do show, pois seria uma junção entre os artistas.

### **3.1 A Luz representativa de *Na Página 54***

No espetáculo *Na Página 54*, propomos uma construção da dramaturgia da luz através do jogo entre a ação da luz e a ação física, na concepção de luz do espetáculo, alçando uma luz presente. Essa atividade luminosa troca informações com a ação presente da atriz, trabalhando-a não somente como uma constituinte ficcional, mas compreendendo a luz como tempo presente, o tempo real, o momento presente do jogo de cena, efêmero, não representativo, *a priori*, mas como elemento de contracenação.

Procuramos neste trabalho, na sala de ensaio, entender a luz num processo prévio, primeiramente como elemento de composição do jogo, buscando um resultado da interação entre ondas eletromagnéticas da luz e o movimento do corpo da atriz, gerando a construção de signos, que porventura resultará numa série de outros elementos dramatúrgicos e dramáticos, como atmosferas, sensações, emoções, tempos e espaços dramáticos.

Para tal, apostamos trabalhar a luz na sala de ensaio durante o processo de montagem e levantamento das cenas, pois assim a atriz perceberia e interagiria com a mesma, entendendo-a como constituinte de uma gramática de cena e de elemento do seu jogo, contribuindo para criação de sua personagem. Acreditando que a experimentação da luz na sala de ensaio, propõe uma concretude da inter-relação entre a atividade luminosa e o movimento corporal, deste modo, é possível perceber

a materialização da luminosidade com a ação, percebendo as trocas de informações e experimentando a maneira em que a luz se faria presente ou de que forma poderá compor melhor a cena. Neste trabalho, além de iluminador, assinei também a direção, em um processo mais colaborativo.

Buscamos então, além da construção dramatúrgica da luz, estabelecer relação com a dramaturgia do corpo da atriz, por intermédio do gesto, movimento e ação vocal da atriz, construindo a ação física. É necessário compreender a ideia de “texturas dramatúrgicas”, já citada no capítulo anterior, para trabalharmos os outros elementos que faziam parte da linguagem da cena e que se entrelaçam dentro da ação dramática.

Meu processo era assistir ao ensaio e gravá-lo, em casa assistia novamente ao ensaio e pensava em proposição de luz, assisti a uns 5 ensaios antes de levar uma primeira proposta para ensaio. Busquei alguns equipamentos que pudessem me auxiliar nessa concepção, como: Mesa de iluminação dmx; 04 refletores PAR LED 18 LED's 3w 220v; 04 refletores PAR 30 com lâmpadas Halógenas de 100w e 220v; Dimmer individual, desses utilizados para ventiladores, com a suporte de carga de 500w e 220v; lanternas das mais variadas; gelatinas de diversas cores; máquina de fumaça; lâmpadas de luz negra.

Em alguns ensaios, optava por montar esses equipamentos de uma forma mais simples mesmo, alguns sem a angulação correta, mas com a ideia de modificar a luz e percebê-la junto da cena.

Na primeira luz do espetáculo, numa espécie de prólogo, que antecede a primeira cena, partimos em busca de uma luz que referenciasse a luminosidade de um cortejo de ritual de sepultamento. Nesta cena, fazemos referência a um espetáculo que se apresentou na cidade de Fortaleza em 2010, *O Pagador de Promessas*. Partimos da ideia das velas, que era iluminação do cortejo do espetáculo citado, porém foi uma luz que não contribuía e não se encaixava no tipo de cena que

estávamos propondo. Utilizamos então uma lanterna de LED, com uma gelatina R#20<sup>56</sup> e por um tempo tivemos a cena dessa forma.

Em um ensaio, experimentamos a possibilidade de trabalharmos com celular (smartphone), já que ele é um adereço usado algumas vezes durante o espetáculo. Assim, trouxemos a luz da lanterna do celular presente na construção desta luz. Desta forma, a luz aparecia com uma boa qualidade de intensidade e brilho para cena, além de uma abertura angular maior, que construía uma sombra atrás que aumentava de tamanho à medida que a atriz se movimentava para a frente do palco.

É interessante já ressaltar aqui que em algumas cenas do espetáculo há referência a outros espetáculos cearenses, essas referências exploradas através de elementos ou da representação de cena, de alguns destes. Assim, por exemplo, em algumas cenas eu já possuía a ideia de como iria ser a luz, já que iria fazer referência a luz dos espetáculos. Assim, há uma cena que é uma referência ao espetáculo *O Maquinista*<sup>57</sup>, do iluminador Wallace Rios<sup>58</sup>, nessa cena eu busquei trazer um pouco da cor da cena com uma cor mais para o âmbar. Ou em outra cena que fazia referência ao espetáculo *Woyzeck High Tech*<sup>59</sup> em que a cor *Blue Green*<sup>60</sup> era bastante utilizada.

Assim, começamos com a luz da lanterna do celular e a quebramos bruscamente com a entrada da luz ambiente do espetáculo<sup>61</sup>. Aqui começamos o espetáculo. Chamo de luz ambiente do espetáculo a luz que irá delimitar sempre o tempo e o espaço presente da personagem, que está na porta do teatro, esperando para assistir à estreia da peça de seu filho. Escolhi a cor azul para surtir o efeito de contra-luz pela reflexão e absolição que resulta na luz em contato com o guarda-chuva transparente. A atriz trabalha basicamente o espetáculo todo dentro desse foco, feito geralmente com refletor elipsoidal 25-50°, com a afinação desfocada. Essa luz

<sup>56</sup> Gelatina Rosco Super Gel Amber Médium

<sup>57</sup> A história de um "ator" trambiqueiro que entrou para o bando de Lampião com a promessa de montar uma peça de Shakespeare. Esse é o enredo do espetáculo *Maquinista*, do grupo Pavilhão da Magnólia (Fortaleza-CE)

<sup>58</sup> Iluminador Cênico. Design de Interiores. Professor de cursos livres em iluminação cênica.

<sup>59</sup> O espetáculo "Woyzeck High Tech" é a história de um homem, Miliciano e miserável, que em crise vive numa comunidade onde a moral e os bons costumes são o padrão de um "homem de bem". A peça dirigida por Gabriel Matos é uma montagem da turma 2009.2 do Curso de Licenciatura em Teatro do IFCE.

<sup>60</sup> Gelatina Rosco Supergel Light Blue Green, de referência R#76.

<sup>61</sup> Posuo uma luz ambiente do espetáculo, nesse caso, ela é feita por um elipsoidal 15-35° da frente, no ângulo de 45°, desfocado, somado ao contra luz azul R#74 (Nitgh Blue da linha Rosco Supergel) em dois refletores PAR lâmpadas #5.

para nossa composição de cena delimita o espaço cênico físico. A luz do celular volta ainda na primeira cena com a atriz utilizando-a como um espelho de bolso. Descobrimos depois, que a fumaça ajudava melhor na delimitação do espaço, na composição dessa luz, além de se perceber o faixo bastante definido da luz do celular na fumaça.

Em uma cena estávamos com dificuldade de termos uma ideia para a mesma, havíamos testado algumas possibilidades de movimentações com atriz, mas não chegávamos a algo satisfatório. Partimos então para a leitura do texto:

Outro dia Joaquim me arrastou para ver um negócio chamado Intimidades Vazias, um trabalho sobre a fragilidade das relações na sociedade capitalista, experimento (...) Já fui incomodada, antecipando aquilo que, segundo ele, era pra incomodar. A cobaia eu, isso cobaia, ele espera que eu termine de ver uma peça dessas levante o braço e aceite a esquerda como meu único salvador, quer que eu me converta a esse mundo do tudo pode, até criança tocar adulto pelado, tudo é bonito, tudo leva ao pensamento, à crítica social, etc. Não caio nessas armadilhas. Isso aqui é zona de aço. (TEXTO NA PÁGINA 54)

Neste momento, quando a personagem Célia se refere a ser cobaia, imaginamos a cena como uma espécie de hipnose, como se os espetáculos artísticos fossem armadilhas da esquerda e do comunismo para hipnotizar e realizar uma lavagem cerebral no público. Usamos então o guarda-chuva girando como se fosse um instrumento de hipnose e experimentamos no ensaio uma luz de um refletor no chão, projetando uma sombra do guarda-chuva e nos pés da atriz e refletindo a luz no guarda-chuva, realizando um desenho interessante com a fumaça, e com o movimento do giro no guarda-chuva. Assim, percebemos que a composição da cena já estava transmitindo a informação que queríamos repassar.

Em um outro momento a personagem traz à lembrança o momento em que ela batia panelas pedindo o *impeachment* da presidenta Dilma. Nessa hora, trabalho com uma cor mais clara, buscando uma temperatura de cor entre 5.500k, proponho uma

luz que se assemelhe com a claridade do dia, utilizamos um corretivo<sup>62</sup>. Voltamos a luz ambiente quando o filho, Joaquim, fala com a mãe fazendo uma reflexão sobre os que batem panela. Há então, uma transição lenta, que ajuda na transformação do corpo da atriz e da mudança de tempo da cena, pois quando ela fala: “Cada tiro tem o som da sua panela” trazemos na composição da cena o tempo dramático atual, da espera na porta do teatro.

Propomos em alguns momentos algumas quebras entre a luz ambiente e alguns efeitos, com a finalidade de colaborar com a transição entre ambientes dramáticos e de auxiliar a atriz nas movimentações, em alguns momentos combinávamos que a mudança da luz é que mudaria o estado da personagem.

Na cena seguinte a personagem está assistindo à peça de seu filho, quando tem algumas visões, no qual os ensaios do filho seria uma espécie de ritual, conforme o texto abaixo:

Vendo a mulher do megafone senti um aperto no peito, como se aquilo fosse uma seita, sei que é uma afirmação ingênua, tive pensamentos abstratos e neles me perdi, minha cuca foi se recheando de imagens, a mais hermética, sob luz neon eu vi uma espécie de eucaristia às avessas, como meu filho adorasse a Satã ou animais mortos, coisas assim tipo filmes que não passam na televisão porque são estranhos, impróprios, antiaudiência, sabe? Algo assim eu imaginei, tipo o teatro do Paolo como uma religião macabra, à paisana, observadores de carne nova no pedaço, como abutres avisando ao bando o local onde jaz a carne, esses adolescentes afeminados de curso de princípios básicos de teatro arregaçando suas bundas virgens pros professores sedentos por rabo novo, como faziam na Grécia, onde, por coincidência ou não inventaram o teatro, e então cheguei a acreditar, juro, que todos os ensaios dele eram, na verdade, rituais onde ele dançava nu, uma batida meio de canibais, de Afoxe, um encontro da galera que ficava embaixo do plástico gritando uga-uga, as coisa murcha balançando naqueles corpos despidos correndo, e as mãos sujas de tinta tocavam outros corpos fedendo a maconha, toda essa perversão concentrada dentro desse inferno, desse bacanal... Ai, meu Deus, que perdição, meu filho envolvido com essas insanidades.  
(TEXTO NA PÁGINA 54)

Nesse momento, em conversa com atriz, pensamos na personagem ter uma espécie de devaneio assistindo à peça, um momento de loucura e depois ela falaria no *Black Out* a última frase: “Meu Deus, meu filho envolvido com essas insanidades”. Na cena seguinte, voltaríamos a luz ambiente e traríamos assim a ideia de que tudo

---

<sup>62</sup> Gelatina LF#201 (Lee Filter 202 Full C.T. Blue) de 3.200k – 5.700k.



era apenas algo construído na cabeça dela, um surto. Iluminei a cena nos primeiros ensaios apenas com uma luz negra. Fui percebendo que a quantidade luminosa não estava sendo suficiente, não passava a ideia e não se encaixava no jogo com a atriz. Além de ser redundante, pois a atriz já falava sobre a luz neon em seu texto. Acrescentei o Azul de contraluz. Em algum momento, tive a ideia de substituímos esta luz por um estrobo<sup>63</sup>, com refletores de LED, assim, conforme a atriz falasse mais rápido seu texto, o estrobo a acompanharia, interferindo também na visão dos espectadores, sendo um efeito mais psicodélico, trazendo a ideia da mesma sensação que a personagem tem, ao ver a peça do filho.

Construímos a cena, primeiro com uma transição da luz ambiente para o branco dos LED's de chão, depois conforme atriz vai aumentando a rapidez das falas, acrescentamos o estrobo e vamos aumentando a velocidade dele, conforme a intensidade da cena. Desta forma, a luz encaixou-se e contribui para o jogo da atriz. Após isso, realizamos um *Black Out*, e a personagem grita: "Meu Deus, meu filho envolvido com essas insanidades". Damos uma pausa. Voltamos com a luz ambiente e Célia está assistindo à peça normalmente.

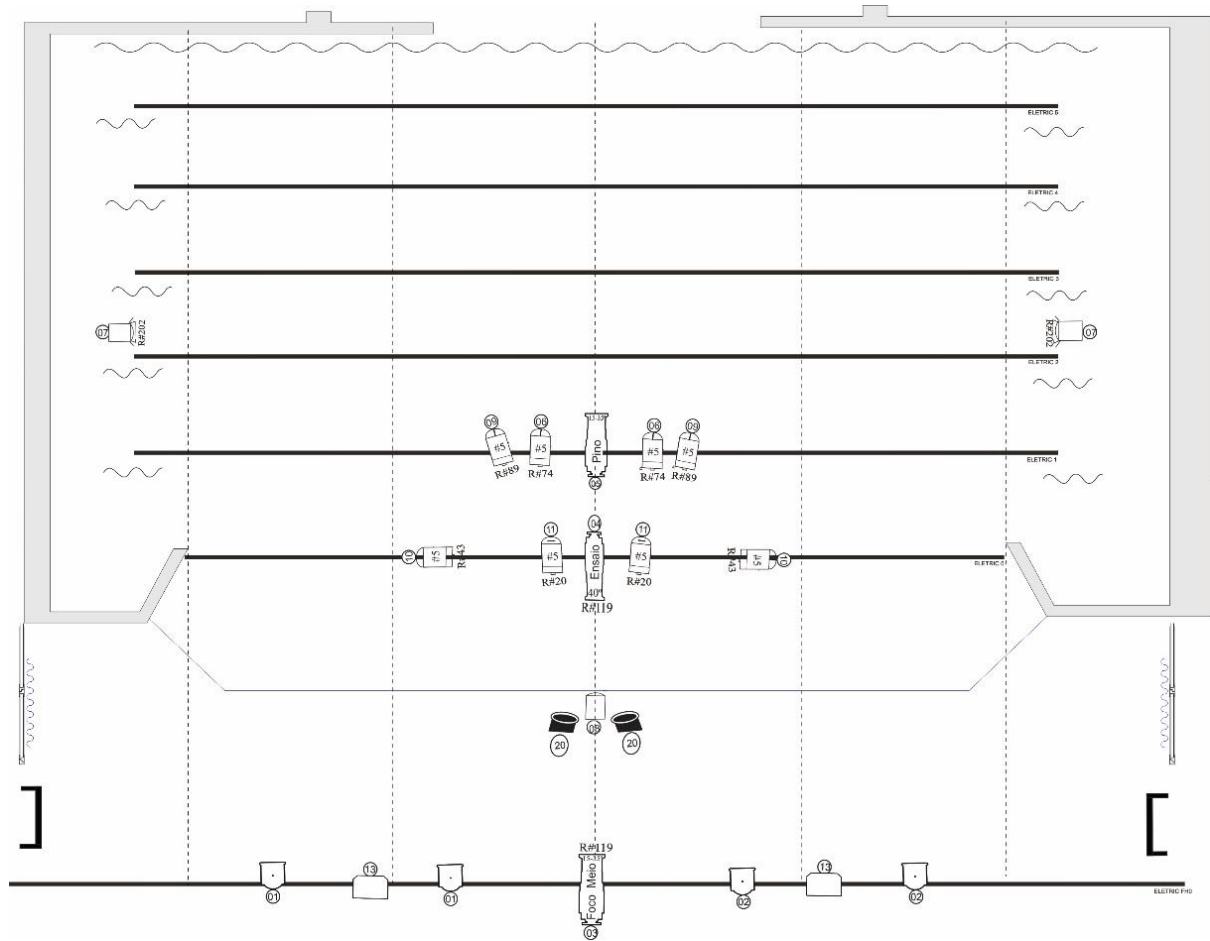
Todo esse processo de experimento na sala de ensaio contribuiu bastante. Na primeira apresentação que ocorreu no dia 08 de março de 2018, Dia Internacional da Mulher, no qual estreamos o espetáculo no Teatro Morro do Ouro (Anexo ao Theatro José de Alencar) já tínhamos toda a composição que julgávamos ideal, chegando plano de luz do espetáculo<sup>64</sup>, com desenho técnico sendo mostrado na figura a seguir.

---

<sup>63</sup> Movimento piscante de luzes.

<sup>64</sup> Insiro o desenho técnico de cada espetáculo comentado neste capítulo, com a finalidade de que possa se visualizar a posição dos refletores no espaço, de acordo com o que já venho descrevendo. Em apêndice, insiro o plano de luz completo, com legendas, roteiro e outros.

Figura 9 — Desenho Técnico de Luz Na Página 54



Fonte: Acervo autor.

Este é um desenho de luz que considero simples e rápido de montar, com apenas três elipsoidais, 08 refletores PAR 64, 02 PC's, 04 Fresnel e 02 Set Light, mas que por exemplo não foi possível montar no Theatro José de Alencar, sendo apenas possível a sua montagem na apresentação no Teatro Sesc Emiliano Queiroz e Teatro Carlos Câmara.

A luz percorre toda essa linha mais representativa e estabelecida no jogo com a atriz. Na cena final do espetáculo, Célia está assistindo à peça do filho. A atriz sai então da luz ambiente, e posiciona-se na linha lateral de PC, no meio do palco. Nesse momento utilizo a lateral de PC, recortada com *bandoor*<sup>65</sup>, sem iluminar o chão ou refletores acima, somada a está luz é utilizada um foco com feixe mais fechado, feito

<sup>65</sup> Acessório utilizado para recorte de luz.

com um refletor elipsoidal 20°. Quando na representação, o filho de Célia entra em cena, que se dá junto a música *mamma morta* de Maria Callas<sup>66</sup>, entra um PC de Chão, como representação da luz que sobra de um palco, em um espetáculo. Começa então nesse momento um jogo entre luz, som e movimentação da atriz, que representa a personagem reagindo e emocionando-se com a apresentação de seu filho.

Considero relevante comentar sobre a estreia no Theatro José de Alencar, já havia trabalhado outras vezes neste teatro e conhecia os limites técnicos do espaço, porém não esperava que ele continuasse regredindo tanto quanto aos equipamentos e equipe. Há também uma dificuldade de diálogo e trabalho com alguns técnicos mais antigos que trabalham no local. Houve uma situação, por exemplo, no qual estava visualizando os equipamentos e o coordenador técnico entrou para retirar refletores que eu usaria, argumentei que iria usar e já havia solicitado em ficha técnica, mas sem sucesso pois não houve qualquer conversa ou explicação, um problema ético que influenciaria na estética do espetáculo. Porém, ressalto que existe uma equipe de profissionais que adentraram há pouco tempo como funcionários, que tentam modificar essa realidade de mal atendimento de alguns profissionais mais antigos. Resolvi esse problema usando meus equipamentos, levei refletores, cabeamento, *rack dimmer*, mesa de iluminação, assim eu não correria o risco de ter uma iluminação diferente da proposta previamente pensada.

### **3.2 A Luz na ação de *Abatidos na Saída de Incêndio*.**

Em *Abatidos na Saída de Incêndio*, assino a iluminação do espetáculo com Walter Façanha, já citado neste trabalho, partimos em busca de uma luz não representativa, mas que estivesse dentro do jogo de cena proposto pela direção e pelos atores. Optamos então por uma luz que estivesse o tempo todo através da

---

<sup>66</sup> Maria Callas foi uma soprano grega, considerada a maior celebridade da ópera do século XX e a maior cantora de todos os tempos.

ideia de jogo com a movimentação, uma luz mais presente, mais ativa, mais performática.

A peça é ambientada em um restaurante surreal, existem fregueses e funcionários se movimentando como frangos, a origem desse comportamento é obscura. Há um princípio de incêndio e a situação foge do controle, desencadeando uma histeria coletiva. Toda essa parte é representativa, após isto, os atores começam uma espécie de manifesto em que as dramaturgias dos próprios alunos passam a ter espaço, além da dança, que é inspirada na coreógrafa francesa Maguy Marin, como inspiração para esses corpos. A proposta da XXVI Turma da Licenciatura em Teatro do IFCE é encarar a violência política no atual contexto brasileiro e refletir sobre que teatro ainda pode ser feito e o que pode ser feito do teatro.

Um dos fatores importantes, pessoalmente enquanto criador, foi o fato da direção do espetáculo propor nos colocar como público para a cena e não como profissionais que também estariam criando, durante o ensaio, gerando assim um incômodo e nos retirando da zona de conforto. Passei a refletir como o espectador poderia sentir o mesmo incômodo que eu estava sentindo, já que aquele ensaio era somente para os dois iluminadores, como fazer o espectador se sentir único no meio de tantos outros espectadores?

Gravamos o ensaio e assistimos a mais alguns, porém o tempo de criação era limitado, cerca de um mês entre primeiro ensaio e a estreia. Me reuni com Walter e passamos o dia inteiro assistindo ao vídeo, lendo o texto, desenhando as ideias e escrevendo o roteiro de cenas do espetáculo. Dessa forma, saímos com uma proposta para entregar ao grupo.

Percebemos então que era necessária uma qualidade de luz na plateia. Já que durante os ensaios nos sentíamos incomodados enquanto plateia, percebíamos que seria interessante pensarmos numa luz que colocasse a plateia dentro do jogo de cena também, e não somente uma de luz de plateia mais convencional. Desta forma, utilizamos de quatro qualidades de luz diferentes para plateia, uma feita com pares foco 5 com o mesmo desenho da luz do palco; uma com 2 *Set Litgh*; uma com as lâmpadas tubulares de LED que caem na plateia e um *peam bean* manipulado pelos atores. Na cena com o *peam bean* um dos atores insulta alguém específico da plateia e neste momento usamos este refletor, manipulado pelo ator para iluminar, focando e falar de alguém que está na plateia, geralmente alguma personalidade da cena local.

Figura 10— Abatidos e a sua excelência: o espectador



Fonte: Acervo do Espetáculo. Foto Iago Barreto.

Uma contradição que constatei neste processo é o fato do grupo propor uma linguagem contemporânea, ou pós-dramática, entretanto a forma em que o espetáculo foi montado é totalmente tradicional em termos técnicos, relacionados a luz, no qual chegamos apenas no último mês de montagem e necessitando encaixar-se dentro da cena já montada, sem haver uma luz que já estivesse presente na sala de ensaio e já jogasse com os atores na criação do jogo entre luz/cena e na manipulação direta da luz pelos atores, em que ocorre em alguns momentos. Em certo momento, até ensaiamos uma coreografia com os atores, em que usaríamos os mesmos como se fossem moving lights, em que quatro dos atores seguravam refletores PC e faziam uma movimentação marcada com os refletores, direcionando o feixe de luz, porém não havia tempo suficiente para garantir a qualidade dessa cena.

No espetáculo trabalhamos uma luz mais representativa no início, no qual propomos a visualidade narrativa de um restaurante, no qual haveria um incêndio.

Construímos algumas luminárias, de forma artesanal, com baldes de alumínio, que chamamos de “panelões”, com lâmpadas PAR 64, foco #2, penduradas nas mesas do restaurante.

Figura 11 — Abatidos E Os Panelões.



Fonte: Acervo do Espetáculo. Foto Luiz Alves.

Quando começa o incêndio, propomos então a queda de lâmpadas em cima da cabeça dos atores, mas sem atingi-los, deixando-as suspensas acima dos atuantes. Utilizamos lâmpadas tubulares de LED que ficam amarradas no urdimento do teatro, por cima da cabeça dos atores e também da plateia, de forma que essas lâmpadas fiquem penduradas e pudessem ser acesas e iluminarem as cenas durante o espetáculo.

