

Desde o início da escola buscamos desenvolver um olhar crítico sobre o curso de iluminação. Isso nos fez, ano após ano, rever componentes que não estavam funcionando e inserindo novos elementos que contribuíssem para a formação de nossas e nossos estudantes. Iniciamos a jornada com um curso que tentava contemplar a formação em duas áreas dentro da iluminação; o domínio da técnica e a preparação para que as estudantes pudessem se transformar em Light Designers. Depois de algum tempo percebemos que seria impossível formar um criador em dois anos de curso, neste momento focamos em prepara-las para a técnica e dar noções de criação para aquelas que quisessem seguir desenhando saíssem com uma base pra isso.

Independente da técnica ou da criação sempre trabalhamos o olhar crítico e uma reflexão sobre seus trabalhos. Percebemos a ausência do exercício da escrita e passamos então a pedir que escrevessem, temas diversos e sempre relacionados ao que a escola propunha como material de investigação no módulo.

Passamos então a criar seminários e trabalhos escritos para que pudéssemos incentivar a escrita, a pesquisa teórica e a fala em público. Organizar o pensamento, defender um ponto de vista é sempre difícil pra quem pensa luz, mas se queremos ocupar espaço nos processos criativos temos que exercitar isso.

Seguem aqui uma serie destes trabalhos. Os temas surgem das afinidades de cada uma das estudantes até para podermos estimular esta escrita.

São trabalhos do ano de 2024.

Boa leitura.

Guilherme Bonfanti

Coordenador da Linha de estudo de iluminação

# **Iluminação Instalativa**

**SP Escola de Teatro**

Técnico em Iluminação

**Eloah Mendes**

# Iluminação Instalativa

## Definição

A iluminação instalativa é um conceito que refere-se à instalação de sistemas de iluminação projetada a fim de realçar aspectos específicos de espaços. Este tipo de iluminação é concebida no eixo da funcionalidade, ergonomia e também no impacto visual. Se relaciona com a arquitetura e também se encaixa como uma forma de expressão artística e criativa, indo além de sua funcionalidade.

Surge ao final do século 20 com o desenvolvimento das tecnologias de iluminação e o progressivo interesse pela interação da luz e os espaços arquitetônicos. Conduzindo uma mudança significativa na maneira como a iluminação é abordada passando de um simples elemento funcional para uma forma de expressão artística e de intervenção no espaço.

# Contexto histórico

- **Revolução Industrial (século 18 e 19):** Surgimento da lâmpada elétrica. Ampliação do uso da luz elétrica (ambientes comerciais, urbanos e privados).
- **Meado do século 20:** Destaque da iluminação no meio arquitetônico como agente fundamental para a percepção e uso de espaços.
- **Década de 60 e 70:** Surgimento do movimento Minimalista e da arte Cinética. Inicia a exploração da luz de forma artística e espacial.
- **Década de 80 em diante:** Consolidação da iluminação com elemento artístico e instalativo, sobretudo com o uso de LEDs e luzes de fibra óptica que permitiram criar efeitos dinâmicos e interativos. Além disso, a digitalização da iluminação (controle via software, sensores e automação) possibilitou novas formas de explorar e manipular a luz, criando instalações imersivas e personalizadas.

# Iluminação Instalativa

Este tipo de iluminação tem um papel essencial em como percebemos o ambiente, especialmente quando se trata de cores e efeitos. Sendo uma parte crucial da área, pois a utilização da luz pode alterar completamente as percepções e interpretações de um espaço. Essas percepções podem ser conduzidas pela temperatura de cor (K) escolhida - quente, neutra ou fria - , tipo de lâmpada - LED / filtros de cor - , efeitos de iluminação como sombra e contrastes, luz indireta e efeitos de movimento. Essas escolhas também impactam na percepção psicológica.

Podemos ver estes exemplos de forma prática ao observar a iluminação de exposições de arte onde utilizam a iluminação de forma cuidadosa para destacar as obras sem distorcê-las e também na iluminação dinâmica utilizada em apresentações/shows que criam impactos visuais e emocionais no público a partir da utilização de cores fortes, luzes estroboscópicas, laser e afins.

A luz instalativa faz-se um meio para refletir sobre a condição humana, a percepção, a natureza e a própria realidade.

# Iluminação Instalativa

## Fontes de luz

- **Lâmpadas LED:** Comumente utilizadas devido a sua versatilidade - cor, temperatura e intensidade - e eficiência energética.
- **Lâmpadas de halogênio:** Intensidade e precisão; ótimo IRC; cor quente. (frequentemente usadas para iluminar obras de arte, esculturas ou detalhes arquitetônicos.)
- **Lâmpadas de incandescência (filamento exposto):** Luz suave e quente.
- **Fita LED:** Flexibilidade, luz dinâmica, cor, pulsação, diversas possibilidades estéticas
- **Luzes Fluorescentes:** Luz fria e uniforme; altera a percepção do espaço; proporciona uma atmosfera vibrante e surrealista.
- **Projektor:** Versatilidade; efeitos de imagens e sombras; conceito de movimento e tempo.
- **Luzes a laser:** Cor; precisão e efeitos geométricos.
- **Luzes neon:** Cores intensas; destaque de formas.
- **Luz natural:** integração com o ambiente; alteração do ambiente de forma dinâmica ao longo do tempo; interação (janelas, abertura, vitrais projetados).

# Iluminação Instalativa

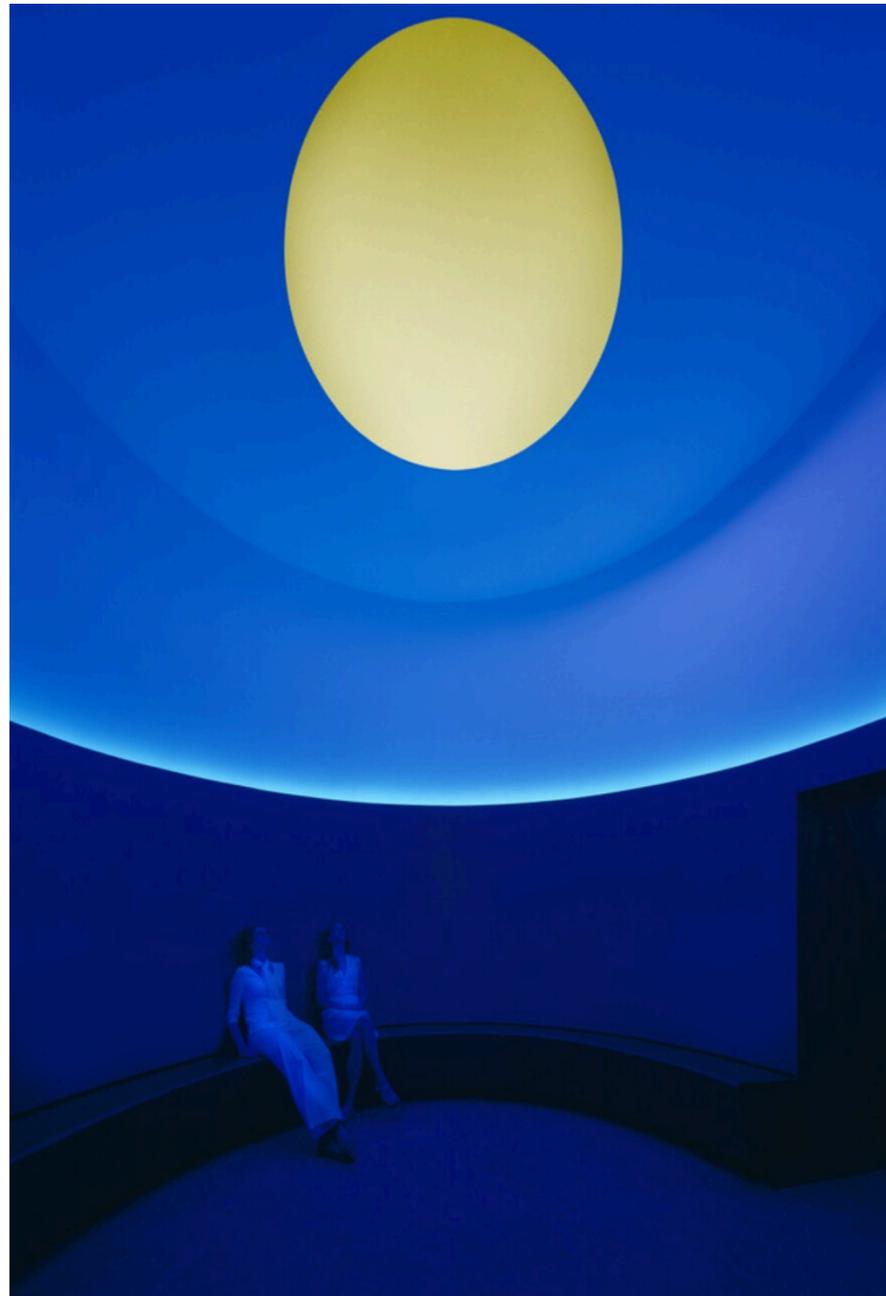
## Como elemento performático

A iluminação instalativa também se relaciona com o teatro e a dança criando experiências significativas. Nessa relação, a luz é vista não apenas como funcional mas também como um elemento da narrativa, expressão artística, criação de atmosferas, interação com os corpos, espaços e público auxiliando na construção do impacto.

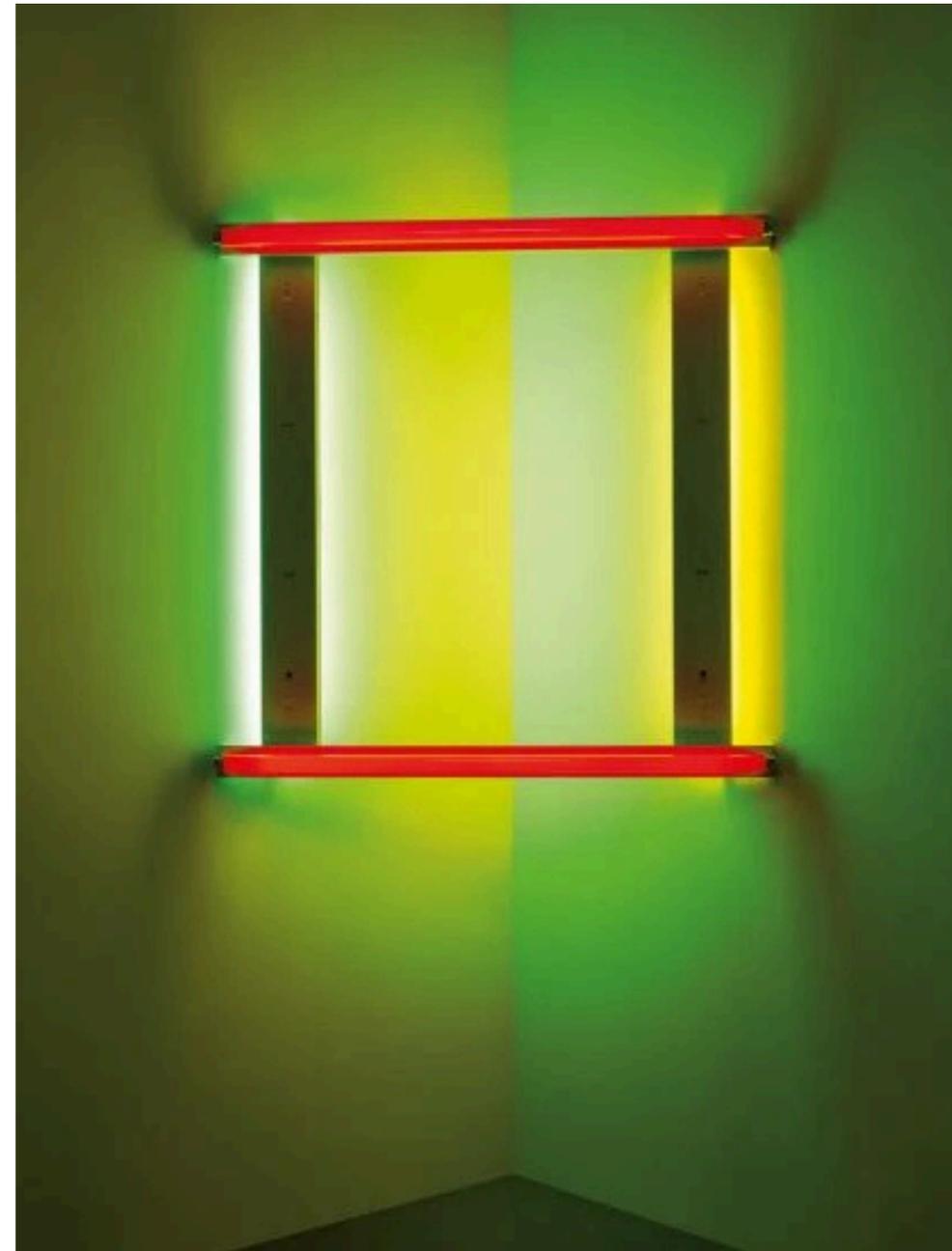
Em alguns casos, a própria instalação de luz se torna a performance, ou o próprio controle da luz se transforma em um ato artístico.

# Iluminação Instalativa

REFERÊNCIAS



**Skyspaces - James Turrell**



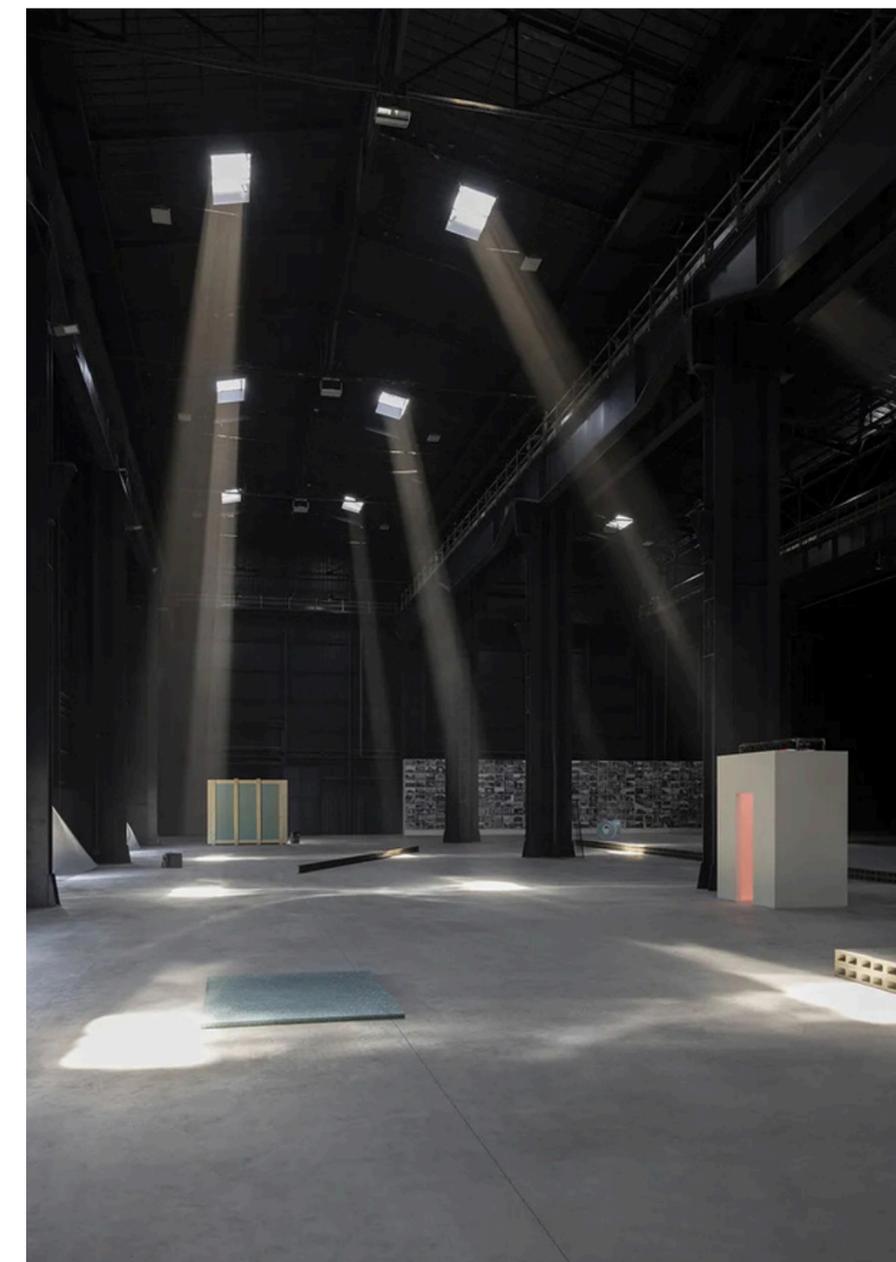
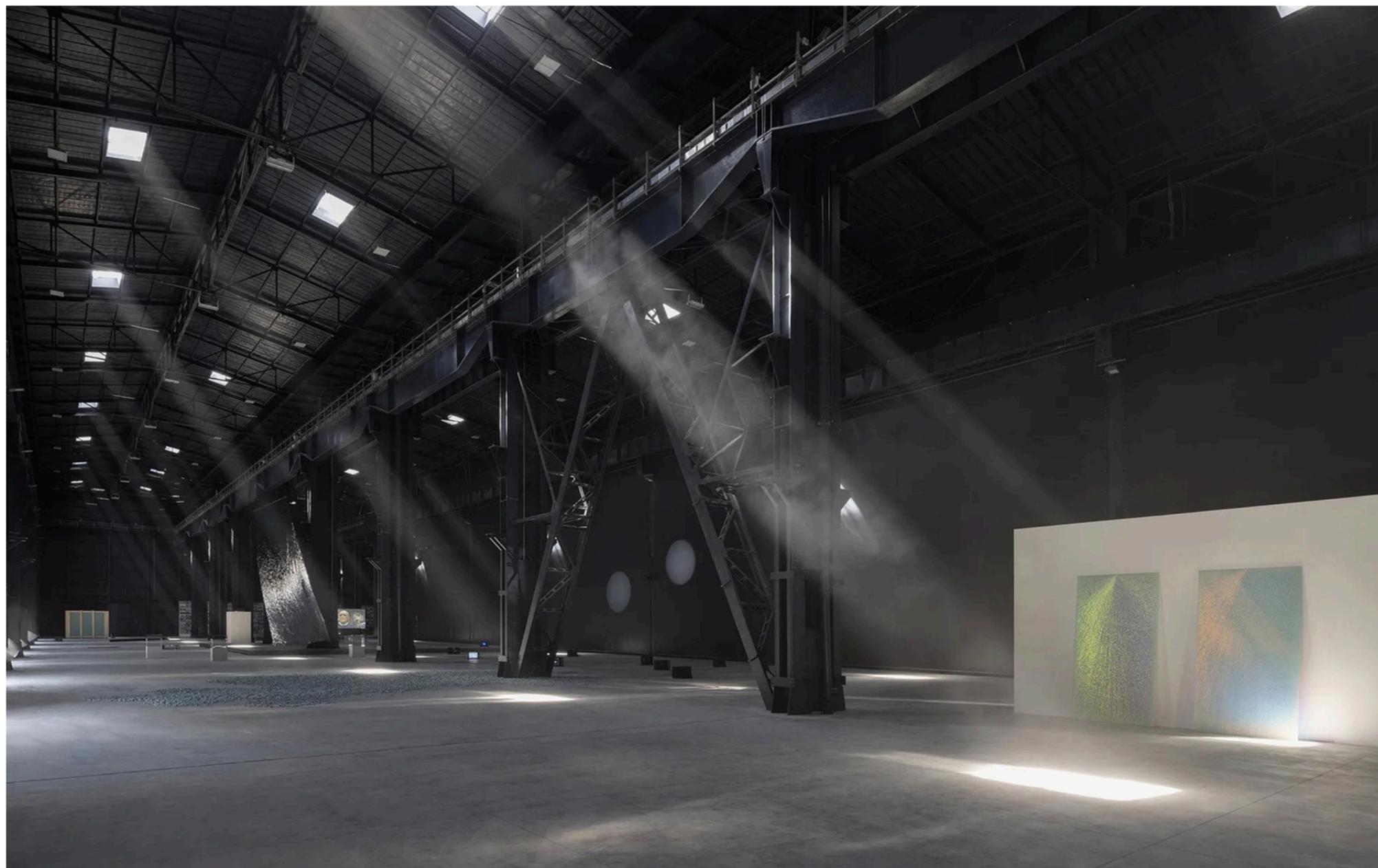
**Dan Flavin**



**Dan Flavin**

# Iluminação Instalativa

REFERÊNCIAS



**Ann Veronica Janssens**

# Iluminação Instalativa

REFERÊNCIAS



**Ann Veronica Janssens**



**Cruz-Diez**

# Iluminação Instalativa

REFERÊNCIAS



**Camille Laurent**



**Thimo e Pekka**

# Iluminação Instalativa

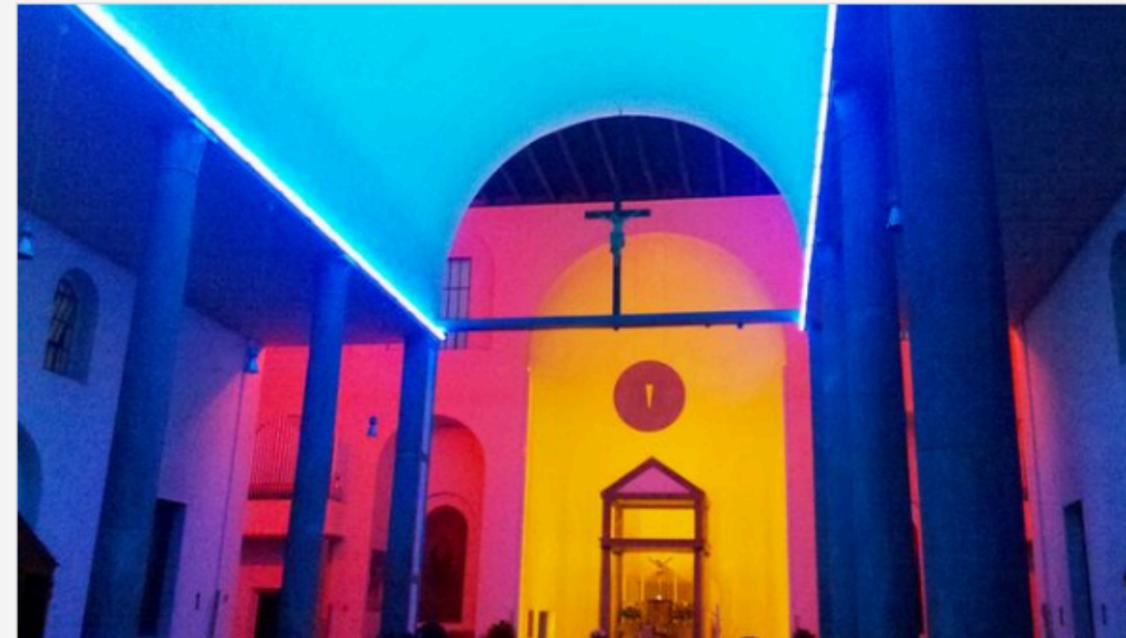
REFERÊNCIAS



## Ann Veronica Janssens' Light Art

Dive into the enchanted universe of light with Ann Veronica Janssens, creating sensory sculptures that redefine art and perception boundaries.

Atmosfera Mag / Apr 10, 2024



## Como a luz pode transformar o espaço? Conheça a obra do artista Dan Flavin

Arte e Arquitetura: a luz na obra do artista Dan Flavin.