Com a queda das lâmpadas trabalhamos com a luz em jogo a proposta de caos em cena, as lâmpadas caem junto com o movimento dos atores de forma que as ações se completam. Elas caem e piscam, a queda da lâmpada é trabalhar também com um recurso criativo que é o risco, que é calculado e realizado com segurança, mas que acaba por prender a atenção e o folego do espectador durante a cena. Na figura abaixo podemos ver como fica visualmente a cena.

Figura 12 — Abatidos E A Queda Das Lâmpadas.



Fonte: Acervo do Espetáculo. Foto Luiz Alves.

Como na imagem, essas lâmpadas caem acima dos atores, despencam de uma altura de aproximadamente 7m e ficam a aproximadamente 3m acima do nível do chão do palco. Apesar de trabalhar com o risco, essa sensação fica apenas aos espectadores, já que as lâmpadas tubulares de LED possuem um peso bem reduzido e são amarradas nos cabos das extensões e em cabos de seguranças, presas a cordas e com fitas, sendo fixadas na estrutura de ferro do urdimento dos teatros.

Com a quebra entre a representação e a não representação que ocorre logo após a cena do incêndio, utilizamos uma “gambiarra” com cordões que são amarrados nas luminárias, “panelões”, e que são puxadas por um ator, neste momento todas as luminárias se movem para iluminar somente a banda que fica na direita alta do palco.

Com o uso dos panelões e das lâmpadas tubulares de LED, trabalhamos com 2 tipos de temperaturas de cor que tornam a luz da cena interessante, que é a



temperatura fria de 6.500k do LED Branco e com as lâmpadas Pares de Temperatura de 2.700k, mais amarelada e quente, isso gera um contraste visual interessante para a cena. Essas temperaturas é o que trabalhamos de cor no espetáculo por exemplo, já que não utilizamos nenhum filtro de gel com cor na iluminação.

Figura 13 — Abatidos e a Temperatura de Cor.



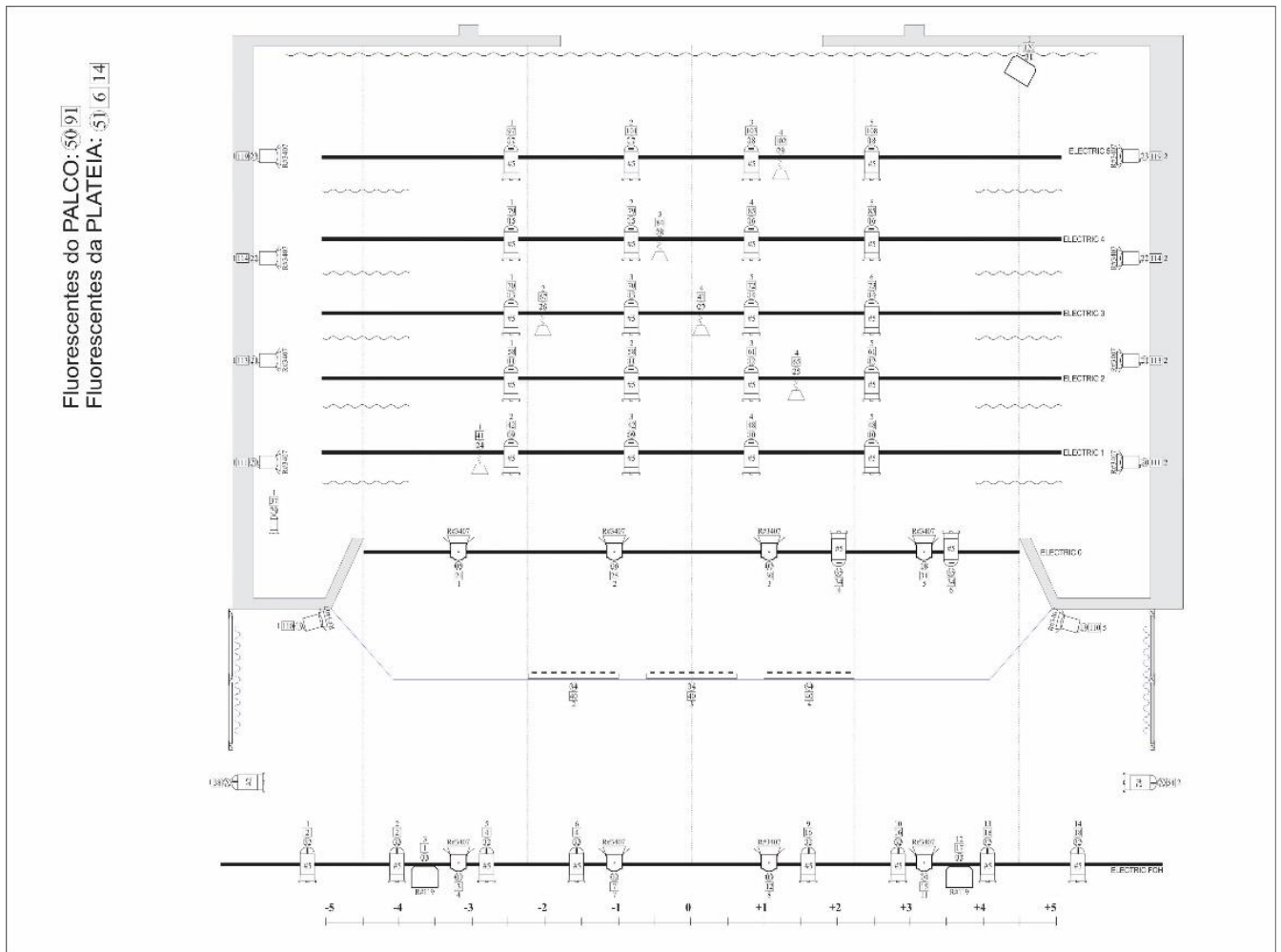
Fonte: Acervo do espetáculo. Foto Luiz Alves.

O fato de haver dois iluminadores contribuiu muito na iluminação do espetáculo e para refletir a experiência de trabalhar um pouco como assistente de iluminação, mesmo como criador, por alguns momentos me coloquei nessa função, além de técnico de montagem e operador de luz em algumas apresentações, a função de assistente é importante e dá uma segurança, suporte e um conforto ao trabalho do iluminador(a).

Antes da estreia, construí junto com meus alunos de iluminação cênica para esse espetáculo, ribaltas com lâmpadas dicróicas Halógenas de 40w e temperatura de 2.700k, revestidas de madeira, postas no limite do proscênio, de forma discreta, que servia para trabalharmos em alguns momentos uma tridimensionalidade a mais na luz. Com a luz vindo de frente, contra, pino, chão e laterais, em outros momentos projetávamos a sombra dos atores no fundo do palco, é possível identificar a posição no desenho a abaixo e no plano de luz que segue no anexo deste trabalho.



Figura 14 – Desenho Do Plano De Luz De Abatidos.



Fonte: Acervo dos Iluminadores do espetáculo. Desenho Walter Façanha.

Foi interessante nesse trabalho refletir a forma de iluminar sem a ideia de representar com a mesma. Experimentado uma maneira de estar dentro do jogo, do insulto a plateia de alguns momentos, sem agredir com a luz, mas apenas fazendo com que o fato de estar iluminado gerasse o desconforto no espectador, sem o incômodo de ter uma luz forte no olho. As lâmpadas que caíam por cima da plateia é também um recurso para retirar a mesma da zona de conforto, em que eles em certo momento estavam se divertindo com as lâmpadas que caíam sobre os atores e de

repente o alvo eram eles. Se o convencional é apagar a luz da plateia para que se possa assistir ao espetáculo e focar a cena, nos momentos que eu a ilumino, com a mesma qualidade de luz da cena, trazemos o espectador como elemento do jogo.

### **3.3 A Luz Presente no movimento de *Corpos Embarcados*.**

Recebi o convite para criar a luz do espetáculo *Corpos Embarcados* algumas semanas antes da estreia, que aconteceria no Antigo Teatro Sesc Senac Iracema, atualmente Teatro B. de Paiva, localizado em Fortaleza. Até o presente momento, o Teatro segue fechado e sem programação, mas que possui um espaço mais alternativo, possibilidade de se trabalhar tanto palco arena, como italiano, ou outra estrutura, já que as arquibancadas são móveis. Possui uma estrutura de Q30<sup>67</sup>, uma equipe técnica e equipamentos locados de empresas.

O espetáculo *Corpos Embarcados* é um projeto de pesquisa em dança, que resultou na montagem do espetáculo, produzido pela Cia. Barlavento a partir do laboratório em dança do Porto Iracema das Artes<sup>68</sup>. Este laboratório tem como proposta principal a investigação, a pesquisa e a criação coreográfica a partir das memórias e matrizes estéticas corporais e ancestrais do Fandango cearense, realizado no Mucuripe. A proposta pretende aproximar o diálogo entre a performance do corpo e o saber tradicional, ressaltando a importância desse encontro das culturas populares com a contemporaneidade. O exercício coreográfico aproximando a brincadeira perdida ao universo da dança, favorecendo, por meio do corpo, um encontro com o saber ancestral<sup>69</sup>.

De início, conversei um pouco sobre o espetáculo com Circe Macena, uma das dançarinas e idealizadoras do espetáculo, fui assistir ao primeiro ensaio, bastante atento às movimentações. Ao invés de gravar o ensaio, o que geralmente faço, preferi fazer anotações das minhas impressões em meus cadernos de criação, ideias possíveis e “impossíveis”, rascunho de desenhos sobre o espetáculo enquanto espectador a partir do movimento da cena.

---

<sup>67</sup> Estrutura de ferro ou alumínio para montagem de palco e estruturas.

<sup>68</sup> Escola de criação cultural, de formação e difusão de cultura e artes vinculada ao Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza.

<sup>69</sup> Texto produzido a partir da sinopse do espetáculo.

Por ser uma dança dramática, o espetáculo conta com cenas bastantes teatralizadas e o grupo optou por realizar a sonoplastia ao vivo, com três músicos em cena. Assim, há na concepção do espetáculo, teatro, dança e música, em que tudo é trabalhado em um único universo, sem desassociar. SOUZA (2014) define o termo “dança dramática: “a expressão “danças dramáticas”, usada por Mário de Andrade, é utilizada para designar eventos espetaculares com características específicas, que utilizam dança, música, representação, ritos, crenças e brincadeiras de caráter ancestral.”

Fui ao segundo ensaio e mesmo sem muito tempo para criação, ainda escolhi ficar mais aberto às sensações e atento às movimentações de cena, diagonais, ângulos, oposições entre as dançarinas, buscando absorver o que me chegava de informações da cena. Por exemplo, havia uma cena que elas representavam pescadores atravessando a areia da praia após voltarem do mar, carregando seus equipamentos, inspirada a partir da origem da dança do coco em que os pescadores atravessavam a areia da praia, quente pelo calor do sol, logo esses pescadores andavam o mais rápido, acelerando movimento, dançando esse movimento, até chegarem na dança do coco. Havia também outras cenas que me causavam sensações e/ou informações, como a primeira cena de dança, em que se trabalha a relação com o mar, a jangada e o lemanjá; havia também uma cena onde elas pretendiam representar a especulação imobiliária existente no Mucuripe em que acabou por retirar os pescadores e as manifestações culturais populares do bairro.

Assim, com dois ensaios assimilei o que o movimento me passava de sensação no jogo com a sonoridade e o que a ação cênica da dança, teatro e som me traziam de informação mais representativa do jogo.

No terceiro ensaio gravei e fiz um rascunho do roteiro de cenas e um rascunho do desenho do plano de luz do espetáculo, já tentando pôr no papel algumas ideias, mas ainda sem repassar nada para o grupo. Mas já possuía ideias, como por exemplo iniciar o espetáculo com uma luz representando, o que acredito ser uma das luzes símbolos do Mucuripe, que é o Farol. Em casa assisti o vídeo e concluí o que pensava da luz para a estreia, confirmando a minhas anotações no quarto ensaio e repassando ao grupo a proposta. Solicitei um tempo maior para montagem, ficando com 10 horas



projeção de vídeo, que o grupo queria e efeito de luz no fundo do palco. A princípio a ideia era utilizar ciclorama, mas pela limitação técnica dos espaços, utilizamos sempre rotunda ou tecido branco, pois em nenhum dos espaços que apresentamos possuíam cicloramas. Na figura a seguir é possível visualizar um pouco o efeito de contraluz do farol.

Figura 16 – Cena Inicial, Farol do Mucuripe.



Fonte: Acervo do Grupo. Foto Luís Alves.

A imagem acima mostra o pescador e a representação do farol, assim, no início do espetáculo, trabalho com uma luz mais reduzida, efeito do farol, após isso entra Circe, dançando o mar, o movimento da jangada, a relação com Iemanjá, de figurino branco, máscara e com a projeção de vídeo do mar, utilizo levemente azul R#74<sup>70</sup> de

---

<sup>70</sup> Gelatina Rosco Super Gel, Night Blue.

contraluz de PAR 64 foco 5 e luz lateral de PC, cortada, sem iluminar o chão ou rotunda, para que quando finalizasse o vídeo tivesse essa sobra de luz e não um *black out*. Como na figura abaixo:

Figura 17 – O movimento do Mar.



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Luís Alves.

Assim, na imagem, é possível visualizar o que comentei sobre a cena, em que o azul compõe o espaço, que é iluminada em sua grande parte, pela projeção do vídeo. Na cena seguinte, entra Marina, proponho então um foco de luz com a borda desfocada e fechada, quando ela aumenta a sua movimentação, eu trabalho então com as luzes laterais mais intensas, Marina vai ao meio do palco e realiza uma cena com a Circe puxando cordas, utilizo assim um corredor de PAR 64 foco 2 com o

filamento na vertical. Opto por utilizar gelatinas R#09<sup>71</sup> em alguns refletores, um corretivo para pele, que dá uma temperatura mais quente. No espetáculo eu uso tanto esse corretivo ouro, como um corretivo mais azulado, com a gelatina LF#201<sup>72</sup>.

Nessa alternância entre as gerais, é que vou criando as atmosferas e movimentos com a dança, assim é na cena da Xácara da Nau Catarineta que é um resumo de tudo que acontece na Nau e que resume toda a brincadeira.

Há uma quebra da realidade da cena, com uma intervenção de atores que adentram a cena representando corretores de imóveis, oferecendo apartamentos e lotes no Mucuripe. Neste momento, utilizo uma luz geral no palco e na plateia. Os atores põem uma fita zebra de demarcação para limitar o espaço de atuação no palco, ficando apenas a parte do meio do palco na vertical para a atuação. Eu passo a iluminar somente esta parte com um corredor feito com elipsoidais 50°, deixando a outra parte sem luz.

Há uma cena da dança do coco, já citada acima, nesta cena fiz uma frente branca somente no espaço onde ocorre a cena e utilizei contraluz com R#09, R#201 e R#74 para iluminar essa cena, também com espaço reduzido. A ideia é começar com uma luz mais reduzida, sem reproduzir tanto calor até chegar no 100% da luz e das cores mais fortes, bem mais representativa, mas dentro da proposta da ação da cena.

Algumas destas cenas só foram se definindo e aprimorando no decorrer de apresentações. A ideia era eu me encaixar já dentro da proposta montada, porque não pude participar previamente no projeto. Mas de alguma forma, eu pensei em jogar com a ação já criada, ainda na mesma ideia de “o que a cena necessita de luz?”.

Mais para o fim espetáculo, há uma cena em que as dançarinas sentam na frente do palco, na posição central e puxam miniaturas, de bonecos, barcos, para representarem a ação. Ilumino a cena com PC de chão frontal sem a lente, com a intenção de definir bem a borda da sombra, como demonstrado na imagem seguinte:

---

<sup>71</sup> Gelatina Rosco Supergel, Pale Gold Amber.

<sup>72</sup> Gelatina Lee Filter, Full C.T. Blue.

Figura 18 – Cena das sombras.



Fonte: Acervo do grupo. Foto: Joyce Vidal.

Como na imagem, decidi por utilizar um refletor PC, iluminando a ação mínima feita por elas, mas projetando esta sombra atrás, dando duas dimensões em relação aos tamanhos dos objetos e, aos movimentos e ação realizadas com eles.

O final do espetáculo é com uma procissão à São Pedro, padroeiro dos pescadores, em que participam tanto as dançarinas como os músicos, com a projeção de um vídeo com os prédios do Mucuripe e a Capela de São Pedro, que ainda resiste à tamanha especulação imobiliária e os atuentes seguram velas com luz de LED nas mãos. Faço a opção nessa cena de não usar outro artifício de iluminação, a ideia e a sensação com a luminosidade existente da cena já constroi em si seu sentido. Finalizo ligando a luz de plateia para que a mesma siga a procissão que já saiu pelas portas do Teatro.



### 3.4 A suavidade de *Sessões de Acústicas*

Para o show *Sessões Acústicas* me reuni com Zéis, onde me foi apresentada a proposta para o show, que seria a gravação de vídeo e áudio para as plataformas *streamings*. Um show com as músicas de sua autoria, acústico, onde trabalharia com violão, piano e ukulele e convidaria a musicista Eudênia Magalhães para tocar o Cello.

Em princípio, pensamos em um mapa de palco adequado para o espaço, que seria o Teatro Universitário Pascoal Carlos Magno, em Fortaleza, teatro que pertence à UFC. A ideia era a plateia no palco, um espaço reduzido para o show, de 50 a 70 pessoas e uma proximidade com os músicos.

Em reunião com o Zéis, discutimos a possibilidade de definir dois espaços, um tablado em que a maior parte do show ocorreria nele, com o Zéis e a Eudênia posicionados e um outro espaço para o piano, quando o Zéis fosse tocá-lo. Havia de início a ideia de um cenário com um pano de fundo desenhado, mas que não se concretizou. O jogo seria somente entre sonoridades, corpos e luz.

De princípio algumas dificuldades com o espaço, na época o teatro possuía apenas 6 refletores PC, sistema de iluminação analógico, falta de extensões e outros equipamentos. Uma outra dificuldade era delimitar o espaço reduzido com luz, sem que ela vazasse para a plateia que estaria próxima, mas que houvesse alguma luz na plateia também, mas com uma qualidade diferente a dos artistas.

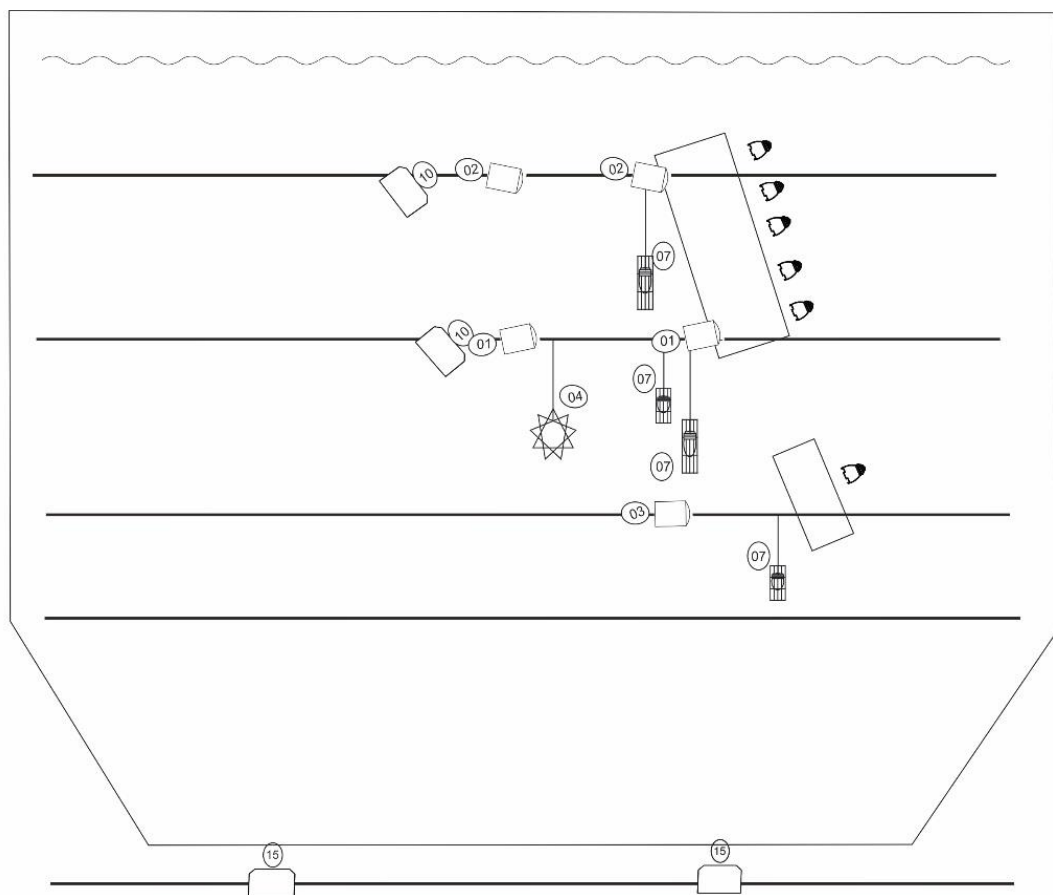
Com essa ideia geral precisava montar recursos para trabalhar, mas havia ainda a necessidade da criação visual no decorrer de cada música, como seria a ação da luz para cada música. Comecei a não pensar nos recursos que eu tinha, porque ficaria limitado em pensamento e passei a ouvir cada vez mais a obra do Zéis, o repertório que estaria no roteiro musical do show.

Este percurso de criar a visualidade para esse espetáculo foi mais solitário. O processo criativo passou a existir quando dirigia o meu carro, ao ouvir o som do artista, criava alguma visualidade na minha imaginação a partir da percepção que tinha dos arranjos musicais ou das letras das músicas. Conversas que tinha com Zéis em alguns

momentos ou até mesmo nos clipes das músicas, também serviram de inspiração para ideias criativas.

A partir deste momento, em que eu estava aberto a todas as possibilidades, foi que passei a limitar os pensamentos e rabiscar as ideias. Realizei então a definição da ideia e dos recursos, trabalhando com um foco de luz e contra-foco em cada músico e/ou instrumento. Utilizando os PC's para fazer os focos, no Zéis, Eudênia e Piano. A luz de plateia defini que seria feita com lâmpadas em luminárias pendentes, quatro luminárias, no caso, somadas a uma lâmpada PAR 20 e contraluz do chão com refletores de LED para a cor do espetáculo. Na figura abaixo mostro o desenho do plano de luz do espetáculo.

Figura 19 – Desenho do Plano de Luz de Sessões Acústicas.



Fonte: Acervo e desenho do autor.

Conforme o desenho, posicionei os refletores nas costas dos músicos, no chão, utilizando seis Refletores PAR LED 3w 18 leds RGB que possui. Com uma mesa de

luz digital, também minha, um recurso bem simples, com a posição dos LEDs no chão, nas costas dos músicos, apontando para cima, onde iria trabalhar a cor do espetáculo e a iluminação das costas dos artistas e um pouco de fumaça, que utilizaria para compor a dramaturgia da luz de uma das músicas.

Esses eram os recursos definidos, trabalhei com duas mesas de luz, uma digital e uma analógica. Pois o teatro não possuía rack *dimmer* digital e optei por não levar o meu, apesar de só funcionarem 6 canais de 12, no rack analógico do teatro.

A ideia da luz no show era trabalhar a sutileza, já que a sonoridade me passava essa ideia. Sutileza nas trocas de luzes, cores e fumaça, para que o público não desviasse a atenção para a luz, mas que a luz complementasse a ação e a sonoridade. Na figura seguinte é possível visualizar a luz de contra e as luminárias.

Figura 20 — Show Sessões Acústicas do Zéis



Fonte: Acervo do Artista. Foto: Anderson Servero.

Na imagem é possível identificar as luminárias que são feitas com tecidos, com lâmpadas de filamento de carbono por dentro delas; é possível também perceber a

contraluz e a temperatura de cor do show. Usei dois clipes para criar a luz de duas músicas. Na música *De Preto Em Blue* trabalhei com as cores verde e verde-azul no refrão. Em algumas crescidas sonoras eu optava por também realizar alguma crescida ou alternância de cores, de forma sutil. Os refrãos eram marcados por desenhos de luz também. Em *Armadilha Social*, eu havia iluminado o clipe, gravado na sala da minha casa, a música fala sobre o consumo de drogas e que há uma questão política e social envolvida nela. No clipe<sup>73</sup>, trabalhamos muito a ideia da fumaça, onde o Zéis some na mesma, trouxe essa ideia para o show também, um momento onde os efeitos se complementam, na parte do refrão, que diz: *“É, tem fumaça circulando, vai chegando na cabeça, faz a mente de quem quer, é com fumaça nas ideias, nem aquele que é de pedra, bom caminho pode ter”*. No Link<sup>74</sup> é possível visualizar o efeito e a composição da luz com a música.