ArchDaily Brasil / Sep 11, 2019



## Voz e luz Camille Laurent

Camille Laurent nasceu na França, e este ano completa 1...

omstudio.lighting

## **A luz como recurso político na obra de dois artistas/coletivos**

Laureane Danielle Andreassa Cabral | Fevereiro de 2025

Quando se trata de arte sabemos que a discussão pode ser ampla (afinal, o que é arte?) e se desdobra por muitas definições que tentam categorizar a disciplina pelos séculos de civilização humana. O objetivo do presente texto não é traçar todas as categorias da história da arte, mas duas - pelo menos - são importantes para a discussão que quero trazer à tona. São elas a "arte pela arte" e a "arte política".

A "arte pela arte" defende a ideia de que a criação artística não precisa de um propósito externo; sua existência já se justifica pelo impacto sensorial e pela beleza que proporciona. Artistas ligados a essa concepção priorizam a técnica, a inovação formal e a exploração de conceitos puramente visuais ou sonoros, muitas vezes afastando-se de narrativas explícitas ou causas sociais. A arte, nesse contexto, é um fim em si mesma, uma celebração da imaginação humana e das infinitas possibilidades estéticas.

Por outro lado, a "arte política" reconhece o poder da arte como um discurso que ecoa realidades, denuncia injustiças e instiga a reflexão coletiva. Obras alinhadas a essa perspectiva não apenas expressam sentimentos individuais, mas dialogam com temas urgentes - desigualdade, opressão, direitos humanos - e buscam despertar consciências ou mobilizar ações. Essa arte se ancora no compromisso ético e na interação direta com o mundo, fazendo da estética um meio para um fim maior.

Na contemporaneidade as categorias apresentadas se fundem e se apresentam cada vez mais fluidas. Porém, quando se trata do uso de fontes luminosas em obras de arte, observo que a busca por exploração da materialidade e impacto sensorial se sobrepõe à discussão sociopolítica. É exemplo dessa "preferência" o movimento *Light and Space* que surgiu na década de 1960 e buscava maximizar a experiência sensorial seja emoldurando e direcionando a luz natural, inserindo luz artificial ou explorando diferentes materiais (muitas vezes provindos de fábricas aeroespaciais!) combinados com a arquitetura/espço.

O objetivo do presente texto não é discutir se James Turrell e Robert Irwin - nomes famigerados na SP Escola de Teatro, curso de Iluminação - estavam errados e Claire Fontaine e Alfredo Jaar estão certos em relação a sua escolha artística. Busco com o tema trazer à tona o uso da luz como recurso que ultrapassa o campo das sensações e da beleza

e discute também questões do campo político como, por exemplo, o preconceito com imigrantes e a desigualdade de gênero.

Particpei de muitas apresentações sobre o uso da luz nas artes visuais durante o meu período como estudante da SP Escola de Teatro. Na curadoria de artistas aqui presente, busquei novos nomes para discutir brevemente algumas de suas obras.

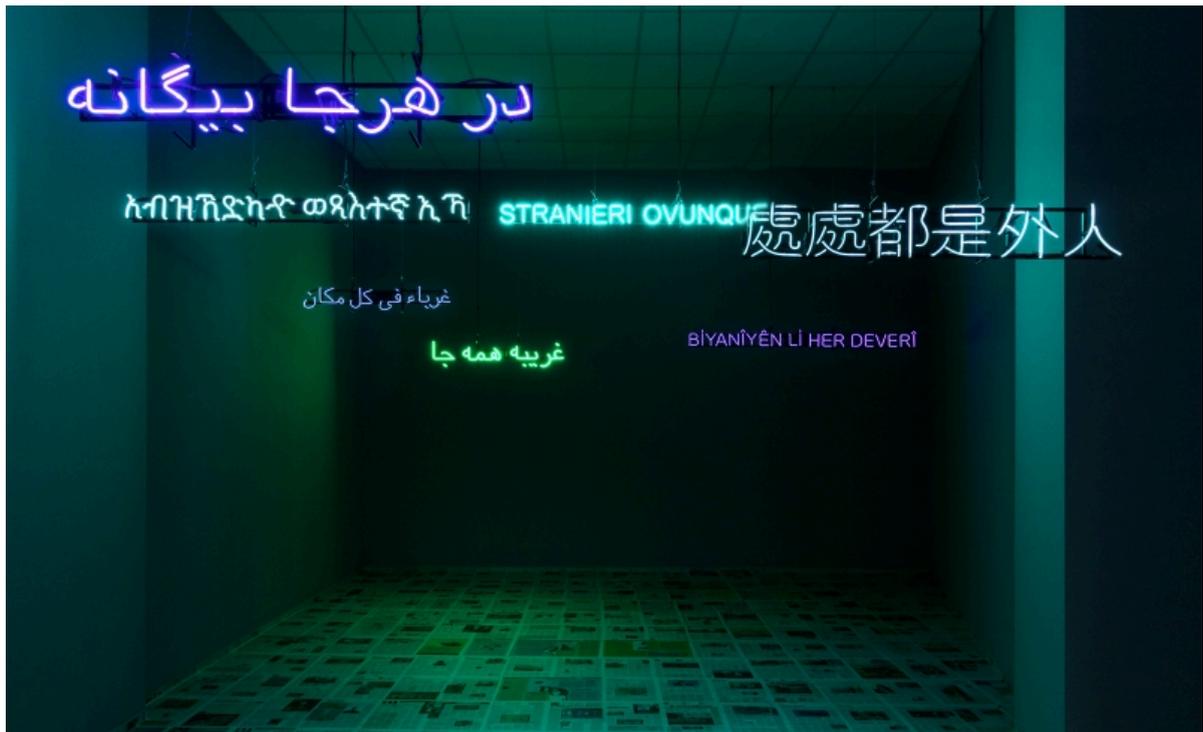
### **Claire Fontaine**

Claire Fontaine é um coletivo artístico fundado em Paris (2004) pelos artistas Fulvia Carnevale e James Thornhill. O nome, apropriado de uma popular marca francesa de material escolar, reflete sua abordagem "ready-made", questionando a originalidade e a autoria na arte contemporânea.

O coletivo aborda temas como feminismo, imigração e outras questões sociopolíticas atuais. Utilizando diversas linguagens artísticas - como escultura, instalação, vídeo e texto -, suas obras frequentemente se apropriam de trabalhos existentes para criticar o sistema da arte, a política e a sociedade contemporânea.

Com mais de 20 anos de carreira, são muitas as obras do coletivo e muitos os países em que elas foram expostas. No presente texto foi feita uma seleção dos trabalhos que usam de fontes luminosas em sua confecção, como "Foreigners Everywhere", "Capitalism Kills Love", "Please Come Back", "Evil/Good", "OK NO" e "Ready-made Emotions". Podemos separar esses trabalhos em duas categorias: textuais e simbólicos (ou icônicos).

"Foreigners Everywhere", "Capitalism Kills Love", "Please Come Back" e "OK NO" utilizam textos formados por lâmpadas tubulares, fitas de led, luzes neon e letreiros para chegar à mensagem central visada pelo coletivo. Convém destacar que essa abordagem (textos com fins sociopolíticos formados por fontes luminosas) é amplamente usada por outros artistas como Carmela Gross (Brasil, 1946) e Jenny Holzer (EUA, 1950).



Do topo da esquerda para a direita: *Foreigners Everywhere* (Persian) (2016), *Foreigners Everywhere* (Tigrinya) (2016), *Foreigners Everywhere* (Italian) (2004), *Foreigners Everywhere* (Chinese) (2008), *Foreigners Everywhere* (Arabic) (2005), *Foreigners Everywhere* (Kurdish) (2011), *Foreigners Everywhere* (Mesopotamian Arabic) (2016) and *Newsfloor (II Manifesto)* (2018). MACTE Museum of Contemporary Art of Termoli, 2021, Termoli, IT.

A instalação "*Foreigners Everywhere*" ("Estrangeiros em Todo Lugar") aborda a imigração e a identidade ao exibir a frase em diferentes idiomas, destacando a universalidade da experiência migratória. A foto acima foi capturada no *Museum of Contemporary Art of Termoli*, na Itália — país que recebe muitos imigrantes pelo Mediterrâneo. Nesse contexto, a obra ganha força ao destacar como a figura do "estrangeiro" é usada como bode expiatório em meio a discursos nacionalistas e xenofóbicos.



Capitalism Kills (Love) (2008). Durham Miners Hall, Lumiere, Durham. 2011.

Mais uma vez, em “Capitalism Kills (Love)”, o letrero é posicionado em um lugar sugestivo que eleva o trabalho. Agora não se trata de um país, como no exemplo anterior, mas no antigo Durham Miners’ Hall, localizado em Durham, Reino Unido. Este é um edifício histórico que serviu como sede do Sindicato Nacional dos Mineiros de Durham. Ele desempenhou um papel fundamental na organização e defesa dos direitos dos mineiros da região, sendo um importante símbolo da luta trabalhista no século XX.

Durham tem uma forte tradição mineira, e o salão era um ponto de encontro para debates políticos, reuniões sindicais e eventos comunitários. Com o declínio da mineração no Reino Unido, o prédio manteve seu valor como símbolo da resistência da classe trabalhadora e da importância da luta sindical.



OK NO (2019). Synnika Space, Frankfurt am Main (2019).

A instalação "OK NO" é um dos poucos trabalhos que conta com um texto descritivo-opinativo no site do coletivo:

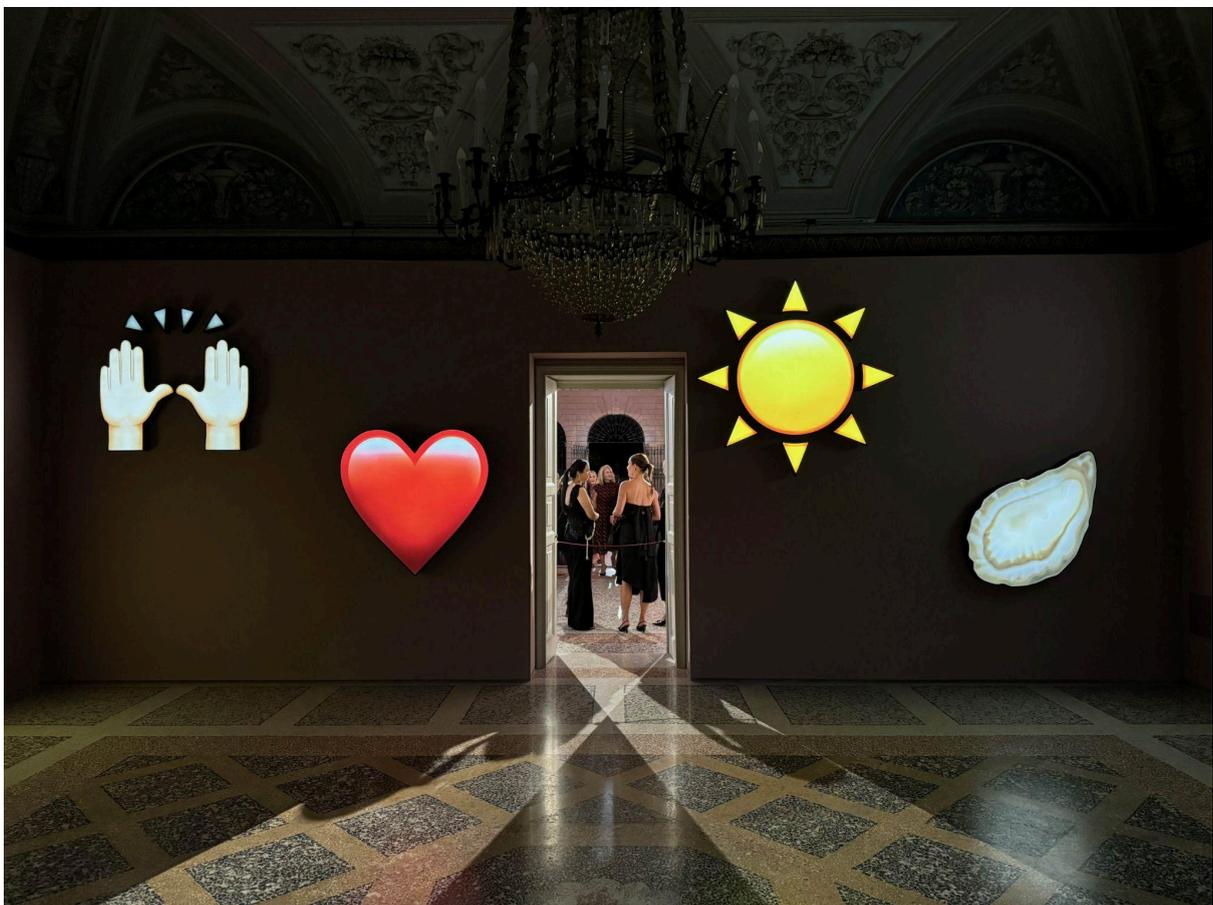
*The neon sign displays alternatively the words NO and OK in the colours reminiscent of traffic lights. It shows the shift in our agreement and consent to daily human, social, economical and political abuse. Increasingly isolated and impotent we face major transformations of our environment and observe the destruction of familiar urban and natural landscapes, seasons, food, operated by macro-economical processes that result in direct changes to our everyday life, to which we wish we could say "no" but we end up consenting and saying things are "ok", just because we can't change them.*

*What is not ok ends up being ok through gentrification, repression and economic pressure.*

Claire Fontaine

“OK NO” foi exposta em Frankfurt am Main, uma cidade na Alemanha consolidada como um dos principais centros financeiros da Europa. Sua paisagem é repleta por arranha-céus formando uma linha do horizonte, pela qual é amplamente reconhecida. Dado esse contexto, esse dispositivo posicionado em uma construção térrea pode ter sido um gesto importante do autor da obra.

Embora os exemplos acima estejam alocados em lugares que permitam ligá-los ao seu significado subjetivo, nem sempre Claire Fontaine expõe seus trabalhos na cidade. Um exemplo de obra exposta em um “não-lugar” - uma galeria, a Galleria d’Arte Moderna de Milão - é “Ready-made Emotions”.



Ready-made Emotions, Harper’s Bazaar, Galleria d’Arte Moderna (GAM), Milan (2024)

A obra consiste em um conjunto de painéis luminosos em formato de emoji. O título se refere ao ato ready-made, muito presente na obra do coletivo, que consiste em colocar objetos preexistentes em um espaço expositivo questionando a ideia de obra de arte. O trabalho fala muito sobre a contemporaneidade: com o uso constante de dispositivos digitais, tudo pode ser apenas um conjunto de pixels. Inclusive as emoções.

Emoções estas que têm se desenvolvido de forma a se adaptar a relação humano-interface, criando, com o tempo, toda uma linguagem própria repleta de figuras e memes.



Ao centro: Evil/Good (2017). 12th Shanghai Biennale (2018).

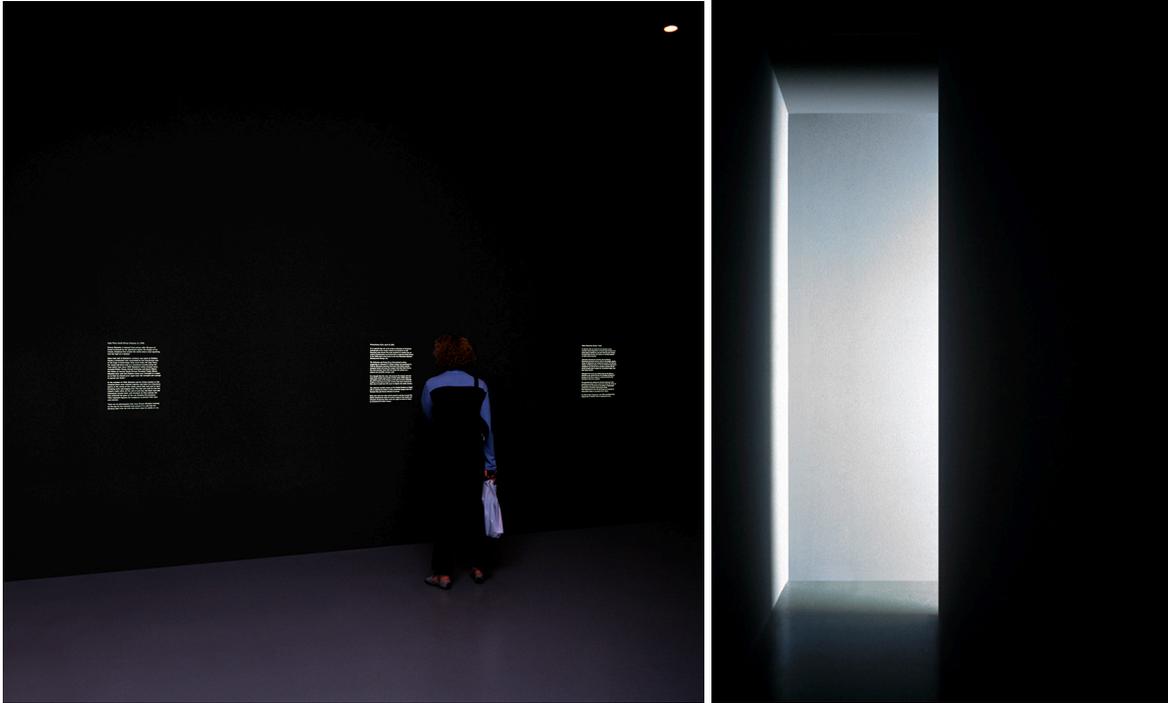
“Evil/good” também vai de encontro ao ready-made e com o uso de símbolos consolidados na atualidade. Aqui, o lightbox da marca Apple intitulado como mau/bom configura uma leitura dicotômica sobre o uso da tecnologia e questiona a ideia de marca como um status.

### **Alfredo Jaar**

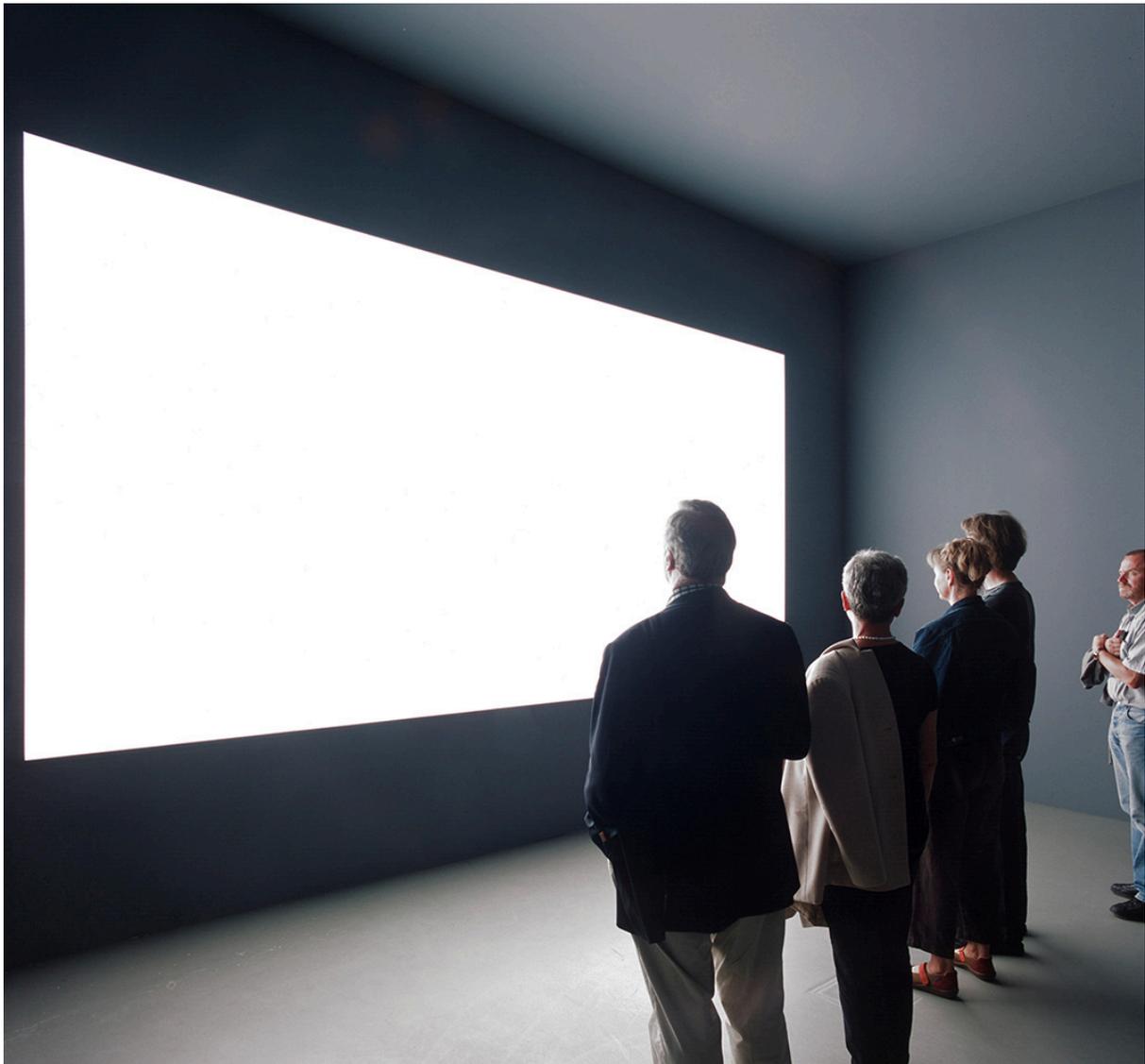
Alfredo Jaar é um artista, fotógrafo, arquiteto e cineasta chileno que mora e trabalha atualmente em Nova Iorque. Suas obras já foram expostas em muitos países, inclusive no Brasil, com a exposição individual Lamento das Imagens no SESC Pompeia (2021). Sua obra frequentemente explora temas sociopolíticos e humanitários como injustiça social, desigualdade, opressão e os efeitos de conflitos militares. Exemplos notáveis com o uso de fontes luminosas são "The End of the World" (2023-2024) e “Lament of the Images” (2002).

A obra “Lament of the Images” foi um dos trabalhos de Jaar expostos na sua individual no SESC Pompeia. A instalação é composta por duas salas distintas: na primeira, três painéis

de texto retroiluminados descrevem eventos relacionados à supressão de imagens no domínio público; na segunda, uma tela branca emite uma luz intensa e ofuscante.



*Sala 01 da Obra Lament of the Images*



Sala 02 da obra *Lament of the Images*

Moacir dos Anjos, curador da exposição de Jaar no SESC Pompeia, criou um texto sobre suas impressões sobre a obra “Lament of the Images”. A reprodução do texto de dos Anjos se dará integralmente neste trabalho devido à estima da estudante que aqui escreve.

*Lamento das imagens é um trabalho estruturado em dois ambientes, ambos escurecidos. Ao entrar-se no primeiro deles, o olhar é atraído por três blocos de textos brancos, alinhados horizontalmente em uma das paredes pretas e apartados por idênticos intervalos. Percebe-se logo que são textos iluminados desde dentro, iluminação interna que permite a leitura do que está ali escrito ao mesmo tempo em que ofusca quem se dedica a lê-los. São textos que narram três episódios distintos, embora articulados por uma questão comum.*

*O primeiro refere-se às imagens da soltura de Nelson Mandela, em 1990, após 28 anos aprisionado pelo regime do apartheid na África do Sul. Confrontado com a claridade do dia, chamou atenção à época, em cenas divulgadas na imprensa televisiva, o fato de o líder sul-africano apertar seguidamente os olhos como se cegado pela luz da rua. O texto conta o motivo: sua visão teria sido lesada ao longo do tempo*

*em que foi obrigado a trabalhar, com outros prisioneiros, na extração de calcário em uma pedreira na ilha onde esteve detido. O brilho intenso do sol, refletido no espaço coberto pelo minério branco, ofuscava o tempo inteiro os presos, que nunca obtiveram a proteção para os olhos que continuamente demandavam as autoridades do presídio. Além do dano continuado à visão, as atividades extrativas faziam o pó do minério grudar nos corpos pretos desses homens, embranquecendo-os ao final de cada dia de trabalho forçado. A gravidade da lesão nos olhos de Nelson Mandela teria afetado sua capacidade de produzir lágrimas, razão pela qual, sugere a narrativa, não existem imagens em que apareça chorando no dia em que foi libertado.*

*O segundo texto iluminado também faz referência a uma mina de calcário, embora há muito desativada. Mina que, situada em área pouco habitada da Pensilvânia, Estados Unidos, havia sido transformada em abrigo contra bombas para empresários na década de 1950 e, já no tempo a que o texto remonta (2001), adaptado para ser depósito subterrâneo. Ali, a setenta metros abaixo da superfície, estariam sendo armazenadas imagens cujos direitos foram comprados pela Corbis, empresa do criador da Microsoft, Bill Gates. Entre muitas fotografias de relevância histórica, o conjunto guardado incluiria imagens dos Irmãos Wright voando, de John Fitzgerald Kennedy Jr. saudando o caixão onde estava seu pai morto, da Guerra do Vietnã e, também, de Nelson Mandela na prisão. Fotografias que seriam materialmente preservadas em condições ambientais controladas, mas mantidas inacessíveis por tempo indeterminado. Em seu lugar, reproduções digitalizadas seriam gradual e lentamente feitas e comercializadas a critério de seu proprietário. Aquele momento, informa o texto, Bill Gates já possuía direitos de exibição (ou de ocultação) sobre 65 milhões de imagens.*

*O terceiro texto, por fim, refere-se à estratégia adotada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos em relação ao que poderia ser publicamente visto dos ataques aéreos desferidos sobre Cabul, Afeganistão, em outubro de 2001. Ataques feitos em resposta ao ocorrido no 11 de setembro daquele ano e que seriam, no dizer do então presidente George W. Bush, "cuidadosamente" direcionados a alvos bélicos para evitar mortes de civis. Para garantir o controle sobre a narrativa dos fatos, o governo estadunidense comprou os direitos exclusivos sobre todas as imagens de satélite do Afeganistão e de países vizinhos naquele período, incluindo as geradas por empresas privadas. Aquisição que, a rigor, seria desnecessária, posto que os satélites espões dos Estados Unidos eram mais potentes que os controlados por fornecedores locais. O resultado desse monopólio de imagens foi a emergência de dúvidas sobre o que se passou de fato em Cabul durante o bombardeio, sendo impossível verificar a veracidade dos fatos comunicados pelo país agressor. À imprensa, restou exibir imagens de arquivo para comentar os ataques ao Afeganistão.*

*Ao entrar-se no segundo ambiente do trabalho, uma luminosidade ofuscante obriga os olhos a se retraírem, somente pouco a pouco se acostumando com a luz forte e branca que vem da tela na parede ao fundo da sala escura. Como todo processo de afetação de corpos, o efeito que essa iluminação intensa causa e, em um primeiro momento, assignificante. A luz impacta os olhos sem gerar conhecimento novo imediato - não há significados precisos prontamente associados à sensação de desconforto ou estranhamento causada pelo aparato expositivo criado. Somente após alguns instantes a experiência física ali passada é relacionada à leitura dos textos expostos no primeiro ambiente, podendo, então, ser traduzida em linguagem. Na articulação feita entre o que se leu sobre imagens subtraídas e o que se sente diante de uma claridade que cega, emergem os sentidos possíveis do trabalho. Processo de entendimento que também implica o espectador como sujeito submetido aos poderes que controlam a feita e a circulação de imagens. Seus olhos, afinal, terminam por se acostumar à tela iluminada e vazia, onde convencionalmente deveriam estar projetadas cenas diversas. Luz clara que serve de inesperada*

*metáfora da ocultação de imagens de gentes e fatos. Ou mesmo da impossibilidade de elas serem criadas. Luz branca e forte como metáfora de uma violenta política visual.*

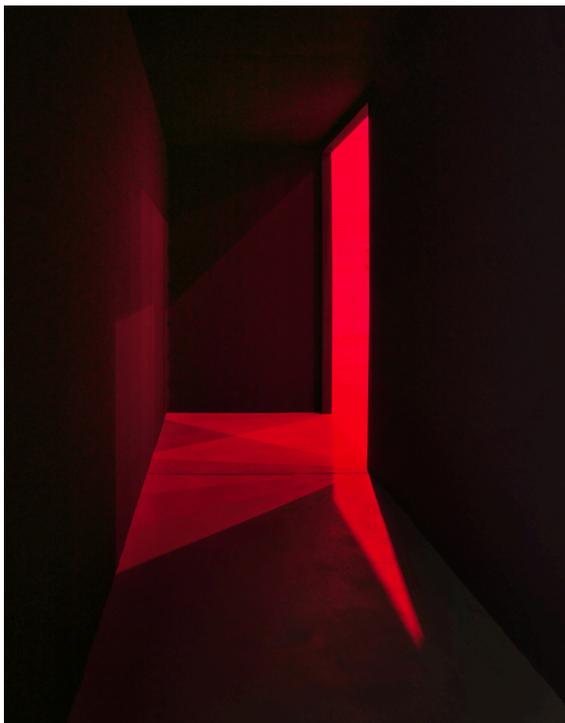
*O título do trabalho de Alfredo Jaar é referência explícita a um poema homônimo do escritor nigeriano Ben Okri [1959]. Publicado em 1992, "Lamento das imagens" fala da pilhagem que os colonizadores europeus fizeram nas culturas de povos da África. Na construção poética do texto, as imagens são lamentadas por terem sido roubadas; imagens servindo aqui para designar também uma variedade de objetos, incluindo máscaras, esculturas e até ossos. Imagens que eram depositadas em porões "Para estudar mais tarde / Dos africanos a / Escura e impenetrável / Mente" [tradução de Pedro F. Heisel]. E que, quando não entendidas pelos brancos, eram destruídas, queimadas. Mas o "fazedor de imagens", diz o poema, continua vivo, criando outras delas, continua resistindo a seu apagamento pelo poder do mais forte. Alfredo Jaar atualiza esse lamento, voltado ao passado, para as muitas mais imagens recentemente retiradas do alcance da vista de tantos, com implicações imediatas para o conhecimento crítico do mundo. Ver, afinal, não é somente ato de captura daquilo que é visto, é também abertura para a dúvida, para o que existe de interpelação das convicções do outro em cada imagem. Ver é perder certezas, é fraturar consensos estabelecidos sobre a vida que existe à volta. E admitir, como sugere o filósofo Georges Didi-Huberman (1953), que as coisas nos olham de volta quando as vemos. Nesse sentido, o desaparecimento de imagens torna o mundo menor e menos passível de transformações. Imagens roubadas da vista fazem falta à imaginação política, tornando-a mais acanhada. E muitas delas são inacessíveis, contam os textos e ensinam a luz forte que queima os olhos. É preciso vê-las; é preciso que elas nos olhem.*

*Moacir dos Anjos*

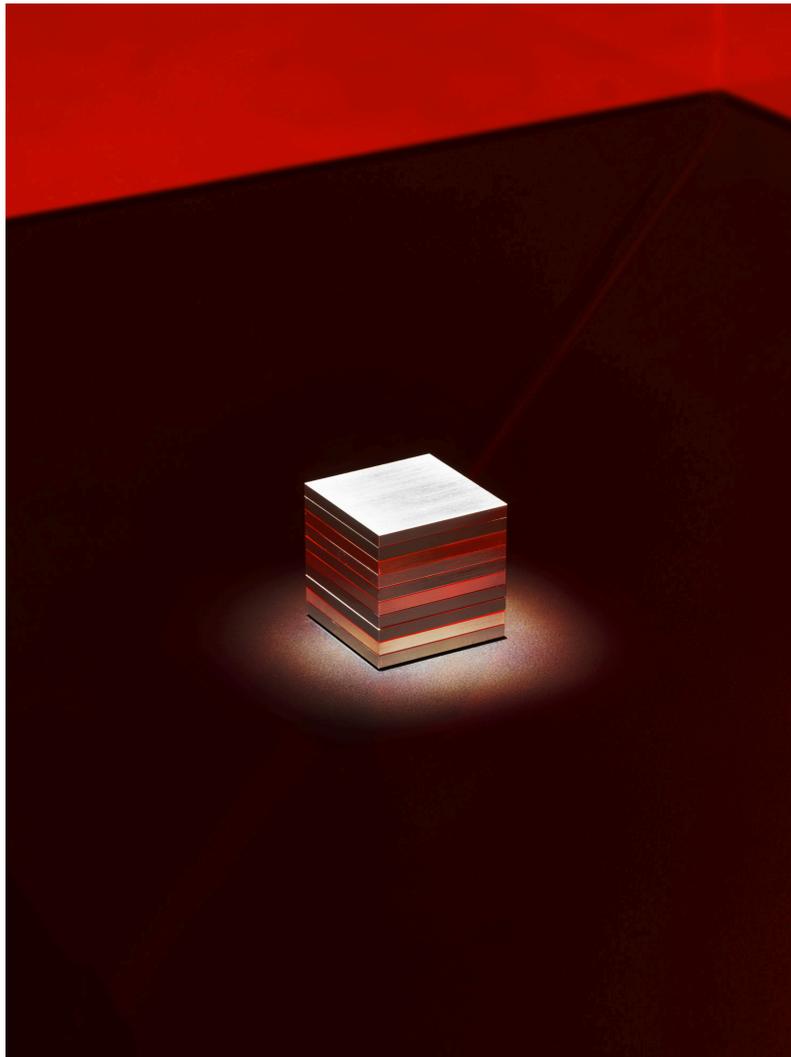
Já em "The End of the World" (2024) o artista busca trazer à luz a discussão sobre a busca gananciosa por recursos e suas consequências - tema que estuda desde a década de 1980 em que visitou Serra Pelada, no norte do Brasil. A instalação foi feita no KINDL – Centre for Contemporary em Berlim no mesmo ano da criação e consistia em uma sala inundada por refletores que emanavam luz vermelha combinados a um pequeno totem que continha uma combinação de metais cercados por lâminas de vidro, encaixadas de forma a proteger o objeto. Acima deste totem estava posicionado um feixe de luz amarela, o único da sala.

*With the installation The End of the World (2024), he brings attention to the struggle for resources, which is a critical and increasingly significant factor in international conflicts. Jaar focuses on ten strategic metals that are central to digitalisation, electromobility, high-tech applications, and storage media: cobalt, rare earths, copper, tin, nickel, lithium, manganese, coltan, germanium, and platinum. These raw materials, some of which are in extremely limited supply, are essential to our present and future. Despite rising global demand, their extraction leads to environmental destruction and severe human rights violations. These strategic metals are at the core of today's military conflicts, foreshadowing ominous scenarios of future procurement wars.*

*Kathrin Becker*



*Espaço da instalação e totem contendo o objeto metálico*



*Objeto confeccionado com lâminas de diferentes metais que são a causa de diversos conflitos internacionais atualmente*

O uso da luz vermelha na obra remete a algumas associações clássicas da cor como guerra, violência, sangue e raiva. Além, é claro, do símbolo mundialmente conhecido de alerta e cuidado. Com o espaço totalmente preenchido por essa cor ligado ao contexto dado pela curadoria, é criada uma experiência sensorial que pode ser desagradável para algumas pessoas. Por fim, o feixe de luz branca à pino do objeto metálico traz o destaque necessário para a obra e ajuda, combinado ao totem e às lâminas de vidro, na construção do pensamento de que aquilo se trata de algo valioso - como uma obra de arte no museu.

## **Referências**

**Artforum.** Press release — Alfredo Jaar. Disponível em:

[https://artguide.artforum.com/uploads/guide.007/id08594/press\\_release00.pdf](https://artguide.artforum.com/uploads/guide.007/id08594/press_release00.pdf). Acesso em: 28 fev. 2025.

**JAAR, Alfredo.** The end of the world — Berlin. Disponível em:

<https://alfredojaar.net/projects/2024/the-end-of-the-world-berlin/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

**SESC São Paulo.** Alfredo Jaar — Lamento das imagens. Disponível em:

[https://issuu.com/sescsp/docs/alfredo\\_jaar\\_-\\_lamento\\_das\\_imagens](https://issuu.com/sescsp/docs/alfredo_jaar_-_lamento_das_imagens). Acesso em: 28 fev. 2025.

**ARTE QUE ACONTECE.** SESC Pompeia abre individual de Alfredo Jaar. Disponível em:

<https://artequaeacontece.com.br/sesc-pompeia-abre-individual-de-alfredo-jaar/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

**Composition Gallery.** Claire Fontaine. Disponível em:

<https://www.composition.gallery/ES/artista/claire-fontaine/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

**CLAIRE FONTAINE.** Harper's Bazaar. Disponível em:

[https://www.clairefontaine.ws/item/6007/harpers\\_bazaar](https://www.clairefontaine.ws/item/6007/harpers_bazaar). Acesso em: 28 fev. 2025.

**CLAIRE FONTAINE.** Website oficial. Disponível em: <https://www.clairefontaine.ws>. Acesso

em: 28 fev. 2025.

**DURHAM MINERS' ASSOCIATION.** Website oficial. Disponível em:

<https://www.durhamminers.org/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

## **Notas sobre iluminação narrativa no cinema e no teatro**

Leticia Rocha da Cruz

RG: 50.515.249-6

CPF: 447.302.788-01

O seguinte texto discorre brevemente sobre o uso da iluminação narrativa em duas obras distintas de cinema e teatro. As obras escolhidas foram *Gaslight* (Gregory Cuckor, 1944) e o musical *Hadestown*. Esse trabalho foi apresentado como ressalva do Módulo Amarelo.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 - Paula e Anton conversam sobre Thorton Square

IMAGEM 2 - Paula e Anton entram na casa em Thorton Square

IMAGEM 3 - Plano próximo de Ingrid Bergman

IMAGEM 4 - Sombras de Paula e Anton projetadas na porta

IMAGEM 5 - Orfeu em *Wait for Me* e trabalhadores ao fundo

IMAGEM 6 - Bruts ao fundo do cenário de *Hadestown*

## Notas sobre iluminação narrativa no cinema e no teatro

Letícia Rocha

Há sempre um ponto de partida para a criação de luz. Esse disparador pode ser o espaço físico que a obra ocupa, um quadro, uma foto de referência ou mesmo uma música. Com frequência, em obras mais tipicamente narrativas, essa primeira fagulha da criação vem a partir de um texto, ainda que em seus estágios iniciais. Para o cinema, esse é o cenário mais recorrente. O diretor de fotografia (DF) chega a um projeto com o roteiro em mãos, já perto de seus últimos tratamentos, especialmente em projetos mais comerciais. Com a exceção marcada do teatro de grupo, particularmente aqueles que adotam um modelo de processo colaborativo, esse cenário também é frequente para o iluminador, que começa a trabalhar quando a peça já majoritariamente está consolidada.

Dessa forma, a base narrativa da obra já está estabelecida quando a luz entra em processo. Aqui é importante destacar que opto por trabalhar a narrativa a partir da visão de Mieke Bal. Para Bal (2017, p.28), “um texto narrativo é aquele em que um agente ou sujeito comunica a um receptor [...] uma história em um meio, como linguagem, imagens, som, construções, ou uma combinação de formatos”. Enquanto o teatro narrativo é associado ao teatro épico de Bertold Brecht, essa mesma relação não se dá no cinema e, portanto, faz-se necessária uma definição em comum para os dois meios.

Ainda, é necessário estabelecer que as funções do diretor de fotografia e do iluminador não são equivalentes, apesar de trabalharem com ferramentas próximas. A iluminação no cinema é efetivamente uma ferramenta à disposição do diretor de fotografia e faz parte da composição de um quadro, em conjunto com a decupagem, ou seja, o posicionamento da câmera. Há a grande tendência de atrelar a iluminação à luz motivada e ao realismo imagético, ou seja, utilizar-se de fontes luminosas justificadas dentro do quadro e da obra, como a luz de uma janela ou de um poste na rua.

Por sua vez, o teatro contemporâneo não encontra as mesmas restrições. O meio permite ao iluminador utilizar-se de uma maior gama de efeitos, cores e angulações do que no cinema. A luz em cena está menos atrelada ao realismo e mais aberta à sugestão de ambientes. Não é por equívoco então que Roberto Gill Camargo (2012) compara a iluminação no teatro com a função da montagem no cinema, providenciando a possibilidade do corte através do *black out* ou a reorganização do espaço geográfico da cena com movimentos de luz. Existe para o iluminador teatral, portanto, uma maior possibilidade de criação sensorial, em particular através do uso da cor, artifício raro no cinema. Contudo, em obras

de teatro realistas, a iluminação está mais próxima da iluminação cinematográfica, uma vez que o texto não permite tanta exploração.

No entanto, em ambos os meios, a luz entra como parte do núcleo criativo da obra e deve estar alinhada ao projeto geral da direção para maior efetividade. Tanto o iluminador quanto o diretor de fotografia operam a partir do que a cena precisa para existir em sua totalidade, o que implica na criação de signos dialéticos entre as diferentes áreas criativas. As decisões estéticas da iluminação auxiliam na criação de sentido narrativo quando atreladas à sonoplastia, encenação e quaisquer outras áreas existentes na obra. Não há, então, uma forma específica de criar uma luz narrativa. Uma cor ou recorte depende também do contexto em que está inserido para criar significado.

Para exemplificar, analisarei alguns trechos de obras distintas. A escolha foi feita a fim de demonstrar as diferentes possibilidades da luz como ferramenta narrativa dentro de diversas construções de enredo.

Primeiro analisarei *Gaslight* (Gregory Cuckor, 1944), traduzido para *À Meia Luz* português. Adaptada da peça *Gas Light* de Patrick Hamilton, *Gaslight* segue Paula Alquist Anton (Ingrid Bergman), que começa a duvidar da própria sanidade a partir de articulações de seu marido Gregory Anton (Charles Boyer) quando os dois retornam a casa que Paula herda de sua tia em Thorton Square. Um dos truques utilizados por Anton inclui a diminuir as luzes a gás da casa para que Paula se questione de sua percepção do real. Fotografado por Joseph Ruttenberg, o filme trabalha intensamente o uso das sombras e do contraste monocromático. Ruttenberg opta por criar duas atmosferas distintas com o seu uso da luz, uma mais frequente nas cenas de diálogo e fora de Thorton Square. Em momentos de maior tensão, as sombras passam a predominar.

Pode-se perceber tal decisão estética no começo da obra. Paula e Anton, recém-casados, conversam sobre um sonho de Paula em que ela retorna a Thorton Square, de onde ela se ausentou desde o assassinato de sua tia Alice Alquist.

**Imagem 1** – Paula e Anton conversam sobre Thorton Square



Ambos estão iluminados e as sombras estão mais difusas, apesar de existentes nos rostos dos dois atores. Há uma certa gradação de luminosidade entre os atores, mais próximos à câmera, e o fundo para criar a sensação de profundidade necessária para a imagem. Esse é o tipo de iluminação que predomina nesse momento do filme para estabelecer a normalidade da vida de Paula anterior ao seu retorno à casa em Thorton Square.

Com a decisão tomada, acompanhamos então a primeira visita de Paula à casa desde a morte de sua tia. Inocupada há anos, a casa tem todos seus móveis cobertos e as janelas fechadas. Seu interior é um espaço de penumbra. Há um contraste intenso entre o exterior da casa e seu espaço e é possível perceber a perda de alguns detalhes nos cantos do quadro, com os pontos pretos mais afundados em relação ao resto.

**Imagem 2** – Paula e Anton entram na casa em Thorton Square



Poucos momentos depois, Paula e Anton sobem as escadas para uma sala de estar. Gregory entra, mas Paula se detém na porta. Até então, a montagem opta por usar planos abertos da casa a fim de estabelecer o espaço, mas temos aqui um rápido corte para um plano próximo de Ingrid Bergman, que está iluminada principalmente por uma luz de contorno. Seu rosto, por outro lado, está na sombra.

**Imagem 3** – Plano próximo de Ingrid Bergman



Nesse momento, Ruttenberg opta por esconder o rosto de Paula na penumbra como um signo do que a casa representa na narrativa. Paula está de volta ao lugar em que sua amada tia foi assassinada, o retorno é um processo de revisitar um trauma e, logo, a casa também passa a representar o tormento psicológico de Paula. Portanto, a decisão por manter Ingrid Bergman na penumbra auxilia em retratar a relação tempestuosa entre Paula e o espaço.

O uso de sombras marcada dentro da casa se mantém pelo resto do filme. Os personagens frequentemente estão iluminados por fontes de luz dura vindas de diferentes ângulos no cenário simultaneamente. Em um dos confrontos entre Paula e Gregory, em que ela pede para que ele permaneça em casa para auxiliá-la com seu medo, parte do diálogo ocorre com a câmera capturando somente as sombras projetadas de Ingrid Bergman e Charles Boyer na porta do quarto. Ainda, vemos recortes criados pelas sombras da estrutura da casa. É importante pontuar que as angulações não são precisamente justificadas e tanto isso quanto a ausência de difusão em algumas fontes de luz estão a trabalho da dramaticidade da cena. A decisão pela projeção frequente de sombras também remete a ideia de duplicidade dentro da trama e os crimes de Gregory Anton.

**Imagem 4** – Sombras de Paula e Anton projetadas na porta



Apesar de ausente em *Gaslight* devido às limitações técnicas da época, outra forma de criar narratividade é o uso do contraste cromático. Aqui, podemos pensar tanto em cores quanto na temperatura da luz branca. Separei uma sequência do musical *Hadestown*, de Anaïs Mitchell, direção de Rachel Chavkin e desenho de luz de Bradley King.

Uma adaptação do mito de Orfeu e Eurídice, *Hadestown* transforma o submundo grego para uma cidade mineradora em um período histórico inspirado

na Grande Depressão nos Estados Unidos. Nessa versão, Eurídice é uma jovem que desce ao submundo em busca de um emprego nas minas de Hadestown. No entanto, uma vez que se entra em Hadestown, é impossível abandonar a cidade. A transição entre o primeiro ato e o segundo ocorre quando Orfeu decide seguir Eurídice e resgatá-la do submundo. A cena é marcada pela canção *Wait For Me*, um número musical que trabalha a luz a partir do contraste entre brancos.

A encenação trabalha a partir do isolamento de Orfeu no caminho ao inferno, iluminado por um branco frio e, em alguns momentos, um azul leve. O resto do palco giratório e do cenário estão apagados, com exceção de um foco para Hermes, que acende brevemente quando o deus guia Orfeu em sua descida. As outras fontes luminosas surgem como luzes práticas – as lanternas de cabeça dos trabalhadores que interceptam Orfeu no caminho, os lampiões das Moiras e painéis baixos movimentados pelo coro de trabalhadores.

**Imagem 5** – Orfeu em *Wait for Me* e trabalhadores ao fundo



Fonte: Retirada do site de Alex A. Quizon<sup>1</sup>

Em alguns momentos, os trabalhadores iluminam Orfeu diretamente com suas lanternas de cabeça, mas, de forma geral, tanto as lanternas dos trabalhadores quanto os lampiões das Moiras têm um papel de ambientação. A presença dessas luzes, todas quentes em contraste com o que ilumina Orfeu, auxiliam na encenação de uma jornada solitária e perigosa para o desconhecido. Quando a música se aproxima da metade, no entanto, o cenário se abre para revelar uma série de bruts de quatro lâmpadas que marcam a chegada de Orfeu a Hadestown. A partir de então, os bruts permanecem acesos e cria-se mais contraste entre a jornada ao submundo e o destino de Orfeu.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://alexquizon.com/personal-blog/f/musical-theatre-song-review---wait-for-me-from-hadestown-2019>. Acesso em 23 de fevereiro de 2025.