A disposição da plateia com a proximidade com os músicos foi interessante para o espetáculo, e ajudava ao Zéis e a Eudênia poderem visualizar as reações durante as músicas, como demonstrado na figura abaixo:

Figura 21 — A Proximidade com o Público.



Fonte: Acervo do Artista. Foto: Anderson Servero.

---

<sup>73</sup> Link do clipe <https://www.youtube.com/watch?v=TQQQca4Nyws>

<sup>74</sup> Link da Musica no show Sessões Acústicas <https://www.youtube.com/watch?v=yVio-9IkIRE>

Na foto é possível ver a proximidade entre artistas e plateia e perceber a iluminação de uma forma mais geral. A construção visual do show foi sutil e bastante satisfatória. Além de ter que superar as limitações técnicas do espaço e de pensar na criação como algo que não está fechado aos recursos, porque limita a criação, mas de pensar na criação como um momento de transgressão, de ir além.

### **3.5 A artificialidade da luz em *Epifânia Kariri***

Ao contrário de *Sessões Acústicas*, *Epifânia Kariri* havia um financiamento para gravação de DVD do show, que aconteceria na quarta apresentação, no Teatro José de Alencar em Fortaleza. Recebi o convite para participar da equipe em agosto de 2018. Os shows aconteceriam em novembro no Cariri, dois shows, e em dezembro um show no Rio de Janeiro. O DVD seria gravado em janeiro de 2019 em Fortaleza.

Para gravação do DVD eu tinha os recursos que quisesse. Mas para os outros shows não. Logo pensei em não ter duas luzes, mas apenas uma única luz base para todos os shows, era pura utopia.

Um fator estranho seria também ter uma luz adaptada antes de montar a luz que considerasse ideal para o show. Nos dois primeiros shows, os equipamentos eram limitadíssimos comparados ao que teria para a gravação do DVD, eram basicamente os equipamentos que o espaço possuía, mais 10 Par Leds que seriam alugados no Cariri. Um outro fator me fez questionar bastante foi ter que dizer uma lista de equipamentos que seriam necessários alugar para a gravação do DVD já na primeira reunião, isso me agoniava. Apesar de ser algo simples, não havia nenhum show montado, não havia luz, como definir o que usaria? Como já dito, ficar preso aos recursos pode limitar o pensamento criativo, mesmo que sejam muitos recursos.

Várias dificuldades e pensamentos foram surgindo no decorrer deste trabalho. Uma outra questão simples era como pensar a luz para o olho do espectador e para câmera; em outro momento me foi pedido pela direção de vídeo para que usasse de alguns efeitos com *Moving Light*, passeando pela plateia e outros efeitos do tipo, mas que não era meu estilo de iluminar. Particularmente, não me agrada muito efeitos sem

conexão com a ação e/ou a luz no olho da plateia durante o espetáculo, seja direta ou indireta, me incomoda como espectador ou como iluminador, por exemplo, me sinto incomodado e de uma certa forma até meio que agredido, quando estou como espectador assistindo a um show e a luz do *Moving Light* vem na direção do meu olho, algumas vezes com intensidade alta, brilhosa, impedindo-me de ver o palco, me “cegando” por instantes, algo que em alguns espetáculos é um recurso e efeito brilhantemente executado, mas que sem uma concepção prévia pode se tornar um incômodo ao espectador.

Logo após a primeira reunião, minha missão era elaborar uma lista de material e equipamento que fosse necessário para realizar meu trabalho. Decidi, a priori, alugar iluminação para jardim do teatro e áreas externas, para fazer a iluminação do ambiente, fachadas, árvores. Optei então, por refletores com lâmpadas vapor de sódio e refletores de LEDs. O pátio em frente à entrada do teatro haveria a última música, solicitei 04 refletores *mini brut* para iluminar essa música.

Percebi em algum momento, não haver um processo criativo de fato para a luz. Isso me gerava dúvidas e em certos momentos me causava ansiedade, enxaqueca, sem conseguir relaxar ou sem dormir. Era a preocupação em ter uma ideia, mas sem possuir um ponto de partida, ficava preocupado se o tempo curto do processo seria suficiente. Passei a refletir sobre a Não-Ideia, de parar em frente a algo e não conseguir ter um pensamento criativo, o quanto isso torna-se angustiante para o artista. Nesse período me deparei com um texto em que Bonfanti comenta sobre o processo criativo do iluminador (a):

Um processo de criação é construído com muitos reveses e poucos acertos, é exatamente o período do erro, do excesso de ideias, de pensar coisas mirabolantes. Procuo ter um repertório grande de possibilidades, vou aos poucos olhando para tudo aquilo e analisando o que é artificial, o que não cabe e não dialoga com a direção de arte, com o texto, trato de não me deixar levar pelo belo ou pelo efeito, penso sempre no que é essencial pra criar a atmosfera necessária da cena, pra isso preciso ter pelo menos duas ou três possibilidades de luz para cada cena. Não se pode partir da síntese; senão aonde chegaríamos? (Bonfanti, 2012, p.120)

Para a montagem de luz deste show eu pensava isto, aonde vou chegar? Que caminho vou percorrer? Por serem artistas de diferentes regiões ficava mais difícil

juntá-los para ensaios. Tentei pesquisar sobre o universo do Anicetos, do sertão, ouvir um pouco o som da Marimbanda, procurei assistir a vídeos do Carlos Malta.

O processo, entretanto, se iniciou de fato, na semana de estreia no Cariri, onde nos reunimos no Crato (CE), três dias antes da estreia, em que ocorreram três ensaios no Teatro do SESC Crato. Tivemos uma conversa com a equipe e ensaio com os músicos. Mas me sentia um pouco pressionado, como se devesse chegar com “acertos” nas ideias criativas, sem as possibilidades de erros.

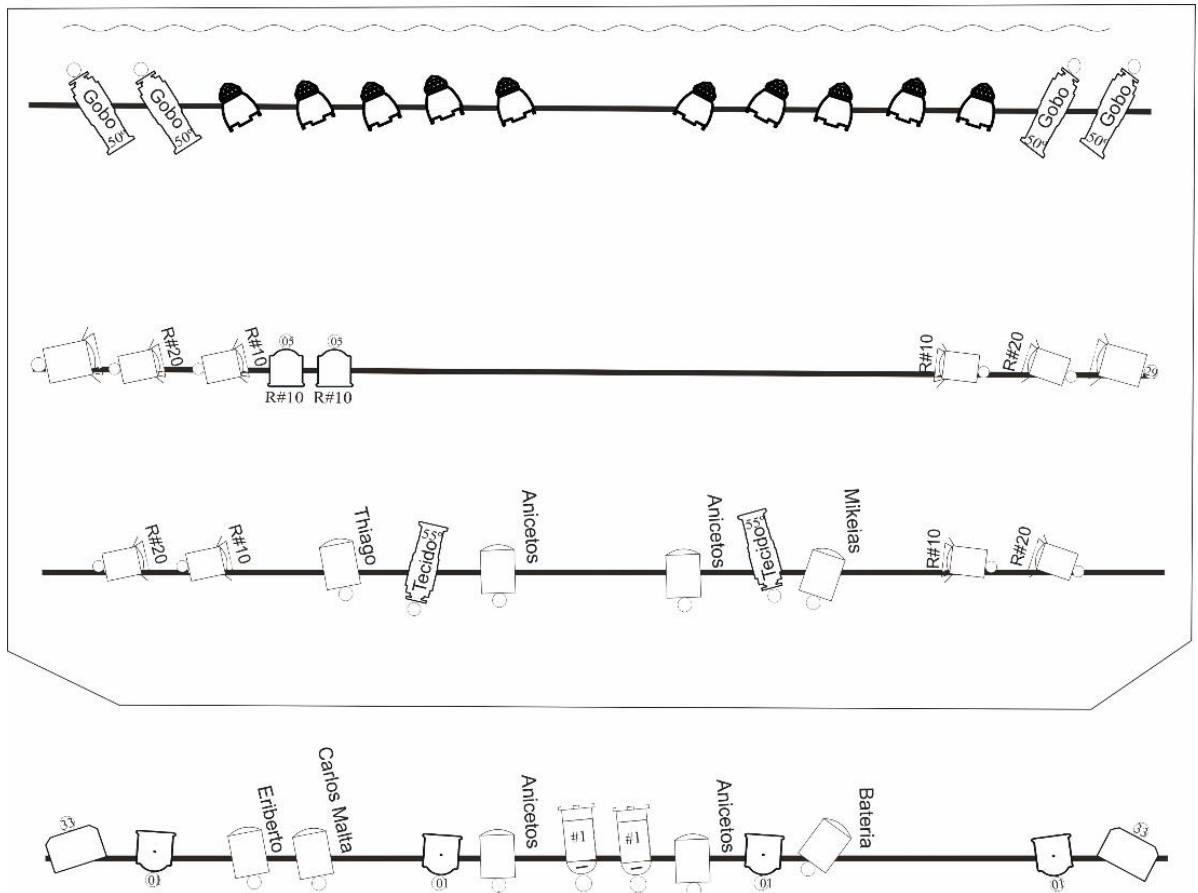
Definimos as posições e mapas de palco, movimentações. Foi o momento onde foi possível ouvir a sonoridade e arranjos para o show e o momento de ver o espaço utilizado. Os irmãos Anicetos, por exemplo, se movimentam bastante pelo palco, eu não poderia fazer uma luz que gerasse uma grande limitação de espaço.

Fui definindo a luz que achava interessante para cada música, conversando bastante com Orlangelo Leal<sup>75</sup>, direção artística do show, artista de diálogo bastante fácil. Mas ainda na grande dificuldade de ter que fazer a luz para o vídeo, não queria e não pensava em ter dois espetáculos. Cheguei a definição de um plano de luz para o show, demonstrado na figura a seguir.

---

<sup>75</sup> Ator, músico, dramaturgo, diretor teatral, compositor. É integrante da banda Dona Zefinha de Itapipoca Ceará.

Figura 22 – Desenho do Plano de Luz de *Epifania Kariri*.



Fonte: Acervo e desenho do autor.

Nos momentos em que os Anicetos estivessem em cena, a luz seria mais aberta e com uma temperatura mais quente. Propus a criação de algumas camadas na luz com contraluz e luz lateral. E a proposta de luz mais artesanal, se no show do Teatro José de Alencar eu teria 18 *Moving lights 5r*, no Crato eu tinha 04 elipsoidais da Telem, trabalhando com gomos artesanais com folhas de cinéfoio.

Porém, essa simplicidade do Crato, é ao meu ver, a simplicidade dos Anicetos, era isso que eu pensava ao ver o show, cores quentes, vibrantes e a luz de terreiro, de anoitecer no quintal com dança e as conversas entre os populares, com a sonoridade e a cultura popular do sertão. Comecei a pensar nas lâmpadas usadas nas quermesses e na ideia de trazê-las para dentro do show, pensando que a luminosidade delas interagiam e completavam mais o jogo dos Anicetos do que os 18 *5r*.



Na Marimbanda trabalhei uma luz fechada quanto a delimitação do espaço, pois é um som mais instrumental e não há muita movimentação dos músicos pelo espaço. No solo feito por Carlos Malta, propus uma luz fechada entre tronco e a cabeça, feita com refletor PAR foco 01 e com uma temperatura mais fria na contraluz, a ideia era que a plateia visualizasse o som, como eu visualizei quando ouvi o solo, não à toa, o músico é conhecido como escultor do vento, na imagem abaixo é possível visualizar um pouco a luz do solo.

Figura 23 — Solo Carlos Malta



Fonte: [www.visaodaslentes.blogspot.com](http://www.visaodaslentes.blogspot.com) Foto: Fernando Grilli.

Essa luz mais fechada, como exemplificada na imagem, dá uma sensação maior de concentração e de visualização do som. Estreamos no Crato e a luz obteve um resultado satisfatório por demais, todos ficamos satisfeitos. No dia seguinte teríamos o show na Fundação Casa Grande em Nova Olinda. Foi bastante complicado realizar essa luz no teatro da fundação. Os equipamentos estavam bastantes deteriorados, sem manutenção, fios descascados, o risco iminente de choque elétrico, muito improvisado, mas ao mesmo tempo percebi a fundação como um local que tem bastante potencial para trabalhar a mudança de perspectiva dos jovens e crianças

daquela localidade, que ajudam na manutenção do espaço, nas montagens e ainda são os grandes espectadores dos espetáculos que se apresentam na casa, o afeto ronda aquele local de maneira grande e impressionante.

O show ocorreu, a luz foi trabalhada na mesma ideia do show do Crato. O visual estava se definindo. A única diferença era que nesse dia, no solo do Carlos Malta, o músico desceu do palco, quebrando a marcação da cena e conseqüentemente a ideia de que a luz mais fechada potencializava a sutileza do som, porém, foi bastante interessante para o show, pois ele foi interagir com a plateia, improvisando e fazendo a plateia reagir aos sons. Improvisei na mesma ideia da cena, usei o PAR Foco #1 como canhão seguidor e deixei a intensidade da plateia mais baixa.

Após a temporada no Crato, havia ou estava definindo o plano de luz. O show seguinte seria no Rio de Janeiro, no Teatro Baden Powell em Copacabana, um teatro com mais recursos, com 6 *moving lights head 575* e uma quantidade maior de equipamentos. Continuei a trabalhar o mesmo pensamento do Cariri, e optando por usar o *moving* com uma luz fixa no palco, sem executar muitos movimentos. A ideia era trabalhar mais movimentos de gobos e prisma dos equipamentos, do que a movimentação mais física. Na imagem abaixo é possível visualizar a composição visual do show.

Figura 24 — Composição Visual de Epifania Kariri



Fonte: [www.visaodaslentes.blogspot.com](http://www.visaodaslentes.blogspot.com) Foto: Fernando Grilli.

Na imagem é possível perceber um pouco os efeitos de gobos e prismas utilizados, além da luz lateral de PAR 64 com lâmpadas foco 5 e gelatinas R#09<sup>76</sup>. Essa imagem foi no show do Rio de Janeiro, onde montamos a luz um dia antes do show e gravei e executei a luz na apresentação.

Em janeiro de 2019, seria o grande show, a gravação do DVD. Os equipamentos previamente escolhidos já haviam sido locados, salvo alguns ajustes

---

<sup>76</sup> Gelatinas Rosco Supergel Pale Gold Amber.

que eu teria de fazer, mas a grande parte dos equipamentos eram os já estabelecidos na reunião prévia ao show. No Theatro José de Alencar também como nos teatros no Cariri, há uma grande precariedade de equipamentos, um teatro histórico, centenário, estava contando apenas com 12 Refletor PAR e 08 Elipsoidal grau 50º, 36 canais de rack dimmer com uma diversidade de canais que não dimmerizam, ou não funcionavam.

Trabalhei mais com os equipamentos *scanners*, a mesma proposta que havia executado no Rio de Janeiro, com o uso de gobos e prismas. Iluminei a fachada do teatro e a plateia de baixo para cima com refletores PAR LED, mas não estava satisfeito, não percebia durante o ensaio que a luz estava colaborando muito com show, o calor e a terreirada que eu esperava nos Anicetos não foi possível usar e tive que trabalhar uma luz que ao meu ver deixou a visualidade mais artificial. Ainda trabalhei com refletores de LED que se propõem a realizar duas temperaturas de luz, tanto fria, quanto quente, mas que possuem uma qualidade de afinação muito limitada e que, acredito, não fazem nenhuma das temperatura com qualidade.

Três pontos me chamaram bastante atenção nessa reflexão dos dois shows: **autonomia; o uso de recursos ou falta de recursos e a realidade da luz cênica nos teatros e nas companhias e/ou grupos locais**, sejam eles musicais, teatrais ou de dança.

Reflito sobre a **autonomia** como a necessidade de estabelecer a escrita criativa na luz, não somente o modo de trabalho, mas a forma como se pensa o trabalho, o processo e a criação. Há a necessidade do (a) iluminador (a) estabelecer sua linha criativa, onde o seu pensamento e a sua ação de iluminar se firma, onde há o reconhecimento da sua maneira de trabalho e linguagem artística.

O **uso de recursos** estabelecidos previamente, em alguns casos, poderá de certa forma, limitar o pensamento criativo, uma vez que o profissional fica preso a uma quantidade ou a uma forma de iluminar, quebrando a ideia da criação como algo mais aberto, ou caindo em alguns clichês ou em determinadas formas repetidas de se iluminar a cena.

O terceiro ponto, **o uso de recursos ou falta de recursos e a realidade da luz cênica nos teatros e nas companhias e/ou grupos locais**, decido discuti-lo e discorrê-lo no próximo capítulo, por acreditar ser um assunto mais abrangente e complexo.

#### 4 A LUZ PRESENTE: O CAMPO DE TRABALHO

Nesse capítulo, trato sobre o momento presente do trabalho técnico em luz, levantando questões em torno do mercado de trabalho e das formações. Optei por essa decisão a partir de todos os relatos e trabalhos comentados acima e de outras experiências. Acredito ser de fundamental importância realizar uma reflexão e trazer questões acerca do mercado de trabalho na cidade de Fortaleza, compreendendo que a criação e prática do meu trabalho está atrelada, em parte, à realidade desse campo de trabalho. Pois como foi visto, em todos os trabalhos citados acima, houve sempre algo relacionado aos cuidados com os *riders* técnicos dos espaços, ou como as equipes técnicas, que de certa forma, limitam o trabalho e o processo criativo do iluminador (a).

Pensar o mercado de trabalho é entender o campo de ação no qual executo o meu trabalho, compreendendo e buscando proposta para melhorias. Percebo que há ainda em Fortaleza uma certa limitação técnica acerca do trabalho e do pensamento da Luz. A prática contínua resulta em um aprendizado, entretanto, introduzir no mercado profissionais com uma formação acresce ainda mais a qualidade do trabalho profissional. Acredito que essa precariedade de alguns teatros locais está também relacionada à falta de formação e pensamento sobre iluminação cênica.

Alguns profissionais entrevistados nesse trabalho não iniciaram na profissão através de uma formação, mas através da prática, percebendo no mercado em iluminação cênica uma oportunidade profissional. É interessante também perceber que uma outra parte dos profissionais entrevistados, apesar de não terem a formação profissional de origem, buscaram capacitação e hoje são profissionais de ponta na cidade, chegando a ofertarem cursos e oficinas na área. Por exemplo, o técnico do Teatro Dragão do Mar, Raimundo Oliveira, conhecido como Raimundinho, comentou: “Cara, o começo do meu trabalho foi de prática, foi uma necessidade né, eu não sou de Fortaleza, sou do interior né, sou de Granja, cheguei em Fortaleza e eu vim com a intenção de arrumar um trabalho né, vim na intenção de arrumar um trabalho”, apesar desta necessidade, a prática fez de Raimundinho um dos excelentes profissionais de montagem na cidade, a meu ver. Incitei ao Raimundinho comentar um pouco o que

ele pensava sobre luz cênica, ele me responde então sobre o pensamento de que a luz auxilia na busca por uma verdade cênica no trabalho artístico.

Há anos atrás se tu fizesse essa pergunta pra mim eu diria que luz era uma coisa simples pra um teatro, mas hoje trabalhando nessa área, eu acho que luz, pra você ter um bom espetáculo, você também tem que ter uma boa luz, tem que ter uma luz bonita também, não adianta você ter bons atores, bons diretores, se você não tem bons iluminadores, que faça aquela cena ser real, que as vezes numa cena não adianta, ter só ator, você tem que ter aquela luz cênica pra firmar, pra dizer que aquilo que a pessoa ta assistindo, que aquela cena seja real. (DEPOIMENTO DE RAIMUNDO OLIVEIRA)

Assim, Raimundinho aponta para luz como elemento de base para a cena. Em que tanto auxilia, mas que também firma a cena, através a sua capacidade de revelar e desvelar as ideias criativas e poéticas da ação da cena.

#### **4.1 A realidade presente da luz: a precariedade do trabalho técnico**

É perceptível que há uma mudança em andamento, no pensamento e na prática da luz. Mas alguns fatores ainda contribuem para que a luz em Fortaleza se realize ainda de maneira precária, como: o baixo apoio a formações e cursos na área; salário abaixo do piso da categoria; carga horaria elevada e equipes reduzidas; equipamentos como refletores, mesas, cabos, *dimmers* e plugs precários; a baixa oferta de editais e apoios de instituições públicas e/ou privadas as companhias, que não possuem recursos financeiros para a contratação e investimento na iluminação de seus espetáculos; entre outros.

A baixa oferta de cursos e formações também contribuem para a baixa reflexão no pensamento sobre a luz na cidade. A falta de estudos resulta em riscos no trabalho, há pouco incentivo ao estudo da iluminação cênica, tanto pelas instituições que não incentivam seus funcionários a se qualificarem, quanto a baixa demanda de cursos que são oferecidos relacionados ao estudo da luz cênica.

Farei agora alguns relatos a partir de experiências que obtive em montagens como técnico de iluminação de teatro e festivais em Fortaleza. Quando trabalhava no Teatro Dragão do Mar, às vezes, montávamos cerca de sete diferentes espetáculos por semana, já chegamos a montar e executar 04 diferentes espetáculos por dia, o que tornava o trabalho da equipe técnica exaustivo.

Reflieto que isto talvez ocorra pelas limitações financeiras e técnicas, no contexto da luz, existente no atual cenário teatral cearense, e comentado pelos entrevistados deste trabalho. Aqui em Fortaleza, ao contrário de outros eixos do país, os filtros de cores geralmente são ofertados e de responsabilidade dos teatros e empresas existentes na cidade, fazendo com que os mesmos comprem sempre as mesmas cores de gelatinas, já comumente usadas por muitos espetáculos e que gera, acredito, uma limitação e repetição das cores nas criações. No sul e sudeste, geralmente as companhias são as responsáveis por levarem suas gelatinas, fica a critério do iluminador (a) então, adquirir os filtros que querem utilizar e experimentarem.

Um fator que contribui para isso é a desigualdade no apoio financeiro aos grupos, por parte do governo e de instituições privadas, como também ao reduzido público de espectadores em Fortaleza. Pois geralmente não há verba financeira para a compra de gelatinas e quando é conseguido financiamento, limita-se a poucas lojas que vendem filtros de baixa qualidade de cor e duração, a preços elevados.

Durante o trabalho que realizei na Bienal Internacional de Dança do Ceará, entre os dias 21 a 29 do mês de outubro de 2017, como membro da equipe técnica de iluminação, responsável pelas montagens de iluminações dos espetáculos de dança que iriam ocorrer no Teatro Dragão em Fortaleza, constatei a grande diferença na linguagem da luz entre as companhias de fora do Ceará e as locais. Nenhuma companhia local que se apresentou no Teatro Dragão do Mar possuía plano de iluminação pronto, todos chegavam para as montagens apenas com uma ideia de luz “na cabeça”, o que dificultava o nosso trabalho enquanto equipe técnica, que em muitos casos, acabávamos realizando o trabalho de criador, pois tínhamos que pensar a forma de executar a luz que o(a) artista estava pensando.

Essa falta de preparo e organização, se tornava evidente na cena de algumas apresentações de companhias locais, em que as ideias de luz de alguns desses espetáculos não possuíam um conceito de luz presente e uma construção dramaturgica que ajudasse a compor a cena. Por algumas vezes, já ouvi que técnicos de iluminação locais só montam bem os espetáculos de fora do estado, porém é preciso considerar que sem um plano de luz organizado, sem criação de luz, sem

profissional iluminador, sem ideias e sem uma boa comunicação, torna-se bastante difícil realizar uma boa montagem. Conversando com o Raimundinho o mesmo comenta sobre a realidade das companhias locais que se apresentam no teatro.

Quando o dragão do Mar convida um espetáculo pra vim pra cá é a maioria desses, do pessoal que vem, não tem projeto né, não faz projeto, é não tem projeto nenhum e vem e pede as coisa, ó eu quero isso e aquilo e a gente fica realmente sem saber como ajudar porque eles não tem o seu mapa no papel né, você não tem um documento da luz, aí as vezes é difícil né, porque ó, a pessoa chega, num sabe o que quer, a gente tem que fazer, ajudar , aí grupos de fora não, grupos de fora geralmente né, já vem com seu iluminador, já vem com seu sonoplasta, já vem com seu cenotécnico, já vem com o mapa de luz já desenhado né, aí fica mais fácil né? (DEPOIMENTO RAIMUNDO OLIVEIRA)

É necessário que tais acontecimentos já deveriam estar extintos, visto o tamanho da precariedade e da falta de profissionalismo que isso gera no trabalho e conseqüentemente na cena. Na época no qual eu trabalhava como técnico de iluminação no Teatro Dragão do Mar, período que foi de setembro de 2012 até maio de 2015, deparei-me por diversas vezes, quase que na maioria dos casos, com espetáculos sem plano de iluminação, sem desenho de luz, ou sem operadores e técnicos de iluminação. Quando adentrei na equipe, questionava o fato de ter que operar luzes de espetáculos no qual não conhecia, falo disto neste trabalho, pois compreendo ser ainda uma realidade de muitos teatros, em diversos locais do País.

É preciso questionar e refletir sobre o trabalho e a realidade prática da função. Este pensamento que permeia esta pesquisa, começou a surgir naquele momento. Acredito ser a função do técnico(a) de iluminação do teatro, ou empresa, receber e dar todo o suporte necessário para os grupos e artistas, auxiliando na montagem dos espetáculos.

Executar a luz nas obras, é bastante questionável, habitualmente, não se chama um ator que nunca viu uma obra para atuar nela, sem realizar ensaios. Quando você põe um operador para executar uma luz e por mais que haja o conhecimento técnico do profissional, sem o mesmo ter visto a obra, como acontecerá então a possibilidade de luz no jogo? A partir daí comecei a comentar que era demasiadamente complicado desenvolver a função dessa forma. Além de que,



quando eu, técnico do teatro realizo essa função, estou retirando a oportunidade de trabalho de operadores e técnicos de iluminação *freelancer*<sup>77</sup>.

Conversei também com Rodrigo Pinto, iluminador e cenotécnico, que trabalhou cerca de dois anos no Teatro Dragão do Mar, com companhias locais e após, transferiu-se para o Teatro da Caixa Cultural em Fortaleza, recebendo diversos espetáculos de outros estados. Solicitei ao Rodrigo que comentasse sobre a realidade que ele via das companhias locais, na época do Dragão do Mar e sobre a sua realidade atual na Caixa Cultural.

Na minha realidade quando eu trabalhava no Dragão do Mar era muito difícil porque os grupos geralmente eles não tinham. Tinham o diretor e os atores, não tinha contra regra, não tem iluminador, não tem sonoplasta, não tem operador nenhum e no tempo que eu trabalhava o edital era muito, como é que se diz, o dinheiro era pouco, eu lembro que era dois mil reais quatro dias que era o de dança, num dá pra pagar nem os ator, nem os dançarinos, enfim e quanto mais pagar um técnico, aí a gente que fazia no tempo a técnica todinha do espetáculo e criava a luz se fosse necessário, desenhava mapa as vezes e sem remuneração nenhuma, até era um pouco desestimulante pra gente porque era exaustivo porque era uma função que você não era pago pra fazer isso, o salário do Dragão no tempo era um dos piores do estado, num chegava nem, acho que o salário mínimo era vamos supor 600 reais e a gente ganhava uns 800 reais, num era uma coisa bem remunerada, tanto que quando eu fui pra caixa eu passei a ganhar três vezes mais do Dragão pra Caixa. (DEPOIMENTO DE RODRIGO PINTO)

A fala do Rodrigo corrobora com a fala de que falta recurso financeiros aos grupos e que isso interfere no trabalho com a luz. Atualmente o Instituto Dragão do Mar oferece um cachê por apresentação mais alto, de R\$ 2.500,00<sup>78</sup> (Dois mil e Quinhentos Reais) por apresentação nos editais de Teatro da Terça e Quinta com Dança. Por mais que falemos algumas vezes, percebo que o Instituto Dragão do Mar<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Profissional autónomo que se auto emprega em diferentes empresas e/ou guia seus trabalhos por projetos.

<sup>78</sup> Valor pago aos espetáculos referente ao último edital para temporada de artes cearenses do Instituto Dragão do Mar, realizados em 2018.

<sup>79</sup> O Instituto Dragão do Mar - antes Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) - foi a primeira Organização Social (OS) criada no Brasil na área da Cultura. Vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, o Instituto Dragão do Mar é atualmente responsável por gerenciar oito equipamentos culturais no Estado. São eles: o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a Escola Porto Iracema das

é um dos poucos equipamentos culturais da cidade que incentiva, dialoga e investe em grupos, artistas e companhias locais e que seria interessante que outras instituições a tomassem como exemplo.

Rodrigo comenta sobre a diferença para as companhias que apresentam no Teatro da Caixa Cultural, “assim a grande diferença que eu acho é que lá, como é um patrocínio federal e o dinheiro é bom né, então eles, e a Caixa prioriza a qualidade do espetáculo, então isso já é como uma bola de neve pra ter bons funcionários, bons iluminadores, bons sonoplastas, bons cenotécnicos no grupo”. Desta forma, os grupos conseguem investir em bons profissionais para a execução das obras.

Assim, é preciso pensar na qualidade da luz e em profissionais para executarem. E mesmo que a proposta seja somente ter uma luz básica, que apenas ilumine a cena, ainda sim, é preciso um profissional que pense sobre isto, ângulos e tipos de refletores usados nas gerais e focos, pois o trabalho da equipe técnica do teatro consiste em auxiliar as montagens. Camargo comenta sobre o uso da luz como função de torna apenas a cena visível:

No teatro em que a luz se recusa a representar papéis e a desempenhar funções, com o objetivo de atuar simplesmente como luz, o que passa a ter importância é a sua interação física com a materialidade da cena. É uma luz que se coloca não só como a representação de instantes, baseados em escolhas prévias, determinadas pela fábula, mas como manifestação de si mesma, acontecendo em concomitância com a duração dos estados da cena. Em tais caso, a luz não significa nada além de si mesma; o que se vê dela são os reflexos e as absorções. Ou seja, a luz se representa como fim em si mesma e não como meio para atingir determinados fins dramáticos. (CAMARGO, 2012, p.98)

Dessa forma, é algo básico e necessário que as companhias saibam e façam uma construção de um plano de luz, em que haja o desenho técnico da luz no espaço e de outros elementos que são importantes na composição da luz. Conhecer o espaço em que se vai apresentar também é importante. Como comenta Dultra:

A busca por novos recursos de iluminação implica nas condições de execução. Esta compreende desde

---

Artes, o Centro Cultural Bom Jardim, a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, o Cineteatro São Luiz e o Theatro José de Alencar, em Fortaleza; e ainda Memorial Cego Aderaldo, em Quixadá, e Vila da Música, no Crato.

possibilidades para o posicionamento e fixação desses instrumentos às questões financeiras para sua aquisição e manutenção. Compete também ao iluminador, nos primeiros momentos do desenvolvimento de suas propostas, investigar para conhecer e conseqüentemente dominar a técnica no edifício teatral ou no local destinado à apresentação. (DULTRA, 2012, p.45)

Assim, é interessante o responsável técnico procurar saber previamente sobre os recursos e o espaço em que realizará seu trabalho. Chegar com uma proposta de luz desorganizada e sem um profissional para executá-la resulta num esgotamento tanto físico, quanto psicológico, pois acaba tornando a equipe técnica responsável por fazer a ideia da luz se tornar realidade. Isto é o contrário de quando se tem profissionais aptos para realizarem a função. Como comenta Rodrigo, sobre quando há investimento em profissionais a fim de torna o trabalho mais ágil e preciso.

É mais rápido, vamos supor, o cara já sabe o que vai fazer, é muito diferente você pegar no dia do espetáculo duas horas da tarde o espetáculo estreia oito, aí você vai conversar com o diretor é uma hora pra conversar, aí pra montar pra depois afinar, pra depois tentar vê o que é que você vai operar é muito rápido e o cara pode ser o melhor operador do mundo mais o trabalho não fica cem por cento. (DEPOIMENTO RODRIGO PINTO)

Fazendo uma comparação com a fala do Rodrigo e o trabalho que realizei na edição de 2017 da Bienal Internacional de Dança do Ceará, vi que os espetáculos cearenses que apresentaram no Teatro Dragão do Mar poderiam ter uma luz que cumprisse sua função na cena, mas que ficaram a meio caminho, seja pela falta de planejamento ou de profissional para executar. Muitos dos coreógrafos destes espetáculos possuem boas ideias estéticas e visuais, mas lhe faltam os conhecimentos técnicos para execução do trabalho. Dultra comenta sobre a necessidade do conhecimento técnico e profissionais necessários para execução do trabalho. Assim, ele diz:

Para a perfeita sincronia entre imagem e som não basta um diretor criativo, com um elenco competente. A qualidade visual de uma apresentação depende e ainda depende das condições para execução técnica. Por isso, o espetáculo

precisa de um conjunto de profissionais capacitados. O iluminador é responsável em determinar não só o que será visível pelo espectador, mas, e principalmente, como será visto. Já os técnicos darão o suporte para executar da forma mais adequada as ideias desse artista. (DULTRA, 2012, p. 49.)

Assim, se faz necessário compreender que existe um trabalho físico desgastante dos técnicos de iluminação e que modificar muito as montagens durante o mesmo dia, por falta de clareza nas ideias, organização e de trabalho criativo prévio, ocasiona nos técnicos de iluminação um esgotamento físico. Diferente de quando se tem um projeto e uma luz concebida previamente, que resulta em um planejamento de trabalho, em que os grupos procuram saber sobre como é o espaço em que vão apresentar, qual tipos de refletores, lâmpadas e lentes existentes, tipo de maquinário do espaço, quantidade de técnicos e horas para montagens. Tudo isso auxilia, fazendo com que o trabalho de montagem seja executado da melhor forma possível para todos, tanto pelos técnicos de luz das instituições e festivais, quanto para as companhias.

Estes são recortes de alguns exemplos que demonstram que é necessário repensar o trabalho profissional em iluminação cênica na cidade. Atualmente, já se percebe algumas mudanças, algumas companhias com mais recursos já possuem técnicos e iluminadores em seus espetáculos e atualmente há um diálogo entre os técnicos de teatros da cidade, para que não se execute funções de operação e desenho nos espetáculos.

#### **4.2 A realidade presente da luz: a pedagogia em iluminação cênica**

Há também uma aparente falta de interesse pelo estudo, entre alguns profissionais técnicos e/ou iluminadores, que muitas das vezes iniciam o trabalho na área de iluminação, somente como uma forma de “tapa buraco”, quando há necessidade, mas não há ninguém para executar a luz. O Iluminador Guilherme Bonfanti fala um pouco sobre como alguns iluminadores iniciam a vida profissional desta forma:

Ainda vejo na luz apenas um campo de entrada no teatro para muitos atores que não tiveram melhor sorte em sua área ou para pessoas que querem se aproximar de determinados coletivos, de determinados diretores, e futuramente postular espaço como ator/atriz. Ainda não percebo, ou, para não ser injusto, percebo pouco, a busca da luz como uma possibilidade

profissional de expressão ou realização de um projeto artístico.  
(BONFANTI, 2015, Vol 15. Pág 12)

Os profissionais que iniciam na profissão, da forma como explicita Bonfanti, muitas vezes demoram, ou não percebem a importância da investigação e do estudo da luz. Isso é um dos fatores, que ao meu ver, resultam na escassez de material e de fontes de pesquisa no país. Além disso, põe-se os profissionais em iluminação cênica num patamar sem muita importância, não os oferecendo capacitações, formações e incentivo a pesquisa.

O iluminador ao começar na profissão, sem um conhecimento técnico adquirido previamente, parte para seu processo criativo e prático de forma mais intuitiva. O iluminador passa a perceber a luz natural e/ou artificial cotidiana e tentar reproduzir de forma artística na cena. Mas é interessante que o iluminador busque no decorrer de sua carreira, obter este conhecimento teórico, seja ele através da prática, seja através do estudo, pois o não conhecimento gerará um risco físico, estético e ético nos seus trabalhos.

#### **4.2.1. Os riscos da não-formação**

Entre os riscos da não busca pela teoria no trabalho do iluminador, está o **risco físico**, pois a não compreensão das noções de eletricidade, manuseio dos equipamentos e o risco do trabalho em altura, poderá resultar em acidente de graves proporções, como já houve em alguns casos.

O risco físico surge quando há pouco incentivo ao estudo da iluminação cênica por parte das instituições e empresas que contratam os profissionais, pois elas, em alguns casos, contratam seus profissionais sem nenhuma qualificação e não incentivam seus funcionários a se qualificarem. O (a) profissional sem formação, por exemplo, que não possui uma compreensão sobre eletricidade, põe em risco a si e aos outros. Em uma determinada situação, em um teatro em Fortaleza, foi vivenciado a instalação de 06 (seis) projetores cênicos tipo PAR foco #5, 220v, 1kW, em apenas

um canal de 10A, ou seja, um canal que deveria suportar, no máximo 2kw, recebeu 6kw. Isso poderia ocasionar até mesmo um princípio de incêndio, caso os disjuntores do canal em questão, não tivessem funcionado e impedido que essa quantidade elevada de corrente elétrica, passasse pela pequena seção dos cabamentos da referida instalação. Este é um exemplo de risco físico. Os profissionais que trabalham com iluminação se deparam, vez por outra, com alguns outros absurdos existentes, como: cabos e plugs inapropriados; gambiarras de formas inseguras; projetores cênicos mal fixados nas varas, sem cabos de aço de segurança; aterramentos mal feitos; trabalhos que expõe riscos de choques elétricos; o não uso de EPI's, entre outros.

Como dito, profissionais que iniciam seus trabalhos somente através da prática, costumam aprenderem um com os outros, através da troca de saberes. Se por um lado a intuição poderá ser um fator importante que o ajudará na criatividade, do outro, o risco permeará o seu trabalho se o mesmo não buscar um aprendizado. Dultra comenta sobre essa forma de trabalho autodidata e de troca de saberes.

A formação profissional independente, autodidata, está estritamente ligada ao aprendizado do “como se faz” a cada montagem de uma peça teatral e da posterior relevância na reflexão de todo processo. Ter referência das possibilidades das estruturas técnicas, ou seu aperfeiçoamento histórico, ainda é um conhecimento restrito aos artistas experientes, consagrados e especializados na área. Na maioria dos casos, no Brasil, tais informações são transmitidas a partir da relação mestre aprendiz. (DULTRA, 2012, p. 51)

Não realizo aqui um julgamento sobre a qualidade de ensino dessa forma de aprendizado, mas relato que está é uma das saídas encontradas por alguns profissionais para a falta de formação ou de formação contínua. Ao citar o termo formação ou pedagogia da luz, pretendo abranger diversas modalidades em que o ensino da luz cênica é existente, como as formações básicas, cursos de longa ou curta duração, disciplinas de iluminação cênicas em universidades, laboratórios de pesquisa em luz, TCC, dissertações, teses, cursos técnicos em iluminação e etc.

A falta de estudo resulta também no **risco estético**, como a não construção dramatúrgica da luz, o uso equivocado de equipamentos e efeitos, o não diálogo e não jogo com a estética e ação da cena. Acredito que apesar da luz ser algo técnico, que necessite de conhecimentos sobre eletricidade, eletrônica, sistemas,

computação, entre outros, ela é, também, a relação entre luz e cena, tornando arte. Nesse caso, se faz necessário conhecer os aspectos, linguagens e conceitos que envolvem a cena.

Em alguns casos, quando há oficinas de curta duração em iluminação cênica, geralmente são desenvolvidas para parte técnica, como o uso de consoles digitais ou equipamentos. Não pretendo dizer aqui que isto não seja importante, mas sim questionar que sem a compreensão da estética na cena existirá a possibilidade da luz não se tornar presente enquanto jogo, dramaturgia e estética visual. Acredito que esse aspecto tem resultado na dificuldade dos processos criativos da luz e até de uma mudança de pensamento no trabalho prático.

Há alguns profissionais que não buscam o conhecimento teórico e acabam se tornando resistentes na execução de seus trabalhos, sendo essas resistências negativas no processo prático, como: O uso exagerado em quantidade de equipamentos, e por algumas vezes equivocados; a não compreensão da luz como uma linguagem artística contínua; a resistência criativa, que resultam em criações de luzes algumas vezes exageradas ou incompletas, sem diálogo com a cena; resistência de compreender as novas tecnologias e sistemas; entre outros.

Há também o **risco ético** profissional, ocasionado pelo não estudo da luz, de profissionais que não compreendem e não respeitam o pensamento da classe profissional. Como: técnicos que aceitam valores abaixo do piso para diárias ou salários mensais; técnicos que não recebem de uma boa forma algumas companhias; modificam a luz de espetáculos, modificando refletores ou a operação das cenas, sem uma consulta prévia ao criador da luz ou a direção dos espetáculos; o não uso de EPI's, que considero um risco tanto físico, quanto ético, pois põe em riscos outros profissionais e/ou público; a busca pela realização de um trabalho mais rápido e fácil, realizando ligações e conexões com plugs e cabeamentos incompatíveis com equipamentos; uso de equipamentos não apropriáveis para uso; entre outros.

### 4.3 Gerando um pensamento

Realizo aqui um relato e algumas questões que surgiram a partir de outro trabalho prático profissional que realizei. Sendo agora uma formação, no qual estava como professor. Uso então essa experiência como exemplo prático de reflexão, o trabalho chamava curso de iluminação cênica, realizado no projeto É o Gera, no Teatro Carlos Câmara, na cidade de Fortaleza, realizado em parceria com o IATEC<sup>80</sup> Fortaleza, realizado nos meses de abril e maio de 2018, com carga horária de 90 h/a. O curso foi dividido em três módulos: Fundamentos da iluminação cênica, seus equipamentos, espaços e recursos; Montagem, prática e plano de luz; Processos de criação e desenho de luz.

Início, refletindo que mesmo apesar de constatar que há poucas formações em iluminação cênica, percebo que, aos poucos, está ocorrendo uma mudança de pensamento sobre o estudo da luz, podendo citar como exemplo, os pequenos cursos com cargas horárias de 20h/a. que ocorriam antes de cada edição da MALOCA<sup>81</sup>, no Instituto Dragão do Mar<sup>82</sup>, voltado para os técnicos de áudio e palco, que iriam trabalhar no evento.

Nos últimos anos, tem surgido algumas pequenas formações isoladas em iluminação cênica, em diferentes instituições, porém sem continuidades. Isto tem contribuído um pouco no pensamento acerca da luz em cena e tem preparado alguns profissionais para entrarem no mercado de trabalho com uma base, mesmo que mínima, de conhecimento.

A formação acadêmica também seria uma possibilidade para formar iluminadores. No Brasil, não há um curso superior em iluminação cênica, alguns cursos em teatro e dança chegam a ofertar a disciplina de iluminação cênica em um ou dois módulos, voltadas para atores em bacharelado ou professores de teatro nas

---

<sup>80</sup> Instituto de Artes e Técnicas em Comunicação, existente em algumas capitais do país, oferta cursos livres em diversas campos da área técnica e produção.

<sup>81</sup> Maloca é um festival de artes realizado anualmente, desde 2014, pelo Governo do Ceará através do Instituto Dragão do Mar, para marcar a comemoração do aniversário do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Esse Festival é reconhecido como um dos maiores eventos culturais da atualidade, no Estado do Ceará.



licenciaturas. No exterior existem formações acadêmicas e programas de pós-graduação voltado para formação de *Light Designer*. Porém, no Brasil, é preciso também se ter um cuidado com uma futura obrigatoriedade da necessidade da formação de iluminadores através de cursos superiores na área, pois isto poderia ser excludente, já que há bastante profissionais técnicos que não possuem ensino médio ou fundamental completo, sendo necessário uma discussão mais ampla. Porém, acredito também que as instituições deveriam propor e incentivar que seus profissionais estudem, buscando conhecimento e uma formação para o indivíduo. Dutra (2012) comenta sobre o início na carreira de iluminador sem o estudo e a necessidade desse profissional ir em busca de conceito. Dutra afirma que

O artista muitas vezes inicia sua atividade e se qualifica fora do âmbito acadêmico. Considero que o interessado em seguir este caminho precisa estabelecer relações entre os resultados obtidos no dia-dia e as metas conceituais propostas pela obra. Isto lhe servirá de norte para dialogar com os profissionais mais experientes e assim trocar informações que tanto servem a montagem em questão, quanto ao desenvolvimento das demais propostas ao longo da carreira. (DULTRA, 2012, p. 50-51)

Tem-se percebido que há uma nova geração de profissionais que vem de cursos em iluminação cênica e que chegam com uma carga de conhecimentos técnicos, estéticos e éticos que tem contribuído para o crescimento da técnica cearense. Porém, os períodos de carga horária de cursos livres não se mostram eficientes diante a demanda de conteúdo ou necessidade de experimentação prática, o que ocorre nesse caso, são alunos recém-saído de cursos, que buscam trabalhar como auxiliares de iluminadores, como possibilidade de continuarem em busca de conhecimento. Dutra comenta sobre este percurso:

Percorro permanentemente ambos os caminhos, visando minha formação técnica e artística, sempre acompanhando profissionais mais experientes na condição de assistente. Na prática, quando me deparo com alguma questão que mereça maior reflexão, ou mesmo nos meus estudos acadêmicos, recorro a esses mestres com a intenção de encontrar maiores informações. (DULTRA, 2012, p.51)

Uma perspectiva interessante do curso foi o fato de ser proposto para pessoas da periferia de Fortaleza, pois isso possibilita uma oportunidade de profissionalização de trabalho, com uma introdução técnica e artística para estes indivíduos que não possuíam tais formações e ainda gera uma perspectiva de oportunidade profissional. Isso é interessante pois o trabalho com iluminação cênica amplia o horizonte para uma probabilidade de trabalho, no qual existe um piso salarial e que traz oportunidade de emprego para pessoas que não teriam qualificações para receberem esses valores, em outras áreas.

Durante o curso, os alunos receberam apostilas, EPI's, ferramentas e as passagens. Este fato ajudou bastante para que não houvesse uma evasão no curso, mesmo diante dos horários que se estendiam até as 21 horas e 30 minutos em um teatro localizado no centro da cidade, o mesmo pensamento foi confirmado pela aluna Ruth Ianca comentou sobre o recebimento dos equipamentos.

Curso que tivemos o tempo que foi possível em um curso básico, mas se faz necessário muito estudo e dedicação para se pensar a luz de forma mais plena. Achei muito importante a preocupação em garantir equipamentos de segurança de forma gratuita para os alunos, além de apostilas, indicações de bibliografia, aplicativos e sites. (DEPOIMENTO DA ALUNA RUTH IANCA)

Constatamos com o curso do projeto *É o Gera* que a carga horária não se mostrou eficiente comparada a grande quantidade de conteúdo necessária para a formação de um(a) profissional da luz. Isto foi percebido tanto por mim, enquanto docente, quanto pelos alunos, pois há uma gama necessária de conteúdos e informações que não são possíveis se passar em cursos básicos. A aluna Georgea Nara comentou um pouco sobre o tempo de duração.

Em relação a carga horária, não foi algo contemplado, deixa a desejar, pois é um universo amplamente vasto dado em um curto período de tempo, se tivéssemos um tempo maior seria mais degustado cada matéria dada, com mais qualidade de transmissão do conhecimento oferecido, pois o que era planejado para se dar em aula sempre estourava (DEPOIMENTO GEORGEA NARA)

Desta forma, após conversas com os alunos, percebemos a necessidade de haver uma formação continuada, em que possa haver mais tempo para estudo, com uma melhor preparação para que os alunos adentrem ao mercado de trabalho com

uma formação técnica, estética e ética para execução dos seus trabalhos, acrescentando a qualidade do mercado em iluminação cênica local.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tornar a luz presente, em todos os aspectos significativos do termo e que foram comentados neste trabalho, já que para construção dramaturgica da luz seria interessante associa-la ao jogo, com a finalidade de alcançar a performatividade da luz, construindo-a como uma constituinte da ação da cena. Que caminhos posso apontar para que se pense nesse aspecto, e assim, eu possa finalizar o plano dessa pesquisa e entregar a você leitor?