**Imagem 6** – Bruts ao fundo do cenário de *Hadestown*



Fonte: Matthew Murphy<sup>2</sup>

Ao final do número, Orfeu desaparece do palco e pela primeira vez há apenas luzes quentes acesas, especificamente dos panelões, enquanto os bruts permanecem em baixa intensidade ao fundo. O palco se tinga de luz quente e há aqui um jogo com a adaptação do olho humano ao branco, uma vez que acostumado com o branco frio, as luzes que permanecem parecem mais alaranjadas, que ajuda a reforçar a sensação de calor previamente associada com *Hadestown* em outros números.

A estratégia utilizada por Bradley King aqui é simples e se repete em outros momentos da peça, em particular nos números finais *Doubt Comes In* e a reprise de *Wait For Me*, que retratam o retorno de Orfeu a superfície e sua falha ao olhar para Eurídice no final da viagem. No entanto, ela é eficaz. Ao iluminar Orfeu em tons azuis durante o número em comparação com o restante do cenário, ele isola Orfeu dos seus arredores – ele não faz parte daquele mundo e é um invasor em território estranho. O uso das lanternas de cabeça, dos panelões e dos lampiões apontados para Orfeu também criam a sensação dele estar sendo enquadrado ou investigado pelo coro.

Durante o decorrer da peça, King opta por outras estratégias. Há uma recorrência da luz geral quente em contraste com focos frios para os personagens principais. No entanto, a peça mantém uma paleta de cores restrita, com uso limitado ao azul, o vermelho, o âmbar e um leve roxo.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.vulture.com/2019/04/hadestown-how-it-ended-up-on-broadway.html>. Acesso em 24 de fevereiro de 2025.

Apesar das breves análises, é necessário pontuar que cada obra encontrará suas estratégias próprias para melhor comunicar a narrativa através da luz. Toda escolha estética leva à criação de signos dentro do contexto da obra e espectadores diferentes terão conclusões distintas ao assistir qualquer filme ou peça. Em suma, a luz pode ser um mecanismo para criar ambientes distintos necessários para a narrativa se transmitir e estabelecer unidade estética dentro de uma obra.

## **Referências**

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 4th edition. Toronto: University of Toronto press, 2017.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** [s.l.]: Ubu Editora, 2018.

BLOCK, Bruce. **The visual story: creating the visual structure of film, TV, and digital media**. Third edition. New York, NY: Routledge, 2021.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos, 307).

GOODRIDGE, Mike; GRIERSON, Tim. **Cinematography**. Amsterdam: Elsevier, Focal Press, 2012. (FilmCraft).

KELLER, Max. **Light fantastic: the art and design of stage lighting**. 3rd ed. compl. rev., updated and expanded. München Berlin London New York: Prestel, 2010.

TURBIANI, Francisco Moreira. Considerações sobre a narratividade na iluminação.

SP ESCOLA DE TEATRO  
CURSO TÉCNICO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA

**Laysla Loyse**

**PROCESSO CRIATIVO DE WAGNER ANTÔNIO**

São Paulo

2025

**LAYSLA LOYSE**

**PROCESSO CRIATIVO DE WAGNER ANTÔNIO**

Trabalho apresentado à linha de estudo de  
iluminação do Curso Técnico da SP  
escola de teatro.

coordenador: Guilherme  
Bonfanti Artista docente:  
Karen Mezza

São Paulo

2025

para Gabriela Alves, por me fazer olhar de frente  
para os meus sonhos.

-Por que você cria?

*“Por que não criar?”*

*Acho que nem consigo elaborar isso como questão. Acho que é uma condição pra mim.”*

**(trecho da entrevista realizada com Wagner Antônio)**

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre o processo criativo de Wagner Antônio, um dos nomes mais importantes da iluminação cênica na atualidade, e explorar as fontes de suas inspirações e inquietações criativas. A proposta é distanciar-se da visão convencional do "criador" como alguém cristalizado e inatingível, adotando uma abordagem mais humana, que atravessa sua vida pessoal, suas vivências e o próprio percurso artístico. A partir dessa perspectiva, vamos analisar a trajetória de Wagner desde a infância, passando pelos primeiros passos de sua carreira, até o momento atual, buscando compreender como sua visão de mundo, sua família e suas relações de trabalho se entrelaçam e influenciam sua criação.

Ao longo deste trabalho, as reflexões serão apresentadas a partir da perspectiva pessoal do próprio Wagner e também de pessoas do seu meio de trabalho, como seus colaboradores e assistentes. A intenção é não apenas mostrar como ele cria, mas também como ele se percebe enquanto artista e enquanto "apenas uma pessoa". Essa dualidade entre o artista e o ser humano é algo que permeia sua obra e sua maneira de viver, o que torna seu processo criativo ainda mais interessante e singular. Sua arte, mais do que técnica, carrega uma profundidade que reflete suas vivências, seus afetos, suas relações com a família e o mundo ao seu redor.

A construção desse trabalho não se limita a uma análise objetiva e impessoal. Ao contrário, busco pontuar minha própria perspectiva, que foi moldada por uma relação construída com Wagner ao longo dos últimos meses, nos quais tivemos a oportunidade de compartilhar tanto trabalho quanto vida e afetos. Esse aspecto pessoal e íntimo da minha interação com o artista não busca gerar juízo de valor, mas sim entender como essas relações e experiências influenciam a forma como ele cria e percebe o mundo. A construção de sua arte é profundamente interligada com suas vivências pessoais, sendo impossível dissociar o "criador" do "homem".

Ao analisar o processo criativo de Wagner Antônio, fica evidente que sua arte não é apenas uma busca estética, mas uma maneira de entender e interpretar o mundo. A luz que ele cria não se limita ao aspecto técnico, mas se torna uma forma de comunicação e de reflexão. Seu trabalho, portanto, é uma extensão de sua própria existência e suas inquietações, e é nesse ponto de convergência entre o artista e o ser humano que sua criação se torna algo tão profundamente impactante e único.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO   | 7  |
| <b>1 O INÍCIO</b>  | 8  |
| 1.1 ANEXO 2 A 6  | 9  |
| 1.2 ANEXO 7  | 10 |
| <b>2 O PROCESSO - INFÂNCIA, COTIDIANO, ESSÊNCIA CRIATIVA</b> | 11 |
| 2.1 ANEXO 9 E 10   | 12 |
| 2.2 ANEXO 11 E 12  | 13 |
| 2.3 ANEXO 13   | 14 |
| 2.4 ANEXO 14   | 15 |
| 2.5 ANEXO 14   | 16 |
| <b>3 O AGORA</b>   | 17 |
| 3.1 ANEXO 15   | 18 |
| <b>4 VISTO DE FORA</b>                                       | 21 |
| 4.1 ANEXO 16   | 22 |
| 4.2 ANEXO 17   | 23 |
| 4.3 ANEXO 18   | 24 |
| 4.4 ANEXO 19   | 25 |
| 4.5 ANEXO 20   | 26 |
| <b>5 CONCLUSÃO</b>   | 29 |
| 5.1 ANEXO 21   | 30 |
| REFERÊNCIAS  | 31 |
| APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO WAGNER E LEONARDO                  | 32 |
| ANEXO A – IMAGENS  | 33 |

## Introdução

Quando me foi solicitado que escrevesse um trabalho sobre o processo criativo de Wagner Antônio, a minha principal inquietação foi: como transpor o humano e não apenas o artista?

Em nossa sociedade existe uma cultura de distanciamento em relação à grandes nomes artísticos, tudo que admiramos tendemos a divinizar, talvez porque gostaríamos de manter a ideia de puro e imaculado na arte tanto quanto na religião, ou porque temos medo de descobrir a verdade sobre os nossos ídolos e darmos de cara com a realidade: somos reais, não somos perfeitos. Existem medos, tropeços, falhas. E no meio desse emaranhado há no cerne existencial alguém único, dotado da habilidade de expor ao mundo seu modo de pensar, sentir e experienciar a vida.

Não há muitas coisas que distanciem um artista de um não artista, não à toa uma das primeiras relações que criamos com a arte é a de “identificação”, mas se eu tivesse que citar apenas uma seria: *necessidade*. É assim que eu classifico um artista: *alguém cujo a necessidade de ser quem é e expressar o que sente foi maior do que o hábito de se deixar cotidianizar pela vida.*

E é sobre a necessidade de Wagner Figueira Marzolla que eu quero falar nesse trabalho, muito mais do que o processo criativo de alguém, vos apresento: *Wagner Antônio*.

## 1. O início

Minha trajetória se cruza com a de wagner Antônio quando ele se encontra com 38 anos de idade, encenador e iluminador consagrado, trás consigo uma longa jornada, um nome e uma carreira consolidados, tanto em seu coletivo: o 28 patas furiosas onde contribuiu nos projetos “um jaguar por noite ”;" Parede "; "Lenz, um outro”; tal como em trabalhos individuais: “Prima facie”, “o Jardim das cerejeiras ”, "Amazonias” entre outros.

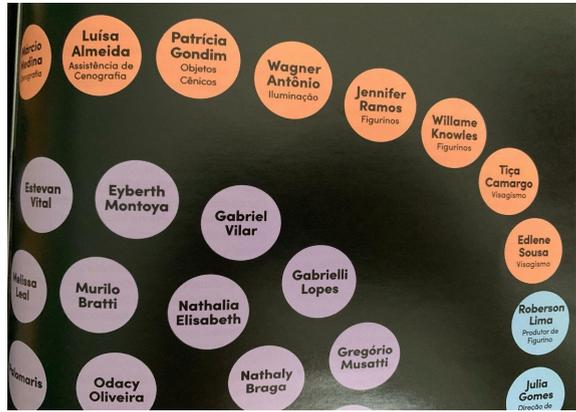
Wagner é pai do Joaquim, e no momento em que o conheço a prioridade é passar o máximo de tempo possível com o seu filho, seu maior sonho é desenvolver um ateliê aberto ao público, onde as pessoas possam chegar para estudar, trabalhar artisticamente e compartilhar conhecimento entre si, conheço ele por conta de um projeto novo chamado bailarina fantasma, um terreno totalmente inexplorado por ele até então, um processo novo, sensível, diferente de tudo que wagner já tinha experienciado até ali, nossos caminhos se transpassam aqui, mas a jornada dele começa muito antes em São Bernardo do Campos.

A primeira paixão artística de Wagner foi o desenho, ele adorava desenhar e passava horas a fio criando personagens e quadrinhos, desde essa época é possível notar a presença de formas e linhas que permeariam todo o seu trabalho artístico e se tornaria parte da sua identidade em outras linguagens, wagner conta que a sua relação com o desenho influencia diretamente na maneira como ele vê a luz, principalmente nos princípios de “ponto de fuga e luz e sombra”. Na escola Wagner fazia teatro e adorava participar e ajudar em todas as áreas, até que um dia pediram para que ele pendurasse alguns refletores e, parafraseando o mesmo “ele pirou”. O autor do desenho de luz desse espetáculo em questão era Caetano Vilela também consagrado e renomado iluminador, Wagner se tornaria a partir dali o seu assistente e o acompanharia em todos os processos, enquanto paralelamente começaria a desenvolver os seus.



anexo 1

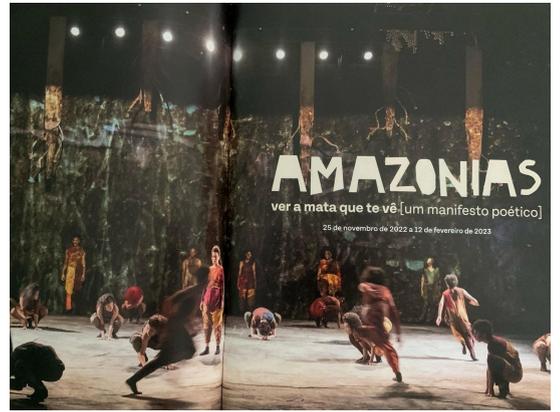
anexo 2



anexo 3



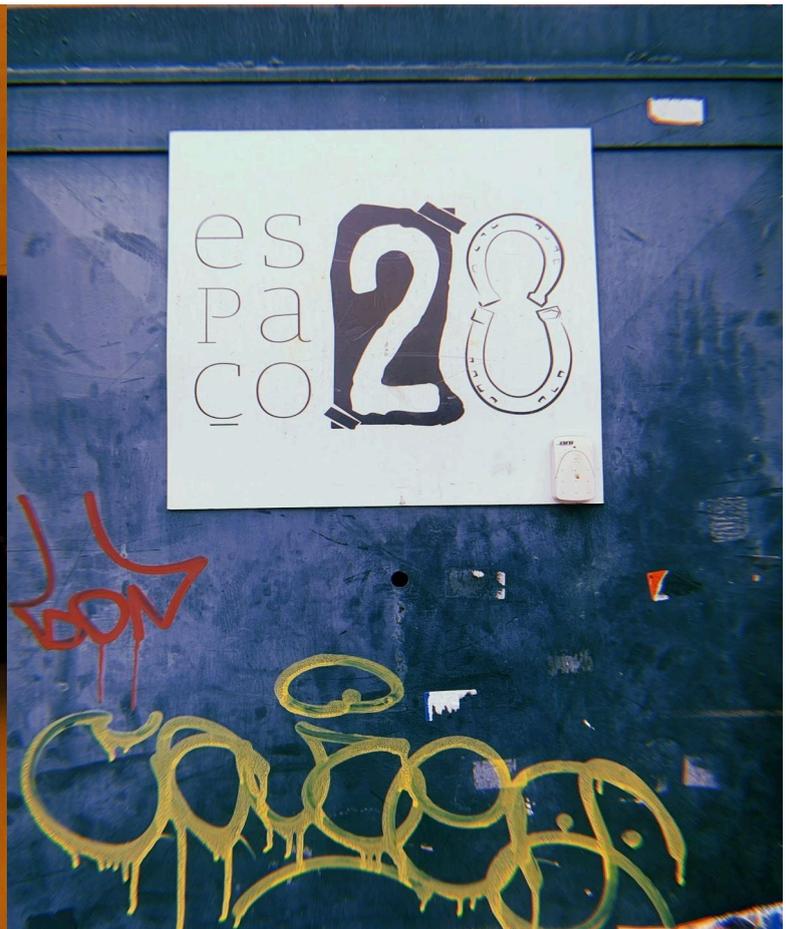
anexo 4



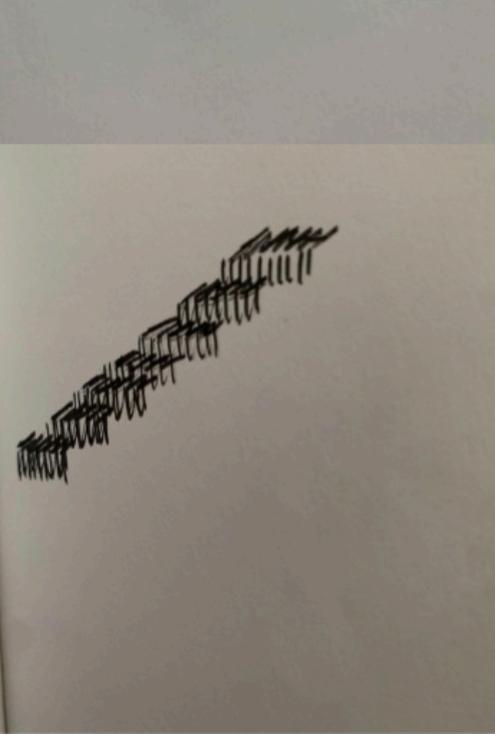
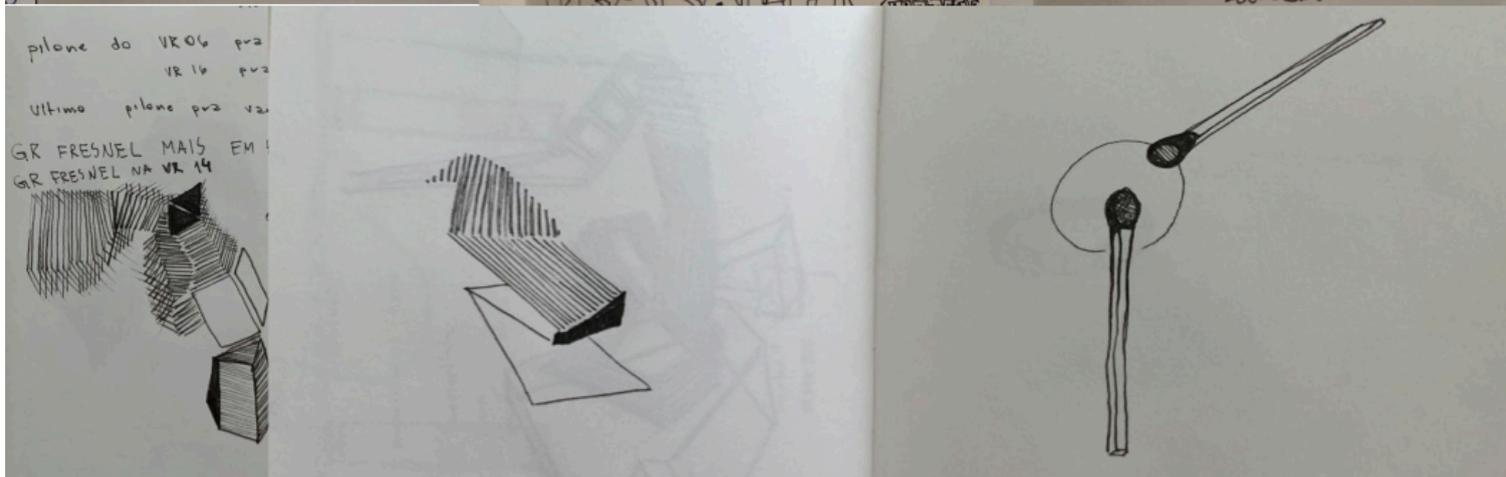
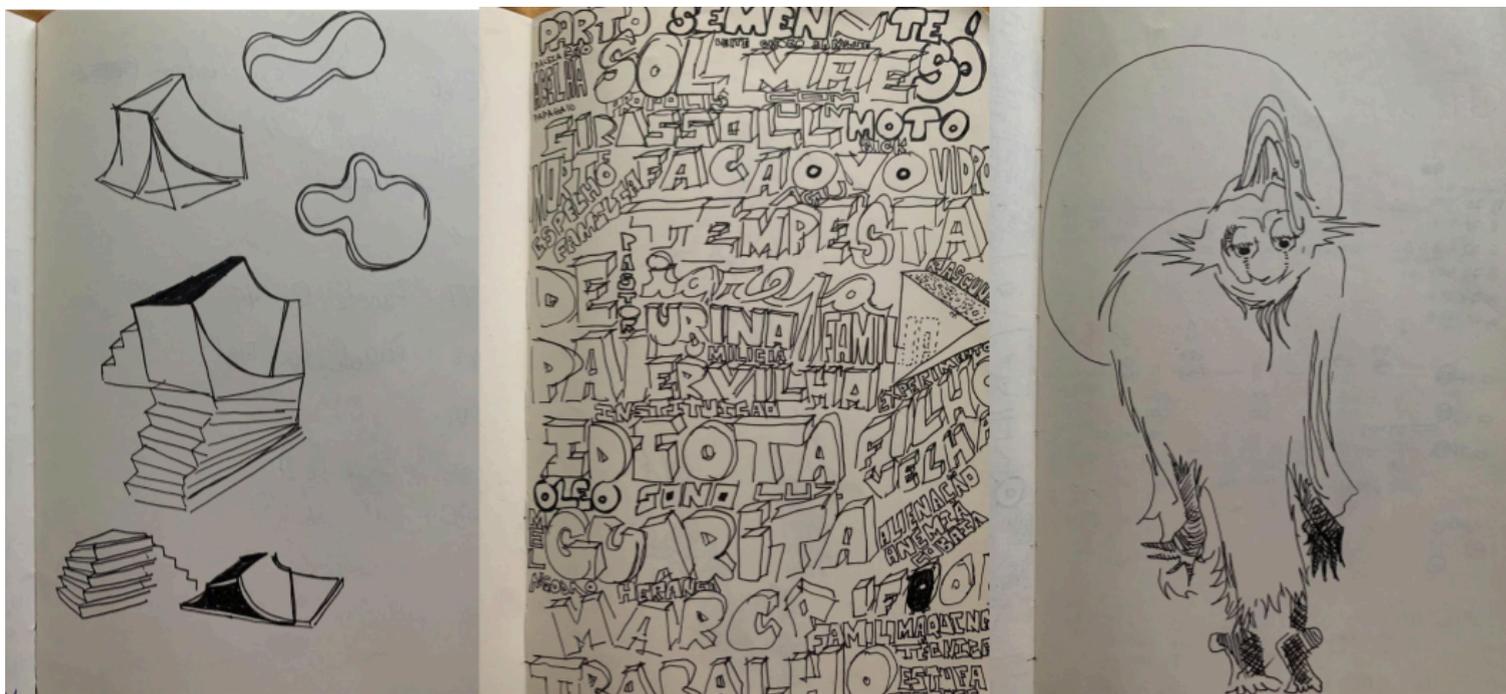
anexo 5



anexo 6



## anexo 7



## 2. O processo- infância, Cotidiano, essência criativa

Wagner é um artista cuja jornada criativa é profundamente marcada por sua infância lúdica e sua conexão com o mundo ao seu redor. Desde pequeno, ele sempre foi muito imaginativo, passando horas brincando na rua e criando histórias na sua mente. Para ele, a imaginação é uma condição essencial do ser humano, algo que exerce uma grande influência em sua obra. Essa relação com o lúdico e o inventivo continua presente em seu trabalho, refletindo uma busca constante pela liberdade criativa e pela capacidade de transformar o cotidiano em algo novo.

Falando sobre o cotidiano, Wagner revela que tem dificuldades com a rotina e o previsível. Porém, essa mesma rotina se torna um terreno fértil para sua arte. O que realmente o atravessa artisticamente é seu desejo de observação. Ele tem a mania de deslocar os objetos do seu contexto, o que transforma o comum em algo estranho e surpreendente. Esse processo de estranhamento das coisas cotidianas é um dos pilares de sua prática artística, onde ele observa e reinterpreta com uma intensidade quase lúdica.

Para ele, o ponto de virada na sua trajetória como artista ocorreu quando seu coletivo 28 Patas Furiosas começou a desenvolver a criação da peça “Lenz, um outro” em 2013. É nesse momento que Wagner se entende verdadeiramente como artista. A criação de Lenz representou para ele uma revolução pessoal, um momento de liberdade absoluta. Aos 25 anos, ele se lançou no processo criativo sem medo de julgamentos, criando sem pudores e com uma energia inventiva que, para ele, foi reveladora. Essa experiência o marcou profundamente e o ensinou a ser livre e criativo, sem se prender a expectativas externas.

A liberdade e a inventividade se tornaram características essenciais de seu processo criativo. Wagner afirma que seus processos são longos e ritualísticos, marcados por dedicação e persistência. Esses processos, que se estendem por anos, são construídos de forma meticulosa, mas sempre com o mesmo espírito de descoberta e liberdade que o acompanha desde sua infância.



anexo 8

## anexo 9



20h | Lenz, um outro  
28 Patas Furiosas

Como narrar o inenarrável? Quando abandonamos o eu para experimentar um outro? A partir de texto de Georg Büchner, a peça recria a trajetória do poeta esquizofrênico Jakob Lenz. A fim de ver o mundo “de ponta cabeça”, como Lenz, 28 Patas Furiosas parte de uma narrativa lacunar para buscar a possibilidade de fazer nascer um Outro Lenz - ou um outro de nós mesmos.

Local | Gambalaia - Espaço de Artes e Convivência  
Rua das Monções, 1018 – Jardim



## anexo 10



anexo 11



anexo 12

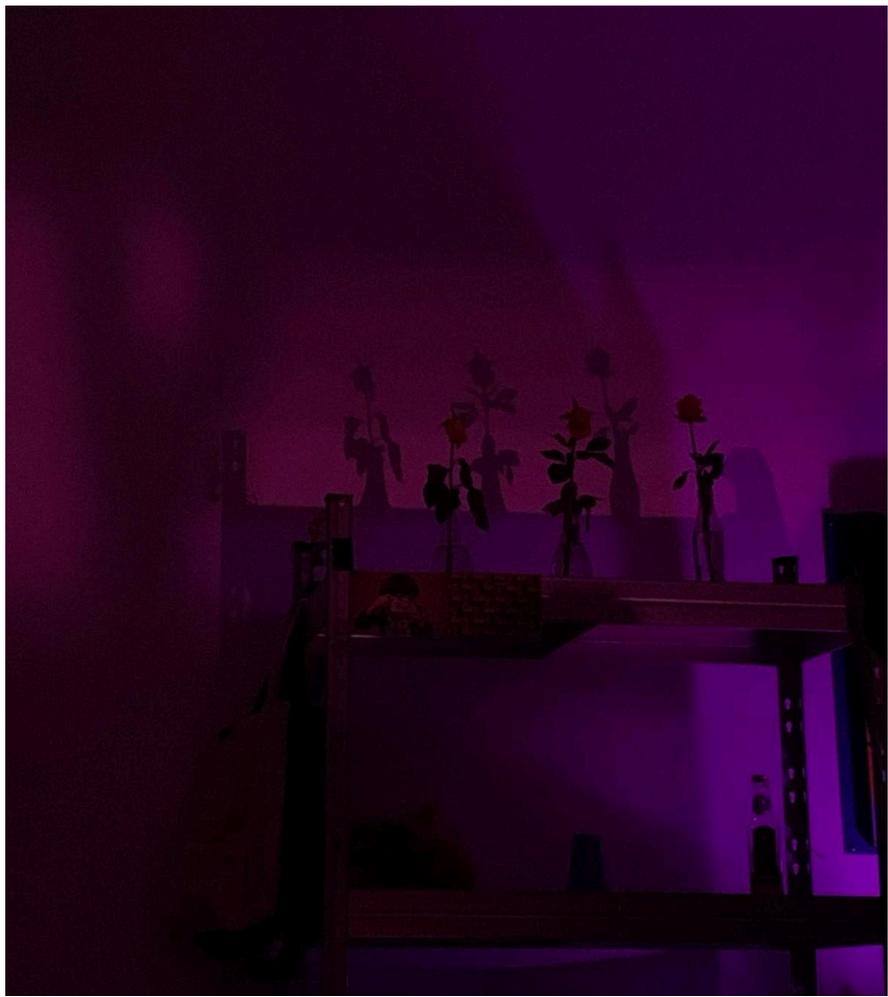
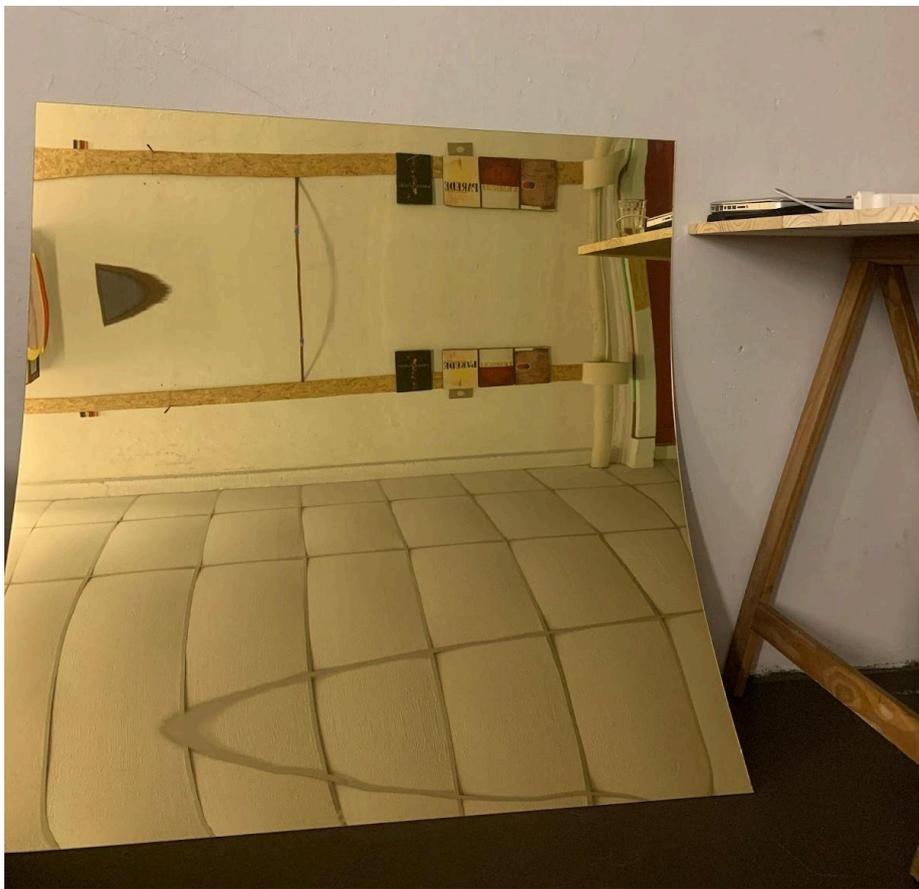


## anexo 13



## anexo 14





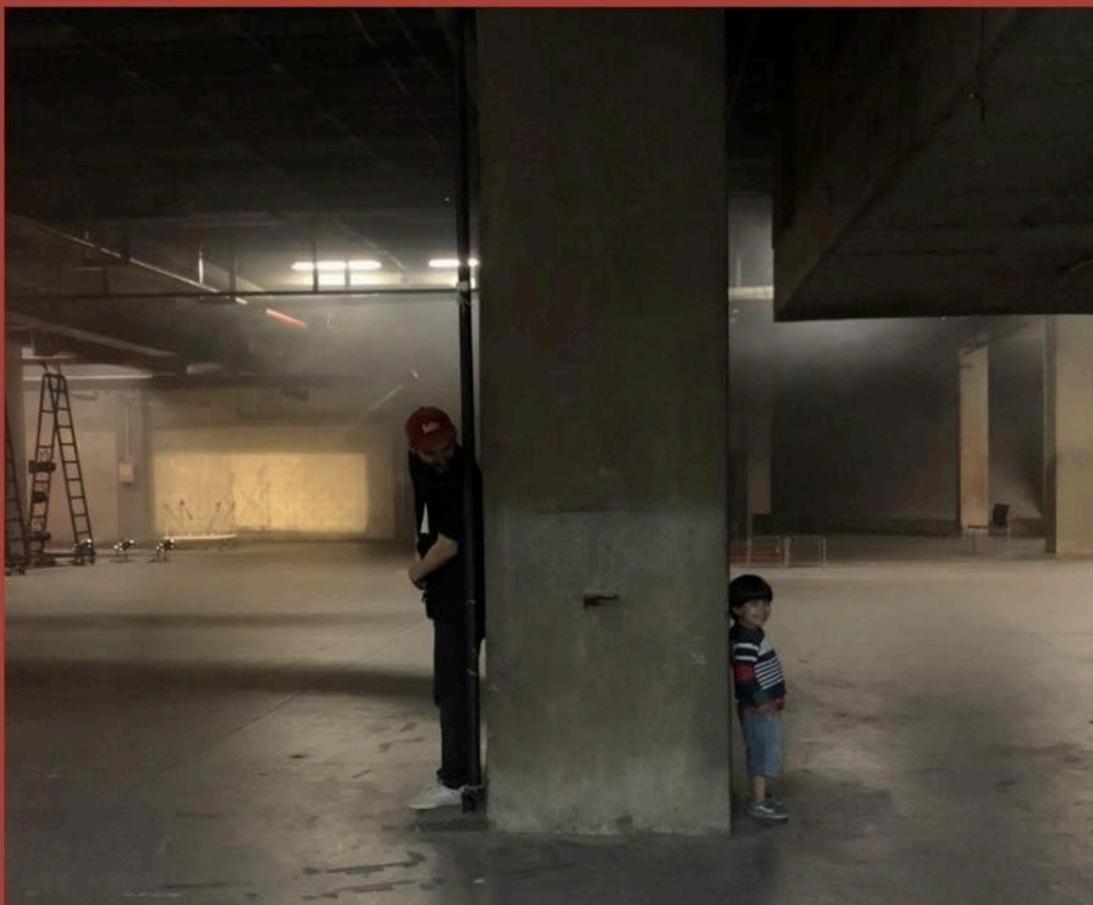
## 4. O agora

Wagner Figueira Marzolla, conhecido artisticamente como Wagner Antônio, é um artista cuja jornada criativa esteve sempre imersa em dedicação extrema, buscando atingir seus objetivos a qualquer custo. Durante boa parte de sua trajetória, ele se concentrou intensamente no seu trabalho artístico, sentindo que para alcançar as metas que desejava, precisaria abrir mão de aspectos importantes da sua vida pessoal, como a convivência com família e amigos. A separação entre sua vida pessoal e seu processo criativo parecia ser uma necessidade, uma estratégia que lhe permitia mergulhar de cabeça no seu trabalho. Essa divisão clara entre os papéis pessoais e profissionais também se refletia em sua abordagem artística: Wagner se via, de certa forma, como duas entidades distintas — o "Wagner Antônio" e o "Figueira Marzolla", o alter ego criativo que estava sempre à frente de qualquer outra responsabilidade.

Entretanto, a chegada de seu filho Joaquim representou uma mudança profunda e transformadora na maneira como ele encarava o equilíbrio entre a vida pessoal e o trabalho. A paternidade teve um impacto significativo, não apenas na sua relação com a família, mas também na sua arte. Wagner compartilha que o nascimento de Joaquim fez com que ele passasse a se ver de maneira diferente, fazendo com que ele deixasse de se levar tão a sério, um gesto libertador que lhe trouxe um novo olhar sobre sua própria criação. Ele revela que, ao experimentar o parto em casa de forma intensa e íntima, sua visão sobre a arte e a vida foi transformada. Esse momento, profundo e carregado de emoções, alterou sua "frequência artística", indicando que a paternidade trouxe uma conexão mais genuína com sua própria essência criativa.

O que Wagner compartilha sobre a mudança de perspectiva ilustra bem um dilema comum a muitos artistas, especialmente aqueles que, como ele, dedicam-se integralmente à sua prática criativa. O não equilíbrio entre o trabalho e a vida pessoal pode levar a uma alienação emocional, dificultando o entendimento e a conexão com outros aspectos da vida que são igualmente valiosos. Muitas vezes, é difícil para artistas encontrarem esse ponto de equilíbrio, pois o trabalho artístico exige uma entrega profunda e muitas vezes solitária, que pode resultar em desconexão com a família e com as emoções pessoais. Esse afastamento é, para muitos, uma consequência da busca incessante pelo reconhecimento ou pela construção de uma obra significativa, mas também pode ser uma forma de se proteger dos desafios e incertezas que envolvem a carreira artística. No caso de Wagner, o nascimento de seu filho trouxe uma nova perspectiva que fez com que ele repensasse seus próprios objetivos. O que antes era um foco quase absoluto na carreira passou a ser

reavaliado com o surgimento de novas prioridades — a família, o afeto, a presença. A paternidade o ajudou a perceber que, apesar da importância de sua arte, ela não era mais a única coisa que definia quem ele era. A vida dele ganhou outros aspectos que, agora, ele considera mais valiosos do que a carreira artística, como estar presente para o seu filho e se reconectar com uma visão mais equilibrada de vida, o levando então a percepção de que não existe diferença entre wagner o “antônio” ou “figueira marzolla” ele é por fim: **wagner antônio figueira marzolla**.







### 3. Visto de fora

Aqui, buscarei trazer a perspectiva de Leonardo, assistente de Wagner Antônio, e as minhas, como alguém que já trabalhou ao lado dele e tem acompanhado de perto o seu processo criativo. A partir dessa troca de experiências, podemos entender melhor o que torna o trabalho de Wagner tão único e inspirador, não apenas em relação à sua visão estética, mas também sobre como ele organiza e materializa sua criação.

Quando Leonardo fala sobre a razão pela qual Wagner é sua inspiração na criação de luz, ele deixa claro que a luz, para Wagner, não é algo isolado. "Ele não pensa apenas na luz, ele tem uma visão ampla de tudo", comenta Léo. Isso reflete o fato de Wagner ser encenador antes de ser iluminador, uma característica que influencia diretamente sua maneira de lidar com todos os aspectos de uma cena. Para ele, a luz não é uma função técnica ou estética separada, mas parte de uma construção mais ampla da cena, algo que envolve toda a equipe. "Ele pensa na cena", explica Léo, "e isso se reflete no seu trabalho de pré-produção, montagem e operação de luz." O olhar de Wagner para a luz não se limita ao simples cumprimento de uma função; ele a enxerga como matéria, algo que precisa ser tratado com pesquisa e cuidado, tanto no aspecto técnico quanto no artístico. E é justamente essa visão abrangente, que alia sensibilidade estética a um conhecimento técnico apurado, que faz com que Léo admire tanto o trabalho do seu mentor. Ao questioná-lo sobre se a sua relação com as criações de Wagner mudou após começar a trabalhar com ele, Léo destaca a intimidade com a obra que é própria de quem está mais próximo do processo criativo. "É uma intimidade que aproxima a obra da pessoa que está ali pensando nela", diz ele, destacando que, na luz, muitas vezes a relação com a obra é mais distante do que a de um ator ou diretor, que está fisicamente mais presente na cena. Esse distanciamento, no entanto, é atenuado pela forma como Wagner compartilha seu processo e sua visão.

O principal aprendizado que Léo tira dessa experiência de trabalho com Wagner é, sem dúvida, sobre a direção da cena. "todas as camadas da luz passam pela construção da cena", ele revela. Para Wagner, a luz vai além do simples efeito visual. Ela está imersa na dramaturgia da cena, é parte de sua construção. Essa forma de pensar a luz – como uma extensão da dramaturgia e da cena em si – é algo que Léo aprendeu a perceber com clareza e agora incorpora em seu trabalho. Além disso, Léo fala sobre o quanto aprendeu sobre como se relacionar com os outros profissionais, especialmente com diretores e membros da equipe.

Uma característica que Léo observa de forma recorrente nas criações de Wagner é a busca constante pelas formas das coisas. "Está sempre presente essa pesquisa com as linhas e formas, e a busca da materialidade", Léo aponta. Isso se reflete no fato de Wagner ter uma preferência por padrões geométricos e pela precisão nos recortes de luz, criando uma harmonia visual que se desvia do uso tradicional. Wagner, aliás, costuma comparar sua visão da luz com a de uma cobra, em contraste com a visão mais comum, de um macaco. "Uma cobra cria um caminho, aumenta aos poucos, diminui aos poucos, tem um padrão, movimento e construção; um macaco pula de um lado para outro", diz Léo, descrevendo como Wagner trabalha a luz com precisão, sem mudanças abruptas, mas com um fluxo contínuo e controlado. Para ele, a luz tem uma lógica própria, um ritmo que se baseia na continuidade e na geometria.

Léo também destaca um trabalho em particular que o marcou profundamente: "Bolsos Cheios de Pão", a primeira peça que fez com Wagner. Realizada no SESC Pompeia, o palco era em corredor,

com duas arquibancadas posicionadas uma de cada lado do mesmo, Wagner usou a luz de forma engenhosa para esconder uma das arquibancadas, criando um efeito de espelhamento que fazia o público se confrontar com o vazio, com a ideia de que não havia ninguém do outro lado. Esse uso da luz para manipular a percepção do público é um exemplo claro de como Wagner trabalha a luz como parte integral da cena, não apenas como um elemento técnico, mas como uma ferramenta dramática de grande impacto.

Quando eu penso sobre a criação de Wagner e sobre o que mais admiro no seu trabalho, percebo que há um fio condutor que une suas ideias e suas escolhas estéticas: a precisão nas linhas, os recortes e como ele constrói uma dramaturgia da luz. Para ele, há raramente o uso de cores vibrantes em seus trabalhos. Em vez disso, ele busca explorar as materialidades da luz, como ela se comporta, como pode ser moldada para compor a cena de maneira mais profunda. Esse processo de pesquisa de materiais, que se estende a todas as partes da cena, é o que o torna um pensador de criação, e não apenas um encenador ou iluminador. Ele não vê a cena como algo fragmentado, mas na totalidade, onde cada parte – a luz, o som, o movimento – se conversam, entrelaçam e interligam de forma harmônica.

#### anexo 16



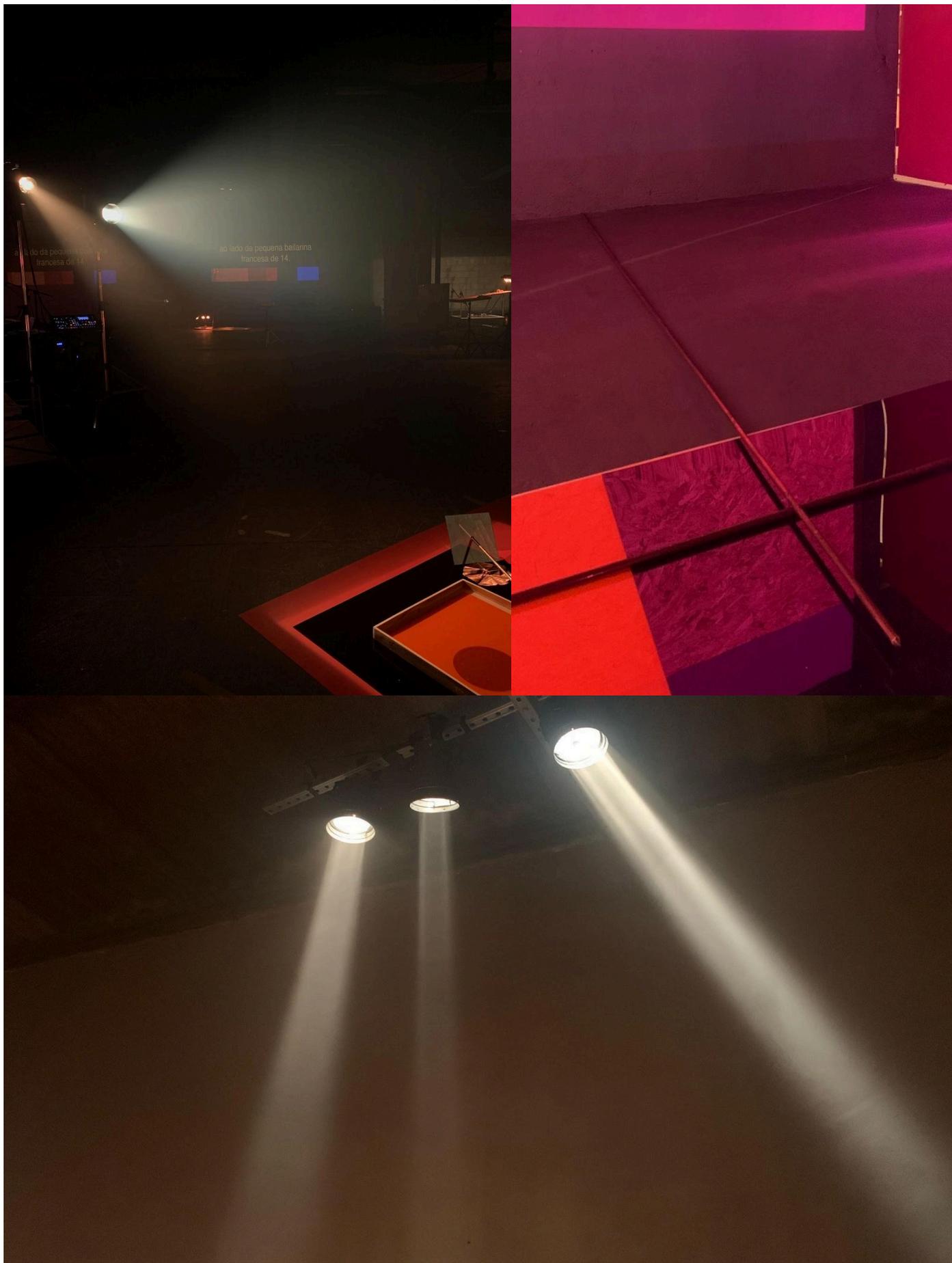
anexo 17



anexo 18



## anexo 19



anexo 20

SO PALAVRA SEM TERRA  
(SECO MESMO).

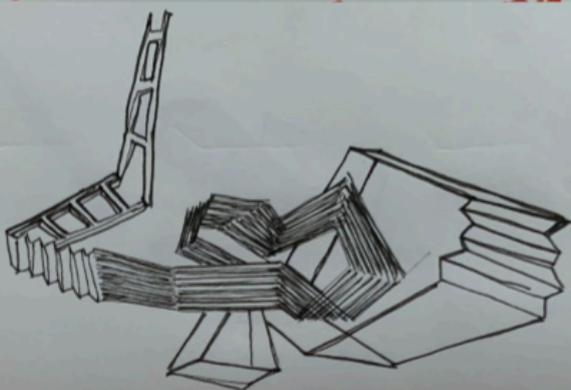
SEQUE ASSIM ATÉ O  
PLIET (ONDE ENTRA A  
MAQUINA DE TATUAR E AOS  
POUCOS VO E MUITO LENTA-  
MENTE VOLTA A TERRA  
COM LEVES COMENTARIOS  
SONOROS)

DEPOIS DO "O CORPO ESCREVE"

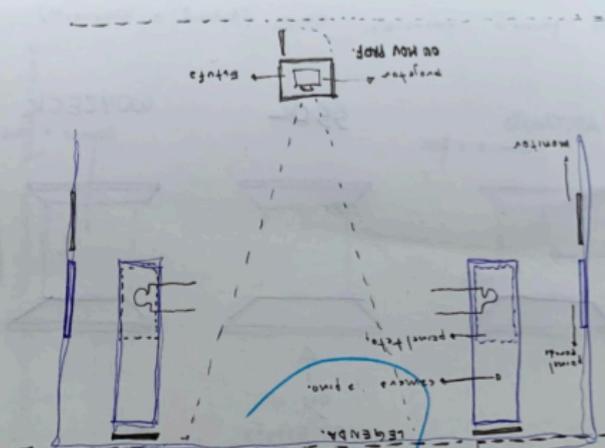
DAI ENTRA "E AQUI  
UMA VOZ SEM IDADE"  
FICA SO TERRA E  
HELICÓPTERO.

SEQUE COMO ESTA

"QUEM E VC?" ENTRA  
LENTAMENTE E EM SEGUN-  
DO PLANO O CANTO  
QUE TE MANDEI NO INSTA  
+ TERRA + SOM HELICOPTERO  
COMO JA ESTÁ (O CANTO  
É BAIXO)

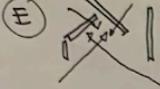


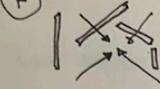
- \* Fim canto.
- \* Transição
- \* Entra Laila e Cida pro cenio esq.
- \* Entra Frazão com Beatriz e Laila apresenta Cida.
- \* Todos szem / Fica Filha e Beatriz no centro.
- \* Entra Cerregador / Namorado Filha.
- \* Entra pai com Livros. (Familia toda).
- \* Fica so Laila e Flávio
- \* Sai Laila e Flauo / Entra Familia na sala pra ver Frazão cantar no no Nicho Fundo meio.