Começo essa parte final do texto com o desejo de apontar aqui esses caminhos para o trabalho em iluminação cênica e conseqüentemente a construção dramaturgica da luz, após uma reflexão de tudo que foi comentado, vivenciado, questionado e escrito neste percurso. Pois acredito, que para a luz estar presente enquanto ação dramaturgica da cena é necessário uma série de elementos, já comentados neste percurso.

**O primeiro caminho que considero fundamental** para pensarmos a luz enquanto sua construção presente e dramaturgica **é a formação**. Acredito no estudo como o ponto de partida para a mudança de perspectiva e para o avanço da qualidade e do profissionalismo. Apesar de haver dito que é perceptível que há uma mudança em andamento, no pensamento e na prática da luz, considero que isto ainda é algo muito limitado, que caminha a passos lentos.

**É necessário que haja investimento do governo e de instituições privadas nesse aspecto da formação**. Se torna mais complicado inserir bons profissionais no mercado de trabalho, sem uma formação, sem uma prática e sem uma certa experiência. Acredito também que a pesquisa não deveria ser algo que fique apenas no campo da teoria e das palavras, mas que esteja no campo da ação e da prática direta, gerando um retorno para a área.

Com esse pensamento, durante esse período no mestrado profissional do PPGArtes do IFCE, busquei, de uma certa forma, ir além deste trabalho. Como quando

temos uma ideia de luz que é muito criativa para a cena, mas que não é tão simples ou possível de executá-la. Nesse plano de pesquisa eu tive essa ideia, esta luz. Mas que necessita de um coletivo para que ela possa ser executada.

Juntamente com Walter Façanha e com Wallace Rios, iluminador local no qual trabalha com diversas companhias e também ministra oficinas e formações em iluminação cênica, elaboramos um projeto de construção de uma escola de nível técnico em iluminação cênica em Fortaleza, em que pensamos uma formação de 04 semestres aos interessados em se tornarem técnicos em iluminação e em profissionais que queiram essa qualificação, nessa proposta, sugerimos ter 12 alunos por turma, com seleção de entrada anual. Isto, seria uma forma de pensar uma formação que seria contínua e de carga horária elevada, em torno de 1.200h. Geraria um incentivo à pesquisa em iluminação e conseqüentemente uma melhoria ao mercado de trabalho, gerando um retorno direto.

Acredito que a academia e o mercado de trabalho é algo que está, ou deveria estar atrelado um ao outro. Dessa forma, o curso técnico em iluminação cênica seria uma possibilidade de solucionar problemas já levantados neste trabalho, no qual haveria a formação do profissional em iluminação, na teoria e na prática, buscando ocasionar uma excelência ao seu trabalho, já que a pesquisa e a experimentação são ferramentas essenciais para firmar um profissional.

Assim, junto com Walter Façanha, fomos conhecer a estrutura e a forma em que funciona a SP Escola de Teatro em São Paulo. Bonfanti, que é um dos diretores da escola, nos mostrou o planejamento pedagógico da instituição, ementas e discutimos um pouco de como seria a criação e a importância de uma escola técnica em iluminação em Fortaleza, que poderia abranger estudantes de outras cidades do Nordeste, inclusive.

Então, junto com Walter e Wallace, fizemos o projeto e ementa do curso, com disciplinas que abrangem estética, história, operação de consoles, desenhos técnicos, história da arte, montagem e prática em iluminação cênica, entre outros. Porém, apesar de todo trabalho, não conseguimos um financiador para o projeto que fizesse com que essa escola saísse do papel e se tornasse realidade no mercado em artes local e conseqüentemente, do Nordeste.

A falta de financiamento é o que mais faz com que não haja um avanço na área. Atualmente tem se tornando ainda mais frequente essa falta de apoio. Os cortes que

o governo federal executa na arte, desde de 2016 e que tem se tornado ainda maiores neste ano de 2019, resultam numa dificuldade de trabalho, formação e até em desemprego, pois as companhias por exemplo, não conseguem trabalhar ou financiar seus trabalhos, não tendo como contratar técnicos e iluminadores.

Editais que foram cortados, como: Prêmio Miriam Muniz; BNB de Cultura; Residência Artística do MinC; Prêmio Carequinha de Estimulo ao Circo; e outras series de editais nacionais e regionais que deixaram de existir, além da ameaça de fechamento de diversos centros culturais como os do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, Juazeiro do Norte (CE) e Sousa (PB), que gera não somente um desemprego para a classe, mas também no retrocesso a pesquisa e a formação profissional. Os baixos valores de cachês ofertados por apresentações, em que os cachês giram sempre em torno de mil reais, com poucas apresentações, não gera renda para as companhias e enfraquece a cultura local.

Seria interessante também haver a possibilidade e apoio para que os grupos possam ter grandes temporadas nos espaços, temporadas curtas de somente 4 ou 5 apresentações, dificulta o percurso contínuo criativo das companhias e conseqüentemente do trabalho da luz. É um tempo curto para o espetáculo sentir o ritmo, mecanicidade, tempo e outros aspectos que envolvem efemeridade da cena.

Toda essa falta de apoio e essa perseguição à arte, resulta também numa escassez de público nos espetáculos, se as companhias não conseguem investir na qualidade de seus trabalhos, poderá então, perder a qualidade de seus produtos, e por consequência, a qualidade da luz. Tudo e todos estão associados enquanto artes, técnicos e artistas, se enfraquecendo ou se fortalecendo.

Assim, é necessário urgentemente reverter esse quadro, havendo financiamento aos coletivos e grupo artísticos. Pois mesmo que haja formações, será necessário que esses formandos tenham também um campo de trabalho. Por exemplo, os alunos que tive no projeto do É o Gera, poucos conseguem algum trabalho como *freelance* com algumas companhias ou instituições.

**Outra necessidade** que urge **são as empresas investirem na qualificação de seus profissionais**. O que mais nos deparamos são com instituições acomodadas, que parecem não perceber que quando seus profissionais estão qualificados e com conhecimento estético e técnico atualizados, resulta diretamente na qualidade dos espetáculos que são apresentados em seus espaços, e por consequência, na quantidade de público e de ocupação durante as atividades.

Certa vez, quando trabalhava como técnico de iluminação em um teatro, consegui um estágio de 45 dias no Laboratório de Iluminação Cênica da UNICAMP, em Campinas, com o Iluminador Valmir Perez<sup>83</sup>, na época, busquei junto a instituição em que trabalhava um apoio financeiro para este estágio, mas não obtive sucesso, disse que poderia repassar os conhecimentos adquiridos à equipe técnica e/ou podia também oferecer uma oficina para comunidade, mesmo assim não consegui o apoio financeiro. Como última medida, fiz uma proposta de ir com meu próprio recurso financeiro e mesmo assim, não fui liberado. Acredito que isto seja lamentável, pois a troca e a formação são necessárias.

Em muitos trabalhos que realizo pelo país, vejo o quanto alguns técnicos de empresas se submetem a certas formas de trabalho, por muitas vezes, até perigosas, sem EPI's, sem um tratamento adequado com outros profissionais, com jornadas de trabalho acima da permitida por lei. Acredito, que de certa forma, limitar os profissionais ao conhecimento é também uma tentativa de aprisioná-los a este sistema e a realidade medíocre de salários e de condições insalubres de trabalhos que essas instituições oferecem.

Um profissional mais qualificado, por consequência, poderá requerer um salário mais justo, de acordo com a sua capacidade. Cito, o exemplo de Fortaleza, de todos os teatros, apenas 3 instituições pagam o piso da categoria, que é estipulado anualmente em convenção coletiva dos profissionais, no SATED, sendo o Piso salarial para Iluminador, Cenotécnico e Operador de Luz. Há teatros por exemplo, que

---

<sup>83</sup> 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.

chegam a assinar a carteira do iluminador, como operador de equipamentos, função que nem existe no SATED.

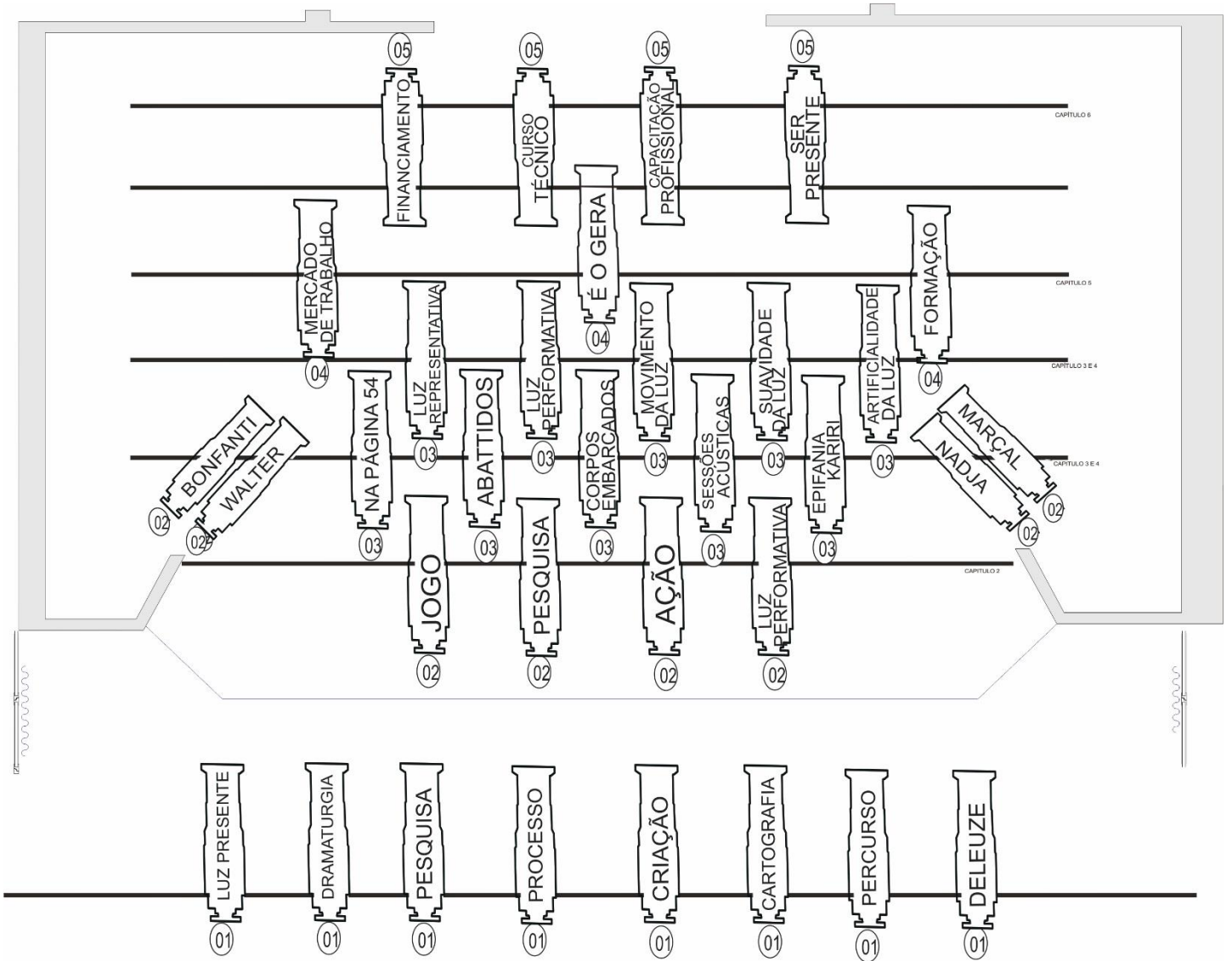
Proponho também que os teatros, que recebem mais os grupos locais, devam (re)pensar uma forma de pedagogia e de trabalho na luz. A fim de conscientizar as companhias a executarem da melhor forma os seus espetáculos não somente cobrando que a companhia possua um profissional para operar a luz ou um iluminador para criar um plano de iluminação, mas oferecendo os caminhos para criação e formação destes profissionais. Na realidade de Fortaleza, teatros como: Teatro Dragão do Mar; Sesc Emiliano Queiroz; Teatro Carlos Câmara; Teatros da Rede CUCA; e Teatro Marcos Miranda são teatros mais acessíveis a grande diversidade de companhias locais, ao contrário de outros teatros locais, como os de *shoppings* ou Caixa Cultural, que recebem mais espetáculos de fora do estado.

Essas são soluções que busco trazer, de uma forma mais geral, para a melhoria do mercado e que seria uma forma de fazer a luz presente e a sua construção dramaturgica, nos espetáculos, nas formações e também como um meio de trabalho e sobrevivência de profissionais que necessitam desta função.

Iniciei estes estudos com o desejo de investigar e desenvolver o conceito e a forma que eu utilizava para criar a luz dos meus espetáculos, aprimorando e evoluindo com o conceito da luz presente. Deste então, acredito pautar aí a minha autonomia de trabalho e escrita. Nos novos trabalhos que estou executando, busco o máximo participar o quanto antes, emergindo dentro dos processos e tentando conscientizar as companhias de que é necessário valorizar a linguagem da iluminação cênica em seus trabalhos. Assim, assisto aos ensaios, como uma forma de me contaminar com o universo dos espetáculos, em processo contínuo, acreditando neste pensamento como uma escolha e forma de trabalho, e não como regra.

Concluo o plano de trabalho para esta pesquisa, apresentando a seguir o desenho do plano finalizado. Concluo, também, que é preciso o iluminador (a) estar presente, se fazer presente, na construção da linguagem e da obra, para sua formação intelectual, na melhoria dos aspectos relacionados a sua forma de trabalho, ao crescimento e ao avanço da classe técnica, tornando a luz, sempre presente.

Figura 25 – Desenho Final de a Luz Presente.



Fonte: Desenho do autor.



## REFERÊNCIAS

- BONFANTI, Guilherme. **Relato de uma experiência: luz em processo**. A (I) Berto, São Paulo (2012): 110-121.
- BONFANTI, Guilherme. **A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia**. Sala Preta 15.2 (2015): 10-21.
- BONFITTO, Matteo. **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura**. Pitágoras 500 1.1 (2011): 56-61.
- BRITO, Maria dos Remédios de; CHAVES, Silvia Noqueira. Cartografia: uma política de escrita. **Rev. Polis Psique**, Porto Alegre, v.7, n.1, p. 167-180, abr. 2017.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: da técnica a representação / Luís Otávio Burnier**. – 2ªed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Editora Vozes Limitada, 2017.
- CAMARGO, Roberto Gil. **Conceito de Iluminação Cênica: Processos Coevolutivos**. – Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2012.
- CAMARGO, Roberto Gil. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DELEUZE, Gilles et al. ¿ **Qué es un dispositivo**. Michel foucault, filósofo, p. 155-163, 1990.
- DULTRA, Pedro. **Em\_Cena O Iluminador**. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2012.
- ESPAÇO E TEATRO: do edifício teatral à cidade como palco/ organização Evelyn Furquim Werneck Lima**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. 246p.: il.
- FORJAZ, Cibele Forjaz. **À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à „Scriptura do Visível“**(Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 2008. 232 f. 2008. Tese de Doutorado. Tese (mestrado em artes)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- KOWSAN, Tadeusz. **Os Signos no Teatro, Introdução à Semiologia do Espetáculo**. In: GUINSBURG, Jacó e outros (org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, jan/fev/mar/abr 2002, n.19, p.20-28. Disponível em: [http://www.scielo.br/sciel.php?script=sci\\_arttex&pid=s1413-](http://www.scielo.br/sciel.php?script=sci_arttex&pid=s1413-)

MOURA, Luiz Renato Gomes. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski, 2º edição, editora Jorge Zahar, 1998-Rio de Janeiro-Rj.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação, construção da obra de arte**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor**. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2014.

STELZER, Andréa. **Mímica Corporal e a escritura do ator**. Anais ABRACE, v. 9, n. 1, 2008.

TUDELLA, Eduardo. **A Luz na gênese do espetáculo**. Eduardo Tudella. – Salvador: EDUFBA, 2017.

VÁZQUEZ, Rodolfo García. **Luzes e sombras na trajetória dos Satyros**. *Sala Preta*, v. 14, n. 2, p. 30-40, 2015.

WILHIDE, Elizabeth. **How to Design a Light/Como Criar em Iluminação**. Tradução: Bruno Vasconcelos. – Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.

## **APÊNDICE A – PLANO DE ILUMINAÇÃO DOS ESPETÁCULOS CARTOGRAFADOS.**

Estes desenhos técnicos ou projetos a seguir não são uma tentativa de padronizar um modelo de projeto ou desenho. Nesses apêndices são encontrados planos e desenhos do momento da estreia ou de algum momento mais atual, dos espetáculos que foram citados no capítulo 3. Sendo estes, a organização dos meus produtos artísticos, que é a parte prática desta pesquisa.

Há na última página deste apêndice um desenho do plano vazio do leitor. Que conforme cito na página 15, ele é a organização e a cartografia do próprio leitor. Caso vocês queiram, é possível enviar o desenho e as percepções de vocês pelo email: *cielceni@gmail.com*.

## MAPA LUMINOTÉCNICO

Escala 1:100

### ESPETÁCULO

Na Página 54








### DIREÇÃO

Ciel Carvalho +55 (85) 986532163

### ILUMINAÇÃO

Ciel Carvalho cielceni@gmail.com (85) 86532163

### PROJETORES CÊNICOS

-  04 Fresnel Altman 6" 1kW
-  03PC Telem 6" 1kW
-  08 PAR 64 Telem Foco #5 (CP62) 220V 1kW
-  02 PAR LED 3W RGBW Bivolt
-  01 Elipsoidal Shakespeare Altman 40° 650W
-  02 Elipsoidal Shakespeare Altman 55° 650W
-  02 Set Light Altman 1kW

### ACESSÓRIOS

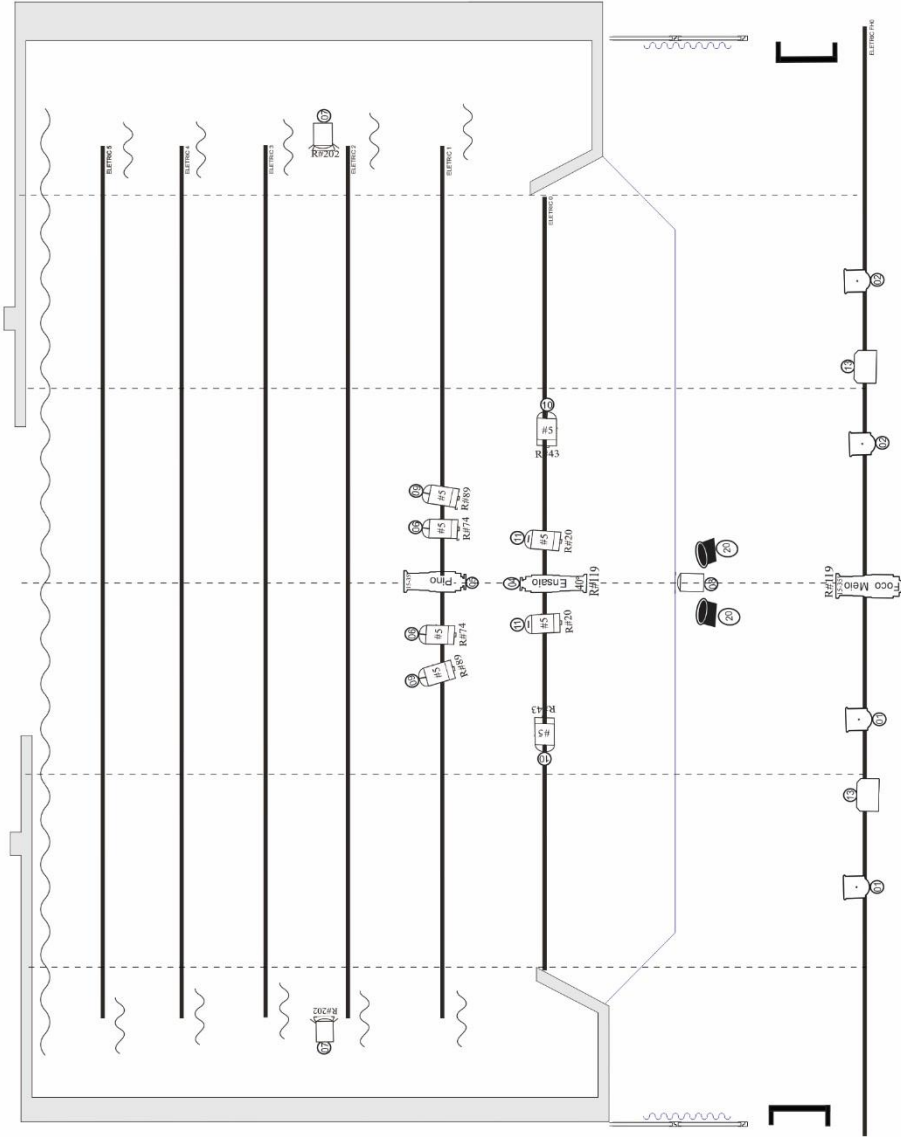
Mesa de iluminação DMX 512 / 60 canais / 50 cenas  
 06 Dimmer-Box DMX 512 / 12 canais cada / 4kW por canal  
 06 Barr-door para Fresnel e PC 6" 1kW  
 08 Porta Gelatina para PAR 64 #5 220V 1kW  
 Íris e facas para os elipsoidais  
 03 "Pés de Galinha" para fixação de projetores no chão  
 Cabos de energia, com 20 metros cada, para ligação de projetores cênicos fora da vara de iluminação.  
 Cabos de Aço de Segurança e garras para todos projetores  
 OBS: A iluminação do espetáculo deverá ser operada pelo técnico do próprio grupo.  
 Os Refletores de Led e as Gelatinas são materiais do grupo.