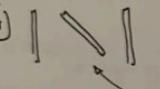
Q 225 → ml + p/ direita  
 Q 224, 225, 226, 227 → encaixar nam  
 ↳ diminuir tempo  
 Q 227, 228 → abrir face ml 302  
 Ex p/ pegar cabelo + ao fundo  
 Q 229 → luz nela na saída  
 ↳ entrar com ml 302  
 no espelho  
~~Q 230~~  
 Q 230 → movimento porta  
 um pouco apagado  
 (ante cipar Q?)  
 Q 241 - movimento/ iniciar cl  
 estranha / orquestra?  
 ↳ follow 242 diminuir tempo

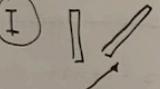
Q 245 - Cambiar essa letra da luz  
 Q 251 - Baixar ml 302 de cabeça  
 ↳ usar wash + p/ tras?  
 Q 252 + 1 - Raven:  
 Alente fixo no escuro  
 ↳ Apaga ?  
 Q 260 + sequencia atrasaram  
 ã veio luz bola  
 position ml's na bola  
 ↳ amarelo  
 Prioridades  
 Abrir preset espelho  
 Bola  
 Recentes pra/dir  
 Abria goen wash na parede de bola  
 Corrigir washes esq q paze no joelho

**(E)**   
 Pino mov esq (fundo)  
 Ct mov dir  
 Ft parede esq (mov dir)  
 Ft parede dir (mov esq)

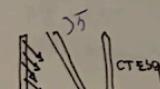
**(F)**   
 Pino mov dir (fundo)  
 Ct mov esq  
 Ft parede esq (mov dir)  
 Ft parede dir (mov dir)

**(G)** FT porta rosa esq (mov dir)  
 FT porta verde dir (mov esq)  
 Ct porta rosa esq (mov dir)  
 Ct porta verde dir (mov esq). } PR 11-12

**(H)**   
 Diagonal Frente dir (mov dir)  
 Obs bem rente ao regulador dir

**(I)**   
 Diagonal Frente esq (mov esq)  
 Obs: " " "

**(J)** Wash esq baixo Fechado 31  
 Wash dir baixo Fechado 32  
 Wash esq alto Fechado 33  
 Wash dir alto Fechado 34

**(N)**  CT ESQ  
 CT DIR

Color Palette  
 → 25  
 → 052  
 → 731  
 → 005  
 → 202

PR 31 - wash esq baixo  
 PR 32 - Wash dir baixo  
 PR 33 - Wash esq alto  
 PR 34 - wash dir alto  
 PR 35 - Wash esq LEAVE  
 PR 36 - WASH DIR LEAVE

Color Palette  
 14 → 731 Lee  
 27 → 052 Lee

PR 19 - Orquestra Agradecimento  
 PR 22 - Mov 3 FC PRO ESQ  
 PR 23 - Mov CT PRO DIR  
 PR 24 - FT PRO ESQ  
 PR 25 - FT PRO DIR  
 HOME PRESET - 50



## 5. Conclusão

No processo criativo de Wagner Antônio, como também no de Leonardo e no meu, as relações de trabalho estão profundamente ligadas a algo emocionalmente transformador. O que nos move, o que nos motiva a criar, não é apenas o desejo de executar uma técnica ou de apresentar algo que seja aplaudido. O que realmente importa, e o que verdadeiramente nos impulsiona, é o poder da transformação emocional que a arte nos proporciona. O trabalho artístico de um iluminador, de um criador, é sempre uma jornada de autodescoberta e de conexão com os outros. Mas essa entrega, essa paixão, também tem um preço, pois é muito fácil distorcer as prioridades quando estamos imersos em algo que amamos tanto. Quando trabalhamos com aquilo em que acreditamos, é comum perdermos de vista o equilíbrio entre a arte e a vida cotidiana, esquecendo que, por mais extraordinário que seja o teatro, a vida também carrega sua própria magnificência e precisa ser apreciada.

O processo criativo de Wagner se torna único por sua busca incessante por reinterpretação, por sua vontade de se reinventar, de ver o mundo e a si mesmo por novas perspectivas. Isso se reflete em seu trabalho como artista, mas existe muito antes, na sua essência como pessoa. Ele não se contenta com a primeira versão da realidade; ele busca sempre a profundidade, o significado oculto, aquilo que pode ser transformado ou recriado. A sua criação vai além do ato de dirigir ou de montar uma peça. Ela está ligada ao próprio movimento de questionamento e ressignificação, o que o torna um artista extremamente singular. A verdadeira criação de Wagner está na sua necessidade de se ver de outro modo, de se transformar e, com isso, transformar o outro. Ele se lança constantemente em um processo de reinterpretação do que é real, buscando entender a si mesmo e ao mundo ao seu redor de maneiras novas e inéditas.

Talvez seja por isso que um dos seus trabalhos favoritos seja “Lenz, um outro”, uma peça que reflete essa ânsia de recriar, de rever e de enxergar por outro ângulo. Lenz representa o desejo de se reinventar, de se contar de outra maneira, de se libertar das amarras da primeira versão de si mesmo, ou das posteriores, criadas pelas expectativas empregadas sob um “artista renomado” algo que limita a sua espontaneidade para criar e experienciar tudo de maneira mais livre e corajosa, como fazia na infância.

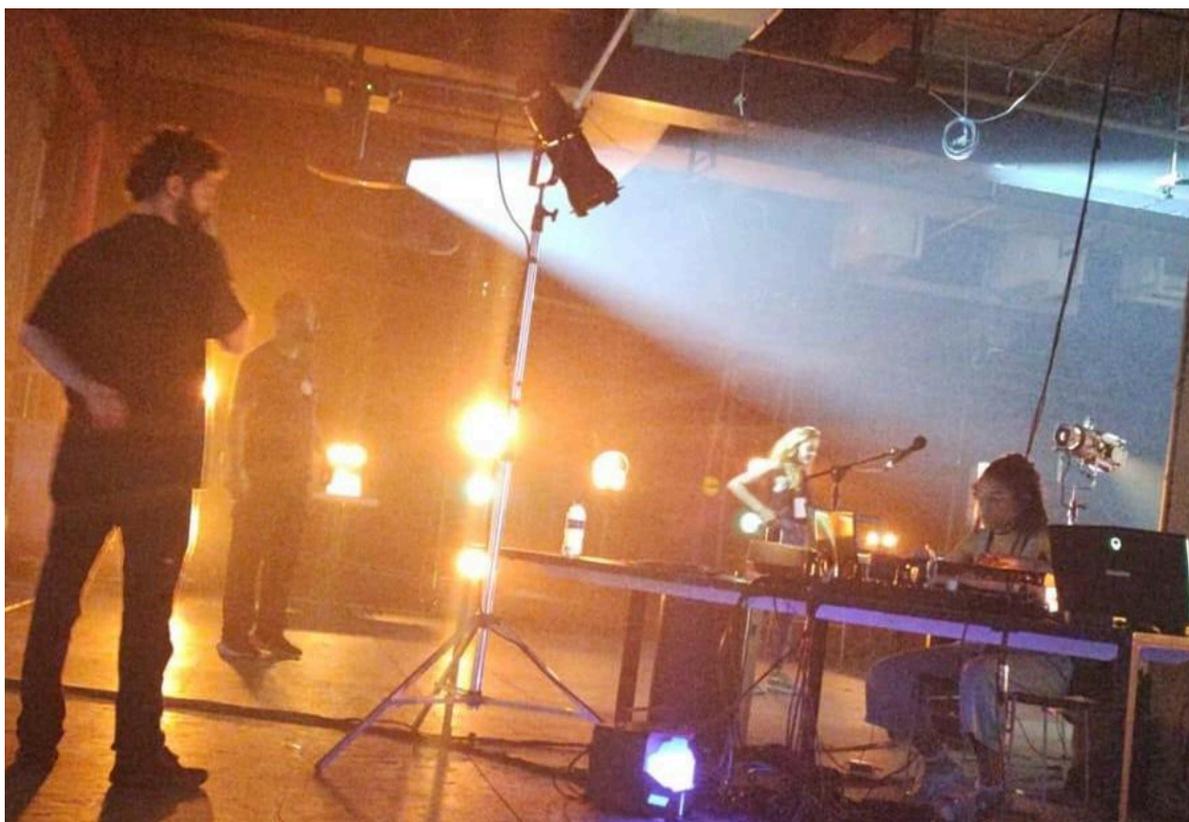
O mais interessante disso tudo é que, embora possamos descrever as características de sua criação, nunca conseguiremos tocar na essência pura de sua arte. O processo criativo de um artista é algo único e inimitável. Não se pode ensinar alguém a criar como outro cria, nem a pensar como

outro pensa. Cada artista tem sua própria maneira de expressar o que sente e vive, e essa autenticidade não pode ser replicada.

A beleza do trabalho de Wagner está exatamente nisso: sua capacidade de transformar a si mesmo, de ser quem ele é de maneira tão profunda e intensa que isso se reflete em sua arte. Ele se torna um artista visível, reconhecido pelos outros, mas, ao mesmo tempo, permanece um enigma, uma criatura que se reinventa constantemente. E é esse movimento de se transformar, de se ver e de ser visto, que nos permite explorar as inquietações mais profundas que movem os artistas. Eles não seriam capazes de viver sem essa necessidade de se afirmar, de se expressar. Wagner, assim como qualquer grande artista, não pode deixar de ser quem ele é, pois sua arte é uma extensão de sua própria existência.

Portanto, o processo criativo de Wagner Antônio não é apenas sobre a iluminação ou sobre teatro, ele é, acima de tudo, sobre a necessidade de ser, de se reinventar e de se afirmar. Sua arte é um reflexo de sua busca constante por resignificação, por novos ângulos e novas formas de olhar o mundo. E, ao fazer isso, ele nos oferece a oportunidade de refletir sobre nossas próprias vidas e sobre a importância de validarmos nossa própria transformação emocional. Porque, no fim, a arte e a vida são inseparáveis, e é exatamente essa intersecção que faz o trabalho de um artista ser tão essencial e tão único.

## anexo 21



## Referências

### usadas para realizar o trabalho:

<https://www.instagram.com/wagnerantonio/>  
<https://www.instagram.com/28patasfuriosas/>  
<https://www.instagram.com/caetano.vilela/>  
<https://vejasp.abril.com.br/atracao/lenz-um-outr>  
[o https://www.catarse.me/28patasfuriosas](https://www.catarse.me/28patasfuriosas)

### referências pessoais do artista:

seu padrinho, Caetano Vilela

Lia Rodriguez, Maria Thais, Yara de Novaes, Lenora de Barros, Laura Vinci, Dione Carlos, Verônica Santos, Juliano Garcia Peçanha e as meninas do 28.

Seguindo: Antonin Artaud, Estamira, Nina Simone, Buster Keaton, Georg Büchner, Bispo do Rosário, Matheus Aleluia, Kafka, Alberto Giacometti, Luana Vitra.

## APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO WAGNER E LEONARDO

### Entrevista Wagner

1. Como você chegou na iluminação?
2. Com quantos anos você se entendeu artista?
3. Eu sei que você desenhava, o que você percebe de semelhança entre o desenho e a iluminação?
4. Como foi sua infância e como ela perpassa os seus processos criativos hoje?
5. Qual foi o acontecimento que te fez perceber que você não criava apenas luz?
6. Por que você cria?
7. Quem é Wagner Antônio e qual a principal diferença entre ele e o "figueira marzolla"?
8. Quais são suas principais referências de criação?
9. O que você precisava contar quando entrou no 28?
10. Qual sua principal pesquisa e por quê?
11. Qual a coisa cotidiana que mais te atravessa artisticamente?
12. Uma característica em comum em todos os seus processos criativos?
13. Você sente que ter se tornado pai influenciou na forma que você cria? Se sim, como e porque?
14. Qual o seu trabalho favorito, por quê?

### Entrevista leonardo

1. Por que o Wagner é a sua inspiração na criação de luz?
2. Qual o principal aprendizado que você teve trabalhando com o Wagner?
3. Algo que você observa em comum entre as criações dele?
4. Qual trabalho você fez com o Wagner que mais te marcou?

## **ANEXO A- IMAGENS**

- anexo 1-** Wagner no processo do Bailarina fantasma
- anexo 2-** Ficha técnica de amazonias
- anexo 3-** Pagina do livro de degas escultor da bailarina de 14 anos, inspiração para a peça bailarina fantasma
- anexo 4-** Capa do livro-flyer de amazonias
- anexo 5-** Quadro do flyer da peça parede, cujo wagner dirigiu em seu coletivo 28 patas furiosas
- anexo 6-** Placa do portão do espaço do coletivo
- anexo 7-** Desenhos do Wagner
- anexo 8-**Wagner fazendo teste com espelhos para o bailarina fantasma
- anexo 9-** postagem de divulgação do “lenz, um outro”
- anexo 10-** Fotografia da peça “lenz, um outro”
- anexo 11-** Experimentos de wagner com espelhos de maneiras não convencionais
- anexo 12-** Fotografias de instalações do espaço 28 e ateliê do Wagner
- anexo 13-** Obra feita por wagner em sua casa
- anexo 14-** Característica do seu ateliê que posteriormente se tornaria também a casa do artista
- anexo 15-** Registros de wagner com joaquim, do joaquim e de Wagner com sua cachorrinha Pagu
- anexo 16-** Teste para a instalação do bailarina fantasma usando materialidades como estacas e pedaços de cobre
- anexo 17-** Registro da peça instalação bailarina fantasma onde se nota perfeitamente a relação entre linhas, formas e materialidades
- anexo 18-** Um pouco mais da instalação e do espaço técnico do bailarina fantasma
- anexo 19-** Mais fotografias onde notamos a relação da luz com as formas observada por Leo em sua entrevista
- anexo 20-** Mapas, anotações e desenhos de cadernos de Wagner
- anexo 21-** Eu programando para o Wagner na temporada do bailarina fantasma no CCSP

# SOLICITAÇÃO DE RESSALVA DE PLANO DE ESTUDOS

**Curso:** Iluminação

**Nome:** Otomerle Lima de Andrade

**CPF:** 375.507.128-24

**RG:** 46.994.686-6

---

## **Módulo Amarelo** - Narratividade

Ensinar como a **narrativa** estrutura histórias e mensagens, usando métodos teóricos ("refletores") para analisar diferentes formatos (texto, cena, etc.). O foco é aplicar esse conhecimento na **iluminação cênica**, unindo:

1. Técnicas de controle da luz (direção, intensidade, cor);
2. Como a luz cria emoções e guia a atenção do público;
3. A relação entre luz e significado em projetos artísticos ou eventos.

---

## **Justificativa para a Ressalva:**

Esses refletores, em conjunto, formam um **repertório essencial** para qualquer profissional de iluminação cênica,

# Introdução aos Refletores

A luz é uma ferramenta invisível, mas essencial, para transformar espaços vazios em mundos cheios de emoção, significado e magia. Em ambientes como teatros, cinemas e shows, os refletores (equipamentos de iluminação) não servem apenas para "iluminar" – eles são protagonistas na criação de experiências imersivas. Vamos entender por que esses dispositivos são tão cruciais:

## 1. Visibilidade e Clareza

Em primeiro lugar, os refletores garantem que o público veja o que precisa ser visto. No teatro, sem uma iluminação adequada, os atores desaparecem no palco; no cinema, a luz define a nitidez das cenas; em shows, os músicos e performers precisam ser o centro das atenções. Refletores bem posicionados eliminam sombras indesejadas e destacam detalhes, como expressões faciais, movimentos ou cenários complexos.

## 2. Criação de Atmosfera e Emoção

Imagine uma cena de suspense em um filme: luzes frias e sombras profundas geram tensão. Já em um musical alegre, cores vibrantes e efeitos dinâmicos transmitem energia. Os refletores permitem que diretores, iluminadores e técnicos pintem com luz, usando tons (quentes, frios), intensidades (suaves, intensas) e movimentos para evocar sentimentos específicos. Um único refletor pode transportar o público de um dia ensolarado para uma noite misteriosa em segundos.

## 3. Direcionamento do Olhar

Em um palco ou set de filmagem, tudo é cuidadosamente planejado para guiar a atenção do espectador. Refletores como os elipsoidais ou spots são usados para isolar elementos-chave: um ator durante um monólogo, um instrumento em um solo de show ou um objeto simbólico em uma cena de cinema. Sem esse controle, a narrativa perde foco e impacto.

## 4. Reforço da Estética e da Arte

A iluminação é parte da linguagem visual de qualquer produção. No teatro, refletores como o Fresnel ou PAR 64 criam washes suaves para cenários, enquanto no cinema, luzes direcionais modelam rostos e ambientes com precisão. Em shows, refletores robóticos e LED sincronizados com a música viram espetáculos à parte, transformando performances em experiências multissensoriais.

## 5. Tecnologia e Versatilidade

Os refletores modernos, como o SOURCE FOUR PAR ou equipamentos com gobos (moldes que projetam padrões), oferecem recursos técnicos avançados: mudança de cores instantânea, feixes de luz estreitos ou amplos, e até projeções de imagens. Essa

flexibilidade permite adaptar a iluminação a diferentes gêneros – de peças clássicas a concertos de rock ou filmes de ficção científica.

Este manual tem como objetivo oferecer uma introdução prática e direcionada aos equipamentos técnicos fundamentais presentes na maioria das salas de espetáculo brasileiras, destacando suas funcionalidades básicas, aplicações cênicas e orientações técnicas essenciais. Aqui, priorizo uma abordagem didática sobre os sistemas analógicos e dispositivos convencionais que compõem a infraestrutura clássica de iluminação e operação teatral, reconhecendo sua relevância histórica e continuidade em muitos espaços do país.

Ressaltando que *não abrange tecnologias digitais contemporâneas* como luminárias LED, projetores multiparamétricos ou acessórios controlados por softwares, uma vez que meu foco é consolidar conhecimentos técnicos base para profissionais em formação ou aqueles que atuam em ambientes com estruturas tradicionalmente consolidados. Entendo que este conteúdo servirá como alicerce para a compreensão de equipamentos mais complexos, que poderão ser explorados em futuras atualizações ou materiais complementares.

Ao final desta leitura, espero que técnicos, operadores e entusiastas tenham ampliado sua capacidade de identificar, operar e solucionar desafios cotidianos com os recursos disponíveis em grande parte dos teatros, casas de show e espaços culturais do Brasil.

## SOURCE FOUR PAR



O refletor Source Four PAR é um equipamento de iluminação versátil e de alta qualidade, amplamente utilizado em diversos contextos, desde palcos de teatro e shows até eventos corporativos e arquitetura. Suas principais funções incluem:

- Iluminação de alta performance:

- o O Source Four PAR produz um feixe de luz intenso e uniforme, ideal para destacar elementos específicos ou criar uma iluminação geral de alta qualidade.
  - o Sua tecnologia óptica avançada garante uma projeção precisa e nítida, com mínima dispersão de luz.
- Versatilidade:
  - o O refletor aceita diferentes tipos de lâmpadas e lentes, permitindo ajustar o ângulo e a intensidade do feixe de luz de acordo com a necessidade.
  - o Essa flexibilidade o torna adequado para diversas aplicações, desde iluminação de palco e shows até iluminação arquitetural e de eventos.
- Eficiência energética:
  - o O Source Four PAR é projetado para maximizar a eficiência energética, reduzindo o consumo de energia e os custos operacionais.
  - o Sua tecnologia de ponta permite obter um alto rendimento luminoso com menor consumo de energia.
- Durabilidade e confiabilidade:
  - o Construído com materiais de alta qualidade e design robusto, o Source Four PAR é um equipamento durável e confiável, capaz de suportar as condições mais exigentes.
  - o Sua longa vida útil e baixa necessidade de manutenção garantem um excelente custo-benefício.
- Controle de cor:
  - o Com a tecnologia LED, o Source Four pode produzir uma vasta gama de cores, com controle preciso de tonalidade e saturação.
  - o A capacidade de misturar cores permite criar efeitos de iluminação personalizados e dinâmicos.

# PC 1000



O refletor PC 1000 é um equipamento de iluminação versátil e potente, utilizado em diversas aplicações, desde teatros e shows até eventos e iluminação arquitetural. Suas principais funções e características incluem:

## 1. Iluminação Direcional e Controlada:

- O refletor PC 1000 utiliza uma lente plano-convexa que permite direcionar a luz com precisão, criando um feixe de luz focado e definido.
- O sistema de zoom integrado possibilita ajustar o ângulo de abertura do feixe, alternando entre uma luz mais concentrada e uma luz mais ampla.
- Essa capacidade de controle torna o refletor PC 1000 ideal para destacar objetos, pessoas ou áreas específicas em um palco ou ambiente.

## 2. Versatilidade de Aplicações:

- Graças à sua capacidade de controle e à intensidade da luz, o refletor PC 1000 pode ser utilizado em diversas situações:
  - o Iluminação de palco em teatros, shows e eventos.
  - o Iluminação de estúdio em produções de vídeo e fotografia.
  - o Iluminação arquitetural para destacar elementos de edifícios e monumentos.
  - o Iluminação de eventos em geral.

## 3. Características Técnicas:

- O refletor PC 1000 geralmente utiliza lâmpadas halógenas de alta potência (1000W), proporcionando uma luz intensa e brilhante.
- Sua construção robusta em metal garante durabilidade e resistência a impactos.
- O equipamento conta com um sistema de resfriamento eficiente para evitar o superaquecimento da lâmpada.
- Acompanha porta filtro, onde se pode colocar filtros de diversas cores.

#### 4. Outras características:

- Chassi em aço e perfil de alumínio extrudado para uma melhor dissipação do calor.
- Tratamento anti-corrosão e acabamento em pintura eletrostática a pó na cor preta altamente resistente a impactos e arranhões.
- Alça em aço projetada para o fácil manuseio de Pan e Tilt e com design contemporâneo.
- Carro de focalização com guia lateral e esfera auto-ajustável no eixo motriz; seus elementos moveis são lubrificados com Molycote® de uso na aviação que suporta temperaturas de até 600°C, proporcionando ajuste fino e preciso do foco mesmo quando o projetor está submetido a altas temperaturas.
- Lente em vidro Borossilicato com Ø de 150mm, retificada e polida, resistente ao calor e a impactos, com índices de refração e transparência acima da média para produtos dessa natureza.
- Espelho em alumínio homogeneizado de alta reflexão, anodizado e eletropolido.
- Fornecido com cabos AC e Terra em silicone resistente a temperaturas de 250°C, sem plug macho e com 1 metro de comprimento.
- Troca de lâmpada ou manutenção facilitados pois o projetor é totalmente desmontável e sua tampa superior oferece acesso interno total.
- Cabo de segurança (opcional) pode ser atado ao equipamento em orifício próprio sem a necessidade de quebra-galhos.
- Porta filtro acompanha o produto.

# FRESNEL 1000



O refletor Fresnel 1000W é um equipamento de iluminação versátil e potente, amplamente utilizado em diversas áreas, como cinema, televisão, teatro, fotografia e eventos. Suas principais funções e características incluem:

## 1. Iluminação Direcional e Controlada:

- **Lente Fresnel:** A lente Fresnel, com seu design característico de anéis concêntricos, permite direcionar a luz de forma precisa, controlando o ângulo de abertura do feixe luminoso.
- **Ajuste de Foco:** O refletor Fresnel 1000W geralmente possui um sistema de ajuste de foco, que permite variar o ângulo de abertura da luz, desde um feixe estreito e concentrado (spot) até um feixe amplo e difuso (flood).
- **Corte de Luz:** A capacidade de controlar o feixe de luz permite isolar áreas específicas da cena, evitando o vazamento de luz para outras áreas.

## 2. Intensidade Luminosa Ajustável:

- **Potência de 1000W:** A alta potência da lâmpada garante uma iluminação intensa, capaz de iluminar grandes áreas ou objetos distantes.
- **Dimmer (Opcional):** Alguns modelos de refletores Fresnel 1000W possuem um dimmer integrado, que permite ajustar a intensidade da luz de forma gradual, criando diferentes efeitos e atmosferas.