### GELATINAS ROSCO SUPERGEL E LEE FILTERS




- 02 Gelatinas R#74 Night Blue para PAR 64
- 02 Gelatinas R#202 1/2 C.T. Blue para PC
- 02 Gelatinas R#20 Amber Medium para PAR 64
- 02 Gelatinas R#43 Deep Pink PAR 64
- 03 Gelatinas R#119 Light Hamburg Frost para Elipsoidal 40° e 30-55°
- 02 Gelatinas R#89 Moss Green PAR 64

### EQUIPE TÉCNICA E TEMPO PARA MONTAGEM

03 Técnicos para montagem, afinação e gravação da mesa de iluminação  
 Tempo para montagem e afinação: 02 horas  
 Tempo para ensaio técnico: 01h30m  
 Tempo do espetáculo: 50 minutos  
 Tempo de Desmontagem: 30 minutos  
 Tempo ideal para disponibilização do teatro para o grupo: 08 horas  
 Tempo Mínimo para disponibilização do teatro para o grupo: 05 horas



## LEGENDAS

- #74 → Gelatina
- 40° → Grau
-  Íris
-  Gobo
-  Canal
- 10 → Dimmer

TEATRO DRAGÃO DO MAR  
FORTALEZA, CE

## VARAS DE ILUMINAÇÃO

ESCALA: 1:100M | DATA: 25/03/2018 | DESENHO: Ciel Carvalho  
 MODELO: C. Vazier - Escenista

## ROTEIRO DE OPERAÇÃO DE LUZ

**Na Página 54**

Cia. fulô de Talvim

Iluminação e Direção: Ciel Carvalho

[cielceni@gmail.com](mailto:cielceni@gmail.com)/ +55 85 986532163

<b>Nº</b>	<b>Deixas</b>	<b>Entra</b>	<b>Sai</b>	<b>Go / Chase</b>	<b>Iluminação</b>
<b>01</b>	Entrada da Plateia.	<b>A1</b>			<b>Luz de Plateia</b>
<b>02</b>	Célia entra cantando incelença	<b>B.O</b>	<b>A1</b>		<b>B.O</b>
<b>03</b>	Célia: “Agora meu filho deu para usar maquiagem”	<b>A2</b>			<b>Foco + CT AZ</b>
<b>04</b>	Célia: “Euzinha, nunca que faria isso”.	<b>A3</b>	<b>A2</b>		<b>+ PC chão</b>
<b>05</b>	Célia: “Eu não sou disso”	<b>A4</b>	<b>A3</b>		<b>Sai PC chão</b>
<b>08</b>	Após Célia falar: “Brincos Brancos Femininos”	<b>A5</b>	<b>A4</b>		<b>Sai AZ e entra CT Foco</b>
<b>07</b>	Célia: “Sou mesmo”	<b>A6</b>	<b>A5</b>		<b>Volta AZ e Sai CT Foco</b>
<b>09</b>	Célia: “eu, a cobaia” Usando o Guarda chuva como hipnose	<b>A8</b>	<b>A7</b>		<b>+ Corredor meio frente</b>
<b>10</b>	Célia: “Pedimos o táxi”	<b>A9</b>	<b>A8</b>		<b>Volta Ambiente</b>
<b>11</b>	Célia: “ Parecia que ia me engolir”	<b>A10</b>	<b>A9</b>		<b>CT VM</b>
<b>12</b>	Célia: “Plínio Marcos está aqui”.	<b>A11</b>	<b>A10</b>		<b>Volta Ambiente</b>
<b>13</b>	Célia: “Minha cuca foi se recheando de Imagens”.	<b>A12</b>	<b>A11</b>		<b>Sai AZ e entra LED Chão</b>
<b>14</b>	Célia rodando o guarda chuva: “O Teatro do Paolo”	<b>A13</b>	<b>A12</b>		<b>Estrobo – Sai FT</b>
<b>15</b>	Célia: “Dentro desse inferno, desse bacanal”.	<b>B.O</b>	<b>A13</b>		<b>B.O</b>

## ROTEIRO DE OPERAÇÃO DE LUZ

**Na Página 54**

Cia. fulô de Talvim

Iluminação e Direção: Ciel Carvalho

[cielceni@gmail.com](mailto:cielceni@gmail.com)/ +55 85 986532163

<b>Nº</b>	<b>Deixas</b>	<b>Entra</b>	<b>Sai</b>	<b>Go / Chase</b>	<b>Iluminação</b>
<b>16</b>	Célia: “Meu filho envolvido com essas insanidades”.	<b>A14</b>			<b>Volta Ambiente</b>
<b>17</b>	Célia: “Até arrisquei fazer uma pergunta.”	<b>A15</b>	<b>A14</b>		<b>CT 202 + CT Foco + Foco</b>
<b>18</b>	Célia: “É claro que não fiz essa pergunta”	<b>A16</b>	<b>A15</b>		<b>Foco + CT AZ</b>
<b>19</b>	Célia: “Minha boca rapidamente modificou a frase”.	<b>A17</b>	<b>A16</b>		<b>CT 202 + CT Foco + Foco</b>
<b>20</b>	Célia: “Que vontade de fugir daquele debate”.	<b>A18</b>	<b>A17</b>		
<b>21</b>	Célia: “Célia a rainha das sapatilhas”	<b>A19</b>	<b>A18</b>		<b>Sai Az e entra rosa</b>
<b>22</b>	Célia: “Isso não é para mim”. Após dançar balé	<b>A20</b>	<b>A19</b>		<b>Volta Ambiente</b>
<b>23</b>	Célia começa a andar para traz	<b>A21</b>	<b>A20</b>		<b>Sai foco</b>
<b>24</b>	Célia volta para frente	<b>A22</b>	<b>A21</b>		<b>Volta Ambiente</b>
<b>25</b>	Célia: “Toda arrumada de casaco e cahecol”.	<b>A23</b>	<b>A22</b>		<b>Pares Maquinista</b>
<b>26</b>	Célia: “ Uma merda, ninguém entendeu nada”.	<b>A24</b>	<b>A23</b>		<b>Volta Ambiente</b>
<b>27</b>	Paolo: “Vamos trabalhar!”	<b>B01</b>	<b>A24</b>		<b>Foco e CT Foco – Sai Az</b>
<b>28</b>	Célia: “Tudo pretexto para não meter a mão na foice”.	<b>B02</b>	<b>B01</b>		<b>Ambiente</b>
<b>29</b>	Célia: “Ou talvez e seja mesmo essa bruxa e oz”	<b>B03</b>	<b>B02</b>		<b>Ambar LED Chão</b>

## ROTEIRO DE OPERAÇÃO DE LUZ

**Na Página 54**

Cia. fulô de Talvim

Iluminação e Direção: Ciel Carvalho

[cielceni@gmail.com](mailto:cielceni@gmail.com)/ +55 85 986532163

<b>Nº</b>	<b>Deixas</b>	<b>Entra</b>	<b>Sai</b>	<b>Go / Chase</b>	<b>Iluminação</b>
<b>30</b>	Após Célia: “Espantalhos por aí”.	<b>B04</b>	<b>B03</b>		<b>Volta Ambiente</b>
<b>31</b>	Paolo: “A pessoa que está a sua frente é a fogueira”	<b>B05</b>	<b>B04</b>		<b>CT Foco + Foco</b>
<b>32</b>	Célia: “Deu vontade de jogar um balde de água”	<b>B06</b>	<b>B05</b>		<b>Ambiente</b>
<b>33</b>	Célia: “ E agora eu sou uma santa?”	<b>B07</b>	<b>B06</b>		<b>Sai ambiente e entra LAT + Foco Teatro – Transição lenta</b>
<b>34</b>	Célia põe a mão na boca e desce para o peito	<b>B08</b>	<b>B07</b>		<b>+ PC Chão FT</b>
<b>35</b>	Célia: “Ele é meu filho, meu filho, meu filho”	<b>B09</b>	<b>B08</b>		<b>Sai PC Chão FT</b>
<b>36</b>	Célia: “Talvez ele vá para globo, talvez!”	<b>B10</b>	<b>B09</b>		<b>B.O brusco</b>
<b>37</b>	Agradecimentos	<b>A21</b>	<b>A20</b>		<b>Sai foco</b>
<b>38</b>	Aplausos	<b>A22</b>	<b>A21</b>		<b>Volta Ambiente</b>

TEATRO DRAGÃO DO MAR  
FORTALEZA, CE

**VARAS ELÉTRICAS**

ESCALA: 1:100 | DATA: 09/02/14

**MAPA DE LUZ**  
Escala 1:100

**ESPECTÁCULO**  
ABATIDOS NA SAÍDA DE INCÊNDIO

**DIREÇÃO**  
Fran Teixeira franciteixa0@gmail.com (55)8599947.4141

**ILUMINAÇÃO**  
Ciel Carvalho ciceleni@gmail.com (55)8598632163  
Walter Faanha wfaanha@gmail.com (55)8598757.3505

**PROJETORES CÊNICOS**

- 12 Fresnel Aliman 8" 1KW
- 10 PC Aliman 8" 1KW
- 30 PAR 64 CP62 (Foco #5) 1KW
- 02 PAR 64 CP61 (Foco #2) 1KW
- 03 Set Light Assimétrico 1KW
- 01 Pin Beam
- 06 Lâmpadas PAR 64 CP6 (Foco #2) 220V
- 11 Lâmpadas LED Tubular 1,2m
- 3 Ribalhas com Dicroicos 50W

**LEGENDA**

- Ref:74 → Gelatina 40"
- Ref:75 → Ângulo 14°
- Ref:76 → Equipamento
- Ref:77 → Canal
- Ref:78 → Dimmer
- Ref:79 → Número do Equipamento
- Ref:80 → Tipo de Lâmpada PAR
- Ref:81 → Posição da Lâmpada
- Ref:82 → Barn-Doors

**ACESSÓRIOS**

- 1 Mesa de Controle de Iluminação DMX 512/96 canais/100 scene masters/100 cues
- 05 Dimmer-Box DMX 512 com 12 canais de 4KW cada
- 08 Barn-doors para Fresnel 8" 1KW
- 10 Barn-doors para PC 8" 1KW
- 02 Porta Gelatina para Set Light 1KW
- 11 "Pés de Galininha" para PC 8" no chão
- Cabos de segurança e garnês para todos os equipamentos

**GELS ROSCO SUPERGEL / LEE**

02 Gelatinas Ref 191L#253 Light Hamburg Foco para Set Light 1KW

**EQUIPE TÉCNICA E CRONOGRAMA**

Montagem - 1011

Ensaio Técnico - 2H

Tempo do Espetáculo - 1H

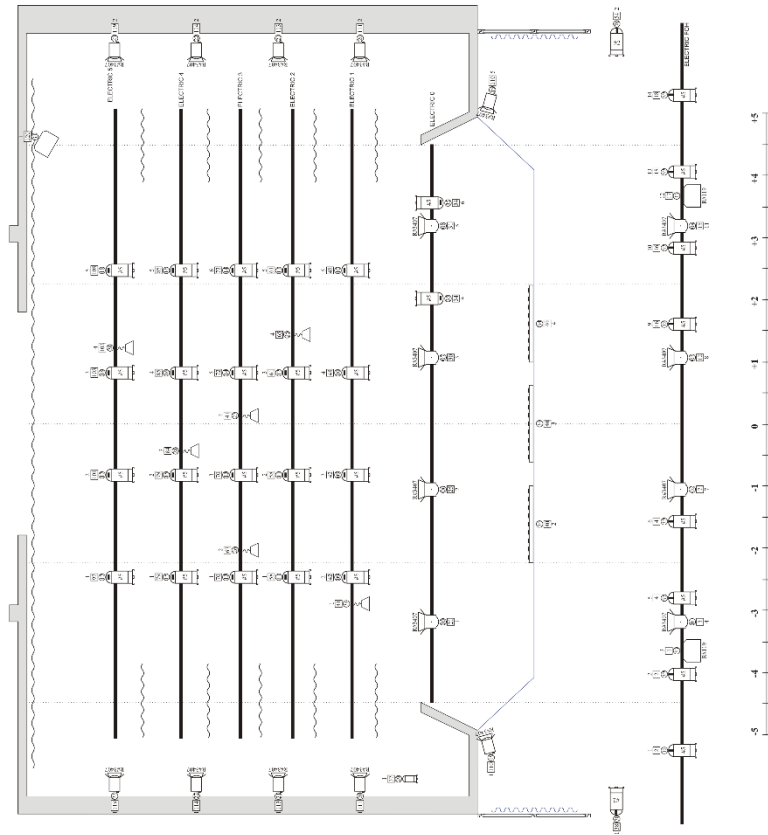
Desmontagem - 1H

4 Técnicos de Iluminação durante a montagem  
2 Técnico de Som durante a montagem  
2 Técnicos de Cenário durante a montagem  
1 Técnico de Iluminação durante o espetáculo  
1 Técnico de Som durante o espetáculo  
1 Técnico de Luz durante a Desmontagem  
1 Técnico de Som durante a Desmontagem  
1 Técnico de Cenário durante a Desmontagem

**INFORMAÇÕES IMPORTANTES**

- 1 - A operação do espetáculo deverá ser operada pelo técnico do grupo.
- 2 - Todos os equipamentos deste mapa deverão ser providenciados pelo teatro.
- 3 - O Teatro deverá providenciar uma cortina de fundo preta, 5 pernas e 5 bambolinas pretas.
- 4 - Haverá a necessidade de instalação de 5 Pendentes cunhafixos, onde o grupo levará as luminárias e o Teatro providenciará 5 Lâmpadas PAR 64 CP6 (Foco #2).
- 5 - Haverá a necessidade de instalação de 6 LED Tubulares na área de palco e 4 na área de plateia. As mesmas "carão" cenograficamente.
- 6 - Os atores deverão manipular e maquinariar do teatro, de forma a subir todos as pernas, bambolinas e rounda, durante a cena, assim como: 4 Fresnells e 1 Pin Beam, que serão manipulados enquanto ligados.

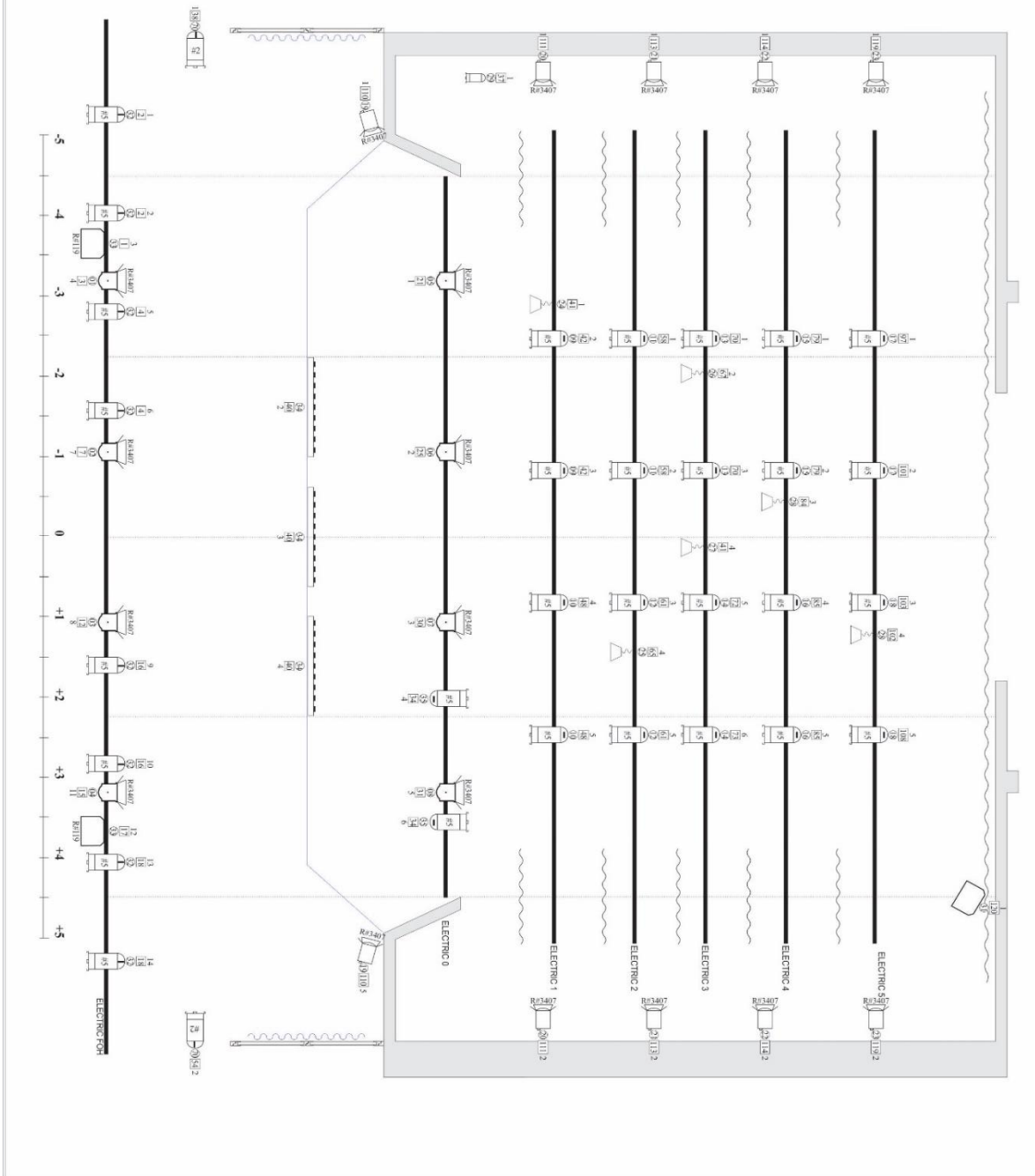
**Fluorescentes do PALCO: 50 | 91**  
**Fluorescentes da PLATEIA: 51 | 6 | 14**





Fluorescentes do PALCO: 50 91

Fluorescentes da PLATEIA: 51 6 14



ABATIDOS NA SALA DE  
INCÊNDIO

## CUES / SCENE CHANGES

Pag 1/2

Direção: Fran Teixeira  
Iluminação: Ciel Carvalho & Walter Façanha[cielceni@gmail.com](mailto:cielceni@gmail.com) / (85)98653.2163  
[wfacanha@gmail.com](mailto:wfacanha@gmail.com) / (55)(85) 98757.3505  
Teatro Dragão do Mar  
10 de Maio de 2018

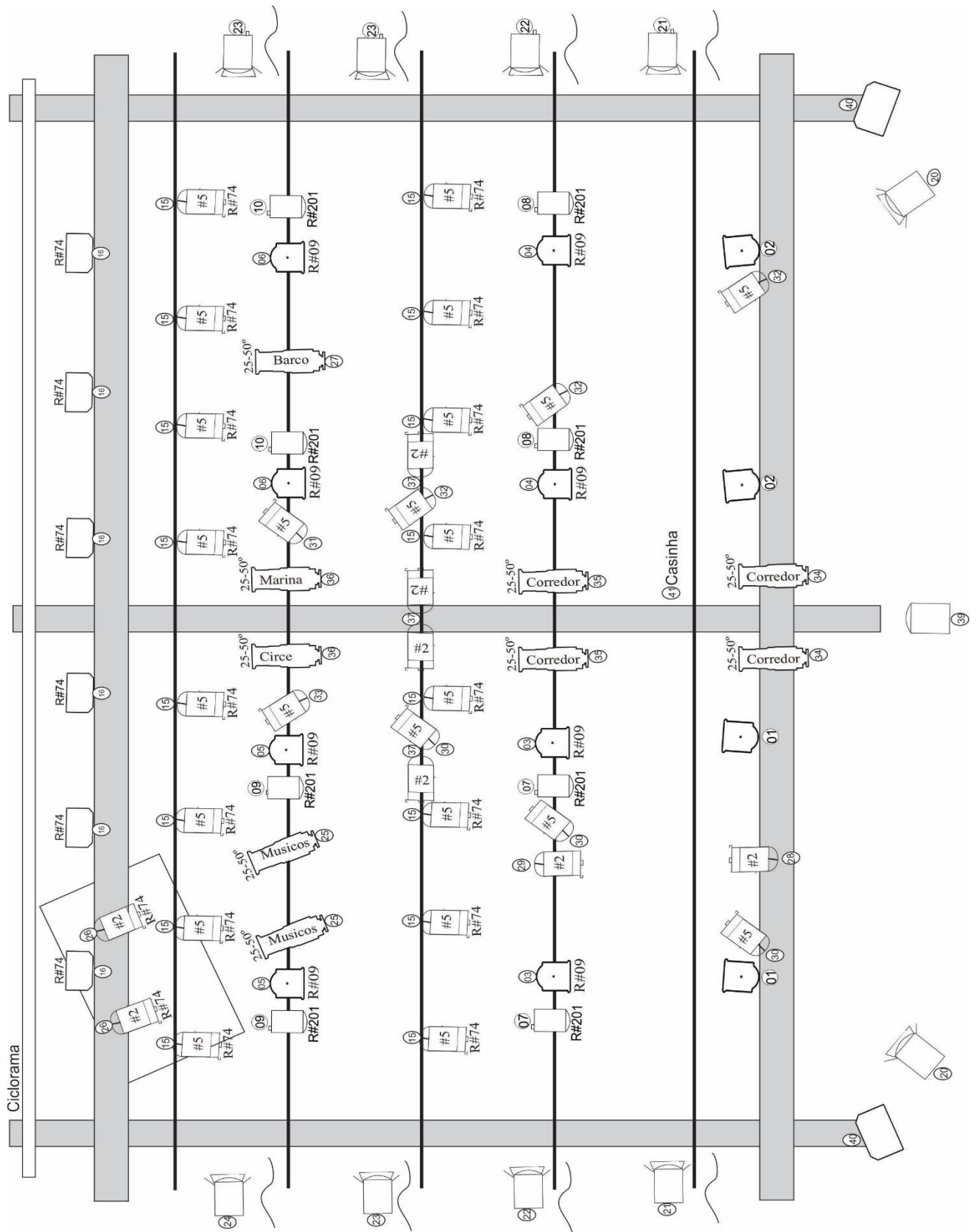
Nº	DEIXA	IN	OUT	CUE	BRIEF DESCRIPTION
1	Plateia Entra	1			Set Lights Platéia 60% Contra Luz de Serviço 20% Cortina Fechada
2	Após 3º sinal	B.O.			Black Out Abre Cortina
3	Enquanto cortinas abrem	2			7 pendentos com lâmpada PAR#2 Laterais + Ribalta 20%
4	Entra Garçom	4			Solta Fumaça
5	Bateria (ROCK)	5			Fluorescentes PALCO Piscando
6	Logo em seguida – Fluorescentes da PLATEIA Piscando	6			+ Fluorescentes PLATEIA Piscando
7	Começam a subir as pernas	8			Para de Piscar Luz Geral
8	Volta bateria (ROCK)	9			Voltam piscas
9	Delania começa a falar	10			Geral
10	Começam a serem puxados	11			
11	Volta Rock	+ CHASE			
12	Começam a ir para fundo – (Separados do cara da ESQ FT)	12			
13	“Segurem suas respirações”	13			Só fluorescentes
14	Logo em seguida	14			Só Pin Beam
15	Pausa	15			
16	Vão para o chão	16			

## CUES / SCENE CHANGES

Pag 2/2

ABATIDOS NA SALA DE  
INCÊNDIODireção: Fran Teixeira  
Iluminação: Ciel Carvalho & Walter Façanha[cielceni@gmail.com](mailto:cielceni@gmail.com) / (85)98653.2163  
[wfacanha@gmail.com](mailto:wfacanha@gmail.com) / (55)(85) 98757.3505  
Teatro Dragão do Mar  
10 de Maio de 2018

Nº	DEIXA	IN	OUT	CUE	BRIEF DESCRIPTION
17	Ficam de Pé	17			
18	Pin Beam na plateia	18			
19	Sai Pin Beam – Volta Luz da Plateia	19			
20	“Vossas Excelências”	20			
21	Aplausos	21			Voltam fluorescentes
22	Começa Rock	22			+ CHASE
23	Começam a xingar a plateia	23			+ CHASE
24	Inicia Maracatu	24			
25	Volta Rock	1			+ CHASE
26	Param de piscar fluorescentes	2			
28	Fecha cortina durante a fala	4			
29					
30					
31					



# DESENHO TÉCNICO DE LUZ

Escala 1:100

**ESPECTÁCULO**  
CORPOS EMBARCADOS

**ILUMINAÇÃO**  
Ciel Carvalho cielem@gmail.com (55)853986532.163

**DIREÇÃO**  
Coletiva

**PROJETORES CÊNICOS**

- 05 Elipsoidal Shakespear 30° - completo - 650w
- 04 Elipsoidal 50° - ETC completo - 750w
- 07 PC Telem 1kW 6' 220v
- 22 Fresnel Telem 1kW 6' 220v
- 02 PAR 64 #2 1kW 220v
- 20 PAR 64 #5 1kW 220v
- 08 Set Light 1kW 220v

**LEGENDA**

- R#74 → Gelatina 440°
- Grau de Abertura
- Iris
- Equipamento
- 20 → Canal
- 10 → Dimmer
- 1 → Número do Equipamento
- #5 → Tipo de Lâmpada PAR
- Posição da Lâmpada
- Barn-Doors
- 04 Elipsoidal Shakespear 40° - completo - 650w
- 06 Elipsoidal Axial 50° - Shakespear - 650w

**ACESSÓRIOS**

- 1 Mesa de Controle de Iluminação DMX 512/96 canais/100 scene masters/100 cues
- 07 Dimmer-Box DMX 512 com 12 canais de 4kW cada
- Porta Gelatinas para todos os refletores que serão gelatinados no desenho.
- 08 Torres para os refletores PAR 64 das laterais
- Cabos de segurança e garras para todos os equipamentos
- Iris, faces e Porta Gobo para os refletores Elipsoidais.