## 3. Versatilidade e Adaptabilidade:

- **Uso em Diversos Ambientes:** O refletor Fresnel 1000W pode ser utilizado tanto em ambientes internos (estúdios, teatros) quanto externos (locações de filmagem, eventos ao ar livre).
- **Acessórios:** Diversos acessórios podem ser acoplados ao refletor Fresnel 1000W, como filtros de cor (gelatinas), bandôres (para controlar o formato do feixe de luz) e snoots (para concentrar ainda mais a luz).

#### 4. Construção Robusta e Durável:

- **Materiais Resistentes:** Os refletores Fresnel 1000W são geralmente construídos com materiais resistentes, como alumínio e aço, para suportar o uso intenso e as condições adversas.
- **Sistema de Ventilação:** Um sistema de ventilação eficiente garante o resfriamento da lâmpada, prolongando sua vida útil e evitando o superaquecimento do equipamento.

## PAR 64



O refletor PAR 64 é um equipamento de iluminação versátil e amplamente utilizado em diversos contextos, desde palcos e eventos até produções audiovisuais e arquitetura. Suas principais funções e características incluem:

#### Iluminação de palcos e eventos:

- **Foco e destaque:** O PAR 64 é conhecido por seu feixe de luz intenso e direcionado, ideal para destacar artistas, cenários ou elementos específicos em um palco.

- Criação de ambientes: Com a utilização de filtros de cor, é possível criar uma variedade de atmosferas e efeitos visuais, adaptando a iluminação ao tema do evento.
- Iluminação de longa distância: A potência do PAR 64 permite iluminar objetos ou pessoas a grandes distâncias, sendo útil em palcos amplos ou eventos ao ar livre.

#### Produções audiovisuais:

- Iluminação de estúdio: Em estúdios de televisão, cinema ou fotografia, o PAR 64 pode ser utilizado para iluminar sets de filmagem, entrevistas ou sessões de fotos, proporcionando uma luz forte e controlada.
- Efeitos de luz: A capacidade de direcionar o feixe de luz e utilizar filtros de cor permite criar efeitos visuais impactantes, contribuindo para a estética da produção.

#### Iluminação arquitetural:

- Destaque de elementos arquitetônicos: O PAR 64 pode ser utilizado para iluminar fachadas de edifícios, monumentos ou outros elementos arquitetônicos, realçando sua beleza e características.
- Criação de ambientes em espaços internos: Em espaços como bares, restaurantes ou lojas, o PAR 64 pode ser utilizado para criar ambientes aconchegantes e convidativos, destacando elementos decorativos ou produtos.

#### Outras características:

- Versatilidade: O PAR 64 é compatível com uma variedade de lâmpadas e filtros de cor, permitindo adaptar a iluminação a diferentes necessidades e preferências.
- Durabilidade: Construído com materiais resistentes, o PAR 64 é um equipamento durável e confiável, capaz de suportar o uso frequente e o transporte.
- Controle: Os modelos modernos de PAR 64 geralmente oferecem controle DMX, permitindo ajustar a intensidade da luz, a cor e outros parâmetros de forma precisa e remota.

# ELIPSOIDAL



O refletor elipsoidal é um equipamento de iluminação versátil e preciso, amplamente utilizado em teatros, estúdios de televisão, fotografia e eventos. Suas principais funções e características incluem:

## Principais Funções:

- Controle Preciso da Luz:
  - A principal função do refletor elipsoidal é produzir um feixe de luz altamente controlado e direcionado. Isso é possível graças ao seu design óptico, que inclui um refletor elipsoidal e um sistema de lentes.
- Foco Ajustável:
  - Permite ajustar o foco da luz, desde um feixe estreito e intenso até um feixe mais amplo e suave.
- Recorte de Luz:
  - Possui "facas" internas que permitem moldar o feixe de luz, criando formas geométricas precisas. Isso é essencial para iluminar áreas específicas do palco ou objeto, sem vazar luz para outras áreas.
- Projeção de Gobos:
  - Gobos são placas de metal ou vidro com desenhos recortados, que podem ser inseridas no refletor elipsoidal para projetar padrões e texturas na superfície iluminada. □ Iluminação de Longa Distância:
    - Devido à sua capacidade de concentrar a luz, o refletor elipsoidal é ideal para iluminar objetos a longas distâncias.

## Ângulos:

- Os refletores elipsoidais estão disponíveis em uma variedade de ângulos de feixe, que determinam a largura do feixe de luz projetado.
  - Ângulos mais estreitos (por exemplo, 19°) produzem um feixe de luz concentrado e intenso, ideal para iluminar objetos a longas distâncias.
  - Ângulos mais amplos (por exemplo, 50°) produzem um feixe de luz mais difuso, ideal para iluminar áreas maiores.
- A escolha do ângulo do feixe depende da aplicação específica e da distância entre o refletor e o objeto a ser iluminado.

#### Outras características:

- Lâmpadas: Os refletores elipsoidais podem usar lâmpadas incandescentes, halógenas ou LED, dependendo do modelo e da aplicação.
- Controle DMX: Muitos modelos modernos possuem controle DMX, que permite ajustar a intensidade e outras características da luz remotamente.

#### Conclusão Sintetizada

Em síntese, os refletores transcendem sua função básica de iluminação, atuando como instrumentos artísticos e técnicos essenciais para a construção de narrativas visuais impactantes. Seja no teatro, cinema ou shows, eles são ferramentas que moldam emoções, direcionam o olhar e transformam o comum em extraordinário. Cada modelo possui características distintas: os PAR (SOURCE FOUR PAR e PAR 64) destacam-se pela potência e versatilidade; o PC 1000 e Fresnel 1000 oferecem washes ajustáveis e luz suave; e o elipsoidal alia precisão e criatividade, permitindo efeitos complexos. Dominar essas especificidades é fundamental para profissionais que buscam equilibrar estética e funcionalidade, garantindo designs de iluminação que não apenas iluminam, mas também contam histórias, envolvem plateias e eternizam experiências. Assim, a luz deixa de ser um recurso técnico e se torna linguagem artística, essencial para criar universos memoráveis.

## **Trabalho de ressalva para curso de Iluminação na SP Escola de Teatro**

Sofia Santoro Santos

O teatro está em constante evolução, adaptando-se às novas tecnologias e linguagens visuais para ampliar suas possibilidades narrativas e estéticas. Ao longo da história, o palco tem sido também um espaço de experimentação, onde a luz, o som e a cenografia se unem para a criação. Nos últimos anos, a utilização de vídeos e projeções na cena teatral tem ganhado destaque, transformando a maneira como histórias são contadas e experiências são criadas para o público.

O vídeo utilizado no teatro pode desempenhar múltiplas funções; narrativamente, ele pode complementar a história, trazendo memórias, sonhos ou pensamentos das personagens, criando camadas de significado. Além disso, as projeções podem interagir diretamente com os atores e atrizes em cena, criando efeitos visuais como se estivessem se tocando ou modificando o que é exibido. Essa interação entre o físico e o digital abre diversas possibilidades.

No aspecto cenográfico, o vídeo e as projeções são ferramentas poderosas para criar ambientes dinâmicos e imersivos. Eles podem substituir ou complementar cenários físicos, permitindo mudanças rápidas de localização, como transições entre paisagens ou espaços abstratos, ampliando também as possibilidades estéticas, ajudando que o público seja transportado para diferentes realidades com facilidade. Essa convergência entre vídeo, projeção e iluminação tem sido explorada por diretores e diretoras e companhias teatrais em todo o mundo, um exemplo é a diretora Christiane Jatahy (figura 1) que utilizou essas tecnologias para criar a peça "*Entre Chien et Loup*". Resultando é um teatro que não apenas conta histórias, mas também cria experiências sensoriais, reafirmando o poder da arte cênica como um espaço de reinvenção constante.

Pode-se dizer que o uso de projeções no teatro começou com o teatro de sombras na China (figura 2 e 3) na Dinastia Song (960 - 1279) sendo uma das formas mais antigas de narrativa visual conhecida e documentada. O teatro de sombras funcionava por meio de figuras minuciosamente recortadas, feitas de couro ou papel, que eram manipuladas por artistas atrás de uma tela translúcida, uma fonte de luz, como uma vela ou lamparina, projetava as sombras dessas figuras na tela, enquanto manipuladores movimentavam os personagens e contavam as histórias que em sua grande maioria eram baseadas em contos folclóricos, lendas e

epopeias chinesas. No século XVII, a lanterna mágica (figura 4 e 5), um dos primeiros dispositivos de projeção de imagens, começou a ser usada em espetáculos, marcando o início da integração entre tecnologia e teatro. Essas primeiras experiências marcaram o caminho para o uso de projeções e vídeos como elementos cênicos.

No começo do século XX, movimentos artísticos como o Bauhaus, o futurismo italiano e o construtivismo russo trouxeram novas perspectivas para o teatro, incorporando tecnologia e inovação visual. Artistas como Vsevolod Meyerhold e Liubov Popova usaram projeções e cenários dinâmicos para refletir a industrialização e a modernidade (figura 6). Na década de 1960, com o avanço da tecnologia de vídeo, o teatro começou a integrar filmes e projeções de forma mais consistente. Companhias como o Living Theatre (figura 7) e o Wooster Group (figura 8) exploraram a combinação de performance ao vivo e mídia projetada, criando experiências multimídia que desafiavam as convenções teatrais, marcando assim a transição do uso experimental para a utilização mais ampla de vídeos e projeções no palco.

No século XXI, o uso de vídeos e projeções no teatro foi impulsionado por avanços tecnológicos como projetores de alta definição, telas LED e softwares de mapeamento de vídeo. Diretores como Robert Lepage (figura 9) e companhias como Punchdrunk elevaram a integração entre tecnologia e teatro, criando espetáculos imersivos que transportam o público para mundos virtuais e cenários dinâmicos. A iluminação cênica, por sua vez, passou a trabalhar em conjunto com as projeções, criando efeitos visuais e atmosferas diversas. Hoje, o uso de vídeo e projeção é um elemento muito importante para a reinvenção da linguagem teatral, abrindo novas possibilidades narrativas e estéticas.

No Brasil, Anna Turra teve um papel fundamental na junção de iluminação e projeções, especialmente no universo dos shows e performances artísticas. Com uma trajetória marcada pela experimentação e pelo autodidatismo, Anna se define como uma designer multidisciplinar, transitando entre diversas áreas criativas. É formada em arquitetura pela FAU USP e aproveitou os recursos e espaços da faculdade para realizar experimentações variadas, desde marcenaria até fotografia analógica e design. Sempre teve contato com a música e, conseqüentemente, com bandas de amigos e conhecidos, a partir disso, começou a fazer design e gravar shows.

Sua primeira vez usando projeção foi em um show onde ela criou, gravou e editou conteúdos e os gravou em CD's e, utilizando dois aparelhos de DVD's, um switcher (equipamento que permite alternar entre diferentes fontes de vídeo) e uma câmera. Durante o show, alternava entre as imagens criadas e as captadas ao vivo. Ainda fez alguns shows usando apenas a luz do projetor para depois se embrenhar na iluminação com refletores.

Anna também destaca a importância do diálogo entre as diferentes áreas técnicas envolvidas em um espetáculo. Ela pontua que, para que luz e vídeo coexistam harmoniosamente, é essencial que haja uma parceria entre quem pensa e opera a luz e quem opera as projeções. Caso contrário, a luz pode "matar" o vídeo, sobrepondo-se a ele ou criando conflitos visuais, por isso busca, sempre que possível, trabalhar com alguém que ela já conheça ou ela mesma estender seus pensamentos e ideias para a luz, garantindo que os dois elementos dialoguem de forma coesa. Além disso, ela valoriza a comunicação com as demais áreas técnicas, como sonoplastia e cenografia, para que nada fique de fora ou interfira negativamente em outra parte do espetáculo.

Depois que assisti ao vídeo da Anna Turra no Lighting Studio, percebi que meu olhar para a luz mudou ainda mais, sinto que agora não observo só a fonte luminosa e suas qualidades, mas sim o impacto que ela tem nas diversas superfícies, como afeta o espaço, sinto que agora caço detalhes e ideias de onde usar ou como usar qualquer coisa que forneça luz, seja por reflexo ou diretamente. Gosto muito de pensar que a luz tem o poder de transformar tudo que toca ou o que deixa de tocar, é possível mudar um cenário inteiro "apenas" alterando a cor da luz, ou mudar a atmosfera completamente mexendo "só" na intensidade.

Desde que entrei na SP tenho o desejo de trabalhar com áreas técnicas que conversem entre si, que se impulsionam e se complementam. Diversas vezes percebi que a falta de diálogo entre CeFis e iluminação afetou diretamente figurinos e cenários pois o pensamento de cores era completamente diferente. Acho muito importante a conscientização de que luz compõe também cenário, narrativa e atmosfera.

Os trabalhos da Anna e os espetáculos que procurei para compor este trabalho me fizeram ter ainda mais desejo de fazer algo usando apenas projeção mapeada e interação ao vivo, além de ter despertado a vontade e a curiosidade em

como fazer a mesclagem entre iluminação de refletores e as projeções, fazer testes e pensar mais elementos que podem adentrar e contribuir para a criação.

## Anexos

Figura 1



Entre Chien et Loup, 2022

Figura 2



Grupo Teatro de Sombra "Yu Tian" de Shaanxi

Figura 3



Teatro das Sombras, o Oricom Shohatsu

Figura 4



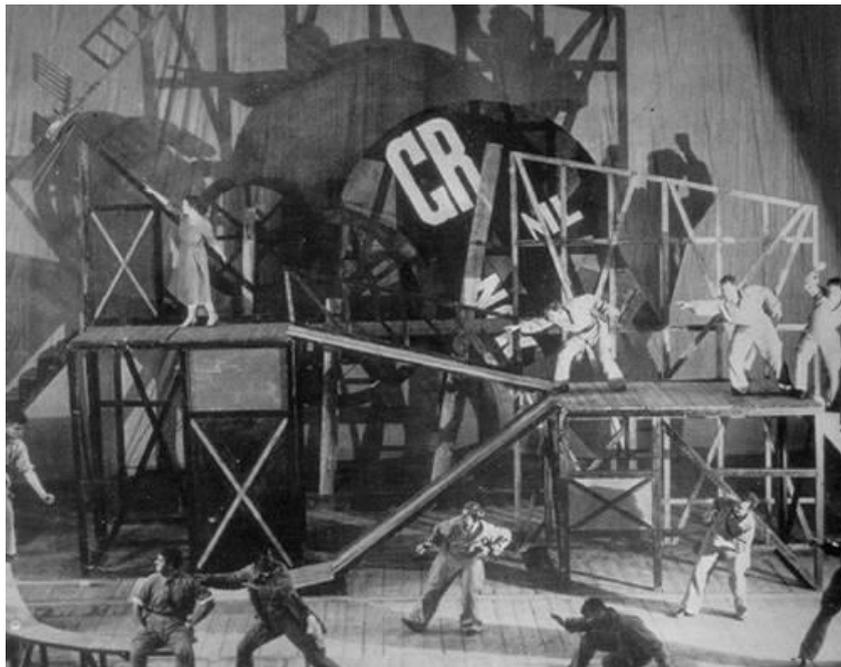
Andreas Praefcke; lanterna mágica do museu de Aulendorf

Figura 5



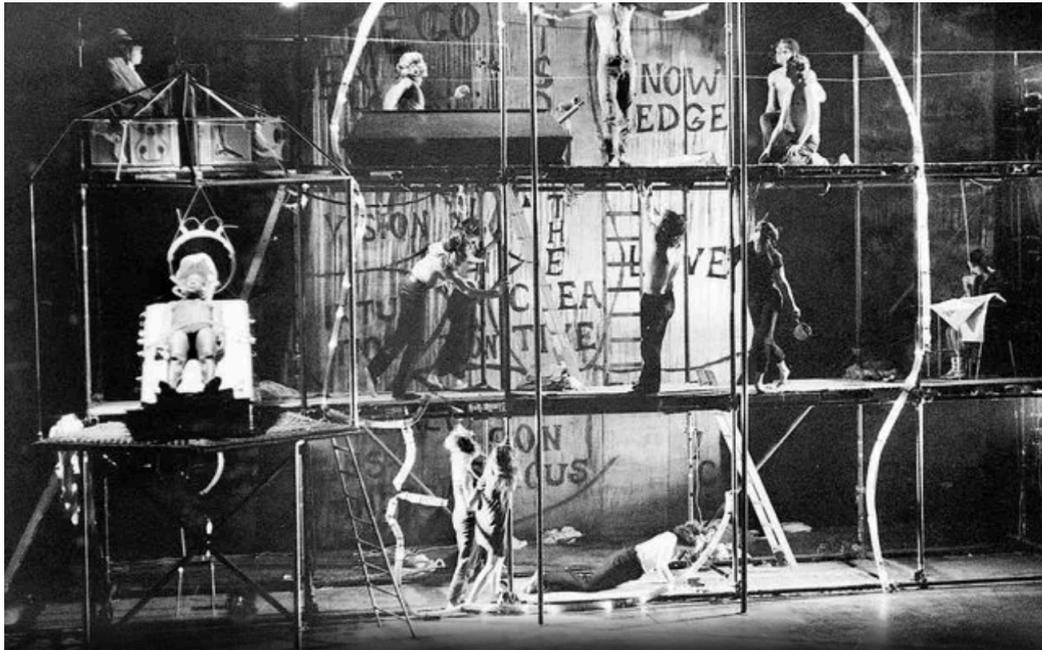
Demonstração lanterna mágica, 1869

Figura 6



Cenografia para *The Magnanimous Cuckold*, 1922. Liubov Popova

Figura 7



Antígona e Frankenstein, 1968

Figura 8



The Wooster Group em Hamlet, 2012

Foto: Mihaela Marin

Figura 9



The Hidden Face of the Moon em La Villette.

Foto: David Leclerc

**SP Escola de Teatro**  
Técnicas de Iluminação

Yasmin Magalhães dos Santos Oliveira

**Análise interpretativa da luz de Alessandra Domingues no espetáculo Em Obras**  
Desdobramentos sobre processo criativo e seus contextos

São Paulo, SP  
2025

## Glossário

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....                            | 3  |
| IMERSÕES: dar certo ou não é relativo..... | 4  |
| Em obras.....                              | 6  |
| De onde vêm as ideias?.....                | 9  |
| Índice de imagens.....                     | 10 |

## Introdução

A obra aqui analisada refere-se ao registro documental do processo criativo da luz dos espetáculo *Na selva das cidades - em obras, da mundana companhia que seria*, em minhas palavras, um retrato da grande metrópole paulistana, que me leva aos poemas ásperos de *Guia para o Habitantes da Cidade*, também do jovem Bertold Brecht.

No texto, as cenas estão divididas entre diversos locais da cidade de São Paulo, que mapeiam a narrativa. O laboratório da mundana companhia serviu para que o texto fosse adaptado para o território paulistano e seus bairros/sub-regiões. A divisão se dá entre doze quadros|cenas que dividem os locais onde as imersões/intervenções foram realizadas.

Em diversas outras pesquisas, aulas e conversas, me foram apresentadas diversas maneiras de se pensar a iluminação no teatro: a luz como cenário, a encenação da luz, luz narrativa, dramaturgia da luz, mas, agora, um pensamento que ainda não cruzou meu caminho é o do processo da luz como personagem, onde a iluminadora Alessandra Domingues tem o processo muito parecido com o da pesquisa do ator: onde seu corpo se afeta para que afete seu processo criativo. Mesmo encontrando semelhanças com a maneira de criação de luz de Guilherme Bonfanti com os processos do grupo Teatro da Vertigem, vejo um processo muito mais sentimental do que técnico no desenho de luz da artista aqui estudada, muito parecido com o laboratório de pesquisa da atuação.

Nesse processo, todas as demais áreas técnicas estavam na mesma função de pesquisa através da presença contínua, compondo integral e simultaneamente os elementos cênicos do espetáculo.

*“Na necessidade de investigação de formas contemporâneas de construção da iluminação cênica é que se funda esse trabalho, uma investigação a partir dos procedimentos de feitura da luz” Domingues, 2020.*

Alessandra deixa algumas perguntas que anotei para inserir neste trabalho como título de alguns temas e coletar, através da análise dela própria, respostas para essas questões. Mas acredito agora que, algumas perguntas devem ser eternamente retóricas, pra que tenhamos a cada momento respostas diferentes, fieis a quem somos e ao processo ao qual estamos inseridos. Essa insegurança da falta de respostas faz com que sejamos eternos pesquisadores e questionadores mesmo do que acreditamos saber de cór.

De que maneira a luz muda e interfere no projeto?

Como essas interferências luminosas permitem iniciar outras abordagens?

Como uma iluminadora artista-pesquisadora contemporânea une conhecimentos e prática?

IMERSÕES: dar certo ou não é relativo:

Acredito que para tornar um pensamento sólido, precisamos nos permitir à ideias primitivas reconhecendo que são o nascimento de algo, e ainda precisam amadurecer para que sejam consideradas *algo*. O laboratório de pesquisa de atuação, geralmente é esse processo: brincadeiras, imitações, improvisos muito imaturos do *algo*. Os primeiros passos de Alessandra nas primeiras imersões foram: criar iluminação que passe as mesmas sensações dos locais visitados, seguindo fonte de luz, cor, e incidência da luz nas texturas, criando uma ambiência real *versus* ficcional para que exista laço entre local de pesquisa e local cênico. A maioria das imersões aconteciam em locais externos ou galpões com claraboias e de dia, sendo a pesquisa então sobre iluminação natural. Posteriormente as imersões evoluem para luz natural artificialmente colorida, onde as janelas são gelatinadas com celofane.

O que me chama mais atenção no processo de imersão é o quadro 10, onde a luz parece ter função de criar planos fotográficos, recortando os personagens e deixando o cenário no breu, criando uma imagem quase fantasmagórica (imagem 1), pois, sendo ao vivo, sabemos que essa pessoa está ali inteira, mas sua figura não está representada de maneira completa. No mesmo quadro existem os registros do amanhecer do dia num dos penhascos da Zona Norte (imagem 2).

Particularmente, gosto de observar as mudanças da luz natural ao decorrer das horas do dia, e o estudo da direção cinematográfica me leva a pensar em como criar lugares onde a luz é diferente e é natural, como alterar a luz na câmera apenas com filtros de lente e manipulação (por exemplo, inserir vaselina em filtros de lente neutros) para obter resultados mais fieis aos nossos olhos. A zona norte é a região de São Paulo marcada pelas trilhas, penhascos e açudes. A parte extrema dessa região (onde moro), é um local mais alto, construído em cima de imensas pedreiras, que separavam a parte mais urbana (Freguesia do Ó, Vila Nova Cachoeirinha, Santana, etc) da área mais rural da região, onde existem as favelas que cercam a beira das obras do Rodoanel Mario Covas, estas favelas constroem a região da Brasilândia: Jardim Damasceno, Jardim Vista Alegre, Jardim Princesa, Elisa Maria, Guarani, enfim, sentido zona noroeste e a caminho de Taipas e Jaraguá. Essa região depois da pedreira costuma amanhecer em neblina na maior parte dos dias do ano, onde embaça até o outro lado da rua que se está (imagem 3). Lembro de ir à

laje na casa que morei no Jardim Guarani (bairro também muito alto), onde era possível ver o edifício Copan nos dias menos nublados. Retomando, o quadro 10 me faz refletir onde a fumaça que usamos em cena está presente no nosso cotidiano. É comum que esteja no místico, no sonho, no não lugar, no pensamento do personagem, e até então assim eu via, pois, é quase a linguagem universal da utilidade do uso da fumaça. Muito insensível, talvez só agora eu tenha percebido que a fumaça também pertence a precariedade de nós, periféricos rurais, em bairros isolados à beira da mata fechada do sistema Cantareira Norte. Talvez a fumaça seja pertencente ao contexto do isolamento social (imagem 4).