**GELS ROSCO SUPERGEL / LEE**

- 06 Gelatinas R#22 Rosso Super Gel Deep Amber para Set Light
- 12 Gelatinas R#74 Rosso Super Gel Night Blue para PAR 64
- 08 Gelatinas LF#201 Full CT Blue para Fresnel
- 08 Gelatinas R#09 Pale Amber Gold para Fresnel

**EQUIPE TÉCNICA E CRONOGRAMA**

- Montagem - 05H
- Ensaio Técnico - 1H
- Tempo do Espetáculo - 1H
- Desmontagem - 1H

Tempo total ideal que o teatro deve disponibilizar para o Espetáculo - 08H

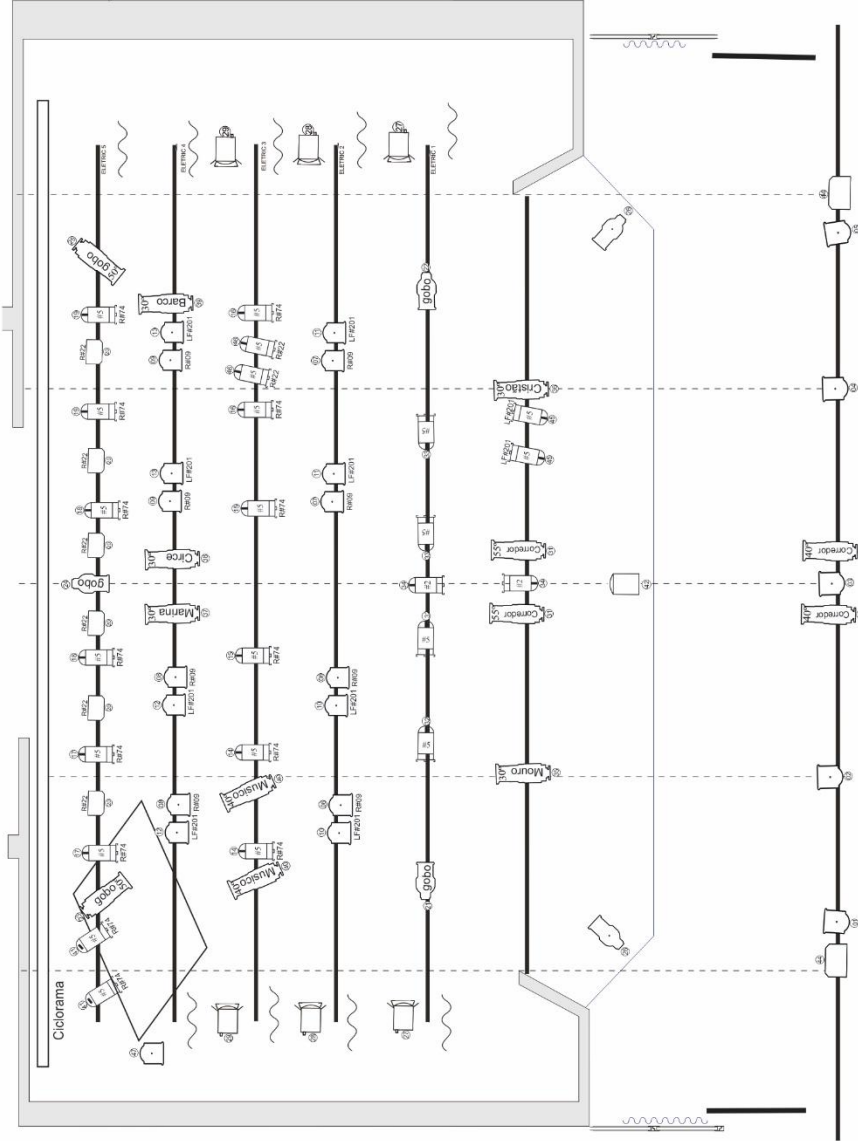
**INFORMAÇÕES IMPORTANTES**

- 1 - A luz do espetáculo deverá ser operada pelo técnico do grupo.
- 2 - Todos os equipamentos deste mapa deverão ser providenciados pelo teatro.
- 3 - O Espetáculo necessita de máquina de fumaça DMX 512.

TEATRO DRAGÃO DO MAR  
FORTALEZA, CE.

**VARAS ELÉTRICAS**

ESCALA 1:100 | DATA 10/07/2016 | DESENHO CIEL CARVALHO



## Mapa de Operação de Luz

**Corpos Embarcados**  
 Circe Macena e Marina Brito  
 Iluminação: Ciel Carvalho

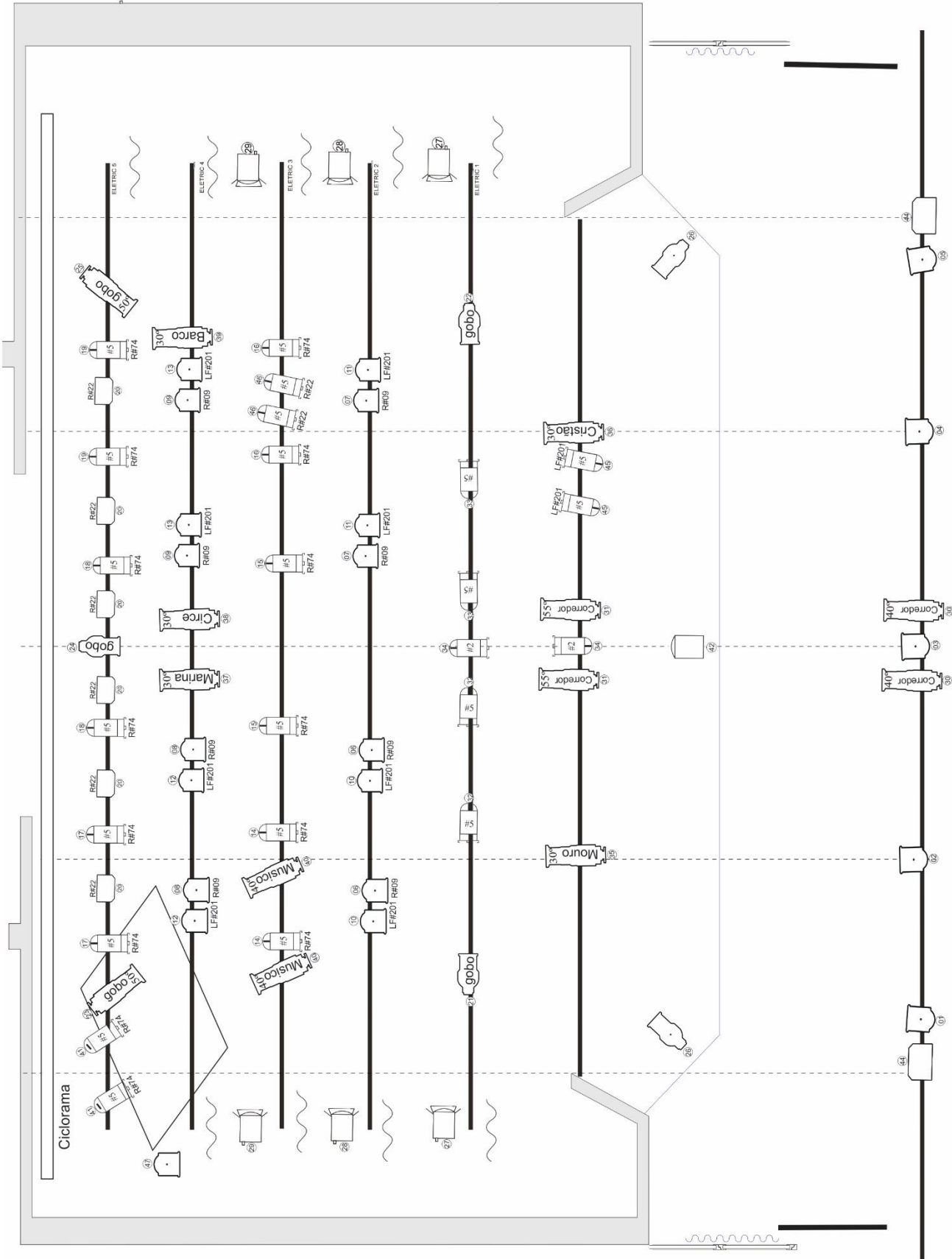
Nº	Deixas	Entra	Sai	Fader	Iluminação
01	Entrada da Plateia.	Live 44			Luz de Plateia
02	Entra Alison empurrando o barco	<b>A1</b>			Farol
04	Alison vai para banda	<b>A2</b>	<b>A1</b>		Entra Luz Músicos
05	Circe entra de Iemanjá	<b>A3</b>	<b>A2</b>		Sai Ciclo AZ e Diminui o CT AZ + LAT
06	Entra Marina	<b>A4</b>	<b>A3</b>		Lateral
07	Marina para	<b>A5</b>	<b>A4</b>		Foco PAR #2
08	Circe entra	<b>A6</b>	<b>A5</b>		+ Corredor cordas
09	Final da cena da corda elas juntam-se no meio	<b>A7</b>	<b>A6</b>		Sai Ant e entra Meio Corredor
09	Jogam as cordas "Adeus meus amores"	<b>A8</b>	<b>A7</b>		+ FT BR + AB + LAT
10	Músicos tocam marcha "Cena dos brincantes"	<b>A9</b>	<b>A8</b>		FT + CT #202 + LAT
11	Sino toca, fica somente Marina	<b>A10</b>	<b>A9</b>		Só LAT
12	Começa em seguida Marina sai	<b>A11</b>	<b>A10</b>		Volta Luz Anterior. Obs. Ficar atento a luz de plateia se necessário.
13	Música e dança do axé			<b>X1</b>	Fader???
14	Fim da Música	<b>A11</b>	<b>X1</b>		Volta Luz Anterior



## Mapa de Operação de Luz

**Corpos Embarcados**  
 Circe Macena e Marina Brito  
 Iluminação: Ciel Carvalho

Nº	Deixas	Entra	Sai	Fader	Iluminação
15	Entrada da marcha Apresentação general	<b>A12</b>	<b>A11</b>		<b>CT Az + Lat</b>
16	Marina soldado	<b>A13</b>	<b>A12</b>		<b>CT Azul + Ciclo Az</b>
18	Se encontram no meio	<b>A14</b>	<b>A13</b>		<b>Segunda diagonal</b>
19	Entra tambor	<b>A15</b>	<b>A14</b>		<b>VM</b>
20	Música muda luta	<b>A16</b>	<b>A15</b>		<b>Colorido Festivo</b>
21	Fim da musica, entra mariana. “Cena da intervenção”	<b>A17</b>	<b>A16</b>		<b>Geral, ficar atento a necessidade de luz de plateia</b>
22	Entram Marina e Circe no barco	<b>A18</b>	<b>A17</b>		<b>???? noite – só lat</b>
23	Circe vai indo e voltando do fundo do palco	<b>A19</b>	<b>A18</b>		<b>+ #202 só lado direito - Amanhecendo</b>
24	Circe vai se modificando começando a dançar	<b>A20</b>	<b>A19</b>		<b>+ CT #09 – Meio dia</b>
25	Músico Cajon coco	<b>A21</b>	<b>A20</b>		<b>+ Foco barco</b>
26	Entra corretores	<b>A22</b>	<b>A21</b>		<b>Transição – sai cena e entra a próxima</b>
27	Corredor meio	<b>A23</b>	<b>A22</b>		<b>Volta Luz Anterior. Obs. Ficar atento a luz de plateia se necessário.</b>
28	Marina grita “Alerta”	<b>A24</b>	<b>A23</b>		<b>Só foco Marina</b>
29	Entra Música – Corredor instável	<b>B1</b>	<b>A24</b>	<b>X6</b>	<b>Luz meio corredor instável</b>



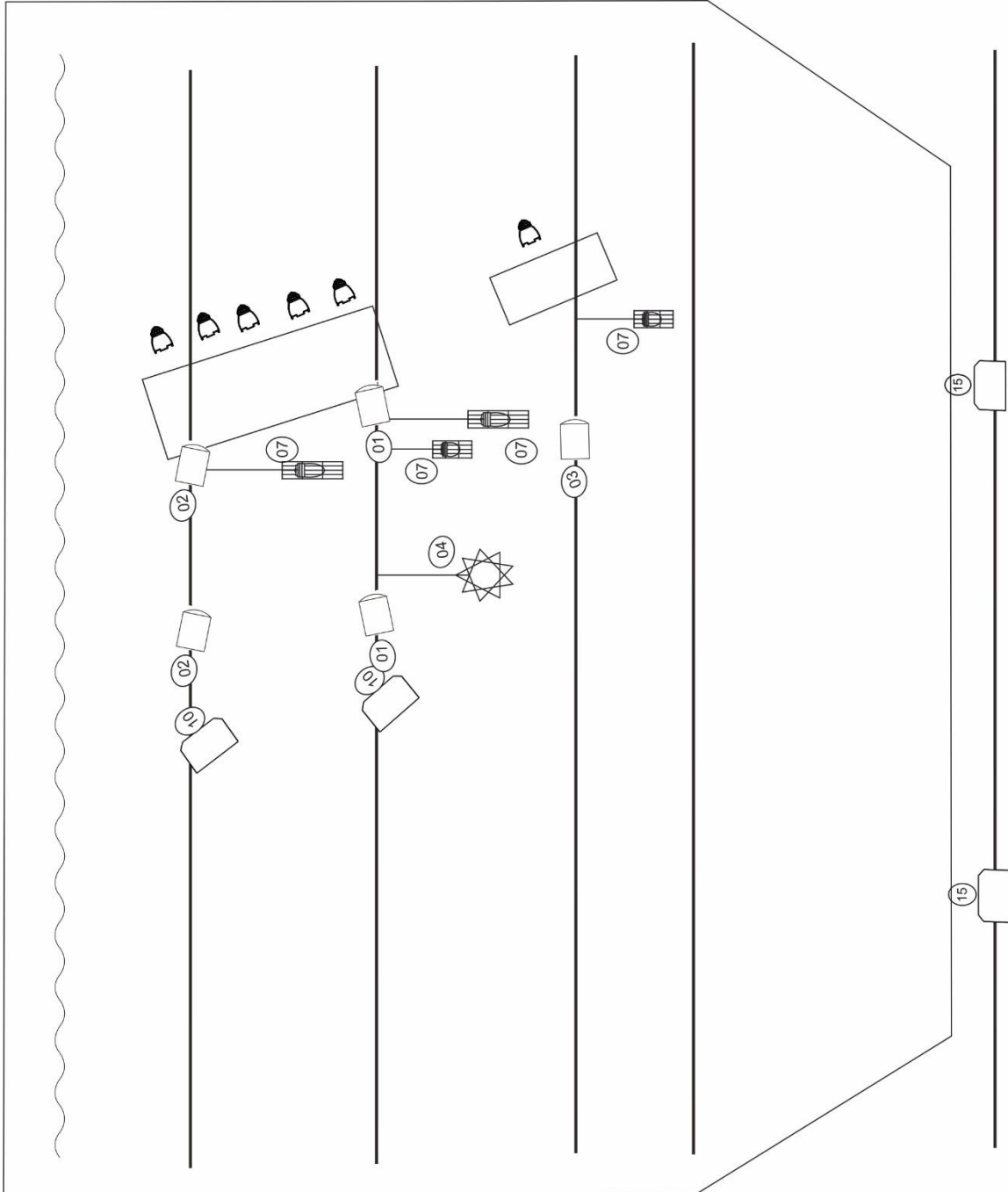


## Mapa de Operação de Luz

**Corpos Embarcados**  
 Circe Macena e Marina Brito  
 Iluminação: Ciel Carvalho

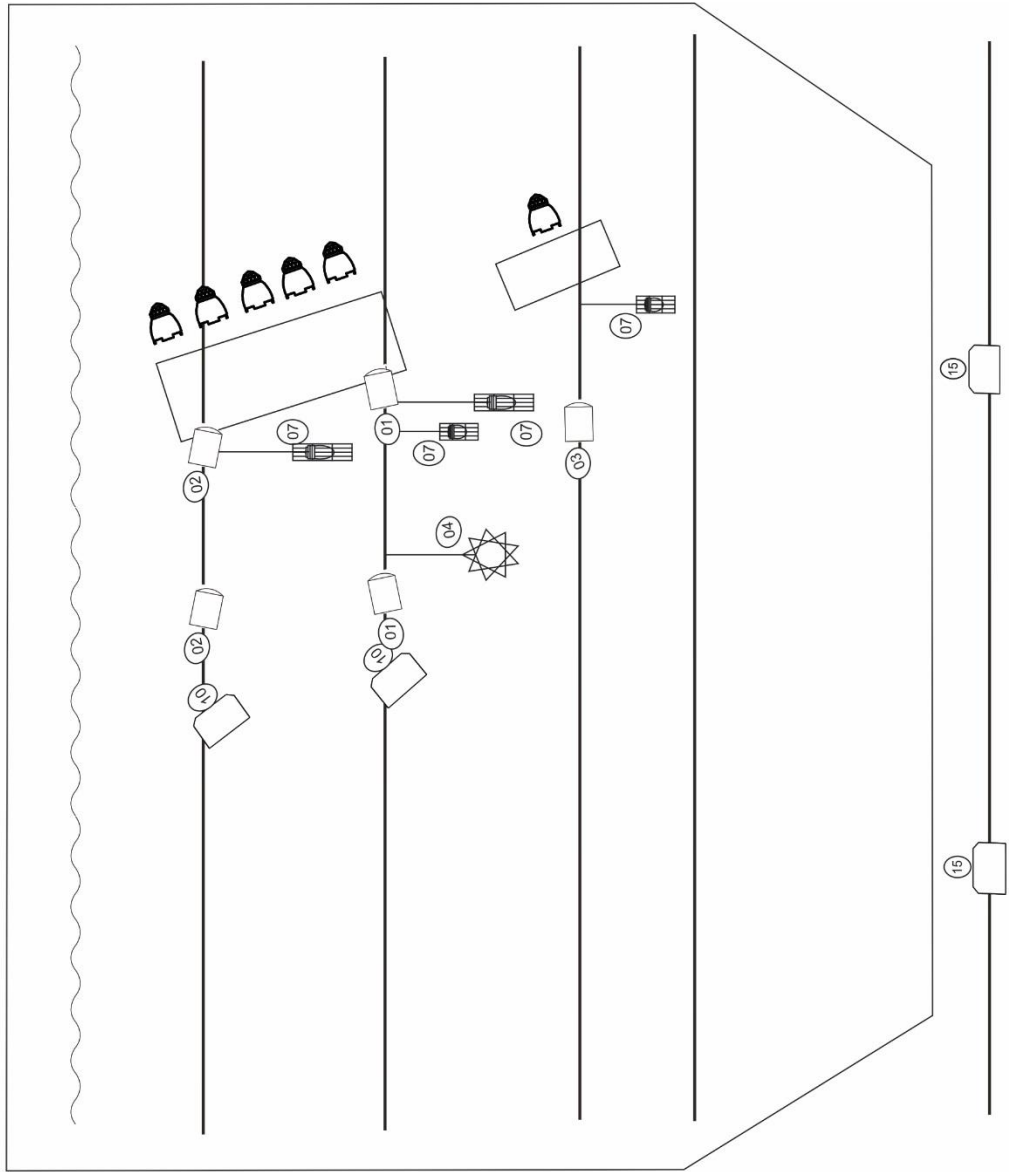
Nº	Deixas	Entra	Sai	Fader	Iluminação
30	Fim da musica	<b>B2</b>	<b>B1</b>		Só corredor
31	Chegam com a caixa na frente – cena da sombra	<b>B3</b>	<b>B2</b>		PC Meio
32	Cena das máscaras	<b>B4</b>	<b>B3</b>		Corredor mais ciclo VM
33	Fim da musica	<b>B5</b>	<b>B4</b>		Volta PC Meio
34	Abre a caixa	<b>B6</b>	<b>B5</b>		Entra AZ + Lâmpada caxinha
35	Cena da procissão	<b>B.O</b>	<b>B6</b>		b.o
36	APLAUSOS	<b>B7</b>	<b>B.O</b>		+ Corredor cordas

### Plano de iluminação de Sessões Acústicas



TEATRO UNIVERSITÁRIO  
FORTALEZA, CE.  
**VARAS ELÉTRICAS**  
BRUNO L. SOUZA | DATA: 30/05/2018 | DESENHO DE: CARVALHO

<h2>MAPA DE LUZ</h2> <p>Escala 1:100</p>	
<p><b>ESPETÁCULO</b> SESSÕES ACÚSTICAS</p> <p><b>DIREÇÃO</b> ZEIS zaiscontato@gmail.com +55 85 996954046</p> <p><b>ILUMINAÇÃO</b> Ciel Carvalho cielemi@gmail.com (55)85)9866532163</p>	
<p><b>PROJETORES CÊNICOS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>05 PC Telem 1kW 6' 220v</li> <li>04 Set Light 1kW 220v</li> <li>05 PAR LED 3W 18' 220V</li> </ul>	<p><b>LEGENDA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>R#74</li> <li>40°</li> <li>Grnu de Abertura</li> <li>Iris</li> <li>Equipamento</li> <li>Canal</li> <li>Dimmer</li> <li>TU</li> <li>1</li> <li>Número do Equipamento</li> <li>Tipo de Lâmpada PAR</li> <li>Posição da Lâmpada</li> <li>Barr-Doors</li> </ul>
<p><b>ACESSÓRIOS</b></p> <p>1 Mesa de Controle de Iluminação DMX 512/96 canais/100 scene masters/100 cues 01 Dimmer-Box DMX 512 com 12 canais de 4kW cada Cabos de segurança e garras para todos os equipamentos</p>	
<p><b>EQUIPE TÉCNICA E CRONOGRAMA</b></p> <p>Montagem - 05H Ensaio Técnico - 1H Tempo do Espetáculo - 1H Desmontagem - 1H</p> <p>Tempo total ideal que o teatro deve disponibilizar para o Espetáculo - 08H</p>	
<p><b>INFORMAÇÕES IMPORTANTES</b></p> <p>1 - A luz do espetáculo deverá ser operada pelo técnico do grupo. 2 - Todos os equipamentos deste mapa deverão ser providenciados pelo teatro, exceto as luminárias. 3 - O Espetáculo necessita de máquina de fumaça DMX 512. 4 - O Espetáculo possui 04 luminárias que são de responsabilidade da produção do espetáculo.</p>	



## Mapa de Operação de Luz

Show Sessões Acústicas

Zéis

Iluminação: Ciel Carvalho

---

***Ação*** ***Luz***

Entrada da Plateia Set Litgh + CT AZ

### **1º Música – 26 do 10**

---

***Ação*** ***Luz***

Início Luminárias + Foco Zéis + CT Violeta

### **2º Música – Traços Simples**

---

***Ação*** ***Luz***

Início Luminárias + Foco Zéis + CT Lavanda

### **3º Música – Eu Não Vou Mudar**

---

***Ação*** ***Luz***

Início Luminárias + Foco Zéis + CT Rosa

Refrão Luminárias + Foco Zéis + CT Lavanda

### **4º Música – Pedro**

---

***Ação*** ***Luz***

Início Luminárias + Foco Zéis + CT Green Blue

“Tu és Pedra eu sei...” Luminárias + Foco Zéis + CT AZ Claro

Refrão Novamente Luminárias + Foco Zéis + CT Green Blue

### **5º Música – A Casa**

---

***Ação*** ***Luz***

Início Luminárias + Foco Piano e Dênia  
 Refrão Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT Roxo

### **6º Música – O Que Você Espera**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Piano e Dênia + CT AB  
 Refrão, de Acordo com o Som vai para o CT AZ Claro  
 No Final da Música volta ao Âmbar

### **7º Música – Vai Ter Carnaval**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT Rosa  
 Refrão Chase lento entre as cores, sutileza.

### **8º Música – Armadilha Social**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT VM

Obs: A Fumaça deve ir entrando no decorrer da música até tomar o palco.

No Final, saem focos e Lâmpadas, lentamente, de acordo com o fim da música. Não fica um B.O Total, mas o VM de CT.

### **9º Música – Comentários a Respeito de John**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT AZ

### **10º Música – Bem Maior**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT Rosa Claro  
 Refrão Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT VM

**11º Música – Pra Curar**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT Lavanda

**12º Música – O Pássaro**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Só Luminárias

Aos poucos vai subindo a luz do foco do Zéis

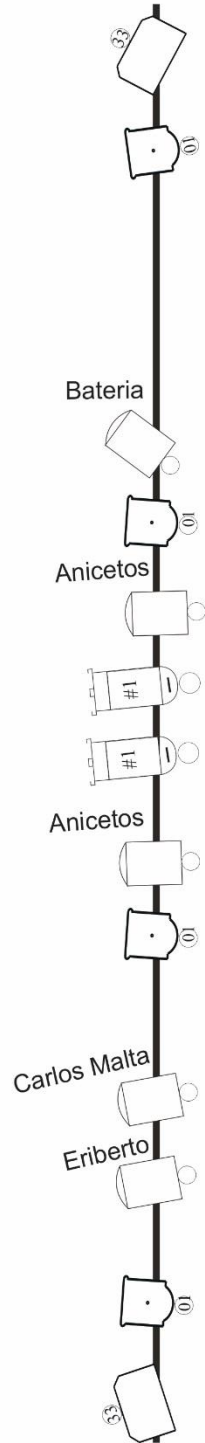
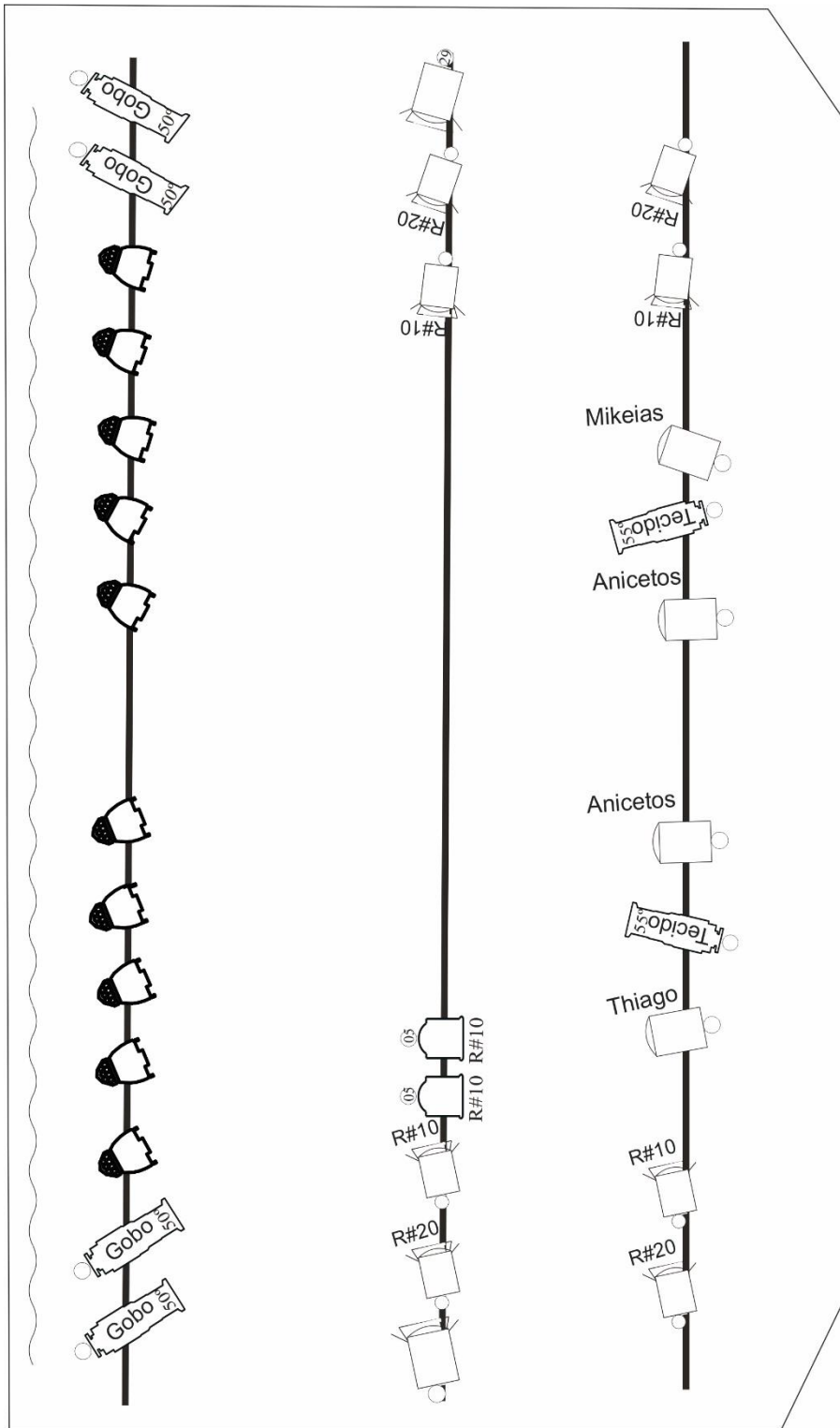
Entra Gaita Aumenta foco Zéis e AZ de CT.

**14º Música – 145**

**Ação** \_\_\_\_\_ **Luz**

Início Luminárias + Foco Zéis e Dênia + CT AB

Refrão SET LIGHT Plateia



# MAPA DE LUZ

Escala 1:100

## ESPETÁCULO

EPHIFANIA KARRI

## PRODUÇÃO

Rosina Popp rosinapopp@gmail.com +55 85 987101186

## ILUMINAÇÃO

Ciel Carvalho cielement@gmail.com (65) 85 986532163

### PROJETORES CÊNICOS



19 PC Telem 1kW 6' 220v



02 Set Light 1kW 220v



10 PAR LED 3W '18' 220v



04 Fresnel Telem 1kW 6' 220v



15 PAR 64 #5 1kW 220v



06 Elipsoidal 50° - ETC completo - 750wC

### LEGENDA

- R#74 → Gelatina
- 4f# → Grau de Abertura
- Iris → Iris
- Equipamento → Equipamento
- Canal → Canal
- Dimmer → Dimmer
- 1 → Numero do Equipamento
- 46 → Tipo de Lâmpada PAR
- Posição da Lâmpada → Posição da Lâmpada
- Barr-Doors → Barr-Doors

### ACESSÓRIOS

- 1 Mesa de Controle de Iluminação DMX 512/06 canais/100 scene masters/100 cues
- 05 Dimmer-Box DMX 512 com 12 canais de 4kW cada
- Cabos de segurança e garras para todos os equipamentos

### EQUIPE TÉCNICA E CRONOGRAMA

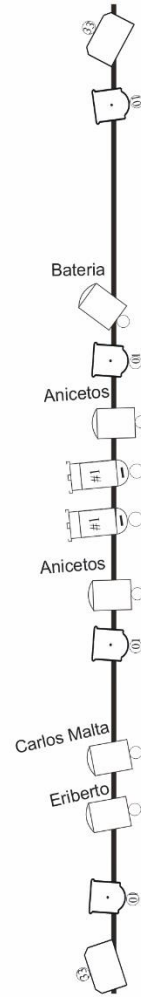
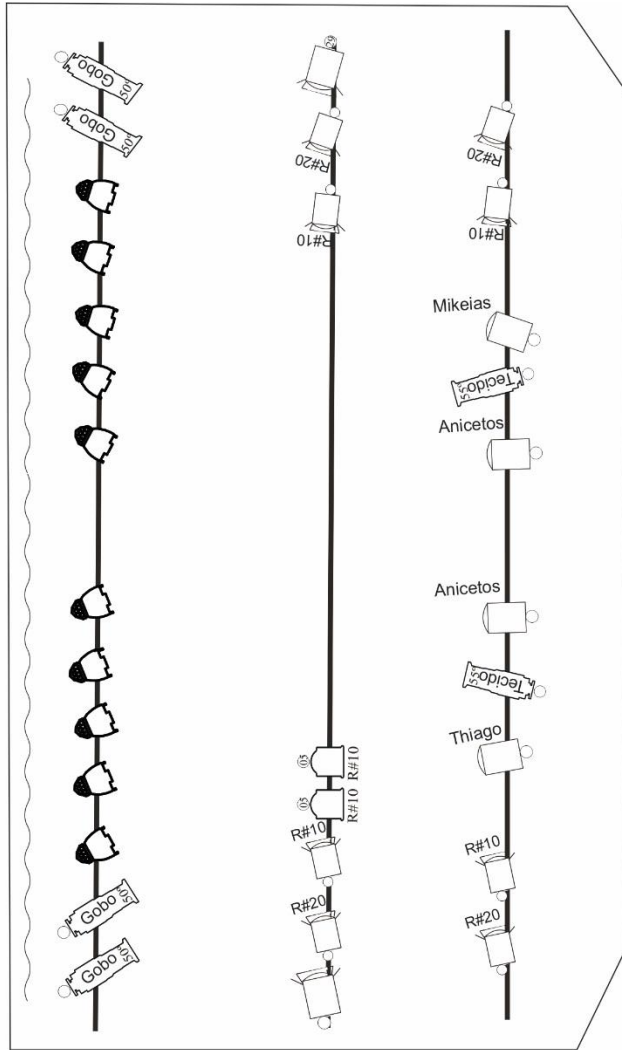
- Montagem - 06H
- Fussão Técnico - 1H
- Passagem do espetáculo - 1H
- Desmontagem - 1H

Tempo total ideal que o teatro deve disponibilizar para o Espetáculo - 10H

### INFORMAÇÕES IMPORTANTES

- 1 - A luz de espetáculo deverá ser operada pelo técnico do grupo.
- 2 - Todos os equipamentos deste mapa deverão ser providenciados pelo teatro.
- 3 - O Espetáculo necessita de máquina de fumaça DMX 512.

TEATRO SESC CRATO, CE.
VARAS ELÉTRICAS
ESCALA 1:100   DATA 27/12/2017   TENDIDO DE CRATO





## Mapa de Operação de Luz

Show Epifânia Kariri

Maribanda

Carlos Malta

Irmãos Anicetos

Direção Cênica: Orlângelo Leal

Iluminação: Ciel Carvalho

---

**Ação** **Luz**

Entrada da Plateia Set Litgh + CT AZ

*1º Música – Forrozim Animado*

---

**Ação** **Luz**

Entram Eriberto e Carlos Malta Luz Meio + CT Lavanda

Entram Anicetos e Maribanda + AB

Agradecem a plateia + FT + Plateia

*2º Música – Marcha da Chegada*

---

**Ação** **Luz**

Só Luizinho Foco Bateria

Outros Musicos Entram Focos + CT Blue Green

Entra Cabaçal + Anicetos + CT Green

*3º Música – Choro Esquenta Mulher*

---

**Ação** **Luz**

Início Anicetos + Gobos + CT Vio +Focos

Vão para Frente FT BR + AB

*4º Música – Marcha Rebatida*

**Ação** **Luz**

Começa Só Anicetos Luz Meio + CT VM

Entra restante Focos + VE

*5º Música – Arvoredo*

**Ação** **Luz**

Entram Eriberto e Carlos Malta Foco + CT Amarelo

Entram Anicetos e Maribanda Focos + AM + Rosa

*6º Música – O Ovo*

**Ação** **Luz**

Anicetos + Bateria Luz Meio + CT AZ

Anicetos saem Foco + Violeta

Solo Contra Baixo Meio + Gobo + AB

Entram todos FT BR + AB + Chase Gobos

*7º Música – Solo Carlos Malta*

**Ação** **Luz**

Somente Carlos Malta PAR #1 + CT AZ

*8º Música – Cuidar de Nós*

**Ação** **Luz**

Somente Maribanda Focos + Blue Green

*9º Música – A Dança do Maribondo*

**Ação** **Luz**

Apresentação da banda Luz Meio + CT Lavanda

Entram Anicetos FT+ AB + Lavanda

*10º Música – Severino Brabo*

<u><i>Ação</i></u>	<u><i>Luz</i></u>
Apresentação da banda	Luz Meio + CT Lavanda
Entram Anicetos	FT+ AB + Amarelo

*11º Música – O Ovo*

<u><i>Ação</i></u>	<u><i>Luz</i></u>
Anicetos + Bateria	Luz Meio + CT AZ
Anicetos saem	Foco + Violeta
Solo Contra Baixo	Meio + Gobo + AB
Entram todos	FT BR + AB + Chase Gobos

*12º Música – Bendito*

<u><i>Ação</i></u>	<u><i>Luz</i></u>
Entram Eriberto e Carlos Malta	Foco + CT Amarelo
Entram Anicetos e Maribanda	Focos + AB

*13º Música – Forró Pesado*

<u><i>Ação</i></u>	<u><i>Luz</i></u>
Bateria e Baixo	Foco + CT Vio
Todos Entram	Focos + AB + Vio + AM

*14º Música – Coruja Caboré*

<u><i>Ação</i></u>	<u><i>Luz</i></u>
--------------------	-------------------

Começa com a narração

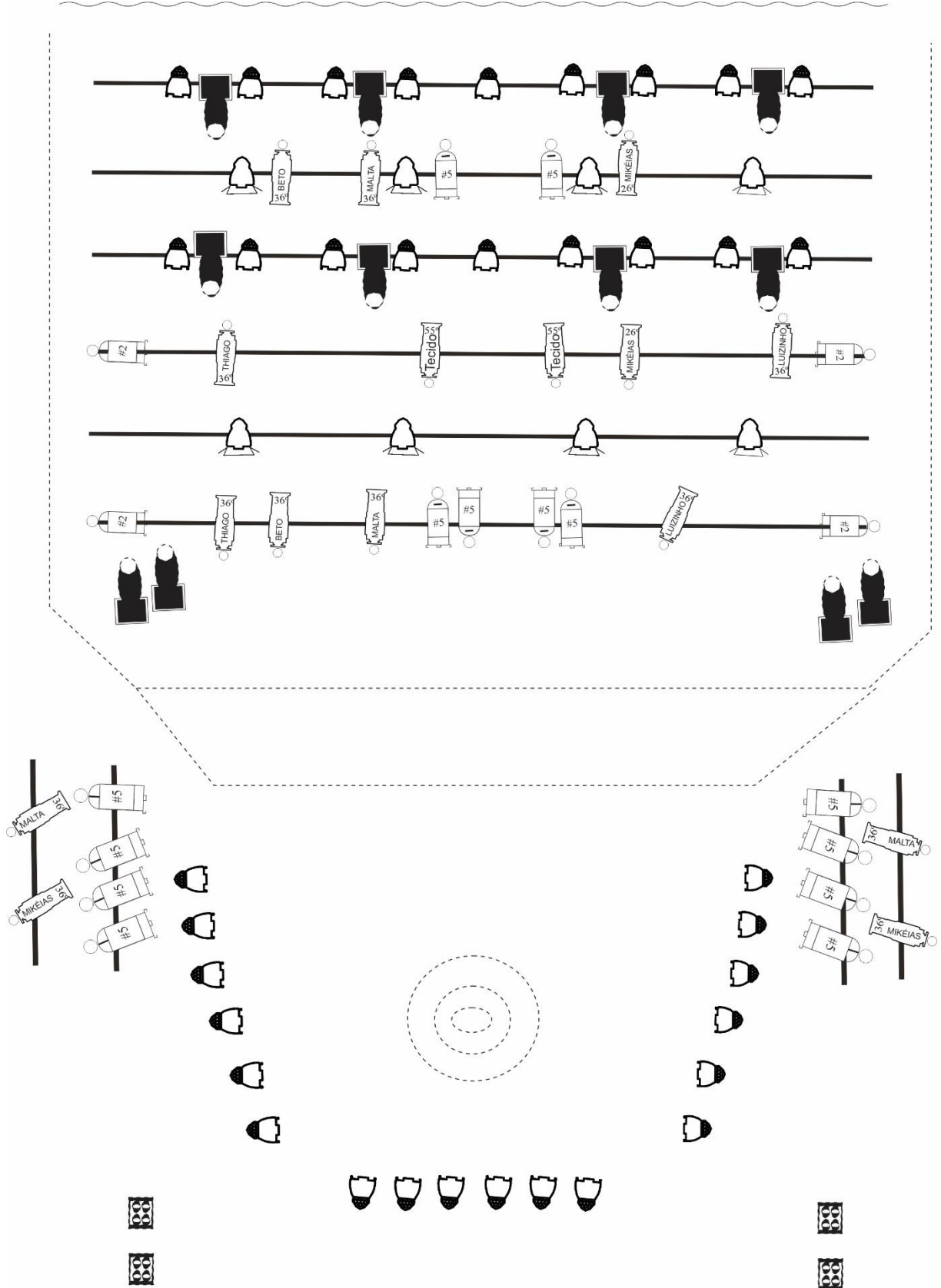
Luz Meio + CT Lavanda

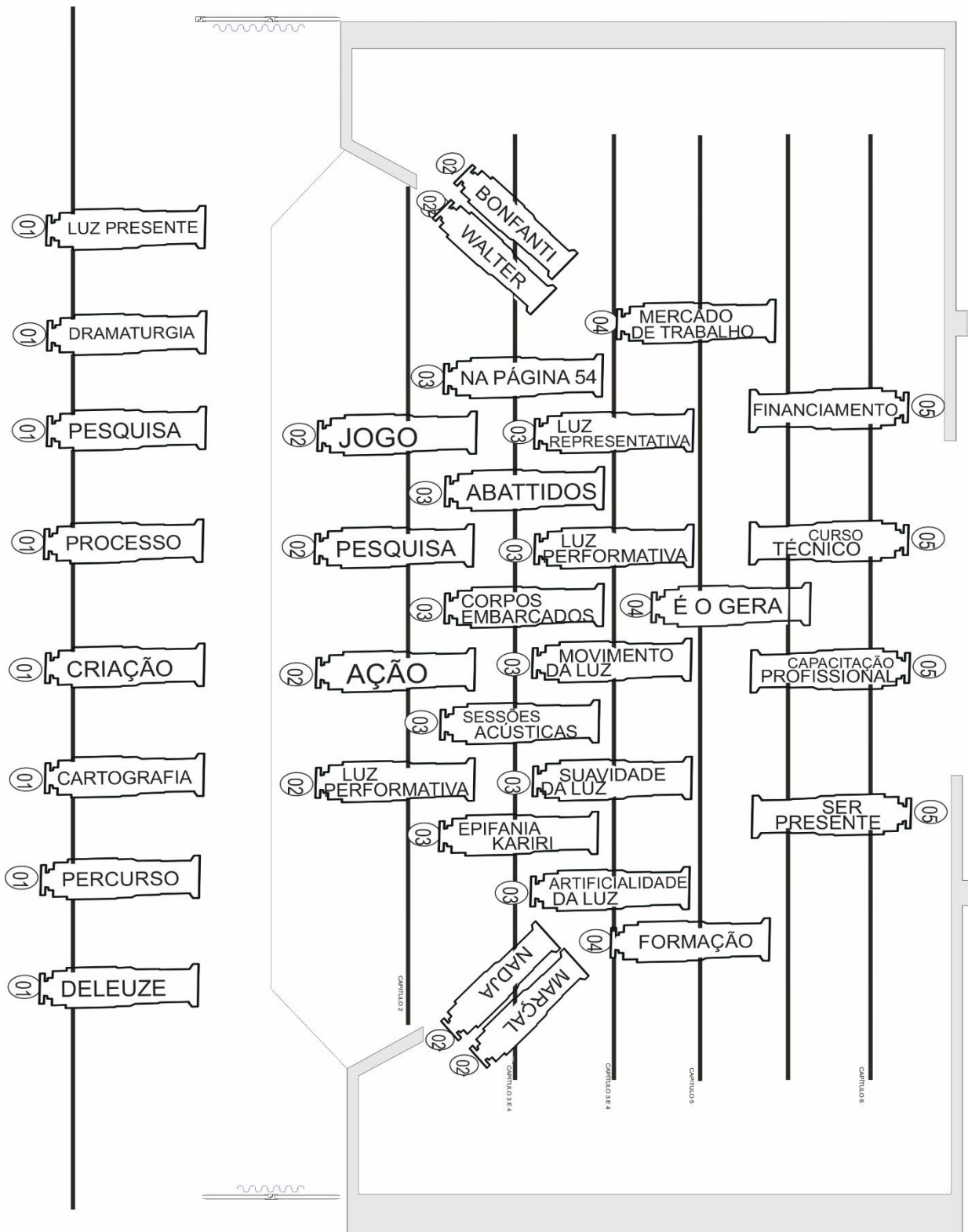
Dança no meio

Focos + FT BR + AB

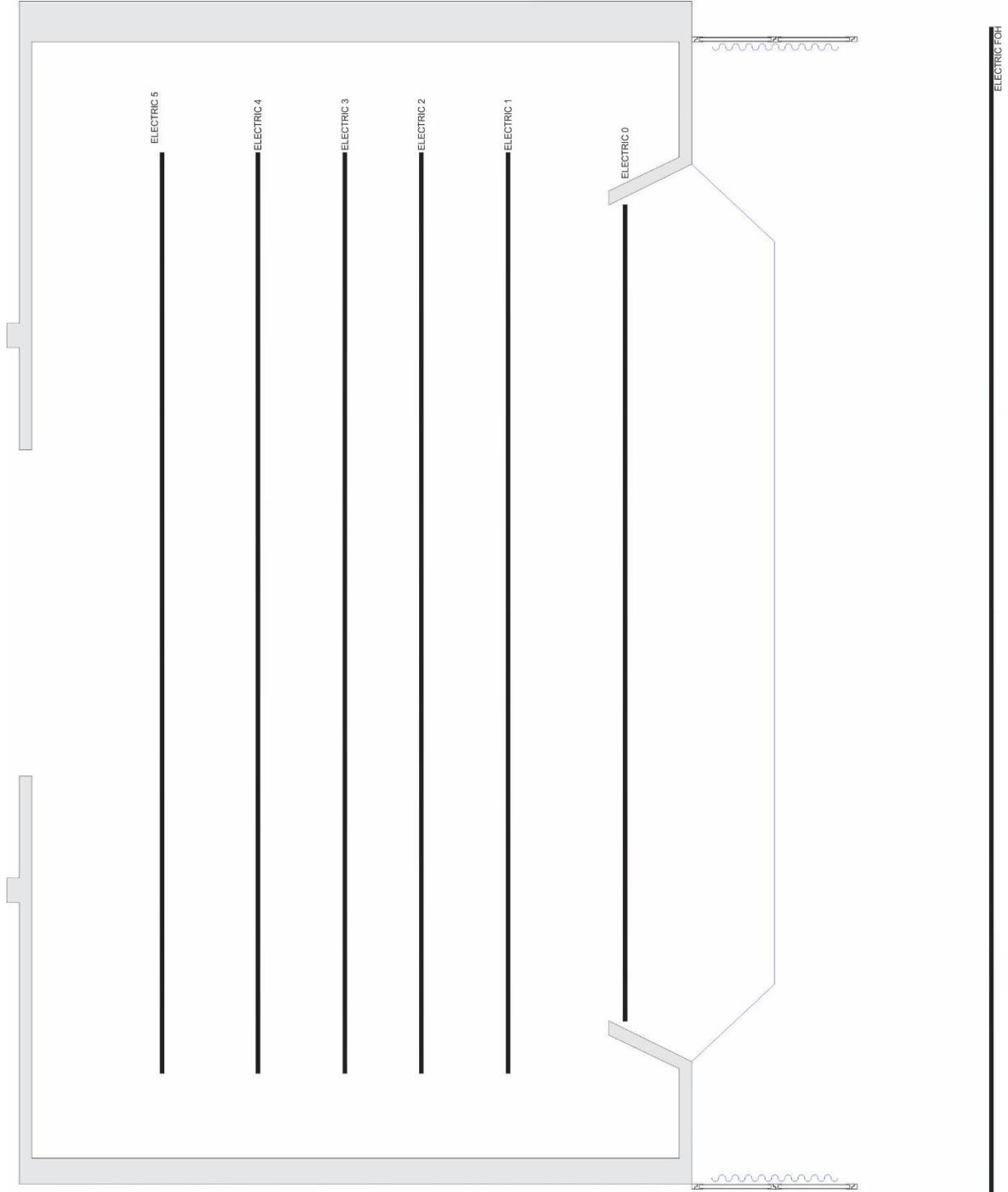
Descem para Plateia

+ Plateia





### Plano Vazio do Leitor



**Link's da Parte Prática do Trabalho:****Abatidos na Saída de Incêndio:**

<https://www.youtube.com/watch?v=Nm2OANaF34c&t=929s>

**Corpos Embarcados:**

<https://www.youtube.com/watch?v=AMlxZfRcDtI&list=UUI9nTEiLrzVFd9YzEd05aAQ&index=3>

**Sessões Acústicas:**

<https://www.youtube.com/watch?v=U1QXQ-u3KQg&t=1849s>

**Epifânia Kariri:**

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLnNMt1RHY6pI0T96iiknFjBGiLFqPArrH>