Agora fico com questionamentos, também imaturos, egocêntricos depois de perceber o lugar da fumaça no meu cotidiano. Lugar talvez muito individual. Onde se aplicaria essa visão fora do meu eu para lugares que são reais e físicos? As nuvens do céu? A um incêndio? Aos charutos e cachimbos dos pretos velhos, exús e caboclos? Ao cigarro da minha mãe? Sem contar que, temos que olhar com os olhos do mundo e pensar na obra para além da nossa função.

*“O repertório da luz são as minhas marcas; são elas que servem pra construir o desenho da luz da peça. A memória e o afeto como inspiração para a recriação da atmosfera.” - Alessandra Domingues, 2021, pag 80.*

Nos processos criativos que estive presente enquanto estudante de iluminação na SP Escola de Teatro, estive em vários momentos em um dilema: ser fiel ao meu processo, ou à cena? Tanto nos relatos das imersões quanto nos relatos das adaptações do espetáculo Na selva das cidades, tive a resposta: ser fiel ao processo da obra é corresponder, sobriamente, as minhas pesquisas, podendo assim fornecer para a cena o que ela precisa. Se formos somente fieis à cena, não existe sensibilidade suficiente para inserir emoção nos contextos da obra.

A técnica pela técnica é capaz de sanar algumas necessidades: luz geral aqui, um foco ali, um corredor acolá, podendo tornar a obra fria, sem aspectos aprofundados em função de luz.

Os atores compõem suas cenas e personagens junto das pesquisas do processo, mas sempre a partir das suas próprias bagagens, mesmo que inconscientes e involuntárias: corpo, olhar, intenção vocal, maneira de conduzir a cena, maneira de improvisar. Um iluminador cria o desenho a partir da própria bagagem estética que tem consigo. O laboratório fomenta essa criação, mas a particularidade é que cria o desenho de luz, afinal,

cada um vê o mundo com um olhar distinto. Alessandra Domingues afirma algumas vezes que seu objetivo nunca foi alcançar um resultado, uma resposta pronta, mas criar e propor sem a preocupação direta de já chegar a um resultado de encenação. Afinal, luz também pode ser um vetor para criar cena.

*“Vejo as imersões como a formulação de um....repertório da luz para cada quadro/cena da peça, um repertório construído por vivências, encontros e observações do que era real, do que existia em si mesmo, da relação com as personagens e a situação dramática. Fluxo real do espaço impregnando os quadros/cenas, nossos corpos e nossa visão.” Domingues, 2021, pag 78.*

Em obras

#3 SESC POMPEIA - A confecção da iluminação para peças teatrais com uso de iluminação natural me chama a atenção. Minha percepção é de que através desse recurso é possível aproximar o público do teatro épico de maneira que você esteja ciente de que aquilo é uma ficção, mas muito imerso na experiência, ciente de que essa ficção muito se relaciona com o real. E ainda afirmo que, alterar o horário do dia através de luz artificial vinda do lado de fora das janelas me fascina mais ainda. Admito sim que são apegos do universo audiovisual, mas que moldaram meu olhar como iluminadora cênica. Abrir as janelas ou clareá-las é um recurso do épico que afeta as pessoas através da percepção daquilo que vemos e imediatamente sentimos, extraído dos sentidos humanos.

Pude saber ao menos de registros de imagens e plantas baixas do espetáculo O Paraíso Perdido, onde Guilherme Bonfanti insere refletores do lado de fora das janelas da Igreja Santa Efigênia.

No galpão do Sesc Pompeia, Domingues também utiliza do recurso de alterar a iluminação natural aos olhos do público, inclusive depois de os deixar em tempo considerável em luz baixa, o que acredito ser mais eficaz. O que quero enfatizar, após toda volta, sobre o quadro #3 é: todos ali sabiam que já havia escurecido e, sabiam que estavam a assistir uma ficção. Mas logo sua percepção de horário é alterada: a luz invade as janelas sutilmente. Obviamente o iluminador não pode fazer com que as horas do dia voltem atrás ou dêem passos a frente, mas pode te inserir na atmosfera em que uma história está sendo contada.

“Há uma luz muito forte do lado de fora, e, como em um amanhecer, a sala é inundada de uma luz vinda de fora. Repito isso porque a sensação concomitante de luz e de escuridão traz a magia da aurora, e é nessa sensação, e não na reconstrução fiel, que o trabalho de iluminação age. A luz de dentro vai se apagando aos poucos, e o clarão produzido fora começa a tomar conta do espaço. É como se o sol estivesse invadindo com sua luz de fora para dentro. Esse final de quadro dura bem uns três ou quatro minutos

O gongo é tocado: a luz se apaga e acende fechada no gongo, um novo quadro é instaurado.” (imagens 5, 6 e 7).

Para Domingues, tecer a luz ou descobri-la durante as imersões criam um repertório para tornar ela sua em cada ambiente, seja na escolha do material de luz ou operação e posicionamento. Sendo assim, o espaço ocupado é a base do desenho, o que torna cada quadro de Em Obras tão único aos ambientes em que pertencem e um dos motivos da adaptação ser tão desvelta nos espaços não convencionais. Parafraseando Alessandra, a luz trabalha em conjunto com seu lugar e, por isso, é específica dele, principalmente quando nos apegamos ao uso prático dessa luz em determinada arquitetura e qual sua relação social/política. (imagens 8 e 9).

#4 Faroeste - bairro da Luz - “A Ocupação #4 Faroeste consiste numa itinerância pelas ruas que ligam o Teatro Pessoal do Faroeste (rua do Triunfo) ao Teatro de Contêiner Mungunzá (rua dos Gusmões), permitindo ao público experimentar as ruas com todo o perigo intrínseco da narrativa urbana criada pelo Estado. é a possibilidade de compartilhar a experiência que tivemos: habitar a cidade criando outra narrativa, consoante com a violenta política de gentrificação em curso.”

A construção do quadro/cena que se baseia nesse trecho da cidade me parece estudar a luz como caracterização completa da atmosfera da cracko, e do rosto dos usuários que ali permanecem. O aspecto de doença que toca o rosto de pessoas iluminadas pela cor verde. Não somente a cor dá essa característica, mas a escolha do equipamento, que seria duas lâmpadas de vapor metálico com gelatinas amarelas. Essa lâmpada deixa as texturas mais porosas e é possível que as rugas dos rostos fiquem mais ressaltadas, os poros se expandem, o brilho do suor é ressaltado. Além do aspecto que essa luz dá às peles, é interessante observar que não é um equipamento que acende imediatamente quando ligado, mas um recurso que assim que é ligado, ilumina conforme esquenta, o que pode levar alguns segundos, senão minutos para que o ambiente fique completamente lavado, tomado, por essa luz. Assim mesmo é a presença do crack e da cracolândia: se instaura aos poucos e é impossível que não seja percebido. Não tem como se esconder dessa situação,

da mesma maneira que é impossível fugir da luz da lâmpada de vapor metálico, ela toma todo ambiente.

Acredito que seja interessante observar como a luz, tanto em seu conceito, quanto na escolha do equipamento, se relaciona com a vida cotidiana e a cidade, e pode ter múltiplas análises sobre suas conexões técnicas, conceituais ou técnicas conceituais.

#6 TERRAS - Favela do Coliseu - Nos registros da companhia existem imagens semelhantes as fotografias da cidade de Havana, em Cuba, realizadas por Claudio Edinger. Alessandra contrapõe a luz natural do quase noite à luz quente do painelão de mercúrio com filtro amarelo, gerando contraste de sombra azul contra a frente amarelada (imagens 10, 11 e 12). Já as fotografias de Edinger tem a intenção de captar a beleza real de uma cidade em declínio sem romantizá-la, por isso, grande parte de suas fotos, senão todas dessa coletânea, são de pessoas iluminadas por uma luz quente difusa frontalmente, e de contra a luz natural da cidade em diversos momentos do dia. Quanto mais anoitece, mais azul esse contra se mostra. O registro da mundana companhia me remete à essa imagem, e ambas obras estão no contexto de pessoas ainda vivas e quentes sobrevivendo em territórios que não é possível de os aquecer com sua graça própria devido às suas condições socioeconômicas. O local (frio) é dos largados para morrer, mas eles vivem (quentes). (Imagens 13, 14 e 15)

A luz da peça no contexto da Favela do Coliseu é quase integrada à arquitetura do local. O que me interessa em pesquisas site specific em favelas é a proximidade da estética com um cenário teatral. As casas são de plástico: possuem pouca estrutura, quando ainda são barracos, feitas de tapumes, resto de móveis, ferragens e sacos de lixo. Quando recém acabadas, ganham cores de plástico: tintas com cor de giz de lousa. A iluminação dessas casas se misturam porque a arquitetura também é conjunta. As texturas são distintas e ótimas pra se investigar. Alessandra conta que nessa experiência, não soube diferenciar a luz da peça com a luz da comunidade, mas no contexto de estar íntima desse local enquanto iluminadora dada a sua pesquisa e a contribuição dos moradores. Mas acredito que seja, principalmente, porque a favela é cênica e cinematográfica. (imagem 16, 17, 18 e 19)

#7 COMIDA - CEAGESP - Percebo as intervenções ganhando mais dinâmica a cada experiência. Alterar espaço, trabalhar materiais comuns dos locais, com o intuito de potencializar as sensações de cada quadro/cena. O exercício de tornar esse hábito comum facilita a maneira de criação, colocando-nos no hábito de procurar saídas próximas pra nossa criação, se tornando um método de criação. (Imagem 20 à 24).

Com o CEAGESP em funcionamento, as luzes não puderam ser completamente apagadas para que a intervenção fosse “corretamente” aplicada, e isso poderia ser impedimento. o quadro 7 tornou-se a encenação completa do funcionamento operacional de grande produção: a cena, dirigida pela luz com moving lights, tinha fundo de cena e figuração completa, com os trabalhadores reais e luz de serviço do espaço. Recuar pode ser uma opção se não quisermos ter acesso ao sentido cru de uma experiência, afinal, a intervenção poderia acontecer, mas os trabalhadores não poderiam ser interrompidos. E esses detalhes nem foram escritos pelo Brecht.

Embora tenha sido realizado num galpão com todas suas condições, visualizando as imagens, parecem as cenas mais parecidas com iluminação convencional de teatro-arena.

De onde vêm as ideias?

Por mais que estejamos habituados com a antiga maneira de se pensar a sala de ensaio, quando o iluminador não é convidado para compor a pesquisa desde o início, entendendo texto e cena junto do coletivo, é menos provável que a luz pertença à obra tanto quanto deveria. A pessoa que cria luz também necessita respirar o processo como qualquer outro artista incluso na pesquisa, para que a criação tenha de fato um laço com aquilo que está sendo executado. É necessário partilhar dos mesmos questionamentos, incômodos e emoções para desenvolver uma pesquisa que dialogue com tudo em volta. Caso contrário, o artista da luz, ou de qualquer outra área, pode acabar criando uma pesquisa a parte da peça/performance.

Se vamos pensar a luz como objeto plástico, é necessário utilizarmos das pesquisas que relacionam a luz com o que é tátil. Não é possível tocar a luz, mas é possível torná-la objeto plástico quando está intrinsecamente ligada às matérias sólidas que compõem a encenação. Quando se torna necessidade que um corpo se movimente em determinada luz, ou que uma cena tenha uma luz específica pra que faça sentido, a luz deixa de ter como única qualidade a função de iluminar, para adquirir a função dramática de todo contexto, afinal está cravada na matéria, e a matéria cravada no conceito. Alessandra tem como objeto de estudo a luz como fenômeno dramático, plástico e perceptivo. Eu percebo que um é consequência do outro, e esse resultado só é possível quando uma das fórmulas é uma pesquisa de qualidade do texto e encenação junto de todos os artistas responsáveis pela concepção do espetáculo.

## Índice de imagens



Imagem 1 da mundana companhia



Imagem 2 a mundana companhia em Imersão Dez, no Parque estadual da Cantareira, zona norte (núcleo Pedra Grande)



Imagem 3, registros pessoais da Rua B, Jardim Vitória Régia, frente ao Rodoanel Mário Covas (Cantareira Norte) ao amanhecer

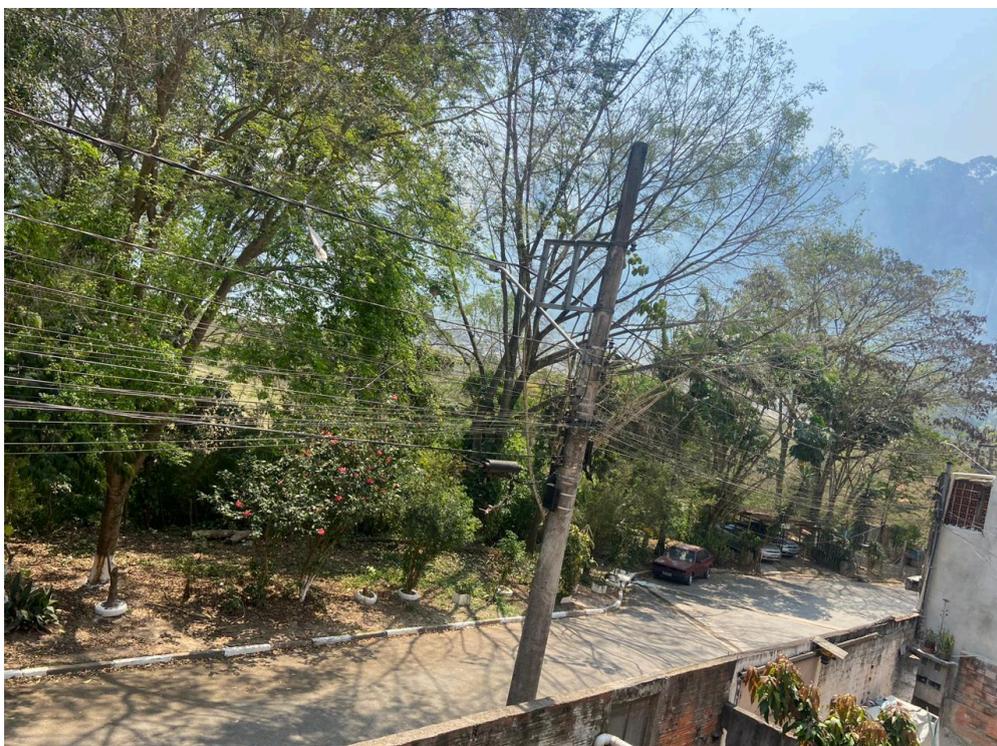
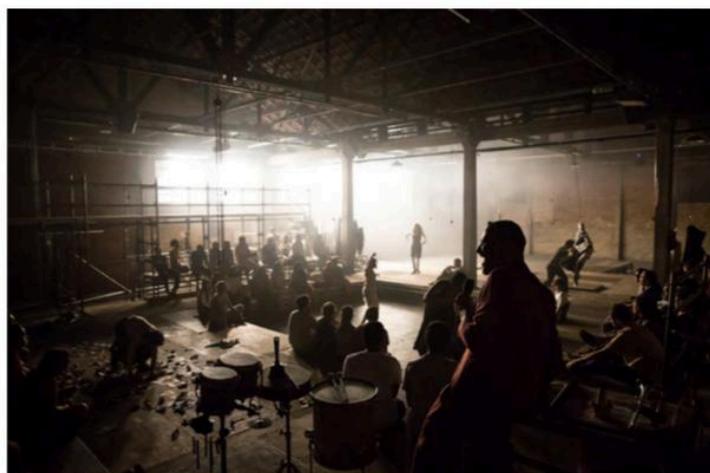


Imagem 4, registros pessoais da Rua B, Jardim Vitória Régia, frente ao Rodoanel Mário Covas (Cantareira Norte) próximo ao meio dia, ainda nublado



Imagens 5, 6 e 7 da mundana companhia



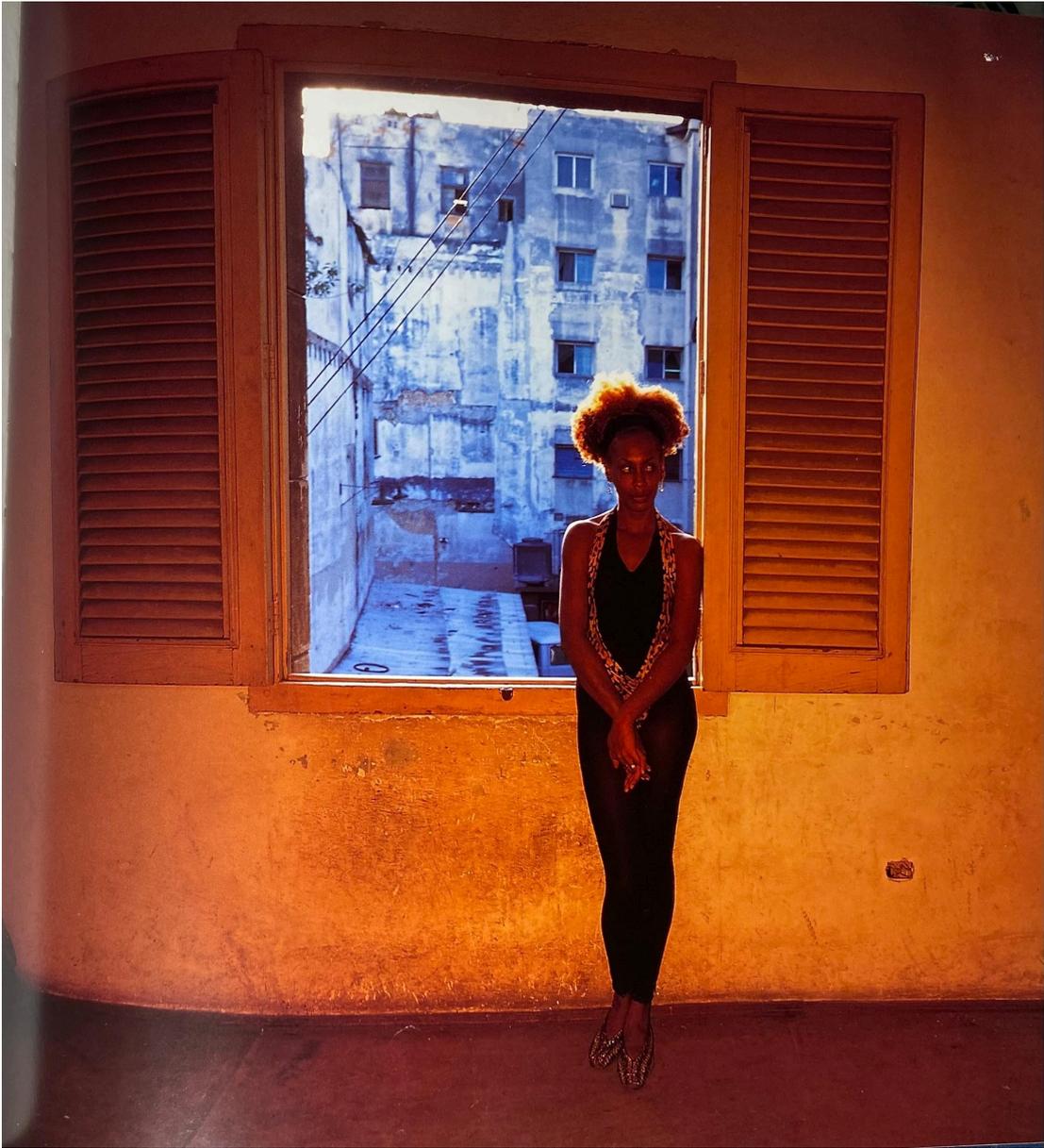
Imagens 8 e 9 da mundana companhia

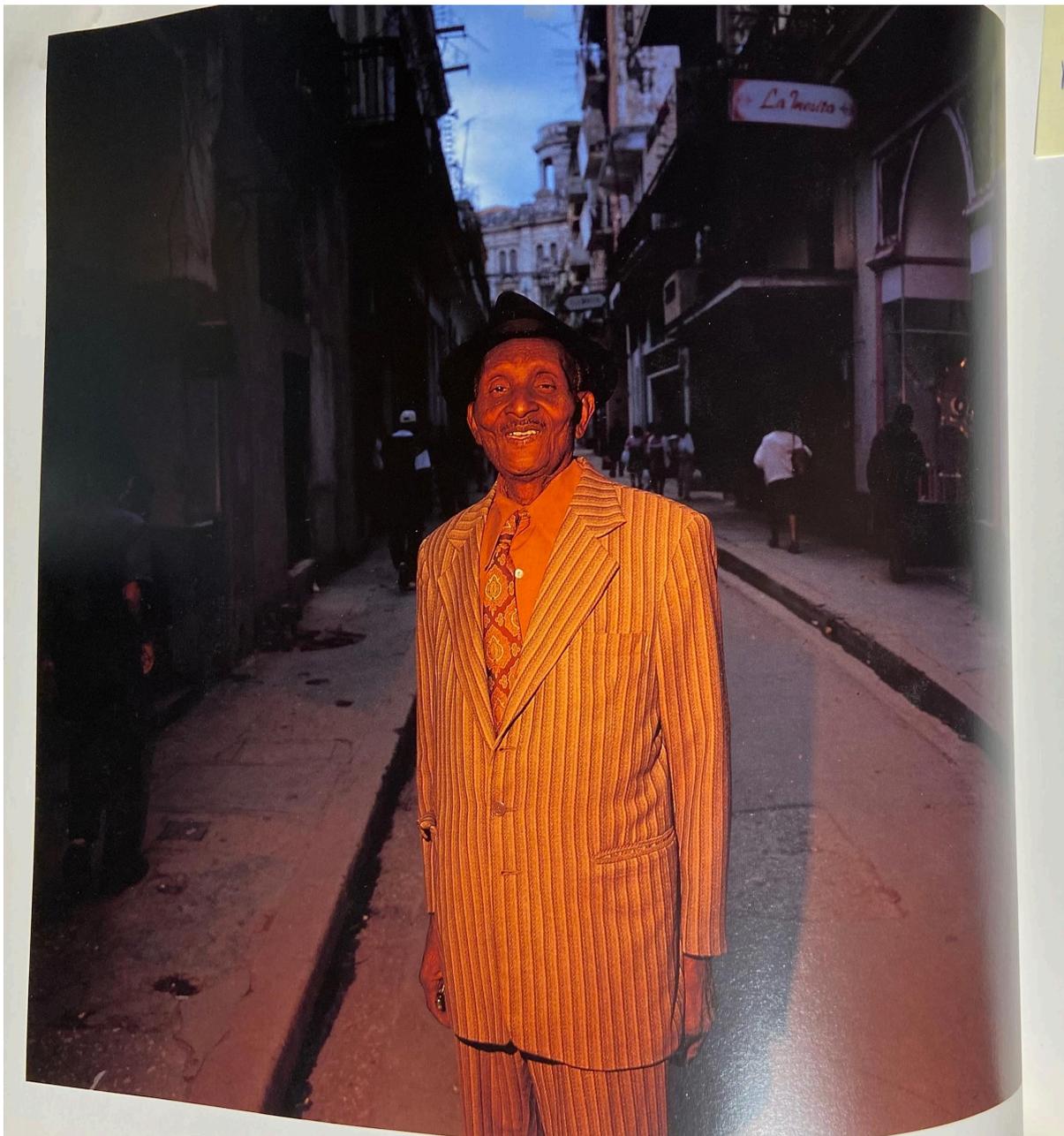


Imagens 10, 11 e 12 da mundana companhia

o - a mto  
a mcho -  
ar - deli-  
ado







Imagens 13, 14 e 15 de Claudio Edinger em Havana, Cuba.



Imagem 16, 17, 18 e 19 da mundana companhia



Imagens 20, 21, 22, 23 e 24 da mundana companhia